

# CAHIERS DE MARIEMONT

## 44

Les *Cahiers de Mariemont* sont publiés par le Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles avec le concours de l'ASBL « Cercle royal des Amis de Mariemont »

#### **Direction du Domaine & Musée royal de Mariemont**

Richard Veymiers

#### **Rédaction en chef**

Jean-Sébastien Balzat

Richard Veymiers

Le dossier *Le multiple en art* a été réuni par Sofiane Laghouati et Jean-Sébastien Balzat

#### **Comité de rédaction**

Nicolas Amoroso, Marie Demelenne, Gilles Docquier, Philippe Englebert, Bertrand Federinov, Lyce Jankowski, Sofiane Laghouati, Marie-Aude Laoureux, Arnaud Quertimont, Anne-Françoise Rasseaux, Élise Urbain Ruano

#### **Conception et mise en page**

Justine Periaux

#### **Photographies et traitement des images**

Andy Simon

#### **Assistance à l'édition**

Fantine Lequeux

#### **Note aux contributeurs**

Le dépôt des manuscrits peut se faire à tout moment. Pour une parution dans l'année en cours, le manuscrit est à envoyer électroniquement, sous format Word et PDF, à [Jean-Sebastien.Balzat@musee-mariemont.be](mailto:Jean-Sebastien.Balzat@musee-mariemont.be) ou [Richard.Veymiers@musee-mariemont.be](mailto:Richard.Veymiers@musee-mariemont.be) pour le 30 avril au plus tard. Au moins deux experts externes et les rédacteurs de la revue se prononcent sur le manuscrit.

Pour les commandes et abonnements, s'adresser au responsable de la boutique de Mariemont au +32 (0) 64 273 741 ou par courriel à [accueil@mariemont.be](mailto:accueil@mariemont.be).

Fort de sa nouvelle structure tripartite, le 44<sup>e</sup> numéro des *Cahiers de Mariemont* poursuit la publication de travaux inédits sur le patrimoine de Mariemont. Mireille Gilbert et Hélène Malice, chercheuses à l'Université catholique de Louvain, nous offrent ici une étude de pièces de vêtements religieux du XVIII<sup>e</sup> siècle conservées dans les collections d'histoire régionale. Sofiane Laghouati, conservateur de la Section des livres précieux, et Jean-Sébastien Balzat, responsable des éditions de Mariemont, nous proposent ensuite un dossier thématique consacré au multiple en art. Le numéro présente enfin les acquisitions majeures qui ont marqué l'année 2021 ainsi qu'une chronique critique des expositions organisées la même année. La visite officielle de la Reine Mathilde de Belgique et la concrétisation d'un projet d'exposition soutenu par l'Union européenne ont marqué une année 2021 exceptionnelle à plus d'un titre.

L'étude de M. Gilbert et H. Malice s'intéresse aux orfrois et chaperon d'une chape liturgique conservés à Mariemont et récemment restaurés par le Musée de la Tapisserie et des Arts textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai (TAMAT). Ces luxueux ornements font partie d'un corpus plus large de vêtements religieux confectionnés à Ath dans les années 1730-1780, dans un célèbre atelier de broderie animé par Pierre-François Dormal II et Charles-Joseph Ponce. Après une enquête sur la provenance des pièces mariemontoises et les circonstances de leur acquisition par Raoul Warocqué, les auteures entreprennent une étude détaillée des motifs décoratifs et des techniques de broderie. En se fondant sur de nombreuses comparaisons, elles révèlent tout le savoir-faire des artisans impliqués dans l'ornementation des vêtements liturgiques.

Après avoir interrogé la relation de l'œuvre originale à sa réplique dans le *Cahier* précédent, le dossier thématique de ce numéro se tourne vers le multiple en art. Un tel sujet fait écho aux collections de Mariemont, puisque le Musée s'est constitué depuis les années 1980 un important fonds de livres-objets et de livres d'artiste(s). C'est précisément chez les éditeurs de livres d'artiste(s) que s'est développée, depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la pratique du multiple en art qui, à l'instar de la réplique, n'est ni la simple copie, ni le simple exemplaire d'une œuvre originale. Dès le départ, cette pratique est animée par une vigoureuse démarche réflexive portant sur le statut de l'œuvre d'art, la manière de la créer et de l'exposer. Les six articles réunis dans ce dossier explicitent le développement et les questionnements que cette pratique génère, bien au-delà du support livre, dans des secteurs comme la photographie, la xérogaphie, le *body art* ou l'art numérique. Le pouvoir heuristique du multiple semble être l'une de ses caractéristiques majeures. Cinq contributions d'artistes et d'éditeurs révèlent ensuite la capacité du multiple à ouvrir de nouveaux champs de réflexion, en poussant les conservateurs de musée, mais aussi les lecteurs ou visiteurs à multiplier les modes d'exposition et les manières d'interagir avec les œuvres.

Richard Veymiers  
Directeur du Domaine & Musée royal de Mariemont  
Professeur à l'Université de Liège



# SOMMAIRE

---

- 8 D'ARGENT ET D'OR. DES ORFROIS ET UN CHAPERON BRODÉS PAR L'ATELIER « DORMAL-PONCE » AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
Mireille Gilbert et Hélène Malice
- 
- 34 LE MULTIPLE EN ART : ENTRE MODÈLES ET HYBRIDATIONS**  
Sofiane Laghouati
- 44 LES MULTIPLES PHOTOGRAPHIQUES DE JOSEPH BEUYS**  
Pierre-Emmanuel de La Bâthie
- 60 ARTISTS AND PHOTOGRAPHS. THE MULTIPLE AS PHOTOGRAPHY AS EXHIBITION**  
Alexander Streitberger
- 70 BROKEN HEART. LES XEROX BOOKS DE BARBARA T. SMITH**  
Judith Delfiner
- 82 IMAGE(S) MULTIPLE(S) ET IDENTITÉ(S) HYBRIDE(S) : ÉTUDE DES RELIQUAIRES ET SAINTS SUAIRES D'ORLAN**  
Quentin Petit Dit Duhal
- 94 L'ÉDITION D'ARTISTE : ENJEUX ET PERSPECTIVES D'UNE PRATIQUE ACCESSIBLE À L'AUBE DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE EN FRANCE**  
Océane Delleaux
- 108 L'ŒUVRE D'ART À L'ÉPOQUE DE SA REPRODUCTIBILITÉ NUMÉRIQUE**  
Régis Cotentin
- 121 D'UNE RESSOURCE L'AUTRE**  
Yann Sérandour
- 137 LE MULTIPLE D'ART OU LA DÉMULTIPLICATION DE L'AURA DE L'ŒUVRE**  
Daniel Vander Gucht
- 145 UN CHEMIN VERS LE LIVRE. ŒUVRES D'ART DE LA PENSÉE**  
Thorsten Baensch
- 154 LA REVUE HOLZ ET SON AUTO-BOOTLEG**  
Olivier Deprez
- 163 J'AI DÉCIDÉ DE NE PLUS PRODUIRE D'ŒUVRES UNIQUES**  
antoine lefevre editions
- 
- 176 CHOIX D'ACQUISITIONS 2021**
- 
- 190 CHRONIQUE DES EXPOSITIONS 2021**





MARIEMONT

## RÉSUMÉ

Seuls restes d'une chape liturgique de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les orfrois et le chaperon conservés au Musée de Mariemont font partie d'un vaste corpus d'ornements brodés au sein de l'atelier athois « Dormal-Ponce », récemment redécouvert. Sans sources d'archives, ce sont les comparaisons formelles et techniques avec d'autres ensembles qui permettent de rapprocher ces pièces de la production athoise. Les créations de cette maison de broderie se distinguent par un répertoire ornemental singulier composé de quelques motifs emblématiques et de compositions phares évoluant au fil du temps. Ponctuées de modèles de fleurs originaux, les courbes d'acanthe constituent une formule décorative des débuts de l'atelier et permettent ainsi de situer les orfrois et le chaperon de Mariemont aux environs de 1730. Le prestige des œuvres « Dormal-Ponce » se révèle aussi dans la finesse du traitement technique d'une rare authenticité sur les orfrois et le chaperon. Non seulement les brodeurs usent de matières premières précieuses – fils d'or et d'argent –, mais ils les mettent en œuvre avec virtuosité et inventivité. Les jeux de variation sont multiples, introduits par le biais des fils, des techniques de broderie et des points de fixation. Créer une surface brodée vibrant d'effets de texture et de lumière, voilà le dessein premier du travail raffiné des artisans athois. Car il ne faut pas oublier que ces pièces, aujourd'hui isolées, faisaient à l'origine partie d'un vêtement qui était mu sur un corps et participait, par sa brillante hautement suggestive, au faste des célébrations.

## ABSTRACT

The only remains of a liturgical cope from the first half of the 18th century, the orphreys and the hood preserved in the Mariemont Museum are part of a vast corpus of embroidered ornaments from the workshop “Dormal-Ponce” in Ath, recently rediscovered. In the absence of archival sources, formal and technical comparisons with other sets allow these pieces to be compared with its production. The creations of this embroidery house are distinguished by a singular ornamental repertoire composed of a few emblematic motifs and key compositions that have evolved over time. Punctuated by original flower patterns, the acanthus curves are a decorative formula from the early days of the workshop and thus make it possible to situate the orphreys and the hood of Mariemont around 1730. The prestige of the “Dormal-Ponce” works is also revealed in the fine technical treatment of rare authenticity on the orphreys and the hood. Not only do the embroiderers use precious raw materials – gold and silver threads – but they also work them with virtuosity and inventiveness. There are many variations, introduced through the use of threads, embroidery technique. Creating an embroidered surface that vibrates with texture and light effects is the primary aim of the refined work of craftsmen of Ath. Indeed, we must not forget that these pieces, now isolated, were originally part of a garment that was worn on a body and participated, with its highly suggestive brilliance, in the pomp of celebrations.

# D'ARGENT ET D'OR. DES ORFROIS ET UN CHAPERON BRODÉS PAR L'ATELIER « DORMAL-PONCE » AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

MIREILLE GILBERT ET HÉLÈNE MALICE  
Université catholique de Louvain et F.N.R.S.

Le Musée royal de Mariemont conserve deux orfrois et un chaperon, entièrement brodés au fil d'or et d'argent<sup>1</sup> (fig. 1 et 2). Reliquats d'une chape liturgique, ces pièces gardent la mémoire visuelle d'un ornement<sup>2</sup> qui, à l'origine, comprenait probablement plusieurs autres vêtements. Récemment redécouvertes dans les réserves du Musée<sup>3</sup>, elles ont pu être rapprochées techniquement et formellement d'autres ensembles brodés et ainsi attribuées à la maison « Dormal-Ponce », active à Ath dans le second tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mises à l'honneur lors de l'exposition *Habiller le culte* organisée à TAMAT en 2021<sup>4</sup>, les créations de l'atelier se distinguent par la richesse des matériaux, la rare qualité de la mise en œuvre et le prestige des décors savamment orchestrés. Les orfrois et le chaperon de Mariemont<sup>5</sup> constituent une œuvre de choix pour aborder la production « Dormal-Ponce », alliant la grâce d'une ornementation d'acanthés et la finesse d'un traitement non altéré par les restaurations.

## UNE HISTOIRE DIFFICILE À RECONSTITUER

### Un achat de Raoul Warocqué

Dès la fin de l'année 1910, Raoul Warocqué avait l'intention de consacrer une salle entière de son futur château-musée aux arts religieux chrétiens et il acquiert en 1912 auprès du chanoine montois Edmond Puissant, vraisemblablement à cet effet, environ quatre-vingts chasubles et dalmatiques, une centaine de voiles de calice, deux orfrois et une croix brodés<sup>6</sup>. La mort précoce du collectionneur en 1917 est sans doute à l'origine de l'abandon du projet, mais on ne peut exclure qu'il ait entretemps revu ses priorités. Il est probable que cette salle aurait notamment réuni les pièces qu'on trouve éparpillées en 1936 dans le *Salon des dentelles et des tissus*, dans le *Salon des argenteries* – lieu de présentation des orfrois et du chaperon – et dans la *Salle du Moyen Âge et de la Renaissance*<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> N° inv. F.491. Dimensions: 125 x 25 cm (orfrois); 49 x 55 cm (chaperon). Les orfrois et le chaperon sont illustrés dans PIRENNE 1950, p. 115.

<sup>2</sup> Le terme *ornement* désigne « [...] des habits sacerdotaux, ou autres dont on se sert pour l'Office divin. En ce sens il se met toujours au pluriel, et comprend plusieurs pièces différentes, comme la chasuble, l'estole etc. *Le Prestre revestu de ses ornements*. Il se dit au singulier de plusieurs pièces d'une même couleur ou d'une même parure, faisant un assortiment entier dans lequel les habits sacerdotaux et les devant d'autel sont compris. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).

<sup>3</sup> Nous remercions vivement Gilles Docquier, responsable de la Section d'Histoire régionale du Musée royal de Mariemont, pour son aide

précieuse dans notre recherche: l'accès aux pièces et la communication des archives y relatives ont permis la rédaction de cet article.

<sup>4</sup> Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles, sis à Tournai. Un catalogue scientifique a été publié à l'occasion de l'exposition. Voir HEERING 2021a.

<sup>5</sup> Une notice leur est consacrée dans le catalogue. Voir MALICE 2021a, p. 56-57.

<sup>6</sup> FEDERINOV 2020, p. 64 et p. 65 note 52. La collection de textiles religieux a fortement souffert de l'incendie de Noël 1960: seuls une chasuble aux bords brûlés, une vingtaine de voiles (dont certains en très mauvais état) ainsi que les orfrois et la croix brodés ont pu être observés en décembre 2019, rares pièces liturgiques qui auraient échappé

aux flammes.

<sup>7</sup> *Salon des dentelles et des tissus*: « Les pièces anciennes, en petit nombre, proviennent de vêtements sacerdotaux et d'accessoires du culte (orfrois, voiles de calice, galons, etc.); [...] »; *Salon des argenteries*: « [...] les ornements en broderie d'or et d'argent d'une chape qui passe pour avoir été portée, à la cathédrale d'Ypres, par le fameux évêque Corn. Jansénius (fin du XVI<sup>e</sup> s.) »; *Salle du Moyen Âge et de la Renaissance*: « Des objets liturgiques en bronze, laiton, cuivre doré, argent, émail et autres matières: notamment un flabellum, des croix processionnelles du Moyen Âge, une pyxide en émail champlevé du XIII<sup>e</sup> s., des calices, ciboires et reliquaires de divers modèles. » Voir *Guide illustré* 1936, p. 33, 40 et 47.



Fig. 1. Orfrois de Mariemont, vers 1730 (© KIK-IRPA)



Fig. 2. Chaperon de Mariemont, vers 1730 (© KIK-IRPA)

Les circonstances de l'acquisition des orfrois sont connues grâce à une lettre adressée par le chanoine Octave Michaux, curé-doyen de Beloeil, à Raoul Warocqué le 11 septembre 1912 (fig. 3 et 4). Dans cette missive, le chanoine cherche à persuader le mécène d'investir dans « l'achat du chaperon et des orfrois d'une chape de Jansénius d'Ypres »<sup>8</sup>. On note qu'à cette époque, la chape est déjà démembrée puisqu'il n'est question que du chaperon et des orfrois. Dès lors, « il n'y a pas lieu de la restaurer ni reconstituer, elle est plutôt actuellement un objet d'art à placer dans un musée ». Les arguments avancés par le chanoine O. Michaux ont tôt fait de convaincre l'acheteur puisque dès le surlendemain, le 13 septembre, Raoul Warocqué acquiert les pièces pour un montant de mille cinq cents francs, payés au moyen de trois billets de cinq cents francs ; des annotations en travers du texte enregistrent cet achat. Ainsi l'argumentaire est-il extrêmement persuasif : outre les qualités et références des différentes personnes qui ont pu observer les orfrois et le chaperon – entre autres, Monsieur l'architecte Auguste Van Loo<sup>9</sup> –, le chanoine dit avoir été en relation avec d'autres institutions prestigieuses susceptibles de les acquérir, « le Musée du Cinquantenaire »<sup>10</sup> – mais qui n'a pu le faire faute de moyens financiers –, et « l'église Sainte-Waudru de Mons »<sup>11</sup>. Il souligne aussi la richesse des matériaux et les qualités

esthétiques exceptionnelles de la chape : « c'est une très belle broderie or sur tissu argent semblable au plus bel ornement de la cathédrale de Tournai (1549) »<sup>12</sup>. Il évoque sans nul doute l'ensemble tournaisien « Cotrel », commandé en 1730 au même marchand-brodeur athois Pierre-François Dormal et longtemps daté à tort du XVI<sup>e</sup> siècle par les historiens<sup>13</sup>.

Cette lettre est toutefois fort évasive en ce qui concerne la provenance des pièces. À en croire le chanoine O. Michaux, elles sont issues d'une chape de Jansénius, évêque d'Ypres de 1636 à sa mort en 1638. Néanmoins, s'il « possède les renseignements nécessaires pour expliquer comment cette chape est arrivée d'Ypres à Beloeil »<sup>14</sup>, il n'en dit rien dans sa lettre. Qu'en est-il réellement de leur provenance ? Émanent-elles d'Ypres, comme celui-ci l'affirme ? Ypres est alors le siège d'un évêché, créé en 1559 lors de la réorganisation des structures ecclésiastiques à la suite du Concile de Trente (1545-1563) et dont l'évêque le plus célèbre fut Corneille Jansénius. Qu'une chape aussi prestigieuse ait pu être commandée par une riche institution comme la cathédrale d'Ypres est une hypothèse convaincante, mais qu'elle ait été portée par Jansénius et ait servi aux célébrations du XVII<sup>e</sup> siècle est un anachronisme puisque les orfrois et le chaperon datent, comme nous le verrons, du XVIII<sup>e</sup> siècle.

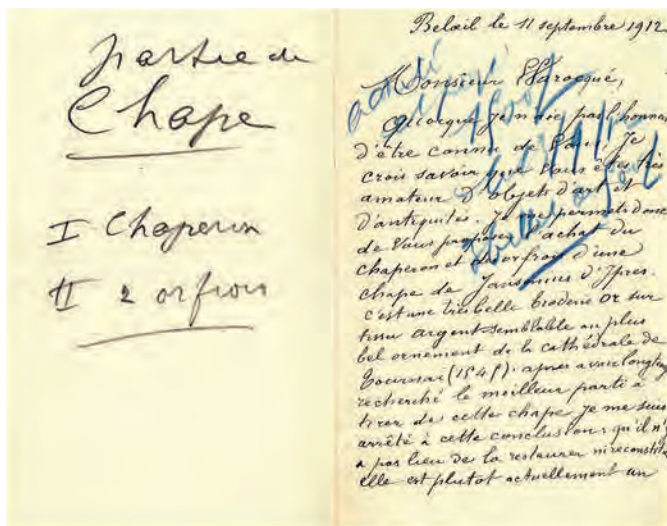


Fig. 3. Lettre de O. Michaux à Raoul Warocqué (recto), le 11 septembre 1912 (© MRM)

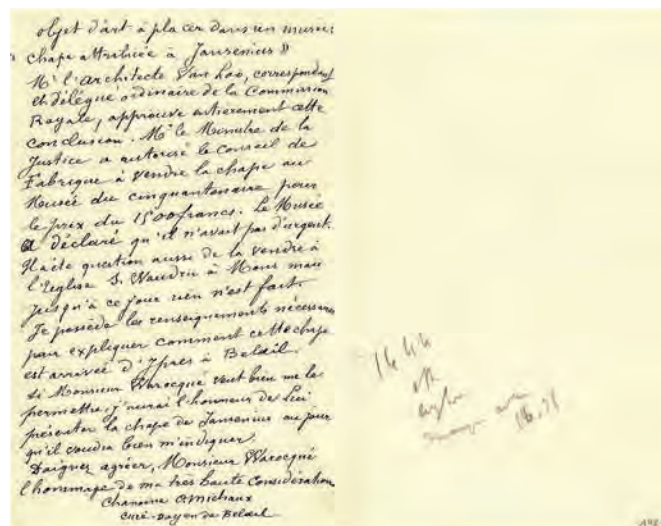


Fig. 4. Lettre de O. Michaux à Raoul Warocqué (verso), le 11 septembre 1912 (© MRM)

<sup>8</sup> MRM, AW, R.50/F.14 (doc. 198), Lettre d'O. Michaux, curé-doyen de Beloeil, à Raoul Warocqué (Beloeil, 11 septembre 1912).

<sup>9</sup> Auguste Van Loo, architecte à Beloeil et membre correspondant de la Commission royale des Monuments (province Hainaut).

<sup>10</sup> Il ne cite pas nommément ses interlocuteurs. Peut-être

a-t-il été en contact avec Eugène Van Overloop, alors conservateur en chef des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, son conseiller habituel pour la collection de dentelles. Voir TILLIET-HAULOT 2020, p. 158-163.

<sup>11</sup> MRM, AW, R.50/F.14 (doc. 198), Lettre d'O. Michaux, curé-doyen de Beloeil, à Raoul Warocqué (Beloeil, 11 septembre 1912).

<sup>12</sup> Le chanoine O. Michaux semble s'être mépris sur la date de l'ornement.

<sup>13</sup> SOIL DE MORIAME 1896, p. 186; WARICHEZ 1934, p. 379. Voir ci-dessous Le « Cotrel », un ornement clef.

<sup>14</sup> MRM, AW, R.50/F.14 (doc. 198), Lettre d'O. Michaux, curé-doyen de Beloeil, à Raoul Warocqué (Beloeil, 11 septembre 1912).

## Une origine prestigieuse fantasmée

L'affiliation de la chape à Jansénius constitue, assurément, un bel argument de vente. Toutefois, si la valeur de l'ornement s'en trouve ainsi rehaussée, il ne s'agit là que d'une légende, comme il en existe beaucoup dans l'univers de la paramentique. Ainsi les attributions d'ornements liturgiques réputés avoir appartenu à des personnages célèbres ou, plus fréquemment, avoir été offerts par des illustres personnages sont-elles très répandues depuis l'époque médiévale<sup>15</sup>. Pour nos régions, on peut notamment citer trois ornements conservés à la cathédrale de Tournai : la chasuble de saint Thomas de Canterbury<sup>16</sup>, provenant de l'abbaye Saint-Nicolas-des-Prés, la chape dite « manteau de Charles-Quint »<sup>17</sup>, qui aurait été offerte en remerciement à l'abbé de Saint-Martin, et le « Grand Rouge de Saint-Martin » (fig. 5). Superbe ensemble « Dormal-Ponce » composé de quinze pièces<sup>18</sup>, le « Grand Rouge » a lui aussi acquis une renommée prestigieuse parce qu'il était associé au roi Louis XIV qui en aurait fait don à l'abbaye bénédictine tournaisienne de Saint-Martin, ce qui est historiquement erroné<sup>19</sup>. Chape de l'évêque Jansénius ou ensemble du « Grand Rouge » offert par Louis XIV, quelle plus-value pour ces ornements d'être associés à ces figures religieuses ou civiles de renom, rapprochement qui a toutefois contribué à obscurcir la mémoire de leur origine.

## Une redécouverte récente

Si la provenance des pièces de Mariemont demeure aujourd'hui un mystère, leur histoire récente est, au contraire, bien connue. Comme évoqué plus haut, en 1936, le deuxième conservateur du château-musée, Paul Faider, expose les orfrois et le chaperon dans le *Salon des argenteries*<sup>20</sup>. C'est, sans nul doute, la couverture métallique des orfrois et du chaperon, entièrement brodés de filés d'or et d'argent, qui a guidé leur installation dans cette salle plutôt que dans celle consacrée aux dentelles et tissus. Le mode de présentation des pièces, clouées sur une planche parée d'un tissu rouge<sup>21</sup>, a alors probablement été

mis en œuvre pour leur exposition au public à moins que ce ne soit déjà une initiative de Raoul Warocqué (fig. 6). Quoi qu'il en soit, en 1960, l'œuvre est sauvée de justesse des flammes qui ravagent une partie du château-musée. Entreposée dans les réserves du nouveau Musée après le drame, elle est tombée dans l'oubli avant d'être redécouverte, en 2018, dans le cadre du chantier des collections. Le Musée entreprend alors des démarches pour faire restaurer les textiles liturgiques endommagés, certains légèrement dégradés comme les orfrois et le chaperon, d'autres en partie rongés par le feu<sup>22</sup>. Heureux hasard de calendrier puisque cette remise au jour coïncide avec la recherche, menée par Michel-Amand Jacques des Amis de la Cathédrale de Tournai, de nouveaux les ornements brodés par la maison « Dormal-Ponce »<sup>23</sup>. Les orfrois et le chaperon sont finalement envoyés dans l'atelier de TAMAT, confiés aux mains expertes des restaurateurs pour un traitement minimum avant d'être dévoilés au public lors de l'exposition *Habiller le culte* en 2021.

## L'ATELIER « DORMAL-PONCE »

### Le « Cotrel », un ornement clef

Il n'est pas anodin que le chanoine O. Michaux, dans sa lettre, établisse un lien entre les fragments de chape de Mariemont et l'ensemble tournaisien « Cotrel » (fig. 7-8), deux créations « Dormal-Ponce » aux affinités techniques et stylistiques manifestes. Toutes deux ont vu leur histoire remodelée et leur datation faussée, erronément associées l'une à Corneille Jansénius et l'autre au chanoine Cotrel<sup>24</sup>, antérieurs respectivement d'un siècle et deux siècles à la confection des vêtements. L'appellation « Cotrel » a longtemps porté à confusion, les historiens confondant l'ornement offert par le chanoine Cotrel au XVI<sup>e</sup> siècle et celui qui fut brodé au XVIII<sup>e</sup> siècle pour le remplacer. Une mauvaise connaissance de l'évolution stylistique de la paramentique les a confortés dans leur erreur jusqu'en 1958<sup>25</sup> ; une pareille méconnaissance du style est à l'origine de la relation entre Corneille Jansénius et les pièces de

<sup>15</sup> GEORGE 2005, p. 44-45. Et sur la question de l'ornement-relique, étroitement lié aux dons prestigieux, voir BAVOUX 2012, p. 440-441.

<sup>16</sup> DEHOVE 2016, p. 87-100.

<sup>17</sup> DE LANNOY 2000, p. 51.

<sup>18</sup> GILBERT & MALICE 2021, p. 94-101.

<sup>19</sup> Si le roi Louis XIV a bien offert un ornement à l'abbaye de Saint-Martin en 1671, Danièle Véron-Denise a démontré qu'il ne pouvait s'agir du « Grand Rouge ». Voir VÉRON-DENISE 2019, p. 103-113.

<sup>20</sup> La pièce est brièvement mentionnée dans les différents guides du visiteur de 1935 à 1960. Un transfert est opéré entre 1948 et 1951 du « Salon des argenteries » vers la « Petite salle des argenteries » voisine, ainsi rebaptisée à la faveur d'un réaménagement muséo-

graphique. Chaque mention dans le guide relève l'appartenance présumée de la chape à Jansénius. Voir *Guide illustré* 1936, p. 40; 1937, p. 40; 1948, p. 41; 1951, p. 42; 1954, p. 46; 1960, p. 49.

<sup>21</sup> Après l'incendie de 1960, les orfrois et le chaperon ont été entreposés, en l'état, dans les réserves. Ils se présentaient de la sorte jusqu'à leur restauration dans l'atelier de TAMAT en 2021.

<sup>22</sup> Lors de sa visite au Musée de Mariemont pour établir un devis de restauration, Marie Vercauteren, cheffe d'atelier du CRECIT (Centre de Recherches, d'Essais et de Contrôles scientifiques et techniques pour l'Industrie Textile), établit un lien entre les restes de chape et la production « Dormal-Ponce ».

<sup>23</sup> En 2018, avec la collaboration des personnes-relais

du diocèse de Tournai, Michel-Amand Jacques cherche à élargir le corpus « Dormal-Ponce » et à mettre au jour de nouveaux ornements. Plusieurs pièces seront découvertes. Voir VÉRON-DENISE & MALICE 2021, p. 46-49.

<sup>24</sup> Le chanoine Pierre Cotrel, éminent chanoine du chapitre cathédral de Tournai, avait fait réaliser un ensemble d'une grande richesse à l'occasion de son jubilé en 1539. Mais, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'ornement est dans un tel état que le chapitre décide de le remplacer. Payé par la fondation du chanoine, le nouvel ornement a alors été baptisé « Cotrel », origine de la confusion entre les deux ensembles pourtant distants de deux siècles.

<sup>25</sup> *Arts religieux*, 1958, p. 79 (n°193).





Fig. 6. Orfrois et chaperon de Mariemont superposés et cloués sur une planche (© M. Gilbert et H. Malice)

◀ Fig. 5. Chape du « Grand Rouge », face, cathédrale Notre-Dame de Tournai, charnière 1730-1740 (© KIK-IRPA)

Mariemont. Les « légendes » reposent parfois sur un fond de vérité historique : ne pourrait-on finalement imaginer pour ces pièces, à l'image du « Cotrel », un quelconque lien avec le célèbre évêque ?

S'il n'existe aucune source d'archives démontrant la parenté athoise des orfrois et du chaperon de Mariemont, il en va tout autrement du « Cotrel », rare exemple d'ornement liturgique richement documenté. Ainsi un impressionnant dossier lui est-il consacré aux Archives de la Cathédrale de Tournai, rassemblant diverses sources qui se complètent et permettent de suivre la genèse et les épisodes successifs de la commande, le port de la parure lors des fêtes les plus prestigieuses du chapitre cathédral, ou encore les interventions successives des restaurateurs : en somme, c'est toute la « biographie » de cet ensemble que les archives permettent de reconstituer<sup>26</sup>. Cette importante documentation archivistique a formé le point de départ des recherches sur l'atelier « Dormal-Ponce », de nombreux ornements ayant pu être rapprochés du « Cotrel » et former avec lui un premier corpus d'œuvres<sup>27</sup>.

### Trois grands types d'ornements

Selon l'état actuel des recherches, une vingtaine d'ornements a pu être attribuée à l'atelier « Dormal-Ponce », la plupart d'entre eux composés de plusieurs vêtements ainsi que d'accessoires<sup>28</sup>. La diversité visuelle de ces ensembles suggère leur répartition en trois groupes : les ornements précieux<sup>29</sup>, entièrement parés de filés d'or et d'argent couchés (ex. « Cotrel », fig. 7-8) ; les ornements semi-précieux, aux seuls orfrois entièrement couverts de métaux précieux (ex. « Grand Rouge », fig. 5) ; et les ornements d'étoffe, aux orfrois brodés sur fond de tissu (ex. chapes « Gouyasse », fig. 9). À quel type – précieux ou semi-précieux – se rattachait la chape de Mariemont avant démembrement ? Comme on le verra, il est difficile de se prononcer...

Bien qu'elle n'apparaisse pas d'emblée évidente, l'ascendance commune entre les ornements précieux et les ornements qui arborent du tissu (ornements d'étoffe et semi-précieux) a été révélée en 1980 par Marie-Françoise Tilliet-Haulot qui a exhumé, des archives de la fabrique de

<sup>26</sup> Pour une étude complète du dossier d'archives consacré au « Cotrel », voir GILBERT 2021e, p. 219-227.

<sup>27</sup> Ornements précieux de Stavelot (VÉRON-DENISE 2021a, p. 62-65), de Verdun (VÉRON-DENISE 2021b, p. 66-69), de Liège (GILBERT 2021a, p. 54-55),

de Berlaymont (VÉRON-DENISE 2021c, p. 70-73) et de Waarschoot (GILBERT 2021c, p. 82-83).

<sup>28</sup> Un catalogue des œuvres attribuées à l'atelier « Dormal-Ponce » a été publié dans HEERING 2021a, p. 46-113. Les récentes recherches ont permis la

découverte d'une nouvelle chape, isolée, mise au jour à l'église Saint-Michel de Gand (n° IRPA : 58530).

<sup>29</sup> Appellation donnée par Danièle Véron-Denise pour qualifier les pièces entièrement brodées de fils métalliques produites par l'atelier.



Fig. 7. Chape « Cotrel », face, cathédrale Notre-Dame de Tournai, 1730-1734 (© KIK-IRPA)



Fig. 8. Chape « Cotrel », dos, cathédrale Notre-Dame de Tournai, 1730-1734 (© KIK-IRPA)

Saint-Julien d'Ath, la trace de paiements à Pierre-François Dormal et Charles-Joseph Ponce<sup>30</sup> pour deux chapes. Appartenant au groupe des ornements d'étoffe, les chapes « Gouyasse »<sup>31</sup> (fig. 9) permettent ainsi de réunir, dans le giron de l'atelier athois, des types d'ornements d'apparence sensiblement différente.

Les textiles liturgiques pour lesquels on conserve des sources d'archives étant rares<sup>32</sup>, ce sont essentiellement des critères formels et techniques qui ont autorisé l'attribution de la plupart des œuvres aux brodeurs athois. Il

faut également préciser que la constitution d'un tel corpus est remarquable dans le domaine de la paramentique où l'anonymat des artisans est souvent la norme, le caractère collectif de la production textile participant de cette dissolution de l'acte créateur. Et c'est sans compter les nombreuses pièces qui ont à jamais disparu, victimes des ravages du temps et de la destruction des hommes.

### Un atelier familial, une clientèle dispendieuse<sup>33</sup>

Pierre-François Dormal II (Douai 1707 - Ath 1783) et Charles-Joseph Ponce (Valenciennes 1709 - ?) sont

<sup>30</sup> TILLIET 1980, p. 362 et 365-366 (n°226); MALICE 2021d, p. 113 note 49.

<sup>31</sup> En raison du port d'une des deux chapes lors des Vêpres Gouyasse, organisées dans le cadre des festivités de la Ducasse d'Ath, les deux vêtements sont communément dénommés «chapes Gouyasse». Voir MALICE 2021d, p. 104-105; DUPONT

2021, p. 216-217.

<sup>32</sup> Les seules œuvres encore existantes pour lesquelles on dispose d'archives sont le «Cotrel» (1730-1734) de la cathédrale Notre-Dame de Tournai, les deux chapes «Gouyasse» (1748-1750) et un dais de procession (1741-1744), conservés tous deux en l'église Saint-Julien d'Ath. Sur cette dernière œuvre, voir

GILBERT 2021d, p. 102-103. Il faut aussi signaler l'existence d'ornements aujourd'hui disparus mais documentés par les archives. Voir sur cette question JACQUES 2021b, p. 122-123.

<sup>33</sup> Pour des informations complètes sur la généalogie et les pratiques commerciales de l'atelier, voir JACQUES 2021a, p. 117-119 et JACQUES 2021b, p. 121-123.



Fig. 9. Chape « Gouyasse », face, église Saint-Julien d'Ath, 1748-1750 (© KIK-IRPA)

les représentants éminents de cette maison prolifique, la juxtaposition des deux noms donnant naissance à l'atelier « Dormal-Ponce », désignation adoptée par les chercheurs. Pierre-François Dormal I, le père de Pierre-François Dormal II, est à l'origine de l'atelier athois. Maître-brodeur à Douai, il déménage son activité vers 1710 à Ath, où il décède en 1720 ou 1721. En 1728, sa veuve épouse en secondes nocces le jeune Charles-Joseph Ponce qui assure, avec le fils aîné Dormal, la continuité de l'atelier<sup>34</sup>. Alors que n'apparaît aucune trace de la production de Dormal père à Ath, l'activité « Dormal-Ponce » s'étendrait,

à en juger par les sources d'archives disponibles, sur une vingtaine d'années : la première commande attestée est celle du « Cotrel » en 1730<sup>35</sup>, le dernier ornement connu – aujourd'hui vraisemblablement disparu – est livré à l'abbaye de Saint-Ghislain en 1752<sup>36</sup>. Cité comme marchand-brodeur en 1730, Pierre-François Dormal fils est maître-brodeur et admis comme tel à la bourgeoisie d'Ath en 1741 ; Charles-Joseph Ponce l'est à son tour en 1749. Des années 1750 à la mort de Pierre-François Dormal II en 1783, aucune donnée relative à la confection d'autres ornements n'est connue à ce jour. Et la trace de Ponce se perd au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>. La destinée de l'atelier durant cette trentaine d'années demeure donc un mystère.

Les prestigieuses institutions ecclésiastiques comme les cathédrales, les collégiales et les abbayes sont les commanditaires privilégiés des brodeurs athois, seule clientèle capable de commanditer de si coûteux ornements<sup>38</sup>. La plupart des broderies athoises proviennent, en effet, d'établissements bénédictins<sup>39</sup>. Dans un phénomène d'émulation collective, les abbayes assurent efficacement la promotion et la renommée de l'atelier à travers nos régions. De leur côté, les brodeurs démarchent monastères et églises en ciblant une clientèle répondant à leurs critères<sup>40</sup>. Dès lors, que les orfrois et le chaperon de Mariemont aient été acquis par une institution de premier plan ne fait pas l'ombre d'un doute.

## UN DÉCOR SIGNATURE DE L'ATELIER « DORMAL-PONCE »<sup>41</sup>

Ornés d'élégants rinceaux d'acanthé recourbés et agrémentés de fleurs et grains, les orfrois et le chaperon de Mariemont constituent une porte d'entrée séduisante dans l'univers décoratif de la maison athoise et son processus de création. Par le détour de comparaisons exemplaires, notre dessein est de situer stylistiquement ces pièces au sein du corpus et d'en proposer ainsi une datation relative. Pour ce faire, elles feront l'objet d'une autopsie visuelle à travers un examen couplé des motifs utilisés – le vocabulaire – et de leur agencement en diverses compositions ornementales – la syntaxe.

<sup>34</sup> JACQUES 2021a, p. 117-119.

<sup>35</sup> Le nom de Dormal apparaît dans les comptes de la fondation « Cotrel » dès 1728, pour des réparations sur les autres textiles liturgiques. Voir GILBERT 2021e, p. 221.

<sup>36</sup> BAUDRY & DUROT 1897, p. 454.

<sup>37</sup> JACQUES 2021a, p. 118-119.

<sup>38</sup> Les seules commandes paroissiales attestées sont celles de Saint-Julien d'Ath : le dais de procession (1741-1744) et les deux chapes « Gouyasse » (1748-1750). Les autres pièces découvertes dans des églises paroissiales proviennent très vraisemblablement d'institutions ecclésiastiques de la région qui les auraient mises à l'abri durant la Révolution française.

<sup>39</sup> Seules les chapes conservées à la cathédrale Saint-Aubain de Namur proviennent de l'abbaye prémontrée de Floreffe. Voir MALICE 2021c, p. 74-77.

<sup>40</sup> JACQUES 2021b, p. 122-123.

<sup>41</sup> Pour une étude générale des caractéristiques formelles des créations « Dormal-Ponce », voir MALICE 2021f, p. 157-175.

Au préalable, il convient de situer la production athoise dans une évolution générale de la paramentique entre le XV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Sans entrer dans les différentes phases de cette métamorphose qui s'étend sur plusieurs siècles, dressons à grands traits le processus d'« ornementalisation »<sup>42</sup> qui s'empare des orfrois dès la fin du Moyen Âge. Ainsi assiste-t-on à un effacement progressif des scènes historiées, supplantées par un décor en constante expansion. Saturées de motifs ornementaux qui envahissent à la fois les orfrois et le fond, les œuvres athoises constituent le point d'orgue de cette mutation, en tant que manifestations éblouissantes du baroque.

### Effet de variété dans les motifs

Agrémentées de nombreuses petites fleurs qui fourmillent sur la surface brodée, les pièces de Mariemont semblent refléter la richesse et l'abondance du monde végétal. C'est ce qu'inspire, en effet, la foisonnante ornementation. Cette première impression est, toutefois, remise en cause par l'examen détaillé des motifs floraux, moins diversifiés qu'ils ne paraissent *a priori*. Les orfrois et le chaperon ne recèlent effectivement que cinq modèles de fleurs, ceux-là même qui traversent l'ensemble de la production « Dormal-Ponce ». La pivoine, la tulipe, la fleur à corolle centrale bulbeuse, la fleur à deux rangs et la fleur à un rang de pétales (fig. 10-14) : des dénominations convenues pour faciliter l'étude, étant bien entendu que ces fleurs métalliques aux lignes esthétiques se refusent à toute propension naturaliste, et échappent donc à toute tentative d'identification<sup>43</sup>. L'apparente variété des fleurs est alors suggérée par leur disposition sans cesse renouvelée au sein du décor : prenant vie au bout de fines tiges végétales, elles s'élancent dans plusieurs directions et se présentent alors diversement de face, de profil, en plongée ou en contre-plongée. Par ces jeux de variation, les brodeurs suggèrent la présence de multiples spécimens alors qu'il ne s'agit que d'une reprise constante des mêmes fleurs.

Les pièces de Mariemont peuvent, à ce titre, être rapprochées des orfrois de l'ensemble « Cotrel » (fig. 7) et des dalmatiques de Liège<sup>44</sup> (fig. 16), eux aussi rehaussés des mêmes cinq fleurs phares de la maison athoise. La proximité entre ces trois ornements se révèle, en outre, dans la taille des fleurs, invariablement de petites dimensions. *A priori* anecdotique, le format des fleurs – comme des autres motifs décoratifs – est pourtant symptomatique



Fig. 10-15. Orfrois de Mariemont, détails (© KIK-IRPA) : pivoine (10), tulipe (11), fleur à corolle centrale bulbeuse (12), fleur à deux rangs de pétales (13), fleur à un rang de pétales (14), grains or (15)

d'une évolution formelle de la production et constitue, dès lors, un précieux indice de datation. Au fil des années, on constate un agrandissement des fleurs, l'épanouissement floral étant alors préféré à la répétition. Au regard de cette évolution, les orfrois et le chaperon de Mariemont constitueraient vraisemblablement un exemple précoce, comportant un nombre réduit de fleurs qui n'auraient pas encore fait l'objet de transformations d'échelle.

Autre motif phare des brodeurs athois, des grains<sup>45</sup> agrémentent aussi l'ornement de Mariemont (fig. 15). La touche d'originalité de ces grains « Dormal-Ponce » réside dans la soie bleue qui les agrmente et fait de ceux-ci une signature visuelle de l'atelier (fig. 17).

<sup>42</sup> Nous reprenons ici un terme employé par Caroline Heering pour décrire ce phénomène, soigneusement analysé dans HEERING 2021b, p. 189-191.

<sup>43</sup> ARIBAUD 2004, p. 24-26. Christine Aribaud pro-

pose une étude des fleurs dont le traitement oscille invariablement entre naturalisme et stylisation.

<sup>44</sup> L'ornement comprend également une chasuble, mais celle-ci demeure, à ce jour, introuvable.

<sup>45</sup> La dénomination de ce motif est délicate. Si nous privilégions ici l'appellation « grains », celle d'« écailles », à portée purement ornementale, aurait été elle aussi justifiée. Sur cette question, voir MALICE 2021g, p. 177.



Fig. 16. Dalmatique de Liège, dos, Trésor de la cathédrale Saint-Paul, vers 1730 (© M. Gilbert et H. Malice)

Étonnamment, seuls trois ensembles du corpus affichent des grains sans rehauts colorés : les orfrois et le chapeçon de Mariemont, le « Cotrel » (fig. 7) et les dalmatiques de Liège (fig. 16). Resurgit le même trio d'œuvres dont la parenté formelle, dès lors, se précise. Sans s'avancer plus que de raison, émettons néanmoins l'hypothèse d'une mise au point progressive d'un répertoire décoratif qui enregistrerait d'abord un nouveau motif avant d'assister à son ornementation en soie. Il serait ainsi tentant de considérer ces trois ornements apparentés comme annonciateurs de ceux de Stavelot (fig. 18), de Berlaymont, de Waarschoot et de Verdun<sup>46</sup>, aux grains alors parés de couleur. Au sein de la composition, la disposition des grains est pour le moins singulière : ils n'ont pas d'existence autonome et se nichent dans les intervalles entre les fleurs et les acanthes. S'agglomérant en amas plus ou moins étendus et semblant jaillir d'autres motifs, les grains contribuent à l'effet de profusion du décor.



Fig. 17. Chape du « Grand Rouge », détail de l'orfrois, cathédrale Notre-Dame de Tournai, charnière 1730-1740 (© KIK-IRPA)

Larges bandes sinueuses, les lanières apparaissent comme une originalité du répertoire formel des brodeurs athois, une véritable plus-value ornementale de leurs créations. Rythmées de courbes et de coudes, elles constituent l'ossature qu'interrompt et qu'enrichit une parure décorative d'acanthes, de fleurs et de grains. L'apparence initiale de la chape de Mariemont ne pouvant être reconstituée, on peut s'interroger sur l'éventuelle présence d'un décor de lanières entrelacées sur la robe, comme on l'observe sur le « Cotrel » (fig. 8) et les dalmatiques de Liège (fig. 16). Quelle qu'ait pu être l'allure originelle du plain<sup>47</sup>, notons l'apparition étonnante d'une lanière sur le chapeçon de Mariemont, dessinant un imposant compartiment central (fig. 2). Quelque peu inattendue, celle-ci introduit une touche de fantaisie dans un décor exclusivement végétal et floral.

Fleurs, grains et lanières, ce sont là trois motifs signature des brodeurs athois, dont la présence conjointe constitue



Fig. 18. Chasuble de Stavelot, dos, église Saint-Sébastien, 1730-1740 (© KIK-IRPA)

un premier indice sur la voie de l'attribution d'une pièce à l'atelier « Dormal-Ponce ». Sur les orfrois et le chaperon de Mariemont, aux côtés de ces motifs s'impose, largement déployée, l'acanthé. Omniprésente sur les textiles liturgiques contemporains, son traitement par les brodeurs est remarquable, empreint de souplesse et de légèreté.

### La syntaxe comme indice de datation

Grâce et fluidité des courbes d'acanthé, légèreté et imprévisibilité des maintes touches florales, telles sont les impressions ornementales qui se dégagent à la vue des orfrois et du chaperon de Mariemont. Toutefois, derrière cette apparence naturelle et instinctive du décor se cache une ordonnance savante. Les créations « Dormal-Ponce » sont le fruit d'une recherche compositionnelle rigoureuse, chaque détail étant pensé et orchestré pour participer à cet effet de profusion, de luxuriance et de surcharge qu'exhalent les décors mis en œuvre par les brodeurs.

Outre la mise au jour d'un vocabulaire ornemental qui vient d'être détaillé, l'étude transversale du corpus dévoile tout à la fois la récurrence de quelques compositions et leur mutation progressive au fil du temps. Ces constats, croisés avec les rares datations d'ornements dont on dispose, permettent d'esquisser le fil rouge formel de la production « Dormal-Ponce ». Celle-ci se déploie en deux phases qui correspondent aux deux décennies supposées d'existence de l'atelier à Ath, entre 1730 et 1750 environ.

Seul ornement de la décennie 1730-1740 pour lequel on dispose d'archives, le « Cotrel » (fig. 7-8) est dès lors un marqueur de datation pour les pièces qui y sont formellement apparentées, comme les orfrois de Mariemont. Ainsi les créations des années 1730, à l'image du « Cotrel », se singularisent-elles par l'emploi de deux formules ornementales : les lanières affrontées et/ou les courbes d'acanthé. Ornant alternativement les orfrois et le fond, lanières et courbes d'acanthé constituent la trame structurante du décor, sur laquelle se greffent feuillages, fleurs et grains. À en juger par le nombre d'œuvres conservées, cette première phase de production a été une période d'intense activité de l'atelier, au cours de laquelle ont été confectionnés la plupart des ornements conservés.

Première œuvre datée, le « Cotrel » ne constitue pas pour autant un *terminus post quem* pour les autres ornements

du corpus. Il est, en effet, probable que les artisans aient commencé à produire dès les années 1720, se composant un carnet d'adresses et se forgeant un répertoire ornemental propre, avant de recevoir une commande d'envergure comme celle du « Cotrel ». Par mesure de précaution, il convient de dater les pièces de Mariemont des environs de 1730. Toutefois, en l'absence de nouvelles sources, on considère la commande de l'ensemble tournaisien, en 1730, comme les débuts théoriques de la maison.

Aux décors calmes et tempérés de la première décennie succèdent, dans les années 1740, des compositions mouvementées, à l'image des broderies des chapes « Gouyasse » d'Ath (1748-1750) (fig. 9). Auparavant bien lisible sur les ornements des années 1730 (fig. 1, 7, 16 et 18), la trame structurelle de l'ornementation se dissout sur les pièces tardives, noyée et engorgée sous un conglomérat de motifs qui s'agglutinent et se nichent les uns dans les autres<sup>48</sup>. Ce souffle fougueux et exubérant ne s'est pas subitement emparé des décors « Dormal-Ponce », mais s'y est immiscé et les a progressivement transformés. Le « Grand Rouge » (fig. 5) marque, formellement, la transition entre les deux décennies, annonçant la puissance et l'opulence des exemplaires athois. Cette lente mutation formelle de la production met en exergue le travail de renouvellement effectué par les brodeurs qui cherchent à rester au goût du jour et, ainsi, à rencontrer les attentes d'une clientèle avide de nouveautés.

### Entre recherche de nouveauté et nécessaire rentabilité, un juste compromis

Parmi les formules décoratives typiquement « Dormal-Ponce » présentées, seule la composition en courbes d'acanthé retiendra à présent notre attention. Garnissant les orfrois de Mariemont, elle pare aussi cinq autres ornements du corpus : le « Cotrel » (fig. 19), les dalmatiques de Liège (fig. 20), la chasuble violette d'Ath<sup>49</sup>, la chasuble de Namur<sup>50</sup> et les chapes de Mons (fig. 21)<sup>51</sup>. S'y déploient, semblablement, plusieurs enroulements superposés qui ne sont pas rigoureusement identiques, mais aux acanthes muant et s'épanouissant diversement au gré des courbes. Leur constante métamorphose participe du dynamisme de l'ornementation, au même titre que le dessin savant de la composition. Se distinguant des broderies rapportées des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles où les acanthes

<sup>46</sup> Voir note 27.

<sup>47</sup> Le plain ou la robe désigne le fond semi-circulaire de la chape, exception faite des orfrois et du chaperon.

<sup>48</sup> Outre les chapes « Gouyasse », cette deuxième phase est

illustrée par le dais de procession de l'église Saint-Julien d'Ath (1741-1744) et l'ornement de l'église Saint-Guibert de Gembloux (1749). Voir MALICE 2021f, p. 106-109.

<sup>49</sup> MALICE 2021b, p. 60-61.

<sup>50</sup> N° IRPA : 10027358. Elle n'est pas reprise dans le catalogue de l'exposition *Habiller le culte*. Voir MALICE 2020, p. 61-64 (tome 2).

<sup>51</sup> GILBERT 2021b, p. 58-59.



Fig. 19. Chape « Cotrel », détail de l'orfroi, cathédrale Notre-Dame de Tournai, 1730-1734 (© KIK-IRPA)



Fig. 20. Dalmatique de Liège, détail du clave, Trésor de la cathédrale Saint-Paul, vers 1730 (© M. Gilbert et H. Malice)



Fig. 21. Chape de Mons, face, collégiale Sainte-Waudru, 1735 (© KIK-IRPA)

sont plaquées et juxtaposées sur l'étoffe comme un puzzle monotone, les spécimens « Dormal-Ponce » jouent d'interaction et de superposition.

Partageant nombre d'analogies, les compositions en courbes d'acanthé n'apparaissent pas pour autant parfaitement semblables sur les six ornements. Charnues et puissamment courbées sur le « Cotrel » (fig. 19), les acanthes s'affinent et se dépouillent sur les orfrois de Mariemont (fig. 22) et des dalmatiques de Liège (fig. 20). Ces mutations formelles ne sont pas synonymes d'une évolution de la part des brodeurs, mais résultent, dans leur chef, d'un jeu de variation recherché. Il en va du traitement des acanthes comme de celui des fleurs, lui aussi diversifié : tantôt elles agrémentent ponctuellement le parcours des courbes (fig. 19), tantôt elles se multiplient et s'immiscent en nombre au cœur des enroulements d'acanthé, comme on l'observe sur les orfrois de Mariemont.

Si les brodeurs exploitent, le plus souvent, avec imagination toutes les possibilités que leur offre une composition, il leur arrive parfois de cloner un décor, sans y apporter la moindre modification. C'est le cas des orfrois des chapes de Mons (fig. 21) qui reprennent, presque trait pour trait, ceux de Mariemont<sup>52</sup>. La proximité des vêtements devait toutefois s'arrêter là : si les orfrois étaient semblables, il n'en était pas de même des chaperons et probablement pas non plus des fonds, qui devaient distinguer les deux ornements.

Ces comparaisons sont intéressantes en ceci qu'elles lèvent le voile sur le processus de création des brodeurs athois. Guidés par un souci de rentabilité commerciale, ils façonnent quelques formules ornementales inspirées des modèles gravés en circulation<sup>53</sup> et les répètent, à l'envi, d'une œuvre à l'autre. Alliant subtilement reprise et variation, les artisans pratiquent ce qu'on peut qualifier de « bricolage ornemental »<sup>54</sup>. Les courbes d'acanthé illustrent à merveille ce procédé. Alors qu'ils puisent à une même formule-type pour orner plusieurs ornements, les brodeurs y insufflent invariablement quelque originalité, que cela soit dans la physionomie des rinceaux (plantureux ou dépouillés), dans leur position sur la pièce (orfrois ou fond), dans leur tracé changeant ou encore dans leur décor floral varié. Les propositions visuelles ainsi mises en œuvre sont singulières, fruit de l'inventivité d'artisans d'exception cherchant à être en phase avec une clientèle de luxe.



Fig. 22. Orfrois de Mariemont, détail des courbes d'acanthé (© KIK-IRPA)

<sup>52</sup> Reproduisant plusieurs compositions apparaissant sur d'autres ornements, l'ensemble de Mons est probablement postérieur aux orfrois et au

chaperon de Mariemont. Pour plus de précision, voir MALICE 2021f, p. 170-171.

<sup>53</sup> HEERING 2021b, p. 183-189.

<sup>54</sup> HEERING 2021b, p. 188.

## Un traitement de virtuoses

L'examen des pièces de Mariemont n'ayant pas permis de déterminer l'aspect original de la chape, on peut néanmoins supposer que le plain n'était pas recouvert intégralement de fils d'or et d'argent, auquel cas il aurait vraisemblablement été conservé. Toutefois, sans indice technique décisif pour trancher, les chapes du « Cotrel » (fig. 7 et 8) et de Mons (fig. 21) constituent deux propositions visuelles qui permettent de reconstituer, hypothétiquement, l'apparence de la chape de Mariemont avant démontage, entièrement brodée ou sur fond d'étoffe<sup>55</sup>.

Même si la robe ne nous est pas parvenue, la parure métallique des orfrois et du chaperon de Mariemont suggère, à elle seule, la somptuosité de la pièce. Rares sont, en effet, les vêtements aussi richement brodés – et plus exceptionnels encore les ornements entièrement couverts d'or et d'argent – qui subsistent dans les sacristies ou collections belges et étrangères, véritables dépenses somptuaires. Les fils précieux sont si densément couchés qu'ils masquent intégralement la triplure<sup>56</sup> de lin qui leur sert de support, apparentant la surface brodée à une pièce d'orfèvrerie. La richesse des matières premières ne pouvant suffire, les brodeurs font preuve d'une grande virtuosité pour les mettre en œuvre. Ainsi les jeux de variation formels se doublent-ils de déclinaisons techniques, participant, les uns et les autres, à une animation visuelle de la surface brodée.

## Fils et techniques de mise en œuvre<sup>57</sup>

Dans le panel des fils précieux qui s'offrent à eux (lame, trait, filé, frisé, etc.), les brodeurs ont privilégié le filé, fil composé d'une lamelle métallique enroulée en spirale autour d'une âme en soie. Les brodeurs athois explorent les possibilités techniques de ce fil et en proposent des variations comme les filés torsadés, assemblage par torsion de plusieurs filés. Ceux-ci dessinent les tiges des fleurs et le pourtour des motifs et servent de garniture miroitante à l'épaisse lanière décorative du chaperon de Mariemont (fig. 23). Posés à plat sur l'étoffe, les filés sont maintenus par des points d'accroche en soie qui traversent l'épaisseur du tissu et jouent dès lors un rôle véritablement structurel.

Apparaissent, ponctuellement, d'autres fils, tels le cordonnet noir et or (fig. 22) et la cannetille (fig. 24), qui jouent tous deux un rôle d'agrément au sein du décor.

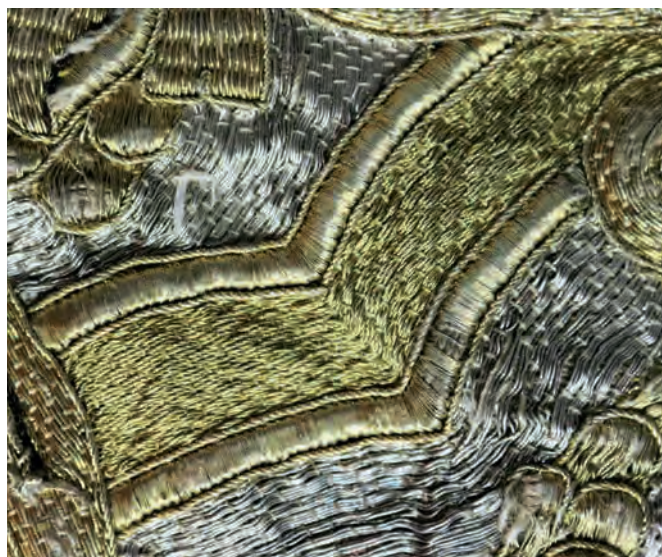


Fig. 23. Chaperon de Mariemont, détail de la lanière (© MRM)



Fig. 24. Orfrois de Mariemont, détail des cannetilles (© MRM)

Obtenus par torsion d'un filé or avec un fil de soie noir, les cordonnets doublent les filés torsadés et soulignent les contours de certains motifs. Les cannetilles consistent en l'enroulage d'un fil métallique sur lui-même en une sorte de tube creux, coupé par le brodeur à la longueur désirée. Touche de raffinement suprême, elles rehaussent quelques motifs choisis, comme les cornes d'abondance sur les orfrois de Mariemont.

L'inventivité des brodeurs se révèle dans la mise en œuvre de ce nombre réduit de fils. Couchure, gaufrure et guipure constituent les trois techniques privilégiées que les brodeurs réinventent sans cesse, révélant l'excellence dont ils font preuve dans leur art.

<sup>55</sup> Fond d'étoffe orné ou non de broderies.

<sup>56</sup> La triplure est une couche intermédiaire entre l'étoffe de fond et la doublure. Voir ARIBAUD 1996, p. 65.

Les ornements précieux ont la particularité de ne présenter que deux épaisseurs de tissus, la couverture de fils métalliques jouant le rôle d'étoffe extérieure.

<sup>57</sup> Pour un vocabulaire technique riche et illustré, voir VILLA & BOS 2015, p. 60-64; DE REYNIES 1995, p. 164-169; DESCATOIRE 2019, p. 134-135.

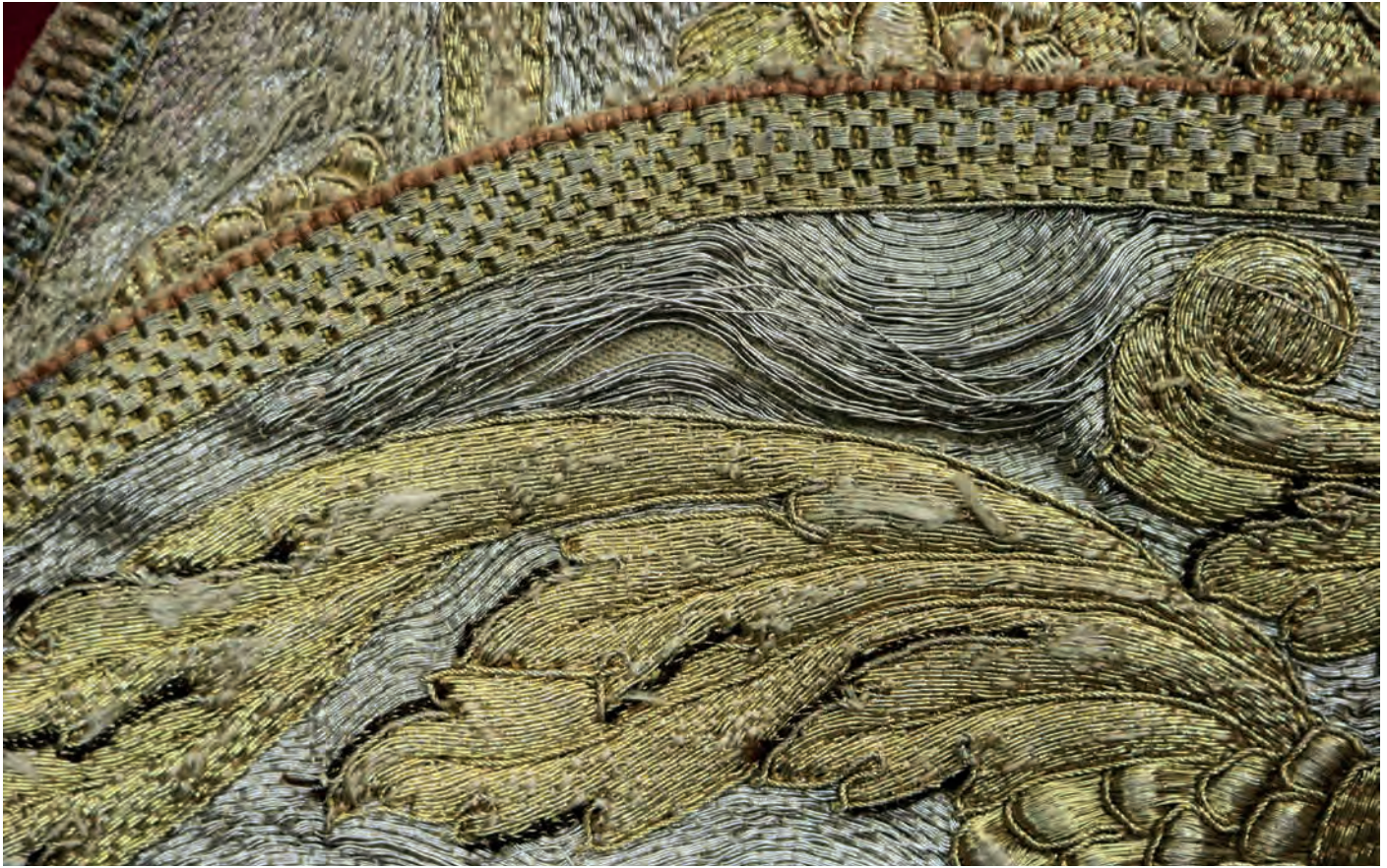


Fig. 25. Chaperon de Mariemont, détail de l'ondulation des filés (© KIK-IRPA)



Fig. 26. Orfrois de Mariemont, envers (© KIK-IRPA)

## Couchure

Technique maîtresse de l'atelier, la couchure apparaît omniprésente, non seulement pour le couvrement des fonds, mais aussi pour la réalisation de la plupart des motifs. Pour ce faire, l'artisan couche les filés parallèlement les uns à côté des autres et les fixe sur l'étoffe par un point d'accroche en soie. Une telle couverture métallique aurait pu être bien monotone sans l'introduction de quelques variations donnant vie à la surface brodée. On observe, tout d'abord, une recherche d'effets à travers l'orientation changeante des filés qui ne sont pas disposés verticalement ou horizontalement, mais ne cessent d'ondoyer sur le lin (fig. 25). Les brodeurs cherchent ainsi à exploiter tout le potentiel visuel de leurs ornements qui se révèle avec force une fois ceux-ci exposés à la lumière.

Toutes d'or et d'argent brodées, les pièces de Mariemont sont, en outre, rehaussées de quelques touches de couleurs subtilement distillées par l'entremise des points de fixation. Alors que les fils de soie grège se confondent avec les filés d'argent du fond, la couchure d'or se teinte, sur quelques fleurs et les feuilles, de nuances bordeaux et vertes. Le démontage des orfrois et du chaperon au cours de leur restauration à TAMAT a permis l'accès à l'envers des broderies (fig. 26), révélant l'intensité des couleurs qui, sur l'avant, non seulement se diluent dans l'or de la couchure, mais ont vraisemblablement aussi passé avec le temps. En examinant ces pièces avec précision, la couleur de la soie ne laisse pas d'interroger : vert foncé sur presque tout l'orfroi gauche, les points de fixation des feuilles se métamorphosent en vert très clair sur l'orfroi droit et le chaperon. Cette curieuse observation se double d'une seconde : le nombre de filés couchés ensemble varie sur la pièce<sup>58</sup>. Plutôt que de voir dans ces variations les reliquats d'une restauration ancienne, l'homogénéité du traitement de la surface inviterait à les interpréter comme les traces des différentes mains qui ont œuvré à la confection de l'ornement.

La position des points d'attache des filés constitue, enfin, le dernier paramètre sur lequel les brodeurs jouent. Traditionnellement en quinconce, les points d'attache sont ponctuellement disposés en chevrons ou en obliques sur les fleurs (fig. 11), esquissant un dessin en filigrane.



Fig. 27. Chape du « Grand Rouge », détail du chaperon, cathédrale Notre-Dame de Tournai, charnière 1730-1740 (© KIK-IRPA)



Fig. 28. Orfrois de Mariemont, détail du galon (© MRM)

## Gaufrure

Contrairement à la couchure très plate, la gaufrure présente un léger relief obtenu par la pose de ficelles sous les fils métalliques tendus. Affectionnant les nuances subtiles, les brodeurs athois recourent naturellement à cette technique qui apporte à l'œuvre de la texture et module la surface brodée. Utilisée en alternance avec la couchure, la gaufrure apparaît dans le travail de certaines fleurs (fig. 13 et 14) et des cornes d'abondance sur les orfrois et le chaperon de Mariemont. Gaufrées en tout ou en partie, ces fleurs se détachent élégamment du fond, traité en couchure.

Traditionnellement, la gaufrure apparaît aussi dans le travail des acanthes, suggérant délicatement la tridimensionnalité du motif (fig. 27). L'absence de la gaufrure

<sup>58</sup> Le fond d'argent est travaillé en couchure de trois filés, à l'exception du bas de l'orfroi droit et du chaperon, brodés en couchure de quatre filés.



Fig. 29. Chasuble, Trésor de la cathédrale Saint-Aubain de Namur, deuxième moitié XVII<sup>e</sup> siècle (© KIK-IRPA)

sur les végétaux du trio d'ornements « Cotrel » – Mariemont – Liège suggère, une nouvelle fois, la proximité chronologique de leur confection (fig. 19, 20 et 22). Cette caractéristique semble marquer les débuts de l'atelier vers 1730 – ou bien déjà à la fin des années 1720 –, avant que la technique ne s'affine et ne se perfectionne dans les pièces ultérieures<sup>59</sup>.

Les galons gaufrés sont omniprésents au sein du corpus « Dormal-Ponce ». Un examen minutieux de leur processus de confection a pu être réalisé sur les orfrois et le chaperon de Mariemont puisque la doublure n'était pas correctement fixée avant leur restauration à TAMAT

(fig. 28). Cette observation a révélé que le galon n'est pas rapporté mais brodé dans le prolongement du décor à même le lin. Bien que ce type de galonnage borde couramment les ornements liturgiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les spécimens athois se distinguent par une exécution soignée.

### Guipure

Employée avec plus de parcimonie que la couchure et la gaufrure dans les créations « Dormal-Ponce », la guipure s'immisce timidement au sein des pièces de Mariemont, agrémentant quelques menus détails. Par rapport à la couchure, plate, et à la gaufrure, texturée, la guipure se distingue par un relief marqué, créant dès lors plusieurs

<sup>59</sup> Citons, à titre d'exemple, les ornements de Berlaymont, de Verdun et du « Grand Rouge ».

strates visuelles dans le travail de broderie. Les grains (fig. 15), l'épaisse lanière du chaperon (fig. 23) et quelques revers de pétales ou cœurs de fleurs sont ainsi guipés, présentant un renflement bombé et moelleux obtenu par un rembourrage de cordes. Discrète sur les œuvres des années 1730, la présence de la guipure se fera plus franche dans la décennie suivante, son relief imposant participant à l'opulence et à la puissance des décors brodés plus tardifs, comme ceux des chapes « Gouyasse » (fig. 9).

### **Une absence curieuse**

Comment expliquer, enfin, l'absence complète de lancés de soie sur les orfrois et le chaperon de Mariemont ? Signe distinctif de la maison « Dormal-Ponce », ces points colorés agrémentent traditionnellement les grains et les pétales de fleurs (fig. 17), favorisant la lisibilité de la composition. Les ornements frères du « Cotrel » (fig. 19) et de Liège (fig. 20) tantôt s'apparentent techniquement aux pièces de Mariemont par la présence de grains monochromes or, tantôt s'en distinguent par l'apparition de rehauts de soie sur les fleurs. À Mariemont, les touches de couleurs, très furtives, émergent seulement par le biais des points de fixation (fig. 26). Faut-il en déduire que, lors de la confection, les brodeurs n'avaient pas encore mis au point le procédé technique original des lancés colorés ? Ce n'est là qu'une hypothèse, mais qui tendrait à confirmer la réalisation précoce de cette chape.

### **Une broderie riche d'effets**

Les œuvres « Dormal-Ponce » se caractérisent par une surface très plate, résultant d'un recours massif à la technique de la couchure. Les artisans athois prennent ainsi délibérément le contrepied de la tendance de l'époque qui est à l'amplification volumétrique des broderies titillant parfois le haut-relief (fig. 29). Aux jeux de saillies prévisibles, ils préfèrent des jeux de texture créés par la variation des fils utilisés, des techniques de broderie et de la position des points de fixation. Agissant simultanément sur plusieurs variables, ils façonnent des pièces d'une inventivité et d'une complexité techniques saisissantes.

Les effets de texture se doublent d'effets de profondeur, suggérés non seulement par le dessin savamment enchevêtré des compositions, mais aussi par la pose

de cordonnets noirs et or au bord des rinceaux d'acanthé. Accentués de la sorte sur les orfrois de Mariemont, ils semblent se détacher du fond et se déployer dans la troisième dimension (fig. 22). L'atelier a fait de l'usage de ces cordonnets une de ses marques de fabrique, cherchant à donner corps à son ornementation et à feindre du relief là où la surface est invariablement plate. Loin d'être un détail anecdotique, la pose des cordonnets est volontiers irrégulière, ceux-ci bordant généralement une partie des motifs brodés. Sur les ornements de Mariemont et de Liège (fig. 20), ils apparaissent sur le pan intérieur des acanthes qui, dès lors, tout à la fois jaillissent de la couchure et s'y fondent, pour un rendu tout en finesse.

Loin d'une extravagance technique, cette mise en œuvre recherchée participe à la métamorphose visuelle du vêtement en contexte rituel. Aujourd'hui déconnectées de l'environnement lumineux de l'église, au sein duquel elles prenaient vie, ces pièces ont perdu une grande part de leur puissance suggestive. La lumière est pourtant une composante essentielle pour comprendre les choix techniques opérés par les brodeurs, soucieux de créer un maximum d'effets. L'alternance de filés simples et torsadés<sup>60</sup>, le traitement varié des motifs, le parcours imprévisible des fils métalliques (fig. 25) : tout cela concourt au miroitement des broderies. La vibration du décor se dessine aussi par le biais des points de soie colorée. Effleurés par la lumière, les orfrois de Mariemont se teintent de nuances vertes ou rosées dans les fleurs et les feuilles, le reste de la surface conservant une couleur dorée ou argentée pure. Pièces vestimentaires d'une présence matérielle remarquable, les créations « Dormal-Ponce » contribuent, paradoxalement, à la sublimation du corps qu'elles revêtent.

### **Une œuvre partielle, mais non altérée**

Si ce n'est l'usure naturelle du temps<sup>61</sup>, les orfrois et le chaperon de Mariemont sont conformes à leur apparence initiale. N'ayant manifestement subi aucune restauration<sup>62</sup>, ils s'avèrent dès lors précieux pour appréhender un traitement « Dormal-Ponce » non dénaturé par les restaurations. Ils permettent, par effet miroir, de restituer le visuel d'ensembles apparentés comme celui du « Cotrel » (fig. 19), fortement transformé pour sa part. Ce dernier a notamment fait l'objet d'un ajout systématique de cordonnets noirs/colorés et or qui cernent strictement chaque

<sup>60</sup> Des filés simples émane une vive brillance alors que des filés torsadés se dégagent un éclat plus diffus. Sur la question de l'action de la lumière sur les textiles, voir LECLERCQ 2021.

<sup>61</sup> Le port des pièces a entraîné une usure des filés

qui parfois dévoilent leur âme en soie grège ou, plus rarement, se sont détachés sur des petites zones et laissent apparaître la triplure, comme on l'observe sur les galons et dans le bas des orfrois.

<sup>62</sup> Hormis leur démontage du fond et la récente inter-

vention de conservation dans l'atelier de TAMAT, les orfrois et le chaperon ne semblent pas avoir fait l'objet d'une restauration. C'est ce que suggère l'étude technique, qui a révélé un traitement « uniforme » de la surface.

motif décoratif et entraînent une perte de subtilité par rapport aux ornements de Mariemont et de Liège<sup>63</sup> (fig. 20 et 22).

Le caractère authentique des orfrois et du chaperon de Mariemont s'explique, vraisemblablement, par le démontage de la chape. Ayant perdu leur fonction rituelle depuis au moins le début du XX<sup>e</sup> siècle, les pièces ont cessé d'exister en tant que vêtement, ne nécessitant plus d'être entretenues ni restaurées. C'est que les cérémonies au chœur exigent un *decorum* important et un minimum de décence. Les textiles liturgiques jugés indécents – autrement dit sales, déchirés ou trop usés – sont écartés et/ou réparés, n'étant plus dignes de servir à la célébration de la Messe<sup>64</sup>. Il en était peut-être ainsi de la robe de la chape, devenue « impraticable » et démontée pour ne garder que les orfrois et le chaperon. Il faut préciser que le renouvellement du fond était courant dans la paramentique. De forme ample semi-circulaire, il est sujet à frottements, provoquant le détachement des filés ou l'usure de l'étoffe. Outre la robe, la patte a elle aussi disparu. Petite pièce rectangulaire fermant le vêtement sur la poitrine, elle est la zone sensible où se cristallisent toutes les tensions du vêtement.

Passés par l'atelier de TAMAT en 2021, les orfrois et le chaperon de Mariemont y ont reçu un traitement minimum respectant l'intégrité de l'objet. Si ce n'est la présence de quelques traces d'oxydation et de moisissures résultant de l'incendie du Musée en 1960, les pièces se trouvaient dans un bon état de conservation. La première étape de l'intervention a été de les décoller de leur planche et de découdre la doublure, permettant l'accès au revers des broderies. Les restaurateurs ont ensuite procédé au dépoussiérage des deux faces par aspiration contrôlée et à la refixation des filés flottants. L'ensemble a, *in fine*, reçu une nouvelle doublure en lin, l'ancienne étant légèrement moisie<sup>65</sup>.

Restitués au Musée indépendamment de leur support, les orfrois et le chaperon vont-ils un jour retrouver leur place au sein des collections permanentes ? Si une telle décision était prise, nous émettons le vœu que ces pièces puissent être présentées au public dans une scénographie qui tienne compte de leur statut, aujourd'hui ambigu, à la croisée de l'objet rituel et de l'objet d'art.

## ARCHIVES

MRM, AW : Morlanwelz – Archives du Musée royal de Mariemont, *Archives Warocqué*.

Ath, AC : Archives communales d'Ath.

Tournai, ACT : Archives de la Cathédrale de Tournai.

## BIBLIOGRAPHIE

Aribaud, C. (1998) : *Soieries en Sacristies. Fastes liturgiques. XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles*, catalogue d'exposition (octobre 1998 – janvier 1999), Paris/Toulouse.

– (2004) : « Dévotion brodée, dévotion tissée : approche stylistique de la collection du Musée d'Art sacré de Saint-Mihiel », in M. Lecasseur et F. Janvier, *De Soie et d'Or. Textiles sacrés en Meuse XVII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècles*, catalogue d'exposition (janvier – novembre 2004 et avril – novembre 2005), Bar-le-Duc, p. 19-29.

– (1996) : « "L'attachement" aux lisières dans le montage des ornements liturgiques », in F. Cousin et al. dir., *Lisières et Bordures, actes des premières journées d'études de l'Association Française pour l'Étude du Textile* (13-14 juin 1996), Bonnes, p. 57-72.

*Arts religieux* (1958) : catalogue d'exposition (mai – septembre 1958, cathédrale Notre-Dame), Tournai.

Baudry, P. et A. Durot (1897) : « Annales de Saint-Ghislain », Livres X, XI et XII, in *Annales du Cercle archéologique de Mons*, tome XXVI.

Bavoux, N. (2012) : *Sacralité, pouvoir, identité. Une histoire du vêtement d'autel (XIII<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècles)*, thèse de doctorat présentée à l'université de Grenoble, CRHIPA et École Doctorale des Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire (D. Rigaux, directeur), [HAL Id: tel00871317; <https://tel-archives-ouvertes.fr/tel-00871317>].

Dehove, P. (2016) : « Un patrimoine exceptionnel de l'abbaye de Saint-Nicolas-des-Prés : la chasuble de saint Thomas Becket du 12<sup>e</sup> siècle et le culte de l'archevêque de Cantorbéry à Tournai » in *Soie, laine, or et argent. Quatre œuvres textiles majeures du Trésor de la cathédrale de Tournai*, Louvain-la-Neuve (Tournai – Art et Histoire/ Instruments de travail ; 26), p. 87-100.

Descatoire, C., dir. (2019) : *L'art en broderie au Moyen Âge. Autour des collections du musée de Cluny*, catalogue d'exposition (octobre 2019 – janvier 2020), Paris.

Dupont, A. (2021) : « La chape "Dormal" aux Vêpres de la ducasse d'Ath », in Heering 2021a, p. 216-217.

Dupont, Y. et al. (2021) : « Conservation-restauration de vêtements liturgiques par l'atelier de TAMAT », in Heering 2021a, p. 247-249.

Federinov, B. (2020) : « L'abbé et le bourgeois. Les relations entre Edmond Puissant (1860-1934) et Raoul Warocqué (1870-1917) », in *Cahiers de Mariemont*, 42, *Raoul Warocqué dévoilé*, p. 59-70.

George, P., dir. (2005) : *Trésors des cathédrales d'Europe : Liège à Beaune*, catalogue d'exposition (novembre 2005 – mars 2006), Paris.

<sup>63</sup> GILBERT & MALICE 2021, p. 238-240.

<sup>64</sup> GILBERT & MALICE 2021, p. 231-243; GILBERT 2019, p. 48-50.

<sup>65</sup> DUPONT et al. 2021, p. 247-249.

Gilbert, M. (2019) : *Les textiles religieux au quotidien : trois siècles d'utilisation : recyclages, emplois, transformations, réparations et restaurations dans les diocèses de Namur et Tournai*, mémoire de licence présenté à l'UCLouvain, Faculté de philosophie, arts et lettres (R. Dekoninck et Caroline Heering, promoteurs).

– (2021a) : « Ornement or et argent provenant de l'église Saint-Jacques à Liège », in Heering 2021a, p. 54-55.

– (2021b) : « Ornement bleu provenant de l'abbaye Saint-Pierre de Lobbes », in Heering 2021a, p. 58-59.

– (2021c) : « Chasuble or et argent de Waarschoot », in Heering 2021a, p. 82-83.

– (2021d) : « Dais de procession d'Ath », in Heering 2021a, p. 102-103.

– (2021e) : « La vie d'un ornement sous la loupe : le "Cotrel" », in Heering 2021a, p. 219-227.

Gilbert, M. et H. Malice (2021) : « L'entretien, la transformation et la restauration des ornements », in Heering 2021a, p. 231-244.

*Guide illustré (1935-1968) : Mariemont. Le Château. Les Collections. Le Parc. Guide sommaire illustré précédé d'une notice biographique sur Raoul Warocqué et d'un aperçu historique sur l'ancien domaine de Mariemont*, Gembloux-Nivelles [guide du Musée édité à neuf reprises de 1935 à 1968 ; le titre des rééditions varie légèrement].

Heering, C., dir. (2021a) : *Habiller le culte. Les fastes brodés de l'atelier « Dormal-Ponce » à Ath au 18<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition (septembre – novembre 2021 à TAMAT), Tournai.

– (2021b) : « Formes et signification du décor brodé : pour une iconologie de l'ornement », in Heering 2021a, p. 183-199.

Jacques, M.-A. (2021a) : « Pierre-François Dormal et Charles Ponce : biographie et environnement athois », in Heering 2021a, p. 117-119.

– (2021b) : « L'atelier des brodeurs Dormal et Ponce : un professionnalisme efficace au 18<sup>e</sup> siècle », in Heering 2021a, p. 121-123.

de Lannoy, I. (2000) : *Le chapitre de la Toison d'or tenu à Tournai en 1531*, Tournai/Louvain-la-Neuve (Tournai – Art et Histoire ; 15).

Leclercq, J.-P., dir. (2001) : *Jouer la lumière*, catalogue d'exposition (janvier 2001 – janvier 2002), Paris.

Malice, H. (2020) : *L'atelier « Dormal-Ponce », fastueuse maison de broderie liturgique athoise dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, mémoire de licence présenté à l'UCLouvain, Faculté de philosophie, arts et lettres (C. Heering et R. Dekoninck, promoteurs).

– (2021a) : « Orfrois et chaperon du Musée royal de Mariemont », in Heering 2021a, p. 56-57.

– (2021b) : « Chasuble violette d'Ath », in Heering 2021a, p. 60-61.

– (2021c) : « Ornement blanc provenant de l'abbaye prémontrée de Floreffe », in Heering 2021a, p. 74-77.

– (2021d) : « Chapes "Gouyasse" d'Ath », in Heering 2021a, p. 104-105.

– (2021e) : « Ornement en velours rouge provenant de l'ancienne abbaye bénédictine de Gembloux », in Heering 2021a, p. 106-109.

– (2021f) : « L'"ADN" formel de la production "Dormal-Ponce" », in Heering 2021a, p. 157-175.

– (2021g) : « Les grains et les fleurs : une signification religieuse ? », in Heering 2021a, p. 177.

Pirenne, H. (1950) : *Histoire de Belgique*, tome III, Bruxelles.

de Reyniès, N. (1995) : « Vocabulaire de la broderie de couleur », in S. Coron et M. Lefèvre dir., *Livres en broderie. Reliures françaises du Moyen Âge à nos jours*, catalogue d'exposition (novembre 1995 – février 1996), Paris, p. 164-169.

Soil de Moriamé, E. (1896) : *Compte-rendu des travaux du dixième congrès tenu à Tournai du 5 au 8 août 1895*, Tournai.

Tilliet, M.-F. (1980) : « Broderies liturgiques », in J. Dugnoille, *Le patrimoine du Pays d'Ath. Un premier bilan, catalogue de l'exposition Ath et sa région. Le trésor d'Art et d'Histoire* (octobre – novembre 1980), Ath, p. 331-366.

Tilliet-Haulot, M.-F. (2020) : « Raoul Warocqué et la dentelle. Le collectionneur et le philanthrope (1909-1911) » in *Cahiers de Mariemont*, 42, *Raoul Warocqué dévoilé*, p. 157-170.

Véron-Denise, D. (2019) : « L'ornement dit "Grand Rouge de Saint-Martin" : analyses et confrontations », in *Archives et manuscrits précieux tournaisiens*, 5, Louvain-la-Neuve (Tournai – Art et Histoire/Instruments de travail ; 30), p. 103-113.

– (2021a) : « Ornement provenant de l'abbaye Saint-Remacle de Stavelot », in Heering 2021a, p. 62-65.

– (2021b) : « Ornement blanc dit "de Saint-Paul" de Verdun », in Heering 2021a, p. 66-69.

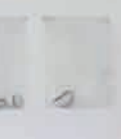
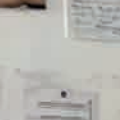
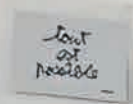
– (2021c) : « Ornement or dit "de Berlaymont" », in Heering 2021a, p. 70-73.

Véron-Denise, D. et H. Malice (2021) : « À la recherche des ornements perdus : la reconstitution d'un corpus », in Heering 2021a, p. 46-49.

Villa, A. et A. Bos (2015) : « Éléments de technique et de vocabulaire sur la broderie d'or à l'époque moderne, autour d'un manteau de l'ordre du Saint-Esprit conservé au musée du Louvre », in *Technè*, 41, p. 55-64.

Warichez, J. (1934) : *La cathédrale de Tournai et son chapitre*, Wetteren.

E PEACE





LE MULTIPLE



# LE MULTIPLE EN ART: ENTRE MODÈLES ET HYBRIDATIONS

SOFIANE LAGHOUATI

Musée royal de Mariemont et Université catholique de Louvain

À l'image des cabinets de curiosités, « chambres des merveilles » qui se sont formalisées de trésors uniques confisqués au monde, il y a dans notre imaginaire collectif l'idée que chaque musée est constitué d'une sorte de butin unique jalousement gardé. Il n'est dès lors pas rare que les visiteurs, découvrant avec stupéfaction la présence d'une œuvre connue dans une collection, interrogent conséquemment sur son originalité : « Est-ce la vraie ? ». Et quelle déception de découvrir que cette œuvre, pensée unique, est un multiple : comme si elle perdait soudainement un peu de la valeur intrinsèque qu'on lui associait. C'est précisément cette réalité doublement transfuge du multiple d'art, ni unique ni simple copie, que le présent volume entend interroger en mêlant voix de chercheur.e.s, d'artistes et de praticien.ne.s qui sont à la lisière entre la réflexion universitaire et muséale voire la recherche appliquée ainsi que l'édition.

Si l'ensemble des contributions s'intéresse aux transformations culturelles, techniques et médiatiques les plus récentes (1960-2022) plutôt qu'au parcours historique et au seul monde de l'imprimé, un bref retour en préambule sur ce lieu originel du multiple semble toutefois pertinent.

## LE LIVRE ET L'IMPRIMÉ: DES MULTIPLES MODÈLES ?

Pendant plus d'un demi-millénaire, le livre imprimé a été parmi l'un des plus importants objets culturels multiples. Il est le fruit d'une histoire mondiale complexe, plurimillénaire et non linéaire que l'on pourrait faire commencer avec les écritures les plus anciennes – en Mésopotamie, en Égypte ou en Chine (-3000/-1200) –, puis avec l'alphabet (-1200), l'affirmation du codex à la faveur du christianisme (100-500), la découverte par les arabes de la fabri-

cation du papier de Chine (752), l'essor des universités en Europe (ca 1200)... Dans son histoire plus courte, le livre a bénéficié – lors de son affirmation dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle –, de convergences techniques, d'innovations et de conditions socioéconomiques favorables en Europe. À l'instar de l'emploi de l'ancienne presse qui était en usage pour le vin et l'huile, de l'invention de formes imprimables et surtout des caractères mobiles qui sont pour partie issus du transfert technologique de l'orfèvrerie familière à Gutenberg, ou encore du développement de la métallurgie ainsi que d'un réseau financier de banquiers ; ce sont autant d'éléments qui permettent de comprendre l'efflorescence et le déploiement à travers l'Europe puis le monde de ce multiple particulier.

Si le livre est, tant dans ces réalités matérielles, culturelles que symboliques, le fruit sans cesse renouvelé d'une histoire qui continue de s'écrire, il constitue également le témoin et la trace de ses bouleversements dont on pourrait rapidement dégager deux aspects principaux pour schématiser. Le premier est temporel – parce que le livre a été le socle principal de diffusion de l'information sous toutes ses formes il en est l'instrument privilégié –, on y perçoit les marqueurs de l'époque qui l'a produit : l'industrialisation, la guerre, la standardisation de ses formats et des papiers, l'affirmation de nouveaux procédés ou encore de la mondialisation. Le second est processuel – parce que le livre en tant que concept aux matérialités diverses a su s'inscrire dans la durée s'adaptant forme et fond –, puisqu'il est à la fois un espace de résistance aux transformations paradigmatiques, devenant alors un conservatoire des arts et métiers du livre ; mais il est également un espace exploratoire pour les avant-gardes et les innovations qui lui ont, à chaque étape de son évolution, permis de perdurer à travers ses métamorphoses.

De manière générale, c'est souvent au monde de l'imprimé que l'on songe en premier quand on convoque la notion de multiple en art tant il est vrai qu'il a longtemps tenu dans nos régions une place prépondérante en faisant de la matrice (bois gravé, plaque, marbre, pierre lithographique, etc.) le lieu d'une naissance plurielle de l'œuvre. Et même si l'usure de la forme imprimante a fait émerger la notion de « tirages de tête » – plus frais et précis parce que premiers et réalisés sur un papier de qualité –, que l'on oppose au « tirage courant » destiné à une plus large diffusion, rien en réalité – surtout plus à l'heure où le nombre et la technique d'impression ne justifient plus une telle appellation – ne justifie un tel rapport de primauté ou de hiérarchie dans les faits. Le graveur et savant Abraham Bosse (1602-1676), dont l'œuvre coïncide avec l'affirmation de la gravure en taille douce (sur cuivre) au détriment de la gravure sur bois, publie un traité, en 1649, où la gravure n'apparaît déjà pas comme une copie. Pour celui dont l'œuvre gravé a été copieusement pillé de son vivant, tant par d'autres graveurs que par des peintres voire des sculpteurs ou des orfèvres, il importe davantage de faire la différence entre une création originale et inspirée avec des produits d'interprétation : « ainsi ce sont de tels dessinateurs et peintres, que je nomme savants originaux, qui outre qu'ils savent au besoin bien copier toutes les choses visibles de la nature, savent aussi en inventer de telles<sup>1</sup> ».

Comme l'écrit Michel Melot : « Le "multiple" n'est ni une copie ni un "exemplaire" interchangeable avec un autre. La catégorie de "multiple" est donc un hybride entre la reproduction et l'œuvre originale unique<sup>2</sup> ». Et c'est cette « hybridité » du multiple, patente dans l'imprimé, mais que l'on retrouvera ailleurs, avec laquelle l'art a eu longtemps maille à partir.

On se souviendra, à cet égard, qu'à Paris la Société des aquafortistes (1862) entend défendre l'eau-forte originale de peintre s'opposant de la sorte à tous les procédés où l'artiste n'intervient pas directement dans la production de l'image – l'*aura* du peintre se substituant à l'*aura* « benjaminienne » de l'œuvre d'art. Revendiquée comme un art qui se passe du recours au technicien, la gravure originale trouvera de nombreux adeptes auprès de ceux qui s'opposent à l'académisme, voire à une forme d'in-

dustrialisation de la gravure. Proche de cette avant-garde française, Félicien Rops fondera en Belgique la Société internationale des Aquafortistes (1869) tout en participant à son renouveau. Si l'on ne peut guère parler de véritable succès marchand, le mouvement a contribué cependant à l'affirmation de nouvelles esthétiques et pratiques en particulier dans le domaine du livre.

C'est le cas de ce que l'on nomme confusément les « livres d'artiste », rejets irrévérrencieux de l'art et du livre et qui, derrière cette appellation trop large, rassemblent des pratiques tant bibliophiliques qu'avant-gardistes qui s'initient dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle et perdurent jusqu'à présent. Derrière cette dénomination on trouve ainsi, comme un prolongement par le livre des cimaises de la galerie d'art, l'association d'images à un texte, comme dans le cas du poème *Le Fleuve* (1874) de Charles Cros accompagné de gravures à l'eau-forte japonisantes d'Édouard Manet que d'aucuns considèrent parmi l'un des premiers « livres de peintre ». Dans ce type de production, on fait feu de tout bois : en empruntant à la fois aux codes de l'art tous les éléments (de la singularisation, comme la signature, la possibilité d'ajout d'originaux...) ainsi qu'aux particularismes développés par la bibliophilie (tirages de tête, bon de souscription, hors-texte, épreuves, dédicaces...).

Derrière cette même dénomination de « livres d'artiste », on trouve également une production très différente qui s'affirme à partir des années 1960 et qui est remarquable à bien des égards. Créations<sup>3</sup> résultant de plusieurs transgressions (symboliques, économiques, techniques et culturelles), ces œuvres diffèrent dans leur production comme dans leur diffusion de la chaîne traditionnelle du livre. Les transformations sociétales occidentales portées par la jeunesse d'alors, l'accessibilité des techniques voire la baisse des coûts de reproduction automatique (le premier photocopieur Xerox date de 1959, nous y reviendrons), font espérer la possibilité de réappropriation et de détournement des moyens de la production industrielle. Cette potentialité de diffusion de l'art vers le plus grand nombre par le multiple laisse augurer à de nouveaux créateurs une remise en question de biens marchands et/ou culturels de la « société de consommation » par l'un de ses biens les plus chargés symboliquement : le livre ainsi que de l'ensemble de ses avatars imprimés.

<sup>1</sup> Bosse 1649, p. 8.

<sup>2</sup> MELOT 2012.

<sup>3</sup> En 1962, en particulier, l'américain Edward Ruscha (*Twentysix Gasoline Stations*), le suisse Spoerri (*To-*

*pographie anecdotée du hasard*), le français Ben Vautier (*Moi Ben je signe*) ou l'allemand Dieter Roth (*Dagblegt Bull*) vont présenter des ouvrages qui font dire à Anne Moeglin-Delcroix, dans son ouvrage *Sur le livre d'artiste*,

que ces quatre livres, « totalement originaux, visuellement très différents sont pourtant proches par leur projet et l'idée qu'ils se font du médium livre ». Voir également de la même autrice : *Esthétique du Livre d'Artiste*.

La manière dont certains artistes vont appréhender le médium du livre, pendant les années 1960-1980, permet alors d'explorer des possibilités qui vont à l'encontre des conventions des domaines qu'ils constellent, les utilisant parfois à contre-emploi : l'œuvre d'art comme un multiple ; le livre devenant une œuvre originale voire, dans certains cas, cas unique avec le livre-objet. Bien que marginale, la pratique du « livre d'artiste » devient le symbole d'une mise à mal des normes et des valeurs de la bourgeoisie et de la société de consommation. Contrairement aux livres d'artiste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on constate ici une prédilection pour les matériaux et papiers bon marché, l'usage de thèmes dans le registre populaire en même temps qu'une conceptualisation poussée à son paroxysme qui deviennent autant d'éléments qui qualifient un nouvel usage de l'hybridité intrinsèque aux multiples : celui du livre comme œuvre d'art ou, si l'on préfère, de l'œuvre d'art comme un livre.

## L'HYBRIDATION COMME PROCESSUS ET DISPOSITIF

Est-ce dire pour autant que le modèle du livre est paradigmatique des enjeux qui encadrent la production de multiple en art ? Rien n'est moins sûr quand on regarde la variété de la production concomitante aux livres d'artiste et parfois réalisée par les mêmes artistes : c'est d'ailleurs le pouvoir d'hybridation du multiple qui prévaut en autorisant l'existante simultanée du singulier et du pluriel sur un même support, voie ouverte par le livre et l'imprimé, que la nature même du support ou de la fonction que l'on peut lui attribuer.

C'est ce qu'explore **Alexander Streitberger**, directeur du Lieven Gevaert Center et professeur à l'Université catholique de Louvain, dans l'article qu'il consacre au multiple *Artists and Photographs*, publié en 1970 par la maison d'édition *Multiples, Inc.*, lequel se présente sous la forme d'une boîte où sont réunies les « œuvres » de dix-neuf artistes. Tout en soulignant la diversité des propositions artistiques, Streitberger explore tant les questions relatives aux enjeux de l'art contemporain, de sa diffusion et sa réception, que les variétés des usages et fonctions de la photographie aussi bien pour l'artiste, le théoricien ou le curateur que leur potentiel spectateur/lecteur. On perçoit alors, comme avec Bosse et la gravure, que la photographie est un espace et un support de représenta-

tion complexe qui peut revêtir simultanément ou successivement différentes fonctions (œuvre, archive ou document) et différentes formes (série, image-texte, livre ou portfolio).

S'intéressant plus spécifiquement aux « Multiples photographiques de Joseph Beuys », **Pierre-Emmanuel Perrier de La Bâthie**, enseignant à l'Institut Catholique de Paris, qui achève un doctorat consacré aux récits « auto-photobiographiques » d'artistes, met quant à lui en exergue la sophistication de la construction, de l'usage et de la manipulation de l'image photographique chez l'artiste. Perrier de La Bâthie prend en considération la manière dont Beuys va produire, entre 1965 et jusqu'à son décès en 1986, un nombre important de multiples de toutes sortes. La photographie va y jouer le rôle essentiel de « véhicule » : contribuant à la fois à la diffusion de ses idées et de son approche de l'art, mais également à l'édification du personnage de l'artiste *performer*, d'agitateur public et d'une sorte de chaman urbain à la « mythologie individuelle » (Harald Szeemann) si prégnante – images qui lui survivront comme autant de reliques laïques.

Dans l'essai qu'elle consacre au *Multiple d'artiste* (2010), Océane Delleaux<sup>4</sup> signale l'émergence de ces nouvelles pratiques, en Europe et Amérique du Nord, qui proposent cette hybridation entre l'œuvre d'art unique et l'objet industriel sériel. À l'image de Daniel Spoerri qui fonde, en 1959, les éditions MAT (Multiplication d'Art Transformable) à Paris avec la volonté de produire des objets d'art accessibles : chaque œuvre étant produite à cent exemplaires signés et singularisés par l'artiste. Si le livre d'artiste va conjointement à l'encontre d'une certaine vision du livre et de l'œuvre, le multiple va permettre aux créateurs, par « l'édition artistique », d'investir le champ des objets de consommation. À l'instar de Spoerri, nombreux sont les artistes qui réalisent à la fois des livres et des multiples d'artiste : soit en créant leurs propres structures soit en collaboration avec des maisons d'édition de livre, de design ou des galeries d'art...

Cette hybridité du multiple d'artiste se retrouve chez l'un des importants acteurs de la diffusion de cette production en Europe : Guy Schraenen qui, grâce à sa structure « Archive for Small Press & Communication » à Anvers, en Belgique, va éditer, créer et diffuser des « livres d'artiste » du monde entier, réalisés entre les années 1960 et la fin

<sup>4</sup> DELLEAUX 2010.



Fig. 1. Antoine Lefebvre, *Dada*, 2012. Boîte en carton contenant des cahiers dadaïstes photocopiés (© MRM)

des années 1980. Il va également réunir d'autres œuvres multiples, comme la photographie ou la carte postale, voire des supports plus éloignés du monde du livre : comme le disque vinyle, la cassette audio, les différents formats de film, voire des objets... Selon Schraenen, cette conception générale de la multiplication et de la diffusion « avait pour caractéristique l'emploi ou le détournement d'objets usuels ou industriels, également d'œuvres publiées sur papier, mais toujours réalisées dans la même idée<sup>5</sup>. »

Les années 1960-1980 voient aussi la démocratisation de cette nouvelle technique de reproduction de l'image

qu'est la « photocopie » – il s'agit en réalité de la xérographie développée en 1959 également connue sous le nom d'électrographie. Durant cette période, plusieurs générations d'artistes vont s'en emparer pour produire le « Copy art » dont l'une des premières consécration est la réalisation de l'exposition-catalogue collectif *Xerox book*<sup>6</sup> en 1968. Dans l'article qu'elle consacre aux créations de Barbara T. Smith, **Judith Delfiner**, maîtresse de conférences à l'Université Paris Nanterre, montre l'usage tout à fait particulier que fait l'artiste d'une machine, – dont la force première est la capacité de reproduction peu coûteuse et rapide –, pour produire des « relevés d'empreintes »

<sup>5</sup> SCHRAENEN 1991.

physiques et psychiques singuliers. À travers ses recueils-cercueils (*Coffins series*), réalisés en 1965-1966, Barbara T. Smith crée des ouvrages réalisés en un seul exemplaire : des *unica* désormais conservés à la bibliothèque de recherche du Getty Research Institute à Los Angeles. Tandis qu'à la même période des artistes détournent la copie de documents pour produire des multiples, elle explore par ce médium à la fois son histoire personnelle et son époque, sa condition de femme et la fin de la vie maritale ou son rapport au foyer. À l'évidence, dévoyer l'usage bureaucratique de la photocopie et de sa potentialité réduplicative à des fins privées et esthétiques prend une dimension politique.

Il y a également une dimension éminemment politique dans la proposition faite par **Antoine Lefebvre** quand il crée avec Laura Morsch-Kihn le projet « Copie Machine » (Zone de Reprographie Temporaire) en 2017 et qu'ils investissent ensemble différents lieux périphériques et désertés par les commerces : d'abord en France (à Rouen, Clermont-Ferrand, Perpignan, Marseille...) puis aux Pays-Bas (Rotterdam). Les deux artistes proposent aux gens, à la manière d'un magasin de proximité, de photocopier leurs documents « à partir de 0.00 € » afin de créer temporairement des lieux de sociabilité et d'échanges. Comme le suggère la présentation du projet :

« *Copie Machine* est un dispositif destiné à produire, interroger, et mettre en circulation des documents sous une multitude de formes : tracts, affiches, livres, fanzines... Accueillant toutes les formes d'action par la photocopie, *Copie Machine* est une incitation à agir et nous faire agir. La photocopie a cette capacité de nous transformer "à la fois en auteur et en éditeur" (comme le pressentait McLuhan dès 1967), en piller (comme le suggérait, le slogan de 1992 "Danger : le photocopillage tue le livre") et fait de chacun de nous un agitateur politique en puissance<sup>7</sup>. »

Dans un très émouvant autoportrait, intitulé « J'ai décidé de ne plus produire d'œuvres uniques » l'artiste éditeur nous présente sa démarche, son parcours, sa recherche ainsi que ses influences. Dans ce *Portrait de l'artiste en éditeur*<sup>8</sup>, pour reprendre le titre de sa thèse de doctorat, on appréhende mieux son travail qui consiste à éditer ses propres multiples et ceux d'artistes plus anciens ou contemporains. Basé sur le principe du « copyleft », terme qui

a émergé dans les années 1970 pour qualifier l'absence de restriction de son travail à un quelconque droit monnayable, il s'agit littéralement d'un droit à la copie ou, si l'on joue le motif du déplacement et de la traduction, une « copie gauche » qui est, nous le verrons, polysémique. Mais si l'on sent dans la pratique artistique d'Antoine Lefebvre editions, qui est le nom sous lequel il opère depuis 2015, l'influence du « do it yourself » ainsi que la pratique du fanzine et de la débrouille de la culture Punk, ce n'est plus tant la question de la matérialité de son travail et les multiples réalisés qui font œuvres, mais bien son activité, sa pratique et la manière dont il y adosse sa réflexion. Évidemment, la culture numérique, qui exacerbe la circulation et la diffusion de l'information, enjoint à l'artiste éditeur d'interroger la multiplicité des rapports de sociabilité qu'elle annonce d'un côté et de l'autre la « résistance à la technologie » de l'imprimé qui favorise des relations moins rhizomiques, diffuses et simultanées.

C'est dans une esthétique d'un autre type de gauchissement de la « copie » que l'artiste **Olivier Deprez** s'inscrit : celui du « bootleg ». Il est intéressant de noter que le terme provient de la contrebande d'alcool durant la période de la prohibition aux États-Unis (1920-1933) : un *bootlegger* était un homme qui cachait dans sa botte une bouteille d'alcool, provenant de l'étranger ou de distilleries clandestines. L'acceptation contemporaine du terme désigne désormais une « mauvaise copie » : à l'instar des enregistrements sonores ou vidéos captés illégalement ou dérobés et qui circulent et concurrencent le marché des enregistrements officiels quand ces derniers circulaient sur des médiums (vinyls, cd, dvd) peu concurrencés... Ce fut à la fois le cas d'abord de la musique, puis du cinéma et jusqu'aux jeux vidéo... à cause de leurs caractères exceptionnels, voire illégaux, ces bootlegs ont pris dans de nombreux cas de la valeur tant sur un marché secondaire que d'un point de vue patrimonial. Si la pratique est relativement répandue dans le domaine du livre d'artiste contemporain, consistant à produire des republications non autorisées, Olivier Deprez nous propose d'appréhender avec « l'auto-bootleg » la manière dont ce processus, qu'il invente et réplique, devient pour lui un lieu fécond pour son art singulier du multiple.

Cette hybridation matérielle, disciplinaire voire « sectorielle » du multiple n'est du reste pas topique de la production

<sup>6</sup> Avec les contributions de Seth Siegelau, Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris et Lawrence Weiner.

<sup>7</sup> Projet conçu en collaboration avec l'équipe de recherche Édith (ESADHaR Recherche) qui s'intéresse à des formes éditoriales reposant sur une économie limite. (<https://>

[copie-machine.tumblr.com/post/631500868150231040/copie-machine-x-belsunce-projects](https://copie-machine.tumblr.com/post/631500868150231040/copie-machine-x-belsunce-projects))  
<sup>8</sup> LEFEBVRE 2014.

des artistes : on la retrouve également dans le champ du design, qui s'autonomise de l'architecture depuis les années 1950. Elle a pour double-effet l'artialisation des objets usuels et leur défonctionnalisation brouillant de la sorte les frontières, qui départent les arts appliqués et le design des œuvres d'art, tout en rendant difficiles leur identification, leur réception et analyse. Comme nous le rappellent Marie-Ange Brayer, Rossella Froissart et Valérie Nègre :

« Un passionnant chassé-croisé se produit dans les années 1950 entre les artistes et les designers autour du multiple, lorsque les plasticiens se l'approprient et qu'ils en font, au sens strict, une œuvre en deux ou trois dimensions conçue pour être réalisée en plusieurs exemplaires, pour une commercialisation dans un marché de l'art élargi.

La littérature abondante que cette typologie spécifique a générée ne prend jamais en compte les arts appliqués ou le design, et c'est bien là un étrange paradoxe, si l'on considère que l'une des finalités poursuivies par les artistes concernés était bien celle d'abolir les barrières entre les pratiques pour se confronter à la sphère productive et marchande<sup>9</sup>. »

La cécité relative de la critique d'art pour les objets hybrides provenant des champs du design et des arts appliqués, est-elle révélatrice d'une sorte d'interdit sous-jacent ? Cette résistance peut-elle être considérée comme une survivance des derniers oripeaux de la sacralité de l'œuvre d'art, déjà fort mise à mal par la multiplicité ? Plus qu'un témoignage sur cette réalité complexe du multiple en art et de ses enjeux, **Daniel Vander Gucht**, éditeur de la Lettre volée et professeur de sociologie à l'Université libre de Bruxelles, nous livre une réflexion riche de ses expériences. Entre les émotions picturales qui ont jalonné son parcours et la recherche qu'il développera par la suite, – mettant des mots, du sens sur ce sentiment premier des arts né avec les « chromos<sup>10</sup> » qu'il affectionnait enfant –, il y a sans doute le travail essentiel de l'éditeur qui opère au passage de l'un (le candide) à l'autre (le désabusé) et contribue à la perpétuation et au renouvellement d'une mémoire collective de l'art et à son appropriation.

Ce travail de l'éditeur est d'autant plus capital qu'il intervient depuis vingt-cinq ans dans un contexte où l'on ne peut

que constater le peu d'intérêt que soulèvent ces questions tant dans la production que dans la diffusion des œuvres à la même période. Ainsi que le souligne **Océane Delleaux**, maîtresse de conférences à l'Université de Lille, dans l'article qu'elle consacre à la production de multiple en France en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, ce n'est qu'à la faveur de l'émergence de nouvelles relations au support à l'ère du numérique que l'on retrouve un regain d'intérêt pour ce type d'œuvres, tant du côté des artistes et du marché ou de la critique d'art que du côté des spectateurs et des collectionneurs. Prolongeant grâce à cet article, la recherche menée sur le multiple en 2010, Delleaux interroge en particulier les relations nouvelles que ces œuvres impliquent : en effet, à l'image des relations entre les différents acteurs du WEB 2.0 – où l'internaute devient, dans une certaine mesure, codéveloppeur – ce sont les statuts mêmes des différents acteurs de l'art contemporain qui s'hybrident. Ainsi le spectateur devient acteur et diffuseur de l'œuvre, l'artiste est amené à davantage interagir avec le visiteur et le collectionneur : chacun contribuant et consolidant de la sorte les réseaux d'échanges et de sociabilité pour faire exister les œuvres. Quant à l'œuvre multiple, en ce compris les livres d'artiste<sup>11</sup>, elle y acquiert à cette période souvent une fonction double, voire hybride : celle de pouvoir à la fois fonctionner de manière autonome, comme celle de prolonger voire de faire partie d'un dispositif qui la subsume.

L'entretien avec **Thorsten Baensch**, artiste-éditeur basé à Bruxelles qui réalise depuis près de trente ans des peintures et des livres d'artistes, nous donne également à penser à nouveaux frais le multiple d'artiste. Non seulement ses usages de la photocopieuse diffèrent à bien des égards de ceux d'antoine lefevre editions ou d'Olivier Deprez, mais chaque livre est pour lui à la fois multiple et unique puisque les impressions se distinguent, même minimalement, les unes des autres. Cette distinction, il peut être amené à l'accentuer en particularisant certains exemplaires, réinventant de la sorte et à sa manière de peintre la tradition bibliophilique des tirages de tête. Ces ouvrages souvent réalisés à peu d'exemplaires reprennent des textes ou des images voire des matières anciennes qu'il appréhende d'une nouvelle manière. Éditeur et artiste du livre d'artistes, il fait entendre la notion de livres dans une acception très large puisqu'il les présente parfois sous la forme de boîtes aux objets étonnants, où

<sup>9</sup> BRAYER *et al.* 2019.

<sup>10</sup> Ces « images lithographiques en couleurs de mau-

vais goût » selon la définition qu'il en donne du Robert.

<sup>11</sup> Voir à ce sujet LAGHOUATI 2019.



Fig. 2. Guy Schraenen (éditeur) SUITE COLLE-X-TION, 1978, Anvers (© MRM)

toutes les matières et les manières y sont bienvenues (plastiques comme matières organiques). À l'enseigne de Bartleby & Co., qui est le nom d'un personnage éponyme d'une nouvelle d'Herman Melville (*Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, 1853), ce clerc de notaire qui finit par refuser le travail de copie pour lequel il a été engagé, Baensch est à la fois un peintre solitaire qui réalise des *unica*, livres réunissant son œuvre peint, et un artiste-éditeur qui travaille dans l'amitié et le dialogue avec d'autres artistes avec lesquels il signe un travail choral.

Ainsi que nous l'avons aperçu ici, l'affirmation des multiples – œuvres, livres ou objets –, a toujours été affaire d'accessibilité technique en partie corolaire des développements socioculturels, industriels et technologiques. S'exprimant d'abord par les formes et les matières traditionnelles des arts – par la gravure, le moulage, l'usage du plâtre, du bronze ou de la céramique –, l'édition de multiples a également utilisé, depuis, les produits, les matériaux de l'industrie – bois, verres, textiles, polymères naturels ou de synthèse. En imitant ses procédés de fabrication et ses moyens de diffusion et de promotion, ses œuvres multiples questionnent tant d'aspects de notre contemporanéité : à l'instar de la *Merde d'artiste* (1961) de Piero Manzoni vendue en boîte de conserve au prix et poids du cours de l'or, ou encore de l'œuvre de Marco Evaristti, *Polpette al grasso di Marco* (2006) composée de conserves contenant des boulettes de viande accommodées à la graisse prélevée à l'artiste par liposuccion et consommées lors d'une performance...

C'est aussi avec ses performances chirurgicales filmées, entreprises dans les années 1990, que l'artiste française ORLAN entreprend d'interroger le beau ou le féminin ainsi que notre héritage judéo-chrétien à la fois moral et esthétique, mais aussi relatif aux passions. Dans son article, **Quentin Petit Dit Duhal**, docteur en histoire de l'art et attaché à l'enseignement et à la recherche à l'Université Paris Nanterre, met en avant deux types d'œuvres issues des interventions de cette période : les *Reliquaires* composés de chair, de peau ou de graisse prélevées et conservées dans des boîtes métalliques ; les *Saints Suaires*, issus des gazes médicales imprégnées de sang séché et sur lesquels apparaît un autoportrait. Petit Dit Duhal focalise sa réflexion, pour le présent volume, sur les « jeux » – que l'on peut entendre ici au sens d'écart et d'interaction –, entre les notions de « multiple » et de « série » qui annoncent l'affirmation chez l'artiste du projet-personnage de Sainte ORLAN par des œuvres multiples : elles disent le fragmentaire, l'hybridité et interrogent par ces truche-

ments les rapports de l'art à la religion et à l'unicité divine, de la partie au tout, de l'original à sa reproduction voire de l'originel à l'artificiel.

Avec l'affirmation de technologies et celle de techniques plus récentes, comme l'usage de la Blockchain et des jetons non fongible (*non-fungible token* - NFT), l'on retrouve les sempiternelles questions qui hantent le rapport de l'art au multiple : vont-elles permettre de limiter la dispersion des œuvres numériques qui recèlent en elles une potentialité infinie de multiples ? S'il ne faut certes pas exclure l'influence du marché de l'art sur le développement de telles technologies, n'est-ce point-là, sur le plan symbolique, une vaine tentative de sauvegarder un peu de cette *aura* de l'œuvre unique, voire d'épargner quelque peu cette « aura relative » des œuvres multiples en limitant sa dispersion ? Et que penser des usages des Technologie de l'Information et de la Communication et de la culture numérique par les créateurs de ces œuvres ? Ce sont autant de questions auxquelles l'artiste et chercheur **Régis Cotentin** tente de répondre. On ne saurait dire, s'il s'agit du fortuit de l'air du temps, ou d'une tendance globale de notre société à l'accélération, mais Cotentin n'a pas eu la tâche la plus aisée : il a dû solliciter de nouvelles expertises techniques récentes, très spécifiques et peu répandues, tout en veillant à rendre sa réflexion, mêlant histoire de l'art et enjeux de reproductibilité, soluble dans le jargon numérique. Pis encore, en situant sa réflexion dans l'extrême contemporain, il lui a fallu réajuster son propos au gré de l'actualité brûlante des NFT qui a accompagné la préparation du présent dossier puisqu'entre son lancement et sa finalisation, nous avons pu voir les NFT atteindre des valeurs folles – devenant la promesse d'un nouvel Eldorado numérique pour les artistes, les galeristes et les spéculateurs –, puis assister en quelques semaines à l'éclatement de la bulle spéculative.

Nous ne pouvons finir cette contribution sans faire la part belle à la création. Aussi avons-nous fait appel à l'artiste **Yann Sérandour** pour insérer dans ces *Cahiers de Mariemont*, un « cahier d'artiste » puisque tout livre qui se respecte, non content d'être un multiple, est également à l'origine composé de multiples cahiers. Passionné par les livres et leurs manifestations dans les pratiques artistiques et culturelles, au point de leur avoir consacré une thèse<sup>12</sup>, Sérandour réalise ici une création basée sur un ensemble de publications du Musée royal de Mariemont qui mettent en scènes le livre, le livre d'artiste, la bibliothèque ainsi que la notion de collection, comme s'il effectuait un prélèvement par « carottage » dans la masse de nos

publications. D'aucuns ont qualifié, à juste titre, la démarche de l'artiste « d'interstitielle et mimétique<sup>13</sup> » tant elle paraît exister dans les liens qu'elle met en exergue : des liens, souvent invisibles, qui unissent une œuvre à l'autre par des phénomènes de reprises, d'hommages, d'allusions qui font du livre, et de manière plus générale de l'imprimé, non pas une œuvre seulement multiple matériellement, mais également sémantiquement et symboliquement. Qu'il en soit chaleureusement remercié !

Que toutes les contributrices et les contributeurs de ce volume le soient également. Multiplement !

## BIBLIOGRAPHIE

Bosse, A. (1649) : *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux d'avec leurs copies*, Paris.

Brayer M.-A., R. Froissart, V. Nègre (2019) : « Constellations d'objets : le multiple aux frontières de l'art et de l'industrie », *Perspective* [En ligne], 2 (consulté le 21/04/ 2021). URL : <http://journals.openedition.org/perspective/14627> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.14627>.

Brogowski, L. (2010) : *Éditer l'art, le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou.

Delleaux, O. (2010) : *Le Multiple D'artiste. Histoire d'une mutation artistique : Europe-Amérique du Nord de 1985 à nos jours*, Paris.

Dupeyrat, J. (2017a) : *Entretiens. Perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Rennes.

– (2017b) : « Livres d'artistes : ce que l'édition fait à l'art, ce que l'art fait à l'édition », in Fl. Aknin, A. Bertaudière, A. Ostinelli (éd.), *Ce que l'édition fait à l'art, extraits d'une collection*, Nevers, p. 72-93.

Durand, P. et T. Habrand (2018) : *Histoire de l'édition en Belgique (XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Bruxelles.

Foulon, P.-J., coord. (1988) : *L'art et le livre*, Mariemont-Morlanwelz.

Laghouti, S. (2019) : « Littérature et arts plastiques : la part du livre, la part de l'œuvre », in *Le livre & l'estampe*, n° 190, p. 159-191.

Lefebvre, A. (2014) : *Portrait de l'artiste en éditeur, L'Édition comme pratique artistique alternative*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (thèse de doctorat).

Melot, M. (2012) : « L'art au défi du multiple », *Médium*, 3-4 (n° 32-33), p. 169-182. DOI : 10.3917/mediu.032.0169. URL : <https://www.cairn.info/revue-medium-2012-3-page-169.htm>.

Moulon, D. (2018) : *de l'évolution des arts numériques et de la porosité dans le monde de l'art*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (thèse de doctorat disponible en ligne : <https://www.theses.fr/2017PA01H303>).

Saint-Loubert Bié, J. (2009) : « Introduction », in Y. Sérandour, *Inside the White Cube (Collector Edition)*, Zurich, p. 5-8.

Schraenen, G., éd. (1991) : *Multipels en andere Multipels*, Turnhout, Cultuur- en ontmoetingscentrum De Warande, n. p.

Sérandour, Y. (2006) : *Lecteurs en série. Enquête sur un profil artistique contemporain*, Université de Rennes (thèse de doctorat).

Sordet, Y. (2021) : *Histoire du livre et de l'édition. Production & circulation, formes & mutations*, Paris.

<sup>12</sup> SÉRANDOUR 2006.

<sup>13</sup> SAINT-LOUBERT BIÉ 2009, p. 5-8.

## RÉSUMÉ

Au XX<sup>e</sup> siècle, à la croisée de l'art et de la mise en scène médiatique, certains artistes ont utilisé leur propre image comme support de leur création artistique, produisant – ou plutôt faisant produire – un grand nombre de photographies d'eux-mêmes. Dans le cas de Joseph Beuys, l'utilisation de son image photographique ne se limite pas à une simple documentation de ses performances ou à un outil utilisé pour la production d'autres œuvres. Beuys en a fait un matériau symbolique, imprégné de son aura personnelle, donnant une existence médiatique à son personnage artistique. Celui-ci se fonde sur certains détails biographiques et micro-récits autofictionnels de Beuys, que la photographie tend justement à rendre concret.

L'installation *Arena* (1970-1972) rassemble plus de deux cent soixante photographies pour constituer une autobiographie plastique autant qu'un autoportrait allégorique. Mais c'est véritablement dès 1965 et jusqu'à la fin de sa vie, avec la production de plusieurs centaines de multiples, dont une part importante est réalisée à partir de photographies de lui-même, que Beuys conçoit véritablement ces objets photographiques comme véhicule de son discours artistique. Ces multiples photographiques contribuent à resituer son personnage artistique au centre de son discours, tant contextuellement que conceptuellement. Ils apportent surtout à ces clichés une matérialité qui permet de transmettre une part de l'énergie symbolique du personnage qu'il incarne. Par sa propre image photographique, il se rend présent à travers un objet qui circule matériellement au-delà des murs d'une exposition, dans les différentes classes de la société, et qui perdure, après sa propre mort.

## ABSTRACT

In the 20th century, at the intersection of art and media staging, some artists used their own image as a support for their artistic creation, producing a large number of photographs of themselves. In the case of Joseph Beuys, the use of his photographic image is not limited to a simple documentation of his performances or a tool used for the production of other works. Beuys made it a symbolic material, infused with his artistic aura, providing a media existence to his artistic persona. This persona is based on some biographical details and autofictional micro stories of Beuys, which the photograph precisely tends to make concrete.

The installation *Arena* (1970-1972), for example, brings together more than 260 photographs to form a sculptural autobiography as well as an allegorical self-portrait. But it is really with the production of several hundred multiples – from 1965 to 1986 –, a large proportion of which were made from photographs of himself, that Beuys truly conceives these photographic objects as a vehicle for his own artistic discourse. These photographic multiples contribute to situating his artistic persona at the centre of his discourse, both contextually and conceptually. Above all, they bring to these photographs a materiality that allows him to transmit a part of the symbolic energy of the persona he embodies. Through his own photographic image, he makes himself present through a solid object, which circulates beyond the walls of an exhibition, in the different classes of society, and which endures, after his own death.

# LES MULTIPLES PHOTOGRAPHIQUES DE JOSEPH BEUYS

PIERRE-EMMANUEL PERRIER DE LA BÂTHIE  
Institut Catholique de Paris

« L'avenir des musées se trouve dans nos foyers »

Orhan Pamuk, *A Modest Manifesto for Museums*, 2012

Pour commémorer le centenaire de la naissance de Joseph Beuys en 1921, le Centre Pompidou a invité Hildegard Weber à repenser l'installation photographique *Hommage à Beuys '86*, déjà exposée à plusieurs reprises, dans différents lieux, depuis la mort de l'artiste<sup>1</sup>. Dans une des salles du musée – celle qui mène à l'installation permanente *Plight* (1985) –, la photographe allemande a mis en scène un ensemble indissociable de près de deux cents de ses clichés (fig. 1) représentant l'artiste – qu'elle a régulièrement côtoyé depuis leur rencontre en 1960, jusqu'en 1984 – ainsi que ses œuvres en cours de réalisation ou déjà achevées. Elle compose ainsi un portrait aux multiples facettes de Beuys – certaines plus intimes que d'autres – qui se concrétise par la matérialisation des clichés photographiques et leur disposition dans l'espace. Le temps d'une visite, on peut alors revoir l'artiste en action, considérer ses gestes, ses attitudes. Ce genre d'hommage qui prend la forme d'archives réactivées, présentant l'artiste allemand non par ses œuvres mais par des photographies de lui<sup>2</sup>, est devenu récurrent – à la limite du poncif. Les publications du *Beuys Book* de Klaus Staeck et Gerhard Steidl, éditeurs historiques de Beuys, ou de *Coyote* par Caroline Tisdall, critique d'art et amie de longue date, reprennent le même principe. Représentatifs des rapports de Beuys à sa propre image, tous ces assemblages photographiques célèbrent autant le personnage artistique – celui du « chaman-professeur » – que la personne privée – Joseph Heinrich Beuys – qui l'incarne, et ce avec une telle constance que les deux finissent par se confondre<sup>3</sup> – du moins, du point de vue de l'histoire de l'art.

Au début des années 1960, en effet, Beuys construit un personnage public qui trouve ses origines dans certains détails de sa vie. Habilement, l'artiste tisse des liens entre ses mythologies individuelles – ensemble de micro-récits symboliques et personnels qui structurent mentalement un individu dans son rapport au monde – et des figures fortement symboliques de l'espace social, comme le chaman ou le pédagogue. Malgré des références parfois complexes, ce personnage demeure facilement identifiable par quelques traits caractéristiques – l'icône chapeau de feutre, par exemple, « a été lancé comme une marque déposée »<sup>4</sup> et apparaît comme un repère visuel et conceptuel. Il devient un relais essentiel du discours de l'artiste auprès d'un large public, à la fois par sa présence physique, mais aussi et surtout par son existence médiatique à l'ère des médias de masse. Dans ce sens, la photographie s'avère être un outil idéal d'enregistrement et de diffusion. Conséquence, en premier lieu, des conditions matérielles d'une part importante de son œuvre – celle de l'acte performatif –, l'image photographique permet à Beuys de se défaire des contraintes de l'éphémère par sa transparence supposée – qui garantit, supposément, la véracité des faits – et sa grande capacité de remédiation – à savoir, d'adaptation à la forme et la signification sociale d'autres médias<sup>5</sup> et donc de circulation dans l'espace social. Dans les années 1960-1970, de nombreux artistes désirent placer l'acte au centre de leur création – le plus souvent au détriment de l'objet physique qui en résulte –, s'en sont remis à la photographie : Allan Kaprow, Carolee Schneemann, les actionnistes viennois, Gina Pane, pour ne citer que quelques noms<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> WEBER 2021.

<sup>2</sup> Pour éviter toute confusion dans la suite de cet article, les termes « photographie de l'artiste », « clichés de Beuys » ou toute autre formulation

équivalente renvoie aux représentations photographiques de Beuys, et non à celles qu'il aurait pu réaliser.

<sup>3</sup> STAECK & STEIDL 2012, n.p.

<sup>4</sup> SIBEN 2004, p. 10.

<sup>5</sup> BOLTER & GRUSIN 1999, p. 65.

<sup>6</sup> DELPEUX 2010.



Fig. 1. Vue de l'installation d'Hildegard Weber Hommage à Beuys '86 présentée au Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou (2021). Photo: Pierre-Emmanuel Perrier de La Bâthie © Hildegard Weber / Pierre-Emmanuel Perrier de La Bâthie

Beuys est beaucoup photographié durant sa carrière ; il ferait même partie des artistes les plus photographiés du XX<sup>e</sup> siècle, laissant à sa mort un fonds riche de près de dix mille clichés<sup>7</sup>. Il y a de quoi constituer une multitude de portraits originaux de l'artiste. Néanmoins, sous cette forme indéterminée que sont les archives, les clichés ne sont pas en mesure de rendre présent avec suffisamment de force et de justesse le personnage artistique de Beuys au-delà des espaces et du temps propres à ses interventions. Une simple photographie de lui – ou une série de clichés accompagnant un reliquat d'action – ne peut suffire car il s'agit de contenir et de mettre à disposition du plus grand nombre une énergie symbolique essentielle à la perpétuation de son œuvre et ce, même après sa mort. En tant que médium, la photographie pâtit lourdement de sa réduction à un simple contenu. La surface lisse et sans aspérité – caractéristique de la majeure partie des clichés – fait qu'il est facile de négliger l'objet tridimensionnel pour se concentrer sur l'image bidimensionnelle<sup>8</sup>.

Paradoxalement, la réalité physique de l'événement à l'origine du processus d'enregistrement – la présence dans un même lieu du photographe et de ce qui a été photographié – est facilement occultée par la transparence du support combinée à la neutralité supposée du geste qui l'a produit. De plus, loin de mettre en évidence sa réalité matérielle, la grande capacité de remédiation de la photographie finit par convaincre le regardeur qu'elle ne vaut que pour ce qu'elle représente et non pour sa présence physique dans un lieu et un temps donné. Pourtant, chaque reproduction photographique est susceptible d'être singularisée – physiquement et symboliquement – comme une carte postale sur le frigo, un photomaton de l'être aimé dans le portefeuille ou un poster dédicacé par une célébrité. « Les photographies sont à la fois des images et des objets physiques qui existent dans le temps et l'espace et donc en tant qu'expérience sociale et culturelle. Elles [...] sont un maillage d'interactions subjectives, incarnées et sensuelles<sup>9</sup>. » Dans une approche

<sup>7</sup> BLUME 2010, p. 45.

<sup>8</sup> BATCHEN 1997, p. 2.

<sup>9</sup> EDWARDS & HART 2004b, p. 1.

anthropologique, la « visibilité corporelle » de la photographie – comme de toute image par ailleurs – dépend essentiellement des usages individuels et collectifs qui en sont faits<sup>10</sup> et, par extension, de la valeur qui leur est attribuée : économique, scientifique, sociale, religieuse, patrimoniale, sentimentale, etc.

Face à la problématique d'une image photographique simplement informative qui, avec le temps, réduirait son personnage à une figure fantomatique, Beuys entrevoit une solution potentielle dans les multiples photographiques. Ceux-ci, en intégrant une ou plusieurs représentations photographiques de sa personne, redonnent à l'image une matérialité symboliquement significative et prolongent la présence médiatique de son personnage. Objet artistique produit industriellement – parfois en un très grand nombre d'exemplaires –, le multiple est aisément abordable par un vaste public de collectionneurs et d'amateurs. Aussi varié dans ses formes que le sont les innovations technologiques durant cette seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le multiple s'inscrit dans la lignée du *ready-made* duchampien, même si leurs intentions sont opposées, le second visant l'authenticité de l'unique quand le premier assume sa multiplicité jusque dans son nom<sup>11</sup>. Loin de constituer une simple pratique parallèle, le principe du multiple trouve rapidement une place au cœur de la réflexion de l'artiste allemand, autant pour le message contenu dans l'objet que pour les possibilités de distribution à grande échelle<sup>12</sup>. À l'instar de l'époque qui l'a vu naître, celle de l'apogée d'une culture de masse, le multiple interroge la notion d'œuvre d'art, les conditions de sa reproductibilité, de son commerce et de sa visibilité, tout autant que celle du public, de ses attentes et de sa capacité à investir le domaine de l'art.

De 1965 jusqu'à sa mort en 1986, Beuys produit un très grand nombre de multiples. Il est d'ailleurs difficile de faire le tri entre les multiples officiellement édités et recensés – ceux du catalogue raisonné de 1997 –, les nombreuses affiches conçues comme une véritable extension de son travail – souvent dédiées en marge de ses interventions publiques –, mais aussi la multitude d'objets signés tout au long de sa carrière – surtout dans les dernières

années – et que l'on voit sans cesse affluer sur un second marché de l'art<sup>13</sup> depuis. Dans cet ensemble, la grande proportion des multiples photographiques s'avère particulièrement significative. Grâce aux progrès techniques de la reproduction, la photographie se combine efficacement avec les propriétés du multiple : la première acquiert une matérialité plus évidente quand le second se trouve imprégné d'une part de la dimension symbolique contenue dans l'image. Obsédé par la matérialité – comme l'est par nature un sculpteur – et fasciné par les forces immatérielles – comme le chaman qu'il entend être –, il considère les multiples comme des « objets-véhicules », ou simplement des « véhicules »<sup>14</sup>, qui permettent de diffuser ses idées. Dans une conception de son image fortement inspirée par la pratique politique – parfois à la limite du culte de la personnalité –, Beuys intègre ses photographies à ses multiples et en fait des images-objets – contenant plutôt que contenues. Celles-ci circulent au-delà des vitrines et des cimaises d'exposition, dans les différentes classes de la société, et rendent, même après la propre mort de l'artiste, une part de l'énergie symbolique qu'il a impulsée de son vivant par les interventions de son personnage.

## BEUYS ET SON IMAGE

En tant qu'artiste, Beuys fait d'abord le constat de la blessure identitaire d'une Allemagne qui peine à se reconstruire après la Seconde Guerre mondiale. Puis, plus globalement, il étend ce constat au mal-être général de la civilisation occidentale. Celle-ci s'est égarée dans un excès de rationalisme, dont le capitalisme triomphant des années 1960 est un symptôme. L'artiste allemand entreprend alors, à la faveur d'un concept élargi de l'art qui deviendra son *leitmotiv*, de panser les plaies de la société en revenant au mythe primordial d'une humanité librement créative, dont il se fait tout autant l'objet que le médiateur : « je ne veux pas m'occuper de ma propre personne, mais au contraire l'utiliser pour dépister des forces qui, d'après moi, appartiennent à la conscience enfouie »<sup>15</sup>. Ses réalisations matérielles ne sont que la partie physique d'une œuvre profondément métaphysique, dans laquelle le corps de l'artiste est un catalyseur : « les deux

<sup>10</sup> BELTING 2004, p. 39-40.

<sup>11</sup> DANIELS 1992, p. 227.

<sup>12</sup> KLÜSER & SCHELLMANN 2007, p. 5.

<sup>13</sup> Lorsqu'une œuvre est mise en vente pour la première fois, son prix est fixé par les acteurs du premier marché de l'art : marchands d'art, galeries, éditeurs, entre autres exemples. Lorsque les premiers acquéreurs, quels qu'ils soient, décident de remettre

en vente cette œuvre, son prix est alors défini sur un second marché, principalement par les maisons de ventes aux enchères, mais aussi lors de ventes de gré à gré. Sur ce second marché, l'artiste et les acteurs du premier marché ne peuvent plus intervenir directement sur le prix de l'œuvre qui dépend alors de différents facteurs extérieurs, parmi lesquels la cote de l'artiste.

<sup>14</sup> KLÜSER & SCHELLMANN 2007, p. 5 et p. 10, n. 1 ; dans la traduction française de l'entretien, le terme allemand *Vehikel* est une première fois traduit par « objet-véhicule », puis simplement par « véhicule » ; cela permet de définir « un moyen en vue d'une fin », mais aussi « quelque chose qui transporte, véhicule des idées ».

<sup>15</sup> EIGENHEER & KUNZ 1977, p. 9.

[l'artiste et les matériaux] sont des éléments sculpturaux. [...] Si je produis quelque chose, je transmets un message à quelqu'un d'autre... Voici la frontière entre la physique et la métaphysique »<sup>16</sup>. Le personnage artistique de Beuys est au cœur du fonctionnement systémique de son œuvre. Celle-ci se structure autour de lui et tire de son récit mythique une cohérence symbolique d'autant plus forte que ce récit s'appuie sur les mythologies individuelles de l'artiste.

Ce concept de mythologies individuelles – ou mythologies personnelles – est en lui-même porteur d'une nouvelle approche de l'art contemporain, portée essentiellement par Harald Szeemann à la même époque – dès 1963, avec l'exposition *Etienne-Martin* à la Kunsthalle de Berne. Le commissaire promeut les récits à la première personne, contre la linéarité d'une vision historicisante de l'art<sup>17</sup>. Dans le cadre de la *documenta 5* en 1972, il reprend explicitement le terme qu'il définit comme une « tentative de chacun d'opposer son propre ordre au grand désordre » ; et de préciser : « les "Mythologies individuelles" tentent de donner [...] la dimension d'un espace métaphysique dans lequel chacun pose les signes et signaux exprimant son monde personnel »<sup>18</sup>. Beuys, qui fait partie des artistes invités à exposer à Kassel, incarne de manière exemplaire cette approche de l'art. Dans son personnage artistique assumé avec théâtralité se mêlent événements personnels et autofictions symboliques. Entre 1961 et 1964, il rédige, en guise de biographies, trois *curriculum vitae* qui viennent inscrire les premières étapes de sa vie dans la destinée artistique qu'il a embrassée. La dernière chronologie de 1964 fait d'ailleurs mention de l'acte de révélation de cette destinée qui prend ses racines au plus profond de la blessure allemande, en pleine Seconde Guerre mondiale : « Sébastopol 1942 : exposition pendant l'interception d'un JU 87 »<sup>19</sup>. Première pierre amenée à sa légende originelle qu'il façonne tout au long de sa carrière, Beuys évoque son accident d'avion survenu en 1942 en Crimée – alors qu'il était opérateur radio dans la *Luftwaffe* – et sa rencontre initiatrice avec les nomades Tatares<sup>20</sup>. L'événement est régulièrement contesté dans sa véracité, mais son rappel régulier le rend crédible et en fait un élément fondateur du personnage qu'il incarne : « cette anecdote [...] est devenue l'axe autour duquel s'est construit le "mythe Beuys" »<sup>21</sup>.

La figure du chaman qu'investit l'artiste allemand trouve sa source dans cet événement. Garant d'un ordre social fondé sur la croyance plutôt que sur la rationalité, le chaman devient un modèle à suivre dans le chaos du monde moderne<sup>22</sup>. En l'incarnant, Beuys s'imprègne de la mystique qui lui est associée et, par la ritualisation de son action, « agit comme un intermédiaire entre [...] le monde matériel perceptible et ses forces spirituelles cachées »<sup>23</sup>. Comme répétition d'un comportement codifié à valeur symbolique, le rite ouvre un cadre d'exception dans l'espace quotidien – ou, autrement formulé, un instant sacré dans un *continuum* profane. Beuys concrétise ainsi son rôle autant que son action artistique en singularisant le geste simple pour lui donner une dimension symbolique et, de fait, rendre perceptibles matériellement des phénomènes qui ne le sont pas. Ses interventions et ses attributs rompent physiquement avec une attitude sociale normalisée et fondent définitivement ce personnage : costume d'officiant – chapeau, veste de pêcheur ou d'aviateur, manteau de fourrure – ; utilisation d'un langage primordial indistinct ; réalisation de gestes codifiés ; référence à un vocabulaire sculptural symbolique ; bestiaire d'animaux psychopompe ; matériaux de prédilection – la graisse, le feutre, le miel, l'or, etc. Tout cela lui confère une « efficacité symbolique » ou, autrement dit, lui donne accès à « un langage dans lequel des états non formulés et autrement non formulables peuvent être exprimés immédiatement »<sup>24</sup>. Le retour aux énergies primitives et organiques, celles de l'esprit et de la créativité, veut libérer l'individu du carcan rationalisant de la culture occidentale en réactivant sa conscience enfouie : « c'est dans ce champ de tensions que réside le processus de connaissance qui intéresse Beuys, un processus qui permettra d'élargir les concepts et de repousser les limites définies par la pensée positiviste, au moyen des idées, de la conscience, des sentiments et de l'acte créateur »<sup>25</sup>.

Prolongement de la figure du chaman, celle du pédagogue, que Beuys investit également, a pour but d'éveiller l'attention d'un public contemporain souvent peu réceptif à un langage symbolique premier. Par la discussion et l'échange – étape quasi-systématique concluant ses interventions –, l'orateur Beuys stimule son interlocuteur et l'amène à revenir à un état de perception intuitive pour se saisir du monde, pour le façonner selon sa propre créa-

<sup>16</sup> SHARP 1969, p. 49.

<sup>17</sup> AUBART 1996, p. 41.

<sup>18</sup> SZEEMANN 1996, p. 32.

<sup>19</sup> HOHLFELDT 1994, p. 245.

<sup>20</sup> ADRIANI *et al.* 1979, p. 15-17; TISDALL 1979, p. 18-19.

<sup>21</sup> HOHLFELDT 1994, p. 249.

<sup>22</sup> SCHNEEDE 1994, p. 336.

<sup>23</sup> GRONAU 2010, p. 52.

<sup>24</sup> LEVI-STRAUSS 1958, p. 218.

<sup>25</sup> KLÜSER 1994, p. 262.

<sup>26</sup> JAPPE 1972, p. 226.

tivité. Son poste de professeur à l'Académie des Beaux-arts de Düsseldorf lui donne une assise d'autant plus solide qu'il applique concrètement son propos dans ses classes en stimulant les échanges entre étudiants : « de cette manière, [chacun] apprend autant des problèmes des autres que de ses propres problèmes »<sup>26</sup>. Ce qui devient plus évident avec sa posture de pédagogue, c'est la manière dont les mythologies personnelles passent de l'individu au groupe, et inversement. Elles trouvent leurs correspondances dans des figures qui participent d'une culture commune partagée avec le public ; et le public singularise ces figures par l'intermédiaire de l'artiste qui leur fournit une réalité corporelle. Ce double processus peut aussi se formuler d'un point de vue théâtral : la personne de l'artiste trouve sa dimension publique dans un personnage ; l'adhésion du public à ce personnage s'appuie sur l'aura de la personne qui l'incarne, aura d'autant plus forte qu'elle s'appuie sur une réalité vécue.

Beuys trouve dans les médias contemporains – photographie, télévision, vidéo, presse, etc. – un relais idéal pour mettre en scène ce personnage auprès d'un large public. Il est pleinement conscient de l'espace médiatique dans lequel il évolue et sait parfaitement exploiter les ressorts de son image visuelle comme soutien et extension d'un récit verbal, qu'il soit écrit ou oral : « Beuys est un *Show Man* de tout premier gabarit. Rien n'est laissé au hasard. Son image est parfaite »<sup>27</sup>. Le grand nombre de films<sup>28</sup> et de reportages télévisés<sup>29</sup> qui lui sont consacrés de son vivant en témoigne, tout autant que la publication de nombreux ouvrages qui tentent de maintenir un juste équilibre entre le texte et les reproductions photographiques. Beuys prend directement part à l'écriture de son récit monographique, diffusant des textes et des photographies qu'il propose lui-même. Il agit de la sorte pour sa première biographie rédigée par Götz Adriani, Winfried Konnertz et Karin Thomas en 1973, ainsi que pour le catalogue de l'exposition qui lui est consacré au Guggenheim Museum à New York en 1979 et qui est dirigé par son amie Caroline Tisdall<sup>30</sup>. L'image photographique en particulier, par la croyance communément partagée en ses qualités attestantes, amène plus sûrement la personne et le personnage à se confondre, arrimant plus solidement la crédibilité du second à la réalité de la première<sup>31</sup>. À nouveau formulé d'un point de vue théâtral, il s'établit un con-

trat fictionnel entre l'image et le regardeur, menant à une suspension consentie de l'incrédulité du regardeur prêt à tenir le contenu de l'image photographique pour vrai<sup>32</sup>. Cette suspension d'incrédulité est d'autant plus marquée que le regardeur est saisi dans une structure narrative – d'où l'importance d'un récit verbal lié. Mais avec Beuys, la mise en scène est permanente et la suspension d'incrédulité le devient par conséquent.

Si la photographie retient rapidement son attention, Beuys nie pourtant – ou du moins évite d'admettre – l'importance qu'elle peut avoir dans la transmission de son discours. Comme Walter Benjamin, il invoque notamment une perte d'aura<sup>33</sup> : « [la photographie] ne peut montrer [...] la vie, l'expression du visage, la gestuelle du corps, la façon de parler, la marque si particulière du temps sur son visage »<sup>34</sup>. Le procédé fragmente une réalité continue en plusieurs captures instantanées, réduisant de façon abusive toute l'interprétation d'une œuvre, d'une action ; et cela, tout en le privant de sa parole, son outil immatériel de sculpture de la pensée. D'autre part, ne pratiquant pas lui-même la photographie, il doit s'en remettre à la vision de quelqu'un d'autre. Néanmoins, même s'il la dénigre, il sait qu'il y a dans ce support plat, sans matérialité, un surcroît d'être potentiel plus ou moins exploitable, à condition d'en maîtriser quelque peu les mécanismes. Et, contrairement à la vidéo – à l'époque, du moins –, la photographie est particulièrement remédiable, capable de passer aisément d'un support à un autre. Son entrée fracassante dans l'espace médiatique se fait d'ailleurs par l'intermédiaire d'un cliché pris le 20 juillet 1964 lors du *Festival der neuen Kunst* – événement Fluxus – à Aix-la-Chapelle (fig. 2)<sup>35</sup>. Au terme d'un mouvement de foule qui a vu un étudiant frapper Beuys au visage, le sang qui s'écoule de son nez vient dessiner les deux traits de la moustache hitlérienne<sup>36</sup>. Il tend alors son bras droit imitant le salut nazi et présente de la main gauche un crucifix : « Un photographe est sur place, qui [retient] cette scène charmanique pour l'éternité<sup>37</sup>. » Pour sa composition synthétique, autant que pour sa part de provocation, ce cliché connaîtra une grande diffusion dans les semaines qui suivent<sup>38</sup>, augmentant par conséquent la visibilité de l'artiste sur la scène artistique et politique allemande. Mais surtout, en témoignant d'une rupture dans le cours du processus artistique à laquelle Beuys réagit d'un geste

<sup>27</sup> PICARD 1974, p. 9.

<sup>28</sup> BIANCHINI & HEINTZ 1994, p. 73-79.

<sup>29</sup> VISSAULT 2010, p. 268-284.

<sup>30</sup> VISSAULT 2010, p. 12-14.

<sup>31</sup> NACHTERGAELE 2012, p. 131-133.

<sup>32</sup> POIVERT 2002, p. 19-20.

<sup>33</sup> BENJAMIN 2000, p. 71-75.

<sup>34</sup> BLUME 1994, p. 31.

<sup>35</sup> HEINTZ 1994, p. 274.

<sup>36</sup> VISSAULT 2001, p. 41-44.

<sup>37</sup> STACHELHAUS 1989, p. 140.

<sup>38</sup> BURGBACHER-KRUPKA 1977, p. 65-69.



Fig. 2. Joseph Beuys après avoir été frappé par un spectateur lors de la performance *Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* au Fluxus-Festival der Neuen Kunst, Technischen Hochschule Aachen, 20 juillet 1964 (1964). Photo : Heinrich Riebesehl © Heinrich Riebesehl / VG Bild Kunst, Bonn 2020. Source : <https://www.sprengel-museum.de/sammlung/fotografie-und-medien>

aussi spontané que symboliquement fort, le cliché confond plus sûrement la personne physiquement agressée et le personnage du chaman qui reprend naturellement le dessus.

Préfigurant certains hommages contemporains, l'installation *Arena-dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!* [Arena – Où en serais-je si j'avais été intelligent ?] (fig. 3) s'appuie en grande partie sur son image photographique. En 1972, Beuys expose à Naples, puis à Rome, cent panneaux sur lesquels il présente, parmi quelques dessins sur verre, deux cent soixante-quatre photographies et photocopies présentant tout autant son œuvre à travers ses actions artistiques que sa vie privée, incluant notamment un portrait de sa mère. Il n'y a pas d'organisation logique, pas de repères chronologiques ou informationnels, mais plutôt une accumulation de strates créatives, insistant sur l'inextricable enchevêtrement de l'œuvre et de la vie. Dans cette autobiographie plastique destinée à la postérité<sup>39</sup>, la photographie devient un matériau artistique, au même titre que la graisse et le feutre également présents sur les panneaux. Bien qu'elles soient confinées à l'espace de l'installation, ces images sont investies par la symbolique de l'acte artistique qui les singularise en les extirpant de la masse quasi-inerte des photographies d'archives et de leurs reproductions anonymes : « le choix des matériaux de Beuys, sa palette tonale limitée et la disposition erratique des photographies sur les panneaux dépouillent



Fig. 3. Joseph Beuys (1921-1986), *Arena-dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!* (1970-72). 100 panneaux en aluminium et en verre (140 x 82 cm) ; photographies avec de la cire, de la peinture, de l'acide, de la graisse, du cuivre, du fer et de l'huile. Photo : Bill Jacobson Studio, New York © Joseph Beuys/Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn. Source : <https://www.diaart.org/collection/collection/beuys-joseph-arena-dove-sarei-arrivato-se-fossi-stato-intelligente-197072-1980-054/>

collectivement les images de toute forme d'historicité en les dotant d'une certaine "objectalité" qui a une affinité évidente avec sa sculpture »<sup>40</sup>. Plus que d'avoir une performance documentée par un photographe et présentée dans des publications spécifiques, Beuys donne une forme durable à ce qui n'était qu'éphémère en intégrant ces clichés dans son propre travail sculptural. Le rite n'y est pas vécu directement, mais il est rendu par la structure complexe dans laquelle la matérialité symbolique se substitue à l'expérience performative.

## « JE SUIS UN ÉMETTEUR. JE RAYONNE ! »

On aurait pu croire que Beuys alimenterait *Arena* tout au long de sa vie, comme une archive ouverte évoluant au fil de son œuvre. Mais la nature statique de l'installation limite fortement son champ d'action. Pris comme un tout cohérent, les multiples de Beuys pourraient justement être considérés comme un prolongement d'*Arena* alors libérée du carcan de l'espace d'exposition, pour mieux s'insinuer dans l'espace quotidien, agir plus efficacement et plus démocratiquement. Au début des années 1970 justement – au moment où il conçoit l'installation –, Beuys augmente considérablement sa production de multiples qu'il commence à voir comme des « antennes » diffusant son propos artistique<sup>41</sup>. « Ich bin ein Sender. Ich strahle aus!<sup>42</sup> » [Je suis un émetteur. Je rayonne !] : cette phrase qu'il scande tout au long de son action *Vitex agnus castus* à Naples en 1972<sup>43</sup> devient la formule idéale pour résumer sa conception du multiple. Elle est d'ailleurs largement reprise par les ouvrages et expositions traitant du sujet. Il n'est plus question ici de multiplier pour multiplier, mais d'envisager le principe de multiplication en art et de considérer tout ce qu'il implique par la suite : circulation, démocratisation, élargissement du public, développement de différents systèmes de relations entre l'artiste, le public et l'œuvre, dont le statut est alors profondément modifié.

Dans son ouvrage *Der Beuys Komplex*, publié en 2010, Maité Vissault consacre un chapitre entier à l'avènement du multiple – entre la France, l'Italie et l'Allemagne de l'Ouest –, aux enjeux théoriques qui y sont fondamentalement liés, ainsi qu'à la manière dont Beuys s'intéresse

progressivement à ce qui apparaît alors comme une nouvelle forme d'art<sup>44</sup>. Objet indéfini dans les premiers temps, si ce n'est comme édition d'art reproduite industriellement dans un but commercial, le multiple est rapidement investi d'ambitions artistiques nouvelles, en adéquation avec les attentes de son temps : « rendre plus accessibles les œuvres d'art, mais aussi introduire en art de nouvelles pratiques plus proches de la vie »<sup>45</sup>. En Allemagne de l'Ouest, le multiple prend une dimension plus militante que dans les autres pays. Idéologiquement, il intervient à l'ère de la consommation de masse et se voit rapidement investi d'une vocation démocratique, émancipatoire vis-à-vis d'un marché de l'art trop élitiste : « À la fin des années 1960, de jeunes galeristes spécialisés dans l'édition d'œuvres, tout comme certaines foires d'art, certains événements grand-public et des expositions dans des lieux plus populaires comme des grands magasins, ont contribué à mettre les multiples dans les mains d'un public nouveau et bien plus vaste<sup>46</sup>. » L'exposition *Ars Multiplicata* qui se tient en 1968 au Wallraf-Richartz-Museum à Cologne marque le début de nombreux événements consacrés aux « arts multipliés ». Des projets de plus long terme sont lancés comme, en 1967, l'édition VICE-Versand par Wolfgang Feelisch, dont le programme promet « un art anonyme axé sur l'action du "récepteur", c'est-à-dire un art simple, saisissable et actuel qui doit stimuler la créativité et ne demande pour cela aucune médiation »<sup>47</sup>.

S'il ne s'y intéresse pas immédiatement – il répond aux invitations de certains éditeurs plus qu'il ne les sollicite lui-même –, Beuys s'empare progressivement du concept pour le faire complètement sien – comme peu d'artistes l'ont fait, sinon aucun. Le multiple devient une « catégorie de la plastique beuysienne »<sup>48</sup>, un élément systémique de son œuvre, au point même d'être en partie détourné de ses ambitions initiales<sup>49</sup>. Par leurs formes, leurs matériaux ou leurs contenus, les multiples renvoient aux autres réalisations de l'artiste – quand ils n'en sont pas directement issus –, créant un système complexe de correspondance symbolique. Comme un écho à ses œuvres spatialement et temporellement statiques, Beuys envisage le multiple comme un « véhicule », dont l'intérêt tient plus à ses capacités communicationnelles qu'à son habilité à transmettre des idées complexes<sup>50</sup>. Beuys employait déjà le terme de « *Vehikel Art* » en 1964 pour évoquer ses

<sup>39</sup> GUERCIO 2006, p. 274-276.

<sup>40</sup> GREEN & LOWRY 1998, p. 151.

<sup>41</sup> KLÜSER & SCHELLMANN 2007, p. 6.

<sup>42</sup> HOHLFELDT 2009, n.p.

<sup>43</sup> SCHNEEDE 1994, p. 318-323.

<sup>44</sup> VISSAULT 2010, p. 125-194.

<sup>45</sup> VISSAULT 2010, p. 130.

<sup>46</sup> ROBINSON 2012, p. 137.

<sup>47</sup> VISSAULT 2010, p. 156.

<sup>48</sup> VISSAULT 2010, p. 166-167.

<sup>49</sup> VISSAULT 2010, p. 173-174.

<sup>50</sup> KLÜSER & SCHELLMANN 2007, p. 6.

performances<sup>51</sup>, insistant sur sa capacité à intervenir à distance et dans le temps sur la conscience du spectateur anonyme, tout autant que sur celle de la collectivité. Dans le cas du multiple, il s'agit plus précisément de la conscience de celui qui le possède : « de cette manière, je peux rester en contact avec les gens. [...] Je peux simplement parler à tous ceux qui possèdent de tels objets, de tels véhicules. [...] Il y a aussi des connexions croisées entre les gens, ou des déviations<sup>52</sup>. » Le concept artistique est ici fondé sur la propriété de l'objet, moyen pour un individu de singulariser un exemplaire spécifique parmi les nombreuses copies et, dès lors, de singulariser sa propre relation à l'œuvre de Beuys. Un lien s'établit avec l'émetteur – Beuys –, mais aussi avec d'autres collectionneurs, suscitant ainsi potentiellement la réflexion et le dialogue. Il y a transmission d'une énergie symbolique par la stimulation de la créativité de chacun.

Visuellement identifiable, le personnage de Beuys intervient comme un relais symbolique particulièrement efficace dans cette transmission. Les multiples réalisés à partir d'une ou de plusieurs photographies de l'artiste et qui ont, de prime abord, la banalité de l'illustration-document, lisse et sans aspérité, acquièrent une matérialité par le lien encore plus direct qu'ils établissent avec leur émetteur. « Beuys [...] utilisait la photographie pour à la fois délimiter un moment dans le temps et brouiller les limites de son œuvre en cours. Leurs actions combinaient les objets qu'il créait avec l'énergie inattendue d'une performance en direct et, dans les deux cas, l'interlocuteur était l'artiste<sup>53</sup>. » Comme nous l'avons évoqué en introduction, la collaboration entre la photographie et le multiple est à somme non nulle : la première acquiert une matérialité plus évidente quand le second se trouve imprégné d'une part de la dimension symbolique contenue dans l'image et voit son usage modifié en conséquence. Chez Beuys, ceux réalisés à partir de photographies de lui prennent une place particulièrement importante, tant ils contribuent à resituer son personnage artistique au centre de son discours, contextuellement mais aussi et surtout conceptuellement.

Beuys sait jouer des qualités de vraisemblance de l'image photographique, celle du « ça a été » mis en lumière par Roland Barthes. « Dans une photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé<sup>54</sup>. » Mais, ne pouvant



Fig. 4. *Fanphoto* (1982). Photographie en noir et blanc (30,5 x 24 cm). 100 exemplaires, signés et numérotés. Éditeur : Free International University, Gelsenkirchen. Photo : Auteur inconnu. KLÜSER & SCHELLMANN 1997, cat. 413 © Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn. Source : <https://www.thebroad.org/art/joseph-beuys/fanphoto?page=8>

se contenter de l'effet d'une trop « plate » résurgence du passé, d'une simple prise de conscience que ce qui est représenté a bien eu lieu en un temps et en un lieu donné, Beuys cherche à intervenir directement dans le présent en passant au travers de la surface plane du cliché. À la manière d'un acteur de théâtre qui briserait le quatrième mur, il rentre directement en contact avec l'individu face à lui – ou plutôt face aux multiples photographiques. Déjà en 1967, dans la vidéo *Soziale Plastik* [Sculpture sociale] qu'il réalise en collaboration avec Lutz Mommartz<sup>55</sup>, l'artiste cherche à interpeller le spectateur du regard en le fixant directement pendant onze minutes et en lui imposant la tension contenue dans son attitude volontaire. Son visage est cadré serré, frontalement, sans contexte spécifique pour éviter toute échappatoire. Ses légers mouvements et le son de sa respiration et de ses bruits de bouche ajoutent à l'effet de présence. Dans le même esprit, plusieurs productions photographiques présentent l'artiste au chapeau et au visage marqué jetant au

<sup>51</sup> VISSAULT 2010, p. 168.

<sup>52</sup> KLÜSER & SCHELLMANN 2007, p. 6.

<sup>53</sup> SULLIVAN 2010, p. 144.



Fig. 5. Joseph Beuys (1921-1986), *La Rivoluzione Siamo Noi* (1972). Diazotype estampillé (191,5 x 100,7 cm); 180 exemplaires, signés et numérotés (+ 18 a.p.). Éditeur : Edizione Modern Art Agency/Edizione Tangente, Naples/Heidelberg. Photo: Giovanni Pancaldi. KLÜSER & SCHELLMANN 1997, cat. 49 © Joseph Beuys/Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn. Source : <https://www.moma.org/collection/works/59598>

spectateur anonyme un regard franc et appuyé, presque provocateur, comme s'il cherchait à l'invectiver par-delà la surface plane du support. Sur les affiches par exemple, la taille du support donne parfois l'impression que l'artiste est présent, comme s'il apparaissait en personne. « On peut le voir sur environ un tiers des affiches – parfois de face, parfois de profil, parfois seulement les mains. Sa présence physique souligne la crédibilité des messages individuels, qu'il s'agisse d'annonces d'expositions ou de déclarations politiques<sup>56</sup>. » D'ailleurs, les multiples qui connaissent *a posteriori* le plus grand succès sont principalement ceux dans lesquels son image apparaît. En proportion, Beuys est représenté sur un tiers des affiches et des cartes postales, et près d'un cinquième des multiples recensés en tant que tels par le catalogue raisonné de 1997<sup>57</sup>. Parmi les plus iconiques, citons : l'affiche de *Dillinger* en 1974 dans laquelle il s'imprègne de l'aura du gangster américain<sup>58</sup>, celles des expositions co-organisées par la galerie Ronald Feldman dans les années 1970<sup>59</sup>, celles réalisées dans les années 1980 à partir de son portrait-polaroïd par Andy Warhol<sup>60</sup> ou encore la *Fanphoto* de 1982 (fig. 4) – nous y reviendrons.

Loin de se limiter à travailler le champ de l'image, Beuys tire également parti de son support matériel. *La Rivoluzione Siamo Noi* [Nous sommes la révolution] (fig. 5) en est une bonne illustration. En 1971, à Naples, Beuys pose en costume d'officiant pour l'affiche d'une exposition à venir. La photographie qui en résulte est simple et synthétique. La vision idéaliste de l'homme qui marche au-devant des difficultés, animé d'un désir d'union, ancre son personnage artistique dans un imaginaire collectif. Sur place, l'artiste signe et tamponne deux cents exemplaires de l'affiche<sup>61</sup>, réalisant là une empreinte physique qui singularise ces reproductions photographiques et leur donne valeur d'objet. Puis, en 1972, il fait retirer cent quatre-vingts exemplaires de l'affiche, qu'il signe et dédicace de la mention *La Rivoluzione Siamo Noi*. Les mots sont eux-mêmes inclus, marquant une volonté de Beuys d'inscrire la formule normalement prononcée à l'oral : l'écriture de l'artiste doit être comprise comme une forme pérenne de sa parole chamanique. Il ne s'arrête d'ailleurs pas à cette seule reproduction, réalisant en outre une carte postale éditée, plus ou moins en continu, depuis les années 1970 et que l'on peut commander aujourd'hui encore sur internet, auprès des éditions Staeck. Sous cette forme, le portrait en pied de l'artiste circule plus démocratiquement – ou

<sup>54</sup> BARTHES 1980, p. 108.

<sup>55</sup> BIANCHINI & HEINTZ 1994, p. 74.

<sup>56</sup> SIBEN 2004, p. 10.

<sup>57</sup> SIBEN 2004; KLÜSER & SCHELLMANN 1997.

<sup>58</sup> KLÜSER & SCHELLMANN 1997, cat. 140.

<sup>59</sup> SIBEN 2004, cat. 46 & 134.

<sup>60</sup> SIBEN 2004, cat. 150, 152, 163, 183 & 210.

<sup>61</sup> VISSAULT 2010, p. 343.



Fig. 6. Joseph Beuys. *Multiples 1968-80*. Städtische Galerie, Regensburg (1981). Offset (84 x 59 cm). Réalisé à partir de : Joseph Beuys (1921-1986), *Bonner Kunstverein 8.11.1977 – Selbstbildnis mit Hut* (1977). Photographie en noir et blanc. 21 exemplaires, signés et numérotés. Éditeur : Bonner Kunstverein. Photo : Franz Fischer. KLÜSER & SCHELLMANN 1997, cat. 224 © Joseph Beuys/Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn. Source : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-joseph-beuys-multiples-1968-1980-ar00951>

autrement dit, auprès d'un plus large public – avec toute la fluidité de cet objet photographique particulier qu'est la carte postale : ce n'est plus simplement une image-contenu mais une image-contenant. Beuys est d'ailleurs fasciné par les cartes postales qui peuvent être distribuées à très grande échelle pour un prix très bas, imitant la banalité des objets souvenirs qui pourtant peuvent être facilement possédés et singularisés par n'importe qui<sup>62</sup>.

Dans certaines tentatives plus complexes, Beuys joue habilement des différents plans de l'image et met à contribution la matérialité de l'objet photographique pour rendre plus effective sa présence. Le multiple *Bonner Kunstverein 8.11.1977* devient, en 1981, une affiche pour l'exposition

*Multiples 1968-80* à Ratisbonne (fig. 6). Elle illustre parfaitement ce jeu de confusion des champs. Vu de dos, ne laissant voir que son chapeau iconique, Beuys semble sur le point d'écrire sur un mur blanc. Mais en dédicaçant le cliché après coup, le mur blanc devient la réserve de l'image et l'artiste donne alors l'impression qu'il vient de sortir du champ de la photographie et de s'approprier le support matériel sur lequel elle est reproduite. Par le trompe-l'œil, il met en abyme la notion d'objet et d'image et projette son personnage artistique directement sur l'objet. Un autre exemple remarquable est le multiple *3 Ton Edition B* de 1975<sup>63</sup>. Sur l'un des clichés de la série, l'artiste se présente de pied sur un fond blanc, le visage de profil, la bouche ouverte. Il semble crier pour l'éternité son nom inscrit à la surface comme un phylactère dans les peintures médiévales. Ces jeux de trompe-l'œil donnent à Beuys le double-statut de représenté et de représentant. La réalité contextuelle de la personne sur le cliché rend plus efficace la mystification conceptuelle du personnage qui s'échappe de l'image pour mieux la saisir.

## TRANSFORMATIONS MATÉRIELLES ET MANIPULATIONS SYMBOLIQUES

Revenons un instant à la *Fanphoto* (fig. 4), évoquée précédemment. D'abord éditée en cent exemplaires, elle est ensuite déclinée en carte postale pour permettre à ses admirateurs de demander directement un autographe à l'artiste – l'inspiration lui vient de ses quelques séjours aux États-Unis<sup>64</sup>. En y apposant sa signature, cette fois-ci à la demande du spectateur le désirant, Beuys invite à concevoir la pratique artistique sous la forme d'une inversion des rôles. Il mêle certaines catégories de la célébrité, notamment celle de la vedette populaire connue d'un large public – chanteur, acteur, etc. – et celle du créateur normalement plus distant et opérant dans des cercles plus restreints<sup>65</sup>. Beuys a en effet réussi à étendre la réception de son œuvre à la simple reconnaissance de son visage et ce, bien au-delà du monde de l'art. En ouverture de la *documenta 6* de 1972, son ami et collègue Nam June Paik l'explique en ces termes : « l'expression la plus forte de l'art chez Beuys est dans son visage »<sup>66</sup>. Ce à quoi on pourrait ajouter son couvre-chef. Tous ces éléments façonnent une silhouette qui se distingue des autres et le rend alors facilement identifiable par le public, même de dos.

<sup>62</sup> DODENHOFF 2010, p. 170.

<sup>63</sup> KLÜSER & SCHELLMANN 1997, cat. 74.

<sup>64</sup> KLÜSER & SCHELLMANN 1997, cat. 413.

<sup>65</sup> HEINICH 2012, p. 131-133 & 158-159.

<sup>66</sup> BLUME 1994, p. 23.

<sup>67</sup> HOHLFELDT 1994, p. 303.

Beuys réussit à prendre une place très particulière dans l'espace public, à mi-chemin entre le monde de l'art et la pratique politique. Par son concept élargi de l'art, il veut se faire sculpteur de l'espace social. Le célèbre aphorisme « Jeder Mensch ist ein Künstler » [tout homme est un artiste] – titre d'une conférence donnée en 1978 à l'Internationales Kulturzentrum d'Achberg<sup>67</sup> – cherche à révéler la créativité de chacun, qualité oubliée et pourtant primordiale pour reconstruire notre rapport au monde, à la nature et à la collectivité. Il envisage par ces mots toute activité humaine et célèbre « la capacité d'une infirmière ou d'un agriculteur à devenir une puissance créative, et à la reconnaître comme une partie d'un devoir artistique à accomplir »<sup>68</sup>. Dans l'Allemagne de l'Ouest des années 1960-1970, où l'art est beaucoup plus politisé, l'utilisation du multiple photographique par Beuys va donc bien au-delà de la simple production artistique. Elle est attachée à l'idée d'une notoriété publique que l'artiste utilise à son avantage<sup>69</sup>. Il sait qu'il doit son premier succès médiatique à la dimension politique de ses actions (fig. 2) et fonde en partie ses ambitions artistiques sur sa volonté de soigner une société allemande blessée<sup>70</sup>. Sa célébrité dépasse ainsi le cadre plus feutré des amateurs d'art pour s'inscrire, non pas simplement dans un vedettariat populaire parfois un peu superficiel – comme ce sera le cas à la fin de sa carrière, notamment avec son multiple-album musical de 1982 *Sonne statt Reagan*<sup>71</sup> –, mais aussi et surtout dans une sphère politique beaucoup plus étendue, réelle et réactive<sup>72</sup>. Au-delà de son travail déjà très engagé, il se fait connaître par des actions publiques, concrétisant son projet artistique de transformation des mentalités : francs parti-pris en faveur des syndicats étudiants de l'Académie des Beaux-arts de Düsseldorf ; création de différents organismes à visée politique – Organisation pour la démocratie directe par plébiscite en 1971, Université internationale libre en 1973, etc. – ; candidature pour le parti politique *Die Grüne* en 1979. Visuellement, il reprend d'ailleurs de nombreux codes de la campagne politique qu'il applique à ses propositions artistiques<sup>73</sup> : rencontres avec son public sous la forme de meetings, affiches, slogans, objets signés, souvent à son effigie, symboles – comme la rose de la social-démocratie – et logos estampillés.

Seulement, ce pas dans l'arène politique, Beuys ne le fait qu'à moitié, conservant un certain détachement que lui permet sa qualité d'artiste, n'engageant pas pleinement

sa responsabilité. Il en reçut d'ailleurs les critiques les plus acerbes de bien de ses contemporains insistant sur les dangers d'une tentative d'esthétisation du politique<sup>74</sup>. Dans l'approximation d'un discours artistique parfois flou mélangeant les concepts de tous bords sous le couvert d'une provocation assumée, ils craignent de voir ressurgir certaines rigidités idéologiques nocives, notamment dans une Allemagne qui peine à assumer son passé<sup>75</sup>. Certes, Beuys a conscience qu'il ne faut pas franchir certaines limites. Il ne s'approprie jamais le cliché d'Aix-la-Chapelle (fig. 2) pour en faire un multiple : sans le contexte de l'actualité, son efficacité symbolique est beaucoup trop instable et ne peut être maîtrisée. Il n'en demeure pas moins que ses interventions s'avèrent être un levier de visibilité, lui-même utilisant le langage de l'imagerie politique dans ce sens : « "Politique" signifiait pour lui une certaine résonance dans l'espace public, et "art", une certaine "mise en scène"<sup>76</sup>. » Cette liberté de circuler dans un entre-deux « politico-artistique » a également permis à l'artiste de se saisir des codes d'un milieu pour le bénéfice de son action dans l'autre, sa célébrité politique accroissant sa présence artistique tout en affirmant la cohérence. À l'instar de la démarche de Beuys qui vise à confondre sa personne privée et son personnage public, la démarche publique du politicien est porteuse d'une vision, d'un idéal qui imprègne sa vie privée et caractérise en partie son attitude psychologique. Le personnage qu'il incarne publiquement et la personne qu'il est dans le privé peuvent – et même doivent – être saisis dans une même approche englobante garante de sa légitimité morale. Il n'est qu'à constater l'usage contemporain du *storytelling* politique et la manière dont sa remise en question par un tiers constitue l'une des attaques les plus susceptibles de disqualifier une action publique.

La grande force de Beuys est justement de donner par ses actes une image concrète de sa révolution des consciences par les arts. Le multiple *Demokratie ist lustig* [La démocratie, c'est drôle] (fig. 7) vient illustrer ce propos, apportant la dose de réalité qui manque à la fictive *Rivoluzione Siamo Noi* (fig. 4). Édité en 1973, sous la forme d'une affiche dédicacée, puis d'une carte postale, il est réalisé à partir d'une photographie de presse. On y voit Beuys expulsé de son atelier de l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf par une cohorte de policiers, alors qu'il avait pris fait et cause pour ses étudiants face à l'ordre administratif

<sup>68</sup> BEUYS 1988, p. 31.  
<sup>69</sup> VISSAULT 2010, p. 130-133.  
<sup>70</sup> BEUYS 1988, p. 19.

<sup>71</sup> KLÜSER & SCHELLMANN 1997, cat. 447.  
<sup>72</sup> HEINICH 2012, p. 145-146.  
<sup>73</sup> GOURÉVITCH 1980, p. 8, 17 & 21.

<sup>74</sup> VISSAULT 2010, p. 14-17.  
<sup>75</sup> BUCHLOH 1980, p. 38-40.  
<sup>76</sup> VISSAULT 2010, p. 280.



Fig. 7. Joseph Beuys (1921-1986), *Demokratie ist lustig* (1973). Sérigraphie avec encre (75 x 114.5 cm). Éditeur: Edition Staeck, Heidelberg. Photo: Ernst Nanninga. KLÜSER & SCHELLMANN 1997, cat. 68 © Joseph Beuys/ Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn. Source: <https://www.moma.org/collection/works/76818>

établi<sup>77</sup>. Son action qui n'est pas artistique – du moins à l'origine – est ici révélée par une image d'abord destinée à la presse – peut-être même créée de toute pièce dans ce sens<sup>78</sup> – qu'il détourne avec les codes de la communication politique. Il ajoute un slogan – *Demokratie ist lustig* – sur des affiches et des cartes postales qui deviennent ainsi des tracts militants. Ce faisant, il s'accapare une partie du surcroît d'être produit par l'imagerie politique: même s'il transforme cet acte d'opposition en objet d'art, il ne se réfère plus à des actions fictives mais à des gestes concrets – dont les répercussions se font sentir durant plusieurs années via le procès qu'il intente au Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie<sup>79</sup>. L'objet entier se trouve imprégné de l'aura qui émane de l'image, aura d'autant plus forte qu'elle est catalysée par son effigie. Reprise et transformée, la photographie originelle du professeur Beuys – agissant concrètement dans l'espace réel – s'accorde pleinement à celle du personnage « chaman » qui donne à l'événement une efficacité symbolique en lui permettant de circuler dans le temps et dans l'espace sous la forme d'un multiple.

Par diverses manipulations – physiques et symboliques – l'artiste confère aux clichés une matérialité effective. Beuys fait appel à un grand nombre d'intervenants dans la réalisation de ses multiples: « Je ne peux pas créer les multiples tout seul<sup>80</sup>. » La proximité réelle entretenue avec ses photographes et ses éditeurs lui permet avant tout de reprendre et retravailler les clichés qu'ils font de lui.

Il peut choisir de reproduire une photographie – ou plusieurs – particulièrement réussie, prise au bon moment et ressortant du lot par certaines qualités expressives et/ou contextuelles. Mais le processus de transformation du cliché dont il est l'initiateur, fait ressortir plus sûrement sa volonté artistique à l'origine et à l'achèvement de l'objet. Il agit même directement sur l'objet, y apposant sa propre empreinte à la manière d'une charge symbolique qui en active le sens – et par ce geste, Beuys affirme un peu plus son personnage de chaman. Nous évoquons les slogans manuscrits sur la surface de certains multiples éponymes – *La Rivoluzione Siamo Noi* (fig. 4) et *Demokratie ist lustig* (fig. 7), notamment – comme une parole rituelle apposée de manière pérenne. Par la photographie, Beuys souligne sa présence effective dans un contexte spécifique et rappelle, de manière pérenne également, qu'il prononce ces mots et active lui-même le sens de l'objet. Beuys développe d'ailleurs son panel d'empreintes agissant à la manière de charges symboliques: slogans, signatures, dédicaces – souvent sous la forme d'un chapeau esquissé –, tampons – dont il décline même certains en multiple, comme le tampon *Hauptstrom*<sup>81</sup>. On retrouve d'ailleurs le lien évident au politique, autre garant de l'ordre social. Les tampons en particulier, par la référence directe qu'ils produisent avec une œuvre ou un concept, intègrent d'autant plus sûrement le multiple photographique à son système-œuvre.

La manipulation peut même être plus radicale, Beuys en venant finalement à l'appropriation. On pourrait même le qualifier de « virtuose [...] signant "tout ce qui bouge": boîtes, objets, tracts, manifestes, programmes, livres, journaux, affiches, cartes postales, courriers, notices, photos, etc., non seulement ses propres productions, mais aussi celles des autres »<sup>82</sup>. Par la signature – ou les tampons ou toute autre marque identifiable –, il revalorise toutes sortes d'objets, en plus de ses multiples, qu'il assimile à son système-œuvre. Dans ce geste d'appropriation, il y a tout le poids du choix duchampien, celui de la valorisation par l'individualisation qui vient réduire l'acte créateur à un accord conclu entre l'artiste et le spectateur. Mais chez Marcel Duchamp, ces appropriations sont rares, témoignant du désintérêt qu'il fait sien et que Beuys critique justement<sup>83</sup>. Au contraire, l'artiste allemand en fait un usage excessif, comme manifestation d'une créativité qu'il souhaite débordante, sans limites.

<sup>77</sup> BURGBACHER-KRUPKA 1977, p. 87.

<sup>78</sup> LANGE 1999, p. 10, n. 3.

<sup>79</sup> STACHELHAUS 1989, p. 111-112.

<sup>80</sup> BODEMANN-RITTER 1988, p. 18.

<sup>81</sup> SCHMIEDER 1998, p. 191; VISSAULT 2010, p. 181-182; KLÜSER & SCHELLMANN 1997, cat. 417.

<sup>82</sup> VISSAULT 2010, p. 183.

<sup>83</sup> SPIES 1998b, p. 63-65.

<sup>84</sup> KLÜSER & SCHELLMANN 1997, cat. 413.



Fig. 8. Joseph Beuys (1921-1986), *Der Spiegel*, Hamburg 5. Nov. 1979 / Künstler Beuys: Der grösste Weltruhm für einen Scharlatan? (1979-80). 100 exemplaires, signés et non-numérotés. Éditeur : Edition Staeck, Heidelberg. KLÜSER & SCHELLMANN 1997, cat. 321 © Joseph Beuys/Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn. Source : <https://www.thebroad.org/art/joseph-beuys/der-spiegel?page=13>

La célébrité savamment construite de Beuys est au cœur de cette croyance en l'objet touché, croyance d'autant plus forte si elle peut également se rapporter à une effigie identifiable et au récit qui y est lié – c'est notamment l'idée qui sous-tend l'efficacité symbolique de *Fanphoto* (fig. 4). En 1979, Beuys s'approprie justement à une moqueuse du *Spiegel* du 5 novembre (fig. 8), dont l'accroche dénonce une forme de spéculation sur la valeur artistique dont il est l'instigateur : « Künstler Beuys: Der Größte - Weltruhm für einen Scharlatan? » [Beuys l'artiste : la plus grande gloire mondiale pour un charlatan ?]. En signant cent exemplaires de la revue<sup>84</sup> – puis utilisant l'affiche publicitaire annonçant la sortie de ce numéro du *Spiegel*, comme une de ses propres affiches d'exposition<sup>85</sup> –, il désamorce la critique qui vise directement sa personne – son visage cadré serré, nous fixant frontalement – en ramenant le regard au geste d'appropriation réalisé par son personnage – sa signature. Le geste créatif devient

d'autant plus significatif qu'à chaque fois qu'il est ramené à sa personne – ici présentée comme un charlatan – il répond en réaffirmant sa position de chaman.

Poussant le jeu de l'appropriation à son comble, Beuys se réapproprie en 1975 l'encart d'un journal étudiant nord-irlandais ayant reproduit *La Rivoluzione Siamo Noi* (fig. 4) pour annoncer une exposition à venir de ses dessins à Belfast<sup>86</sup>. Par cette réactivation symbolique sous la forme d'une mise en abyme, Beuys se rend présent au public irlandais et le signifie au reste du monde. D'une manière générale, l'aura chamanique de l'artiste se retrouve autant dans le processus que dans le résultat, conférant à ses multiples photographiques – plus qu'à d'autres multiples dont la relation à l'artiste est moins directe – la valeur d'une relique, précieuse parce qu'elle porte son effigie et le poids des mythologies individuelles liées. À la limite du fétichisme suscité par toute production artistique – ou presque –, notamment à une époque où le marché de l'art a pris les commandes, ces photographies acquièrent une matérialité symbolique autant par le contenu de l'image que par l'objet qui la contient.

## CONCLUSION

Représentative de son œuvre, l'activité politique de Beuys mêle l'idéal d'une pensée artistique qui prend l'espace social pour sujet et matériau – qui d'ailleurs amènera plus de réflexions théoriques que de résultats concrets –, au pragmatisme d'une présence médiatique qui garantit la diffusion de son action – même si celle-ci est plus symbolique qu'autre chose. Déjà avec l'installation *Arena*, Beuys avait conçu un portrait à multiples facettes de son personnage, décrivant son œuvre et la fondant sur certains détails biographiques significatifs. Comme l'écrit Sullivan : « Les photographies d'*Arena* [...] ne s'inscrivent pas dans un récit unifié. Elles problématisent au contraire la nature de l'œuvre dans son ensemble et attirent l'attention sur la distance entre ce qui est visible aujourd'hui et ce qui était autrefois là<sup>87</sup>. » Pris comme un tout cohérent, les multiples photographiques de Beuys composent un système complexe d'images-objets, présentant son action artistique tout en renvoyant à sa personne comme garantie de cohérence.

La perception des photographies de Beuys – comme de toute image en général – doit tenir compte de leur vie

<sup>85</sup> SIBEN 2004, cat. 135.

<sup>86</sup> KLÜSER & SCHELLMANN 1997, cat. 146.

<sup>87</sup> SULLIVAN 2010, p. 142.

sociale en tant qu'objets physiques, car c'est selon cet usage qu'elle se fait. Appréhendés sous cet angle, les multiples photographiques de l'artiste allemand prennent une place essentielle dans la transmission de l'énergie symbolique du personnage artistique qui se trouve au fondement systémique de son œuvre. En tant qu'images photographiques, ils portent en eux la réalité corporelle de la personne Beuys – et de l'ensemble des éléments biographiques et autofictionnels qui la façonne. En tant qu'objets, ils tirent leur efficacité symbolique par les transformations matérielles visibles et les manipulations qu'ils ont subies, comme résultat des actions du personnage artistique de Beuys. En tant qu'images-objets alors, ils deviennent le relais idéal de l'énergie symbolique beuysienne, porteuse de son propos artistique auprès d'un public plus large. Agissant comme des véhicules, ils sont saisis individuellement par ceux qui les possèdent et stimulent la créativité par la réflexion et l'échange.

Beuys a toujours laissé planer le doute quant au nombre de multiples qu'il a créés, n'établissant pas de liste au fur et à mesure et laissant alors les autres – éditeurs, galeristes, critiques et historiens de l'art – décider les productions – parfois de simples objets signés – qui devaient être rangées dans cette catégorie<sup>88</sup>. L'artiste allemand explique qu'il ne veut jamais imposer de multiples, mais qu'il les laisse plutôt émerger de manière arbitraire<sup>89</sup>. Cette grande liberté – ou facilité, selon les points de vue – permet d'envisager un ensemble illimité dans lequel tout objet portant la marque de Beuys pourrait lui être associé, prolongeant plus ou moins dans les mêmes proportions l'impact de l'artiste sur son public. « Tout cela est un jeu qui compte, grâce à ce genre d'informations, ancrer un "objet-véhicule" n'importe où dans le voisinage, dont les gens plus tard se souviendront, une sorte de béquille du souvenir [...]. Chaque édition a pour moi le caractère d'un noyau de condensation, sur lequel beaucoup de choses peuvent se déposer<sup>90</sup>. » L'effet de condensation symbolique est d'autant plus marqué sur ses multiples photographiques qui rappellent la personne Beuys, son récit individuel et son système-œuvre en général.

En guise d'ouverture, on pourrait s'interroger sur les effets d'une remédiatisation accrue permise à l'époque numérique, époque que Beuys ne pouvait anticiper. Les multiples photographiques de Beuys – et les clichés de lui en général – se retrouvent subitement dépourvus de

leur substance matérielle. De deux dimensions, puis trois, les photographies de Beuys passent à une seule, celle de la ligne de code qui lui donne sa forme numérique<sup>91</sup>. Cette perte de substance s'accompagne également d'une perte de résistance – l'image est récupérable et manipulable par tout le monde – et, de fait, accuse une perte de valeur, économiquement et symboliquement parlant. Néanmoins, l'image photographique gagne en fluidité, tout en renforçant, par contraste, la valeur matérielle des multiples existant en un lieu précis, leur conférant une singularité certaine par leur matérialité. Mais cela amène surtout à considérer une autre conception de l'aura en période numérique, aura qui demeure indissociable de celle qui existe déjà dans les multiples photographiques de Beuys. Une à une, ces « *poor images* » sont la preuve d'une notoriété renouvelée fondée sur leur multiplication effrénée : si certains reprennent, détournent et publient ses images, c'est qu'elles ont une importance symbolique pour eux<sup>92</sup>. Évoluant dans le magma libre de l'Internet contemporain, elles demeurent toutes liées par l'effigie reconnaissable de Beuys. Tout se mêle sans qu'aucune recension ne puisse vraiment organiser tout cela – comme pour ses multiples – et l'homme au chapeau se trouve alors être le lien entre ces photographies numérisées, devenant le dénominateur commun de toutes ses apparitions dans l'esprit du spectateur.

## BIBLIOGRAPHIE

Ackermann, M. et I. Malz, éd. (2010) : *Joseph Beuys. Parallel Prozesse*, Düsseldorf/Münich (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, catalogue de l'exposition septembre 2010 – janvier 2011).

Adriani, G. et al. [1973] (1979) : *Joseph Beuys*, tr. angl. d'après l'édition allemande de 1973, Cologne.

Aubart, F. (2008) : « Harald Szeemann. L'invention de l'indépendance », in Derieux 2008, p. 39-49.

Barthes, R. (1980) : *La chambre claire*, Paris.

Batchen, G. (1997) : *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge.

Belting, H. (2004) : *Pour une anthropologie des images*, Paris.

Benjamin, W. [1989] (2000a) : *Œuvres*, tr. fr. d'après l'édition allemande de 1989, Paris.

– [1935] (2000b) : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (première version, 1935) », in Benjamin 2000a, vol. 3, p. 67-113.

Beuys, J. et M. Reithmann, éd. (1988) : *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris.

Beuys, J. [1985] (1988) : « Discours sur mon pays », in Beuys & Reithmann 1988, tr. fr. d'après l'édition allemande de 1985, p. 19-43.

<sup>88</sup> VISSAULT 2010, p. 165-168.

<sup>89</sup> SIBEN 2004, p. 13; KLÜSER & SCHELLMANN 1997,

p. 10 & 30.

<sup>90</sup> KLÜSER & SCHELLMANN 2007, p. 5.

<sup>91</sup> SASSOON 2004, p. 189-90.

<sup>92</sup> STEYERL 2009.

- Bianchini, S. et J. Heintz, éd. (1994) : « Filmographie », in Hergott & Szeemann 1994b, p. 73-79.
- Blume, E. (1994) : « L'expression la plus forte de l'art chez Beuys est dans son visage », in Hergott & Szeemann 1994b, p. 23-32.
- (2010) : « Joseph Beuys and the Photography », in Klopheus 2010, p. 45-46.
- Bodemann-Ritter, C. (1988) : *Beuys – Jeder Mensch ein Künstler, Gespräche auf der documenta V / 1972*, Francfort/Berlin/Vienne.
- Bolter, D. J. et R. Grusin (1999) : *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge.
- Buchloh, B. (1980) : « Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique », in *Artforum*, vol.18, n°5, p. 35-43.
- Burgbacher-Krupka, I. (1977) : *Prophete Rechts, Prophete Links*, Nuremberg.
- Celant, G. (2012) : *The Small Utopia. Ars Multiplicata*, Milan.
- Cooke, L. et K. Kelly, éd. (1994) : *Joseph Beuys: Arena—where would I have got if I had been intelligent!*, New York.
- Daniels, D. (1992) : *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Cologne.
- Delpeux, S. (2010) : *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris.
- Derieux, F. (2008) : *Harald Szeemann. Methodologie individuelle*, Zürich.
- Dodenhoff, B. (2010) : « Die Multiples », in Ackermann & Malz 2010, p. 170-173.
- Edwards, E. et J. Hart, éd. (2004a) : *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*, New York.
- (2004b) : « Introduction », in Edwards & Hart 2004a, p. 1-15.
- Eigenheer, M. et M. Kunz (1977) : *Joseph Beuys: Spuren in Italien*, Lucerne.
- Frangne, P.-H. et al., dir. (2009) : *Filmer l'acte de création*, Rennes.
- Gourévitch, J.-P. (1980) : *L'imagerie politique*, Paris.
- Green, D. et J. Lowry (1998) : « Splitting the Index: Time, Object and Photography in the work of Joseph Beuys and Yves Klein », in Johnson 1998, p. 148-165.
- Gronau, B. (2010) : « I did take the role of the Shaman... The artistic rituals of Joseph Beuys », in *Documenta*, vol.28, n°1, p. 48-58.
- Guercio, G. (2006) : *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge/London.
- Heinich, N. (2012) : *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris.
- Heintz, J. (1994) : « La question des médias », in Hergott & Szeemann 1994a, p. 274-276.
- Hergott, F. et H. Szeemann, éd. (1994a) : *Joseph Beuys*, Paris (Centre Pompidou, catalogue de l'exposition juin – octobre 1994).
- (1994b) : *Joseph Beuys : films et vidéos*, Paris (Centre Pompidou, catalogue de l'exposition juillet – septembre 1994).
- Hohlfeldt, M. (1994) : « Chronologie », in Hergott & Szeemann 1994a, p. 245-334.
- (2009) : « "Je suis un émetteur – je rayonne". Film et vidéo dans l'œuvre de Joseph Beuys », in Frangne et al. 2009, Rennes.
- Jappe, G. (1972) : « Joseph Beuys in discussion with George Jappe », in *Studio International*, vol.184, n°950, décembre 1972, p. 226-228.
- Johnson, G. A. (1998) : *Sculpture and photography. envisioning the third dimension*, New Haven.
- Klopheus, U., éd. (2010) : *Joseph Beuys. Make the Secrets Productive. Sculpture and Objects*, New York.
- Klüser, B. (1994) : « Deux demoiselles au pain luminescent et le métro parisien. Les multiples de Joseph Beuys », in Hergott & Szeemann 1994a, p. 262-264.
- Klüser, B. et J. Schellmann, éd. (1997) : *Joseph Beuys: the Multiples. Catalogue Raisonné of Multiples and Prints*, Munich/New York.
- [1970 & 1977] (2007) : « Questions à Joseph Beuys », in Musée du Dessin et de l'Estampe Originale 2007, tr. fr. d'après l'édition allemande de 1970-77, p. 5-10.
- Lane, B. (1999) : *Joseph Beuys – Richtkrafte Einer Neuen Gesellschaft: Der Mythos Vom Künstler Als Gesellschaftsreformer*, Berlin.
- Lévi-Strauss, C. (1958) : *Anthropologie structurale*, Paris.
- Musée du Dessin et de l'Estampe Originale (2007) : *Beuys, pourquoi faites-vous des multiples*, Montreuil/Gravelines (Catalogue d'exposition juin – octobre 2007).
- Nachtergaele, M. (2012) : *Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au XX<sup>e</sup> siècle*, Amsterdam/New York.
- Picard, L. (1974) : « Mit Rose, Rhetorik und Filzhut : Joseph Beuys in Amerika », in *Die Welt*, 25 janvier, p. 9.
- Poivert, M. (2002) : « Fiction et photographie. Brève histoire d'un contrat », in *Art Press*, Hors Série, avril 2002, p. 19-22.
- Robinson, J. (2012) : « Multiple Manifestations. Nouveau Réalisme and Fluxus », in Celant 2012, p. 137-149.
- Sassoon, J. (2004) : « Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction », in Edwards & Hart 2004, p. 186-202.
- Schmieder, P. (1998) : *Unlimitiert. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch; Unlimitierte Multiples in Deutschland*, Cologne.
- Schneede, U. (1994) : *Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Ostfildern-Ruit.
- Sharp, W. (1969) : « An Interview with Joseph Beuys », in *Artforum*, vol.8, n°4, p. 47-64.
- Siben, I. (2004) : *Beuys Plakate/Posters*, Munich/Berlin/Londres/New York.
- Spies, W. (1998a) : *Mode d'emploi. Artistes pour notre temps*, tr. fr. d'après l'édition allemande de 1998, Paris.
- [1993] (1998b) : « Le silence de Beuys », in Spies 1998a, p. 59-67.
- Stachelhaus, H. (1989) : *Joseph Beuys*, Leipzig.
- Staeck, K. et G. Steidl (2012) : *Beuys Book*, Göttingen.
- Steyerl, H. (2009) : « In Defense of the Poor Image », *e-flux*, Issue #10, 2009, n.p. Disponible sur <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (consulté le 15/01/2022).
- Sullivan, M. R. (2010) : *Sculptural Materiality in the Age of Conceptualism. International Experiments in Italy*, New York.
- Szeemann, H. (1996) : *Écrire les expositions*, Bruxelles.
- Tisdall, C., dir. (1979) : *Joseph Beuys*, New York (The Solomon R. Guggenheim Museum, catalogue d'exposition novembre 1979 – janvier 1980).
- (2009) : *Coyote*, Paris.
- Vissault, M. (2001) : « Qui a provoqué le scandale... La tactique du happening selon Beuys et Fluxus : Festival der Kunst, Aix-la-Chapelle, 20 juillet 1964 et alentours », in *ETC*, n°54, juin-juillet-août 2001, p. 36-47.
- (2010) : *Der Beuys Komplex. L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Dijon.
- Weber, H. (2021) : *Hildegard Weber. Hommage à Beuys '86* [en ligne]. Disponible sur <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/C9WAToH> (consulté le 15/01/2022).

## RÉSUMÉ

Le multiple *Artists and Photographs*, publié en 1970 par la maison d'édition Multiples, Inc., constitue une nouvelle forme d'exposition accordant à la photographie un rôle primordial. Le multiple *comme* exposition repose moins sur les qualités souvent citées de la photographie en termes de documentation, de reproduction et d'information que sur sa capacité à transformer le monde en musée (Smithson), ainsi que sur son statut socioculturel hybride en tant qu'environnement complexe s'appuyant sur des codes, des systèmes symboliques et des modes de distribution hétérogènes.

## ABSTRACT

This essay suggests that the box *Artists and Photographs*, published in 1970 by Marion Goodman's editing house Multiples, Inc., features the multiple as a new form of exhibition in which photography plays a crucial role. It will be argued that the multiple as exhibition relies less on photography's often quoted qualities in terms of documentation, reproduction and information, but rather on its capacity to transform the world into a museum (Smithson) and its hybrid socio-cultural status as a complex environment drawing on heterogeneous codes, symbolic systems and ways of distribution.

# ARTISTS AND PHOTOGRAPHS. THE MULTIPLE AS PHOTOGRAPHY AS EXHIBITION

ALEXANDER STREITBERGER  
Université catholique de Louvain

In 2021, Marian Goodman Gallery launched three exhibitions dedicated to the publishing company Multiples, Inc. which the gallerist co-founded in 1965 together with four partners. While the two exhibitions organized at the gallery's viewing spaces in New York (12 January – 27 February) and London (2 June – 30 July 2021) provided a historical retrospective view of Multiples, Inc., spanning almost three decades between 1966 and 1992, the focus of the third show, displayed in the Gallery's bookstore in Paris from 20 March to 29 May 2021, lay on the portfolio *Artists and Photographs*, published in 1970 on the occasion of the eponymous exhibition including contributions by nineteen artists working with photography. (Fig. 1) The gallery's homepage gives the following account of the project:

'The exhibition *Artists & Photographs* opened in the gallery in late March 1970. The importance of the exhibition and publication by Multiples, Inc. was not that it provided a systematic overview; it was notable, above all, for the unusual selection of artists, the individuality of their work – booklets, prints, collections of loose sheets – and their very different approaches to photography. Published in an edition of 1200 copies, the box – which was initially a commercial setback – is now considered an artistic landmark.<sup>1</sup>

Even though Douglas Fogle emphasized already twenty years ago the crucial role of *Artists and Photographs* for the use and the proliferation of photography as an artistic medium, it is surprising how few publications there are about

its artistic, cultural and historical significance.<sup>2</sup> In her essay "Artists and Photographs: Künstler und Fotografien 1962/1963 und 1970", Herta Wolf adopts a media-critical perspective when she holds that *Artists and Photographs* constitutes a paradigmatic example for the historical conundrum of the 1960s and 1970s that the discussion about photography as specific medium took place at the very moment when the modernist idea of medium-based art practices was resolutely rejected.<sup>3</sup> Beatrice von Bismarck, for her part, stresses the decisive role that the curator and critic Lawrence Alloway played both as instigator of *Artists and Photographs* and as a crucial figure of the art world at the time. According to von Bismarck, it is not only that Alloway 'explicates the attitudes taken by the participating artists,'<sup>4</sup> but his intellectual and professional trajectory further exemplarily represents the publication's esthetic and socio-cultural status as an alternative art form as exhibition space based on a participatory structure and multiple narratives.<sup>5</sup> *Artists and Photographs*, rather than being a multiple edition consisting of artworks, embodies 'The Art World as Multiple', for it confronts various ways of producing, distributing and exhibiting 'art as public system' including the figures of the artist, the curator, the editor, the critic, and, last but not least, the collector and the viewer.<sup>6</sup>

Taking these reflections as a starting point, this essay suggests that *Artists and Photographs* features the multiple as a new form of exhibition in which photography plays a crucial role.<sup>7</sup> I will argue that the multiple as photography

<sup>1</sup> <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/multiples-new-york/>.

<sup>2</sup> FOGLE 2003b, p. 13.

<sup>3</sup> WOLF 2009, p. 266.

<sup>4</sup> VON BISMARCK 2015, p. 154.

<sup>5</sup> VON BISMARCK 2015, p. 162.

<sup>6</sup> VON BISMARCK 2015, p. 162. See also ALLOWAY 1984, p. 175.

<sup>7</sup> It has been argued that the artist's book as such functions as an alternative space to exhibit artwork. The exhibition *Cover to Cover. Artists' books from the Becht Collection* (De Beyerd in Breda, September 2002), for example, presents the books as an exhibition of work as one of four categories to "the various uses or functions of the book." (PERRÉE 2002, p. 69). The multiple *Artists and Photographs*

expands and complicates the relationship between the book and the exhibition. Containing a range of books and other printed media, it becomes a kind of meta exhibition, an exhibition that comprises other exhibitions. Being produced to accompany a gallery exhibition, the box further enhances its status as a hybrid cross-over medium that hovers between artwork, exhibition space and catalogue.



Fig. 1. *Artists and Photographs*, Multiples, Inc., New York, 1970 (Photo: © Jean-Pierre Bougnet / Musée L, Louvain-la-Neuve)

as exhibition relies less on photography's often quoted qualities in terms of documentation, reproduction and information, but rather on its capacity to transform the world into a museum (Smithson)<sup>8</sup> as well as its socio-cultural status as environment encountered, as Victor Burgin remarks, 'in most aspects of daily life, as a fragmented or partial object', and drawing thus upon 'a heterogeneous complex of codes'.<sup>9</sup> As the above quoted passage from Marian Goodman's homepage sustains, *Artists and Photographs* indeed takes into account the hybrid and heterogeneous nature of photography by gathering various artistic approaches, types of reproduction (booklets, prints, collections of loose sheets) and forms of representation (photographs, text, schemes, maps, etc.). Photography, far from being treated as an autonomous medium or artistic practice, appears as a complex

spatial network drawing on heterogeneous codes, symbolic systems and ways of distribution.

## THE MULTIPLE AS EXHIBITION

If the quoted passage insists on the 'importance of the exhibition and publication by Multiples, Inc.', there is no doubt about the non-hierarchical relationship between the exhibition, held at Marian Goodman Gallery in late March 1970, and the publication of the multiple that accompanied the event. When Marian Goodman describes the edition of *Artists and Photographs* as the publication she 'most enjoyed working on' and, elsewhere, even as 'one of her most exciting projects', it becomes evident that its status was anything except secondary to the exhibition.<sup>10</sup> Recognizing the box at once as a 'multiple of multiples',

<sup>8</sup> SMITHSON 1996a, p. 188.  
<sup>9</sup> BURGIN 1986, p. 20.

<sup>10</sup> GOODMAN, 1992, p. 98. See also <https://www.marian-goodman.com/exhibitions/multiples-inc-artists-photographs-librairie/>.

<sup>11</sup> ALLOWAY 2003, p. 20.

a 'portable museum', and a 'play box', Goodman finally conceives of it as a kind of meta-structure that shifts its meaning and function according to the context within which it is presented and the way the spectator looks at it. In regard to the exhibition, which showed related works of the same artists, the multiple could be understood – or mistaken – as the accompanying catalogue, yet a catalogue that contains 'variants of the items of the exhibition, not reproductions', as Alloway put it in his explanatory essay.<sup>11</sup> The multiple as 'catalogue' further functions as an independent exhibition of a set of nineteen works, realized especially for the box in order to provide an overview of a whole range of photographic uses and practices within the avantgarde art around 1970, including Pop Art (Andy Warhol, Robert Rauschenberg), Happening and Performance art (Allan Kaprow, Dan Graham, Bernar Venet), Conceptual Art (Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Mel Bochner, Bruce Nauman), Land Art (Robert Smithson, Richard Long, Dennis Oppenheim), and Minimalism (Robert Morris, Sol LeWitt). The booklet that includes Alloway's essay confirms the ambivalent character of the box as catalogue *and* exhibition, for it contains lists of both the works displayed in the Gallery exhibition and the items of the box. Alloway clearly points to this ambivalence when he describes the multiple as an 'exhibition/catalogue', i.e., not an exhibition catalogue but – as the slash between the two terms suggests – an exhibition and/as/or a catalogue.<sup>12</sup>

This blurring of the lines separating work, exhibition, and catalogue, of course builds upon conceptual art's definition of art as idea and the concomitant equation of art with information and communication. Seth Siegelau was one of the first to challenge the relationship between exhibition and catalogue. In the introductory text to the catalog of his exhibition *January 5-31, 1969 (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner)* Siegelau remarks: 'The exhibition consists of (the ideas communicated in) the catalog; the physical presence (of the work) is supplementary to the catalog.'<sup>13</sup> The hierarchy between exhibition and catalogue is here turned upside down. As immaterial idea, art finds its place in the book as a form of dissemination and communication rather than in the exhibition designated for displaying material objects within a physical space. In an interview with Charles Harrison, Siegelau states:

'But when art concerns itself with things not germane to physical presence its intrinsic (communi-

cative) value is not altered by its presentation in printed media. The use of catalogues and books to communicate (and disseminate) art is the most neutral means to present the new art. The catalogue can now act as primary information for the exhibition, as opposed to secondary information about art in magazines, catalogues, etc., and in some cases the "exhibition" can be the "catalogue".<sup>14</sup>

Published in *Studio International* in December 1969, i.e., a couple of months previous to the publication of *Artists and Photographs*, this statement perfectly summarizes Alloway's definition of the multiple as exhibition and/as/or catalogue, with photography being the main catalyst because of its capacity to 'initiate ideas' and to transmit information.<sup>15</sup>

Goodman's designation of the multiple edition as a 'portable museum' and a 'play box' moreover alludes to the historical context within which the gallerist intends to anchor the project: Duchamp and Fluxus. When Goodman started her activity in the art world in the 1960s, she faced the problem 'that there were virtually no curatorial opportunities in the museums for a woman at that time.'<sup>16</sup> As she had some experience in making editions, she joined the Betsy Ross Flag and Banner company in 1964, before co-founding with some partners the publishing house Multiples, Inc. at the end of 1965. The idea to sell multiple editions for reasonable prices in order to make contemporary art available for everyone was inspired by Daniel Spoerri's Edition MAT (Multiplication d'Art Transformable). Founded by the artist in 1959 to produce multiplied originals by artists such as Marcel Duchamp, Man Ray, Victor Vasarely, Dieter Roth, Jean Tinguely, and others, MAT was based on three main principles: no traditional procedures of artistic reproduction (engraving, lithography, bronze casting, etc.), no personal style, and the work's transformability (be it by the kinetic character of the object itself or by the intervention of the spectator).<sup>17</sup> Multiplication, reproduction, seriality and the implication of the spectator are of course the underlying characteristics of Marcel Duchamp's concept of the readymade. As Philipp Kaiser remarks in his conversation with Dieter Schwarz, the curator of *Multiples, Inc., 1965-1992*, Marcel Duchamp was very present in the American art scene of the 1960. According to him, Goodman certainly wouldn't

<sup>12</sup> ALLOWAY 2003, p. 20.

<sup>13</sup> SIEGELAU 1969, n.p.

<sup>14</sup> HARRISON 1969, p. 202.

<sup>15</sup> ALLOWAY 2003, p. 20.

<sup>16</sup> GOODMAN, 1992, p. 97.

<sup>17</sup> SPOERRI 2021, p. 107. See also PIAS 2002, p. 222.

have missed Duchamp's big retrospective in 1963 in Pasadena and would have been also aware of Arturo Schwarz' editions of the readymades as multiples in the following year.<sup>18</sup> The title of the Pasadena show, *By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy*, explicitly refers to the 'portable museum' that Duchamp published in 1941 in a Deluxe edition of 20 and a regular edition of 300. Also known as *Boîte-en-valise (Box in a Suitcase)*, this leather valise contains miniature replicas, photographs, and reproductions of the works he had created up until then.<sup>19</sup> In his influential essay on the theory and history of the multiple, Stefan Germer emphasizes the groundbreaking importance of Duchamp's box concerning the process of reception of the work of art. By assembling his works as miniature replicas in a portable museum, Germer argues, Duchamp 'presented them as received, that is, altered by the logic inherent in collecting.'<sup>20</sup> Be it an ironic comment about the mechanisms of the institutionalization of art<sup>21</sup> or an expression of geopolitical homelessness and exile in a period of fascism and global war,<sup>22</sup> what is most important in this context, however, is the ambivalent title: '*De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*' reveals two different but complementary aspects of the box. As much as the question of authorship remains unresolved between the "real" artist Marcel Duchamp and his "fictional" alter ego Rose Sélavy, the status of the objects also oscillates between authentic original and inauthentic copy. This uncertainty of authorship is confirmed – and expanded – by the prepositions "de" ("of") and "par" ("by") which may refer either to the producer/creator of the box as an art work or to the figure of the curator or collector who presents and organizes the contents of the box as exhibition or collection. In fact, the same ambiguities can be observed in the multiple *Artists and Photographs*, where the difference between original and copy is blurred, while the approaches of the artists constantly shift between various positions and attitudes: Mel Bochner's *Misunderstandings (A Theory of Photography)* can be read as both a work of art and an ironical comment on photography theory. Bernar Venet, in turn, conceived his contribution *Exploited Subjects* in the style of a ring-bound notebook that gives an account of his performances. Merging art and mathematics, Venet assumes at once the roles of the artist, the scientist, the teacher and the documentarian. Dan Graham,

finally, appears as designer of the multiple's cover image, as artist proposing a project for slide projector and photographs in motion, and as author of a theoretical essay on Eadweard Muybridge and serial photography.<sup>23</sup>

But there are fundamental differences between Duchamp's portable museum and the box *Artists and Photographs*, beside the fact that the former constitutes a sort of catalogue raisonné or personal miniature retrospective whereas the latter is a collective exhibition project. Duchamp's box gathers replicas of existing "originals" in order to address issues of the reproduction, the institutional and (art) historical appropriation, the collection and the reception of art. As Stefan Germer states: 'With the *Boîte-en-valise*, Duchamp both pursued and undermined the musealization of his work.'<sup>24</sup> As a curatorial project, *Artists and Photographs* in contrast explores the variety of functions that photography is able to carry out in terms of the representation, the dissemination and the mediation of artistic practices and contents.

## PHOTOGRAPHY AS MUSEUM

Alloway explicitly highlights photography's hybrid nature oscillating between exhibition artefact and catalogue reproduction when he writes:

'The present exhibition/catalogue clarifies with a new intensity the uses of photography, in a spectrum that ranges from documentation to newly-minted works. Some photographs are the evidence of absent works of art, other photographs constitute themselves works of art, and still others serve as documents of documents.'

Photography then is an ideal means to demonstrate the interchangeability between art and information, between exhibition and catalogue. Robert Morris' contribution to the box perfectly illustrates the fluctuating roles of photography. The foldout consists of sixteen sepia photographs showing various states of development of *Continuous Project Altered Daily*, an ephemeral installation that Morris performed at Leo Castelli Warehouse between 1 and 22 March 1969. (Fig. 2) As David Green put it, these

<sup>18</sup> <https://www.mariangoodman.com/mgg-presents/multiples/>. See also D'HARONCOURT & MCSHINE 1989, p. 28. Organized by Walter Hopps at the Pasadena Art Museum (8 October – 3 November 1963) the exhibition *By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy* was Duchamp's first major retrospective. In 1964, Galleria Schwarz, Milan, produced thirteen readymades in editions of eight signed and num-

bered copies.

<sup>19</sup> For a detailed description of the work see BONK 1989.

<sup>20</sup> GERMER 1994, p. 28.

<sup>21</sup> GERMER 1994, p. 29.

<sup>22</sup> DEMOS 2007.

<sup>23</sup> The small booklet *Two Parallel Essays* contains the theoretical essay "Photographs of Motion" (1967/1969) and the description of "Two related

projects for slide protectors". In his essay, Graham promotes the photographic series, with reference to Eadweard Muybridge's motion studies, for its capacities to challenge the 'single, fixed point of view' of Renaissance perspective in favor of a mobile, spectator-oriented conception of art. GRAHAM 2003, p. 98. See also STREITBERGER 2018, p. 223-224.

<sup>24</sup> GERMER 1994, p. 29.



Fig. 2. Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, March 1-22, 1969, in *Artists and Photographs*, Multiples, Inc., New York, 1970 (Photo: © Jean-Pierre Bougné / Musée L, Louvain-la-Neuve)

photographs do not 'picture a process but are records of residues, traces of traces.'<sup>25</sup> The final picture shows the empty room with as only remaining objects the tape recorder, which replayed the sounds of clearing the space, and eight photographs pinned to the wall, representing previous states of the installation. This *mise en abyme* of what Paul Cummings called 'an image of an image'<sup>26</sup> (and what Alloway probably meant by his formulation 'documents of documents') clearly points to the various functions of the photograph as document (of the ephemeral exhibition) and as work (as part of the installation and as

constitutive element of the artist's book). According to Green, 'the work existed through the uncertainty as to whether what the audience encountered was either the work itself or its documentation.'<sup>27</sup> Katia Schneller, for her part, suggests that the leaflet echoes the process of the installation and its unfolding as an accumulation of material and informational layers.<sup>28</sup> If we push this thought a little bit further, we might consider that the photographs not only renegotiate the relationship between work and document, but also the place of the photographs *in* the exhibition and their organization as exhibition.

<sup>25</sup> GREEN 2010, p. 174.

<sup>26</sup> Paul Cummings, "Interview with Robert Morris", Smithsonian Archives of American Art, <https://>

[www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-morris-13065#transcript](http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-morris-13065#transcript).

<sup>27</sup> GREEN 2010, p. 178.

<sup>28</sup> SCHNELLER 2015, p. 44.

This equivalence of exhibition and (photographic) reproduction has in fact been noted by Alloway already in 1968 when he wrote that ‘exhibitions and reproductions have in common the fact that both are channels that move the work of art, or its image, out of its original context of creation and ownership into a public situation.’<sup>29</sup> In this perspective, the multiple *Artists and Photographs* is not only an ‘exhibition/catalogue’; it is also a photography/exhibition, for it contains, like a Matryoshka doll, other exhibitions, that is reproductions, which furthermore are often arranged in sequences and portfolios. Alloway was not alone with his idea of a direct bond between reproduction and exhibition. In a conversation from 1969, Robert Smithson cited photography as the reason for the transformation of the world into a museum.

‘Photography does make Nature an impossible concept. It somehow mitigates the whole concept of Nature in that the earth after photography becomes more of a museum. Geologists always talk of the earth as “a museum”; of the “abyss of time” and treat it in terms of artifacts. The recovery of fragments of lost civilizations and the recovery of rocks makes the earth become a kind of artifice. Photography squares everything. Every kind of random view is caught in a rectangular format so that the romantic idea of going to the beyond, of infinite is checked by this so that things become measured. The artist is contorting, distorting his figures instead of just accepting the photograph.’<sup>30</sup>

This passage is particularly noteworthy for more than one reason. First of all, it endorses a critical attitude typical of the time according to which photography denies direct access to nature by producing a collection of simulacra. Instead of an essential, material connection with the world outside, Susan Sontag writes, ‘we have our paper phantoms, transistorized landscapes. A feather-weight portable museum.’<sup>31</sup> And elsewhere she adds that photography’s ‘main effect is to convert the world into a department store or museum-without-walls in which every subject is depreciated into an article of consumption, promoted into an item for aesthetic appreciation.’<sup>32</sup>

Sontag obviously refers to André Malraux’ imaginary museum in which, Peter Geimer reminds us, the French writer ‘reverses the causality that normally is attributed to originals and their copies. The photographic reproduction precedes its model.’<sup>33</sup> Smithson, like many of his peers, shares Sontag’s critical stance toward the museum-without-walls while at the same time being fascinated by photography’s potential to structure, arrange and organize our view of the world.<sup>34</sup> Malraux’ assertion that ‘reproduction has disclosed the whole world’s sculpture’ by liberating the objects from their material properties and their actual location, as well as his insistence on the anti-hierarchical configuration of the ‘Museum without Walls’ that makes no difference between masterpieces and so-called minor works,<sup>35</sup> are perfectly in line with considerations about reproduction as exhibition as they occur in the critical, curatorial and artistic context of *Artists and Photographs*. It is thus hardly surprising that the grid as defining structure of the museum without walls, epitomized by the legendary photograph of Malraux standing in his salon in the midst of a multitude of photographic reproductions arranged to a rectangle, comes into fashion in photography-based art during the 1960s. But rather than being a formalistic tool that serves the art historian to determine the objects’ significance in terms of style,<sup>36</sup> the photographic grid functions now as “framework” or “container” that marks ‘a return to an informational or signifying sensibility.’<sup>37</sup> In fact, the grid of Dan Graham’s cover of *Artists and Photographs* inscribes the object (or in this case the body) within a system of temporal and spatial coordinates that have no fixed point of view. (Fig. 3) While three of the four sequences, shot from different angles, represent the photographer pointing his camera toward the ground, the pictures of the third row have been taken by the photographer himself and consequently show the anterior part of his feet from above. In the accompanying essay “Photographs of Motion”, Graham implicitly admits that this kind of positional changes within the framework of a grid were inspired by Muybridge’s chronographic series: ‘Exact time calculations could be made in relation to a grid marked upon the background to relate time to motion to perspective system. The photographs were published, three angles in series as run per page.’<sup>38</sup> What

<sup>29</sup> ALLOWAY 2006, p. 139.

<sup>30</sup> SMITHSON 1996a, p. 188.

<sup>31</sup> SONTAG 2005a, p. 53. Originally, the essay was published under the title “Shooting America” in *New York Review of Books*, vol. 21, No. 6 (18 April 1974).

<sup>32</sup> SONTAG 2005b, p. 85. Originally published as “Photography: The Beauty Treatment”, *New York*

*Review of Books* (28 November 1974).

<sup>33</sup> GEIMER 2009, p. 89.

<sup>34</sup> The same ambivalence appears in the writings by Robert Morris, who is suspicious of the camera as “cyclopean evil eye” that would reduce our perception of reality to that of a “detached voyeuristic tourist” while confessing that a photograph was the starting point for his Minimal works and, after all,

asking himself “How can I denounce photography and use it to illustrate this text with images I claim are irrelevant to the work proper?” MORRIS 1995, pp. 195 and 202.

<sup>35</sup> MALRAUX 1974, p. 44. See also GRASSKAMP 2016, p. 3.

<sup>36</sup> MALRAUX 1974, p. 44.

<sup>37</sup> ELDERFIELD 1972, p. 54.

<sup>38</sup> GRAHAM 2003, p. 97.



Fig. 3. Dan Graham, Cover of *Artists and Photographs*, Multiples, Inc., New York, 1970 (Photo: © Jean-Pierre Bougnet / Musée L, Louvain-la-Neuve)

he says toward the end of his essay about his article can also be applied to the cover's photo-sequence and, *pars pro toto*, to the functioning of the photographic grid as exhibition: 'Place in my article is decomposed into multiple and overlapping points of reference – mapped 'points of interest' – in a two-dimensional point to point "grid".<sup>39</sup>

In Robert Smithson's work the grid plays an important role as well. *Franklin Site* from 1968 consists of 25 gelatin-silver prints arrayed to a square grid. The snapshots depict different rocks, minerals and landscape details of Franklin, New Jersey, in an apparently arbitrary order. In the same year, Smithson developed his concept of the Non-Site, 'a three dimensional logical picture that is *abstract*, yet it represents an actual site.'<sup>40</sup> *Nonsite "Line of*

*Wreckage"*, Bayonne, New Jersey (1968), for example, consists of a painted aluminum container with broken concrete, a framed map and three photo panels imitating the grid structure of the container. This assemblage thus introduces a dialectic between three possibilities to create abstract representations of a landscape – the two-dimensional photographic depiction of an absent place, the material samples found at the site, and the map as an orientation device facilitating to locate the position of that site. Both the clear structure of the grid and its capacity to evoke the relationship between space, time, duration, and travel are crucial for Smithson's work.<sup>41</sup> However, the random order of the photographs and their seemingly illogical and atemporal arrangement contradict and undermine the grid's logic of control and regularity. As the grid

<sup>39</sup> GRAHAM 2003, p. 98.

<sup>40</sup> SMITHSON 1996b, p. 364.

<sup>41</sup> SOBIESZEK 1993, p. 25.



Fig. 4. Robert Smithson, *Torn Photograph from the Second Stop (Rubble): Second Mountain of Six Stops on a Section*, in *Artists and Photographs*, Multiples, Inc., New York, 1970 (Photo: © Jean-Pierre Bougné / Musée L, Louvain-la-Neuve)

becomes unpredictable, chaotic, or, in Smithson's own terminology, entropic, its 'logical purity suddenly finds itself in a bog, and welcomes the unexpected event.'<sup>42</sup> In Smithson's photo works and *Non-Sites*, entropy as measure of disorganization and irreversible process of deterioration, is integrated within the grid countering thus the underlying ordering structure of the museum without walls. None of Smithson's works reveals better this dialectic between absence and presence, materiality and immateriality, order and disintegration, than his contribution to the box *Artists and Photographs*. *Torn Photograph from the Second Stop (Rubble): Second Mountain of Six Stops on a Section* is a 4-color offset lithograph on paper, torn in four parts. (Fig. 4) The neutrality and serial regularity of the mechanical reproduction is challenged by the manual act of tearing the print to pieces. If the viewer wants to view the entire picture, he has to rearrange the fragments to a four-part irregular grid, with the result that he only sees more

of the same chaotic undifferentiated accumulation of rubble depicted in each part. To put it bluntly, the process of the disintegration of the photograph corresponds to the entropic degradation of the landscape to rubble. It is perhaps in this sense that we have to understand Smithson's remark that 'the artist is contorting, distorting his figures instead of just accepting the photograph'<sup>43</sup>, and we might now add that this process of distortion is also aimed at the photographic grid and its ambiguous promise to transform the world into a museum without walls.

It might have become clear that the box *Artists and Photographs* exceeds by far the common definition of the multiple as a certain number of serially produced objects that are economically, materially, and aesthetically equivalent.<sup>44</sup> While raising crucial issues of the multiple such as the relationships between original and copy, uniqueness and multiplication, authenticity and reproduction,

<sup>42</sup> SMITHSON 1996c, p. 147.

<sup>43</sup> SMITHSON 1996a, p. 188.

<sup>44</sup> PIAS 2002, p. 219.

the box further explores the heterogeneity and variety of photography in terms of artistic, theoretical, and curatorial approaches and practices. Photography, rather than being conceptualized in terms of medium specificity – that is according to the question of what photography is – reveals itself as a complex and dynamic environment encompassing different functions (between document and work) and ways of displaying (series, grid, image-text, book, portfolio). The box *Artists and Photographs* as a ‘multiple of multiples’ finally reflects and explores both the ‘art world as multiple’ (von Bismarck) and the multiple as photography as world as museum/exhibition.

## BIBLIOGRAPHY

- Alloway, L. [1970] (2003): “Artists and Photographs”, in Fogle 2003a, pp. 20-21.
- (1984): *Network. Art and the Complex Present*, Ann Arbor.
- (2006): “Art and the Expanding Audience”, in R. Kalina, ed. (2006), *Context, Content, and the Role of the Critic. Essays by Lawrence Alloway*, London-New York, pp. 137-146.
- Bonk, E. (1989): *Marcel Duchamp, the Box in a Valise: De Ou Par Marcel Duchamp Ou Rose Selavy: Inventory of an Edition*, New York.
- Burgin, V. (1986): “Modernism in the Work of Art”, in V. Burgin, ed. (1986), *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Hampshire, pp. 1-28.
- Demos, T. J. (2007): *The Exiles of Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass.
- Elderfield, J. (1972): “Grids”, *Artforum*, 10, May, pp. 52-59.
- Flam, J. ed. (1996): *The Collected Writings*, Berkeley-Los Angeles-London.
- Fogle, D., ed. (2003a): *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982*, Minneapolis, Minnesota (Walker Art Center).
- (2003b): “The Last Picture Show”, in Fogle 2003a, pp. 9-19.
- Geimer, P. (2009): “The Art of Resurrection. Malraux’ ‘musée imaginaire’”, in C. Caraffa, ed. (2009), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin-Munich, pp. 77-89.
- Germer, S. (1994): “Das Jahrhundertding. Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples”, in F. Zdenek, ed. (1994), *Das Jahrhundert des Multiples. Von Duchamp bis zur Gegenwart*, Stuttgart, pp. 17-73.
- Goodman, M. (1992): “Art Dealers. Marian Goodman, Jean-François Chevrier”, *Galleries Magazine*, Dec/Jan, pp. 96-102 and pp. 124-126.
- Graham, D. [1967/1969] (2003): “Photographs of Motion”, in Fogle 2003a, pp. 97-98.
- Grasskamp, W. (2016): *The Book on the Floor. André Malraux and the Imaginary Museum*, Los Angeles (The Getty Research Institute Publications Program).
- Green, D. (2010): “‘An Image of an Image’: Photography and Robert Morris’s Continuous Project Altered Daily”, in J. Baetens, A. Streitberger and H. Van Gelder, ed. (2010), *Time and Photography*, Leuven, pp. 165-183.
- Harrison, C. (1969): “On exhibitions and the world as large: Seth Siegelau in conversation with Charles Harrison”, *Studio International*, 178:917, December, pp. 202-203.
- d’Harnoncourt, A. and McShine, K., ed. [1973] (1989): *Marcel Duchamp*, Munich (exh. cat., The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art).
- Malraux, A. [1953] (1974): “Museum Without Walls”, in A. Malraux [1953] (1974), *Voices of Silence*, Frogmore, St Albans, pp. 13-127.
- Morris, R. (1995): “The Present Tense of Space”, in R. Morris (1995), *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge Mass., pp. 175-209.
- Perrée, Rob (2002): *Cover to Cover. The artist’s book in Perspective*, Rotterdam.
- Pias, C. (2002): “Multiple”, in *Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, ed. by Hubertus Butin, Cologne, pp. 219-224.
- Schneller, K. (2015): “Continuous Project Altered Daily (1969): The Machinery of Art”, in K. Schneller and N. Wedell, ed. (2015), *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, Paris (Ecole Normale Supérieure), pp. 35-46.
- Siegelau, S. (1969): *January 5-31, 1969. Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*, New York (exh. cat., 44 East 52nd Street, New York).
- Smithson, R. [1969] (1996a): “Fragments of a Conversation, Edited by William C. Lipke”, in Flam 1996, pp. 188-191.
- [1968] (1996b): “A Provisional Theory of Non-Sites”, in Flam 1996, p. 364.
- Smithson, R. [1972] (1996c): “The Spiral Jetty”, in Flam 1996, pp. 143-153.
- Sobieszek, R. Z. (1993): *Robert Smithson: Photo Works*, Los Angeles (County Museum of Art).
- (2005a): “Melancholy Objects”, in Sontag 2005c, pp. 39-64.
- Sontag, S. [1977] (2005b): “The Heroism of Vision”, in Sontag 2005c, pp. 65-87.
- (2005c): *On Photography*, New York.
- Spoerri, D. [1959] (2021): “Présentation de l’Edition MAT”, in D. Spoerri, *Anecdotoomania*, Paris (Beaux-Arts de Paris éditions), p. 107.
- Streitberger, A. (2018): “The Still and the Moving Image”, in M. Neumüller, ed. (2018), *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, London-New York, pp. 223-224.
- von Bismarck, B. (2015): “The Art World as Multiple. Lawrence Alloway and *Artists and Photographs*”, in L. Bradnock, C. J. Martin and R. Peabody, ed. (2015), *Lawrence Alloway. Critic and Curator*, Los Angeles (Getty Research Institute), pp. 149-165.
- Wolf, H. (2009): “‘Artists and Photographs’. Künstler und Fotografien 1962/1963 und 1970”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Vol. 70, pp. 265-280.

## RÉSUMÉ

Cet article propose une plongée au cœur d'un corpus insolite, les livres de l'artiste californienne Barbara T. Smith réalisés au moyen de la photocopieuse, ses *xerox books* (1965-66). L'étude plus précise de l'un d'entre eux, *Broken Heart*, nous permet de relever les enjeux d'une telle pratique où la technologie, détournée de sa fonction bureautique, devient un outil exploratoire et introspectif. Véritable sismographe des états d'âme de l'artiste, le photocopieur apparaît alors investi d'une humanité, entité jumelle de l'artiste à laquelle elle s'affronte et s'accouple. Paysages anatomiques autant qu'oniriques, les images ainsi produites témoignent d'une esthétique singulière qui renvoie paradoxalement aux expérimentations de l'aube de la photographie. Témoins fragiles du passage de la mécanisation à l'ère numérique, elles sont le théâtre où se déploient des mouvements contradictoires oscillant entre le visuel et le tactile, la présence et l'absence, le privé et le public, le physique et le psychique, le réalisme et l'abstraction, le mécanique et l'artisanal, le sériel et l'unique.

## ABSTRACT

This article proposes a dive into the heart of an unusual corpus, the books of California-based artist Barbara T. Smith realized by means of a photocopier, her *xerox books* (1965-66). The most precise study of one of them, *Broken Heart*, allows us to raise the stakes of such a practice where this technology, diverted from its office function, becomes an exploratory and introspective tool. True seismograph of the artist's states of mind, the photocopier then appears invested with a humanity, a twin entity of the artist with whom it confronts and couples. Anatomical as well as dreamlike landscapes, the images thus produced testify to a singular aesthetic that paradoxically refers to the experiments of the dawn of photography. Fragile witnesses of the passage from mechanization to the digital age, they are the theater where contradictory movements unfold, oscillating between the visual and the tactile, presence and absence, private and public, physical and psychical, realism and abstraction, the mechanical and the hand-made, the serial and the unique.

# BROKEN HEART. LES XEROX BOOKS DE BARBARA T. SMITH

---

JUDITH DELFINER  
Université Paris Nanterre

Reconnue pour sa contribution au domaine de la performance, l'artiste californienne Barbara T. Smith, née en 1931 à Pasadena, fut par ailleurs une pionnière dans l'utilisation de la photocopieuse à des fins artistiques. Au cours de l'année 1965-66, elle s'adonna huit mois durant à cette pratique, réalisant de manière compulsive des centaines de compositions dont la plupart ont trouvé place au sein de livres aujourd'hui consultables à la bibliothèque de recherche du Getty Research Institute. Intitulés « *Coffin series* », ou « séries de cercueils », ces recueils – environ une vingtaine – apparaissent comme autant de témoignages documentant la fin de son mariage et de sa vie de famille. Noirs et reliés de façon rudimentaire par des spirales de plastique, ils s'apparentent à des albums intimes composés de xérogaphies en noir et blanc, imprimées sur papier blanc comme de couleur. Les images ainsi produites sont celles d'objets disposés à même la vitre de la photocopieuse, celles de son propre corps qu'elle déploie sans réserve sur la surface d'exposition, ou celles de photographies, le plus souvent d'elle-même ou de ses trois enfants. Restés dans l'ombre depuis leur création, ces travaux ont accédé à une certaine visibilité depuis une petite décennie, à l'occasion d'expositions monographiques, telles *Xerox: Barbara T. Smith 1965-1966* en 2013 à la galerie The Box de Los Angeles ou encore *Barbara T. Smith: Outside Chance* en 2018 à la galerie Andrew Kreps de New York. En 2023, le Getty Research Institute offrira une présentation plus exhaustive de ces ouvrages à travers une exposition qui mettra en valeur toute la richesse des archives qu'il conserve.

Ce qui apparaît comme une étrangeté, c'est la manière dont Barbara T. Smith qui traversait alors une profonde crise existentielle, se tourna vers la photocopieuse pour en faire son médium d'élection, allant jusqu'à louer une machine – la Xerox 914, première photocopieuse sur papier ordinaire lancée en 1959 – pour l'installer au milieu de sa salle à manger. Étant donné la difficulté que devait poser la location individuelle de ce type de machines et son encombrement, on ne peut que s'étonner d'une telle initiative, plutôt exceptionnelle à l'époque, alors même que les entreprises commençaient pour leur part tout juste à s'équiper :

« Alors que j'étais en train de créer ces œuvres [xérogaphiques], je pris conscience que mon mariage était terminé. Et j'étais en deuil, à tel point que je ne pouvais même pas en parler [...] Je n'arrivais pas à admettre, je ne pouvais même pas me le formuler à moi-même. Alors, j'ai loué une photocopieuse [...] que j'ai installée dans ma salle à manger, et je faisais des xérogaphies, des milliers, et elles sont finalement devenues des livres, dont un grand nombre concerne mes enfants [...] Toutes les couvertures [de ces livres] sont noires, et j'y ai apposé ce petit logo, avant de prendre conscience que c'était en fait des cercueils, des cercueils qui symbolisaient la fin de mon mariage. Ce n'est qu'avec le recul que je comprends maintenant que j'avais alors perdu mon identité. Je m'étais perdue, j'étais partie...<sup>1</sup> »

---

<sup>1</sup> SMITH 2007. [« As I was creating this work, I understood that my marriage was over, see. And I was grieving on a level that I couldn't even talk about [...] I couldn't even admit it, I couldn't even tell myself. But

I leased a Xerox machine [...] and put it in my dining room, and I was making Xerox prints, thousands of them, and they ultimately became books, and many of them became books about my children [...] and all the

covers are black, and I have this little logo on it and I understood they're coffins, coffins about the end of my marriage. Only in retrospect do I understand that I had lost my identity. I had lost myself, I was gone... »].

Aussi, l'artiste établit-elle un lien entre le sentiment d'anéantissement et le recours à la xérogaphie qui pointe le rapport privilégié que le médium entretient avec la disparition. Celui-ci est en effet marqué du sceau de la perte – celle de l'original auratique – et de l'absence – celle du référent « empreinté » –, compensées néanmoins par la possibilité d'une duplication infinie, la propension au multiple étant par nature le propre même du spectre. Avec le recul historique, une telle dimension se trouve encore davantage exacerbée, la xérogaphie apparaissant comme une pratique intermédiaire située dans un entre-deux caractéristique, celui du passage de l'âge de la mécanisation à l'ère numérique. En outre, le fait d'installer une photocopieuse dans son espace de vie et de transformer celui-ci en atelier peut être interprété comme une critique en acte du travail de la femme dans le capitalisme post-industriel, revendiquant par là-même l'effectivité du travail domestique. Les ingrédients ménagers occupaient d'ailleurs une place importante dans ses images qui faisaient intervenir corn flakes, lait, farine, riz, etc., autant de composants de la palette de l'artiste femme/mère au foyer. Cet usage singulier de la photocopieuse s'inscrivait de fait à rebours de l'image qu'en véhiculaient les publicités de l'époque lesquelles, mettant en scène les stéréotypes les plus éculés de la secrétaire enjôleuse et soumise à son patron, procédaient d'un sexisme ostentatoire.

Par les thématiques déployées et l'investissement corporel de l'artiste qui s'apparentait à bien des égards à une chorégraphie autour, par et pour la machine, la xérogaphie joua pour Smith un rôle clé dans le passage à la performance dont elle constitua la source et le moteur. Au cours d'un entretien, l'artiste revenait sur le contexte qui l'avait conduite à ce procédé :

« J'avais l'idée d'une lithographie géniale, alors je me suis rendue dans un atelier de lithographie nommé Gemini et je leur ai dit : "J'aimerais réaliser une lithographie chez vous" et ils ont souri complaisamment : "En général, ici, nous ne prenons personne qui ne soit représenté par une galerie". J'ai compris ce qui se passait et j'étais tout simplement furieuse. Je me suis dit que la

lithographie n'était après tout pas un médium d'impression actuel, qu'il datait du XIX<sup>e</sup> siècle, et qu'il était par conséquent *dépassé*. Alors, je me suis demandée quel était le procédé permettant de créer l'estampe de notre temps et j'ai pensé que c'était les machines de bureau. Je voulais une technologie entièrement nouvelle et la seule qui existait à l'époque, c'était Xerox. [...] Alors j'ai loué une photocopieuse et je l'ai installée dans ma salle à manger. J'ai eu l'idée d'illustrer ma poésie, mais je me suis rapidement rendu compte que c'était magique. La machine pouvait réaliser tout ce que je voulais dans l'immédiat, et je ne pouvais tout simplement plus m'arrêter<sup>2</sup>. »

Bien que, dans le récit qu'elle en dresse, l'artiste ne fasse pas le lien entre la recherche du procédé xérogaphique et son état émotionnel d'alors, ses ambitions premières furent vite détournées au profit d'une utilisation exclusive de la machine pour faire face aux tourments personnels qu'elle traversait. Ce témoignage met en relation la quête d'un outil technologique « de son temps » et la nécessité pour elle de témoigner d'une réalité évanouie (sa situation familiale), si bien que l'usage qu'elle fait du terme « passé » – cité en français –, ne se rapporte pas tant au médium lithographie, qu'à ce dont elle en attendait : rendre compte de ce qui n'était plus. Un tel glissement sémantique révélait en réalité une dynamique intrinsèque au procédé xérogaphique qui, dès son invention, fut pensé comme un instrument utilisé à des fins autres qu'utilitaires, à même de transcrire une réalité d'ordre immatériel. Pour son inventeur Chester Carlson, la mise au point de la photocopieuse en 1938 qui permit la duplication en un temps record d'un document s'inscrivait dans un projet bien plus vaste consistant à mettre en évidence les manières dont matière et esprit communiquaient de manière suprasensible. Dans cette perspective, la nouvelle technologie était perçue comme un instrument possédant la capacité d'enregistrer des phénomènes tant physiques qu'immatériels<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Barbara T. Smith dans MOLONEY 2017. [*I had this idea for a great lithograph, so I went to this lithography workshop called Gemini and said, I'd like to make a lithograph at your place and they sort of smiled indulgently, "Well we don't usually have someone work here unless they have a gallery." I realised what was going on and I was just furious. I thought, well, lithography isn't a print medium of our time, it's from the nineteenth*

*century, it's already passé. So, what's the print-making medium of our time and I thought, it's business machines. I wanted something that was an entirely new technology and the only one at the time was Xerox. [...] So I leased one and put it in my dining room. I had the idea of illustrating my poetry, but I quickly found out it was magic. It could immediately do anything I wanted, and I just could not stop*]. Je souligne.

<sup>3</sup> À ce sujet, voir SCHWARTZ 2014, p. 194 : « [Chester Carlson] seemed to be making the xerographic principles of light, conductivity, charge, and imprint into hypotheses of a higher-order life. Vice-versa, xerography could reflect a higher-order transcription, its metamorphosis of light into charge into image into record akin to the metempsychosis of spirit from one body to the next ».

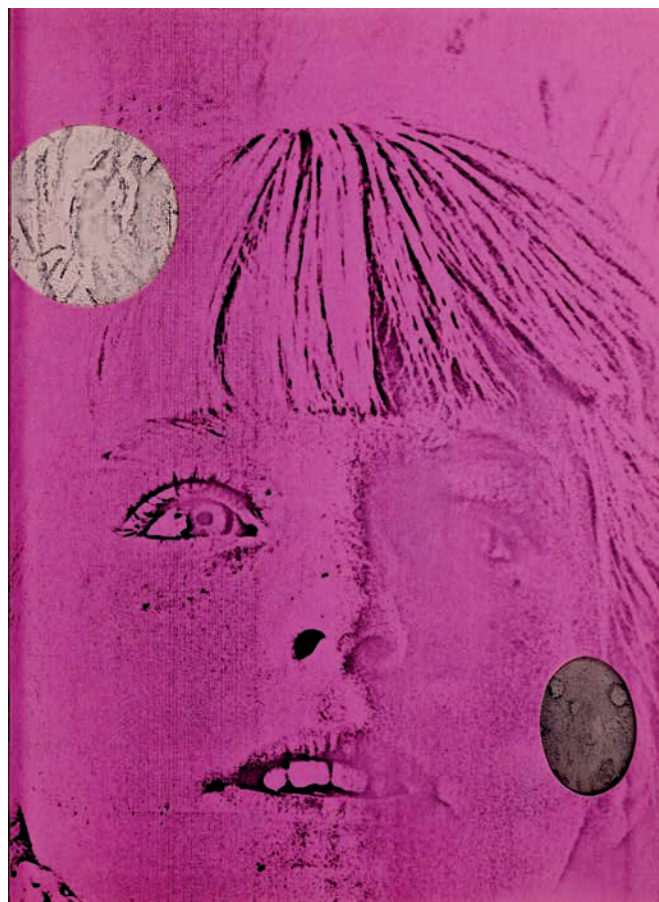
La plupart des *xerox books* de Barbara T. Smith contiennent des images de son corps nu exposé sur la vitre dont l'adhérence est parfois telle que le référent disparaît en faisant naître des paysages abstraits. À d'autres moments, la xérogaphie confère au corps « empreinté » un réalisme troublant, comme le notait Allan Kaprow au sujet de cet ensemble de livres :

« Les détails bruts et granuleux des bras, du nez aplati, des seins et des plis de la peau font de la personne que l'on connaît une créature d'une intimité presque monstrueuse<sup>4</sup>. »

À cela, s'ajoutent des photographies de ses trois enfants, mêlées à des objets de toutes sortes, pièces de tissus et formes géométriques, composant des albums intimes empreints de nostalgie. Particulièrement étoffé, l'album *Broken Heart* (fig. 1) témoigne de manière paradigmatique de cette période de turbulence affective que traversait alors l'artiste. Cet opus de cent huit pages rassemble des xérogaphies de photographies de sa fille Julie prises par Jerry McMillan – tirées sur papier blanc ou de couleur –, de textiles (fig. 2), de compositions abstraites (fig. 3), de motifs décoratifs (fig. 4) ainsi qu'une planche anatomique du cœur qui réapparaît à de multiples reprises (fig. 5). Parfois, ces différents éléments se trouvent combinés en une image unique, entrelacements de disques surimprimés sur l'image de sa fille (fig. 6), ou bien cette dernière servant de support à l'impression de la planche anatomique du cœur (fig. 7). La tonalité rose de la plupart des pages de l'ouvrage renforce le caractère affectif, sentimental de cette entreprise empreinte de pathos, comme en témoigne le titre même de l'album.

Si l'engagement émotionnel de l'artiste ayant présidé à la réalisation de ce recueil se révèle proprement communicatif, *Broken Heart* constitue par ailleurs un ensemble particulièrement convaincant sur le plan plastique, définissant une esthétique singulière travaillée par des mouvements contradictoires, tels l'abstraction et le réalisme, la couleur et le noir et blanc, le dessin diagrammatique et les lignes sinueuses, la netteté et les contours flottants, le vide et le plein, la présence et l'absence. Atypique en ce qu'il ne fait intervenir le corps et en l'occurrence, ici, le visage de sa fille que par l'intermédiaire de photographies, *Broken Heart* joue néan-

moins pleinement de toutes les possibilités offertes par la xérogaphie. À cet égard, il est significatif d'observer que l'artiste décline les effets de voile introduits par ce procédé, lequel, par sa résolution approximative, se donne inmanquablement à voir, s'interpose en quelque sorte entre le référent et le spectateur, possédant de ce fait un pouvoir opacifiant. En ce sens, il joue un rôle analogue à celui de la dentelle, motif récurrent de ses images xérogaphiques qui révèle autant qu'il occulte. La vraisemblance photographique des portraits de sa fille Julie est en effet à chaque fois mise à mal par l'intervention de différents procédés, tels le flou produit par le déplacement de l'image sur la surface du copieur, la visibilité de la trame due à la répétition successive du processus xérogaphique, les effets de surimpressions, ou les trous ménagés sur la surface de l'image.

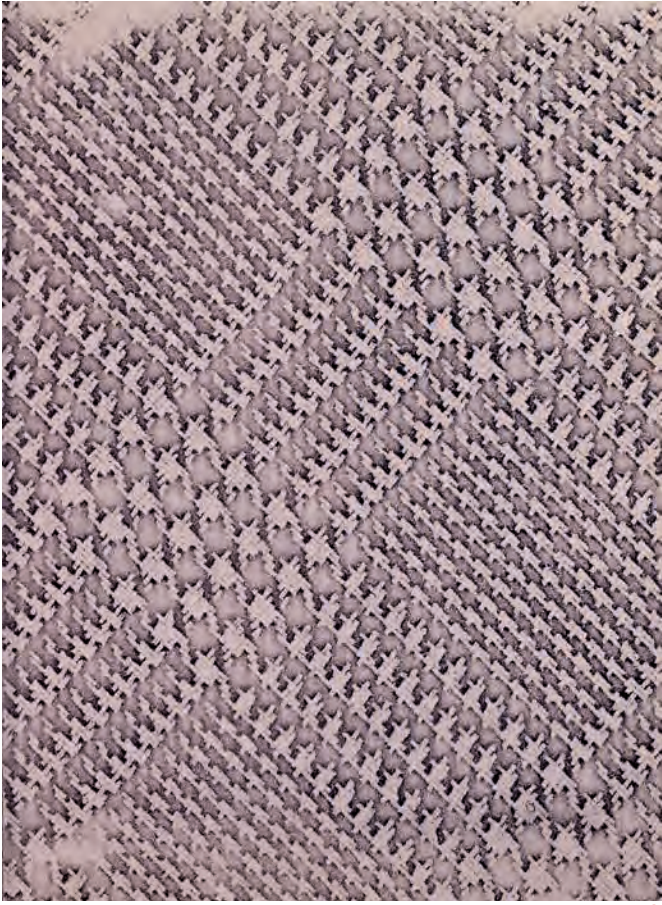


1.

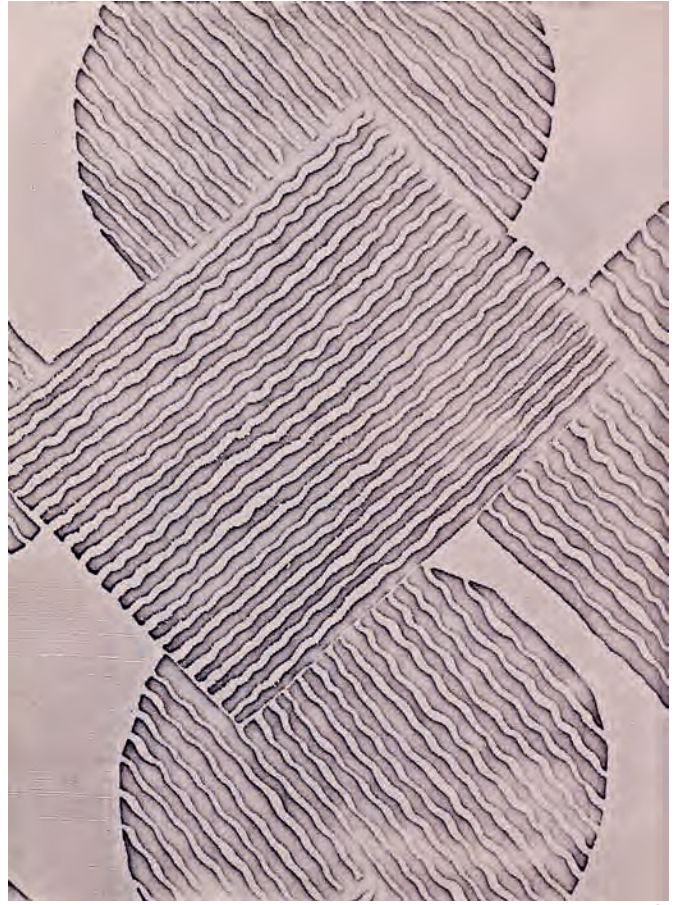
Fig. 1 à 10. Barbara T. Smith, *Broken Heart*, 1965-66. Livre d'artiste relié dans un coffret ; 132 pages, 22,22 x 27,94 cm. « Barbara T. Smith Coffin series and related material. Series I. », 2013.M.23 (bx.1). The Getty Research Institute Library, Special Collections, Los Angeles

<sup>4</sup> Allan Kaprow, cité dans KEYES 1976, p. 40. [« The harsh, grainy details of arms, flattened nose, breasts

and folds of skin cast the individual one knew into a creature of almost monstrous intimacy»].



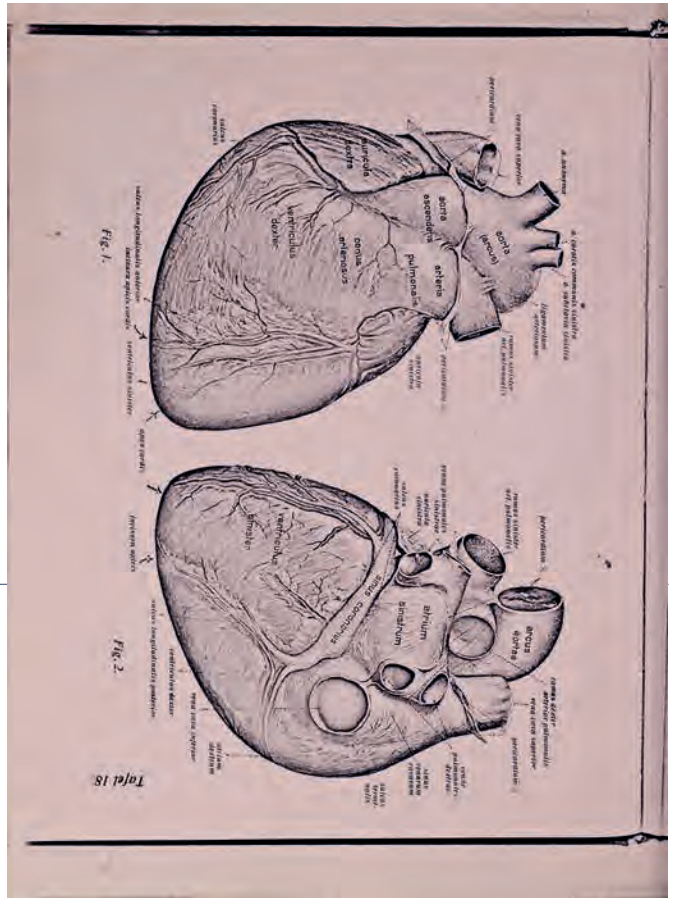
2.



3.



4.



5.



6.

## XÉROGRAPHIE ET MOTIFS DÉCORATIFS

Force est de constater qu'un grand nombre de ces pages est consacré à des motifs décoratifs, figuratifs ou abstraits, provenant de textiles comme de papiers ouvragés. Leur présence appuyée évoque l'univers domestique, peuplé de papiers peints (fig. 8) et de tissus, substitués du corps de l'artiste (fig. 9). Qu'il s'agisse du visage de sa fille, de courbes serpentes comme d'éléments géométriques, toutes ces images se trouvent « empreintées » par le biais du processus xérogaphique, se posant par la même à rebours de toute mimésis. En tant que photographie par contact, la xérogaphie fait en effet surgir la question de l'empreinte, qui se définit par un affranchissement du style comme d'une quelconque chronologie. Rosalind Krauss soulignait ainsi que « la présence indicielle tant de la photo que du moulage vient court-circuiter toute question de style. Contredisant l'éventuelle intervention formelle de l'artiste dans son œuvre, il y a la présence physique écrasante de l'objet original fixé dans la trace de l'empreinte<sup>5</sup> ». Des



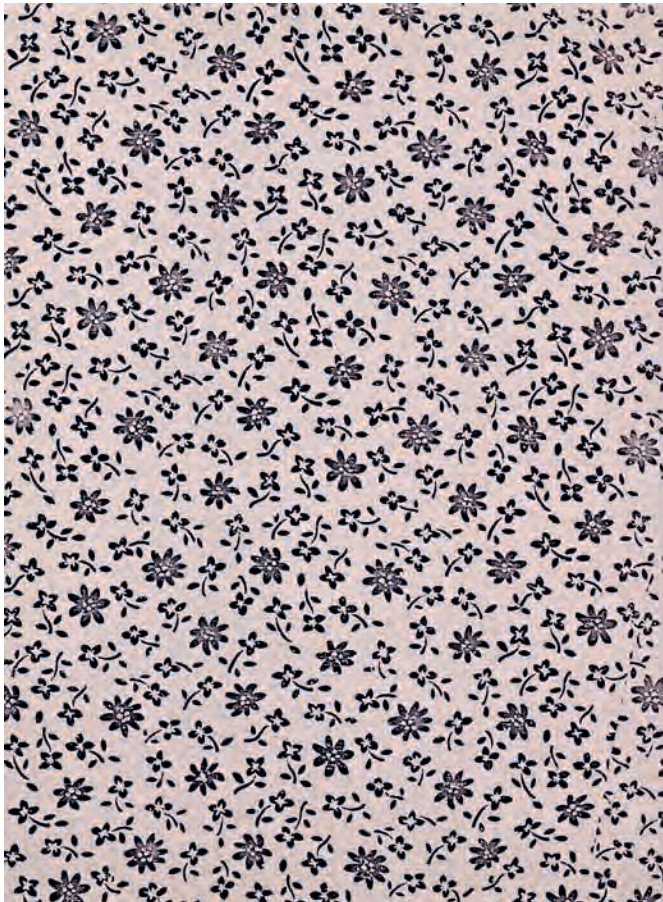
7.

images ainsi produites émane une présence caractéristique induite par l'adhérence du motif déployé sur la vitre d'exposition. Contrepoint de l'imitation, l'empreinte serait ainsi de l'ordre de la reproduction, celui des « formes recueillies plutôt qu'inventées<sup>6</sup> ». Tandis que l'imitation se caractériserait par un écart entre le modèle et la copie, dans lequel le tempérament de l'artiste trouverait à s'exprimer, l'empreinte, non-œuvre par excellence, ne ferait que *relever ce qui est*. Les motifs décoratifs qui ornent nombre de ces pages font écho au statut même de la xérogaphie en tant que procédé affranchi de toute mimésis, renvoyant aux fondements de l'expérience visuelle que le théoricien de l'ornement Oleg Grabar décrivait en ces termes :

« [...] La fréquentation de l'ornement touche peut-être aux fondements mêmes de l'expérience visuelle, là où l'expérience n'est pas troublée par le goût, le snobisme, l'idéologie, les conventions sociales, les restrictions religieuses ou politiques, les considérations d'ordre stylistique et autres raffinements qui limitent la liberté affective et

<sup>5</sup> KRAUSS 1993, p. 78.

<sup>6</sup> Denis Vialou, *La Préhistoire*, Paris, Gallimard, 1991, cité dans DIDI-HUBERMAN 2008, p. 40.



8.

sensorielle de chaque spectateur. Dans ce cas, l'art médiéval islamique, les manuscrits irlandais du VI<sup>e</sup> siècle, la sculpture inca ou les bronzes chinois, sont autant de traditions artistiques qui échappent au carcan de la copie de la nature, ou qui transfigurent l'expérience visuelle ou imaginaire. Ce faisant, elles nous conduisent avec force et sans détour vers les racines mêmes de notre besoin de plaisir visuel<sup>7</sup>. »

Les *xerox books* de Barbara T. Smith – et, de manière plus générale, la xérogaphie utilisée à des fins artistiques – se libèrent en effet du « carcan de la copie de la nature » et nous plongent au cœur d'une expérience visuelle qui s'apparente à une remontée aux sources de la formation de l'image, à son apparition. L'importance des motifs décoratifs qui peuplent *Broken Heart* renvoie à la xérogaphie telle que Barbara T. Smith la pratique, alliant mécanisation et dimension artisanale du faire. Par l'utilisation d'un outil de la reproductibilité technique pour produire des originaux, l'artiste conjugue en effet



9.

production manuelle et esthétique de la machine. C'est précisément une telle potentialité du multiple que la xérogaphie contient en puissance qui incita les artistes à se tourner vers elle. La complexité de la pratique réside, il est vrai, dans cette tension entre unicité et multiple, la xérogaphie comme « médium artistique » n'étant la copie d'aucun original et se distinguant, ne serait-ce que de manière imperceptible, de la copie n+1. Du fait de ses constituants voués à une altération inéluctable, elle incarne la perte, la dégradation voire le fantomatique, sentiment qui imprègne de part en part *Broken Heart*, notamment par la récurrence des images évanescentes, proches de l'effacement (fig. 10). En elle, se noue une relation paradoxale entre la corporéité de son origine (l'empreinte physique d'un objet, d'une image) et le caractère désincarné de sa production, la copie :

« Nous touchons là au cœur du paradoxe de l'empreinte : d'une part, le contact [...] garantit en elle le pouvoir de l'*unique* ; d'autre part, la génération (ou l'émission) garantit en elle que ce pouvoir est capable de se reproduire indéfiniment – du moins

<sup>7</sup> GRABAR 2013, p. 70-71.



10.

tant qu'il existe une *matrice* – et surtout de ne pas se perdre, de ne pas se dissiper dans la *dissémination* qu'il autorise<sup>8</sup>. »

En l'occurrence dépourvue de matrice, la xérogaphie est toujours déjà menacée de dissémination, un danger entrevu par un certain nombre d'artistes qui s'en sont tenus à des impressions réduites, voire uniques, à l'instar de Barbara T. Smith et de ses *xerox books*. La disjonction entre la présence, celle du corps « empreinté », et l'absence, celle du corps qui n'est plus là que sous la forme d'une trace, cristallise en effet toute l'ambiguïté de ce médium. Car il existe bien une affinité particulière entre la xérogaphie et le toucher, entre la prise de contact et la multiplication *ad infinitum*. À la différence du moulage cependant, le relief n'est rendu que par la lumière – c'est-à-dire par des contrastes de blancs et de noirs et leurs multiples dégradés – et, en cela, la xéro-

graphie appartient bien au domaine du spectral. Bien plus encore que le moulage, elle met en œuvre ce lien paradoxal de l'origine et de sa reproductibilité, le médium parvenant à l'improbable union de l'empreinte (tactile) et de l'image (optique). Ce n'est à cet égard pas un hasard si les pionniers de la xérogaphie débutèrent leurs expérimentations en prenant leur propre corps pour matériau, à l'instar de Barbara T. Smith qui fit état d'un rapport charnel avec la photocopieuse :

« [Les images] se déversaient de manière obsessionnelle, de différentes façons depuis ma machine [...] Mon intérêt portait principalement sur la lumière, l'identité, le corps érotique et le passage du temps [...] Il m'est apparu évident que mon besoin et mon désir de m'affirmer en tant que sujet érotique pleinement actif, consistait à poser mon visage et mon corps sur la machine et à les xérogaphier<sup>9</sup>. »

À ses débuts, la photocopieuse s'est fait amplement l'outil d'une telle exploration du corps et, en cela, elle relève de la même démarche que le moulage : « empreinter » pour reproduire. Il s'agit d'une empreinte/étreinte par la lumière, au cours de laquelle les charges positives et les ombres s'attirent et s'épousent par contact. Smith alla jusqu'à comparer la machine au corps d'un amant dont cette dernière fut, pour un temps, le substitut :

« J'ai placé mon corps sur la surface d'exposition de la machine et j'ai réalisé toutes ces choses érotiques. J'ai eu l'idée d'avoir des relations sexuelles avec mon mari sur la vitre, mais il n'a pas voulu. Alors je l'ai fait quand même. Je l'ai fait sans lui. La machine est devenue mon amant<sup>10</sup>. »

Mais, telle la créature de Frankenstein, l'amant-machine finit bientôt par prendre le dessus sur l'artiste qui de fait, prit la décision de s'en défaire :

« Il me contrôlait. Il était insatiable. Je n'étais qu'un outil pour lui. C'était lui qui m'obligeait à faire toutes ces choses<sup>11</sup>. »

Entre la photocopieuse et le corps de l'artiste se noue ainsi une relation particulière de prise de contrôle et de laisser-faire, dont les rapports peuvent à tout moment s'inverser.

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN 2008, p. 72.

<sup>9</sup> SMITH 2012. [« *The images* ] poured out obsessively in various ways from my machine [...] My overall interest had to do with light, identity, the erotic body and the passage of time [...] Obvious to me, just bursting with my need and desire to "come out" as a full active erotic being, was to put my face and

body on the machine and print it »].

<sup>10</sup> Barbara T. Smith, cité dans KEYES 1976, p. 40. [« *I put my body on the plate and did all these erotic things. I thought of interacting on it with my husband, but he wouldn't. So I did anyway. I did it without him. My lover was the machine* »]. Notons qu'une telle promiscuité physique avec le photocopieur n'était pas forcément l'apa-

nage des femmes. Hudinilson Jr., un des artistes au cœur de la mouvance du « Copy Art » au Brésil, témoignait à ce sujet : « *People would not believe that I had sex with the machine* », dans HUDINILSON 2014, p. 496.

<sup>11</sup> Barbara T. Smith, cité dans KEYES 1976, p. 40. [« *It was controlling me. It was insatiable. I was just a tool of it. It was making me do all these things* »].

## L'EMPREINTE XÉROGRAPHIQUE

Contrairement aux procédés technologiques, l'empreinte, en tant que telle, n'a pas fondamentalement évolué au cours du temps :

« L'empreinte est une technique de longue durée : ainsi, l'artiste d'aujourd'hui continue spontanément, comme autrefois, de privilégier les extrémités de son corps – tête, mains, pieds – en tant qu'objets ou en tant que vecteurs d'empreintes<sup>12</sup>. »

C'est que, à bien des égards, la photocopieuse s'offre comme une extension sensorielle du corps, « le premier et le plus naturel instrument de l'homme », selon Marcel Mauss, « ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel *objet* technique, et en même temps moyen technique<sup>13</sup> ». On retrouve dans la photocopieuse cette même ambiguïté, voire cette duplicité caractéristique du corps lui-même, en ce qu'elle est tout à la fois *objet* technique et *moyen* prolongeant les capacités sensorielles des humains. L'idée d'une telle continuité entre le corps et la machine constitue le cœur des théories de Marshall McLuhan sur les médias, « tous les médias [étant] le prolongement de certaines facultés humaines – psychiques ou physiques<sup>14</sup> », écrit-il dans *The Medium is the Massage* (1967). Illustré, cet ouvrage, qui fait la part belle à la xérographie, reproduit d'ailleurs celle d'une empreinte digitale, illustration de cette pensée d'une continuité instrumentale entre l'homme et la machine qui permettrait une conquête spatio-temporelle (fig. 11).

Par son affranchissement de toute mimésis, la xérographie s'apparente à bien des égards au procédé du photogramme dont Moholy-Nagy vantait la capacité de faire fusionner l'espace et le temps :

« Le photogramme, compris comme un enregistrement schématique du mouvement de la lumière traduit en valeurs de noir, de blanc et de gris, peut permettre d'appréhender de nouveaux types de relations et de rendus spatiaux. Les valeurs de retrait et d'avancée des gradations, qui sont des projections de « traces lumineuses », peuvent être utilisées pour l'articulation de l'espace – c'est-à-dire de l'espace-temps<sup>15</sup>. »

Pareille unité était revendiquée par Barbara T. Smith qui attribuait à la xérographie la possibilité de rendre compte d'une expérience plurisensorielle du monde, comme elle en faisait part au sujet de son opuscule *Listen!* appartenant à la *Coffin series* et qu'elle reliait à la thématique de la synesthésie : « La qualité de l'image xérographique semble conférer à la vision une dimension tactile et un caractère visuel au son (de type granuleux)<sup>16</sup> ». Selon McLuhan, la technologie permettait de recouvrer une perception unitaire non régie par le primat de la vision, saisie « primitive » du monde qui serait fondamentalement expérience polysensorielle :

« Toute échelle de valeur mise à part, il nous faut aujourd'hui apprendre que notre technologie de l'électricité a sur nos perceptions les plus ordinaires et sur nos habitudes d'action des conséquences qui font rapidement revivre en nous les processus mentaux des hommes les plus primitifs<sup>17</sup>. »



Fig. 11. Marshall McLuhan et Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects* [1967], Londres, Penguin, 2008, p. 11

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN 2008, p. 31.

<sup>13</sup> MAUSS 1950, p. 372.

<sup>14</sup> MCLUHAN & FIORE 2008, p. 26. [« All media are extensions of some human faculty – psychic or physical »].

<sup>15</sup> László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, 1946, cité

dans MOLDERINGS 2009, p. 23. [« The photogram understood as a diagrammatic record of the motion of light translated into black and white and gray values can lead to a grasp of new types of spatial relationships and spatial rendering. The receding and advancing values of the gradations, which are projec-

tions of « light tracks », can be used for space – that is, space time-articulation »].

<sup>16</sup> SMITH 2012. [« The quality of the Xerox image seems to make vision tactile and sound visual (grainy) »]

<sup>17</sup> MCLUHAN 2017, p. 71.



Fig. 12. Barbara T. Smith, *Do Not Touch!*, 1965-66. Livre d'artiste, reliure spirale, 25,4 x 36,83 cm. « Barbara T. Smith Coffin series and related material. Series I. », 2013.M.23 [bx.3]. The Getty Research Institute Library, Special Collections, Los Angeles

Dans cette perspective, la technologie aurait participé à abolir la distance entre le sujet et son environnement, favorisant une immersion de l'un dans l'autre, et la xérographie, par sa puissance d'adhérence, d'introduire la sensation de continuum entre le sujet et le monde.

Les premiers artistes qui s'essayèrent à la xérographie, lesquels furent en l'occurrence souvent des femmes, n'eurent pas l'occasion d'exposer, ni même de faire circuler leurs réalisations en leur temps si bien que leur pratique prit une coloration particulière, construite dans un rapport de soi à soi. S'il revient à Sonia L. Sheridan d'avoir fondé, en 1970, le premier programme de recherche sur l'utilisation du photocopieur à des fins artistiques, « Generative Systems », à la School of the Art Institute of Chicago, les artistes concernés ne se constituèrent pas en groupe et travaillaient dans un isolement caractéristique, souvent loin de se douter que d'autres, dans un périmètre plus ou moins éloigné, œuvraient dans des directions analogues. Dans cet environnement, la pratique de Barbara T. Smith qui entretint un rapport charnel avec la photocopieuse apparaît à ce titre particulièrement exemplaire. Les xérogaphies de son propre corps, qu'elle relia pour en faire des livres, s'offrent comme autant de paysages à la croisée de l'exploration anatomique et de l'exploration psychique, dont l'incandescence renvoie aux images du rêve. Fondée sur un écart, presque schizophrénique, entre l'isolement qui caractérise son élaboration dans un face-à-face solitaire avec la machine, et la dissémination potentielle relative à sa réception, la xérographie participa à brouiller les distinctions entre ce qui relève du privé et ce qui relève du public. Or, ce qui a été qualifié ici de xérographie conserve un tel potentiel de renversement, celle d'une pratique privée qui peut à tout moment basculer dans la sphère publique, et dont l'exemple le plus paradigmatique s'avère être l'album *Do Not Touch!* (1965-66) (fig. 12), rassemblant des xérogaphies de l'intimité de son corps, aujourd'hui à la disposition de tout chercheur des collections patrimoniales de la bibliothèque du Getty Research Institute. Au moment de leur réalisation, ces livres ne circulèrent pas et rares furent ceux qui en eurent connaissance. L'œuvre du temps finit néanmoins par estomper la dimension

quelque peu exhibitionniste de l'entreprise pour laisser place à des images flottantes qui s'imposent comme des compositions artistiques en tant que telles<sup>18</sup>.

À l'instar de l'ornemental qui refléterait les refoulés sur lesquels s'est construite la modernité historique<sup>19</sup>, la xérographie fait resurgir les impensés de la création artistique, au premier rang desquels figure l'empreinte. Un tel phénomène prendrait ses origines au XVI<sup>e</sup> siècle, dans le primat que Vasari accorda au concept de *moderno* qui promouvait les arts libéraux et reléguait les arts mécaniques du côté du non artistique, dessinant par la même une ligne de partage entre les procédures d'imitation (apanage de l'artiste) et les procédures de reproduction dévolues aux artisans. L'empreinte a depuis lors dessiné une sorte d'histoire en creux de la modernité artistique occidentale, et la xérographie, l'une de ses plus récentes manifestations. Il est vrai que le refoulement se situe en lui-même au cœur du détournement à des fins artistiques de la photocopieuse, dont il constitue, pour ainsi dire, le moteur. En effet, les artistes qui se sont emparés de ces machines ont inmanquablement cherché à en dérouter la programmation technologique afin d'en révéler les potentialités expressives occultées :

« En dépit des potentialités de la photocopieuse en tant que médium artistique, son statut de « technologie de contrôle » n'a pas échappé aux artistes. En effet, les restrictions inhérentes aux photocopieuses – le fait qu'elles aient été conçues pour dupliquer plutôt que pour créer – faisaient partie de leur attrait et du défi qu'elles représentaient à leurs yeux<sup>20</sup>. »

Cette pratique consistait en n'en pas douter à faire sortir de la photocopieuse des images qu'elle n'était pas censée produire, transformant une mécanique de contrôle en un outil de connaissance. Si de telles images nous saisissent, c'est qu'elles incarnent l'idée même de seuil entre le visuel et le tactile, entre le physique et le psychique, entre le mécanique et l'artisanal, entre l'incarné et l'évanescent. Et Barbara T. Smith de commenter : « Les livres [...] sont devenus des méditations sur le passage du temps, sur la vie en tant que réalité comprise entre deux événements, le début et la fin, sur les passages et les processus, en dehors desquels rien n'existe<sup>21</sup> ».

<sup>18</sup> À la question : « *When you made these xerox books, did you think for one moment that they might one day be consulted by people other than you? Is that something that bothers you?* », l'artiste répond : « *Not at all. They are artworks meant to be seen and shared. Some are very intimate and I suppose I cringed a bit when anyone saw those but very few people did* »,

dans un entretien avec Judith Delfiner, le 25 août 2020.

<sup>19</sup> À ce sujet, voir BUCI-GLUCKSMANN 2008, p. 14.

<sup>20</sup> EICHORN 2016, p. 46. [« *Despite the copy machine's recognized potential as an artistic medium, its status as a "control technology" was by no means lost on artists. Indeed, copy machines' built-in restrictions – the fact that they were engineered to replicate rather*

*than create – was part of their attraction and challenge* »].

<sup>21</sup> SMITH 2012. [« *The books [...] became meditations on the passage of time, about life as caught between two events of beginning and end, about passages and process being all there is* »].

## BIBLIOGRAPHIE

Buci-Glucksmann, Chr. (2008) : *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris.

Didi-Huberman, G. (2008) : *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris.

Eichhorn, K. (2016) : *Adjusted Margin. Xerography, Art, and Activism in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.).

Grabar, O. [1989] (2013) : *L'Ornement. Formes et fonctions dans l'art islamique*, tr. fr. par Jean-François Allain, Paris.

Hudinilson, Jr. (2014) : « Making Love to a Xerox Machine (an Interview with Hudinilson, Jr.) », *OEI* (Stockholm), n° 66, « Process/Poem », J. J. Magnusson, C. Grönberg et T. Maier (dir.), p. 496.

Keyes, R. (1976) : « America's Favorite Reproduction System » in *New Times*, janvier 1976, p. 40.

Krauss, R. (1993) : *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris.

Mauss, M. [1936] (1950) : « Des techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, p. 363-387.

McLuhan, M. [1962] (2017) : *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, trad. de l'anglais par Jean Paré, Paris.

McLuhan M. et Q. Fiore [1967] (2008) : *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Londres.

Molderings, H. (2009) : « Light Years of a Life: The Photogram in the Aesthetic of László Moholy-Nagy », in R. Heyne et Fl. M. Neusüss (dir.), *Moholy-Nagy: The Photograms. Catalogue Raisonné*, Ostfeldern, Hatje Cantz, p. 23.

Moloney, C. (2017) : « Interview with Barbara T. Smith », in *The White Review*, janvier 2017 [en ligne]. Disponible sur <http://www.thewhitereview.org/feature/interview-barbara-t-smith/>.

Schwartz, H. [1996] (2014) : *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, 2<sup>nd</sup> éd. rev., New York, Zone Books.

Smith, B. T. (2007) : « Barbara T. Smith: An Interview with Mara McCarthy », in *Remnants: Artworks from 1965-1972*, Los Angeles, The Box Gallery, n.p.

Smith, B. T. (2012) : « Xerox Prints 1965-1966 ». Texte inédit disponible sur [https://www.theboxla.com/downloads/420\\_XeroxPrints1965-1966BarbaraT.Smith.pdf](https://www.theboxla.com/downloads/420_XeroxPrints1965-1966BarbaraT.Smith.pdf).

## RÉSUMÉ

Lors de performances chirurgicales au début des années 1990, ORLAN réalise deux séries d'œuvres : les *Reliquaires*, qui sont composés de chair, de peau ou de graisse disposée dans une boîte faite de métal soudé, et les *Saints Suaires*, des gazes médicales imprégnées de sang séché sur lesquels est imprimé un autoportrait. Alors que ce corpus aurait été tout de même compris par le public si ORLAN avait réalisé une œuvre unique, le principe de la série lui permet d'aborder un concept sous différents angles ainsi que de remettre en cause ironiquement l'unicité du suaire du Christ. Cet article propose alors d'entrecroiser les concepts de série et de multiple, en tant que reproduction d'une œuvre, pour saisir la manière dont la répétition de formes plastiques met en crise le principe de l'unicité du suaire et du reliquaire tout en rendant compte de la volonté d'ORLAN de redéfinir son identité hors des féminités normatives.

## ABSTRACT

During surgical performances in the early 1990s, ORLAN produced two series of works of art: the Reliquaries, which are composed of flesh, skin or fat arranged in a box made of welded metal, and the Holy Shroud, medical gauze impregnated with dried blood on which a self-portrait is printed. While this corpus would still have been understood by the public if ORLAN had realized a single work of art, the principle of the series allows her to approach a concept from different angles as well as ironically challenge the uniqueness of the Shroud of Christ. This article therefore proposes to interweave the concepts of series and multiple, as a reproduction of a work of art, in order to grasp the way in which the repetition of plastic forms puts in crisis the principle of the uniqueness of the Shroud and the Reliquary while reporting ORLAN's desire to redefine her identity outside of normative femininities.

# IMAGE(S) MULTIPLE(S) ET IDENTITÉ(S) HYBRIDE(S) : ÉTUDE DES *RELIQUAIRES* ET *SAINTS SUAIRES* D'ORLAN

QUENTIN PETIT DIT DUHAL  
Université Paris Nanterre

Si depuis la fin des années 1970 le personnage de Sainte ORLAN<sup>1</sup> met en scène de manière critique la propre canonisation de l'artiste française et féministe ORLAN<sup>2</sup> (1947-), sa réincarnation, comme l'indique le titre de la première performance d'une série de neuf opérations chirurgicales réalisée entre 1990 et 1993, *La Réincarnation de Sainte ORLAN*, marque la fin de son hagiographie. Selon la « Photo-chronologie » – qui établit une liste de notices d'œuvre dans l'ordre chronologique – du catalogue d'exposition ORLAN publié en 2004, ces opérations chirurgicales sont conçues comme des « processus pour produire des œuvres »<sup>3</sup>. En effet, l'artiste y prélève ses propres résidus corporels pour en faire des objets en soi, indépendants de son propre corps. Ces derniers semblent de plusieurs natures, avec d'une part ses *Dessins faits au Sang* représentant un visage assez naïvement à l'aide de ses doigts pendant la chirurgie même<sup>4</sup>, d'autre part ses *Reliquaires* composés de chair, de peau ou de graisse disposée dans une boîte faite de métal soudé et d'un verre antieffraction, ainsi que, enfin, ses *Saints Suaires* qui sont en fait des gazes médicales imprégnées de sang séché sur lesquels sont imprimées des photographies du visage de l'artiste marqué par les hématomes dus aux chirurgies.

Le rapport des œuvres d'ORLAN à la religion s'inscrit dans un contexte de résurgence de l'iconographie traditionnelle, mais dans une propension à rejeter l'héritage chrétien<sup>5</sup> : le réinvestissement de la dimension christique s'établit ici sur le mode dérisoire afin de montrer ses limites. En effet, les œuvres d'ORLAN sont liées à une his-

toire personnelle et sociale, concernant son assignation en tant que femme. Elle retravaille alors l'iconographie chrétienne pour porter un discours politique, à l'instar de Michel Journiac et de l'homosexualité<sup>6</sup>. À travers d'autres techniques et formes plastiques, ORLAN a déjà interrogé l'identité complexe de « femme » en lien avec l'héritage chrétien, comme en 1977 avec le *Baiser de l'Artiste* dans lequel elle déconstruit les stéréotypes de la Vierge et de la prostituée, dans les années 1980 avec des photographies opposant plastiquement une « Vierge blanche » et une « Vierge noire » ou des performances mêlant déshabillage et rhabillage dans un dialogue thèse-antithèse<sup>7</sup>. Par ailleurs, les *Reliquaires* et les *Saints Suaires* semblent se pencher davantage sur l'opposition entre œuvre d'art et icône religieuse, à travers le prisme du multiple.

Alors que ces deux séries auraient été tout de même comprises par le public si ORLAN avait réalisé une œuvre unique, le principe sériel lui permet de remettre en cause ironiquement l'unicité du suaire du Christ et du reliquaire. En effet, l'artiste s'approprie certains codes de représentation chrétienne permettant une sorte de canonisation mise en scène à travers des fragments corporels qui s'élaborent comme des témoins d'un corps qui aurait été présent. Ses *Reliquaires* et *Saints Suaires* peuvent ainsi s'appréhender comme des résidus plastiques du vécu de l'artiste, et notamment de Sainte ORLAN. En rompant avec l'appréhension traditionnelle du corps pour une conception davantage hybride, elle multiplie donc son image afin d'interrompre la répétition performative

<sup>1</sup> Voir PETIT DIT DUHAL 2020, p. 122-135.

<sup>2</sup> La production artistique d'ORLAN touche plusieurs médiums, notamment la performance, la photographie, la sculpture et les biotechnologies, et pose la question du corps : le corps social avec ses comporte-

ments et canons de beauté, ainsi que le corps physique, biologique avec des problématiques trans et cyborg.

<sup>3</sup> BLISTÈNE *et al.* 2004, p. 152.

<sup>4</sup> Les *Dessins faits au Sang* ne seront pas traités ici parce qu'ils ne relèvent pas de la même pratique,

étant davantage picturaux, et que leur discours semble moins pertinent pour le propos de cet article.

<sup>5</sup> GRENIER 2003, p. 7.

<sup>6</sup> SEGADÉ 2018, p. 57.

<sup>7</sup> PETIT DIT DUHAL 2020, p. 122-135.

des normes et des valeurs de la société. Les *Reliquaires* et les *Saints Suaires* donnent effectivement à voir le changement de peau de l'artiste, processus de réincarnation de la sainte. Ces œuvres s'inscrivent alors dans une tendance que Jérôme Cottin observe en 2013 selon laquelle l'art contemporain s'empare de l'iconographie chrétienne d'une manière transgressive, en créant une rupture plutôt qu'une « continuité ou [une] fidélité »<sup>8</sup>. Il s'agit donc pour ORLAN d'accaparer des modes de représentations religieuses pour rentrer en conflit avec leurs significations afin d'ériger sa propre canonisation.

Les *Reliquaires* et les *Saints Suaires* constituent, du point de vue de la littérature scientifique, une des productions de l'artiste les moins traitées, peut-être parce que ces œuvres sont réalisées juste après des opérations chirurgicales qui attirent l'attention de la recherche et qui ont eu davantage d'impact dans leur réception. Tandis que les *Reliquaires* sont appréhendés selon l'angle du principe chrétien, inversé, du verbe faisant chair, comme dans la « Photochronologie » de 2004<sup>9</sup>, les *Saints Suaires* semblent être analysés à travers la problématique de l'empreinte : en 2007, Antonia Dubrulle établit, dans l'ouvrage collectif *Orlan, morceaux choisis*, une étude descriptive de la série rendant compte de son illisibilité<sup>10</sup>. Elle analyse aussi son caractère parodique, tournant en dérision les images saintes validées par l'Église. Dans sa thèse *Esthétique et clinique du corps : du body art aux tentatives de subjectivation* publiée en 2017, Lefteris Petropoulos dépasse quant à lui cette réflexion pour affirmer une certaine « incarnation du modèle »<sup>11</sup> selon laquelle l'artiste tenterait d'atteindre son idéal. Les analyses plastiques des *Reliquaires* et des *Saints Suaires* sont donc presque inexistantes.

Ces séries étant le plus souvent simplement mentionnées et parfois même occultées dans la bibliographie abordant l'artiste – voir par exemple les récents catalogues d'exposition *ORLAN en capitales* en 2017<sup>12</sup> et *ORLAN : Strip-tease des cellules jusqu'à l'os* en 2015<sup>13</sup> –, cette étude propose de poser la question de leur multiplicité liée au sujet représenté et à la manière dont il est représenté. Si, sur son site officiel, ORLAN affirme que l'« on ne peut pas cerner la thématique [d'une œuvre] d'une seule façon [et que] la série permet d'aborder une idée sous des angles différents »<sup>14</sup>, il s'agit ici d'entrecroiser les notions de *série*, en tant que rassemblement d'œuvres donnant une variété

de points de vue d'un même sujet, et de *multiple*, compris ici à la fois comme la reproduction d'une œuvre et comme caractère intrinsèque à l'œuvre, afin de saisir la manière dont la répétition de formes plastiques mettent en crise le principe de l'unicité du suaire du Christ et du reliquaire. Pour ce faire, il est nécessaire de poser d'abord la question de la reproduction sérielle, presque industrielle, d'une dialectique entre l'absence et la présence du corps, puis d'examiner l'utilisation des codes de représentation chrétienne pour mettre en place une mystification d'ORLAN dans un certain rapport à l'objet, avant de mettre en exergue les conditions dans lesquelles le *multiple* et l'*hybride* rendent compte de la volonté de l'artiste de redéfinir son identité hors des modèles traditionnels de féminité.

## « PETITS » ET « GRANDS » RELIQUAIRES, MULTIPLES SAINTS SUAIRES : DES AUTO-PORTRAITS SÉRIELS

Il existe deux types de *Reliquaires* : les premiers sont nommés les « Petits Reliquaires » (fig. 1). Leur production se fait principalement durant la cinquième opération chirurgicale en 1993<sup>15</sup>, mais leur nombre exact reste inconnu. Ni le site officiel de l'artiste, ni les publications ne les recensent, notamment parce qu'ils sont dispersés dans des collections privées. Cependant, ces *Reliquaires* se constituent tous de la même façon : dix grammes de chair, de peau ou de graisse d'ORLAN sont prélevés lors des performances chirurgicales et sont disposés dans un disque de résine et de liquide conservateur. Ceux-ci sont placés au centre d'une boîte de format carré de trente centimètres de côté avec une épaisseur de cinq centimètres. Il s'agit d'un format culturel puisque le carré n'est pas une forme qui se trouve dans la nature, et contraste avec la forme du disque circulaire qui conserve la chair, qui reste le seul élément biologique. La boîte est faite en métal soudé et d'un verre antieffraction scellé qui, d'après ORLAN, est utilisé dans les banques. L'emploi de ces matériaux industrialisés renforce la solidité et la résistance de la boîte qui, encore une fois, contrastent avec la fragilité de la chair. Le contact direct avec le corps de l'artiste est alors impossible. Cette idée d'inviolabilité rejoint d'ailleurs la sacralisation de l'œuvre d'art à laquelle il est défendu de toucher au musée. Les lambeaux du corps d'ORLAN sont donc érigés en sculpture qui ne peut qu'être regardée avec distance.

<sup>8</sup> COTTIN 2013, § 1.

<sup>9</sup> BLISTÈNE *et al.* 2004, p. 148.

<sup>10</sup> DUBRULLE 2007, p. 45.

<sup>11</sup> PETROPOULOS 2017, p. 185.

<sup>12</sup> MONTEROSSO & NEUTRES 2017.

<sup>13</sup> ROLAND 2015.

<sup>14</sup> Voir le site officiel d'ORLAN : <https://www.orlan.eu/f-a-q/> (consulté le 14/01/2022).

<sup>15</sup> PEARL 1998, p. 29.



Fig. 1. ORLAN, *Petit Reliquaire*, 1993, métal soudé, verre anti-effraction, dix grammes de la chair d'ORLAN, inclusion de résine, 30 x 30 x 5 cm © ORLAN, 2022. Courtesy de l'artiste

Sur le panneau vitré, il est possible de lire des inscriptions manuscrites blanches sur un fond gris telles que « Mon travail dénonce les standards de beauté inhérents à la chirurgie esthétique... » ou encore « *The body is but a costume...* » [« Le corps n'est qu'un costume... »]. Les points de suspension sont ici des signes linguistiques qui permettent d'occuper l'espace de composition et marquent bien la fin de la citation dans un souci de visibilité. Ces phrases explicatives rendent compte de la réflexion d'ORLAN qui s'appuie sur *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement* que la psychanalyste Eugénie Lemoine-Luccioni publie en 1983 et sur lequel reposent également les performances chirurgicales de l'artiste. Comme de nouveaux slogans féministes faisant écho à la pratique artistique des Guerilla Girls qui diffusent des affiches questionnant entre autres la place des femmes dans l'art, ces inscriptions sont en deux langues : d'une part en français, langue maternelle de l'artiste, et d'autre part en anglais, langue véhiculaire, peut-être choisie afin de cibler davantage de personnes. L'écriture manuscrite, quant à elle, fournit une présence corporelle complétant sa fragmentation.

Les « Grands Reliquaires » (fig. 2), quant à eux, sont produits la même année que les précédents lors d'une autre chirurgie, qui n'est cependant pas précisée par la bibliographie, notamment la « Photochronologie ». Ils sont réalisés de la même manière, mais dans un format différent. Comme leur titre l'indique, ces *Reliquaires* sont plus imposants avec un format de « 90 x 100 x 12 cm » selon le site officiel de l'artiste<sup>16</sup>. Compte tenu des matériaux employés, ils sont très lourds puisqu'ils pèsent entre soixante et cent kilogrammes suivant l'épaisseur du verre. Leur texte diffère des « Petits Reliquaires » et paraît donc moins didactique. Il s'agit du texte du philosophe Michel Serres, extrait de la préface du livre *Le Tiers-Instruit* publié en 1991 et qui est lu pendant la sixième opération chirurgicale : « Le monstre courant, tatoué, ambidextre, hermaphrodite et métis, que pourrait-il nous faire voir, à présent, sous sa peau ? Oui, la chair et le sang<sup>17</sup>. » Figurant sur le verre, cette citation, traduite dans plusieurs langues, dont le français, l'anglais et l'arabe, établit alors un lien direct avec l'ouverture du corps qui est opérée lors de la performance, montrant donc l'origine des *Reliquaires*.

Le jeu sur la fragmentation corporelle se poursuit dans la réalisation des *Saints Suaires* (fig. 3). Ils sont effectués

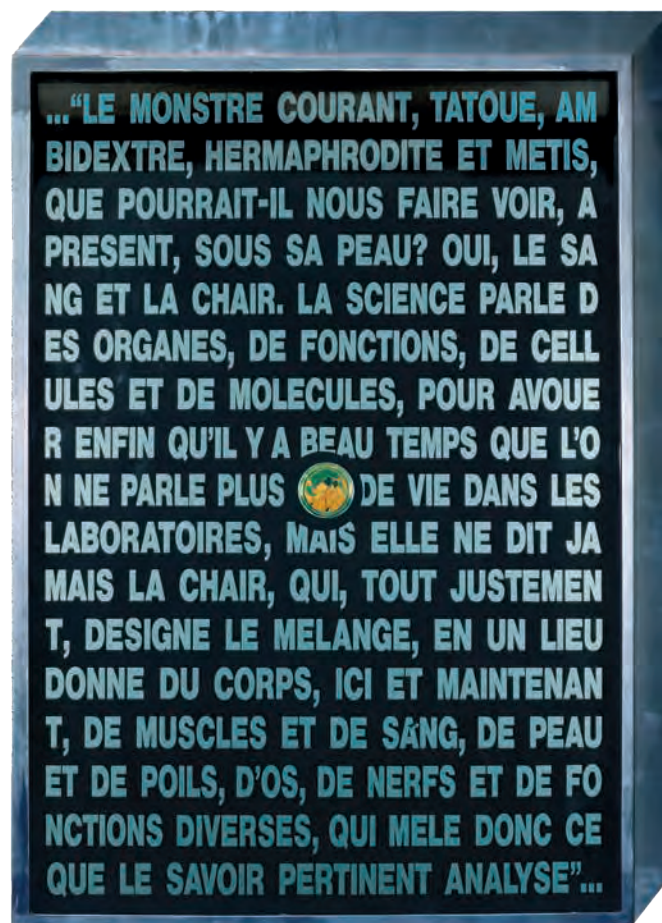


Fig. 2. ORLAN, *Grand Reliquaire*, 1993, métal soudé, verre antieffraction, dix grammes de la chair d'ORLAN, inclusion de résine, 90 x 100 x 12 cm, de 60 à 100 kg, suivant l'épaisseur du verre © ORLAN, 2022. Courtesy de l'artiste

en 1993 après la neuvième et dernière opération chirurgicale. Cette série se compose de dix-neuf morceaux de gaze médicale qui, selon la « Photochronologie » de 2004, ont épongé les fluides corporels de l'artiste lors de la performance ainsi que d'une photographie transférée par ordinateur du visage d'ORLAN marqué par des rougeurs dues à l'opération<sup>18</sup>. Il s'agit alors d'un matériau usagé, dont Antonia Dubrulle remarque en 2007 l'irrégularité du pourtour déchiré et de la maille qui est caractérisée principalement par des trous et des plis : cette illisibilité de l'œuvre créerait une distance entre « blessures et regard »<sup>19</sup>. La photographie est alors appréhendée comme un simulacre, une simulation de réalité, tandis que les fluides séchés le sont comme les témoins d'un vécu. Le public se trouve donc devant un objet artificiel, construit et marqué par une expérience corporelle passée.

<sup>16</sup> Voir le site officiel d'ORLAN : <https://www.orlan.eu/works/mixed-media/> (consulté le 14/01/2022).

<sup>17</sup> BLISTÈNE *et al.* 2004, p. 148.

<sup>18</sup> BLISTÈNE *et al.* 2004, p. 154.

<sup>19</sup> DUBRULLE 2007, p. 45.

<sup>20</sup> La production de cette artiste française et lesbienne



Fig. 3. ORLAN, *Saint Suaire n°9*, 1993, transfert photographique sur gaze imbibée de sang, boîte de Plexiglas, 30 x 40 cm © ORLAN, 2022. *Courtesy de l'artiste*

Lors de son étude sur les *Saints Suaires*, Antonia Dubrulle mentionne rapidement l'œuvre *Une semaine de mon sang menstruel*, réalisée par Gina Pane<sup>20</sup> (1939-1990) en 1973 : cette dernière semble concevoir le même rapport à l'image qu'ORLAN<sup>21</sup>. Son œuvre se compose de sept morceaux de coton disposés dans des boîtes de plexiglas sur lesquels sont visibles, comme l'indique son titre, des taches de sang menstruel. Si l'artiste ne reprend pas ici explicitement l'iconographie chrétienne, elle élabore une sacralisation de son corps par l'art, exposant ses résidus corporels sous vitrine comme une œuvre dans une galerie. Gina Pane utilise le procédé de synecdoque, figure de style selon laquelle la partie désigne le tout, pour établir sa présence qui se trouve renforcée par la répétition des éléments imbibés de son sang.

Que ce soit dans les *Saints Suaires* ou dans *Une semaine de mon sang menstruel*, le réceptacle servant dans une

situation précise d'hygiène est mis directement au contact de l'émettrice. Néanmoins, la présence d'ORLAN est encore plus importante que dans l'œuvre de Gina Pane, puisque son visage est imprimé sur le support afin d'afficher directement le lien identitaire qui la relie aux résidus corporels. Dans les deux cas, l'objet devient le témoin d'une action passée et renvoie au langage corporel<sup>22</sup>. La gaze et le coton semblent être sacralisés dans une sorte de rituel sacrificiel qui est caractérisé principalement par le sang, qu'il ait coulé de manière naturelle ou provoquée. Les deux artistes élaborent donc une véritable hagiographie qui rend compte de leur histoire personnelle.

Les *Saints Suaires* ne sont pas qu'une mise en œuvre technique, mais sont aussi traités de manière plastique dans le sens où l'image est travaillée : ils sont constitués d'effets de taches avec plusieurs agencements de couleurs différentes. La couleur du sang séché se mélange, en effet, avec la teinte de la peau du visage photographié côtoyant les filets jaunâtres de la dégradation des fluides. Le faux s'imbrique en cela dans le vrai : le sang se superpose sur l'image d'hématomes. Les *Saints Suaires* suscitent aussi une réflexion sur le temps, puisque le sang est prélevé pendant la performance, alors que le visage transféré sur la gaze est photographié après l'opération. Si la photographie relève d'une certaine authenticité, en ce qu'elle représente le sujet tel qu'il se présente devant l'objectif de l'appareil, ORLAN retravaille ici plastiquement cette sorte d'image « vraie »<sup>23</sup>. En effet, l'artiste compose avec le vrai, donnant à voir une image alternative : l'empreinte du corps du suaire est ici remaniée avec des fluides corporels, renforçant l'idée que la photographie est l'attestation du réel. ORLAN reprend alors la tradition des reliques pour questionner la véracité des images et montrer qu'elles sont des constructions. L'artiste met en image l'aspect transitoire de l'œuvre, rendant visuellement les traits du visage presque méconnaissables. Ce jeu sur la fragmentation du corps perturbe donc la visibilité du public et crée une distance quant à la présence réelle de l'artiste.

## RÉPÉTITION DU MOTIF, MULTIPLICATION DE L'OBJET, MYSTIFICATION DU CORPS

Les *Reliquaires* et *Saints Suaires* renvoient d'emblée par leurs appellations au culte chrétien du corps, qui est tourné

touche les domaines de la performance, de la photographie et de l'installation, et aborde les notions de

blessure, de douleur et de rituel.  
<sup>21</sup> DUBRULLE 2007, p. 45.

<sup>22</sup> TRONCHE 1997, p. 80.

<sup>23</sup> BELTING 2007.

en dérision à travers la notion de multiplication venant percuter leur caractère unique de l'absolu. En effet, les *Saints Suaires* font référence au « mystère de l'incarnation »<sup>24</sup>, reprenant l'iconographie du suaire de Turin et du « Voile de la Véronique » qui sont des images achéiropoïètes, c'est-à-dire d'origine miraculeuse selon les fidèles. Pourtant, selon Antonia Dubrulle, les *Saints Suaires* mettent en question l'authenticité de l'image religieuse puisqu'ils sont au nombre de dix-neuf. Le choix d'utiliser à la fois le principe de série permettant de démultiplier l'œuvre, notamment dans le cadre du marché de l'art, et le médium photographique suggérant sa reproductibilité, participe au caractère multiple de l'œuvre. La démultiplication du matériau pourrait même se jouer sur le plan technique : si la quantité de chair et de sang dépend du corps ouvert temporairement pendant la performance chirurgicale, il est possible d'y voir les prémices d'expérimentations futures avec la culture de cellules, particulièrement dans le *Manteau d'Arlequin* en 2007. ORLAN interroge ainsi l'idée d'authenticité à travers plusieurs exemplaires, renvoyant, d'une certaine manière, au marché des reliques qui se faisait dès le Haut Moyen Âge et rendant compte d'une pleine dévotion<sup>25</sup>.

La multiplication joue également un rôle important dans les *Robes sans corps : Sculptures de plis* (fig. 4), réalisées une dizaine d'années après les opérations chirurgicales, qui sont des représentations d'un corps qui n'en est pas un comme l'indique leur titre. Il est possible d'y retrouver la volonté d'ORLAN d'établir un écart quant à son corps réel, ce qui peut paraître surprenant pour une artiste reconnue principalement pour ses performances, c'est-à-dire des œuvres reposant sur le mode de l'incarnation. En effet, ces sculptures prenant la forme de drapés semblent constituer une sorte de retour sur la période de Sainte ORLAN au moment où l'intérêt de l'artiste est plutôt tourné vers les pratiques scientifiques et les nouvelles technologies. Produites en 2009, ces sculptures d'une hauteur de cent soixante-dix centimètres forment une série qui s'inscrit dans la continuité d'autres séries faites d'abord en 1983, puis en 2002. Ces dernières sont réalisées avec des matériaux éphémères et peu coûteux tels que les draps amidonnés pour la première série et en papier d'emballage bulle-kraft posé sur un mannequin pour la seconde. Celles de 2009 sont créées à l'occasion de l'exposition monographique *Unions mixtes, mariages libres et noces barbares*, qui a lieu à l'Abbaye de Maubuisson à Saint-

Ouen-l'Aumône et s'est tenue du 30 septembre 2009 au 8 mars 2010, dans laquelle sont présentées plusieurs œuvres inédites de l'artiste.

Ces nouvelles *Robes sans corps : Sculptures de plis* sont au nombre de trois : une noire, une blanche et une dorée. Elles sont faites en résine sans moules par des spécialistes<sup>26</sup>. Deux de ces sculptures, nommées « *Deep Black* » et « *Super White* », reçoivent des couches de peinture de carrosserie alors que la troisième, « *Super Or* », est constituée de feuilles d'or de vingt-deux carats. Leur forme est directement empruntée des séries précédentes. Par exemple, elles se composent de la même boucle supérieure que *Robes sans corps : Sculpture de plis* de 2002, avec le nœud resserré à mi-hauteur comme pour marquer la taille d'un corps. La multiplication des plis donne l'impression que plusieurs couches se superposent, formant des sortes de « tourbillons »<sup>27</sup>. La forme générale que prend la sculpture rend compte d'un mouvement ascensionnel, rappelant les plis des drapés de Sainte ORLAN, notamment des Assomptions des Vierges blanches et noires de 1983<sup>28</sup>. Les *Robes sans corps : Sculptures de plis* retranscrivent donc la structure d'un corps, avec le marquage de la taille, l'arrêt des épaules, ainsi que des proportions réalistes, le drapé étant plus long au niveau des jambes.

Les couleurs de ces sculptures reflètent la lumière, attirant le regard du public et donnant une impression de préciosité, surtout en ce qui concerne celle de couleur dorée. Les adjectifs anglais accompagnant leur nom, « *deep* » et « *super* », sont des superlatifs utilisés couramment dans la vente des pots de peinture. Il est possible d'interpréter cela comme une tentative de séduction du public en usant des moyens du capitalisme pour promouvoir des produits de consommation fabriqués à la chaîne, l'espace étant rythmé par leur répétition. Ces sculptures sont d'ailleurs sous-titrées *Différence(s) et répétition(s)*, le « s » entre parenthèses mettant en image cette question. Il est possible d'y voir une référence directe à la thèse du philosophe français Gilles Deleuze (1925-1995), *Différence et Répétition* parue en 1968. Dans cet ouvrage, l'auteur définit, dans un monde régi par des flux de plusieurs natures, la répétition comme singularité et non comme une reproduction du même, faisant alors écho à la différence qui est contraire à l'Un et qui produirait de la substance. Esthétiquement, cette substance serait un simulacre, non plus d'un modèle, mais bien une représentation singulière

<sup>24</sup> PETROPOULOS 2017, p. 185.

<sup>25</sup> BIOTTI-MACHE 2007, § 50.

<sup>26</sup> VANEIGEM et al. 2010, p. 63.

<sup>27</sup> LEMAIRE 2010, p. 222.

<sup>28</sup> Voir PETIT DIT DUHAL 2020, p. 125.

<sup>29</sup> BOUTIN 1999, p. 120.



Fig. 4. ORLAN, *Robes sans corps : Sculptures de plis, Différences et répétitions*, 2009, résine, dorure à la feuille d'or 22 carats, peinture en carrosserie : Deep Black, Super White, h. 170 cm. Vue de l'exposition *Unions Mixtes, Mariages Libres et Noces Barbares* à l'Abbaye de Maubuisson à Saint-Ouen-l'Aumône, 2009 © ORLAN, 2022. Courtesy de l'artiste

en elle-même<sup>29</sup>. Il serait d'autant plus intéressant d'affirmer que plastiquement, ORLAN retranscrit cette pensée philosophique. En effet, les formes de ses sculptures sont presque identiques entre elles : faites sans moules, de légères différences existent entre elles. En outre, leur couleur diffère et ne renvoie pas la lumière de la même façon. La multiplication semble donc ici appréhendée comme un semblant de copie, mise en évidence par une expographie rythmée par leur alignement.

Selon le dossier de presse de l'exposition *Unions mixtes, mariages libres et noces barbares*, la disposition alignée des *Robes sans corps : Sculptures de plis* rappelle « des mannequins se produisant dans les défilés de mode »<sup>30</sup>, ce qui suggère une soumission à une certaine uniformité régie par les diktats de la beauté féminine fortement critiqués par ORLAN avec ses opérations chirurgicales. D'après le même catalogue d'exposition, les couleurs sont aussi un moyen de faire écho à ses travaux

antérieurs avec la Vierge blanche et noire, la teinte dorée rappelant alors les sculptures qu'il est possible de trouver dans les églises. Cette assimilation à la sainte est d'autant plus justifiée que les *Robes sans corps : Sculptures de plis* semblent être spécifiques au lieu d'exposition. En effet, l'architecture gothique, dont les voûtes renvoient aux formes courbes des sculptures, appartient à la salle des Religieuses. Selon l'ouvrage, ces dernières sont enfermées sans consentement ou par un très grand désir, les robes devenant alors des uniformes refusant « le corps et le plaisir »<sup>31</sup>. L'artiste met donc en scène une perte de son propre corps qui n'est présent ici que par sa suggestion, son évocation, constituant ainsi une autre modalité de sa canonisation.

Dans les *Reliquaires*, les *Saints Suaires* et les *Robes sans corps : Sculptures de plis*, l'élaboration d'un corps transcendé semble s'effectuer comme une « propre canonisation ironique »<sup>32</sup>, ORLAN se désignant elle-même sainte.

<sup>30</sup> Voir le dossier de presse de l'exposition *Unions mixtes, mariages libres et noces barbares*: [http://or-](http://orlan.eu/download/ORLAN_MAUBUISSON_DP.pdf)

[lan.eu/download/ORLAN\\_MAUBUISSON\\_DP.pdf](http://orlan.eu/download/ORLAN_MAUBUISSON_DP.pdf) (consulté le 14/01/2022).

<sup>31</sup> VANEIGEM *et al.* 2010, p. 63.

<sup>32</sup> BLISTÈNE *et al.* 2004, p. 76.

En effet, cette sainteté n'est ironiquement plus attribuée par l'institution religieuse, ce qui suggère une dénonciation du caractère arbitraire de la religion, qui répond à un ordre préétabli par l'Église pour décider d'une canonisation. L'artiste met ainsi en exergue le fait que le culte religieux repose sur des présupposés et demeure une représentation, dont la fabrication se trouve ici actualisée : contrairement au suaire, ce linge dont on se servait autrefois pour essuyer la sueur du visage puis qui a fini par désigner le linge recouvrant le mort et attestant plus spécifiquement de la sacralité de Jésus, il ne suffit plus que le sujet soit au contact direct avec le support puisque l'ordinateur transfère une photographie sur les fluides séchés d'ORLAN. Cette dernière se tient donc comme une nouvelle sainteté mais débarrassée de la souffrance, topique des hagiographies, les opérations chirurgicales se réalisant sous anesthésie locale. Comme les suaires identifiés par l'Église, l'art permettrait de rendre visible l'invisible. Il resterait donc une intensité du culte des images religieuses dans le culte des œuvres d'art.

## DES INCARNATIONS MULTIPLES POUR DE NOUVELLES IDENTITÉS

L'image du corps étant répétée sous différents angles, le multiple semble influencer sur un certain rapport à l'incarnation et suggère l'élaboration d'identités plurielles, comme l'artiste l'annonce sur son site officiel : « ORLAN aujourd'hui, c'est qui, c'est quoi ? Je ne dis plus "Je suis" mais "Je sommes"<sup>33</sup>. »

Le passage du Moi singulier à un Moi multiple relève de la volonté de l'artiste à redéfinir son identité et ses assigations, notamment hors des normes traditionnelles de féminité. En effet, elle conçoit sur elle-même un corps hybride par les opérations chirurgicales : les premières consistent à prendre des références féminines d'histoire de l'art non pas pour leur idéal de beauté mais pour ce qu'elles représentent. Son autoportrait – réel – est alors modifié en incorporant le menton de la Vénus de Botticelli réalisée en 1485-1486 et choisie pour sa beauté charnelle, le front de Mona Lisa peinte en 1503 qui est une icône phare de l'histoire de l'art, et les yeux de Diane, déesse insubordonnée aux hommes, réalisée par un élève anonyme de l'École de Fontainebleau en 1550. ORLAN choisit également de se faire faire le nez de Psyché peinte par François Gérard en 1798 pour montrer la vulnérabilité du

personnage, ainsi que la bouche d'Europe de Gustave Moreau réalisée en 1869 qui se « laisse emporter par l'aventure »<sup>34</sup>.

L'artiste hybride de multiples formes de beauté sur son visage, mais s'éloigne d'une recherche de pureté comme celle de Zeuxis prélevant divers traits à plusieurs jeunes filles pour réaliser son Aphrodite. En effet, la multiplication des références féminines n'adhère pas ici à une quête de l'absolu, mais semble être critique en ce qu'elle dénonce la contingence des diktats de beautés en rendant compte de leur inscription dans une histoire – de l'art. Afin de s'y inscrire elle-même, ORLAN a pour idée, lors de sa septième opération, de faire un acte chirurgical nouveau : avec la chirurgienne américaine et féministe Marjorie Cramer, l'artiste conçoit de se faire mettre des implants qui ordinairement rehaussent les pommettes sur les tempes, choisies en ce qu'elles constituent un « endroit sans risque »<sup>35</sup>. ORLAN a, pour cela, dû changer de chirurgien puisque les précédents – des hommes – ne voulaient ni l'enlaidir ni montrer la période post-chirurgicale d'adaptation du corps. Il s'agit en fait d'apporter quelque chose d'autre que de la beauté, d'ajouter de « la représentation sur [son] visage »<sup>36</sup>, de l'orner avec de nouveaux éléments détournés de leur fonction première, afin de créer de nouvelles images.

La non-conformité d'ORLAN est ainsi avant tout charnelle. Dans sa conférence « De la self-hybridation aux cellules souches » publiée en 2009, l'artiste se positionne dans un certain mode de pensée philosophique :

« Platon séparait le corps et l'esprit. Les idées sont supérieures à tout, dès qu'on est dans la chair, on se dégrade. J'ai voulu faire une œuvre, un art qui puiserait dans le conceptuel mais qui serait charnel, non seulement par la couleur et la forme, mais dans la chair et par la chair et qui se permettrait la présence même de l'artiste dans l'œuvre<sup>37</sup>. »

En assimilant les concepts philosophiques du corps et de l'idée, la présence réelle de l'artiste côtoie plastiquement les écritures manuscrites ou dactylographiées sur le verre des *Reliquaires*. Le corps devient en quelque sorte un langage. D'ailleurs, le titre général de la série est *My Flesh, the Text, and Languages* [Ma chair, le texte et les langues]. Cette utilisation de la chair et du mot renverse, selon le *Manifeste de l'Art Charnel* écrit en 1992, le principe

<sup>33</sup> Voir le site officiel d'ORLAN : <https://www.orlan.eu/f-a-q/> (consulté le 14/01/2022).

<sup>34</sup> PLACE 1997, p. 38.

<sup>35</sup> VIOLA 2007, p. 82.

<sup>36</sup> VIOLA 2007, p. 82.

<sup>37</sup> ORLAN 2009, § 42.

chrétien du verbe qui se fait chair<sup>38</sup>. Il ne s'agit donc plus de l'incarnation de Dieu qui est lui-même verbe, mais c'est bien la chair d'ORLAN qui produit le discours, l'apparition de l'écriture dans ses *Reliquaires* se justifiant par la présence du fragment de son corps.

L'incarnation de l'artiste à l'œuvre se joue de même dans les *Saints Suaires* dans un certain rapport au temps. La notion de mémoire rendue visible par le dessèchement du sang s'assimile avec l'empreinte photographique qui, selon Antonia Dubrulle, « immortalise un instant »<sup>39</sup>. L'influence du temps rendrait alors compte du « vestige de [la] présence [d'ORLAN] »<sup>40</sup>. Celle-ci a d'ailleurs presque disparu dans ses *Robes sans corps : Sculptures de plis*, qui sont en fait une multiplication du corps absent de l'artiste, mais aussi celui des religieuses ayant séjourné à l'abbaye<sup>41</sup>. ORLAN subsiste à travers ce que Christine Buci-Glucksmann appelle en 2010 une « chair artificielle »<sup>42</sup>, c'est-à-dire que sa présence est rédimée par la représentation.

Selon l'artiste, toujours dans sa conférence publiée en 2009, son corps deviendrait un corps dépersonnalisé qui ne serait plus sa propriété :

« Devant ce reliquaire l'historien de l'art sera comme l'historien dont parlait Walter Benjamin, "un enfant qui joue avec les lambeaux du temps" et les scientifiques joueront peut-être avec les lambeaux de ma chair, avec mes gènes<sup>43</sup>. »

ORLAN se sépare en quelque sorte de son propre corps, devient en partie un résidu inclus dans son œuvre et peut être acheté par des collectionneurs. Elle se donne à voir en plusieurs fragments qui sont autant de déclinaison d'elle-même, ce qui exprime de nouvelles problématiques d'identités de genre fluides et multiples. Afin de subsister, l'artiste invente donc une sorte de corps artificiel qui ne peut qu'être appréhendé par la multiplication de l'image.

## CONCLUSION

ORLAN élabore avec ses *Reliquaires* et *Saints Suaires* un travail plastique sur son autoportrait. Elle opère une fragmentation corporelle créant une distanciation quant à sa présence physique, ses œuvres pouvant être appréhendées comme des témoignages d'un vécu corporel.

L'artiste prolonge et semble alors aboutir dans la chair de son projet-personnage de Sainte ORLAN, qui prend racine dans la décennie précédente, en empruntant un vocabulaire de la représentation chrétienne de façon critique pour révéler le caractère normatif de la religion. La fragmentation et la distanciation quant au corps sont mises en scène en de multiples formes, qu'elles soient de « Petits » et « Grands » *Reliquaires* ou dix-neuf *Saints Suaires*, et reviennent de manière ponctuelle au cours de sa production artistique à l'instar de l'évocation du corps dans ses *Robes sans corps : Sculptures de plis* en 2009. De l'imperméabilité de la frontière entre l'absence et la présence corporelle, l'artiste dresse un certain rapport à l'objet : le *multiple* et l'*hybride* constituent des composantes prépondérantes des images et font partie même du concept en s'engageant contre un dogme de l'unité divine qui se révèle, par ses matérialités, multiple et non originale voire non originaire.

Si la production sérielle permet d'élargir le champ de compréhension d'un sujet représenté, la reproduction de l'œuvre peut apporter du contenu et du sens : ici la répétition du corps jusqu'à son évanouissement produit de manière paradoxale une identité multiple. En effet, les changements de peau et l'hybridation des matériaux, conjuguant des éléments biologiques comme le sang, la chair et la graisse à des éléments non corporels et industriels tels que la photographie, le métal et le verre, font sortir l'artiste des normes et des assignations. ORLAN multiplie ainsi des formes plastiques afin de mettre en crise des référents religieux et leurs dogmes tout en interrompant la répétition performative des féminités normatives.

## BIBLIOGRAPHIE

Belting, H. (2007) : *La vraie image. Croire aux images ?*, Paris.

Biotti-Mache, F. (2007) : « Aperçu sur les reliques chrétiennes », in *Études sur la mort*, 131.1, p. 115-132. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2007-1-page-115.htm> (consulté le 14/01/2022).

Blistène, B. et al., dir. (2004) : *ORLAN*, Paris.

Boutin, F. (1999) : « "Différence et répétition". Œuvre de simulacre », in *Protée*, 27.3, p. 119-124.

Cottin, J. (2013) : « La figure du saint habillé par l'art contemporain : une approche théologico-esthétique », in *Transversalités*, 108, p. 159-170. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-transversalites-2008-4-page-159.htm> (consulté le 14/01/2022).

<sup>38</sup> Voir le *Manifeste de l'Art Charnel* : <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/> (consulté le 14/01/2022).

<sup>39</sup> DUBRULLE 2007, p. 49.

<sup>40</sup> BLISTÈNE et al. 2004, p. 154.

<sup>41</sup> VANEIGEM et al. 2010, p. 63.

<sup>42</sup> Citée dans LEMAIRE 2010, p. 222.

<sup>43</sup> ORLAN 2009, § 45.

Dubrulle, A. (2007) : « L'Art Charnel, un art incarné : "Saint Suaire n°10" », in M. Gautheron (dir.), *Orlan, morceaux choisis*, Lyon, p. 45-49.

Grenier, C. (2003) : *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Nîmes.

Lemaire, G.-G. (2010) : « L'or dans tous ses états, de l'Égypte ancienne à nos jours », in A.-M. Charbonneaux et G.-G. Lemaire (dir.), *L'or dans l'art contemporain*, Paris, p. 41-222.

Monterosso, J.-L. et J. Neutres (2017) : *ORLAN en capitales*, Paris.

ORLAN (1992) : *Manifeste de l'Art Charnel*. Disponible sur <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/> (consulté le 14/01/2022).

– (2009) : « De la self-hybridation aux cellules souches », in *Performance, art et anthropologie*. Disponible sur <https://journals.openedition.org/actesbranly/451> (consulté le 14/01/2022).

Pearl, L. (1998) : « Entre cloaque et clinique », in M.-J. Bastille et al. (dir.), *Une œuvre d'ORLAN*, Marseille, p. 11-30.

Petit Dit Duhal, Q. (2020) : « Glorifier le corps par l'art : Sainte ORLAN et le baroque italien », in *ArtItalies*, 26, p. 122-135.

Petropoulos, L. (2017) : *Esthétique et clinique du corps. Du body art aux tentatives de subjectivation*, Paris.

Place, S. (1997) : *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris.

Roland, D. (2015) : *ORLAN. Strip-tease des cellules jusqu'à l'os*, Paris, Enghien-les-Bains.

Segade, M. (2018) : « Le travesti structurel », in V. Labaume (dir.), *Michel Journiac. Le corps travesti*, Paris, p. 50-59.

Tronche, A. (1997) : *Gina Pane. Actions*, Paris.

Vaneigem, R. et al., dir. (2010) : *Unions mixtes, mariages libres et noces barbares*, Paris.

Viola, E. (2007) : « Entretien avec ORLAN », in J. Bader et E. Viola (dir.), *ORLAN. Le récit. The narrative*, Saint-Etienne, p. 82-97.

Dossier de presse de l'exposition *Unions mixtes, mariages libres et noces barbares* (Saint-Ouen-l'Aumône, Abbaye de Maubuisson, 30 septembre 2009 - 8 mars 2010). Disponible sur [http://orlan.eu/download/ORLAN\\_MAUBUISSON\\_DP.pdf](http://orlan.eu/download/ORLAN_MAUBUISSON_DP.pdf) (consulté le 14/01/2022).



## RÉSUMÉ

Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, les artistes contemporains en France poursuivent une pratique éditoriale, sous la forme d'imprimés et d'enregistrements, entamée dès la fin des années 1950. Au terme d'un parcours s'appuyant sur l'analyse d'un corpus d'œuvres et la prise en compte des dernières recherches sur le sujet, quatre tendances complémentaires se dégagent. Elles balisent une progression qui aboutit à l'instauration, de la part des acteurs de l'art et par le biais des éditions d'artistes, de nouvelles formes d'expériences et d'accès libres à l'art au cours de ces vingt dernières années : l'essor des éditions numériques et en réseau, l'activation d'éditions d'artistes par des spectateurs susceptibles de devenir co-auteurs de l'œuvre, le développement des échanges et des transactions d'œuvres multipliées au sein de dispositifs toujours plus ouverts et relationnels, ainsi que la dispersion d'éditions d'artistes à partir d'expositions de pratiques de collections ou d'archives qui suscitent diverses interactions avec les visiteurs.

## ABSTRACT

Since the beginning of the XXI<sup>st</sup> century, contemporary artists in France have been following a publishing practice, in the form of prints and recordings, which began in the late 1950s. At the end of a process based on the analysis of a corpus of artworks and the latest research on the subject, four complementary tendencies emerge. They mark out a progression which ends in the establishment, by art operators and through artists' editions, of new forms of experiences and free access to art over the past twenty years: the rise of digital and network editions, the activation of artists' editions by spectators who may become co-authors of the artwork, the development of exchanges and transactions of multiplied artworks within ever more open and relational arrangements, as well as the dispersal of artists' editions from exhibitions of collection or archival practices which creates various interactions with visitors.

# L'ÉDITION D'ARTISTE : ENJEUX ET PERSPECTIVES D'UNE PRATIQUE ACCESSIBLE À L'AUBE DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE EN FRANCE

OCÉANE DELLEAUX  
Université de Lille

En 1959, à Paris, l'artiste suisse Daniel Spoerri fonde les éditions MAT (Multiplication d'Art Transformable) et les expose à la galerie Édouard Loeb<sup>1</sup>. Il fournit alors une définition du concept de *multiple* dans l'art et tente de le rendre accessible. S'ensuivent des propositions esthétiques multipliées et éditées, sous la forme d'objets, qui suscitent un vaste engouement auprès des acteurs de la scène artistique. Le 18 janvier 1968, la galeriste parisienne Denise René dépose même la marque « multiple »<sup>2</sup>. De là, naît, en France, l'idéologie du multiple qui a pour objectif d'apporter l'art au plus grand nombre en tentant d'effacer la différence entre œuvre originale et production industrielle.

Au cours de cette période axée sur les années 1960, se développent également des éditions qui prennent la forme d'imprimés ou d'enregistrements, et s'associent à un procédé de reproduction spécifique : livres, cartes postales, *ephemera*, disques, cassettes audio, vidéos et plus tard, cédéroms, DVD ou encore clés USB. Tout en contribuant à façonner leur image d'éditions accessibles, l'éditeur et collectionneur belge Guy Schraenen se fait plus particulièrement l'écho de certaines de ces pratiques qu'il qualifiera, en 1991, d'« autres » multiples<sup>3</sup>.

Pourtant, dès le début des années 1970, si l'on tient compte de l'inadéquation des outils et des techniques de

fabrication à une échelle industrielle, du maintien du culte de l'œuvre unique, du fétichisme du collectionneur et de la spéculation marchande qui en résulte, force est de constater le maintien des éditions d'artistes dans le système traditionnel de l'art. Par ailleurs, il importe d'observer que les acteurs de la scène artistique restent tributaires d'un contexte marqué par le libéralisme économique, un retour à la pratique picturale figurative et l'investissement par les collectionneurs de valeurs sûres comme la peinture néo-expressionniste.

Il faudra attendre le milieu de la décennie suivante pour que les éditions d'artistes connaissent un regain d'intérêt. De ce fait, l'organisation de nombreuses foires<sup>4</sup>, expositions<sup>5</sup> et ventes aux enchères<sup>6</sup>, l'extension de l'activité éditoriale<sup>7</sup>, la constitution d'importantes collections<sup>8</sup> et même de programmes de publication et de recherche<sup>9</sup> témoignent d'un développement sans précédent des savoirs et des pratiques dans ce domaine et ce, jusqu'au début des années 2000. Au-delà de ces bornes chronologiques, après une progression constante et en l'état actuel de notre recherche, la situation semble se stabiliser, voire ralentir.

Quoi qu'il en soit, l'état de l'art relatif à la période allant du renouveau de l'œuvre multipliée à partir du milieu des années 1980 à sa relative stabilisation de nos jours, révèle quelques limites. En effet, les spécialistes se concentrent

<sup>1</sup> Sur les éditions MAT, voir la thèse publiée de VATSELLA 1998.

<sup>2</sup> Il reste que le mot « multiple » était déjà largement utilisé depuis 1964. Il est apparu notamment dans des articles et des publicités sur l'art (*Harpers' Bazaar* en décembre 1965 et *Le Nouvel Observateur* en novembre 1967).

<sup>3</sup> Voir SCHRAENEN 1991 contenant un coffret (deux classeurs, 59 p., 119 p.) et un feuillet en français (n. p.).

<sup>4</sup> Parmi ces foires : le Multiple Art Days organisé chaque année par Sylvie Boulanger et Michael Woolworth à Paris.

<sup>5</sup> Voir notamment les expositions *Livres d'artistes* au Centre Georges Pompidou à Paris en 1985, *Multi-ples : livres, livres d'artistes, livres objets, multiples* à la librairie Didier Deointre à Paris en 1989 ou encore *Des Livres d'artistes : des destinations, 1990-1996* à l'école d'Art de Grenoble en 1996.

<sup>6</sup> Le 9 décembre 2003, Marc Sautereau organise une première vente aux enchères de multiples, de livres d'artistes, de catalogues épuisés... *Les Avant-gardes de 1945 à nos jours*, avec Artcurial – Briest Poulain Le Fur à l'hôtel Dassault à Paris.

<sup>7</sup> À titre d'exemple, en 1989, Florence Loewy ouvre la librairie parisienne du même nom. En 2002, Mathieu Mercier fonde la galerie de Multiples à Paris. L'année suivante, Mathieu Renard met en place la librairie-galerie-café Lendroit à Rennes.

<sup>8</sup> Parmi les collections les plus importantes en France, citons celle de livres d'artistes du département des Estampes et de la photographie à la Bibliothèque nationale de France.

<sup>9</sup> On citera les éditions Incertain Sens fondées à l'université Rennes 2 en 2000 par Leszek Brogowski.

sur la question du statut des œuvres et leur analyse plutôt que sur les modalités de leur diffusion et de leur réception. Le lecteur avait pu en prendre la mesure avec notre bilan *Le Multiple d'artiste. Histoire d'une mutation artistique (1985 à nos jours)* publié en 2010<sup>10</sup>, qui pose les assises de la présente réflexion et affermit les bases de notre documentation.

Cette situation apparaît paradoxale alors que depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes insèrent leurs éditions dans des dispositifs toujours plus élargis, parfois même immatériels, et empruntent des trajectoires hybrides, à la croisée des médias et des disciplines. Dans ce contexte, bien des questions appellent des réponses : comment se positionnent les acteurs français de la scène artistique vis-à-vis de cette approche historique de la démocratisation de l'art ? Quelle place réelle accordent-ils au spectateur ? Plus généralement, quels sont les enjeux et les perspectives au début des années 2000 de cette pratique éditoriale qui se veut accessible ? Afin de circonscrire les limites de cette question mais sans prétendre à l'exhaustivité, on étudiera quelques-unes des tendances qui se profilent à cette période en France et dont la complémentarité a motivé notre choix.

C'est pourquoi notre cheminement s'effectuera en quatre étapes. Au départ, il nous a paru nécessaire de traiter des apports du numérique et de l'interactivité qui prennent le relais chronologique tout en investissant le domaine de l'œuvre multipliée. Ensuite, on examinera les propositions d'artistes qui sollicitent aussi la participation active du spectateur via des formes d'éditions imprimées. Au terme de cette deuxième étape, il sera alors temps de se livrer à une étude des modes d'échange instaurés au sein d'expositions plus globales d'éditions d'artistes. Enfin, c'est à comprendre les pratiques de collection et d'archive qui intègrent ces éditions, jusqu'à susciter des activations de la part des utilisateurs et des relations entre eux, qu'on s'attachera au cours de l'ultime étape de notre parcours.

## L'ÉDITION D'ARTISTE AU PRISME DU NUMÉRIQUE

Sur une question aussi vaste que celle de la place du numérique dans l'édition d'artiste, nous en mesurons ici les limites. Pour l'heure, contentons-nous de rappeler le

contexte chronologique – le début des années 2000 – pendant lequel on assiste notamment, sur le plan international, à l'officialisation du terme de *digital humanities*, à la diffusion rapide d'Internet, au développement des moteurs de recherche et des réseaux sociaux. Comme le souligne le sociologue Francis Balle au sein de son livre de référence, *Médias et société*, publié en 2019, le XXI<sup>e</sup> siècle s'empreint de « la floraison soudaine de nouveaux médias – nouveaux réseaux, nouveaux équipements et nouveaux programmes »<sup>11</sup>. La pratique de l'art numérique se normalise. Les artistes doivent tenir compte de l'intégration du numérique et de ses applications dans le quotidien de chacun (logiciels open source, courrier électronique, Internet, téléchargement, traitement d'images, etc.).

Ce contexte favorise le développement des œuvres multipliées dont l'appropriation par le spectateur devient possible, notamment sur le web. Ainsi, à l'occasion de la fête de l'Internet en 2000, la délégation aux Arts plastiques passe une commande publique à dix jeunes artistes français pour la conception de dix économiseurs d'écran. S'ensuit une collection intitulée *Reposoirs 2000*, sur le thème du partage du temps social et du lien entre l'ordinateur et son utilisateur. Celle-ci est téléchargeable gratuitement – si on fait l'impasse sur le coût de l'abonnement à un fournisseur d'accès – sur le site Internet du ministère de la Culture et de la Communication<sup>12</sup>. Une première en France que ce projet collectif proposant des œuvres sous la forme de fichiers nativement multiples, appropriables à grande échelle par les internautes sur PC ou Mac, et qui constituent des œuvres multipliées à part entière, cette fois dématérialisées.

Parmi les œuvres multipliées à télécharger, s'ajoutent celles disponibles sur des logiciels multimédia. Pour cela, il faut aller chercher du côté des artistes numériques. Un nom s'impose sur la scène française comme internationale : Miguel Chevalier, un des pionniers de l'art numérique et virtuel. En 2010, l'artiste français d'origine mexicaine conçoit *Fractal Flowers*, une application informatique avec la collaboration du compositeur italien Jacopo Baboni Schilingi. Cette application est dérivée de sa série d'installations interactives et génératives du même nom qu'il débute en 2008 et expose à travers le monde entier. Les réalisations sont à chaque fois le fruit d'un travail en équipe, cher à l'artiste qui fait appel ici à la programmeuse

<sup>10</sup> Se reporter à l'ouvrage de DELLEAUX 2010.

<sup>11</sup> BALLE 2019, p. 31.

<sup>12</sup> Artistes intervenants : Stéphane Calais (*Lucy in*

*the sky with diamonds, de Pan à Paon*), Serge Comte (*Popo l'escargot & Loulou la limace*), Franck David (*Mic*), Valéry Grancher (*Reflex*), Bernard Joïsten

(*Sans Titre*), Géraldine Pastor Lloret (*Sans Titre*), Philippe Ramette (*Sans Titre*), Kristina Solomoukha (*Sans Titre*) et Taroop & Glabel (*Sans titre*).

informatique Cyrille Henry et à Voxels Productions, une société française de production spécialisée dans l'art numérique. Le principe reste le même à chaque présentation : sur un écran géant, des graines virtuelles naissent de manière aléatoire, poussent, s'épanouissent puis se fanent tout en réagissant au passage du spectateur<sup>13</sup>. Dans l'application téléchargeable sur i-Tunes pour 4,49 euros, l'utilisateur a la possibilité de créer un mini-jardin virtuel génératif dont la manipulation s'opère en temps réel avec les doigts sur l'écran. En inclinant l'iPhone ou l'iPod Touch, les fleurs se courbent en fonction du mouvement de l'appareil. L'icône « disquette » permet de sauvegarder la création engendrée dans un album photo numérique. Une transition s'opère de l'installation – unique sinon réduite à quelques occurrences selon le lieu d'exposition – à l'application qui autorise le téléchargement et l'exécution d'une œuvre multipliée grâce au système d'exploitation iOS 5.1. L'utilisateur possède une version immatérielle de *Fractal Flowers*. En outre, les manipulations, dues à l'interactivité, engendrent la sauvegarde d'une nouvelle création, quoique limitée à une image capturée sur l'écran de l'appareil et à la pérennisation du support informatique.

Au-delà de la collection d'exemples numériques à laquelle il est assez aisé de se livrer, on mentionnera les publications physiques qui dépendent de dispositifs plus ouverts avec une partie dématérialisée. C'est le cas de *La Bibliothèque Fantastique (LBF)* qu'Antoine Lefebvre met en place entre 2009 et 2013 sur le site Internet dévolu à cet effet<sup>14</sup> (fig. 1 et 2). Inspiré par l'essai du même titre de Michel Foucault<sup>15</sup>, l'artiste éditeur français a publié près de cent soixante-deux livres de trente-neuf artistes. Tous sont téléchargeables gratuitement au format PDF ou EPUB « afin que chacun puisse les imprimer chez soi et posséder une œuvre d'art originale ». Les livres sans ISBN s'avèrent être parfois des rééditions d'œuvres libres de droit ; *Statements. Collection Public Freehold* de Lawrence Weiner reproduit en première de couverture celle du livre d'artiste original et inclut les *statements* appartenant au domaine public. Ou des œuvres dont la première de couverture détourne un ouvrage existant, à l'instar d'*Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* de Jérémie Bennequin, en référence à Stéphane Mallarmé. Dès lors, la mention de l'auteur et celle de la maison d'édition disparaissent et le titre peut être modifié. La place notable accordée au

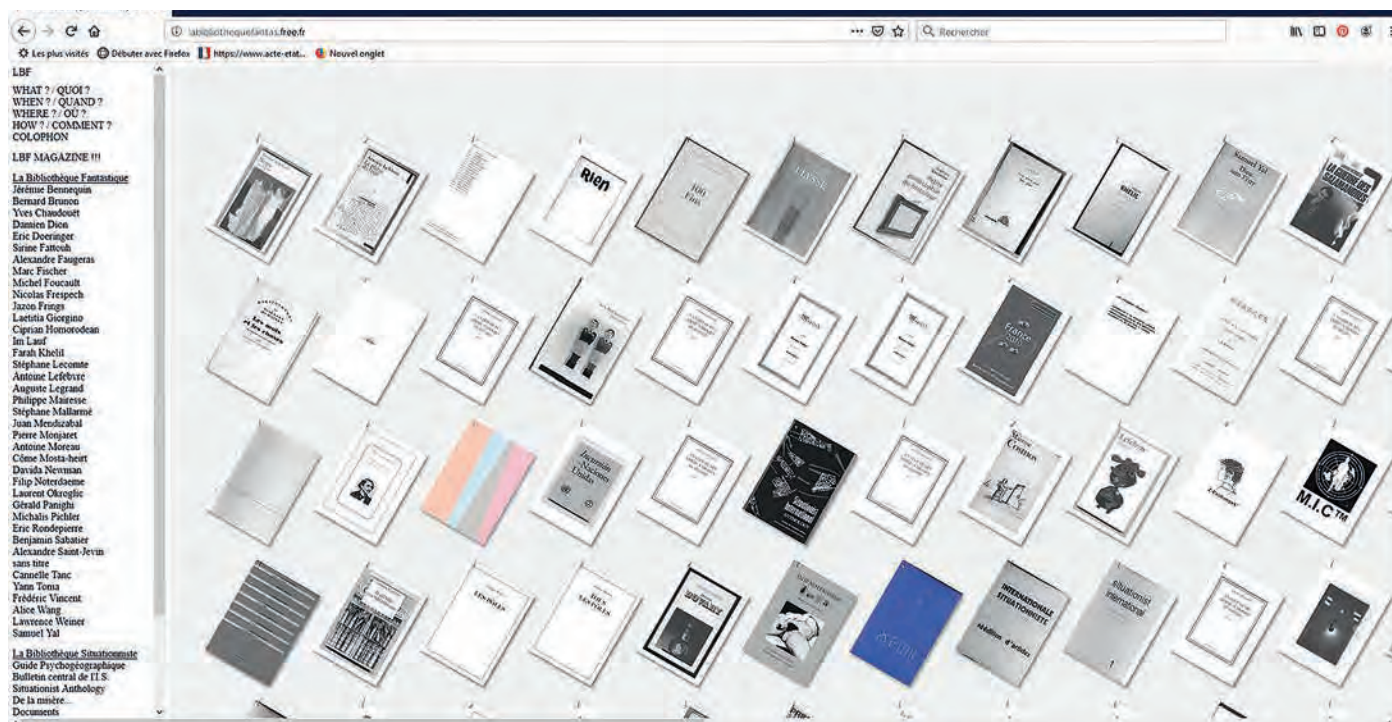


Fig. 1. Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, capture d'écran de la page d'accueil du site internet <http://www.labibliothequefantastique.net>

<sup>13</sup> Sur ce sujet, voir l'ouvrage de CHEVALIER 2011.  
<sup>14</sup> <http://www.labibliothequefantastique.net> (consulté le 10/07/2022).

<sup>15</sup> Se reporter à la vidéo de présentation de *LBF*.

Antoine Lefebvre, <http://www.labibliothequefantastique.net> (consulté le 10/07/2022).



Fig. 2. Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, vue de l'installation lors de l'exposition collective *Les Artistes face au livre : histoire du livre et art contemporain* au Scriptorial d'Avranches du 7 février au 17 mai 2015, commissariat Barbara Denis-Morel. Photo : Antoine Lefebvre

spectateur-lecteur se poursuit lorsque *LBF* est présentée sous la forme d'une installation physique, entre autres lors de l'exposition *Les Artistes face au livre* au Scriptorial d'Avranches du 7 février au 17 mai 2015. Dans ces conditions, le public est invité à consulter librement les livrets imprimés pour la circonstance.

Pour toutes ces propositions électroniques, parfois dépendantes d'un dispositif plus global, une certitude : le désir des artistes de faire du spectateur un élément à part entière de l'œuvre, un « tiers-inclus », pour citer Annick

Bureau dans son essai « Qu'est-ce que l'interactivité ? » paru en 2004<sup>16</sup>. À ce stade de la recherche, on ne peut que constater l'absence de lien entre l'historiographie de l'œuvre multipliée et celle plus récente de l'art numérique. L'analyse des exemples précédents autorise toutefois une première approche. Avec l'avènement de l'art interactif dans les années quatre-vingt-dix, le passage des procédés éditoriaux au numérique et la prolifération des formats du *livret* à la fin du siècle précédent<sup>17</sup>, la participation du spectateur offre son lot d'expérimentations inédites. En premier lieu, la possibilité d'acquérir facilement

<sup>16</sup> BUREAUD 2004.

<sup>17</sup> Sur ce sujet, se reporter à l'ouvrage collectif EBERLE-SINATRA & VITALI-ROSATI 2014.

une œuvre multipliée grâce à sa dématérialisation et d'en conserver plusieurs reproductions strictement identiques sur un ordinateur ou des supports d'archivage de données (disque dur, clé USB, stockage en ligne). Sous réserve de pouvoir contrôler l'obsolescence technologique de l'œuvre dont la migration ou la réactualisation sur de nouveaux supports, à des fins de conservation, pourrait entraîner des transformations non négligeables.

## DES ÉDITIONS D'ARTISTES ACTIVABLES ET « PRATICABLES »

La participation du spectateur – un élément clé historique dans l'apparition du terme de *multiple* dans le domaine de l'art contemporain, avec les éditions MAT – ne s'arrête pas à la mise en fonctionnement des œuvres multipliées numériques. Elle s'étend aussi à la manipulation d'éditions d'artistes imprimées. Ces dernières ont en commun de proposer une activation au moment de leur réception. Elles vont au-delà de « l'art en action » et des moyens d'*implémentation*, mis en évidence par le philosophe Nelson Goodman dans son livre *L'Art en théorie et en action* paru en 1996<sup>18</sup>, et dont elles relèvent lors de leur publication. L'examen d'un corpus que nous avons pu rassembler, pour les deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle, fait ressortir, à lui seul, la proposition par les artistes de formes d'activation des éditions lors de leur présentation.

La bibliothèque Kandinsky, située au centre George Pompidou à Paris, a ainsi constitué une partie de sa collection de livres d'artistes autour de cette thématique. Pour s'en rendre compte, il suffit de mentionner dans un premier temps, l'un d'entre eux : *Herbarius 2059: 12 graines* de Miguel Chevalier. Parue chez l'éditeur Bernard Chauveau en 2013, l'édition a été tirée à cinquante exemplaires (édition originale), dix exemplaires hors commerce signés et numérotés (I-X), et quarante exemplaires signés et numérotés (1-40). Bernard Chauveau fait partie de ces éditeurs français qui ont développé, au début des années 2000, une activité importante liée au livre d'artiste, influencés sans nul doute par la thèse *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)* d'Anne Moeglin-Delcroix, publiée en 1997<sup>19</sup>. Inspiré de la série « Fractal Flowers » déjà nommée et de l'herbier illustré d'origine grecque *Herbarius*

(IV<sup>e</sup> siècle), largement diffusé en Europe et au Proche-Orient jusqu'à sa première version imprimée en 1481, le coffret de Miguel Chevalier comprend douze textes entre science et fiction de l'écrivain et chercheur Jean-Pierre Balpe, rassemblés dans un livret<sup>20</sup>, une planche botanique en sérigraphie signée et numérotée et douze *flip books* dont l'effeuillage rapide par le lecteur permet d'animer les pages et de générer des fleurs imaginaires et hybrides, basées sur le principe de la fragmentation. Cette édition renouvelle l'expérience du spectateur en adaptant les propriétés interactives des installations numériques de l'artiste au support imprimé et ce, par le biais de l'animation<sup>21</sup>. En outre, elle permet de conserver plus facilement, de manière tangible, une œuvre initialement tributaire d'un dispositif technique et susceptible, à plus ou moins long terme, de devenir irremplaçable.

Un second exemple vient enrichir notre corpus. En 2002, Marc Sautereau fonde à Paris la maison d'édition Bookstorming, spécialisée en architecture, design, urbanisme et art. La vente et la distribution de livres d'artistes font partie des activités de celle qui constitue désormais un groupe d'édition. L'année suivante, l'éditeur propose à la vente la *Toile à peindre de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée*. Plus tard elle retrouvera la place que son étui lui garde dans la bibliothèque de Claude Rutault. Ce dernier se définit comme un peintre même si sa pratique consiste à mettre en place, à partir de 1973, un protocole appelé « définitions/méthodes » que devront suivre les collectionneurs, les galeries et les institutions afin d'actualiser l'œuvre concernée. Ainsi, *Définition/méthode n°1 « Toile à l'unité »*, fournit à l'acheteur l'indication suivante : « une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. Sont utilisables tous les formats standard disponibles dans le commerce, qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds ou ovales. » Deux cents soixante-quatorze « définitions/méthodes » uniques seront produites entre 1973 et 2000<sup>22</sup>, avant que l'édition ne trouve sa place. En 2003, l'artiste français propose en effet une toile vierge sous emboîtement dont le titre soumet deux expérimentations successives : d'une part, la peinture puis l'accrochage de la toile sur un mur qui révèle le partage d'une pratique entre l'artiste coordonnateur et le collectionneur

<sup>18</sup> GOODMAN 1996, p. 55.

<sup>19</sup> Voir MOEGLIN-DEL-CROIX 1997.

<sup>20</sup> Textes rédigés à partir de générateurs d'écriture que Jean-Pierre Balpe a lui-même créés.

<sup>21</sup> *Herbarius 2059: 12 graines* fera d'ailleurs l'objet d'une installation de réalité virtuelle générative et in-

teractive, *Herbarius '2059'*, dans la lignée des *Fractal Flowers*, au Grand Palais à Paris en 2009. Sur un album composé de douze feuillets blancs, une fleur fractale, accompagnée d'un texte génératif de Jean-Pierre Balpe, est à chaque fois projetée et générée en temps réel. L'œuvre reste unique mais en proposant

au spectateur un livre numérique à feuilleter sur un pupitre, l'artiste affirme sa volonté de faire participer activement le spectateur dans le cadre d'une interactivité.

<sup>22</sup> Pour plus d'informations, se reporter à l'ouvrage de RUTALT 2000.

exécuteur ; d'autre part, le rangement programmé de la toile peinte dans son étui et sa conservation dans une bibliothèque, qui annihile la peinture par son manque de visibilité pour l'assimiler à un livre ordinaire. À charge au propriétaire de respecter l'instruction donnée, même si une forme de liberté persiste grâce à sa sélection d'une pratique picturale, du lieu d'accrochage de la toile réalisée ensuite, puis au rangement de celle-ci au sein de la bibliothèque de son choix. La procédure est similaire à celles des œuvres uniques de l'artiste mais le tirage à trente-deux exemplaires de l'édition laisse entrevoir la possibilité à des collectionneurs moins fortunés de se procurer une peinture de l'artiste, amenée toutefois à devenir un livre.

Au terme de cette analyse, deux conclusions au moins sont possibles sur ces œuvres activables et *praticables*, pour reprendre une notion introduite par l'historien Erik Verhagen en 2008 et qui désigne des productions d'artistes plus générales, impliquant physiquement le spectateur<sup>23</sup>. La première tient à une participation active du spectateur au sein d'une édition dont le cadre a été prédéfini par l'artiste. Les composantes formelles et aussi sémantiques de l'œuvre induisent des activations de nature optique et gestuelle qui ne laissent aucune place à l'improvisation et ne modifient pas son fonctionnement initial, quand bien même l'interaction y occupe une place prépondérante. La seconde conclusion est relative à l'insertion de l'édition dans un dispositif plus ouvert, corrélatif, voire performatif, et soumis à quelques interprétations de la part du collectionneur. Dès lors, ce dernier se voit investi d'un rôle spécifique qui laisse augurer un partage de la responsabilité auctoriale de l'œuvre.

## ÉCHANGES ET TRANSACTIONS AU CENTRE DU DISPOSITIF ARTISTIQUE

Depuis les années quatre-vingt-dix, les éditions d'artistes contemporaines intègrent des dispositifs toujours plus élaborés, à mi-chemin entre installation, performance ou encore assemblage. À l'intérieur, les acteurs de la scène artistique mettent en place des modalités spécifiques de production, de diffusion et d'échange de l'œuvre, qui font écho aux pratiques artistiques ouvertes et même convi-

viales décrites par le critique d'art Nicolas Bourriaud dans son ouvrage *Esthétique relationnelle* paru en 1995<sup>24</sup>. S'y ajoute, de manière complémentaire, comme le souligne Didier Semin dans son ouvrage *Le Peintre et son modèle déposé*, paru en 2001, l'assimilation du musée à une « marque de fabrique apposée sur des initiatives de toute nature, par exemple éditoriales »<sup>25</sup>. À la suite, l'auteur convoque d'ailleurs le modèle des éditions de Museum in progress<sup>26</sup>. Les expositions au sein d'institutions artistiques en France, qui proposent des œuvres multipliées soumises à différents modèles de socialité, en fournissent deux bons exemples.

Ainsi, le cas de l'exposition collective *Pertes & Profits*, qui s'est tenue au centre national de l'estampe et de l'art imprimé à Chatou du 1<sup>er</sup> juillet au 24 septembre 2000, était trop beau pour ne pas lui donner la reconnaissance utile. Fondé en 1997, le CNEAI, alors installé sur l'île des impressionnistes, est un centre d'art dédié à la recherche, à la production et à la diffusion de l'art, les éditions d'artistes en première ligne (*ephemera*, disques, livres estampes et multiples). Avec le Centre des livres d'artistes, basé depuis 1994 à Saint-Yrieix-la-Perche, il constitue en France un des pôles majeurs actifs dans ce domaine. Fruit d'une coopération entre l'équipe du CNEAI, sous la direction de Sylvie Boulanger, et du collectif d'artistes Bureau d'études Bonaccini/Fohr/Fourt, la manifestation *Pertes & Profits* repose sur un protocole établi le 30 avril 2000 : il engage le visiteur à échanger, contre des biens et des services, divers éléments (devises, images, enregistrements, actions, notes, réflexions personnelles, etc.). Au sein d'un espace divisé en cinq zones identifiées par un logotype (vente, gratuité, troc, emprunt et vol), les artistes « co-opérateurs » invitent les publics « co-producteurs » à activer les « biens artistiques » ou les « procédures » instaurées au préalable<sup>27</sup>. S'ensuivent diverses propositions, parmi lesquelles : un échange de cartes de visites des visiteurs et celles injurieuses, *Bien à vous*, du collectif d'artistes Fabien Hommet – Produits bruts – Philippe Zunino, la diffusion gratuite par Serge Stephan de son petit catalogue, *Stock de matières – fragments, bouts, débris*, tiré à mille cinq cents exemplaires, la proposition d'emprunter un kit de manifestation du collectif Produits

<sup>23</sup> Terme mis en évidence lors d'une journée d'étude *L'œuvre d'art praticable* à l'université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis le 10 octobre 2008. Se reporter à l'ouvrage collectif BIANCHINI & VERHAGEN 2016.

<sup>24</sup> Voir BOURRIAUD 1998.

<sup>25</sup> SEMIN 2001, p. 61.

<sup>26</sup> En 1990, Kathrin Messner et Josef Ortner fondent

Museum in progress à Vienne. Cette association à but non lucratif finance et organise des expositions dans les médias tels que la presse, l'affichage, la télévision et Internet. Son objectif est d'intégrer l'art dans la vie quotidienne en proposant notamment des éditions sous la forme de catalogues, de livres d'artistes ou encore d'affiches. Voir le catalogue MESSNER &

ORTNER 2000.

<sup>27</sup> Bureau d'études bonaccini\_fourt, *Bilan : pertes & profits du Bureau d'études*, Chatou, CNEAI, 2001, p. m. (#-0-a-e6, n. p.). Le catalogue inclut un insert de l'artiste Lefevre Jean Claude, composé de quarante-et-un feuillets sur papier quadrillé, ainsi que des notes de lecture du sociologue Smaïn Laacher.

bruts, ou encore la vente par Céline Van den Bossche, de plantes en pot dont la croissance a été momentanément arrêtée en vue de déprogrammer leur forme commerciale<sup>28</sup>. Les éditions matérialisent ici les échanges, voire les coopérations entre les artistes et les spectateurs. Elles mettent aussi en évidence des systèmes économiques alternatifs qui permettent la possession – même momentanée – d’une œuvre à moindre coût.

Une autre manifestation en France apporte un éclairage nouveau dans le décryptage des pratiques éditoriales au cours de ces deux dernières décennies. Il s’agit de l’exposition *Take Me (I’m Yours)*, organisée par le commissaire suisse Hans-Ulrich Obrist et l’artiste français Christian Boltanski à la Monnaie de Paris du 16 septembre au 8 novembre 2015. Les deux acteurs de la scène artistique sont connus respectivement pour la création d’expositions en marge des institutions artistiques et la conception de catalogues d’exposition sous la forme de livres d’artistes. *Take Me (I’m Yours)* fait suite à l’exposition du même nom qui s’est tenue à la Serpentine Gallery à Londres dix ans plus tôt, du 24 mars au 30 avril 1995. Cette première version repensait déjà le rôle des visiteurs en les invitant « à évaluer, à toucher, à transformer et à emporter chez eux les œuvres exposées et à assumer ainsi un rôle actif dans leur dissémination »<sup>29</sup>. Dix ans plus tard, l’expérience est prolongée à Paris et enrichie avec la participation de quarante-trois artistes internationaux. L’endroit n’a pas été choisi par hasard ; la Monnaie de Paris est un établissement industriel et commercial qui se charge notamment de la fabrication de la monnaie nationale française. L’exposition débute d’ailleurs à la billetterie où l’artiste polonais Pawel Althamer incite le visiteur à créer une monnaie imaginaire, à troquer ensuite contre un atelier, une visite ou un événement à la Monnaie de Paris. Puis se succèdent différentes modalités d’échange parmi lesquelles les œuvres et autres artefacts multipliés occupent une place notable, sans distinction : vêtements usagés empilés par Christian Boltanski, *Dispersion*, à emporter dans des sacs en papier de l’artiste ; imprimés et bonbons de Felix Gonzalez-Torres à ramasser et issus respectivement des séries des « Stacks » et des « Candies Pieces » ; petites

capsules de Yoko Ono, *Capsule of Air*, à acheter ; mini-médaille bicolore en alliage cuivre et nickel de Fabrice Hyber, *Un écu*, disponible au prix de 2 euros via un distributeur ; exemplaires du périodique *Point d’Ironie* ? mis gracieusement à la disposition du visiteur<sup>30</sup>. Tous ces éléments revendiquent leur appropriation par le spectateur selon différentes formes d’échanges, marchands ou non marchands : le don, la vente ou le troc. Un spectateur qui, de toute évidence, s’émancipe de son rôle contemplatif pour se voir attribuer une position cruciale dans le processus d’actualisation des œuvres présentées et leur dissémination au-delà de l’espace d’exposition.

Mettre en évidence les interactions entre le spectateur et l’œuvre au sein d’une exposition dédiée à cette thématique, tel était l’objectif principal de cette analyse : il s’agissait de montrer comment les artistes, dans le cadre de leur démarche personnelle, s’approprient des modes d’échanges et de transactions qui interrogent les rouages économiques de notre société et notre aptitude à consommer de la culture. Les éditions d’artistes jouent alors un rôle crucial dans leur capacité à être produites de manière presque illimitée et à être rendues accessibles au public. À cela s’ajoute la volonté de repenser le rôle de l’exposition et du spectateur, de questionner la valeur de l’œuvre multipliée, à une période où Internet et les réseaux facilitent la collecte et le partage des informations, des biens et des services. Au risque, dans tous les cas, d’assujettir le regardeur à une attitude consommatrice sans que celui-ci ne perçoive justement ces questionnements sous-jacents.

## VERS L’EXPOSITION DE COLLECTIONS ET D’ARCHIVES

Ce questionnement sur le comportement du spectateur face à l’œuvre multipliée et à son appropriation nous conduit à un dernier axe dégagé dans le cadre de cette étude : celle des collections et des archives d’œuvres multipliées, mis en scène par leurs auteurs au sein d’institutions artistiques. Dans les exemples choisis ici, ils interrogent les modalités de réappropriation de ces œuvres par le public. Ces expositions de collections et d’archives, qui intègrent

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. a-7.

<sup>29</sup> « [...] to test, touch, transform and take home the exhibits and thus assume an active role in their dissemination. » Trad. de l’auteur. Hans-Ulrich Obrist, *Take Me, I’m Yours*, Hans-Ulrich Obrist (ed.), London, Serpentine Gallery, p. 1-2. Publi-

cation accompagnée de trente-six cartes postales réalisées par les douze artistes participants (trois par artistes).

<sup>30</sup> Périodique français dirigé par agnès b. et Hans-Ulrich Obrist à partir de mai 1997 à Paris, tiré à cent mille exemplaires et distribué gracieusement dans

divers lieux à travers le monde (musées, galeries, librairies, écoles, cinémas, boutiques agnès b., etc.). Il consiste en une publication de deux doubles pages – en partie journal, en partie affiche – qui accueillent, à chaque parution, l’intervention inédite d’un artiste contemporain.

donc, à un moment donné, une diffusion complète ou partielle de leur contenu, offrent l'aperçu d'une pratique éditoriale de l'artiste, selon qu'elles accumulent ses propres productions ou celles d'autres artistes. Alors que depuis les années quatre-vingt, les petites galeries parisiennes doivent affronter la concurrence des grandes foires d'art contemporain internationales et se conformer aux lois compétitives du marché mondialisé de l'art, l'édition apparaît à nouveau comme une solution peu coûteuse pour certains galeristes et éditeurs d'art. Dans ce contexte, l'artiste va parfois décider de s'autoproduire, voire d'éditer les autres, en poursuivant les recherches engagées par les premiers artistes éditeurs<sup>31</sup>. Son travail peut également se rapprocher de celui du commissaire d'une collection d'éditions qu'il a lui-même instaurée.

C'est d'ailleurs à la fin des années quatre-vingt que Frédérique Lecerf initie sa propre collection dans ce domaine. Artiste plasticienne, performeuse, elle s'intéresse aux expériences conviviales et aux partages d'instant de vie. Rendue publique au centre d'art de Pougues-les-Eaux en 2005 puis au Pavé dans la Mare à Besançon en 2007, sa collection d'éditions d'artistes n'a eu de cesse de se développer par le biais d'achats, d'échanges et de présents. Du 11 mai au 18 juin 2020, durant une exposition individuelle intitulée *Faire collection Multiples*, à Immanence à Paris, un centre d'art et de recherche qui a d'ailleurs exposé *LBF* d'Antoine Lefebvre en 2013, l'artiste française entreprend d'y présenter les cinq cents pièces constituant sa collection, au premier chef des multiples d'artistes. Il est bon de préciser qu'y figurent aussi des objets et des documents dotés d'affect mais dépourvus de valeur artistique et qui mériteraient à eux seuls des investigations spécifiques<sup>32</sup>. L'absence de cartel au sein de l'espace d'accrochage<sup>33</sup> interroge le déplacement de la propriété des pièces présentées. Tandis que la répétition du nom de Frédérique Lecerf sur certaines pièces, sous la forme de dédicaces et autres attentions particulières, leur confère une valeur supplémentaire aux yeux du collectionneur. En témoignent, pour ne citer qu'eux, le livre de Jean-Jacques Rullier, *La promenade en bord de mer* (juin 2002), qui inclut un dessin spécialement réalisé pour l'artiste avec l'annotation « Pour Frédérique, Amitiés des bords de mer », ou le livre d'artiste de Roberto Mar-

tinez, *Chicago* (1997), accompagné d'un petit mot « Des pensées déchirées pour Fred ». L'exposition révèle également la circulation étendue des éditions, telles que l'affiche des Guerrilla Girls, *The Advantages Of Being A Woman Artist* (1988) que Frédérique Lecerf s'était procurée à l'occasion de la biennale de Venise en 2013. Collée à l'origine de manière sauvage sur les murs du quartier de SoHo à New York, cette affiche a ensuite fait l'objet de présentations plus officielles dans des musées et des galeries à l'international, jusqu'à sa vente sur le site Internet du collectif d'artistes. Une dissémination qui se concrétise plus généralement avec la mise sous emballage transparent de toutes les pièces de l'exposition. Elle se poursuit par leur enchère en ligne à l'hôtel Drouot à Paris et la possibilité pour les futurs acquéreurs de venir retirer leur lot à Immanence entre le 19 et 24 mai 2020, en présence de Frédérique Lecerf. Cette vente organisée par l'artiste elle-même devient le point d'orgue du partage commercial de cette collection en même temps qu'elle constitue un nouveau point de départ grâce à sa dissémination élargie *via* Internet<sup>34</sup>.

Un second exemple porte témoignage du rôle des artistes qui entreprennent d'éditer leurs propres réalisations, voire celles des autres. Philippe Robert, artiste éditeur et enseignant à l'école supérieure d'art de Dunkerque, est l'un d'entre eux. Lors de l'exposition collective *Multiples uniques* au LAAC à Dunkerque, du 19 octobre 2013 au 2 mars 2014, il propose un dispositif intitulé *Machine à lire* (fig. 3). Il s'agit à la fois d'un archivage de quarante années d'activité éditoriale débutée en 1978 et de la réunion de sept collections d'éditions. Le visiteur est invité à circuler au sein d'un agencement de neuf panels qui forment une sorte de « catalogue irraisonné »<sup>35</sup> de l'Œuvre édité. L'ensemble est articulé à d'autres œuvres et actions effectuées au préalable et engendre la réalisation d'éditions inédites pendant l'exposition. L'entrée dans l'installation débute avec la présentation de la *Machine à lire* dont le texte explicatif est déployé, sous cadres, sur le mur du premier panel. Sur un écran, le visiteur peut lire un texte de l'artiste, *Horlogemophone*, qui génère une publication « à embarquer ». Il a aussi la possibilité de consulter un petit classeur *Machine à lire en chemin de fer* : soit l'ébauche de l'ouvrage *Machine à lire, l'édition*<sup>36</sup> à paraître après l'ex-

<sup>31</sup> Sur ce sujet, se reporter aux ouvrages de LEFEBVRE 2018 et BOIVENT 2015.

<sup>32</sup> Pour ne citer que quelques exemples: un morceau dédicacé de la toile du Pont Neuf emballé par Christo à Paris en 1985; deux fragments du mur de Berlin,

recupérés par Frédérique Lecerf en 1989; le certificat de mariage décerné à l'artiste par Tsuneko Taniuchi à la galerie Jennifer Flay le 26 janvier 2002.

<sup>33</sup> Seul le verso du carton d'invitation à l'exposition mentionne la liste des artistes participants sous la

forme d'une constellation.

<sup>34</sup> Frédérique Lecerf, entretien avec l'auteur, Paris, Immanence, le 18 mai 2019.

<sup>35</sup> Philippe Robert, entretien avec l'auteur, Dunkerque, LAAC, le 16 novembre 2013.



Fig. 3. Philippe Robert, *Machine à lire* présentée à l'occasion de l'exposition collective *Multiples uniques* au LAAC de Dunkerque du 19 octobre 2013 au 2 mars 2014. Photo : Océane Delleaux

position et présentée comme une « extension mémoire plutôt qu'un catalogue d'un temps d'exposition »<sup>37</sup>. À côté, le panel « À parution » invite le regardeur à parcourir des « hypothèses de livres », en « suspens de parution », ainsi que quarante-trois numéros de la revue *BU* de l'artiste. Le panel « 16 improvisés » propose une « édition en continu » : seize improvisations de Philippe Robert, écrites à la craie, photographiées, effacées, imprimées, accrochées au mur, consultables au fur et à mesure de l'exposition et éditées par la suite. Le panel « Délivrez des livres » déploie l'édition *Délivrez des livres* sur la cimaise, tandis que le panel « Quatre lieux déplacés » expose des interventions sur le thème du déplacement, effectuées par l'artiste et des étudiants de quatre écoles d'art (Calais, Cambrai, Dunkerque, Saint-Omer) avant la publication d'un « journal de voyages ». Enfin, l'intérieur du dispositif réunit sept collections d'éditions rendues visibles par leur première de couverture : Éditions du Carreau<sup>38</sup> et À compte d'auteur (la plupart écrits à quatre mains, parfois collectivement), Livres d'étudiants, Livres vites [*sic*], Catalogues, Multiples, Livres d'artistes (réalisés notamment au sein de l'atelier Éditions de l'école supérieure d'art de Dunkerque).

Cette installation dynamique expose, produit et diffuse donc des livres dépliés, consultables et transportables. L'espace de lecture (*Machine à lire*) se transforme en effet, peu à peu, en un espace d'écriture (« machine à écrire »<sup>39</sup>) et d'éditions (publications « à embarquer ») tout en requérant la coopération du spectateur-lecteur et celle des relations de Philippe Robert.

Comme on l'a vu à partir des deux exemples qu'on vient de présenter, certains artistes éprouvent la nécessité de faire le point sur une pratique éditoriale qui a jalonné leur itinéraire artistique et personnel. Les dispositifs mis en place présentent d'une part, une forme d'autoportrait où leur auteur dévoile ses propres créations et celles des autres artistes côtoyés de manière plus ou moins rapprochée. On pense aux éditions d'artistes dédicacées ou personnalisées de Frédérique Lecerf, comme aux publications collaboratives de Philippe Robert. D'autre part, ils dressent un panorama historique de l'édition d'artiste (multiples, livres, catalogues, revues, affiches, etc.) depuis plus de trente ans. Avec, toutefois, une traduction différente selon les cas d'étude. L'exposition *Faire collection Multiples* de Frédérique

<sup>36</sup> Voir ROBERT 2015.

<sup>37</sup> Philippe Robert, entretien avec l'auteurice, Lille, le 20 août 2022.

<sup>38</sup> Les éditions du Carreau sont une maison d'édition

créée par Philippe Robert.

<sup>39</sup> *Machine à lire* est aussi un clin d'œil à *Machine à écrire* [*sic*] qui rassemblait des contributions d'étudiants et de scrutateurs réalisées pendant un

an dans un atelier du même nom, lors de l'exposition *Habiter poétiquement* en mai 2011 au LAAC de Dunkerque.

Lecerf (fig. 4) se veut représentative d'une production artistique internationale dont la valeur commerciale ne peut qu'intéresser le commissaire priseur chargé de la vente aux enchères finale et les futurs collectionneurs. Avec son installation *Machine à lire*, Philippe Robert joue, lui, la carte de la proximité en proposant un archivage et une accumulation de collections, plus personnels, soumis à diverses expériences avec les publics pendant l'exposition.

*In fine*, notre étude visait à rendre compte des enjeux et à saisir les perspectives de l'édition d'artiste contemporaine à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle en France. La tâche n'était pas aisée étant donné le parcours chronologique déterminé, qui portait sur une période très récente. À cela s'ajoutait l'inscription de données historiographiques dans un mouvement d'ensemble de l'activité artistique et éditoriale qui, après un renouveau marqué depuis le milieu des années 1980, paraît se stabiliser, et même ralentir au début des années 2000. Cependant, en tirant parti des analyses déjà effectuées, au terme d'une étude exploratoire et attentive d'un corpus d'œuvres, on peut déjà avancer quelques conclusions.

La première révèle l'émergence des éditions numériques et en réseau qui favorisent l'appropriation d'une œuvre multipliée par le biais de nouveaux supports : œuvres sous la forme de fichiers à télécharger sur Internet (projet *Reposoirs 2000*), applications informatiques autorisant une sauvegarde (*Herbarius 2059 : 12 graines* de Miguel Chevalier), publications plus traditionnelles en complément d'un dispositif électronique (*LBF* d'Antoine Lefebvre). Ce libre accès, déjà manifeste avec les éditions d'artistes imprimées, est renforcé par le procédé de numérisation qui autorise la dissémination d'une œuvre théoriquement reproductible à l'infini et transmissible sans aucune perte. Également, ces œuvres multipliées immatérielles interrogent les modalités de leur conservation en raison du phénomène d'obsolescence qui menace leurs supports primaires. En outre, la facilité de production de ces œuvres originairement numériques et le faible coût de leur diffusion accroissent leur accessibilité auprès d'un public néanmoins formé aux usages d'Internet et des réseaux.

La deuxième conclusion qui se dégage de notre étude a trait à l'activation par le spectateur d'œuvres multipliées, cette fois imprimées. Les deux exemples analysés dans ce deuxième axe montrent surtout que l'expérience esthétique engagée par le propriétaire de ces éditions possède

différents degrés de participation : le mouvement intellectuel du spectateur qui déploie le multiple ou l'« autre » multiple mis à sa disposition, la manipulation basique induite par la nature du support proposé (par exemple le *flip book*) jusqu'à la participation collaborative à la création de l'œuvre éditée (*Toile à peindre...* de Claude Rutault). Ce dernier cas pose d'ailleurs la question de l'autorité de l'artiste vis-à-vis de son œuvre, tant sur le plan de la production que de la diffusion. Même si le protocole impose au collectionneur de choisir une des situations ou des propositions contenues dans l'œuvre et de ne produire que des formes prévues ou acceptées par l'artiste à l'origine.

Cela nous conduit à une troisième conclusion sur les échanges entre l'artiste et le visiteur au sein de dispositifs plus ouverts dans des expositions. Sur ce point, l'instauration de nouvelles formes curatoriales par les acteurs de la scène artistique, à partir des années quatre-vingt-dix, a certainement joué un rôle. Hans-Ulrich Obrist en est d'ailleurs un des fers de lance<sup>40</sup>, lui qui propose aussi à des artistes, depuis 1993, de créer des œuvres définies par un mode d'emploi simple, accessible aujourd'hui sur Internet, et que chacun peut reproduire à loisir (projet "Do It")<sup>41</sup>. La communication des expositions *Pertes & profits* et *Take Me (I'm Yours)* ne nomme d'ailleurs pas explicitement les pratiques – pourtant majeures – du multiple et des « autres » multiples. À cet égard, les commissaires préfèrent insister sur les modes de transaction mis en œuvre et la nécessité d'une collaboration entre l'artiste et son public.

Enfin, pour clore cette étude, il fallait terminer avec la destinée habituelle, pour le moins attendue, des éditions d'artistes : leur collection ou leur archivage. Les dernières références de notre corpus (*Faire collection Multiples* de Frédérique Lecerf et *Machine à lire* de Philippe Robert) révèlent des propositions non figées, qui se nourrissent des échanges entre l'artiste et le spectateur et même le potentiel collectionneur. La dispersion aux enchères de la collection de Frédérique Lecerf et les livres « à embarquer » de Philippe Robert permettent en effet au spectateur de constituer, à son tour, une collection. Ce que Leszek Brogowski, enseignant-chercheur en philosophie de l'art et éditeur, nomme plus généralement, pour le livre d'artiste, la « bibliothèque d'œuvres » et qui s'avère être une manière d'introduire l'art dans le quotidien<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Sur ce sujet, voir l'ouvrage de OBRIST 2009.

<sup>41</sup> "Do It", Serpentine Galleries, Google Arts & Cul-

ture <https://artsandculture.google.com/project/do-it> (consulté le 10/07/2022).

<sup>42</sup> BROGOWSKI 2008, p. 40.



Fig. 4. Frédérique Lecerf, vue de l'installation *Faire collection Multiples* au centre d'art Immanence à Paris du 11 mai au 18 juin 2019.  
Photo : Océane Delleaux

À travers ces quatre axes complémentaires, ce qui ressort plus globalement de notre étude, est la volonté des acteurs de l'art en France – artistes, éditeurs, commissaires, directeurs d'établissements – d'instaurer, par le biais des éditions d'artistes, un réseau étendu d'échanges. Et d'y convoquer le spectateur pour déployer diverses modalités de participation et de coopération qui favorisent la réappropriation d'une œuvre multipliée, condition *sine qua non* pour posséder un multiple ou un « autre » multiple. Les dispositifs dynamiques et processuels, dans lesquels s'inscrivent souvent ces éditions d'artistes, proposent donc différentes formes de libre accès à l'art qui ne constituent souvent qu'une partie de l'œuvre plus globale. Nul doute que des compléments d'enquête permettront d'affiner des données qui ne visent ici qu'à donner un aperçu des pratiques du multiple et des « autres » multiples en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle.

## BIBLIOGRAPHIE

Balle, Fr. (2019) : *Médias et sociétés. Édition, presse, cinéma, internet, télévision, radio*, Paris (coll. « Précis Domat »).

Bianchini, S. et E. Verhagen, éd. (2016) : *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Cambridge (MA).

Boivent, M. (2015) : *La Revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, Rennes.

Bourriaud, N. (1998) : *Esthétique relationnelle*, Dijon.

Brogowski, L. (2008) : « Bibliothèque d'œuvres », in *Nouvelle Revue d'esthétique*, 2, p. 37-49.

Bureau, A. (2004) : « Qu'est-ce que l'interactivité ? », Leonardo/Olats [en ligne] (consulté le 2/02/2022). Disponible sur [http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/6\\_basiques.php](http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/6_basiques.php).

Chevalier, M. (2011) : *Power Pixels*, Rio de Janeiro.

Delleaux, O. (2010) : *Le Multiple d'artiste. Histoire d'une mutation artistique. Europe-Amérique du Nord de 1985 à nos jours*, Paris, 2010.

Eberle-Sinatra, M. et M. Vitali-Rosati, dir. (2014) : *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal.

Goodman, N. (1996) : *L'art en théorie et en action*, traduit de l'anglais et suivi de « L'effet Goodman » par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris.

Lefebvre, A. (2018) : *Artiste éditeur*, Dijon.

Messner, K. et J. Ortner, éd. (2000) : *Museum in progress 1. 1; 1. 2; 1. 3*, Vienne.

Moeglin-Delcroix, A. (1997) : *Esthétique du livre d'artiste (1960-1080)*, Paris.

Obrist, H.-U. (2009) : *A Brief History of Curating*, Dijon.

Robert, Ph., dir. (2015) : *Machine à lire, l'édition/Machine à lire, l'extension*, Steenvoorde, 2 vol.

Rutault, Cl. (2000) : *Définitions/Méthodes, le livre, 1973-2000*, Paris.

Schraenen, G., éd. (1991) : *Multipels en andere Multipels*, Turnhout, Cultuur- en ontmoetingscentrum De Warande.

Semin, D. (2001) : *Le Peintre et son modèle déposé*, Genève.

Vatsella, K. (1998) : *Edition MAT : Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple, Die Entstehung einer Kunstform*, Bremen.



## RÉSUMÉ

Les NFT font le « buzz » sur les réseaux et gagnent l'attention des médias en raison des chiffres de vente exorbitants qu'ils génèrent, mais qu'en est-il du statut réel des œuvres certifiées par un NFT. Le propriétaire d'une telle pièce peut-il se targuer d'en posséder l'exclusivité alors qu'une œuvre virtuelle se développe et se dissout à la fois dans une somme infinie de données commutables ? Le NFT peut-il rendre unique ce qui est reproductible ? Le caractère authentique d'une œuvre digitale peut-il se définir par une signature cryptée ? Qu'en est-il de la relation que nous entretenons réellement avec l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité numérique ?

## ABSTRACT

NFTs create a buzz on the networks and gain media attention because of the exorbitant sales figures they generate, but what about the real status of works certified by a NFT? Can the owner of such a piece claim exclusivity, while a virtual work both grows and dissolves in an infinite amount of commutable data? Can a NFT make unique what is reproducible? Can the authenticity of a digital work be defined by an encrypted signature? What about our actual relationship to the work of art in the era of digital reproducibility?

# L'ŒUVRE D'ART À L'ÉPOQUE DE SA REPRODUCTIBILITÉ NUMÉRIQUE

RÉGIS COTENTIN  
Palais des Beaux-Arts de Lille

## UNE « SIGNATURE » NUMÉRIQUE QUI REND UNIQUE UN MULTIPLE

Les NFT suscitent un intérêt croissant dans le monde et le marché de l'art contemporain. Les « Non-Fungible Tokens » ou « jetons non fongibles » s'apparentent à des certificats d'authenticité. Associés à des objets numériques (image, vidéo, musique, texte), ils garantissent qu'un fichier digital est unique, car rattaché à une identification, réputée inviolable, qui empêche sa contrefaçon. Ils établissent la singularité de pièces reproductibles en raison de l'unicité théorique qui attache la certification NFT aux œuvres dédiées. Ce type d'authentification existe déjà pour les lithographies, les gravures, les sérigraphies numérotées, les éditions des sculptures en bronze, en plâtre, les tirages photographiques et pour les autres formes de multiples, livres, disques, vidéos auxquels est associé un numéro d'identification qui distingue l'édition originale de multiples des copies. Cette caractéristique, parfois visible sur l'œuvre, s'accompagne souvent de la signature des artistes qui vaut authentification.

Les NFT sont semblables à des signatures électroniques qui attestent que les fichiers certifiés sont les « originaux ». Pour nuancer, d'après le commissaire d'exposition Vincent Delvaux<sup>1</sup>, « l'œuvre numérique est *potentielle*ment multipliable à l'infini. Mais il ne s'agit là que d'une possibilité. Selon les intentions de l'artiste, elle peut tout aussi bien se concevoir comme un exemplaire unique, les NFT confortant ce nouveau développement. Toutefois, la norme ERC721, qui définit le standard NFT permet

également la création d'éditions de multiples sous forme de NFT (par exemple, un "tirage" de cinquante exemplaires d'une même image numérique, tous numérotés à l'instar des séries). Si cela peut sembler contradictoire avec l'esprit de non-fongibilité, le protocole le permet et l'implémente néanmoins. Je dirais qu'il s'agit là d'un cas de semi-fongibilité<sup>2</sup>. »

La fongibilité est la caractéristique d'un objet qui peut être échangé pour son semblable : une pièce d'un euro est équivalente à une autre ; elle est fongible. Les NFT sont non-fongibles, car non-interchangeables. « Chaque NFT est unique, ce qui fait toute sa valeur et l'intérêt de sa technologie »<sup>3</sup> explique l'avocat au barreau de Paris, Sydney Chiche-Attali, spécialiste du droit de la propriété intellectuelle, du numérique et de l'art. « Les NFT introduisent un nouveau paradigme, car ils permettent de créer une forme d'unicité et d'authenticité pour des fichiers numériques par définition duplicables à l'infini<sup>4</sup>. » Ces titres rassurent sur la propriété et la provenance d'une œuvre reproductible achetée dans un marché de l'art « où la valeur repose sur la rareté, voire l'unicité »<sup>5</sup>. Le numérique ne pouvant malgré tout se réduire matériellement à une pièce unique, le fichier de l'œuvre reste reproductible à l'infini, mais l'acheteur est le seul à en posséder désormais la copie officielle, à laquelle les règles économiques et juridiques du monde de l'art peuvent s'appliquer. « L'acheteur est reconnu comme le détenteur unique du NFT lié à l'œuvre, et dans le marché de l'art, toute la valeur vient de cette rareté<sup>6</sup>. »

<sup>1</sup> Voir à ce sujet : <http://vincentdelvaux.be/fr/presentation>.

<sup>2</sup> Extrait d'une conversation avec Vincent Delvaux,

commissaire d'exposition, auteur et expert en arts numériques, le 8 janvier 2022.

<sup>3</sup> CASTELAIN 2021, p. 24.

<sup>4</sup> CASTELAIN 2021, p. 24.

<sup>5</sup> CASTELAIN 2021, p. 24.

<sup>6</sup> CASTELAIN 2021, p. 25.

« Les NFT ont pu voir le jour grâce à la technologie de la *blockchain*. Ce qui rend cette technologie révolutionnaire, c'est le mécanisme de consensus qui permet de valider les transactions et d'inscrire celles-ci dans le registre de la *blockchain* de manière immuable. Typiquement, dans le cas d'un NFT, il peut s'agir d'un transfert de propriété. Ce mécanisme se base principalement sur deux modèles distincts : la "preuve de travail" ("proof of work" ou PoW) et la "preuve d'enjeu" ("proof of stake" ou PoS). Pour la preuve de travail, dont font usage Bitcoin et Ethereum (ce dernier étant à l'origine de la norme ERC721<sup>7</sup> qui définit les NFT), chaque transaction – création d'un NFT, transfert de propriété, etc. – est envoyée au réseau puis elle est vérifiée et validée par un ensemble de nœuds informatiques distribués que l'on appelle les "mineurs". Ceux-ci sont chargés de la validation des transactions après vérification dans le registre et ensuite de leur inscription définitive dans le registre de la *blockchain*. Ce processus de validation par preuve de travail entraîne une dépense énergétique assez considérable qui en contrepartie garantit la sécurité et l'immuabilité du registre, car celui-ci est "cimenté" par la dépense énergétique consentie. Le consensus par preuve d'enjeu, plus récent, vise également à valider et inscrire les transactions dans le registre de la *blockchain*, mais est quant à lui bien moins gourmand en énergie<sup>8</sup>. »

Récemment, depuis le 15 septembre 2022, Ethereum a pris la décision de passer l'ensemble de ses opérations en « preuve d'enjeu » qui nécessite l'engagement d'un minimum de 32 ETH en sa possession pour devenir validateur. Si cette transition, qui est appelée « The Merge » (la fusion), est écologiquement moins énergivore, elle n'est pas sans conséquences économiques non seulement sur le modèle des « fermes de minage » développées à travers le monde mais également sur celui d'autres cryptomonnaies fonctionnant sur le modèle de la « preuve de travail ».

Parfois décriés comme une bulle spéculative, les NFT sont peut-être en train de bouleverser l'économie de l'art, mais aussi la vie des artistes, car ils offrent au numéri-

que un cadre de règles et de validation plus stable ; la permutabilité des objets numériques, multiple par nature, devient non fongible grâce à ces titres virtuels. Les résultats sont fulgurants. En moins d'un an, la vente des œuvres certifiées par des NFT a donné de l'élan à l'art numérique qui peinait à trouver acquéreur. Début 2021, les œuvres digitales certifiées par un NFT ont représenté les deux tiers des ventes en ligne, soit 2 % du marché de l'art global, car les artistes et les maisons de vente peuvent désormais en garantir la traçabilité et le transfert de propriété privée. Par conséquent, les NFT permettent la spéculation financière grâce à l'inscription des transactions sur une *blockchain* qui contient l'historique des échanges depuis la première mise en vente. La technologie de la *blockchain* équivaut à « un registre comptable en quelque sorte, qui enregistre les transferts des jetons d'un détenteur à l'autre avec une traçabilité de ce transfert : clé d'identification des détenteurs, date de la transaction, etc. »<sup>9</sup>. Autrement dit, les NFT inscrits sur une *blockchain* sont « semblables à de bons vieux certificats papier délivrés par les artistes ou les successions d'artistes »<sup>10</sup> que l'on s'échange de propriétaire à propriétaire au fil des transactions. Ils représentent des titres de propriété intangibles, mais véritables grâce à leur traçabilité sur la *blockchain*. « C'est un point particulièrement important à souligner, précise Vincent Delvaux. Cette traçabilité permet de résoudre de manière transparente et vérifiable par tout un chacun l'épineuse question de la provenance, qui est l'une des pierres angulaires du marché de l'art. La *blockchain* redéfinit la relation de confiance entre vendeurs et acheteurs, tout en faisant l'économie de l'autorité d'un tiers de confiance comme un galeriste ou un commissaire-priseur<sup>11</sup>. »

## LE PHÉNOMÈNE BEEPLE

Porté par la migration en ligne massive des enchères due à la crise sanitaire mondiale, cet engouement du marché pour les NFT a abouti le 11 mars 2021 à la vente chez Christie's de la mosaïque digitale *Everydays: The First 5000 days* de l'artiste Beeple contre 69,3 millions de dollars pour un prix de départ de cent dollars<sup>12</sup>. L'œuvre

<sup>7</sup> La norme ERC-721 (Ethereum Request for Comments 721) a été proposée par William Entriken, Dieter Shirley, Jacob Evans, Nastassia Sachs en janvier 2018, mettant en œuvre une IPA (interface de programmation d'application) pour les jetons au sein des « Smart Contracts » pour Ethereum. Elle fournit des fonctionnalités telles que le transfert de jetons d'un compte à un autre, l'obtention du solde actuel de jetons d'un compte, l'obtention du pro-

priétaire d'un jeton spécifique et également l'offre totale du jeton disponible sur le réseau. En outre, elle possède d'autres fonctionnalités, comme celle d'approuver qu'une quantité de jetons d'un compte puisse être déplacée par un compte tiers tout en assurant leur suivi sur Ethereum. (Source : <https://ethereum.org/en/developers/docs/standards/tokens/erc-721/>).

<sup>8</sup> Conversation avec Vincent Delvaux.

<sup>9</sup> CASTELAIN 2021, p. 24.

<sup>10</sup> CASTELAIN 2021, p. 24.

<sup>11</sup> Conversation avec Vincent Delvaux.

<sup>12</sup> Le prix exact de la vente est de 69 346 250 dollars US. Disponible sur <https://onlineonly.christies.com/s/beep-ple-first-5000-days/lots/2020> (consulté le 26/01/2022). Pour l'anecdote, l'artiste a préféré récupérer le fruit de la vente d'*Everydays* en espèces sonnantes et trébuchantes.

réunit en une seule composition les cinq mille images que l'artiste a publiées chaque jour sur son compte Instagram pendant treize ans. Elle illustre plus d'une décennie de travail et peut se concevoir comme la synthèse visuelle de l'œuvre de Beeple. *Everydays* témoigne de son art autant que de sa détermination. Unique en terme créatif, mais entièrement numérique, l'œuvre a été encryptée par l'artiste en intégrant des données uniques au fichier original. Cette « signature » NFT authentifie la pièce par son créateur. Elle représente pour les acheteurs un titre de propriété virtuel, un droit d'accès et d'usage. L'artiste n'est plus propriétaire de son œuvre, mais la traçabilité du NFT s'accompagne d'un droit de suite qui lui permet de toucher un pourcentage sur les futures reventes de l'original. Cette nouvelle donne « ajustable et automatiquement exécutable [...] est une révolution pour les artistes<sup>13</sup>. » Si, comme le prédit Twobadour, *Everydays* se revend bientôt un milliard de dollars, Beeple en profitera donc proportionnellement.

L'Américain est aujourd'hui le troisième artiste vivant le plus cher derrière Jeff Koons et David Hockney. Inconnu des enchères publiques, le monde de l'art découvrait ainsi Beeple, Mike Winkelmann de son vrai nom, qui compte plusieurs millions de followers sur Instagram. Ses œuvres avaient déjà accompagné la chanteuse Shakira lors du Superbowl. En 2018, Nicolas Ghesquière, directeur artistique de Louis Vuitton, avait fait défiler des vêtements reproduisant les *Everydays* de Beeple. Elon Musk et Apple comptent également parmi ses clients. Le créateur d'*Everydays* n'était donc pas un inconnu pour tout le monde. Sa soudaine notoriété dans le marché de l'art et les médias démontre l'existence de plusieurs mondes culturels qui s'ignorent ou se mésestiment. En l'occurrence, l'œuvre a été achetée par deux *self-made-men* de la *blockchain*, originaires du Tamil Nadu dans le sud de l'Inde, Twobadour et MetaKovan, le fondateur de Metaverse (qu'on peut traduire par le « porte-monnaie meta »), un fonds d'investissement spécialisé dans les NFT. Les deux investisseurs jugent que l'œuvre vaut son prix. « Elle en vaut même plus ! La première image de la collection a été publiée en mai 2007, il a fallu treize ans à Beeple pour réaliser son monumental collage virtuel. Cela a un prix », assure MetaKovan – qui signifie « le roi du meta », exocostume choisi par Vignesh Sundaresan. « Cette œuvre vaudra

bientôt un milliard de dollars, donc autant dire que nous avons fait une affaire »<sup>14</sup>, ajoute avec aplomb Twobadour, de son vrai nom Anand Venkateswaran.

## « MAINTENANT LES ARTISTES PEUVENT AUSSI DEVENIR DES PETITS TROUS DU CUL CAPITALISTES »

La perspective de cette manne financière ne laisse personne indifférent. La star anglaise Damien Hirst estime que l'avenir de l'art pourrait se jouer sur la *blockchain*. L'artiste a proposé à la vente le 21 juillet 2021 une série de dix mille NFT baptisée *The Currency* (« La devise »). Dix mille peintures de format A4, semblables à ses *Spot Paintings* constituées de pois multicolores, ont été façonnées de manière à ressembler à des billets de banque. Chaque pièce, datée et signée, comporte un filigrane, un micropoint ainsi qu'un hologramme :

« Starting with the creation of the physical artworks in 2016, *The Currency* explores the boundaries of art and currency – when art changes and becomes a currency, and when currency becomes art. Successful applicants will all initially receive NFTs. Ultimately, you have to decide between the digital NFT or the physical artwork, both of which are artworks in their own right. Whichever you pick, the other gets burned<sup>15</sup>. »

Plus de trente-deux mille personnes ont demandé à posséder soixante-sept mille de ces œuvres NFT, soit près de sept fois plus que le nombre disponible. Les collectionneurs avaient le choix de garder le NFT ou de l'échanger contre l'œuvre d'art physique. La période d'échange se terminait le 27 juillet 2022. Un peu moins de la moitié des collectionneurs, soit 4851, ont décidé de conserver le NFT et 5149 de l'échanger contre l'œuvre d'art physique. S'ils n'ont pas échangé leur NFT pendant cette période, l'œuvre d'art physique a été détruite. De même, s'ils ont choisi de l'échanger au cours de cette période, le NFT a été détruit. Depuis lors, les enchères sur les œuvres physiques et NFT remises en vente par leurs acquéreurs respectifs s'envoient. Le musicien plasticien britannique Brian Eno reste sceptique sur cette manière de voir le futur de l'art :

« I've been approached several times to "make an NFT". So far nothing has convinced me that there

<sup>13</sup> CASTELAIN 2021, p. 25.

<sup>14</sup> PALASSE-LEROUX 2021.

<sup>15</sup> HIRST 2022. « En commençant par la création des œuvres d'art physiques en 2016, *The Currency* ex-

plore les frontières de l'art et de la monnaie – quand l'art change et devient une monnaie, et quand la monnaie devient de l'art. Les candidats retenus recevront tous initialement des NFT. En fin de compte,

vous devrez choisir entre le NFT numérique ou l'œuvre d'art physique, qui sont tous deux des œuvres d'art à part entière. Quel que soit votre choix, l'autre sera brûlé. » Toutes les traductions sont de l'auteur.

is anything worth making in that arena. “Worth making” for me implies bringing something into existence that adds value to the world, not just to a bank account. If I had primarily wanted to make money I would have had a different career as a different kind of person. I probably wouldn’t have chosen to be an artist. NFTs seem to me just a way for artists to get a little piece of the action from global capitalism, our own cute little version of financialisation. How sweet – now artists can become little capitalist assholes as well<sup>16</sup>. »

Le point de vue de Brian Eno semble partagé par l’historien de l’art américain David Joselit de l’Université Harvard. Pour ce dernier, l’art assimilé à l’idée de non-fongibilité, « c’est du ready-made inversé » :

« It bears repeating: Duchamp used the category of art to liberate materiality from commodifiable form; the NFT deploys the category of art to extract private property from freely available information. [...] After all, *Everydays* can only be considered non-fungible because enough people agreed that it is. [...] The NFT is a social contract that values property over material experience. That contract can be broken<sup>17</sup>. »

C’est donc une relation de confiance qui peut être remise en cause par les crises du marché et par la malveillance sur le web :

« Si demain une plateforme fait faillite ou qu’elle est l’objet de cyberattaques et que ses serveurs sont coupés ou ses données effacées, les liens compris dans les NFT et renvoyant à des fichiers tous durablement stockés sur leurs serveurs pourraient ne plus être accessibles. Le contenu authentifié n’ayant plus de lien avec le NFT et étant inaccessible, les NFT émis par cette plateforme risqueraient de perdre de leur valeur<sup>18</sup>. »

En décembre 2021, le galeriste new-yorkais Todd Kramer de la galerie Ross+Kramer est victime de cette cybercriminalité. Des NFT d’une somme estimée à environ deux

millions de dollars, lui sont dérobés<sup>19</sup>. Kramer les avait stockés sur un « hot wallet »<sup>20</sup>, connecté en permanence à Internet et donc plus vulnérable alors que les collectionneurs les plus avertis peuvent se protéger en utilisant un « hard wallet », qui est physique et ne se connecte à Internet que lorsqu’il est activé. Comme le signale Vincent Delvaux, « il existe d’autres solutions techniques à ce problème, dont l’IPFS (Inter Planetary File System) qui est un réseau de serveurs distribués sur lesquels les fichiers numériques sont en permanence disponibles en P2P<sup>21</sup>. La redondance permet d’éviter l’inaccessibilité d’un serveur hébergeant une image et la perte de valeur du NFT qui lui est lié. De nombreux NFT font appel à IPFS aujourd’hui. D’autres solutions basées sur des cryptomonnaies ont également vu le jour, comme Filecoin ou Arweave<sup>22</sup>. »

## L’AUTHENTICITÉ D’UNE ŒUVRE DIGITALE PEUT-ELLE SE DÉFINIR PAR UNE SIGNATURE CRYPTÉE ?

Les NFT font le « buzz » sur les réseaux et gagnent l’attention des médias en raison des chiffres de vente exorbitants qu’ils génèrent, mais qu’en est-il du statut réel des œuvres certifiées par un NFT ? Le propriétaire d’une telle pièce peut-il se targuer d’en posséder l’exclusivité alors qu’une œuvre virtuelle se développe et se dissout à la fois dans une somme infinie de données commutables ? Le NFT peut-il rendre unique ce qui est reproductible ? Le caractère authentique d’une œuvre digitale peut-il se définir par une signature cryptée ? « En réalité, le NFT définit tout autant l’authenticité (l’original par rapport à la copie) que le caractère unique de l’œuvre<sup>23</sup>. » Comme dans le marché de l’art traditionnel, la spéculation autour de ces œuvres certifiées nous en apprend plus sur le désir des acquéreurs de se rendre eux-mêmes uniques par ce qu’ils possèdent que sur la valeur artistique proprement dite de ces mêmes œuvres. Qu’en est-il de la relation que nous entretenons réellement avec l’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité numérique ?

<sup>16</sup> ENO 2022: « J’ai été approché plusieurs fois pour “faire un NFT”. Jusqu’à présent, rien ne m’a convaincu qu’il y avait quelque chose de valable à faire dans ce domaine. Pour moi, “faire quelque chose d’intéressant” implique de créer quelque chose qui apporte une valeur ajoutée au monde, et pas seulement à un compte en banque. Si j’avais voulu avant tout gagner de l’argent, j’aurais eu une autre carrière et j’aurais été un autre type de personne. Je n’aurais probablement pas choisi d’être un artiste. Les NFT me semblent n’être qu’un moyen pour les artistes d’obtenir une petite part de l’action du capitalisme mondial, notre propre petite version de la financiarisation. Comme c’est mignon – maintenant les artistes peuvent

aussi devenir des petits trous du cul capitalistes. »

<sup>17</sup> JOSELIT 2021: « Il faut le répéter: Duchamp a utilisé la catégorie de l’art pour libérer la matérialité de la forme marchandisable; la NFT déploie la catégorie de l’art pour extraire la propriété privée de l’information librement disponible. [...] Après tout, *Everydays* ne peut être considéré comme non fongible parce que suffisamment de personnes ont convenu qu’il l’était. [...] La NFT est un contrat social qui valorise la propriété par rapport à l’expérience matérielle. Ce contrat peut être rompu. »

<sup>18</sup> CASTELAIN 2021, p. 26.

<sup>19</sup> ESCALANTE-DE MATTEI 2022.

<sup>20</sup> Un hot wallet est un portefeuille de cryptomonnaie connecté à Internet. Avec les hot wallet, il est possible d’envoyer ou de recevoir rapidement des cryptomonnaies. Tout ce qui est connecté à Internet est théoriquement vulnérable aux pirates et aux criminels.

<sup>21</sup> P2P renvoie aux termes « peer-to-peer » qui signifie de « pair-à-pair » en français, et qui est un modèle d’échange en réseau sur lequel chaque partie est à la fois client et serveur, ce qui s’oppose à une relation plus centralisée entre d’un côté un serveur et de l’autre plusieurs clients.

<sup>22</sup> Conversation avec Vincent Delvaux.

<sup>23</sup> Conversation avec Vincent Delvaux.

Les films, les séries, les vidéos se regardent sur des plateformes de diffusion. La musique s'écoute en ligne. Leur succès se chiffre en nombre de vues. Des millions de clics les hissent au rang d'œuvres cultes, des milliards, à hauteur d'icônes de leur temps. Toutefois, avec la numérisation de la culture, une plus grande dissociation s'opère entre supports et contenus. Quelle valeur peut représenter une œuvre partagée par tous et toutes sous des formats et des supports différents ? Comment faire prévaloir son caractère unique d'une façon ou d'une autre ? Le fait que les images et les sons puissent être toutes et tous traités numériquement représente une nouvelle ère dans l'histoire des médias. Les interfaces digitales assimilent l'ensemble des expressions artistiques. Le numérique excelle même à en reproduire la variété. Rien n'y échappe. « Tout ce qui est commutable est réalisable »<sup>24</sup> assure Friedrich Kittler, le père fondateur des « Media studies » allemandes.

Le digital, assimilant tous les médias, bouleverse même notre rapport à l'art traditionnel. Le face-à-face avec des originaux, une peinture, une sculpture, l'expérience d'une installation, d'une performance, d'un spectacle, d'un concert, d'un monument reste unique, mais il peut aussi être vécu sur des sites qui proposent des vues immersives en gigapixels, en 3D, avec ou sans lunettes virtuelles. Les originaux mutent suivant l'évolution technologique qui leur offre une nouvelle visibilité. Le numérique propose de nouvelles manières de regarder les œuvres d'art, converties en une somme infinie de données commutables. « Dès lors qu'on peut les voir comme des clés d'accès, souligne Vincent Delvaux, les NFT introduisent la possibilité d'une expérience nouvelle et directe avec le créateur. Par exemple, être détenteur d'un Bored Ape Yacht Club<sup>25</sup> permet d'accéder à des concerts, à des contenus exclusifs d'artistes ou encore de vivre des expériences seulement partagées par les autres détenteurs d'un Bored Ape. L'idée est donc de créer des communautés exclusives autour d'un artiste ou d'un centre d'intérêt commun. » Le label de musique Universal Music Group vient de lancer le groupe virtuel Kingship composé d'un quatuor de Bored Ape dont les NFT appartiennent au collectionneur américain Jimmy « j1mmy.eth » McNelis. Lors du « NFT.NYC » de juin 2022, la quatrième édition de la plus grande conférence mondiale consacrée aux jetons non fongibles, « Yuga Labs, la jeune

start-up à l'origine de la série "Bored Ape Yacht Club", [...] a voulu frapper fort avec son "ApeFest" : à l'occasion d'un concert donné dans le port de New York, gardé par une grande effigie gonflable de "Bored Ape", les rappers Snoop Dogg et Eminem y ont dévoilé leurs nouveaux avatars de singe dans un clip musical déjà vu plus de 12 millions de fois de YouTube<sup>26</sup>. »

Dans le domaine des arts plastiques, précise Vincent Delvaux, « les cas d'usage avancés laissent entrevoir un mécanisme de distribution des droits de propriété intellectuelle sur une œuvre pour les détenteurs du NFT, ce qui dépasse de loin l'expérience du streaming où la création de valeur reste captive des plateformes de streaming, alors qu'ici le modèle prévoit une distribution des revenus entre l'artiste et les détenteurs. La technologie est encore jeune, mais les cas d'usage les plus en pointe font également miroiter la possibilité d'utiliser les NFT comme garantie collatérale dans les mécanismes de la finance décentralisée (DeFi pour « decentralized finance ») qui permettent de réaliser des emprunts ou de générer des revenus passifs. Le propriétaire d'une œuvre de Picasso peut s'en servir comme garantie pour contracter un emprunt. La même chose est envisageable en théorie avec un NFT, qui peut être mis en gage pour garantir un emprunt et générer du rendement. Ici, on peut faire la même chose avec un NFT, en le mettant en gage et en empruntant afin de générer du rendement. Tout cela à partir d'un simple navigateur web, sans jamais passer par un intermédiaire financier... Avec certains NFT dont la valorisation se chiffre en millions en dollars (Beeple, les cryptopunks ou les Bored Ape par exemple), on comprend mieux l'intérêt de tout ceci...<sup>27</sup> »

L'ère numérique génère d'importantes mutations technologiques, artistiques et culturelles qui modifient notre façon d'aborder la tradition et le patrimoine artistiques. En retour, elle est tourmentée par l'histoire de l'art et les images du passé. Comme le précise Georges Steiner :

« Chaque ère nouvelle se contemple dans l'imaginaire de sa propre histoire ou d'un passé emprunté à d'autres cultures. C'est là qu'elle met à l'épreuve son identité, son intuition d'un progrès ou d'un recul. Les échos grâce auxquels une société s'efforce de déterminer la portée, l'influence et la logique de sa

<sup>24</sup> KITTLER 2015, p. 258.

<sup>25</sup> Bored Ape Yacht Club est la collection NFT de singes caricaturaux apathiques. Elle compte parmi ses détenteurs des célébrités comme la comédienne Gwyneth Paltrow, le chanteur pop Justin Bieber et le

joueur de football américain Tom Brady. Le Club a triomphé au NFT.NYC 2022 en remportant le titre de meilleure collection par volume de ventes; lancé en avril 2021, Bored Ape avait dépassé les deux milliards de dollars de ventes en un peu plus d'un an. Il a égale-

ment reçu les prix de la meilleure collection d'objets de collection en volume, du projet NFT le plus innovant et du meilleur modèle commercial NFT.

<sup>26</sup> CASTELAIN 2022, p. 4.

<sup>27</sup> Conversation avec Vincent Delvaux.

propre voix, proviennent toujours de l'arrière – les mécanismes en jeu sont évidemment complexes et pétris d'un besoin confus, mais fondamental, de continuité<sup>28</sup>. »

Irrémédiablement, la perception des images digitales est liée à l'histoire de l'art. La mémoire et l'imagination hébergent tant de références visuelles, plus ou moins conscientes et assimilées, que le numérique ne peut s'extraire d'une lecture induite par et sur ce fond culturel. Il réplique à nos habitudes culturelles de se projeter par-delà les apparences.

Le spectateur peut se satisfaire un temps de l'illusion et de la virtuosité des images synthétiques, mais très vite, il sollicite une profondeur qui pourvoit à son questionnement d'être, afin d'atteindre « le reflet de cette vie intérieure, dont l'art – et l'art seul – assume la communication<sup>29</sup>. » La représentation numérique ne vaut pour lui que s'il correspond à « une matière mise en forme »<sup>30</sup> par un esprit créatif. Digitale ou non, une œuvre nous touche, car elle répond à nos interrogations et nous rappelle que l'art est une projection. Les artistes, au cœur des débats sur l'authenticité des images, questionnent le numérique en regard de l'histoire de l'art et des idées pour évaluer sa réelle portée culturelle. Héritière d'une longue tradition, l'image digitale s'inscrit en prolongement de l'histoire des arts et des techniques confondant la réalité et son imitation. Comme le précise Hans Belting, « aujourd'hui, les nouveaux médiums apparaissent souvent comme des masques de médiums plus anciens. [...] Même les technologies les plus avancées du monde numérique continuent à produire des images qui sont agencées en fonction des capacités d'intuition de nos habitudes visuelles<sup>31</sup>. » Les techniques se modernisent, mais elles répondent aux mêmes problématiques esthétiques. Autorisant à l'infini la synthèse des modes de représentations existants, l'ère numérique fait appel à nos références culturelles, qui interrogent l'imitation du réel.

## L'INTERACTION DIGITALE, LA CONVERSION DE L'IMAGE EN VALEUR ÉCHANGE

Les représentations numériques apparaissent après des millénaires d'images qui relèvent de l'ontologie et qui entretiennent un lien sensible avec le réel : peinture,

sculpture, photographie, vidéo ainsi que la gravure, la lithographie et l'estampe, qui ont été d'importants supports de diffusion des images. À la différence des images qui procèdent de l'imprégnation de la lumière réelle sur des surfaces photosensibles (photo, cinéma), les productions numériques résultent du langage binaire et correspondent à du code informatique qui transforme l'image en une somme de données. Les représentations digitales, même celles issues d'un enregistrement de la réalité, sont programmables et peuvent devenir autres que ce qu'elles sont par le truchement des logiciels. Pour le maître de conférence en sciences de l'information et de la communication Pierre Barboza, le passage de l'analogique au numérique, des années 2000 à nos jours, marque « l'interruption de la contiguïté de l'image avec son référent. L'image numérique ne porte pas de véritable empreinte du réel mais donne à voir son icône, en tant que transposition graphique d'une série chiffrée<sup>32</sup>. »

Codées-décodées (le codec) en une somme de paramètres, les représentations digitales et leur langage binaire fondent une esthétique nouvelle basée sur le « principe d'équivalence du signe et du réel »<sup>33</sup>, nous précise Jean Baudrillard. C'est pourquoi de telles productions peuvent être nommées « simulacres », en ce qu'elles n'entretiennent plus le traditionnel rapport ontologique au référent qui caractérisait la phase photochimique de la photo et du cinéma. Les simulacres numériques prétendent à la fois rivaliser avec la réalité, se substituer à celle-ci, et créer leur monde propre. Leur autogenèse les anime d'une dynamique spécifique produite grâce aux logiciels informatiques. Conçus à partir d'une trame de pixels, les simulacres numériques, uniquement constitués de la lumière des écrans, paraissent s'inventer une vie, incorporelle de surcroît, mais qui semble autogénérer leur propre évolution. Ils peuvent dès lors être perçus et ressentis comme « réels » dans l'oxymore que désigne la « réalité virtuelle » ainsi que dans l'ensemble des univers numériques immersifs du *metavers*. Le numérique actualise des codes culturels et des formes symboliques jusqu'alors employés pour leur capacité à nourrir les illusions de présence, à nouer les liens entre image et ontologie.

« Les techniques numériques de l'image s'inscrivent en continuité des techniques de reproduction de la réalité

<sup>28</sup> STEINER 2013, p. 13-14.

<sup>29</sup> BATAILLE 1980, p. 12.

<sup>30</sup> HEIDEGGER 2014, p. 68-69.

<sup>31</sup> BELTING 2007, p. 28.

<sup>32</sup> BARBOZA 1996, p. 113.

<sup>33</sup> BAUDRILLARD 2011, p. 10-11 et 16.

par l'image<sup>34</sup>. » Pour Pierre Barboza, les nouvelles technologies actualisent les plus anciennes conceptions anthropologiques de l'art. « Le numérique ouvre moins une nouvelle période dans l'histoire des images qu'elle n'y réintroduit la liberté de l'imaginaire et le régime de la représentation<sup>35</sup>. » C'est ainsi que Pierre Barboza peut avancer que « l'image numérique signe la fin du règne de l'image indicielle et que la multiplication actuelle des réseaux d'images » ramènent « aux majestés millénaires de la représentation »<sup>36</sup>. Le passage de l'analogique au numérique – ironie de l'histoire – relève plus de la boucle que de la révolution, démontrant par la même occasion que le digital s'inscrit dans une histoire plus longue que supposée. On comprend mieux pourquoi les NFT intéressent les investisseurs qui veulent acquérir la jouissance d'une relation privilégiée avec une œuvre multiple par définition. Là est le paradoxe pour les artistes du digital, quel est l'intérêt de rendre unique ce qui peut être partagé avec tout le monde ?

Le digital et sa dimension algorithmique instaurent aujourd'hui un autre rapport, plus distant au monde. Tandis que le réel est absorbé dans la numérisation, peut-on alors avancer que, conjointement, les simulacres numériques n'entretiennent plus de relation avec la réalité ? Entraînent-ils une mutation de notre rapport à l'image ? Comment la mise en algorithme de l'univers des formes peut-elle être considérée comme un matériau plastique ?

Si on suit la thèse de Pierre Barboza, les représentations de synthèse ont ceci de commun avec les œuvres d'avant la photographie d'être produites par la main de l'homme et de ne pas être saisies par un appareil de prise de vue. Comme le suggère le professeur français, l'ère digitale met fin à la « parenthèse indicielle dans l'histoire des images » et par conséquent l'art numérique réinterroge les enjeux anthropologiques de la perception des images. L'absence de lien avec un modèle réel confère à la figure synthétique une impression d'altérité, même si l'effet de présence n'est obtenu que par les pouvoirs de l'illusion. Le simulacre franchit le pas vers la fiction de la *représentation*. Il ne représente que lui-même. Ni double ni imitation, il rend caduc le rapport de l'image à la réalité. Son autonomie inclut aussi sa reproduction à

l'infini. N'étant pas déterminé par la lumière du monde, le simulacre s'origine et évolue dans l'espace digital : il ne connaît aucune limite autre que celle du système d'exploitation dont il dérive. « En transformant l'indice en information, le calcul détache l'indice de son support et donc de sa condition d'existence : sa temporalité<sup>37</sup>. » L'espace numérique, formant un monde à lui seul indépendant du nôtre avec ses diverses facettes externes et internes, est ouvert à la multiplicité des points de vue et des expériences spatio-temporelles. L'œuvre d'art, *in fine*, resterait une affaire de regard non négociable comme le signifie l'historien de l'art américain David Joselit :

« I am convinced, however, that such an aesthetics must be founded on spectatorial generosity, in which one meets the gift of the artist's work with the gift of one's time. If our acts of looking refuse to be possessive – if they are aimed not at defining an object but rather at exploring it as a material territory of inexhaustible event—then appropriation will be impossible<sup>38</sup>. »

Le digital produit une pluralité de mondes possibles prêts à prendre la place du réel, mais ceux-ci sont immanquablement livrés à une perception qui procède d'une expérience du monde. Le simulacre synthétique n'échappe pas à l'identification du spectateur qui se projette là où il y a forme et même absence de forme. Sa perception se pose comme l'occasion d'une expérience esthétique à part entière.

En tant qu'il hérite des arts et techniques qui copient le réel jusqu'à le confondre avec son reflet, le digital prolonge l'histoire des représentations qui jouent de nos sens. Les images numériques portent au regard des formes et des figures qui leurrent la perception ordinaire. Elles affirment une présence comme le peuvent les autres objets dans la réalité, mais dans un rapport non contraint par l'espace et le temps et les limitations du monde physique. Elles entrent en relation avec ce qui est physique ou virtuel, mais sans limites spatio-temporelles et gravitationnelles. Au sein de cet univers, le public s'affranchit « de sa pesanteur physique et s'échappe par l'imagination dans un monde de synthèse que la

<sup>34</sup> BARBOZA 1996, p. 14.

<sup>35</sup> BARBOZA 1996, p. 113.

<sup>36</sup> BARBOZA 1996, p. 31.

<sup>37</sup> BARBOZA 1996, p. 113.

<sup>38</sup> Joselit 2021 : « Je suis cependant convaincu qu'une telle esthétique doit être fondée sur la générosité spectatorielle, dans laquelle on répond au don de l'œuvre de l'artiste par le don de son temps. Si nos

actes de regard refusent d'être possessifs – s'ils ne visent pas à définir un objet mais plutôt à l'explorer comme un territoire matériel d'événement inépuisable – alors l'appropriation sera impossible... »

technologie a créé pour lui »<sup>39</sup>. Le spectateur aime se lier et procéder « en temps réel » à l'activité et à l'interactivité des images digitales. Sa liberté d'agir et de réagir lui donne l'impression de se frayer un chemin dans l'espace virtuel.

L'immersion dans l'espace digital, la simulation numérique provoquent dès lors l'illusion d'une expérience sensible dans laquelle le sentiment de présence est prééminent. Par une captation du regard qui entraîne le corps dans l'univers des images, le fictif, voire la fiction, se vit à la première personne. Le spectateur éprouve la sensation d'être l'interface à partir de laquelle le digital tire sa propre substance. Plongé au cœur de l'artefact, il croit pouvoir saisir les objets de synthèse qu'il perçoit dans l'espace réel et évoluer dans un monde virtuel parallèle au nôtre. L'expérience sensorielle numérique déployée à l'écran paraît comme un vaste territoire d'explorations et d'expérimentations simulées. Le digital peut créer son propre univers sans lien avec les lois qui régissent le nôtre et pose le problème d'un autre réel que les théoriciens qualifient d'hyperréel. Immergé dans un univers simulé et pluridimensionnel, le spectateur est convié à s'engager dans une expérience cyberorganique, qui suscite l'envie de « toucher avec les yeux » et d'« entrer dans la peau » des personnages virtuels. Le regard infiltre la matière pour créer des « présences » qui donnent envie d'être « touchées ».

L'effet tactile, par l'association du regard et du toucher (et de l'ouïe lorsque la représentation est sonore) semble fournir à la fois du relief et une profondeur à l'image. Les fonctions tactiles, grâce à leurs capacités interactives, associent la représentation virtuelle à son animation dirigée. Elles donnent l'illusion que le digital est une matière tangible. Conjuguées à la 3D, elles projettent le spectateur dans l'écran. L'effet d'immersion donne l'impression de se fondre dans l'espace numérique. En visant un tel accomplissement, l'image digitale s'apparente à un objet concret à trois dimensions. Immersive et interactive, elle « augmente » la réalité d'une dimension multisensorielle, où l'espace-temps est extensible et compressible à dessein, illustrant la thèse d'Albert Einstein de la convertibilité de la matière en énergie. Le numérique représente alors un vaste champ dynamique où le temps mute en un flux de matières :

« Les NFT sont appelés à jouer un rôle très important dans les Metaverses, ces univers de synthèse

virtuels dont l'avènement nous est promis à brève échéance, puisqu'ils représenteront tant des clés d'accès à certaines expériences spécifiques de ces mondes virtuels que des artefacts échangeables personnalisant les avatars qui les peuplent ou encore des droits de propriété de certaines portions de ces territoires nouveaux. Les Metaverses sont donc davantage qu'une simple expérience de réalité augmentée, mais se profilent avant tout comme une expérience sociale au sens large<sup>40</sup>. »

L'interaction avec les simulacres numériques n'est pas de l'ordre de la contemplation inscrite dans une réflexion distanciée. Elle est participation, dans la rencontre, l'action et la réaction. Toucher l'image, de multiples façons selon les programmes, donne ainsi l'impression d'être en lien avec celle-ci, mais sans produire d'incidence véritable. À l'inverse des corps vivants, elle réagit virtuellement sans être affectée. Elle est « touchée » sans être atteinte. Le spectateur et la spectatrice composent leurs identifications respectives à partir de réactions simulées, comme si une *altérité* se manifestait. Grâce à l'interactivité, les représentations numériques s'inscrivent dans la durée en annexant quelque chose du regardeur. En d'autres termes, les simulacres numériques représentent une nouvelle forme de présence unique dans la visibilité, désormais négociables avec des NFT comme valeur d'échange.

## LE NFT POUR UN LIEN UNIQUE AVEC UN MULTIPLE

Dopé par la possibilité d'investir et de revendre en quelques clics sur les plateformes OpenSea, Rarible ou SuperRare, le marché des NFT n'a pas arrêté de progresser durant l'année 2021, atteignant les vingt-trois milliards de dollars selon le site de suivi des transactions Dappradar, alors que le marché traditionnel de l'art représentait un chiffre d'affaires annuel d'environ soixante milliards de dollars :

« The proof of ownership entitled to their holders and the integration of intelligent computational processes disrupted the way we treat digital art and collectibles. Collections like CryptoPunks, Bored Ape Yacht Club (BAYC), and Art Blocks became the face of the NFT explosion. Hollywood, sports celebrities, and big brands like Coca-Cola, Gucci, Nike, and Adidas, made their dent in the

<sup>39</sup> BELTING 2007, p. 43.

<sup>40</sup> Conversation avec Vincent Delvaux.

space, providing NFTs with a different level of exclusivity. The power of attraction of these famous names has profoundly impacted NFTs and the blockchain industry overall. Moreover, NFTs arrived at famous traditional art auction houses like Christie's and Sotheby's, opening a doorway to a mainstream audience<sup>41</sup>. »

La multiplication des transactions a engendré un phénomène spéculatif. Alors que l'inflation grimait partout dans le monde, la hausse des taux d'intérêt était inévitable. La bulle spéculative du marché des NFT n'a pas échappé à la crise des cryptomonnaies qui ont subi un krach historique en juin 2022. Le Crypto-krach a démontré que ces dernières, bien que libérées de la tutelle des banques et de l'État, n'étaient pas aussi isolées du reste des actifs financiers ; elles sont impactées par les turbulences économiques que connaît le monde. Ainsi Bitcoin a perdu plus de 60 % de sa valeur par rapport à son record de novembre 2021.

Par ricochet, l'effondrement du cours des cryptomonnaies a entraîné dans sa chute la valeur des collections de NFT. Selon le site d'analyses des ventes CryptoSlam<sup>42</sup>, les ventes se sont effondrées de 150 % et le prix moyen d'un NFT artistique de 65 %. Les « Murakami.Flowers » du Japonais Takashi Murakami, aussitôt mises en vente, sont passées de deux cent soixante mille à deux mille dollars. Yuga Labs<sup>43</sup>, de loin le studio de création de NFT le plus emblématique avec ses « Bored Apes », est l'entreprise qui a le plus souffert depuis le début de la crise, sa cryptomonnaie, le « ApeCoin », ayant perdu plus de 60 % de sa valeur en un mois.

Nullement échaudés par le Crypto-Krach, les investisseurs continuent de croire en ce nouvel Eldorado et ne doutent pas de la pérennité du marché des NFT. Malgré la chute du prix des jetons et le pic des escroqueries et des vols de ces derniers mois, quinze mille personnes<sup>44</sup> ont été présentes à Manhattan du 20 au 23 juin 2022 pour la quatrième édition du « NFT.NYC », le plus grand

événement mondial consacré aux jetons non fongibles. Au plus fort de la crise, collectionneurs, artistes et professionnels du secteur ont débattu de la singularité du phénomène et de sa perpétuation. La question de la postérité artistique des NFT a également occupé les esprits. Étonnamment, « la chute du marché est une très bonne chose », explique par exemple Sach Chandaria, un investisseur qui participe à une table ronde sur le thème de l'« art génératif » (l'une des catégories du crypto-art). « On va se débarrasser de tellement de merdes. Maintenant, place à la créativité ! », harangue-t-il sur scène devant un auditoire conquis.<sup>45</sup> Confirmant cette tendance vers plus d'inventivité, la deuxième édition annuelle des NFT Awards durant le NFT.NYC honorait Beeple du titre de « meilleur artiste NFT établi » et Takashi Murakami, de celui de « meilleur artiste traditionnel devenu artiste NFT ». De façon opportune, l'artiste japonais dans le *New York Times* avait attesté quelques jours plus tôt du sérieux avec lequel il concevait ses NFT :

« I have moved into creating NFT art, betting on the idea that nonfungible tokens – mere data, bereft of any kind of tactile, corporeal form – represent an exciting new cognitive realm. I have been focusing on conceptual work that seeks to bring authenticity to the metaverse and the digital spaces we now occupy<sup>46</sup>. »

Concrètement, le NFT, qu'il faut payer en cryptomonnaie, correspond à un fichier non reproductible, censé être infalsifiable et inviolable, représentant un actif unique au titre de certificat digital d'authenticité et de propriété. Il peut renvoyer à une œuvre d'art, un tweet, un accès à une soirée ou à un concert en *streaming* par exemple. Son inscription répertoriée dans la *blockchain* assure au propriétaire qu'il ne peut pas être effacé, modifié ou falsifié (en théorie). Le code NFT est unique, mais il ne donne pas accès à l'usage exclusif de l'œuvre à laquelle il renvoie. Attestant d'un lien consubstantiel à un fichier numérique, il crée une relation « unique » à une œuvre digitale, multiple par définition.

Pour les artistes, l'univers des NFT est porteur de belles promesses pour la création comme le signifie Takashi

<sup>41</sup> <https://dappradar.com/blog/2021-dapp-industry-report> (consulté le 09/09/2022): « L'espace NFT a connu l'une des expansions les plus impressionnantes de l'ensemble, avec plus de vingt-trois milliards de dollars de transactions cette année. La preuve de propriété à laquelle ont droit leurs détenteurs et l'intégration de processus informatiques intelligents ont bouleversé la façon dont nous traitons l'art numérique et les objets de collection. Des collections comme CryptoPunks, Bored Ape Yacht Club (BAYC) et Art Blocks sont devenues le visage

de l'explosion des NFT. Hollywood, les célébrités sportives et les grandes marques comme Coca-Cola, Gucci, Nike et Adidas ont fait leur entrée dans l'espace, offrant aux NFT un niveau d'exclusivité différent. Le pouvoir d'attraction de ces noms célèbres a profondément impacté les NFT et l'industrie de la blockchain en général. De plus, les NFT sont arrivés dans de célèbres maisons de vente aux enchères d'art traditionnelles comme Christie's et Sotheby's, ouvrant une porte au grand public. »

<sup>42</sup> <https://cryptoslam.io/>

<sup>43</sup> <https://www.yuga.com/>

<sup>44</sup> Contre plus de cinq mille en 2021.

<sup>45</sup> CASTELAIN 2022, p. 4.

<sup>46</sup> MURAKAMI 2022: « J'ai commencé à créer de l'art NFT, en misant sur l'idée que les jetons non fongibles – de simples données, dépourvues de toute forme tactile ou corporelle – représentent un nouveau domaine cognitif passionnant. Je me suis concentré sur un travail conceptuel qui cherche à apporter de l'authenticité au métavers et aux espaces numériques que nous occupons aujourd'hui. »

Murakami : « Amid bytes and blockchains, it allows the work of artists to take new forms, exist in new spaces and create new worlds. That is the future we paint<sup>47</sup>. » Les NFT permettent de créer de la rareté dans le monde infini du digital et qui dit rareté dit création de valeur financière, mais aussi symbolique. Ainsi, pour les investisseurs, la renommée de l'artiste, l'évolution de sa cote ainsi que sa crédibilité acquise par l'historique des transactions restent ce qui détermine la valeur des œuvres vendues, de la même manière que dans le marché traditionnel. Riches de significations, les NFT sont plus que des certificats. Ils représentent un lien privilégié à une œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité numérique et portent la relation au multiple au rang d'une pièce unique.

## BIBLIOGRAPHIE

Barboza, P. (1996) : *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris.

Bataille, G. [1955] (1980) : *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève.

Baudrillard, J. [1981] (2011) : *Simulacres et simulation*, Paris.

Belting, H. (2007) : *La vraie image*, Paris.

Castelain, J.-C. (2021) : « Sydney Chiche-Attali : "Les NFT introduisent un nouveau paradigme" », *Le Journal des Arts*, n° 578, du 26 novembre au 9 décembre 2021, p. 24-26.

— (2022) : « NFT.NYC : Le business avant l'art », *Le Journal des Arts*, n° 593, du 8 juillet au 8 septembre 2022, p. 4.

Eno, B. (2022) : « Brian Eno on NFTs & Automaticism », *The Crypto Syllabus* [en ligne]. Disponible sur <https://the-crypto-syllabus.com/brian-eno-on-nfts-and-automatism/> (consulté le 26/12/2021).

Escalante-De Mattei, S. (2022) : « Thieves Steal Gallery Owner's Multimillion-Dollar NFT Collection: "All My Apes Gones" », *ARTnews* [en ligne]. Disponible sur <https://www.artnews.com/art-news/news/todd-kramer-nft-theft-1234614874/> (consulté le 08/01/2022).

Heidegger, M. [1935] (2014) : *De l'origine de l'œuvre d'art. Première version*, Paris.

Hirst, D. (2022) : « Damien Hirst, The Currency », *Nifty's* [en ligne]. Disponible sur <https://niftys.com/events/the-currency> (consulté le 26/11/2021).

Joselit, D. (2021) : « NFTs, or The Readymade Reversed », in *October*, n° 175, 2021. Disponible sur [https://direct.mit.edu/octo/article/doi/10.1162/octo\\_a\\_00419/99143/NFTs-or-The-Readymade-Reversed](https://direct.mit.edu/octo/article/doi/10.1162/octo_a_00419/99143/NFTs-or-The-Readymade-Reversed) (consulté le 26/12/2021).

Kittler, F. (2015) : *Médias optiques. Cours berlinois 1999*, Paris.

Murakami, T. (2022) : « Repainting the Canvas. One Pixel at a Time », *The New York Times*, 17 juin. Disponible sur <https://www.nytimes.com/2022/06/17/special-series/takashi-murakami-metaverse-nft.html> (consulté le 16/09/2022).

Palasse-Leroux, E. (2021) : « "On a inventé le crypto-communisme" : les acheteurs du NFT à 69 millions nous livrent leurs confidences », *Slate*<sup>FR</sup>, 29 novembre 2021 [en ligne]. Disponible sur <http://www.slate.fr/story/219750/nft-crypto-communisme-acheteurs-69-millions-confidences-beeple-metavers> (consulté le 26/12/2021).

Steiner, G. [1971] (2013) : *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, Paris.

---

<sup>47</sup> MURAKAMI 2022 : « Au milieu des octets et des chaînes de blocs, il permet au travail des artistes de prendre de nouvelles formes, d'exister dans de nouveaux espaces et de créer de nouveaux mondes. C'est l'avenir que nous peignons. »





Les jeux entre l'art et le livre

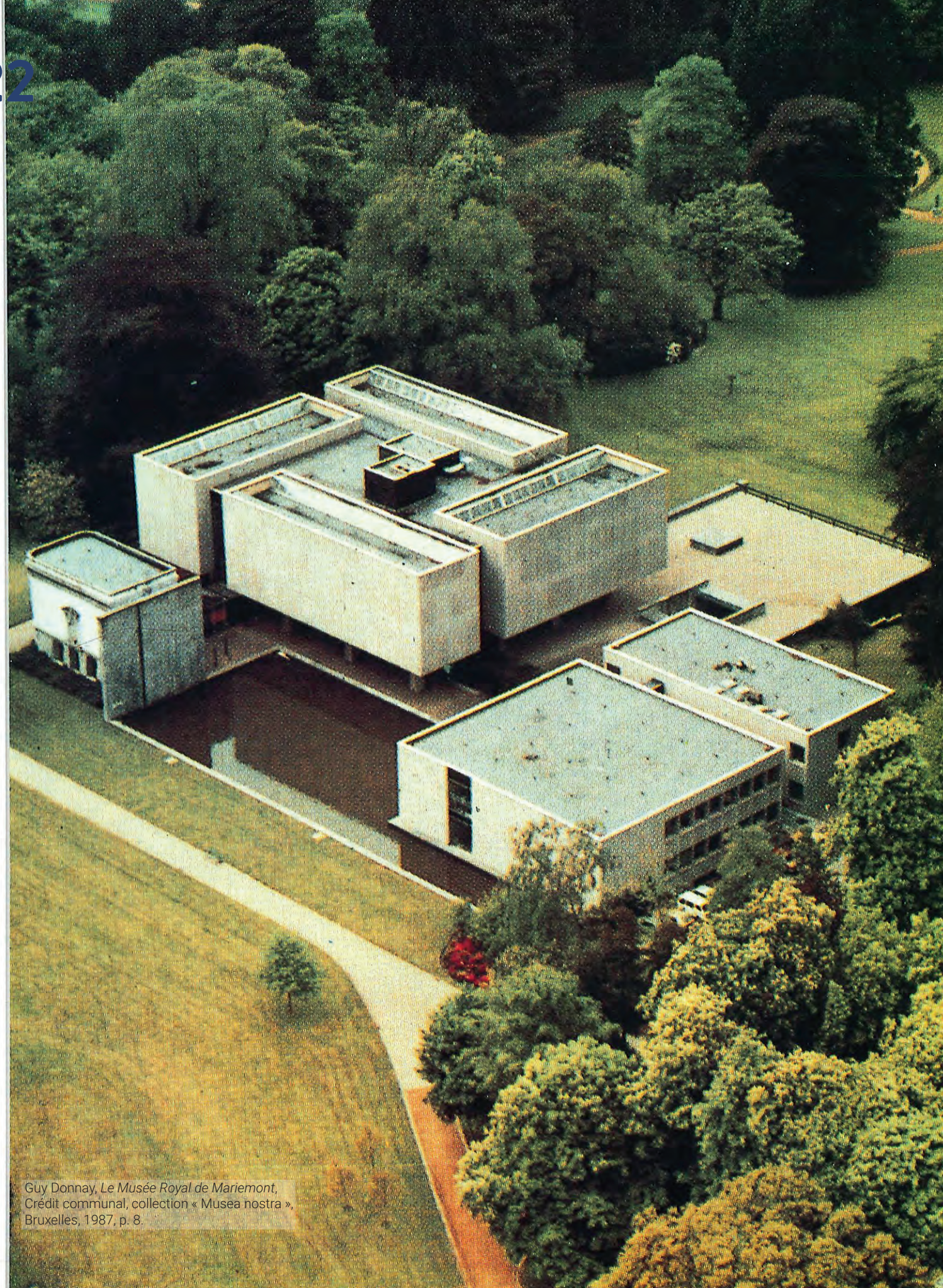
---

## D'UNE RESSOURCE L'AUTRE

Les seize pages reproduites dans ce cahier composé spécialement par Yann Sérandour pour le numéro 44 des *Cahiers de Mariemont* sont extraites des publications du Musée de Mariemont mises à disposition gratuitement sous une forme numérisée sur le site web du musée.

D'un livre à l'autre, il sonde la généalogie du musée et les fleurons de sa bibliothèque à partir de l'extraction de ses ressources bibliographiques.

Pierre-Jean Foulon *et al.*, *D'un livre l'autre*  
[exposition : Morlanwelz, Musée royal de Mariemont,  
12 décembre 1986–1<sup>er</sup> mars 1987], Morlanwelz :  
Musée royal de Mariemont, 1986, p. 3.



Guy Donnay, *Le Musée Royal de Mariemont*,  
Crédit communal, collection « *Musea nostra* »,  
Bruxelles, 1987, p. 8.

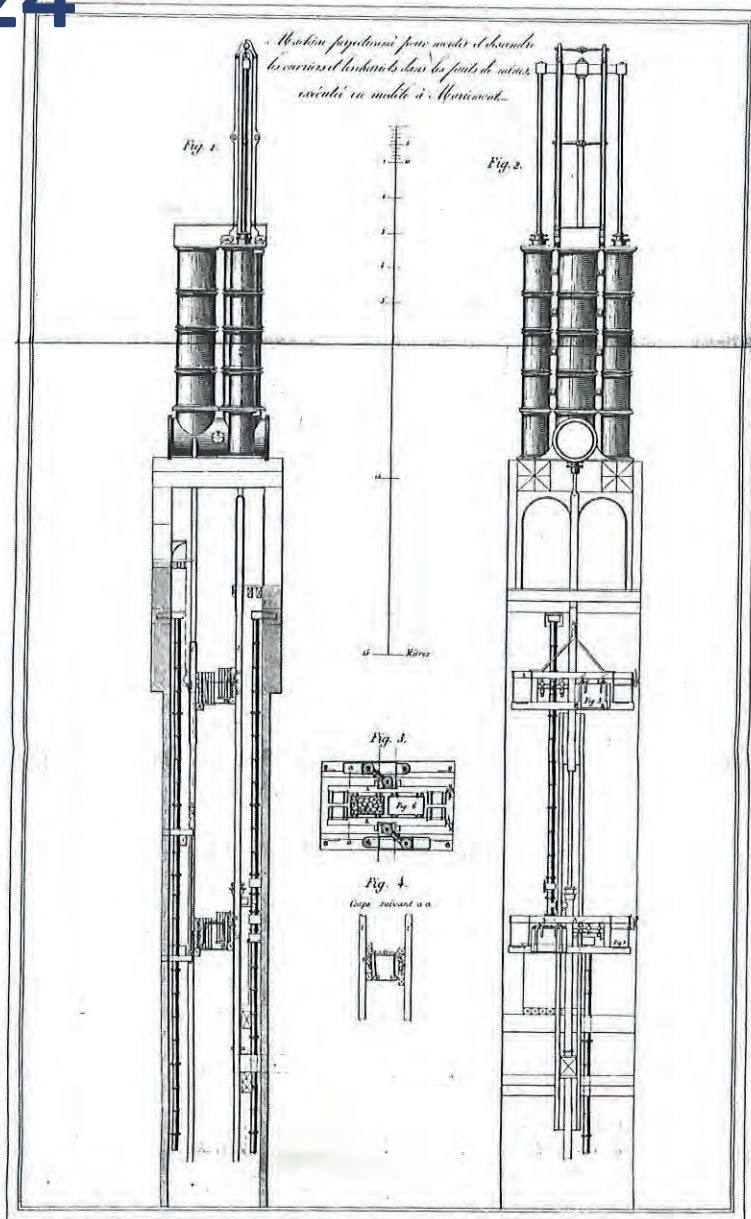
D'autre part, des crédits mis à la disposition de la direction du Musée permirent l'acquisition de reliures dues aux plus grands artistes contemporains.

La belle bibliothèque de Mariemont était en pleine extension lorsque l'incendie, qui ravagea la partie centrale du Musée à la Noël 1960, en menaça l'intégrité. Heureusement elle échappa aux flammes et l'eau l'épargna partiellement. Grâce à l'énergie et à l'obstination de son bibliothécaire, M. Paul Culot, elle fut rendue très vite à la fonction à laquelle la destinait ses diverses qualités. Elle ne fit que s'accroître depuis et de plus en plus nombreux sont ceux qui bénéficient de ses richesses.

Il nous arrive fréquemment de penser que s'il revenait parmi nous, Raoul Warocqué aurait été heureux de voir se maintenir, malgré la guerre, l'incendie et les avatars d'une réédification qui se poursuit enfin, l'esprit qu'il a voulu et réussi à imposer au plus beau fleuron de Mariemont : sa bibliothèque.

G.F.F.

[7]

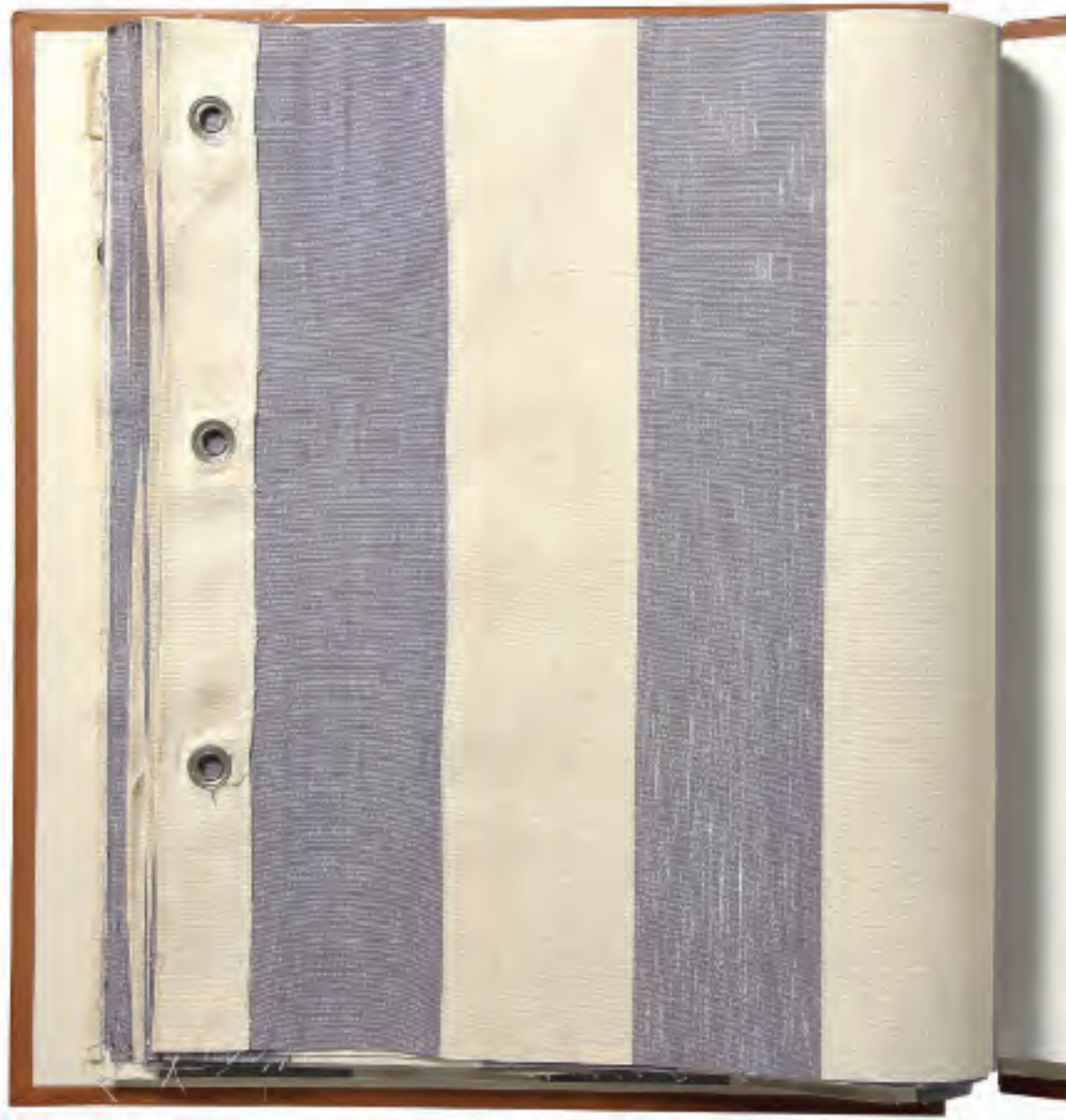


*La warocquère telle qu'elle apparaît  
dans diverses brochures qui expliquent  
son mécanisme.*



*Une cattleya Warocqueana dessinée  
par Alfred Goossens.*

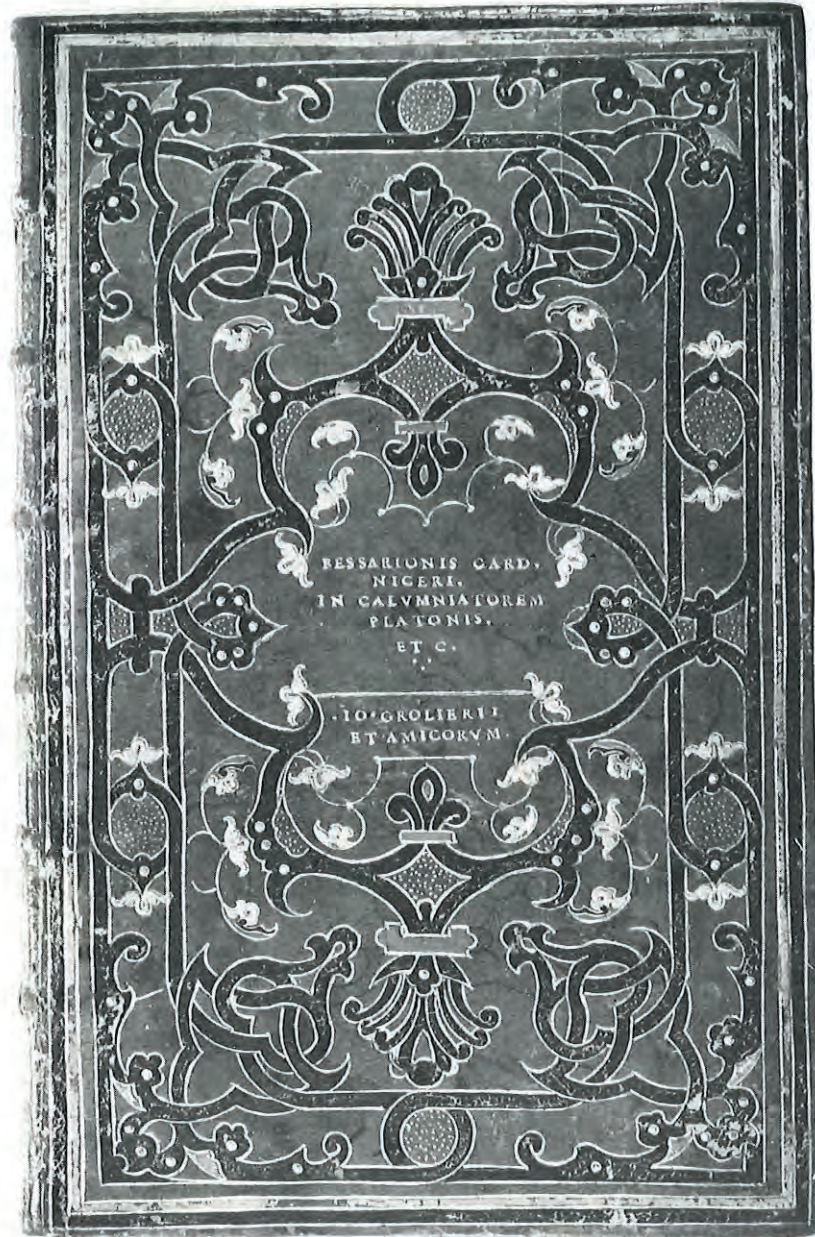
223



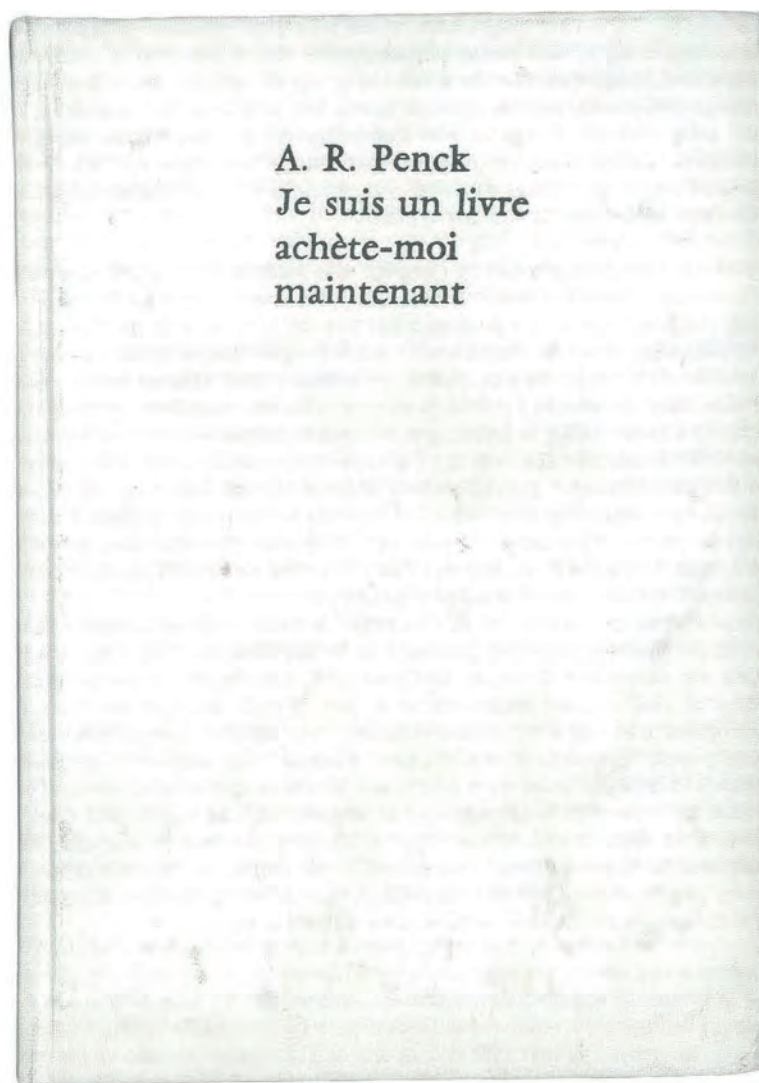


Pl. I. — RAOUL WAROCQUÉ  
(1870-1917)

*(Peint par Cran.)*



27. Reliure exécutée pour Jean Grolier vers 1550.



A.R. Penck, *Je suis un livre achète-moi maintenant*, Paris, galerie Gillespie – Laage – Salomon, 1981. 17,3 x 12 cm. 420 p.

## Ex-libris de Raoul Warocqué

Clément Stiévenart (dessin); Louis Greuse (gravure)

Papier – Mons, 1912

Legs Warocqué

L'ex-libris permet d'identifier le propriétaire d'un livre. En 1912, Raoul Warocqué fait imprimer celui-ci. Son iconographie souligne la continuité entre l'ancien domaine impérial et royal de Mariemont (ruines du château de Charles de Lorraine) et le même site investi par la bourgeoisie industrielle (château Warocqué). Une allégorie de la lecture pose devant les ruines. Les livres acquis par la bibliothèque de Mariemont après la mort de Raoul Warocqué ne sont, logiquement, plus accompagnés de cet ex-libris. Les milliers d'exemplaires inutilisés sont aujourd'hui conservés avec les archives laissées par le bibliophile. Voisine de cette vitrine, une gravure tirée de *La Belgique industrielle* montre la même situation: un château royal abandonné et une occupation industrielle et bourgeoise.



A.W.,  
R. 50/  
F. 1

ÉTAGE

-01

## Inventaire de succession

Cuir noir, toile marron, papier, texte dactylographié, pages reliées – 1918

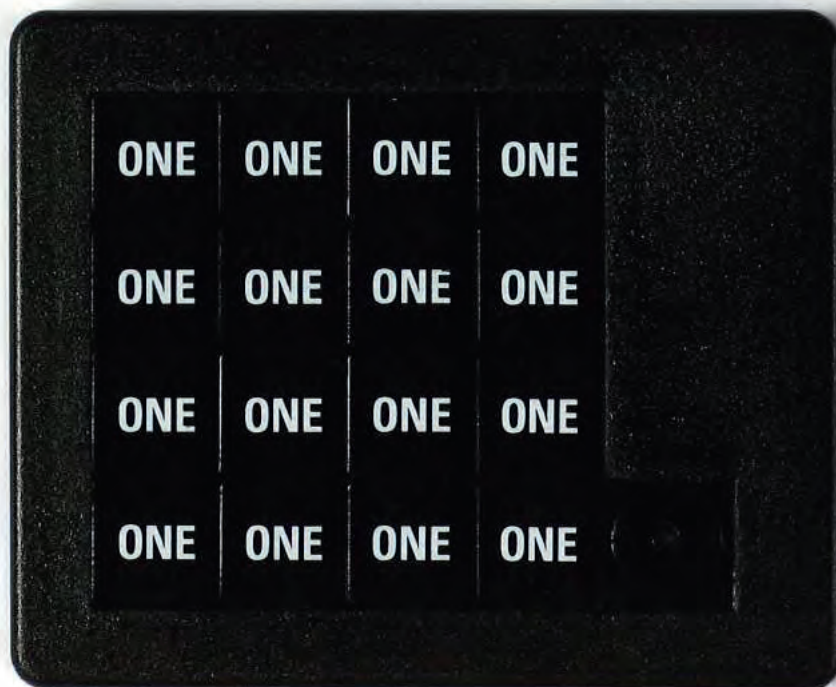
Document «fondateur», cet inventaire fournit la preuve légale de l'appartenance à l'institution des pièces qui y sont décrites et identifiées. Les numéros d'inventaire des objets provenant du legs – encore utilisés aujourd'hui – se basent sur les subdivisions et numérotations adoptées lors de la



A.W.,  
R. 51

ÉTAGE

-01



*One*, Dan Graham, Bruxelles: Yves Gevaert éditeur, 1991, 500 ex., 2<sup>e</sup> édition en 1995, 1000 ex.;  
7,4 x 9 x 0,7 cm

Taquin en plastique; réalisé d'après un prototype de 1967, composé de 16 petits carreaux mobiles  
avec l'impression de *One*

2<sup>de</sup> uitgave in 1995. Plastic schuifpuzzel; uitgevoerd volgens een prototype uit 1967, bestaande uit  
16 mobiele vierkantjes met als opdruk *One*

Second edition, 1995. Plastic 'teaser' from a prototype (1967) consisting of 16 small, movable  
squares printed with *One*



*Louis Gallait, Léon et Arthur  
Warocqué, 1849.*

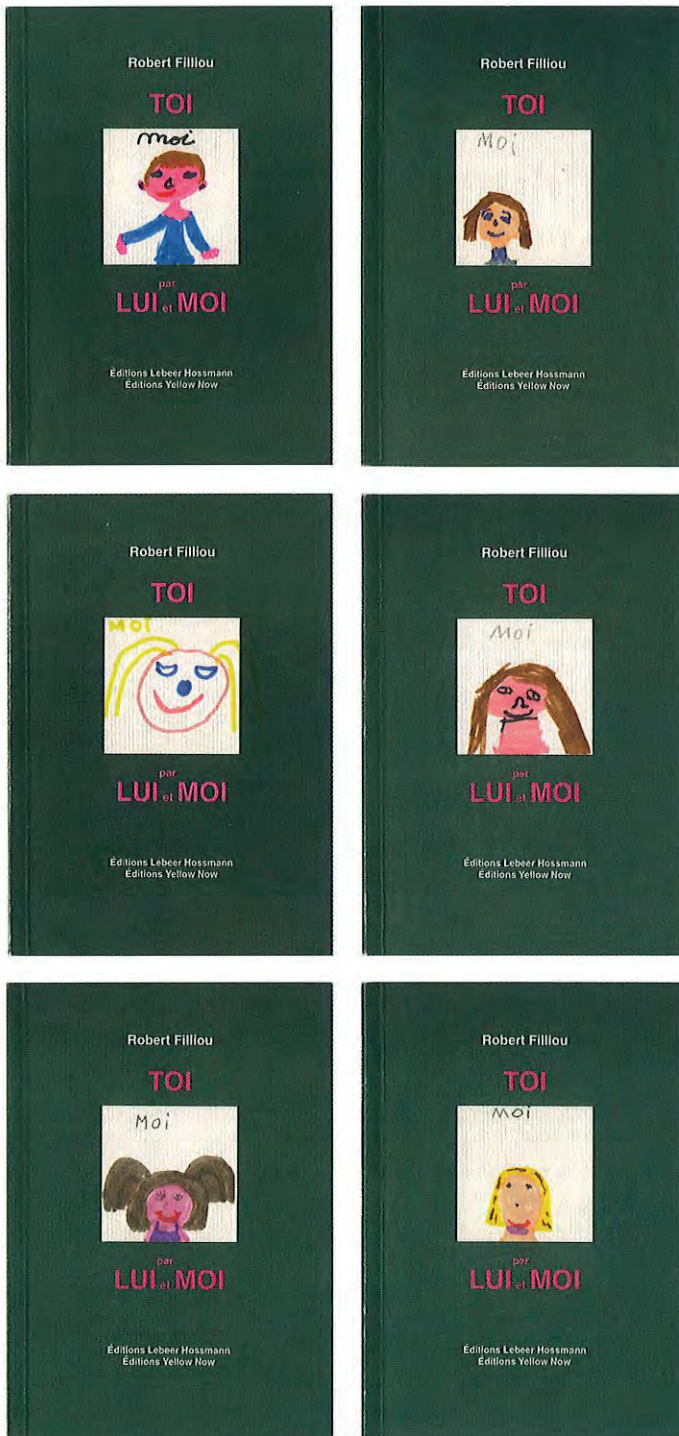
très bien et savent déjà l'allemand», l'aîné «commence à toucher du piano et a beaucoup de dispositions». Lorsque Léon fait sa communion solennelle en 1842, on lui paie une montre en or, on distribue des pains aux pauvres de Morlanwelz, on offre un tapis pour l'église, on donne 50 florins (105,80 F) au curé, 20 au vicaire et 15 F aux enfants de chœur. On se montre plus généreux encore lors de la communion d'Arthur : on paie 352 pains à 0,75 F pour les pauvres de Morlanwelz et 100 pour ceux de La Hestre, on donne 60 florins au curé, 1 000 F «pour l'orgue placé à l'église» de Morlanwelz, «quatre robes pour les petits qui jetaient des

15.

*Toi par Lui et Moi* / [texte et images de] Robert Filliou. – Bruxelles: Éditions Lebeer-Hossmann; Liège: Éditions Yellow Now, 1998. – [20] feuillets: co., ill.; 17 x 12 cm.

Inv. MRM Ac. 99/159 et Ac. 2000/2 à 19.

15

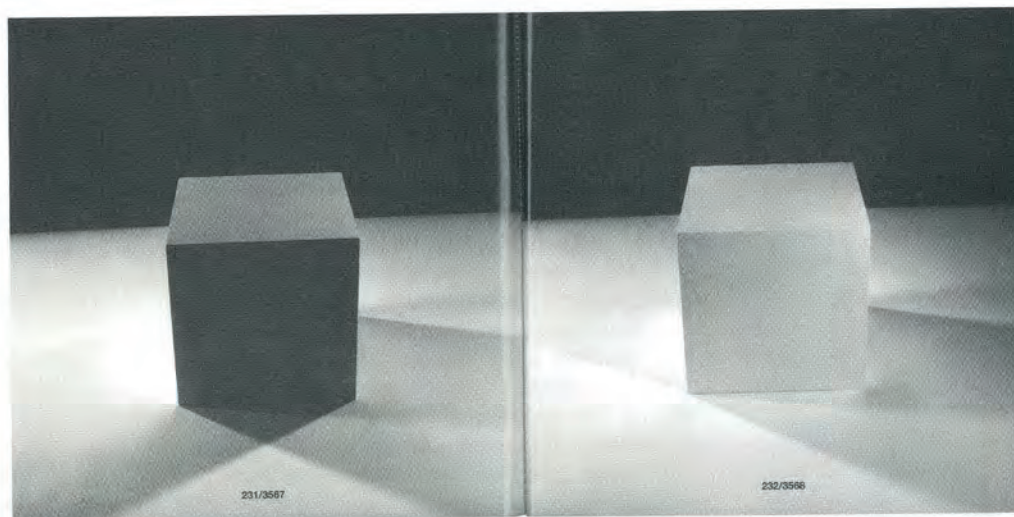
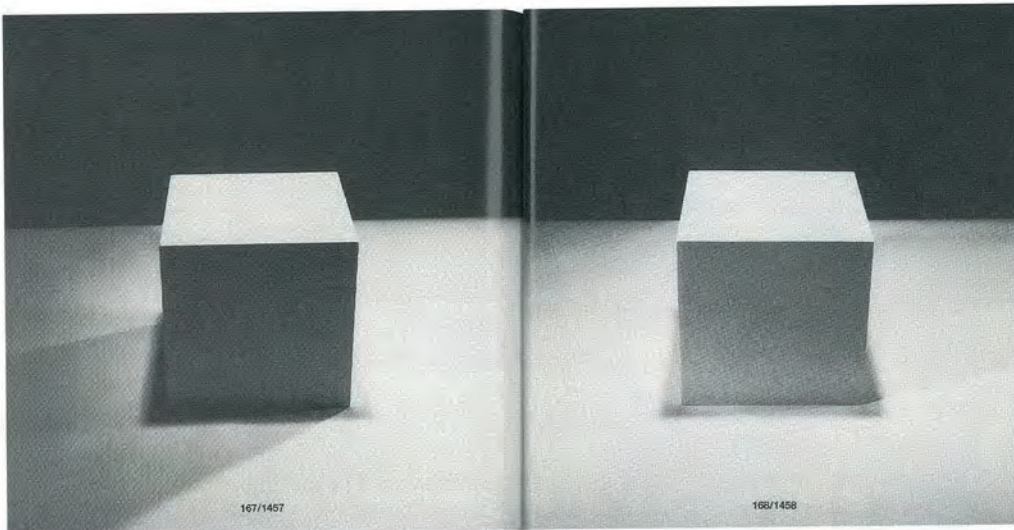
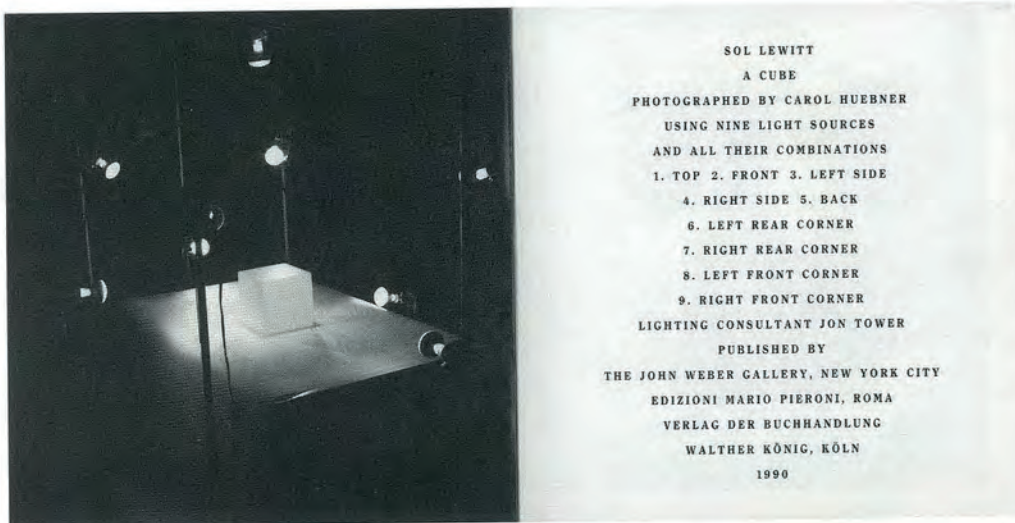


Pierre-Jean Foulon, Verónica Alacón Ibáñez,  
*Libros # Artistas : vingt œuvres des collections de Mariemont* [exposition : Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, du 19 avril au 29 juin 2008] = *Libros # Artistas : veinte obras de la colección de Mariemont*, Morlanwelz : Musée royal de Mariemont, 2008, p. 63.



*La bibliothèque. On accédait à l'étage par un escalier tournant, bien éclairé par de grandes vitres bombées. La galerie suspendue permettait de dégager la partie centrale et de laisser voir toute la richesse de cette bibliothèque. On y avait aménagé un salon, car Warocqué aimait, après un bon repas, s'y retirer avec ses amis pour leur montrer ses dernières acquisitions.*

382



## ERRATA ET ADDENDA

## 9 LIRE LAIS

- N<sup>os</sup> 10 *ajouter* : Reliure de Lisbonne, XVII<sup>e</sup> siècle.  
 11 *ajouter* : Reliure de l'époque.  
 16 *ajouter* : *Acquisition* : 1913.  
 18 *ajouter* : *Acquisition* : 1913.  
 21 *ajouter* : Reliure de l'époque.  
 27 *Provenance* : *lire* : Jean Grolier (devise, ex-libris manuscrit).  
 28 (p. 21, l. 6) *lire* : On connaît cinq exemplaires au moins de cette plaque (renseignement aimablement communiqué par M. J. Guignard).  
 60 *lire* : Aut. 409 k.  
 87 *ajouter* : *Acquisition* : 1904.  
 98 *Provenance* : *ajouter* : général Bertrand.  
 102 *ajouter* : Reliure de l'époque.  
 Pl. XII (légende) *supprimer* : « à la fanfare ».  
 Pl. XXII (légende) *lire* : FA majeur; la planche est inversée.

## INDEX

## 106 LIRE PARIS 17 FEVRIER 1831

## I. AUTEURS ET TITRES :

- ajouter* : Brunck, Rich. : 11.  
 Congrès national de Belgique. Liste des présences : 105.  
 Desmarets, Samuel : 35.  
 Desmarets, Henry : 35.  
 Jacques de Voragine : 4.  
 Jomard, Edme François : 13.  
 Ravizza, Jean de : 104.

## II. ILLUSTRATEURS :

- ajouter* : de Reichel, F. : 104.  
 de Vaux, F. : 104.  
 Guérin, C. : 11.

# LE MULTIPLE D'ART OU LA DÉMULTIPLICATION DE L'AURA DE L'ŒUVRE

---

DANIEL VANDER GUCHT  
Éditeur à La Lettre volée

Puisque les commanditaires de cet article ont encouragé l'éditeur que je suis à partager une expérience personnelle, je voudrais en profiter pour remonter plus loin dans mon histoire que le moment où j'ai commencé à éditer des livres et des multiples d'art et rappeler que pour la plupart des gens qui n'ont pas eu l'heur de grandir dans un environnement nourri de haute culture ni entourés d'œuvres et d'objets précieux, mon éducation artistique s'est faite à partir de la fréquentation de « chromos » – c'est-à-dire d'« images lithographiques en couleurs de mauvais goût », comme les définit le dictionnaire Robert associant ainsi d'emblée reproduction d'art et pauvreté et absence de goût plutôt que de moyens, par opposition, suppose-t-on, avec œuvres originales et bon goût.

En d'autres termes, j'ai grandi dans un milieu qui ne comptait pas d'artiste dans la famille, ne possédait pas d'œuvres d'art originales et n'avait aucune éducation artistique, mais mes premières émotions artistiques me sont venues, d'une part, de quelques-uns de ces chromos vulgaires (une reproduction encadrée des *Chasseurs dans la neige* de Brueghel placée au-dessus du sofa de mon oncle, dans lequel je couchais lorsque j'y passais la nuit, *Le Repas de Noces* du même Brueghel, imprimé sur les sets de table en papier des restaurants que fréquentaient mes parents) et les images de peintures reproduites dans le grand Larousse en couleurs. Et quand j'eus treize ans, je demandai pour mon anniversaire un abonnement aux éditions Rencontre qui vendaient leurs livres reliés cuir et gaufrés or en souscription et que nous allions retirer chaque mois à leur comptoir bruxellois à raison d'un titre par collection, ce qui me permit de constituer ma première collection de livres (en dehors des bandes dessinées que j'affectionnais et collectionnais déjà), moi qui n'étais pas un grand lecteur mais un vrai amoureux des livres, et fit ma fierté à laquelle s'associa bientôt celle de pouvoir choisir pour le *living* familial deux reproductions de mon choix qui allaient y trôner pendant une bonne décennie dans des cadres plus onéreux que ces posters de luxe eux-mêmes : *Les Femmes de Tahiti* de Gauguin et *Le Dernier Voyage du Téméraire* de Turner, je m'en souviens. Et sur les murs de mes chambres d'enfant, des gravures de chasseurs et de hussards napoléoniens de Géricault côtoyaient les posters insérés dans le journal de Spirou du mercredi puis bientôt ceux de mes idoles du rock fournis par le magazine *Best* et, quand il s'agit de décorer les murs des studios successifs où j'habitais en tant qu'étudiant désargenté, ce furent encore des affiches d'expositions chapardées ou récupérées et quelques posters choisis qui composaient ma galerie personnelle (fig. 1-4). Entre-temps, j'entraînais dès que je le pouvais mes parents dans les musées au gré de nos déplacements, je commençais à fréquenter les galeries d'art commerciales sans pouvoir discriminer entre les galeries de premier plan et celles de seconde zone et je m'inscrivis furtivement et fugacement à l'Académie du soir d'Ixelles, rêvant de devenir artiste, mais j'ose dire que mon éducation esthétique et artistique s'est faite en autodidacte grâce à ces « multiples reproduits mécaniquement » que sont les livres, les affiches et les reproductions d'art – seul luxe que je pouvais me permettre avant de commencer à fréquenter des artistes et d'échanger des œuvres



Fig. 1



Fig. 2

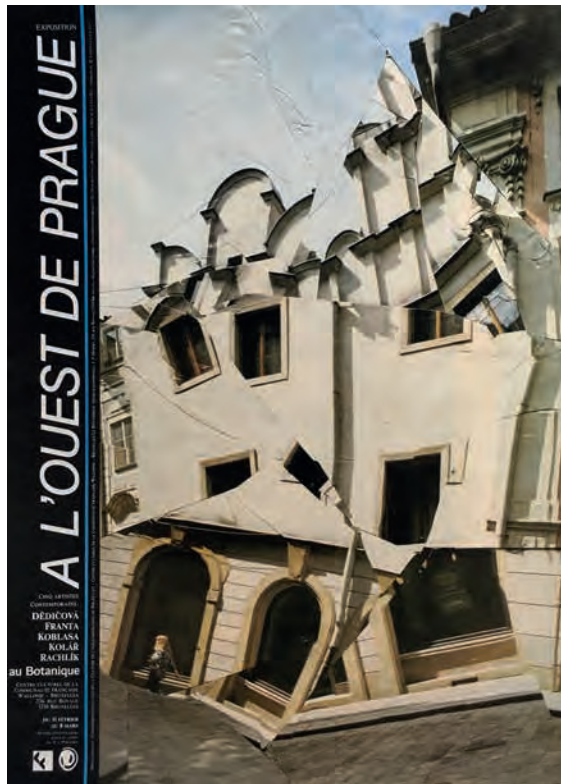


Fig. 3



Fig. 4

contre des textes ou de comprendre qu'on peut acheter des « originaux » très abordables à des artistes talentueux plutôt que de geindre et de pester en constatant qu'on ne peut pas se payer un Picasso ou un Warhol... ben voyons. Moralité, le goût se forme et s'affine nécessairement par la fréquentation des œuvres et de leurs reproductions (quand bien même, contrairement à la littérature, une reproduction ne dispense pas de voir l'original qu'elle ne vaudra jamais et dont elle ne reste à jamais qu'une approximation imagée et plate plus ou moins habile et fidèle, dans un livre, sur une carte postale ou sur un écran d'ordinateur) et il n'est pas d'œuvre trop médiocre ou vulgaire selon les critères des esthètes, qui ne soit susceptible de faire gravir les échelons du goût artistique — et prenons du reste garde à n'en jamais scier les échelons les plus bas de crainte que plus personne ne puisse y grimper sinon sur les épaules de parents fortunés et cultivés...

Ce préambule établi, qui est aussi ma profession de soi en tant qu'éditeur mais aussi en tant que sociologue, et pour relancer la discussion sur le thème de l'hybridité native du multiple à l'aune de la sainte-trinité de l'*aura* de l'œuvre d'art garantie par son authenticité, son originalité et son unicité dans la *doxa* de l'histoire de l'art, je souhaiterais dans un premier temps rappeler comment Nathalie Heinich et Thierry de Duve ont chacun à leur manière dynamité les présupposés idéalistes de Walter Benjamin sur la question. La reproduction mécanique de l'œuvre d'art consacrerait ainsi la perte d'« authenticité » de l'œuvre d'art, soit son *hic et nunc*, comme le redoutait Walter Benjamin (encore que celui-ci comparait plutôt les mérites et les conditions de réception d'arts jugés mécaniques et collectifs — la photographie et le cinéma — et d'arts jugés authentiques — la peinture ou le théâtre — que proprement les effets de la reproduction photographique des œuvres d'art). « Il se peut, écrit Benjamin, que les conditions nouvelles ainsi créées par les techniques de reproduction laissent par ailleurs intact le contenu même de l'œuvre d'art, elles dévaluent de toute manière son ici et son maintenant. [...] Rien de plus assurément, mais ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose<sup>1</sup>. »

Ce que consacre indéniablement la reproduction multiple de l'œuvre d'art n'est peut-être pas tant la perte de son *aura* — qui s'en trouverait même accrue dans la dévotion fétichiste vouée aux « originaux » depuis la reproduction et la diffusion massive de quelques œuvres telle la Joconde, comme l'a senti Nathalie Heinich<sup>2</sup> — que la substitution d'une *aura* culturelle (de l'art) dans la plénitude de sa valeur d'exposition à une *aura* culturelle religieuse qui, au sens premier que lui réserve Benjamin, à savoir son caractère « inapprochable », participe de la reconnaissance exclusive de sa valeur culturelle ou sa valeur d'utilité : « c'est un fait d'importance décisive que l'œuvre d'art ne peut que perdre son *aura* dès qu'il ne reste plus en elle aucune trace de sa fonction rituelle », précise Benjamin, qui reconnaît cependant que « quel que puisse être le nombre des intermédiaires, cette liaison fondamentale est encore reconnaissable, comme un rituel sécularisé, à travers le culte voué à la beauté, même sous ses formes les plus profanes<sup>3</sup>. »

Ce qui est devenu préoccupant, alors que curieusement ni Malraux — qui paraît se réjouir de ces métamorphoses supplémentaires que font subir à l'œuvre d'art, outre sa décontextualisation accomplie par le musée en soi, toutes les manipulations optiques de la prise de vue photographique (agrandissements devenus détails, fragments artificiels, perte d'échelle des œuvres, etc.) — ni même Benjamin ne s'en sont inquiétés, c'est la substitution même de la reproduction à l'original, ce renversement hiérarchique et comme génétique entre le musée réel (la collection) et le Musée imaginaire (leurs reproductions nomades). Le danger et la menace pour le musée sont que l'on ne s'y rende plus que pour vérification, comme le note Thierry de Duve : « Depuis que la popularisation massive des reproductions d'art a inversé le rapport attendu de l'original et de la copie, le musée réel n'a cessé de résister

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Essais*, Paris, Denoël-Gonthier, *Médiations*, n° 241, 1983, p. 92.

<sup>2</sup> Nathalie Heinich, « L'aura de Walter Benjamin », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°49, 1983, p. 107-109.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 96.

au musée imaginaire. Ce n'est pas de gaieté de cœur qu'il dut accepter que le public dans sa grande majorité – et c'est vrai même des spécialistes – vînt au musée pour vérifier si l'original correspond bien à sa copie<sup>4</sup> ».

Mais on peut plus largement rapporter cette hybridation à l'histoire même de la diffusion des œuvres d'art. Depuis les origines les variations infinies de récits véhiculés par la tradition orale puis de leurs retranscriptions plus ou moins fidèles ont engendré la plupart des textes saints comme les grands classiques de la littérature mondiale – depuis la bible jusqu'aux histoires d'Homère, aux légendes du Moyen Âge ou aux contes populaires imprimés du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Et l'art de la gravure, de la copie ou du moulage fut le moyen de faire connaître et circuler la plupart des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art sous des formes, des formats et des matériaux eux aussi très variables. Il ne faut donc certes pas attendre, pour constater le caractère transhistorique de l'hybridation du multiple d'art, l'avènement du design industriel des *Arts and Crafts*, le dadaïsme de Duchamp ou de Schwitters qui subvertiront les valeurs, les sources et les matériaux traditionnels de l'art noble avec le *ready-made* et le *Merzbau*, ni même la fortune et la gloire que tirera le *Pop Art* sous la houlette d'Andy Warhol, apôtre de l'hybridation entre les valeurs sacrées de l'art, les valeurs économiques du commerce et les codes symboliques de la mode, en produisant en séries, variations et démultiplications sérigraphiées, les icônes de la marchandise qui affole la logique marchande, car ce n'est pas à proprement parler une marchandise, mais un signe qui opère comme marchandise, et vice-versa<sup>5</sup>. Il suffit de prendre en considération la dimension économique de la production de la valeur artistique dans le régime démocratique pour constater l'hybridation des logiques économiques artisanales élitistes des beaux-arts et des logiques économiques industrielles de masse du livre, de la musique ou du cinéma pour mieux comprendre la nature de la subversion opérée par ces nouvelles pratiques du livre d'artiste et du multiple en art, même si la révolution ainsi invoquée à travers l'usinage des multiples ne s'est pas produite, mais a, *a contrario*, conforté la gloire du mécène devenu collectionneur, et avec lui marqué l'avènement du régime capitaliste du monde de l'art et de la consommation de masse des produits des industries culturelles et du divertissement. C'est que dans les ventes aux enchères on applaudit le prix que les collectionneurs sont prêts à payer pour les œuvres au lieu d'applaudir les œuvres elles-mêmes et c'est significatif de l'intérêt que le marché porte à l'art – et les médias qui croient parler d'art alors qu'ils ne parlent que d'argent. Et après on considère l'art moderne et contemporain comme une arnaque, comme si les artistes – qui vivent pour la plupart dans la misère ou qui sont morts depuis longtemps – étaient responsables de cet état de fait. Les artistes ne pouvant ou ne voulant se satisfaire d'une vie de bohème et d'une gloire posthume ne peuvent donc se contenter de tabler sur la reconnaissance du musée et doivent donc se réconcilier, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, avec la logique traditionnellement artisanale du marché de l'art, mais de plus en plus souvent cette logique se fait industrielle dès lors que sa démultiplication et son extension mondiale interdisent désormais à l'artiste d'entretenir une relation personnalisée avec un seul marchand ou quelques clients ou collectionneurs. Il faut donc prendre en considération les interférences survenues depuis le XX<sup>e</sup> siècle entre la logique artisanale et la logique industrielle dans le monde de l'art. La logique artisanale du monde de l'art se déploie sociologiquement sur le registre de la singularité (des œuvres originales signées par des artistes singuliers) et opère économiquement selon la règle de la rareté (limitation de l'offre pour des œuvres uniques destinées à un nombre restreint d'amateurs placés en situation de concurrence). La logique industrielle du monde de l'art procède en revanche, sur le plan sociologique, de la notoriété publique des artistes et, sur le plan économique, de l'importance de la demande. On pourrait ainsi dresser un tableau comparatif fort instructif de ces deux logiques « idéal-typiques » de production de la valeur en art, même si, à vrai dire, ces deux logiques n'ont jamais été complètement étanches ni exclusives l'une de l'autre. Depuis toujours ont coexisté des artistes de grande notoriété qui pouvaient imposer leur art à leurs commanditaires et mécènes et

---

<sup>4</sup> Thierry de Duve, « La Condition Beaubourg », in *Critique*, Paris, n° 246, novembre 1982, p. 971.

<sup>5</sup> Relire à cet égard Jean Baudrillard, « La mode ou la féerie du code », in *Traverses*, n° 3, 1984.

d'autres qui produisaient à la demande des œuvres pieuses, décoratives, commémoratives (retables, natures mortes, portraits, etc.) répondant aux canons du goût du public et intégrant même les exigences du commanditaire. Les marchands d'art soucieux de rentabiliser leurs investissements pressent les artistes de reproduire *ad nauseam* ce qui a marché une fois et de manière presque industrielle, à la chaîne si je puis dire, avec ou sans aide d'assistants, et parfois sans trop se préoccuper de la qualité de l'œuvre ainsi produite. Là où l'industrie culturelle produit des clones d'artistes à succès pour exploiter un filon : les « *boys bands* », les « chanteuses à voix », les mémoires de « *people* » ou la littérature féministe *trash*, la logique du monde de l'art conduit à enfermer un artiste dans un style reconnaissable (quitte à le tuer artistiquement) et à le presser jusqu'à la dernière goutte, car produire des clones ou des rivaux s'avère contre-productif en banalisant l'originalité et la singularité d'artiste dont les œuvres ne sont pas des produits de consommation de masse que l'on peut jeter après usage, mais des investissements durables qui doivent résister à l'épreuve du temps et produire à terme une plus-value. Ce sont donc deux logiques concurrentes qui s'affrontent là même si les mêmes phénomènes de mode et les mêmes cycles de saturation et de redécouvertes y ont cours : Bernard Buffet, Salvador Dali, Victor Vasarely ou Jean-Michel Folon ont tellement inondé le monde de l'art et de la culture pendant leur période de succès et de gloire qu'ils ont connu un purgatoire d'une longueur et d'une rigueur extrême, mais on sent bien aujourd'hui à quelques frémissements du marché que les temps sont mûrs pour leur redécouverte et une nouvelle augmentation de leur cote qui stagnait pour ne pas dire était en berne depuis des décennies ; de même je suis prêt à parier qu'un David Hamilton, photographe et cinéaste star parmi les stars dans les années 1970 et 1980, qu'on a accusé de pédophilie et de viol, qui a fini par se suicider et dont les œuvres sont aujourd'hui interdites de monstration et surtout de vente dans certaines salles de vente, c'est-à-dire censurées, va revenir en force d'ici quelque temps, non pas parce que c'est un artiste exceptionnel même s'il ne manque pas de talent, mais parce qu'il représente exemplairement une époque et aussi parce qu'il possède un style tout à fait singulier et reconnaissable – et cela, ça reste irremplaçable et inestimable dans le monde de l'art.

De nombreux artistes ont cependant adopté des pratiques *a priori* non commerciales depuis les années 1960, de la performance au *happening*, du *Land Art* à l'art conceptuel, voire pratiqué du *Non-art* avec le mouvement Fluxus dont nombre de représentants (de Robert Filliou à Joseph Beuys en passant par Allan Kaprow) ont clamé l'obsolescence de la catégorie art comme des institutions artistiques dans lesquelles ils ne se retrouvaient plus pour développer leurs créations participatives. Ce moment a correspondu au développement de nouveaux supports qui tous se démarquaient et dénonçaient la trinité de l'authenticité, de l'unicité et de l'originalité de l'œuvre d'art pour promouvoir et diffuser leurs idées, et court-circuitait le système galeriste-collectionneur : ainsi le *Mail-Art* qui mettait hors-jeu les intermédiaires du monde de l'art et le *copy-art* reposant sur des créations multiples photocopiées, mais aussi le multiple ou le livre d'artiste qui, sans renoncer à une limitation de tirage qui les rend commercialisables sur le marché de la rareté artistique rompt aussi bien avec la production industrielle qu'avec l'idée de vendre une œuvre originale et unique. Ce sont donc là des productions atypiques – souvent autoproduites – qui supposent des manières inédites de diffusion, de consommation et d'expérimentation de l'art au regard de la conversion de l'art objectivé en art incorporé et en art institutionnalisé, selon la terminologie critique de Pierre Bourdieu<sup>6</sup>. D'un point de vue purement cynique, connaissant la faculté du marché capitaliste à récupérer et recycler à peu près n'importe quelle tendance et posture artistiques jusqu'à celles réputées les plus anticommerciales comme les installations *in-situ* et les *happenings*, les performances et les pratiques relationnelles, l'art conceptuel, corporel ou paysager, il est piquant de constater combien ce qui s'apparente ainsi à un simulacre de démocratisation de l'art ou de contestation des institutions artistiques vient alimenter et très opportunément diversifier et étendre encore l'offre du marché de l'art et des musées d'art contemporain dont le public qui le constitue ne s'est en

---

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 30, 1979.

rien ni diversifié ni démocratisé, faisant ainsi, *ipso facto*, des militants de cette critique institutionnelle des experts et des partenaires du marché et du musée plutôt que des opposants prêts à disparaître de la scène. Ce qui s'opère ici semblerait donc sceller le triomphe de l'*aura* de l'œuvre d'art par sa reproduction même dans un régime artistique qui est celui de la reconnaissance plutôt que celui de l'expérience : c'est du reste la thèse de Nathalie Heinich qui opéra ce renversement de perspective par rapport à la position bien connue de Walter Benjamin sur cette question et celle de Thierry de Duve décrivant l'écho du monde de l'art contemporain où la reconnaissance préempte la connaissance, comme j'ai eu l'occasion de le dire déjà.

Sans vouloir me faire l'avocat du *diabolique marché* ni rien renier de ce constat, je voudrais tout de même, sans angélisme excessif, plaider la cause de ces multiples et de ceux qui les produisent, car même si l'enjeu n'était que de produire des œuvres destinées à des publics moins fortunés et éviter que des collectionneurs prédateurs ne s'accaparent et thésaurisent des œuvres qui échapperaient ainsi à la vue du public (sauf à l'occasion de prêts auxquels consentent, et pour cause, ces collectionneurs ainsi courtisés, flattés, glorifiés et surtout récompensés puisque chaque exposition apporte sa plus-value symbolique et économique à leur collection), cela constituerait déjà une action louable, sans pour autant prétendre ainsi et par cette seule opération démocratiser et diversifier le recrutement social de ces « nouveaux collectionneurs ». Aujourd'hui la logique économique artisanale fondée sur la rareté artistique (ce qu'a théorisé Raymonde Moulin à propos du marché de la peinture puis des beaux-arts en général<sup>7</sup>) est hybridée par la production industrielle de masse censée en être l'antithèse voire la négation, quand bien même la littérature, le théâtre, la musique ou le cinéma correspondent à cet autre modèle économique sans que l'on ne puisse pour autant décréter et déplorer que ces arts ne produisent que de la médiocrité commerciale au prétexte qu'ils s'adresseraient à des publics plus nombreux et moins choisis (ce qui ne préjuge évidemment en rien du caractère démocratique de ces arts dès lors que massification ne signifie pas démocratisation et que des niches existent évidemment pour les productions de ces médiums). L'élitisme ou l'accès démocratique à la culture ne tiennent évidemment pas seulement au mode de production de ces arts, mais plutôt à la distribution équitable dans l'ensemble du corps social des compétences permettant de les apprécier. Il n'en reste pas moins qu'introduire cette logique industrielle — ou plus modestement et modérément artisanale — de la production en série dans le monde de l'art contemporain continue d'être perçu comme un blasphème à la sacralité de l'*aura* de l'œuvre unique et un outrage à la relation privilégiée et unique qu'entretient l'amateur avec l'œuvre.

J'ai moi-même une expérience et une pratique d'éditeur de livres d'art, de sciences humaines et de poésie au sein de la maison d'édition La Lettre volée fondée en 1989 à Bruxelles avec deux associés québécois, Louis Jacob et Pierre-Yves Soucy, venus faire et soutenir leur thèse de doctorat en sociologie à l'ULB où je les ai rencontrés et d'où est partie cette lubie qui consistait à vouloir jeter des ponts entre la pensée spéculative et la pensée créative. Nous avons été amenés par les circonstances de la vie à occuper un espace dans un complexe de galeries d'art (Kanal 20) au tournant des années 2000 et à organiser des expositions pour les artistes dont nous défendions déjà le travail à travers les livres et les monographies d'artistes que nous publions. Et c'est dans ce contexte que nous avons pris le parti d'éditer également des multiples d'art conçus par ces artistes pour permettre d'offrir des œuvres à des tarifs réellement démocratiques, comme le sont nos livres. Nous avons du reste initié la production de cartes-vues d'artistes contemporains dès 2006 (Agnès Geoffroy, Emilio Lopez-Menchero, Filip Denis, Jean-François Pirson, Sébastien Reuzé ou Zoulikha Bouabdellah), mais nous nous sommes rapidement heurtés au problème de la diffusion de ces cartes postales vendues 1 euro

---

<sup>7</sup> Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967 et *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2000.

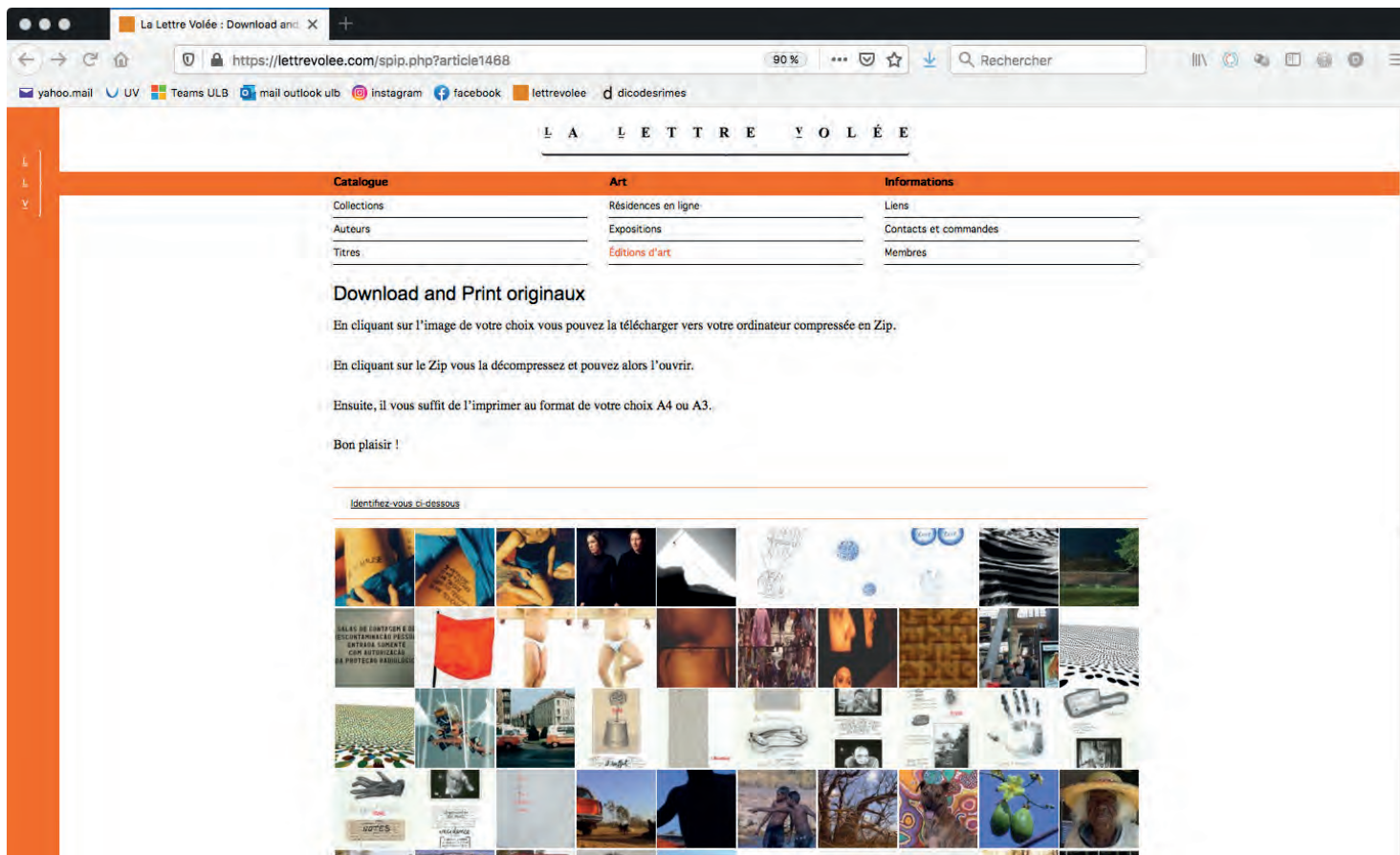


Fig. 5. « Download and Print » du site La Lettre volée

pièce dans un réseau fermé de musées et de centres d'art ; nous avons également proposé à toute personne souhaitant soutenir notre association encore bien fragile en s'en faisant membre de mettre à disposition sur notre site des images libres de droits que des artistes amis ou sympathisants acceptaient de partager et d'offrir gracieusement au plus grand nombre grâce à un code personnel donnant accès à notre plate-forme « Download and Print » sur laquelle elle pouvait librement télécharger ces images en pdf et les imprimer sur sa propre imprimante (fig. 5). Nous avons également accueilli sur notre site web des artistes en résidence (Agnès Geoffray, Sally Bonn, Anne Penders, Robert Suermondt), produit de nombreuses vidéos d'artistes à prix démocratique, là aussi avant d'y renoncer lorsque les marchands ont exigé que ces vidéos soient limitées en nombre et alignent leurs prix sur les œuvres originales de ces artistes en galerie, et de nombreux multiples<sup>8</sup>. Quoi qu'il en soit, la demande pour des artistes émergents à la notoriété restreinte et l'absence d'un circuit commercial de vente de multiples nous a interdit de faire jouer, comme pour le livre, la logique industrielle qui table sur la production en nombre pour faire baisser le prix de revient et donc le prix de vente de ces multiples comme nous le souhaitions contre la logique artisanale qui génère de la rareté (limitation délibérée des tirages) comme facteur haussier des prix permettant de rentrer dans nos frais à partir d'un faible nombre de ventes. Mais ces limites commerciales et économiques qui proviennent du marché du multiple pris exclusivement en charge par les galeries de ces artistes ne devraient pas empêcher de continuer à militer et à produire des œuvres de qualité d'artistes renommés à des prix abordables pour chacun.

<sup>8</sup> Cette plateforme créée dès 2002 et toutes ces fonctions sont toujours actives sur notre site web [www.lettrevolee.com](http://www.lettrevolee.com). Je précise que les artistes sollicités par nos différentes actions : portfolios, *Download and Print*, cartes postales, résidences en ligne, éditions d'art, ont toujours reçu plus que l'équivalent de leurs contributions en œuvres ou en assistance technique gratuite de notre part et n'ont pas été payés en monnaie de singe en leur offrant de la « visibilité », comme le dénonce ironiquement et à juste titre la FAP qui réclame des cachets systématiques pour les artistes plasticiens comme en perçoivent les musiciens et les comédiens.

Reste en revanche à créer les structures et les opportunités de diffusion professionnelle de ces livres d'artistes et de ces multiples qui restent encore trop souvent des produits de niche confidentiels alors que des solutions sont à chercher du côté des coopératives d'artistes voire des réseaux de carteries et autres artshops sur le modèle des librairies d'art et d'essais indépendantes, dont, il est vrai, la santé financière est rendue chaque jour plus difficile par l'effet des concentrations verticales et horizontales des quelques grands groupes industriels de l'édition qui agissent comme de véritables cartels.

Pour conclure en revenant encore un instant sur la prémisse de mon argumentation, après avoir évoqué la question de la valeur économique et de l'accessibilité démocratique des œuvres et de leurs reproductions, je voudrais souligner l'importance pour les amateurs d'art en herbe ou les amateurs désargentés d'avoir accès non seulement à des œuvres originales et inédites tirées à plusieurs exemplaires pour en atténuer le coût et le prix – ce que sont assurément les multiples et les livres d'art et d'artiste –, mais aussi des artefacts et des *memorabilia* à bas prix, voire gratuits, qui constituent et perpétuent une mémoire collective de l'art et des événements artistiques, comme des affiches d'expositions, des cartons d'invitation ou des cartes postales représentant de l'art contemporain par ces temps de NFT et de dématérialisation de la communication artistique.

# I WOULD PREFER NOT TO

## Thorsten Baensch

### UN CHEMIN VERS LE LIVRE

#### Œuvres d'art de la pensée

---

Entretien sur le multiple  
Avec Sofiane Laghouati

Octobre 2022

### UN CHEMIN VERS LE LIVRE

Thorsten Baensch est né en 1964 à Heide (Dithmarschen), dans le grand nord de l'Allemagne. Le pays est plat et n'est protégé des flots de la mer du Nord que par de hautes digues. Ici, on pêche, on épluche les crevettes et on extrait du pétrole.

Son père, Dieter, était employé par la DEA (Deutsche Erdöl Aktiengesellschaft)<sup>1</sup> et sa mère, Ursula, travaillait comme infirmière pour la Croix-Rouge à l'hôpital de Heide. L'enfance et l'adolescence des deux parents ont été assombries par les désastres de la guerre (1939-45) et le déracinement par la fuite. À Heide, ils ne faisaient pas partie des anciens habitants, ce qui a créé un sentiment d'absence d'attaches que Thorsten ressent depuis son enfance.

Il grandit à Hambourg et y fait son parcours scolaire (1970-1983) jusqu'au baccalauréat. Avec son ami d'école Thies Kohn, il organise parfois la « Pausenspannung »<sup>2</sup>. Durant cette période, Thies publie le fanzine punk « Willkürakt », que Thorsten aide parfois à produire. Il observe le mouvement « punk » avec curiosité, mais il est trop timide et trop sage pour y participer activement. Il est néanmoins rebelle et obstiné. À la fin du lycée, il se spécialise en art et en chimie et s'intéresse à la philosophie. Très tôt, il lit Immanuel Kant (1724-1804) et cherche à le comprendre ; il ne comprend pas Heidegger<sup>3</sup> à l'époque. Il n'est pas bon élève, peut-être parce qu'il a déjà du mal à reconnaître l'autorité lorsqu'elle n'est pas méritée, mais simplement imposée. Son imagination est en revanche très développée et il commence très tôt à dessiner son environnement, toujours de la main gauche. Il est attiré par l'art. Depuis l'âge de cinq ans, il ne cesse de dessiner et de peindre, d'abord de manière enfantine avec des craies de cire et des boîtes d'encre.

Dans la famille, on lit et on encourage la lecture. Les visites à la bibliothèque pour se procurer des lectures pour les vacances scolaires font également partie de ses premiers souvenirs. Un professeur d'allemand l'encourage à se rendre dans une librairie d'occasion « Das Bücherkabinett »<sup>4</sup> dans la Poststraße, dans le centre historique de Hambourg, où il peut acquérir des livres intéressants pour une modique somme. C'est là que Thorsten découvre son amour pour les livres anciens, inhabituels. Avec son argent de poche, il commence très tôt à acheter des raretés et prend ensuite l'habitude d'explorer la ville seul à pied. L'intérêt pour les « voyages dans la ville » lui est enseigné par sa grand-mère Anna Drogis.

---

<sup>1</sup> DEA, société anonyme allemande du pétrole.

<sup>2</sup> Manifestations artistiques et performatives de dix minutes pendant la « grande pause ».

<sup>3</sup> Martin Heidegger (1889-1976), philosophe allemand.

<sup>4</sup> Das Bücherkabinett, A. und C. Simon, Poststraße, Hambourg, 1931-1993.

Il troque très vite ses études de droit entamées à Hambourg – dont il garde en mémoire les cours animés du spécialiste du droit international, Ingo von Münch – contre une formation de libraire. Entre 1984 et 1986, il apprend le métier pendant trois ans chez Hinrich Sautter<sup>5</sup>, qui a traversé l’Afrique, de l’Égypte à l’Afrique du Sud, dans sa jeunesse, ce qui l’impressionne et l’inspire.

Déjà en 1982, il commence ses premières expériences de voyage en Europe avec le billet Interrail. Il va jusqu’en Espagne en train, avec une tente dans son sac à dos, pour passer une semaine à Tolède, sur les traces du peintre El Greco et découvre sur place le tableau « L’enterrement du comte d’Orgaz » (1586). La « Vue sur Tolède » (1599), qui se trouve aujourd’hui au Metropolitan Museum de New York, fait toujours partie de ses tableaux préférés. Une autre expérience artistique marquante relève de la confrontation avec la peinture « Jésus à douze ans dans le temple » (1879) de Max Liebermann, exposé à la Kunsthalle de Hambourg. Thorsten l’admire depuis sa jeunesse.

Son apprentissage de libraire aiguise son regard pour les « bons » livres et les livres « bien faits » et renforce son amour pour le livre en tant qu’objet. Il devient collectionneur de livres. Hinrich Sautter lui a appris ce qu’est la qualité et quels critères sont utiles pour évaluer la « nécessité » d’un livre.

Pendant sa formation, Thorsten passe un mois à Cologne où il acquiert une première expérience en tant que stagiaire dans la fabrication de livres aux éditions « DuMont Kunst- und Buchverlag ». Avec le fabricant en chef, il rend visite au peintre Gerhard Richter dans son atelier, avec lequel DuMont est en train d’élaborer un grand livre-catalogue en 1985. C’est également à Cologne qu’il fait la connaissance du libraire et éditeur Walther König, pour lequel Thorsten supervise la publication du livre « Multiples » en tant que fabricant en 1993. En 1997, Thorsten s’occupe pendant cent jours de la librairie de ce dernier dans le hall de la Documenta X à Kassel. Plus tard, alors qu’il vit déjà à Bruxelles, il rend à nouveau visite à Gerhard Richter dans son atelier de Cologne et lui demande conseil pour la suite de son parcours artistique.

Ayant refusé de faire le service militaire lorsqu’il avait dix-huit ans, Thorsten opte pour le service civil. Dans ce cadre et après sa formation de libraire, en 1986 et 1987, il travaille pendant seize mois dans les « Alsterdorfer Anstalten »<sup>6</sup>, une institution pour jeunes handicapés mentaux et physiques graves. C’est là qu’il apprend la patience.

Après cet intermède, il part à Munich en 1988 pour poursuivre sa formation au sein de la maison d’édition « Prestel Verlag ». Le travail pour le fabricant en chef Franz Mees, les rencontres avec Eugen Sporer<sup>7</sup> et la confiance de l’éditeur Jürgen Tesch ont été des éléments fondateurs pour Thorsten. Il utilise d’ailleurs encore aujourd’hui le plan de travail des années 60 de Eugen Sporer. En 1989, Tesch l’envoie à New York pour y découvrir la manière américaine de fabriquer des livres. Thorsten travaille au Whitney Museum of American Art pour Doris Palca<sup>8</sup> et supervise notamment la production d’un catalogue d’exposition sur l’artiste Hans Hofmann<sup>9</sup>.

Dès 1988, Thorsten rencontre son futur compagnon Norbert Schöbel à Munich. Le premier emploi de Norbert après ses études de politique et d’économie le conduit à Bruxelles en 1990. Thorsten le suit la même année et s’inscrit en 1991 à l’Académie royale des Beaux-Arts dans la classe de peinture. Diplômé en 1995, il commence son activité artistique et éditoriale sous le nom de « Bartleby & Co. ».

---

<sup>5</sup> Buchhandlung Sautter + Lackmann, Am Klosterstern (und Admiralitätsstraße), Hambourg, 1971-2021.

<sup>6</sup> L’Evangelische Stiftung Alsterdorf, fondée en 1850, est considérée comme l’une des plus anciennes institutions de soins résidentiels pour personnes handicapées mentales en Allemagne.

<sup>7</sup> Eugen Sporer, artiste peintre, graphiste et illustrateur allemand, 1920-1994.

<sup>8</sup> Doris Palca était directrice du département de publication, Whitney Museum of American Art.

<sup>9</sup> Cynthia Goodman, Hans Hofmann, Prestel Verlag, Munich et New York, 1990.

La rencontre avec Norbert Schöbel a également été une aubaine dans la mesure où il peut depuis se consacrer presque exclusivement et sans soucis matériels à la peinture, l'art et la création de livres. En effet, grâce au travail régulier de Norbert dans les institutions européennes, il peut travailler librement. Au fil des ans, ils publient de nombreux projets communs de livres d'artistes et voyagent dès qu'ils le peuvent à vélo, à pied, en train, en voiture de location et même en avion, à travers le monde proche et lointain, afin d'élargir leur horizon.

Cette soif de connaissance, la curiosité pour des sujets inconnus et le plaisir de travailler avec d'autres personnes sont les principaux moteurs de Thorsten lorsqu'il réalise ses livres.

**1) L'ambivalence derrière l'intitulé de ta maison d'édition, Bartleby & Co., semble traduire chez toi une réalité : d'un côté, l'exercice solitaire de la peinture pratiquée de longue date ; de l'autre, le besoin de communauté que convoque le « and company » (& Co.).**

Ce qui me motive le plus dans le travail artistique sur les livres, c'est la possibilité de partager et de façonner des expériences. Avec les livres, c'est facile et souvent possible directement. Le cercle de distribution potentiel est large : à la table des salons du livre ou lors de présentations de livres dans un cadre privé. Dans les expositions, c'est généralement plus anonyme et les vraies rencontres sont plus rares. Les rencontres m'intéressent et je les recherche. Le livre (d'artiste) est la communication « par excellence ». Mais en même temps, une partie importante de mon travail artistique se déroule dans la solitude. J'aime être seul. Mais travailler seul pour créer des œuvres d'art m'a toujours semblé être l'écho d'une idée exacerbée de l'artiste du XIX<sup>e</sup> siècle, presque une obligation de maîtrise, de virtuosité, d'originalité.

Ce scepticisme à l'égard de la « maîtrise » a sans doute des origines biographiques. Je ne viens pas d'une famille d'artistes, d'un milieu où l'on pouvait se permettre de faire de l'art ou d'en acquérir, et l'on ne parlait pas d'art non plus. L'art était loin. Mais en même temps, depuis mon enfance, j'ai ressenti le besoin de m'exprimer artistiquement. Dans ce contexte, la réalisation de livres (d'artiste) n'est peut-être qu'un compromis pragmatique ? Les livres que j'édite sous le nom de « Bartleby & Co. » sont en grande partie le fruit de collaborations avec d'autres acteurs et sont donc « en soi » un compromis et toujours créés pour un public potentiel.

## VON NICHTS KOMMT NICHTS

Special, rare and beautiful artists books featuring:

*Sophie Albrecht, Giovanni Battista Albrizzi, Thorsten Baensch, Caroline Balon, Ruedi Baur, Vincen Beeckman, David Bowie, Marcel Broodthaers, Sophie Brossais, Buchbinderei Mergemeier, Lord Byron, Antonio Cavallino, Adelbert von Chamisso, Christoph Coburger, Paula Cohen, Julien Coulommier, Abraham Cowley, Dante, Hannah Darabi, André Daulier Deslandes, Christine Dupuis, Karin Dürr, Eduard Engel, Anna Epulef, John Evelyn, Kristina Fiand, Charlotte Grégoire, Benoît Grimbert, Viviane Guelfi, Hafez, Heinrich Heine, Thora Herrmann, Franz Hessel, Friedrich Hölderlin, Aïda Kazarian, Laleh Khorramian, Richard Kostelanetz, Gaby Lacomblez, Kai Lehmann, Gerard Manley Hopkins, Anne-Marie Martin, Herman Melville, Yukio Mishima, Boush Musa, Friedrich Nietzsche, Christa Paeffgen (Nico), Marcia Pally, Octave Pelletier, Sibylle Pino, Emmanuelle Quertain, Guido Reni, Luc Richir, Lucas Roman, Franck Sainte-Martine, Jörg Sasse, Jeannine Sevrain, Joe Scanlan, Edgar Schmitz, Norbert Schöbel, Fritz Schumacher, Marc Senden, Tim Staffel, Regula Stämpfli, Noriko Thunmann, Hernan Verschuren, Walt Whitman, Zoe Zin Moe*

and many more artists, artisans, authors & other contributors  
en veel meer kunstenaars, vaklieden, auteurs & andere bijdragers

[www.bartlebyand.co](http://www.bartlebyand.co)

## I would prefer not to

Fig. 1. Verso du carton d'invitation du Van Abbemuseum pour l'exposition **Bartleby & Co. 1995-2020, twenty-five years of slow & happy publishing**, du 6 septembre 2020 au 16 octobre 2021.

Mes livres de peintre qui sont créés en parallèle sont sans compromis et donc (peut-être) moins accessibles ? Au fil des années, ils sont devenus une sorte d'univers parallèle à mon travail artistique d'éditeur. Comme les journaux intimes, ils sont plutôt de nature privée. Mais cela n'exclut pas de les montrer ou de les publier (un jour ?).

## **2) Quels liens fais-tu entre la pratique de la peinture avec celle du livre, entre l'unique (peinture) et le multiple (livre) ? Comment passes-tu de l'un à l'autre ?**

Mon évolution vers l'art ne s'est pas faite en ligne droite. En fait, elle continue d'osciller entre le désir d'être artiste (idée enfantine), la pratique (formation de libraire, formation continue de fabricant de livres), puis à nouveau l'art (études de peinture) et le retour à l'édition artistique (Bartleby & Co.). J'ai sans doute opté pour le travail artistique du livre parce qu'il crée des objets plus « réels » que « spéculatifs ». Dans le travail du livre, on garde les pieds sur terre. Il s'agit d'un travail très concret.

Les livres que j'édite en petit tirage, bien qu'apparemment identiques, sont dans la plupart des cas des originaux. Cela est dû au travail manuel invisible mais important, à la manière dont ils sont décorés et « emballés », aux tampons, aux collages, aux dessins à la main, aux coloriages et aux numérotations, etc.

Mais en fin de compte, il s'agit probablement des deux faces d'une même médaille : la peinture, les dessins, les carnets de dessins « privés » et le travail sur les éditions s'influencent mutuellement et sont une condition préalable l'un pour l'autre.

Dans mes « vrais » livres originaux (qui naissent toujours seuls et dans le « silence »), des idées picturales sont parfois pensées et ébauchées, qui sont ensuite réutilisées dans les éditions. Et inversement. Je « recycle » également des restes (fragments) d'éditions dans mes livres de peinture. Là encore, les deux formes d'expression sont interdépendantes et font l'objet d'un « va-et-vient ».

Ma réalité est multiple. Déjà en tant qu'enfant peintre, puis en tant qu'étudiant en art, j'étais un « créateur » d'images très productif. Cette productivité m'a toujours un peu déconcerté. Les images devaient « sortir ». Mais où les mettre ? Une manière de canaliser et d'utiliser cette joie de créer était la production (parfois absurde) de livres à faible tirage, qui demandait beaucoup de travail. Le travail d'édition est certes très exigeant sur le plan manuel et demande beaucoup de temps, mais il n'est pas créatif en permanence. C'est dans ce travail manuel qu'une certaine partie de mon énergie créatrice s'est déplacée. Et c'est amusant ! De l'amusement et du plaisir ludique de faire, le chemin vers l'amitié n'est pas long. J'aimerais vivre ces moments de travail en commun comme des moments d'amitié. Il n'y avait pas d'autre moyen. Je ne suis pas sûr du tout que ce soit « contemporain », je pense plutôt qu'il s'agit d'une forme particulière de « nage à contre-courant ». Je vous conseille de jeter un coup d'œil à Don Quichotte ; une âme sœur de Bartleby. Quichotte n'aspire pas à l'épanouissement personnel mais à l'âge d'or, ou, pour le dire autrement, à un monde nouveau et meilleur. Miguel de Cervantès s'est attaché à dénoncer la « société de façade » dans laquelle seules les apparences comptent, au détriment des vertus et des valeurs authentiques. Aujourd'hui, ceux qui recherchent l'amour, l'humain, le sérieux, la justice, la véracité, la noblesse et la beauté ont tendance à faire sourire. Ces qualités intemporelles continuent de me plaire, je les recherche et leur fais de la place dans mes livres.

## **3) La notion de multiple est chez toi plutôt singulière : tout en identifiant ton travail à celui du copiste Bartleby, tu considères la copie réalisée avec des photocopieuses comme une sorte « d'originale ». Peux-tu nous expliquer le chemin par lequel ton travail passe et ce qui t'amène à formuler cela d'une telle manière ?**

Je me compare volontiers aux copistes et enlumineurs anonymes du Moyen Âge. Le personnage de « Bartleby » est un intermédiaire avec les temps modernes, même si Herman Melville l'a créé il y a cent septante ans déjà, il reste – d'une certaine manière – intemporel. À l'instar des scribes dans les monastères, véritables transmetteurs spirituels de textes – généralement religieux –, nous ne savons presque rien de lui sinon qu'il se tient comme un roc dans la tempête : autour de lui, les « temps nouveaux » et l'industrialisation font déjà rage. Il y échoue, son refus est profondément humain. Peut-être sa fonction est-elle celle d'un saint patron pour ma création artistique ? Bartleby est le « loser » et l'antithèse humaine d'un « maître », c'est pourquoi je me sens proche de lui. Le refus de Bartleby est aussi une forme de résistance (et d'insoumission ?). Cela me correspond bien.

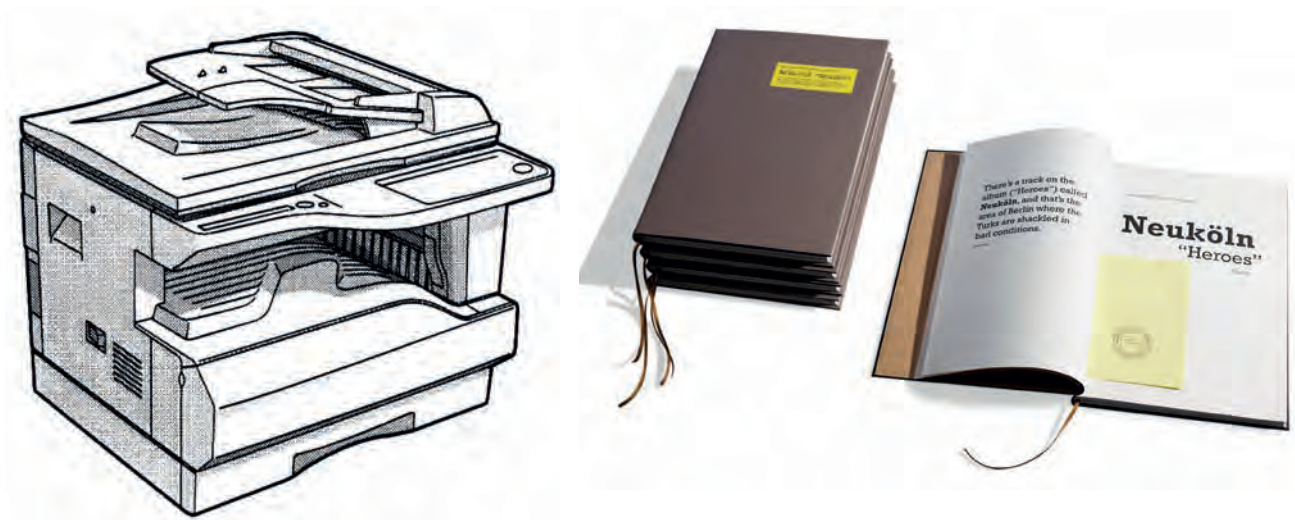


Fig. 2 et 3. Photocopieur Sharp, utilisé (entre autres) pour l'impression de l'édition **Thrice**<sup>10</sup> et **Neuköln**<sup>11</sup>

Le travail avec la photocopieuse est certes un choix esthétique, mais très souvent aussi simplement d'origine pragmatique et économique. C'est justement pour les petits tirages que la photocopieuse s'impose comme machine de reproduction. « L'originalité » de la photocopie réside dans son processus de fabrication. Les copies produites par la machine se distinguent toujours les unes des autres (de manière minimale), elles ne sont jamais totalement identiques. La photocopieuse a d'une certaine manière sa propre vie, souvent chaque copie doit être faite séparément, l'une après l'autre, afin de ne pas surchauffer la machine. Le papier est également chargé à la main (et souvent feuille par feuille), surtout lorsqu'il s'agit d'impressions recto-verso.

**4) Tes *unica* (peintures qu'elles soient reliées entre elles ou non) s'inscrivent parfois dans une sérialité qui n'est pas sans interroger le multiple tandis que les livres, qu'ils soient réalisés en peu d'exemplaires ou à plus grand tirage, connaissent des formes de singularisation ? Qu'est-ce qui peut motiver des « transgressions de genre » et de type de création ? Peux-tu donner des exemples pour illustrer ta démarche ?**

Il existe une interaction entre les éditions et les originaux. Les deux sont issus du même trésor d'images intérieures. Là aussi, un motif est parfois « recyclé ». Pour être plus concret, je travaille actuellement sur une édition « Tutti Frutti » qui sera produite à douze exemplaires. L'idée de l'image pour ce livre est très simple et presque minimaliste, mais l'impression générale du livre sera très « copieuse » et « riche ». L'observateur du livre, ou sa lectrice, doit vivre une « expérience artistique » double page par double page. Chaque double page est pensée comme une œuvre d'art (picturale) en couleurs et en même temps, l'objet est vraiment « construit » comme un livre. Difficile à comprendre, mais à vivre en le feuilletant ! Et c'est précisément le miracle : l'expérience artistique vécue lors de la lecture d'un livre d'artiste est active et non passive.

Avec Tutti-Frutti, il s'agit (et ce n'est pas la première fois) de la mise en scène d'un texte (oublié). Dans ce cas, il s'agit d'un conte romantique du prince Hermann von Pückler-Muskau (1785-1871). Le livre doit être une véritable « expérience artistique » et, tout comme cet homme (excentrique) a mis en scène sa vie (et ses jardins), j'essaie de faire un livre « fou » tout aussi excentrique. Le texte de Pückler « Die Flucht ins Gebürge » (« La fuite dans les montagnes ») est mis en scène. Mes mots atteignent ici leurs limites. De la même manière qu'il faut écouter un morceau de musique pour le « comprendre », il faut « regarder » et « déchiffrer » un tel livre pour l'apprécier. La mise en scène est ici « l'art » et le spectateur est soumis à rude épreuve. L'idée pour réaliser ce livre est assez ancienne, cela fait déjà vingt ans que je veux le « faire ».

<sup>10</sup> Thrice, Kosty, the ghostwriter, édition de quarante-quatre exemplaires, Bartleby & Co. 2009.

<sup>11</sup> Neuköln, « Heroes », édition de trente exemplaires, Bartleby & Co. 2013.

Cette réédition d'un texte oublié implique également un travail graphique et des idées de mise en page très importants. Il serait donc possible de faire un livre « normal » à partir de ce matériel. Je me trouve souvent dans cette situation avec mes éditions spéciales. Même si cela semble absurde, il est plus facile de réaliser un ouvrage spécial (à petit tirage) avec moins de moyens financiers (mais beaucoup d'énergie au travail) qu'un ouvrage similaire (mais finalement moins beau) à plus grand tirage, mais dont l'impression et le façonnage nécessitent des moyens plus importants.

**5) Tes livres sont généralement produits à un petit nombre d'exemplaires, pour rester à dimension humaine : non seulement dans leur création, puisque tu réalises de manière artisanale la plupart des tâches pour être au plus près de la matérialité du livre, mais également dans leur diffusion tant auprès des institutions que lors de lecture pour un public plus important. Peux-tu nous expliquer comment es-tu devenu une sorte de « trouvère/troubadour » du livre et la manière dont le livre est devenu, pour toi, l'objet pour être en relation avec les autres ?**

La dimension humaine est très importante pour moi. L'indépendance pendant le processus de fabrication l'est aussi. En vingt-cinq ans d'existence, Bartleby & Co. est devenu un collier de perles de rencontres. Ces moments d'échanges sont probablement encore plus importants que le livre terminé. Produire en petite quantité signifie aussi travailler de manière particulièrement respectueuse des ressources. La consommation et la surproduction m'ont toujours paru suspectes et je les considère comme une cause principale des malheurs de notre époque. Les troubadours étaient des voyageurs, et je voyage souvent avec mes livres. Un rendez-vous dans une bibliothèque pour mettre en place une éventuelle acquisition, le déplacement en train avec douze « corps » de livres vers l'atelier de reliure en vue de leur transformation ; ces voyages sont tout autant d'occasions de rencontres pour moi. Produire en petit nombre permet cette autonomie et j'ai le grand privilège de connaître personnellement la plupart des collections et des acheteurs de mes livres. De chaque nouvelle rencontre naissent de nouvelles idées et parfois de nouveaux projets.



Fig. 4. Thorsten Baensch en 2005 avec l'édition **Cookbook**<sup>12</sup>, photographie de son ami Thies Ibold (Hambourg).

<sup>12</sup> Cookbook & Survival Kit, Thorsten Baensch et Christine Dupuis, édition de cinquante exemplaires, Bartleby & Co. 2000.

**6) À la fois artiste et éditeur, artiste par l'édition, tu as affirmé que Bartleby & Co. est « une œuvre d'art, [et] c'est un peu [t]a bibliothèque idéale » : peux-tu développer ce que recouvrent ces deux notions (« œuvre d'art », « bibliothèque ») pour toi et la manière dont tu vois cette relation ?**

L'ambition est grande : créer une collection de livres qui me représente finalement. Tous les livres de Bartleby & Co. forment une sorte d'autoportrait qui reflète ma curiosité et mes préférences. Mais c'est à d'autres de décider s'ils y parviennent. Dans le domaine de la peinture, ce sont souvent les autoportraits et les portraits qui m'attirent le plus.

Les bibliothèques sont les trésors de l'esprit, ce sont des lieux de silence, des lieux de recherche et elles attirent les gens qui cherchent des réponses à des questions qu'ils n'obtiennent peut-être qu'en lisant des livres. Je me sens bien dans cette compagnie et c'est à ce genre d'environnement que mes œuvres d'art livresques appartiennent. Ma passion pour les bibliothèques remonte à l'époque où j'étais (jeune) libraire. Ce sont souvent des lieux particulièrement beaux et ils sont baignés de l'aura du savoir. L'exigence (élevée) que je me fixe dans le travail du livre est de créer des livres durables, qui puissent encore être découverts et intéressants pour les générations suivantes. Pour cela, la bibliothèque (publique) est l'endroit idéal.

Les lectures sont des moments intemporels d'immersion dans les pensées des autres. C'est aussi de l'autre qu'il s'agit lorsque je réalise mes éditions. Dans une bibliothèque, la rencontre devient une possibilité.

**7) Dans plusieurs textes (entretiens, présentations), tu exprimes une défiance à l'égard d'un certain « monde de l'art contemporain » dans lequel tu ne te reconnais pas que ce soit dans ses codes, ses tendances éphémères ou ses propositions artistiques. Penses-tu que le « monde du livre » y échappe davantage ?**

Le monde du livre est également soumis aux tendances de la mode. Certains thèmes et surtout certaines formes de présentation sont toujours d'actualité. Une bibliothèque est épargnée par les tendances de la mode dans la mesure où (dans le cas idéal) elle croît et collectionne continuellement. Ainsi, les tendances de la mode descendent comme au fond d'un lac. Elles sont ensuite parfois soulevées, comme les dépôts, par les baigneurs. Et c'est en partie de cela que vivent les poissons. Le lecteur formé se déplace comme un plongeur et trouve peut-être de temps en temps une belle pierre ou un coquillage dans la vase. Le bibliothécaire, lui, connaît très bien le lac et ses dépôts et sait où se trouvent les plus beaux coquillages et où la vase la plus nourrissante est descendue. Il faut donc se fier au bibliothécaire.

Je souhaite que mes livres soient comme des coquillages ou de belles pierres et je rappelle une citation dans *Moby Dick* de Melville « but I have swam through libraries and sailed through oceans ».

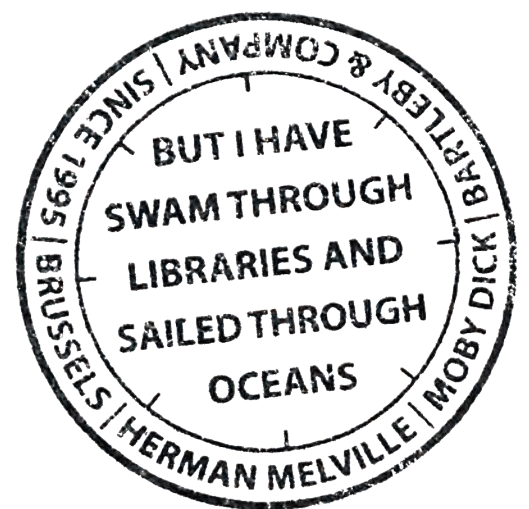
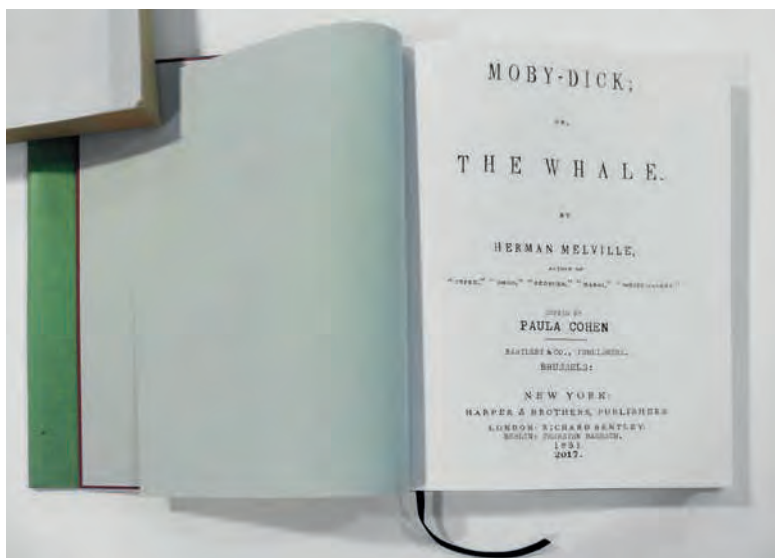


Fig. 5 et 6. Page de titre et cachet de l'édition *Moby Dick*<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> *Moby Dick*, édition à dix exemplaires en collaboration avec Paula Cohen, Bartleby & Co. 2017.

8) Tes créations sont souvent présentées comme étant des « livres d'artiste.s », ces œuvres que l'on a définies comme étant à l'intersection du monde de l'art (contemporain) et celui du livre. Pourtant, quand on découvre ton travail dans son ensemble, ce ne sont pas toujours les mots « livre » ou « livre d'artiste » qui viennent à l'esprit. Parfois, ce que l'on voit en premier, ce sont des boîtes, en carton ou plastique, contenant tantôt des livres certes, mais bien plus souvent un de ses avatars (papiers pliés, fascicules, brochures, livrets reliés, agrafés ou à spirales...), tantôt des objets (tissus, vêtements, pochettes, blisters, du tricot, des assiettes...) voire des éléments organiques (des cheveux, des aliments, des os, des graines, des feuilles séchées...), ces derniers étant par nature l'expression d'une singularité et d'autres formes de multiple. Peut-on encore parler de livre et même de livre d'artiste ?

Cela fait très longtemps que je me demande comment « illustrer » un thème en trois dimensions. Mes éditions partent généralement d'un texte, qu'il soit culinaire, littéraire ou scientifique. Dans ce sens, je dirais que le texte est tout de même au premier plan. Les autres matériaux, les trouvailles, les pièces de collection, les objets qui s'y ajoutent sont une tentative de commenter le texte, de l'accompagner, de l'embellir et de le compléter de manière judicieuse. Il s'agit aussi pour moi d'une approche haptique d'un thème. C'est parfois ludique, parfois sérieux. Mais la catégorie à laquelle appartiennent ces objets d'art du livre n'a pas d'importance pour moi. Parfois, le contenu d'une boîte est performatif, comme dans le cas de « I hated Art itself » et « Troc-X-Change », ou éducatif, comme dans « Eat and Die », ou sculptural, comme dans « Chicken ». Ce sont presque toujours les formes mixtes qui me mettent le plus au défi dans leur exécution. Parfois, le contenu des boîtes ressemble à des capsules temporelles.



Fig. 7. Les composants de l'édition **Eat and Die**<sup>14</sup>

9) Si le livre, dans la diversité de ses formes et de ses contenus, joue un rôle essentiel dans ton activité de création, il ne semble pas toujours être au cœur du dispositif, mais semble s'inscrire dans un large spectre de réalités : d'un côté, il s'agit du livre comme dispositif pour la création, et dans ce cas tu en interrogues les limites matérielles et génériques ; de l'autre, on retrouve le livre, ou l'un de ses avatars, comme un élément, pas toujours central, d'un dispositif plus global. Si tu devais poser un regard rétrospectif sur l'ensemble du travail que tu as mené jusqu'alors, comment dirais-tu que tes créations parlent de ton rapport à l'art, multiple ou au livre ?

<sup>14</sup> Eat and Die, Infants in the field of war, with Marcia Pally, édition de douze exemplaires, Bartleby & Co. 2009.

« Faire de l'art » est pour moi la forme parfaite de communication. Dès le début, mon art a eu un aspect ludique. Peut-être parce que l'impulsion vers l'art vient chez moi d'une enfance ininterrompue ? La communication est aussi au cœur du projet « Kitchen, la cuisine transportable »<sup>15</sup>. Christine Dupuis et moi échangeons des recettes et des textes culinaires (ou des dessins) contre un bol de soupe. En plus de vingt ans, cela a donné naissance à notre « Kitchen Archive », qui sera également publié dans les années à venir sous la forme d'un projet de livre d'artiste.

La conservation, la découverte et la transmission sont d'autres motifs importants pour moi. Je suis un artiste qui apprend et le travail sur les éditions de livres d'artistes est pour moi un programme de formation continue. « L'hermaphrodisme » de ma production, art ou livre d'artiste ? multiple ou sculpture ? peinture ou reproduction/copie ? vente directe ou performance ? tient certainement aussi à mon plaisir de ne pas être fixé et à mon besoin de rester indépendant.

La transmission, que ce soit sous forme d'enseignement ou d'organisation de présentations de livres, est devenue une part importante de mon travail quotidien. Depuis de nombreuses années, je partage généreusement mes connaissances et mon expérience de la création de livres avec des étudiants, d'autres artistes ou collègues, et c'est ainsi que je suis devenu une sorte de « maître » bon gré mal gré dans mon domaine.

Le travail en équipe n'est possible que s'il y a de la confiance et de la motivation. Les plus beaux moments du processus de création sont peut-être ceux où une épreuve sort de l'imprimante et est immédiatement corrigée et discutée, donnant ainsi naissance à une nouvelle version améliorée. On peut déjà observer ce processus de travail au musée Plantin-Moretus<sup>16</sup>, qui possédait une table de correction dans la salle d'imprimerie. Il s'agit tout simplement d'un procédé éprouvé depuis des siècles. Dans mon travail, de nombreux prototypes (souvent plus de dix différents) sont créés au cours d'un projet de livre, ce qui permet de comprendre et de suivre le processus de son développement. C'est l'occasion d'expérimenter et de jouer à la table de l'atelier. Cette collaboration directe selon la méthode « trial and error » est parfaitement possible avec ma collaboratrice de longue date (depuis 2012) Caroline Balon. Cette forme et cette méthode de travail idéale sont également centrales avec les nombreux assistants et stagiaires qui ont contribué à la création des livres au fil du temps : Eva Evrard (2009), Mathieu Contis (2009), Christopher Kienecker (2011), Anton Haesendonck (2014), Lucas Roman (2015), Camille Boisaubert (2015), Marie-Lou Garcia (2016), Baptiste Saint-Pé (2021), Agathe Payen (2022), Arthur Morin (2022) et bien d'autres.

## 10) Quel serait ton « mot de la fin » ?

Le collectionneur de livres hambourgeois Aby Warburg<sup>17</sup> appelait sa bibliothèque un « Denkraum » (espace de la pensée). Inspirés par cette idée, les livres de Bartleby & Co. tentent d'être des « Denkkunstwerke » (œuvres d'art de la pensée).

Dans deux ans, en 2025, Bartleby & Co. fêtera son trentième anniversaire et, d'ici là, plus de quatre-vingt-cinq livres et éditions auront déjà été publiés. Ce « grand projet », je prévois (pour le moment) d'arrêter avec la centième édition et de me consacrer à nouveau à la peinture « intime » pour le reste de ma vie.

Cette planification provient du désir de publier un livre « complet » sur mes éditions et de le considérer comme une conclusion. De la même manière que Norbert et moi avons créé, avec la publication « VON ORT ZU ORT »<sup>18</sup>, une sorte de monument colossal à notre voyage de douze ans à pied à travers l'Europe, j'aimerais créer un livre-monument pour Bartleby & Co. comme dernier (et centième ?) livre. Mais cela prendra encore quelques années. Le travail sur de nouveaux livres se poursuit, les idées ne manquent pas. D'ailleurs, les nouveaux projets sont toujours les plus passionnants. Je ne regrette aucun livre de ma production et c'est même avec une certaine fierté que je regarde en arrière la longue série de publications.

Si les spectateurs et les lecteurs de mon « art » pensent y reconnaître une certaine forme d'activisme et même d'engagement politique, je ne m'y opposerai pas. Mais je laisse à d'autres le soin d'évaluer ce dont il s'agit en fin de compte dans les livres de Thorsten Baensch et de Bartleby & Co.

---

<sup>15</sup> Kitchen, la cuisine transportable, projet avec Christine Dupuis, depuis 2000.

<sup>16</sup> Musée Plantin et Moretus à Anvers.

<sup>17</sup> Historien de l'art (1866-1929). Il a créé l'Institut Warburg.

<sup>18</sup> Thorsten Baensch, Norbert Schöbel, VON ORT ZU ORT, 12 Jahre zu Fuß, The Eriskay Connection, Breda 2021.

# LA REVUE HOLZ ET SON AUTO-BOOTLEG

---

OLIVIER DEPREZ  
Artiste, graveur, dessinateur

Dans cette présentation, je vais me concentrer sur l'auto-bootleg de la revue HOLZ (fig. 1) et tenter d'éclairer quelques-uns de ses aspects. Néanmoins, étant donné que le bootleg s'inscrit dans la dialectique de l'original et de la « mauvaise » copie, je m'attarderai d'abord à décrire la revue HOLZ afin de mieux apprécier ensuite ce qui dans la copie demeure identique et ce qui diffère. Dans un second temps, je préciserai le sens de la notion de *bootleg* en me référant surtout au livre de Rob van Leijsen<sup>1</sup> qui offre une approche éclairante de cette notion. Enfin, j'examinerai de plus près l'auto-bootleg de la revue HOLZ. Si dans le domaine du livre d'artiste, le bootleg est une pratique bien établie, l'auto-bootleg paraît lui être une nouveauté. Je propose d'essayer de clarifier le sens de cette nouveauté. Mais tout d'abord commençons par présenter dans ses grandes lignes la revue HOLZ.

## LA REVUE HOLZ

En décembre 2019, dans la foulée de l'exposition *WREK NOT WORK*<sup>2</sup> à la Bibliotheca Witttockiana, Roby Comblain et moi-même avons créé la revue HOLZ. HOLZ est une revue xylo- et linogravée tirée à dix exemplaires sur papier japonais 10 g, aux dimensions de 50 x 61 cm et dont le nombre de pages oscille entre vingt-huit et trente-deux pages selon les numéros. La revue a été conçue d'emblée comme un espace de rencontres. Rencontre tout d'abord entre deux approches très contrastées de la gravure et du multiple. Roby Comblain déploie ses recherches en croisant la gravure et la scénographie. Ses gravures sont souvent abstraites et tendent au volume. De mon côté, la gravure croise la bande dessinée et d'autres médias, interroge les passages de la page à l'écran et est aussi contextualisée dans des installations. Les gravures que je produis sont figuratives bien que l'abstraction ait une place centrale dans mon propos gravé. Au-delà de ce dialogue et de cette confrontation entre deux façons de concevoir la gravure, la revue HOLZ ménage aussi des rencontres entre le texte et l'image, entre l'image et l'abstraction, le document et la forme, la narration et la non-narration, la poésie et la prose, la théorie et la non-théorie, le texte et le contexte, le féminin et le masculin, etc. Comme toute revue, c'est aussi une aventure collective. Ont ainsi déjà participé aux premiers numéros de HOLZ, Jan Baetens, Perrine Estienne, Claude François, Caroline Lamarche et Chantal Vey.

Les sujets abordés dans la revue sont nombreux et se déclinent depuis l'art de Joseph Beuys jusqu'au cinéma de Chantal Akerman, en passant par l'architecture de Louis I Kahn. Les anonymes y ont aussi leur place : des enfants berlinois des années 1950 jouant à un jeu dont on a oublié les règles, des travailleurs immigrés surpris dans leur logement exigu quelque part en Allemagne, des autonomistes

---

<sup>1</sup> VAN LEISEN 2020.

<sup>2</sup> DEPREZ 2020.



Fig.1. La revue HOLZ et son auto-bootleg

féministes italiennes des années 1970 discutant de la singularité de leur manière de faire de la politique et des vacanciers dans un centre culturel juif construit par Louis I Kahn dans les années 1950. On y trouve aussi représentés des objets, des bâtiments, des revolvers et des motifs géométriques et parfois informels. Tous ces éléments constituent autant de fragments d'un récit en cours comme l'a très bien relevé Jan Baetens<sup>3</sup>.

Sur le plan visuel, la revue a opté pour une bichromie faite de noir plus une couleur qui varie à chaque numéro, ce qui permet de distinguer les différents numéros de la revue. En suivant l'ordre chronologique des publications, la suite s'égrène comme suit : HOLZ rouge, HOLZ jaune, HOLZ orange et HOLZ bleu. La page de couverture est toujours la même, le logogramme HOLZ en occupant tout l'espace à bords perdus (fig. 2). La dernière page quant à elle contient systématiquement un texte gravé qui délimite le thème de la revue (fig. 3).



Fig. 2. Couverture du HOLZ jaune

<sup>3</sup> BAETENS 2021.

**For Kahn, architecture was not to do  
with what a building looks like but  
to do with how its spaces are orde-  
red, with how it is built, and how  
these affect what is experienced by  
those who inhabit it.**

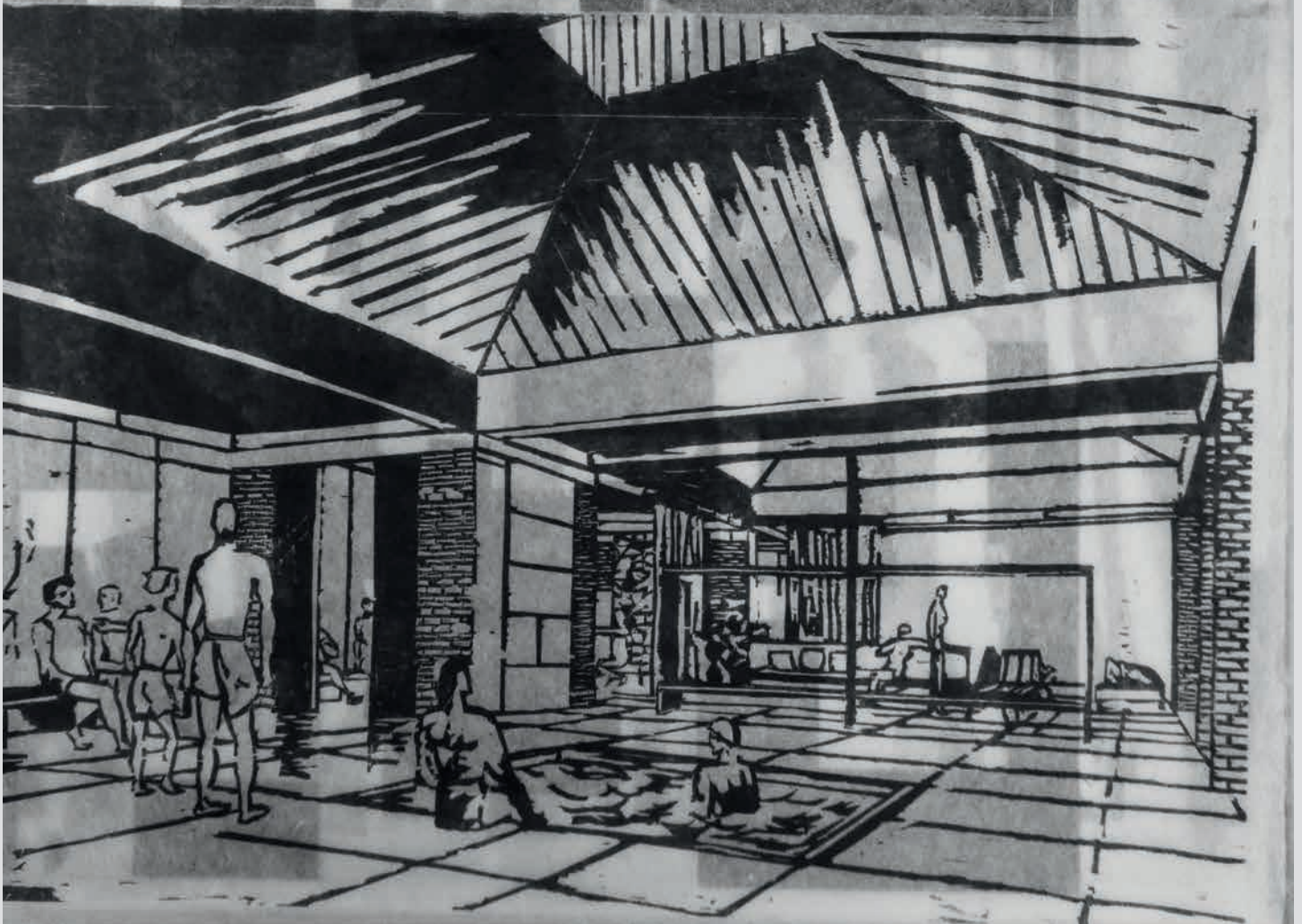


Fig. 3. Quatrième de couverture du HOLZ jaune

La quasi-transparence du papier japonais (10 g) induit une grande plasticité visuelle de la page lors du feuilletage. En effet, chaque fois que la page est tournée, du fait de la superposition qui change selon que la page est posée sur les pages précédentes ou sur les pages suivantes, l'apparence de la page s'en trouve modifiée. La transparence tend à fusionner les différents motifs, le texte et l'image aussi bien que les images entre elles créant une suite d'associations extrêmement mobiles. Comme le souligne Baetens, la page « se mue ainsi en l'équivalent des anneaux de croissance de la matière première des gravures, les cernes annuels de l'arbre où se cristallisent de nouvelles associations formant ensemble ce que l'ancienne rhétorique nomme si judicieusement une "forêt" ou miscellanées sur tel sujet particulier »<sup>4</sup>. Enfin, la légèreté et la fragilité du papier induisent la lenteur du feuilletage et une conscience plus aiguë du geste de tourner la page : trop vif, le geste pourrait entraîner la déchirure du papier ; trop lent, la feuille se froisse. Quant au colophon, outre les indications habituelles, il indique toutes les sources des images et des textes, car tous sont des emprunts et constituent en quelque sorte autant de « mauvaises » copies, c'est-à-dire des bootlegs. Ce qui signifie que du fait de sa logique d'appropriation, où les images et les textes empruntés sont revisités par la gravure, la revue HOLZ contient potentiellement la possibilité de l'auto-bootleg. Enfin, matériellement parlant, le colophon est tapé à la machine à écrire sur un papier simili Japon. La feuille du colophon est ensuite collée de façon à constituer un rouleau dans lequel est glissée la revue, elle-même enroulée autour d'un carton rigide, ce qui n'est pas sans évoquer les antiques rouleaux de papyrus<sup>5</sup>.

Quant à l'audience de la revue HOLZ, *a priori*, elle ne peut être que réduite du fait du faible tirage, de sa diffusion confidentielle et de son prix quelque peu prohibitif. Néanmoins, il est possible d'outrepasser ces obstacles. Il existe pour ce faire divers moyens. Roby Comblain et moi en avons retenu au moins quatre :

- Premièrement, lors d'expositions, la revue est l'objet d'une spatialisation (fig. 4). Concrètement, elle s'insère dans une installation qui souligne le jeu avec la transparence et les différents motifs. L'installation met en relation les pages de la revue avec des impressions extraites de cette revue et suspendues à la façon des *cordels*<sup>6</sup>. Lors des expositions, le public est convié à tourner les pages des revues.



Fig. 4. Présentation de la revue HOLZ à l'Atelier Roby Comblain lors de l'exposition collective *Un pied dedans une main dehors*

<sup>4</sup> BAETENS 2021, p. 104.

<sup>5</sup> BAETENS 2021, p. 104.

<sup>6</sup> Cordel : petit fascicule brésilien de poèmes ou écrits subversifs accrochés à une corde à linge et vendus dans les marchés.

- Deuxièmement, la revue est mise à disposition du public dans des institutions à l'exemple des fonds patrimoniaux de la Ville de Liège où les deux premiers numéros de la revue sont en accès libre. Qui veut peut la consulter moyennant l'envoi d'une demande par e-mail à l'adresse fonds.patrimoniaux@liege.be.
- Troisièmement, la revue est accessible via le site du *Multiple de 3* (multipledetrois.com), site qui a été conçu au début de la pandémie pour rendre compte des activités du collectif informel d'artistes constitué par Roby Comblain, Xavier Michel et moi-même.
- Quatrièmement, la revue peut faire l'objet d'un fac-similé, c'est-à-dire une reproduction à l'identique dans un plus petit format sur un support moins onéreux et accessible à un plus grand nombre. Identique toutefois, ce ne fut pas tout à fait le cas et c'est ici que commence l'aventure de l'auto-bootleg. Entre parenthèses, l'auto-bootleg redistribue ironiquement les cartes en ce qui concerne la logique du droit d'auteur puisque, dans le cas de l'auto-bootleg, l'on se copie soi-même. Doit-on alors se payer les droits à soi-même ?

## QU'EST-CE QU'UN BOOTLEG ?

Selon le *Oxford English Dictionary* en ligne<sup>7</sup>, le bootleg est un enregistrement musical illégal réalisé lors d'un concert. Son origine remonterait aux contrebandiers qui avaient l'habitude de cacher des bouteilles dans leurs bottes. Rob van Leijssen situe pour sa part le *bootleg* dans la perspective du *reenactment*, terme qui « désigne avant tout la reconstitution historique, c'est-à-dire la reproduction fidèle d'un événement d'envergure sociétale »<sup>8</sup>. Toutefois, selon van Leijssen, il existe la possibilité que le *reenactment* diffère de l'événement original. Rappelant les propos de Sven Lütticken, van Leijssen signale que le *reenactment* à l'image de la reconstitution d'une bataille « doit comporter des éléments de surprise et une part de hasard, et son issue doit rester ouverte ». Mais van Leijssen s'intéresse avant tout au livre d'artiste. Il applique donc la notion de *reenactment* à ce domaine en subdivisant cette catégorie en deux sous-catégories : le fac-similé et le bootleg. Selon van Leijssen, le fac-similé a pour objectif de produire « une copie exacte, autrement dit une reproduction aussi conforme à l'original que possible, d'un livre ancien, d'un manuscrit, d'une carte, d'une estampe ou de tout autre objet de valeur historique ». En contraste, le bootleg « consiste en l'appropriation d'un contenu original par un.e artiste qui y apporte son interprétation ». Rob van Leijssen précise encore le sens du terme bootleg en rappelant que le mot évoque aussi « la production, le transport et/ou la vente d'une version illégale ou d'une copie d'un produit protégé par un copyright ». Enfin, dans le champ de l'art contemporain, « le bootleg recouvre un ensemble d'actes de citation et d'appropriation, et un mouvement de décentralisation de la production dans l'économie mondiale ». Contrairement au fac-similé, le bootleg complexifie l'original et en fait une nouvelle proposition « qui peut échapper aux accusations de violation de copyright ». On peut néanmoins ici se demander si un bootleg « parfait » ou « réussi » n'est pas formellement parlant un « fac-similé » ? À ce propos, van Leijssen rappelle que la frontière entre le fac-similé et le bootleg est subjective et est de plus traversée par la question du copyright. L'auteur évoque alors le code des bonnes pratiques défini par la College Art Association selon lequel « un.e artiste utilisant l'œuvre d'autrui dans son propre travail doit citer sa source, ne pas laisser entendre que des éléments ainsi incorporés relèvent d'une création originale, pouvoir attester d'un enjeu artistique justifiant l'utilisation d'une partie ou de l'intégralité d'une œuvre préexistante, et enfin éviter d'utiliser des contenus protégés par un copyright sans y apporter un supplément artistique ». La réalité impose de bémoliser cette référence à cette association que fait van Leijssen, car d'une part la législation varie selon les pays et d'autre part il est peu probable que ce code des bonnes pratiques impressionne vraiment les adeptes de l'observance stricte du copyright. Dans cette perspective néanmoins où le supplément apporté par l'interprétation de l'artiste distingue le bootleg du fac-similé, la question qui se pose selon van Leijssen est alors d'évaluer « l'apport matériel et conceptuel d'un.e graphiste au *reenactment* de livres d'artistes ». C'est ce que je vais tâcher de faire à présent.

<sup>7</sup> <https://en.oxforddictionaries.com/definition/bootleg> (consulté le 11/01/2022).

<sup>8</sup> VAN LEIJSEN 2020, p. 153-157.

## L'AUTO-BOOTLEG DE LA REVUE HOLZ

Bien que l'intention initiale eût été de produire un fac-similé de la revue HOLZ, Xavier Michel, artiste, graphiste et imprimeur, membre du collectif informel *Multiple de 3*, a proposé d'être fidèle à la revue et de produire malgré tout un objet différent. Ce qui est une bonne façon d'explorer la notion de multiple : produire de l'identique vs différent et ce faisant interroger la dialectique de la copie et de l'original, mais aussi interroger le support, la matérialité du multiple.

En ce qui concerne l'apport matériel, les changements les plus manifestes sont la réduction du format (l'auto-bootleg mesurant 42,3 sur 29,7 cm), l'usage d'un papier journal ordinaire 90 g qui ne possède pas les qualités de finesse et de transparence du papier japonais de l'original et le passage d'un mode d'impression analogique artisanal à un mode d'impression digitale industrielle. Le colophon est intégré dans l'auto-bootleg sur la quatrième de couverture, contrairement au colophon de la revue HOLZ inscrit en dehors du volume de la revue sur le rouleau qui la contient. Le tirage varie aussi ; on passe de dix exemplaires pour la revue HOLZ à cinquante pour l'auto-bootleg. Cependant, la diffusion de l'auto-bootleg reste tout aussi confidentielle et se fait à l'occasion d'expositions et de la participation à des événements divers. Son contenu est également semblable, on y retrouve du texte et de l'image, mais le traitement est radicalement différent. Du fait que le texte est traité par ordinateur, contrairement à la revue HOLZ où le texte est gravé, trois articles ont été intégrés dans l'auto-bootleg. En ce qui concerne les images, ce ne sont pas des gravures qui sont imprimées, mais des photos de gravures. La matérialité des images est de plus conditionnée par les outils numériques du logiciel Photoshop. La trame y remplace la taille. Ce qui n'est pas sans implications comme l'explique très bien Xavier Michel<sup>9</sup>. Car, si la taille, dans le cas de la gravure au burin par exemple, suit les plans de façon à suggérer les volumes du dessin, la trame, elle, ne s'occupe que de variations de tonalités et est, de ce point de vue, selon Xavier Michel, *primo*, indifférente au sujet et, *secundo*, affirme la surface sur laquelle elle est déposée, quand la taille renvoie au creux et donc à la profondeur du support qu'elle incise. En ce qui concerne la trame, le mot « print », par exemple, est utilisé comme trame à la page 9, mais le mot est si petit qu'il ne peut être observé qu'à l'aide d'une loupe. À l'inverse, la trame de la page 13, par un jeu sophistiqué de lignes croisées, dessine le mot HOLZ vu en perspective, le mot n'étant lisible qu'à condition de prendre un peu de recul avec la page. Le jeu avec la trame permet donc de régler la distance de lecture, distance qui varie selon qu'il faut se rapprocher pour voir à l'aide d'une loupe le mot « print » ou bien au contraire s'éloigner pour voir le mot HOLZ se dessiner dans la trame qui le contient. L'usage du noir est également l'objet d'une procédure d'impression qui invite à prendre conscience des qualités physiques de l'impression. Le noir de la page 8 est imprimé en noir sur blanc tandis que le noir de la page 9 résulte d'une quadrichromie. La page 21 quant à elle exhibe la différence matérielle qui existe entre le papier de l'auto-bootleg et le papier de la revue HOLZ. La double-page 18 et 19 montre une autre photographie de la revue HOLZ où l'on peut apprécier la reliure et le volume de la revue (fig.5).

Enfin, un autre aspect matériel diffère de façon conséquente : l'absence de bords perdus de l'auto-bootleg du fait de la contrainte de l'impression digitale telle qu'elle est techniquement définie par l'imprimeur. Pour dire les choses simplement, le cadre blanc est imposé par le processus d'impression, le choix de placer l'image à bord perdu est impossible. Si bien que l'enjeu visuel de l'auto-bootleg consiste, entre autres, à ménager des allers-retours entre l'intérieur de la page et la marge blanche qui la contient (fig. 6).

Tout ce que l'on vient de pointer permet à présent de préciser l'apport conceptuel de l'auto-bootleg. Il est d'abord de l'ordre de l'auto-réflexivité qui procède sur des plans divers. Ainsi, l'auto-bootleg met en évidence les conditions de l'impression, par exemple via le jeu avec la trame constituée à l'aide du mot « print » et le jeu avec le noir qui, tantôt imprimé en noir sur blanc, tantôt imprimé en quadrichromie, souligne les ressources propres du média.

---

<sup>9</sup> Voir l'entretien avec Xavier Michel sur <https://multipledetrois.com/publication/%e2%96%ba-les-auto-bootlegs-de-la-revue-holz/autobootleg-n1/un-entretien-avec-xavier-michel-a-propos-de-lautobootleg/>



Fig. 5. Double-page 18-19 de l'auto-bootleg n°1



Fig. 6. Double-page de l'auto-bootleg n°1

Sur un autre plan, l'auto-bootleg fonctionnerait comme une mise en abîme de la revue HOLZ, mise en abîme qui se déploierait au moins sur deux niveaux. *Primo*, si l'auto-bootleg, d'un côté, permet d'ignorer en partie les questions de droit d'auteur posées par la revue HOLZ, mais en partie seulement, car l'appropriation se joue à l'intérieur d'un collectif d'artiste, l'appropriation se faisant alors avec l'accord des uns et des autres, d'un autre côté, il ne fait que renforcer cette problématique en copiant ce qui a déjà été copié. Il élève donc le problème au carré. *Secundo*, la mise en abîme inciterait à relire la revue en étant plus sensible aux aspects matériels qui la singularisent : le papier, son volume, la matérialité de ses images et de ses textes.

De plus, le militantisme présent dans la revue HOLZ, déjà perceptible dans le choix des images qui évoquent les luttes sociales et l'exploitation ainsi que dans les textes qui pointent et dénoncent le fétichisme de la marchandise, est aussi repris. L'auto-bootleg prolonge et répète ce militantisme, notamment via les textes de Benoît Bohy-Bunel<sup>10</sup>, philosophe qui de manière très active intervient dans le champ de la théorie critique de la valeur-dissociation, théorie qui milite pour l'abolition et le dépassement du fétichisme de la marchandise.

Enfin, en tant que copie, le bootleg n'est pas seulement un problème de copyright comme pourrait le laisser penser van Leijssen. Le bootleg même s'il est une « mauvaise » copie, remet en question les fondamentaux du monde l'art que sont « la paternité de l'œuvre, l'authenticité, la créativité, la propriété intellectuelle, la signature, le marché de l'art »<sup>11</sup>. En copiant les images-bootlegs de HOLZ, l'auto-bootleg relance au carré cette remise en question des fondamentaux.

On pourrait conclure temporairement en disant que l'auto-bootleg met en scène le méta-niveau de la revue HOLZ. Il incite aussi à mieux examiner les conditions d'élaboration, y compris les conditions sociales que ce soit sur le plan du copyright ou sur le plan du fétichisme de la marchandise. Dans cette perspective, les textes publiés dans l'auto-bootleg qui ont aussi une dimension réflexive, viennent appuyer cette nécessité de passer de la surface au méta-niveau<sup>12</sup> et retour. C'est peut-être ce mouvement que suggère la couverture de l'auto-bootleg (fig. 1). Couverture sur laquelle on voit le logogramme de la revue HOLZ démultiplié en deux couches ; sur la couche inférieure, le logogramme a été basculé à nonante degrés sur la gauche de façon à ce que l'on puisse lire au lieu de HO, le fragment ON. ON, terme anglophone qu'on pourrait traduire par « marche » (opposé à « arrêt ») ou aussi bien par « sur ». Bref, à propos de la revue HOLZ. Dans cette boucle auto-réflexive qui se met ainsi en place, on pourrait très bien décider que le bootleg n'est pas celui que l'on croit. Autrement dit, la revue HOLZ pourrait aussi être vue comme le bootleg de l'auto-bootleg. Dans le monde du multiple, il n'y a que des copies, bonnes ou mauvaises, c'est bien connu.

## BIBLIOGRAPHIE

Baetens, J. (2021) : « HOLZ ou la spécificité hybride en action », in *Image & narrative*, 22/1, p. 98-107. Disponible sur <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2604/2094> (consulté le 11/01/2021).

Bohy-Bunel, B. (2021) : « Félicité », in *Auto-bootleg*, n°1, 06-07.

Cordier, M. (2013) : « Les appropriations dans l'art », in *Rhizome sonore*. Disponible sur <http://rhizomesonore.free.fr/contents/les-appropriations-dans-l-art.html> (consulté le 11/01/2021).

Deprez, O. (2020) : *WREK NOT WORK*, Bruxelles, Wittockiana et FRMK.

van Leijssen, R. (2020) : *Copy, Tweak, Paste – Modes d'appropriation dans le reenactment de livres d'artistes*, Genève, Clinamen.

---

<sup>10</sup> BOHY-BUNEL 2021.

<sup>11</sup> CORDIER 2013.

<sup>12</sup> Le méta-niveau a ici un double sens dans la mesure où, d'une part, le méta-niveau se réfère au plan où se joue l'autoréflexivité de l'œuvre, et d'autre part, le sens se réfère aussi au plan de la logique fétichiste où se joue le bouclage rétroactif de la valeur marchande sur elle-même. Les deux sens sont reliés selon une logique de médiations qu'il faudrait développer plus amplement, mais cela nécessiterait en soi la rédaction d'un article consacré exclusivement à ce problème sophistiqué et difficile : c'est-à-dire la manière dont la logique fétichiste façonne l'œuvre d'art. Ou dit autrement encore, la façon dont l'œuvre d'art, l'auto-bootleg en ce qui concerne notre propos, hypostasie la logique fétichiste tout en pointant vers un au-delà du fétichisme de la marchandise.

# J'AI DÉCIDÉ DE NE PLUS PRODUIRE D'ŒUVRES UNIQUES

---

par antoine lefebvre editions

Depuis que j'ai commencé à éditer il y a une quinzaine d'années, je me considère comme artiste éditeur dans la mesure où toutes mes œuvres sont éditées et que ma pratique éditoriale est mon œuvre. J'ai pris un jour (je ne saurais pas dire lequel), la décision consciente de ne plus produire d'œuvres qui n'existeraient qu'à un seul endroit à la fois. Parfois, lorsque c'est possible, je fais en sorte que mes œuvres soient librement reproductibles, de telle sorte qu'il n'en existe pas d'original. Au même moment, je suis également devenu enseignant-chercheur, et ma pratique éditoriale s'est associée à mes activités pédagogiques et de recherche puisqu'elle incarne la dimension créative de ma recherche création.

Pour cette intervention, m'a été commandé un « autoportrait » ; quoi de plus évident pour un artiste, puisque nous mettons un peu de nous dans chacune de nos œuvres et celles-ci peuvent être considérées comme autant d'autoportraits à différents degrés. Dans ma pratique, je cherche cependant à remettre en cause certains clichés et standards associés habituellement aux artistes.

L'une des idées reçues à laquelle mon travail s'oppose de manière frontale est la supposée aura benjaminienne, le *hic et nunc*, l'ici et maintenant de l'œuvre qui rend nos visites au musée si délicieuses, car nous savons, lorsque nous sommes seul.e.s devant une œuvre, qu'il n'y a personne d'autre capable de l'apprécier à cet instant comme nous le faisons... sauf dans le cas des multiples.

Un autre cliché auquel ma pratique s'oppose est celui de l'artiste démiurge qui crée sans cesse des expériences nouvelles et originales<sup>1</sup>. Depuis que Barthes a déclaré la mort de l'auteur, on sait que le texte est un « tissu de citations, issues de mille foyers de la culture »<sup>2</sup>. En art, cet esprit de citation a donné lieu, dans le cadre du postmodernisme, à l'art de la citation, voire de l'appropriation. Dans ce cadre, ma pratique éditoriale fait souvent un usage libre du droit d'auteur auquel elle oppose, la reprise (au sens musical), la piraterie, et la culture libre.

Puisqu'il s'agit d'un autoportrait. Je m'appelle Antoine Lefebvre, je suis blanc, châtain clair, je mesure 1,80 m, je suis né au Lilas le 14 décembre 1984. Je raconte parfois à des personnes que je viens de rencontrer que Lefebvre, ne devrait pas être mon nom, puisqu'il s'agit du nom de ma grand-mère paternelle. En effet, mon grand-père paternel était républicain espagnol et n'a pas pu donner son nom à ses fils, car il vivait clandestinement en France jusqu'à la mort de Franco. Il s'appelait Mariano Peña Hernando, mais tout le monde l'appelait Antoine<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> La lecture du brillant essai de Rosalind Krauss sur « L'originalité de l'avant-garde » (in KRAUSS 1993) peut avoir un effet déculpabilisant sur les artistes subissant l'injonction à produire toujours des œuvres nouvelles, originales et inédites.

<sup>2</sup> BARTHES 1994, p. 495.

<sup>3</sup> L'histoire de mes ancêtres a eu une très forte influence sur mes activités, comme elle en a eu sur ma sœur Camille Lefebvre, historienne qui en a écrit l'histoire. Voir LEFEBVRE 2021.

Enfant, je jouais surtout à des jeux de construction et c'est en voyant dans un reportage télévisé des enfants d'un pays défavorisé fabriquer leurs propres jouets que je réalise que je peux avoir les objets que je désire si je les fabrique moi-même. Dès lors, je fabrique toutes sortes de choses.

Adolescent, je me passionne pour le graffiti jusqu'à me faire exclure de mon lycée pour une inscription murale. Depuis, toutes mes productions traitent de signes, de mots et de langage.

Ce n'est qu'en découvrant le médium du livre d'artiste grâce à Éric Rondepierre lors de ma première année d'arts plastiques à l'université que je réalise à quel point le langage trouve naturellement sa place dans l'espace privilégié de la page<sup>4</sup>. À partir de là, je n'ai pas cessé de produire des livres de toutes les formes que mon imagination permette.

Après avoir expérimenté tous les médiums possibles lors de mes études, j'obtiens, à la fin de mon master, un financement pour développer des recherches dans le cadre d'un doctorat de recherche création qui traiterait de l'édition comme pratique artistique.

## UNE ŒUVRE D'ÉDITION

Mais dans les premiers mois de mon doctorat, je réalise que mes connaissances en matière d'édition sont assez superficielles, et que je ne dispose pas d'une fortune personnelle à dilapider chez des imprimeurs. Le circuit traditionnel de l'édition où l'éditeur imprime un grand nombre d'exemplaires placés ensuite en librairie par un diffuseur/distributeur me paraît générer beaucoup de gâchis et j'adopte à la suite d'une conférence de Ghislain Mollet-Viéville une manière de faire radicalement légère.

Dans cette conférence, l'agent d'art traitait comme à son habitude des artistes de l'art minimal et conceptuel qui l'intéresse et de la manière dont ces artistes remettent en cause la nature de l'art et l'usage qui peut être fait d'une œuvre<sup>5</sup>. Mollet-Viéville présentait notamment les *statements* de Lawrence Weiner et sa célèbre déclaration d'intention à travers laquelle Weiner explique que ses œuvres peuvent indifféremment : 1° être fabriquées par lui-même, 2° être fabriquées par quelqu'un d'autre, ou encore 3° ne pas être fabriquées du tout<sup>6</sup>. Je reconnaissais là un geste que je venais de faire.

Je réalise alors que la petite brochure A5 que je viens de mettre en page à partir de mes travaux de master peut indifféremment : être imprimée par moi sur mon imprimante laser de salon, être imprimée par le reprographe en bas de chez moi à plusieurs dizaines d'exemplaires comme je viens de le faire, ou qu'elle peut rester à l'état de fichier PDF en attente qu'une personne prenne en charge son impression. Afin d'élargir le spectre et de donner à tout le monde la possibilité de prendre en charge les publications que je produirai, je mets en place le site [www.labibliothequefantastique.net](http://www.labibliothequefantastique.net). On y trouve les fichiers originaux de livres d'artistes téléchargeables gratuitement au format PDF afin de pouvoir être imprimés par quiconque visite ce site. Ces livres d'artistes originaux ont été produits en collaboration avec une quarantaine d'artistes sur une période de quatre années (2009-2013). Pour chaque livre, l'artiste transforme une couverture qui l'inspire en remplaçant le nom de l'auteur original par le sien.

Ce projet se nomme *La Bibliothèque Fantastique (LBF)* d'après le texte de Michel Foucault du même nom et en particulier de cet extrait :

« L'imaginaire se loge entre les livres et la lampe. On ne porte plus le fantastique dans son cœur ; on ne l'attend plus non plus des incongruités de la nature ; on le puise à l'exactitude du savoir ; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut

<sup>4</sup> Dès le premier cours, l'artiste et enseignant nous montre le livre d'Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean Michel Place; BNF, 1997.

<sup>5</sup> Personnage atypique du monde de l'art, Ghislain Mollet-Viéville se considère comme agent d'art, dans la mesure où il ne représente pas des artistes comme un agent d'artiste, mais il représente une certaine idée de l'art, en particulier une certaine façon de voir l'art minimal et conceptuel en se concentrant sur les implications qu'il peut avoir sur les autres activités humaines.

<sup>6</sup> La déclaration d'intention exacte de Weiner :

1. *L'artiste peut construire le travail.*

2. *Le travail peut être fabriqué.*

3. *Le travail peut ne pas être réalisé.*

*Chacune de ces possibilités étant égale et en accord égal avec l'intention de l'artiste, le choix d'une condition relève du récepteur à l'occasion de chaque réception.*

lire. La vraie image est connaissance. Ce sont des mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible. Il n'y a plus que la rumeur assidue de la répétition qui puisse nous transmettre ce qui n'a lieu qu'une fois. L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque<sup>7</sup>. »

Alors que Foucault traite dans ce texte de la manière dont Flaubert écrit *La Tentation de Saint Antoine* en piochant dans les livres de sa bibliothèque et en les combinant, j'adoptais une posture inverse en produisant plus de cent livres à partir d'une citation d'une dizaine de lignes, recréant ainsi une bibliothèque. Il s'agissait de prendre quelques lignes de ce texte et de les transformer en une œuvre physique. Une bibliothèque allographique que chacun.e puisse prendre en charge, fabriquer avec des outils extrêmement communs (du papier A4, une imprimante, des clous et un marteau), afin qu'elle envahisse temporairement un lieu<sup>8</sup>.

*LB*F est conçue comme une œuvre d'édition. Dans laquelle, c'est le tout qui crée du sens à travers la combinaison et la confrontation de différents éléments qui crée une réalité nouvelle, un écosystème complexe d'échange entre des personnes, leurs productions et leurs interactions. Qu'il s'agisse des auteur.rice.s d'origine dont le titre est détourné, des artistes avec lesquels j'ai collaboré, lecteur.rice.s rencontré.e.s lors de salon d'éditions, des personnes prenant en charge la diffusion de ce projet, etc. Un réseau de lecture et d'échange s'installe, matérialisant l'expérience de la lecture comme « lieu où la multiplicité se rassemble »<sup>9</sup>.

Ainsi, après avoir présenté ce projet lors de nombreux salons d'édition, colloques, expositions, ainsi que dans tous les endroits où l'on peut habituellement trouver des livres, l'une des premières pistes que j'explore alors dans mes recherches est le lien entre le travail d'édition et la figure de la bibliothèque. Si autant de maisons d'édition et de collections se nomment bibliothèque, c'est bien parce que le travail d'éditeur produit le « phénomène de bibliothèque » évoqué par Foucault. Parmi les pistes que je développe, la principale est de considérer l'activité de l'artiste éditeur – et peut-être de n'importe quel éditeur – comme une activité de dialogue entre les livres, tant dans leur fond que dans leur forme, c'est ce que les structuralistes nommaient intertextualité ou transtextualité.

Prenant à rebours le supposé narcissisme et l'insatiable soif d'attention des artistes, le projet *LB*F propose une multiplicité des rapports « d'auteurité ». Une commentatrice désignait alors le rapport à l'auteurité que je développais dans ce projet, puis dans ma thèse comme « éthiquement explosif ». Alors que ce projet prend place sur Internet et s'inspire de la culture du logiciel libre, les questions traditionnelles d'auteurité sont mises à mal. Tous les livres de *LB*F sont sous Licence Art Libre. Cette licence, élaborée par des informaticiens du logiciel libre, des juristes et des artistes, « née de l'observation et de la pratique du numérique, du logiciel libre, d'Internet et de l'art [...], est issue des rencontres Copyleft Attitude qui ont eu lieu à Paris en 2000 ». Elle est donc inspirée du monde du logiciel libre et plus précisément de la licence GNU GPL, licence fondatrice du logiciel libre créée par Richard Stallman. La licence Art Libre s'inspire de ces licences pour en appliquer les usages aux œuvres d'art<sup>10</sup>.

## UNE DÉFINITION IMPOSSIBLE ?

Une des premières réflexions sur la question de l'artiste éditeur est le catalogue de l'exposition *The Artist Publisher* organisée par Coracle Press en 1986 qui se présente surtout comme un catalogue de références bibliographiques. Dans cet ouvrage, l'artiste éditeur Simon Cutts désigne l'édition

---

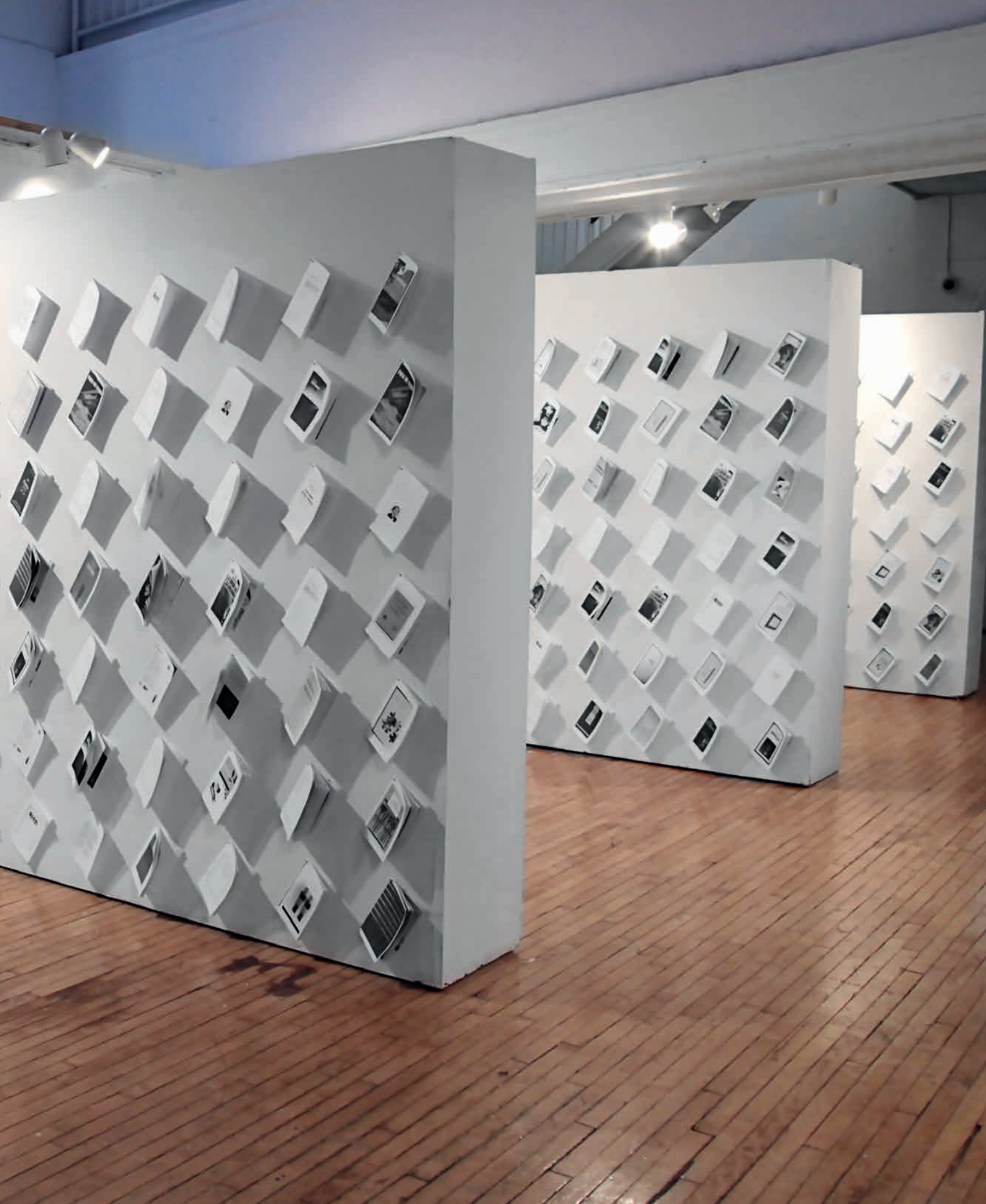
<sup>7</sup> FOUCAULT 1983, p. 105-106.

<sup>8</sup> Goodman désigne ce fonctionnement par le terme d'œuvre allographique qu'il oppose aux œuvres autographiques réalisées de la main de l'artiste (GOODMAN 1990, p. 135).

<sup>9</sup> BARTHES 1994, p. 495.

<sup>10</sup> Voir <https://artlibre.org/> (consulté le 26/09/2022).





indépendante comme une « alternative critique », c'est-à-dire comme une remise en question de l'« *establishment* » artistique, qui passe par la proposition d'une façon de faire différente : une alternative<sup>11</sup>. Dans les nombreux textes abordant l'idée de la publication d'artiste comme espace alternatif à l'espace d'exposition, le référentiel est toujours le monde de l'art, son marché et son espace d'exposition hégémonique : *le white cube*. Alors que les études sur les livres d'artistes produites au siècle dernier se concentraient surtout sur le résultat final, l'objet livre, elles écartaient souvent la dimension complexe du travail éditorial à travers lequel les artistes cumulent de nombreuses compétences. L'édition comme pratique artistique connaît un boom depuis la fin des années 2000, et on peut constater que pour une partie des artistes qui font partie de ce monde, il s'agit de vivre, et d'exister en dehors des canons du monde de l'art dominant.

Au moment de publier mes recherches doctorales sous un titre plus affirmatif *Artiste éditeur*, je reprenais le manuscrit de ma thèse et réalisais que la définition que je donnais de l'artiste éditeur ou éditrice n'était pas très précise :

« La dimension artistique de la démarche d'*artiste éditeur* ne se situe pas seulement dans sa ligne éditoriale, qui n'est que la partie visible de son travail. Mais cette ligne éditoriale fait de lui un auteur, puisque l'éditeur est celui "qui, dans un écrit, parle au public au nom d'un autre (d'un auteur)"<sup>12</sup>. 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 artistique de la démarche de l'artiste éditeur se situe donc dans sa démarche tout entière. Il est le créateur d'une œuvre d'édition qui prendra peut-être la forme d'une maison d'édition, ou de quelque chose de plus léger. Mais c'est cette entité, cette structure, qui est l'œuvre dans la mesure où elle désigne son activité d'édition. Car ce ne sont pas les éléments pris séparément qui font de cette démarche une œuvre d'art, mais l'activité entière. Comme dans le travail de peinture en bâtiment de Bernard Brunon, dont la dimension artistique ne vient ni de la peinture elle-même ni de l'acte de peindre, ni même du fait de peindre mieux ou de manière plus créative qu'un autre. Dans le travail de cet artiste, c'est la démarche entière qui fait œuvre, et non les éléments pris séparément<sup>13</sup>. »

Si ce manque de précision pouvait me déranger au départ, on peut considérer que les pratiques artistiques et éditoriales sont multiples et qu'en donner une description précise détaillée et exhaustive est au mieux réducteur, au pire donquichottesque.

*La Bibliothèque Fantastique* constituait donc la partie création de mes recherches doctorales en arts plastiques et adoptait une méthodologie de recherche création. Cette formulation peut poser problème dans la mesure où il s'agit de lier intimement création et recherche : une confusion naît alors de l'incompatibilité entre une pratique créative, par nature instinctive, et la nécessité scientifique de produire une connaissance objectivable. Peut-être la formulation anglo-saxonne correspondrait mieux à ma manière de fonctionner, puisqu'on y parle de *practice-based research*, soit une recherche qui se fonde sur une pratique et l'expérience qui en découle. Dans le cadre de ce travail de recherche, il s'agissait, au départ, d'expérimenter à partir d'une intuition – faire une œuvre d'édition – et de vérifier cette intuition à la fois par la pratique et par la théorie. L'expérience réalisée, il s'agissait ensuite de jeter un regard critique sur le travail effectué selon les standards de la recherche en sciences humaines.

Dans le titre de ma thèse *Portrait de l'artiste en éditeur, l'édition comme pratique artistique alternative*, comme dans les développements ultérieurs de ma pratique d'artiste éditeur<sup>14</sup>, le « faire », l'action

---

<sup>11</sup> CUTTS 1986, p. 5.

<sup>12</sup> KANT 1853, p. 139-140. Voir à ce sujet l'analyse de Roger Chartier dans son cours au Collège de France intitulé « Qu'est-ce qu'un livre ? » du 22/10 au 17/12/2009.

<sup>13</sup> « C'est un tout, c'est justement ce qui m'intéresse dans cette activité, c'est que je ne fais plus d'objets d'art, mais que c'est mon activité qui fait œuvre. » Voir l'entretien avec Bernard Brunon dans le volume *Entretiens*, p. 112. de LEFEBVRE 2014.

<sup>14</sup> Il me semble plus pertinent d'écrire « artiste éditeur » sans tiret ou autre signe de ponctuation entre les deux mots, par analogie avec l'artiste peintre. En effet, dans l'expression artiste peintre, on comprend qu'il s'agit d'un artiste dont la pratique est la peinture. Il en va de même pour l'artiste éditeur qui est un artiste dont la pratique est l'édition et non pas un artiste et un éditeur comme la séparation par un tiret pourrait le laisser croire. De plus, dans le groupe nominal « artiste éditeur », le mot « éditeur » devient alors l'épithète de l'artiste et vient le qualifier. Il n'y a donc pas un artiste et un éditeur qui sont la même personne en étant rassemblé par un tiret, mais un seul artiste, qui édite, comme l'indique l'adjectif « éditeur ».

prend le pas sur les résultats produits, les objets qui revêtent parfois une forme transitoire. Cette manière de voir a reçu de nombreux échos, et on ne compte plus les artistes qui revendiquent leur pratique éditoriale (ou *publishing practice*)<sup>15</sup>. Quelques mois après ma soutenance, la journée d'étude *Publishing as Artistic Practice* organisée à Berlin par Annette Gilbert offrait un écho international aux pistes développées dans ma thèse. Grâce au fantastique travail effectué par cette dernière, une version augmentée était publiée seulement quelques mois plus tard – alors qu'il n'y avait que quatre communications lors de la journée d'étude, la version éditée contient dix-neuf articles<sup>16</sup>. On y trouve, en plus des contributions théoriques, des articles d'artistes éditeur.rice.s comme Nick Thurston, Aurélie Noury, Michalis Pichler, Eva Weinmar ou Bernhard Cella, qui ont pour point commun de ne pas se limiter à produire leurs propres œuvres, mais d'organiser la vie autour des publications d'artistes en assurant tour à tour les rôles de commissaires d'exposition, de libraires, d'organisateur.rice.s de foire d'édition, de théoricien.ne.s, contribuant ainsi à nourrir le dialogue nécessaire à la vie des livres.

Dans l'introduction de ce volume, Annette Gilbert rapproche cette revendication d'une pratique éditoriale du *practice turn* observé dans de nombreux autres domaines. Pour elle, il faut le mettre en lien avec la manière dont, depuis le siècle dernier, l'intérêt porté à l'œuvre s'est déplacé du médium vers la pratique, il s'agit là d'un « déplacement délibéré de l'accent du support, le livre, vers la pratique, la publication et partant, vers les conditions préalables, les circonstances, les pratiques et les processus qui rendent le livre possible, l'entourent et le font émerger »<sup>17</sup>. Contrairement aux livres d'artistes du XX<sup>e</sup> siècle, il n'y a pas de chefs-d'œuvre dans la pratique éditoriale des artistes – en particulier dans les fanzines d'artistes sur lesquelles mes recherches se portent. Les artistes ne font pas apparaître leur sensibilité et leur personnalité à travers un seul chef-d'œuvre auratique, mais dans l'accumulation de nombreuses œuvres publiées, dans la façon dont leurs pratiques éditoriales participent à un dialogue sur le long terme tant avec l'ensemble des livres déjà produits qu'avec les productions qui les ont précédées et celles de leurs contemporains.

Pour Annette Gilbert, « la récurrence du slogan "Publishing as Artistic Practice" semble d'une part enrichir les expressions artistiques d'une nouvelle forme, la publication, et d'autre part constituer l'acte de publier et de fabriquer des livres comme une pratique artistique à part entière. Mais souvent, ce slogan se fait aussi l'écho d'une autre intention : « il porte en lui la croyance implicite que ces formes artistiques de la publication sont si fondamentalement différentes des autres pratiques artistiques et des conditions dans lesquelles celles-ci se déploient qu'elles pourraient avoir un effet libérateur, voire révolutionnaire sur ces dernières »<sup>18</sup>. Pour les artistes éditeur.rice.s d'aujourd'hui, il s'agit de développer une pratique sociale de l'art dont le référentiel n'est plus le monde de l'art, mais la multiplicité des relations sociales décuplées par les technologies numériques. Les réseaux sont évidemment devenus des outils de communication et de diffusion incontournables, mais ils participent activement à la circulation des imprimés ainsi qu'à entretenir un dialogue entre artistes et public. La force de l'imprimé réside justement dans sa résistance à la technologie, puisque les communications en ligne sont bien souvent un entre-deux, en attendant ou pour annoncer un futur salon d'édition où une communauté sans cesse renouvelée se retrouvera.

Les *book fairs*, salon d'éditions et *zine fests* sont devenus les événements incontournables de la diffusion des publications d'artistes. Mais il faut cependant questionner leur aspect économique. Qui peut se permettre de se déplacer, de se loger loin de chez soi et de payer une table parfois cher en vendant des livres d'artistes ? Comment les éditeur.rice.s qui participent à ces salons gagnent-ils de l'argent ? La plupart gagnent leur vie par ailleurs, ce qui crée une situation inégale entre celles et ceux

---

<sup>15</sup> Voir récemment ULISES 2019, sur les pratiques éditoriales entre art et design de Hardworking Goodlooking, Martine Syms/Dominica, et Bidoun. En témoigne également la somme des manifestes rassemblés par PICHLER 2022. SOULELLIS 2021 appelle quant à lui à penser la pratique éditoriale comme une pratique de l'urgence qui succède au livre d'artiste.

<sup>16</sup> GILBERT 2018.

<sup>17</sup> GILBERT 2016, p. 8.

<sup>18</sup> GILBERT 2018, p. 67.





qui investissent leur propre argent et celles et ceux qui n'ont pas besoin de vendre. Cette situation est particulièrement criante entre des participant.e.s venant de pays dont les subventions sont très généreuses et celles et ceux qui viennent de pays où ces types de subventions n'existent pas<sup>19</sup>.

La manière dont ces inégalités peuvent apparaître dans le milieu pourtant en apparence horizontale (au sens propre) des salons d'éditions met en lumière la dimension politique de ces événements et de la pratique éditoriale. En effet, si on considère chaque livre comme un bâtiment, les tables d'éditeurs deviennent des pâtés de maisons alignés le long de rues où circulent des passant.e.s. Le salon est une ville temporaire, que l'on visite, où on vient passer le week-end. Une *polis* où les rapports de pouvoir sont à décrypter au fil de chaque page, de chaque texte et de chaque image. On peut alors observer comment l'acte d'éditer permet de redistribuer le pouvoir, de partager la parole et surtout de transmettre.

## ANTOINE LEFEBVRE EDITIONS

En 2015, je tournais la page de *La Bibliothèque Fantastique* pour éditer sous un nouveau nom, le mien. En utilisant antoine lefebvre editions<sup>20</sup> comme nom d'artiste et pour couvrir mes activités éditoriales, je m'affirme comme responsable (ou coresponsable) des projets auxquels je suis associé à différentes échelles. Par cette prise de responsabilité, j'ouvre également le champ des possibles, puisque derrière mon nom, je m'autorise à publier sous toutes les formes possibles, alors que les publications de *LBF* présentaient toutes le même format. Depuis sept ans, j'ai réalisé soixante-douze publications sous le nom antoine lefebvre editions dont les formes sont aussi variées que les propos. Depuis 2015, j'ai publié des zines, des livres objets, des billets de banque, des journaux, des livres, des multiples, des ephemeras dont les fichiers sont en téléchargement gratuit lorsque la situation me le permet. Je suis l'auteur de la plupart de ces publications (55 sur 72) à différents niveaux : en tant qu'artiste, en tant que coauteur, en tant que curateur, en tant que coresponsable scientifique et parfois tout cela à la fois. Une constante cependant, je suis le *designer* de toutes les publications que je produis. Malgré de nombreuses demandes, je ne publie le travail d'autres personnes que lorsque le projet proposé, ou élaboré ensemble, permet une réflexion sur l'acte d'éditer et une expérimentation tant sur le fond que dans la forme.

Parmi les différents projets au long cours publiés ces dernières années, deux projets périodiques ont un statut particulier puisqu'il s'agit d'y publier de manière expérimentale des travaux de recherches dans un esprit de recherche ouverte ou *open source* pour reprendre un vocabulaire numérique. Ils se nomment *DYSFUNCTION* (8 n<sup>os</sup>) et *ARTZINES* (16 n<sup>os</sup>).

*DYSFUNCTION* est né d'un programme de recherche financé par l'ANR qui voyait collaborer une équipe de chercheur.e.s en *management* avec une équipe d'artistes chercheur.e.s<sup>21</sup>. Dans ce cadre, j'étais invité à participer en tant qu'artiste chercheur afin de produire des publications expérimentales qui documenteraient les recherches des équipes au fur et à mesure – plutôt que d'attendre la fin du programme comme on le fait habituellement. Alors que le travail s'organisait en petits groupes autour d'études de cas, nous formions un groupe transversal, avec Philippe Mairesse et Natalia Bobadilla, afin de recueillir des données de recherche tout au long des séminaires et de tenter de les faire parler alors même que les processus d'analyses méthodologiques n'étaient pas encore arrivés à leur terme. Le public cible de ces éditions expérimentales était en premier lieu nos propres équipes de recherche, mais au fur et à mesure, nous avons eu le souhait de prendre du recul et d'analyser cette activité d'édition expérimentale.

---

<sup>19</sup> On signale à ce sujet l'ouvrage collectif PICHLER 2021.

<sup>20</sup> Écrit en minuscule et sans accent.

<sup>21</sup> L'ANR intitulée ABRIR a vu collaborer les équipes de la DRM de l'université Paris Dauphine avec l'équipe de recherche ART&FLUX de l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne entre 2014 et 2017.

C'est ainsi qu'est né le premier numéro de *DYSFUNCTION*, un journal de très grand format composé d'un seul article de recherche dans lequel nous analysons notre propre processus de création<sup>22</sup>. Sous-titré *Critics, Ethics and Challenges in Art-Based Research Dissemination*, cet article jette un regard critique sur la diffusion des articles scientifiques qui ne sont parfois que très peu lus. En décomposant notre manière de travailler afin que d'autres puissent se l'approprier, nous proposons une manière de faire, qui s'approprie les codes de l'édition comme pratique artistique pour diffuser des résultats de recherches. Alors qu'il s'agissait seulement de trouver une forme adaptée pour diffuser notre article lors d'une conférence, nous décidions de poursuivre ce journal. Le deuxième numéro est donc un manifeste doublé d'un appel à participation permanent et sans date butoir invitant des chercheurs à publier dans le journal des articles traitant de résultats de recherche qui prennent des formes artistiques pour être diffusés. Les numéros présentent différents projets mêlant art et recherche. Les numéros 5 et 7 sont plus performatifs, puisqu'ils prenaient la forme de deux journées d'étude dont les communications étaient parfois performées.

La diffusion de ce journal est complexe, car il est gratuit et porteur d'un contenu que l'on peut qualifier de niche. C'est pourquoi, malgré son tirage important (mille exemplaires), nous ne cherchons pas à le diffuser massivement, mais plutôt dans des événements scientifiques où nous savons trouver un public qui sera sensible aux questions de diffusion de la recherche. Cependant, même dans les milieux académiques, sa présence peut déranger dans la mesure où il remet en cause certains jalons, comme la validation par les pairs, notre travail se rapproche parfois du journalisme ou du *curating*. Si le rôle de l'artiste est de venir bouleverser son public dans ses certitudes, le travail d'un artiste chercheur est-il de questionner la manière dont on fait de la recherche ?

ARTZINES remet également en cause les habitudes de diffusion de la recherche puisque j'y autoédite mes recherches au fur et à mesure, sans nécessairement attendre d'obtenir une forme académique ou finale. Alors que l'autoédition a souvent mauvaise réputation puisqu'elle court-circuite les instances de validation habituelles – les anglo-saxons utilisent le qualificatif péjoratif de *vanity press* – elle est cependant de rigueur dans le milieu du fanzine sur lequel mes recherches portent.

Même si je l'ai entièrement conduit seul, il est né d'une impulsion extérieure, celle du collectionneur et mécène Phil Aarons qui, après avoir lu ma thèse en français, s'est proposé de me soutenir financièrement pour que je puisse poursuivre mes recherches sur les fanzines d'artistes tels que je les définissais dans ma thèse. Alors que je tentais de prendre du recul sur la production de *La Bibliothèque Fantastique*, je réalisais que malgré mes références conceptuelles et la volonté de produire des livres d'artistes, le mode de production que j'avais adopté se rapprochait plus du *Do It Yourself* initié par les punks. L'aspect modeste de ces productions les rapprochait aussi des fanzines et autres publications amateurs. Je désigne depuis lors par le terme de fanzine d'artiste ou *artzine* en anglais, les productions qui relèvent des deux régimes, qui sont à la fois produites sur un mode amateur ou *Do It Yourself* et sont, comme les livres d'artistes, des œuvres à part entière qui ne renvoient pas à d'autres médiums. On trouve rarement le terme « artzine », alors que les fanzines d'artistes représentent une partie très importante des zines produits depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle ; sans doute les artistes produisant des zines sont souvent réfractaires aux catégorisations ou cherchent délibérément à échapper à celles du monde de l'art. Lorsqu'il écrit sa généalogie des fanzines des années 1980, Stephen Perkins dresse une histoire de l'édition indépendante artistique (*artists' self-publishing*) qui part des fanzines de science-fiction, puis de la presse *underground*, des livres d'artistes, des magazines d'artistes, des magazines d'*assembling*, des *punk zines* et du mail art. Mais plutôt que de définir un objet précisément, Perkins préfère indiquer une direction<sup>23</sup>. Pour lui, il y a « un danger à établir avec un quelconque degré d'autorité des règles strictes concernant cette activité donquichottesque » qu'est l'édition indépendante

---

<sup>22</sup> Voir [www.dysfunction-journal.net](http://www.dysfunction-journal.net).

<sup>23</sup> PERKINS 1992.

artistique. Le fanzine d'artiste s'inscrit dans cette généalogie et il n'est donc pas plus un fanzine qu'une publication d'artiste : il est l'un et l'autre<sup>24</sup>.

Pour Fabien Hein, la maxime punk « *Do It Yourself* » agit comme une invitation permanente et représente « un rapport au monde » qui viendra imprégner tous les différents aspects de la vie de ses partisans, à la manière d'un « leitmotiv », comme un « mantra » qui régit leur quotidien<sup>25</sup>. Il va jusqu'à mettre ce rapport au monde en lien avec l'écologie : « Au même titre que l'écologie profonde, l'esprit punk réclame une véritable conversion morale. En l'espèce, il s'agit d'un délaissement du capitalisme pour un rattachement inconditionnel au Do-It-Yourself (DIY) en tant que régime d'engagement cardinal de la scène punk. Dans les grandes lignes, le DIY procède d'une puissante volonté d'agir, d'apprendre, de construire, de participer et de transmettre fondée sur la recherche de modalités d'existences collectives et positives<sup>26</sup>. » Loin du supposé nihilisme *No Future* des punks, cette « modestie des objectifs semble l'emporter sur tout le reste »<sup>27</sup>.

Dans mon expérience d'enseignement, les *workshops* où j'initie un groupe à l'édition de fanzine jouent un rôle clé, car il s'agit de montrer que l'acte d'éditer n'est pas réservé à une élite, mais que la démocratisation des moyens de production, de publication et de diffusion rend possible à chacun.e de s'emparer d'un discours et de le faire circuler.

Ce qui est le plus passionnant avec la pratique éditoriale, c'est qu'elle est au cœur de la vie quotidienne dans la mesure où elle croise « un ensemble complexe de multiples pratiques, de processus et d'institutions établies, qui se situent au carrefour de la littérature, de l'art, du design, du droit, de la politique et de l'économie »<sup>28</sup>. On peut même aller plus loin, puisque la pratique de l'édition fait appel à un large éventail de compétences et de savoir-faire, qu'une seule personne peut y cumuler les fonctions d'auteur.e.s, de designer, mais aussi de communication, de libraires et d'organisation, etc. Dans ce type de démarche *Do It Yourself* « la multiplicité » que Barthes attribue au lecteur se rassemble en une seule personne orchestre<sup>29</sup>.

De la même manière que l'article que vous venez de lire, la plupart de mes écrits tendent à documenter et expliciter théoriquement mes projets mêlant pratique éditoriale et recherche. Ces textes affirment ma démarche de recherche création – qui devrait idéalement pouvoir se passer de ces béquilles si elle était mieux identifiée en tant que telle – et la place du côté de la théorie des savoirs situés et de l'épistémologie du *standpoint* qui fait la part belle au retour d'expérience vécue<sup>30</sup>. Certains de mes projets sont ainsi documentés, à l'instar du texte « Retour sur Copie Machine » écrit avec Laura Morsch-Kihn autour du projet que nous avons co-créé et dans lequel nous transformons temporairement des lieux en boutiques de photocopies gratuites pour tout le monde<sup>31</sup>. Dans le numéro 20 de la revue de typographie *La Perruque*, j'écris « Bootlegs, Reprints & détournements » à propos de ma pratique de republication non autorisée<sup>32</sup>. Alors que ces projets prennent des formes expérimentales, ils sont aussi faits pour désarçonner. Même s'ils me paraissent relativement transparents et devraient pouvoir être appréhendés sans explication, ils sont peut-être plus comme des œuvres d'art qui ont besoin d'un minimum de mise en contexte.

---

<sup>24</sup> Le terme de publication d'artiste est ici entendu comme toute publication créée par un artiste, c'est-à-dire les livres d'artistes, mais également les revues et catalogues d'artistes, etc.

<sup>25</sup> HEIN 2012, p. 9.

<sup>26</sup> HEIN 2022, p. 95.

<sup>27</sup> HEIN 2022, p. 106.

<sup>28</sup> GILBERT 2018, p. 67.

<sup>29</sup> Il faut souligner ici que cette multiplicité des compétences est rendue possible par la démocratisation de certaines technologies auparavant réservées à certaines corporations et rendues aujourd'hui accessibles à tout le monde. On pense à la composition typographique devenue PAO, au passage de la photographie au numérique, aux réseaux sociaux qui font de chacun.e un.e attaché.e de presse en puissance, jusqu'aux récentes avancées de la traduction automatique grâce à l'intelligence artificielle.

<sup>30</sup> On pense ici aux travaux de Patricia Hill Collins et Donna Haraway, voir BARRIÈRE 2022.

<sup>31</sup> antoine lefebvre editions & MORSCH-KIHN 2022. antoine lefebvre editions & MORSCH-KIHN 2020.

<sup>32</sup> antoine lefebvre editions 2020a et 2020b.

## BIBLIOGRAPHIE

antoine lefebvre editions (2020a) : « Bootlegs, Reprints & détournements », in *La Perruque #20*, Surfaces Utiles, Bruxelles, 2020. Disponible sur <http://la-perruque.org/processes/bootlegs-reprints-detournements-by-antoine-lefebvre-editions.html>.

– (2020b) : « Aux producteurs de l'art moderne », in *La Perruque #20*, Surfaces Utiles, Bruxelles, 2020. Disponible sur <http://la-perruque.org/processes/bootlegs-reprints-detournements-by-antoine-lefebvre-editions.html>.

antoine lefebvre editions & Morsch-Kihn, L. (2020) : « Retour sur Copie Machine » avec Laura Morsch-Kihn, in *Revue Radial*, n°2, Rouen-Le Havre, ESADHaR.

– (2022) : « A Lookback at Copie Machine », in *Zines, An International Journal on Amateur and DIY Media*, n°4, Saint Malo, Strandflat.

Barrière, L. (2022) : « Construire des "savoirs situés" punk féministes dans les Ladyfests allemandes », in *Guesde 2022*, p. 57-76.

Barthes, R. [1968] (1994) : « La Mort de l'auteur », *Œuvres complètes II. 1966-1973*, Paris, Seuil. [Première parution en français dans *Manteia*, 4<sup>e</sup> trimestre 1968 et première publication en anglais dans la revue *Aspen*, n°5-6, New York, 1967, non paginée.]

Cutts, S. (1986) : *The Artist Publisher*, Londres, Crafts Council Gallery.

Foucault, M. [1964] (1983) : « La Bibliothèque fantastique », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, p. 103-122. [« Postface à Flaubert » in Gustave Flaubert, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, Francfort, Insel Verlag, 1964, p. 217-251. Première parution en français sous le titre « Un "fantastique" de bibliothèque », in *Les Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barraud*, n°59, mars 1967, p. 7-30. Première parution sous le titre « La Bibliothèque fantastique », in Raymonde Debray-Genette (éd.), *Flaubert*, Paris, Firmin Didot/Didier, 1970, p. 171-190.]

Gilbert, A., éd. (2016) : *Publishing as Artistic Practice*, Berlin, Sternberg.

– (2018) : « Publier : une pratique artistique », in *Littérature*, 192/4, p. 65-84. Disponible sur <https://doi.org/10.3917/litt.192.0065>.

Goodman, N. [1968] (1990) : *Langages de l'art*, traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon.

Guesde, C., dir. (2022) : *Penser avec le punk*, Paris, PUF.

Hein, F. (2012) : *Do It Yourself !, Autodétermination et culture punk*, Congé-sur-Orne, Le passager clandestin.

– (2022) : « Vivre éveillé, La pratique punk et la pensée écologique comme expériences philosophiques », in *Guesde 2022*, p. 93-106.

Kant, E. [1798] (1853) : « Qu'est-ce qu'un livre? », *Principes métaphysiques du droit*, Paris, Librairie Ladrance.

Krauss, R. (1993) : *L'Originalité de l'avant-garde et Autres mythes modernistes*, Paris, Macula.

Lefebvre, A. (2014) : *Portrait de l'artiste en éditeur, L'édition comme pratique artistique alternative*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Lefebvre, C. (2021) : *À l'ombre de l'histoire des autres*, Paris, Éditions de l'EHESS.

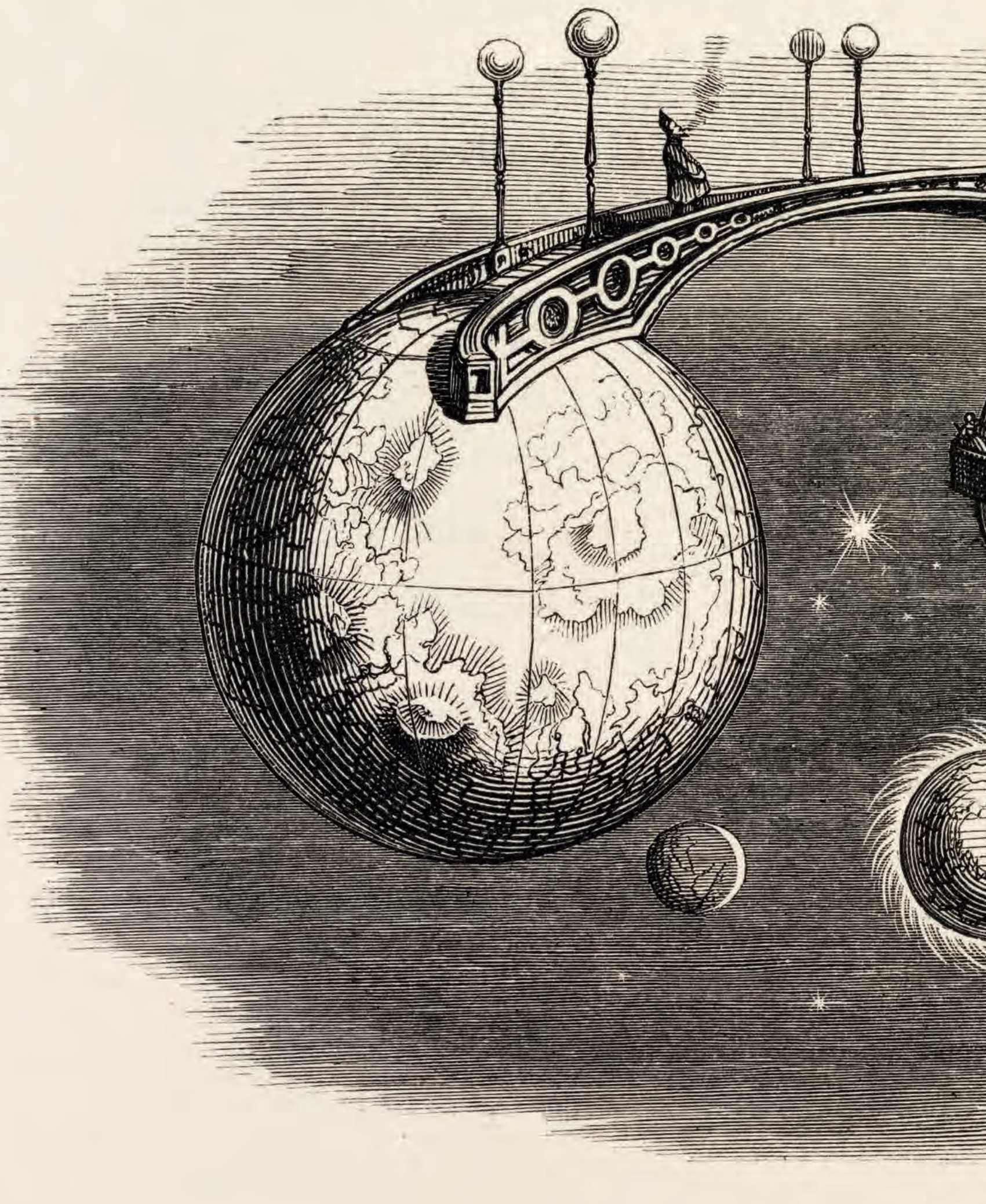
Perkins, S. (1992) : « Approaching the '80s Zine Scene, A Background Survey & Selected Annotated Bibliography », *Zinebook*, [En ligne], publié pour la première fois en 1992. Disponible sur <http://www.zinebook.com/resource/perkins.html>.

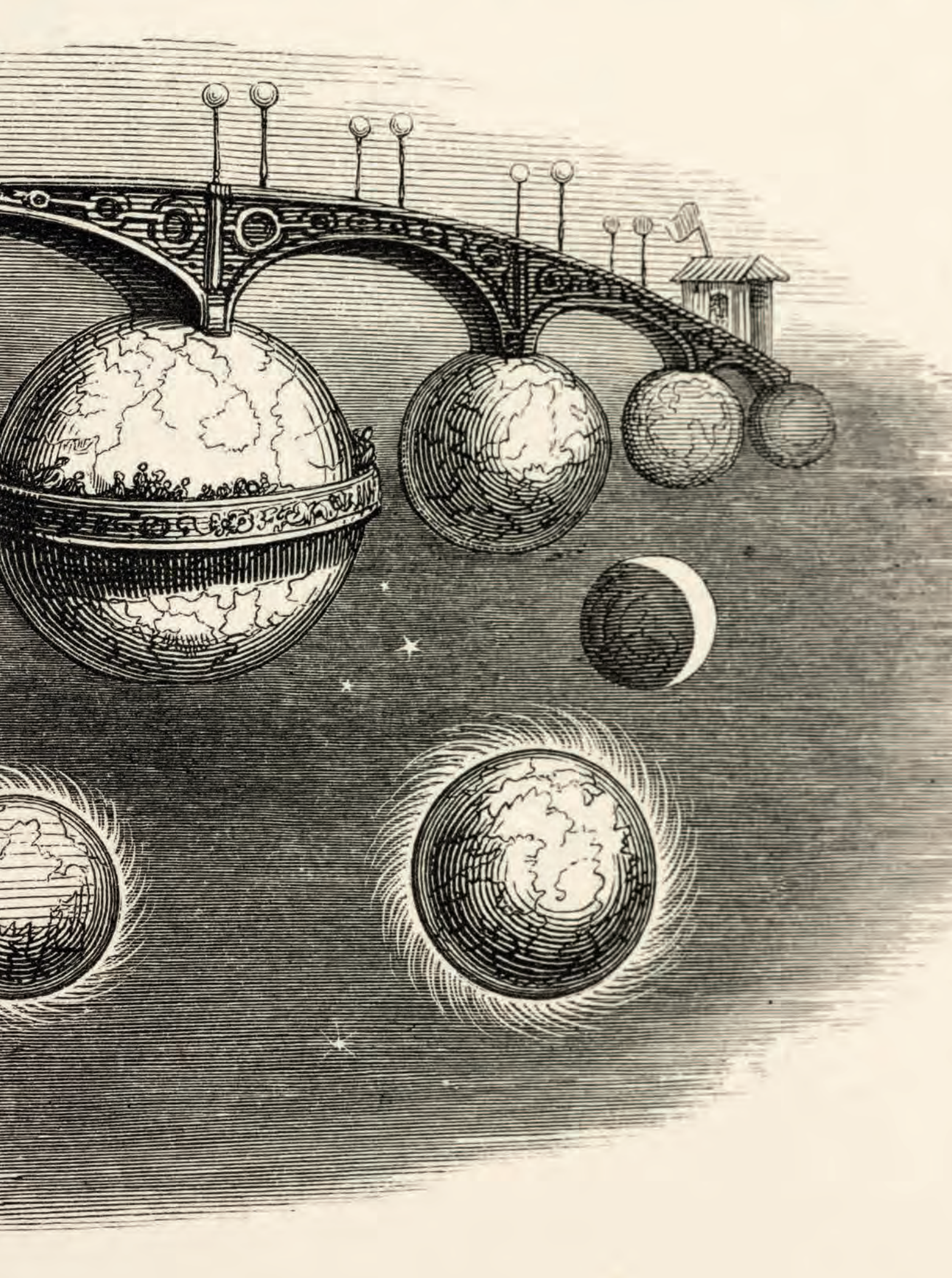
Pichler, M., éd. (2022) : *Publishing Manifestos, An International Anthology from Artists and Writers*, MIT Press.

– et al., éd. (2021) : *Decolonizing Art Book Fairs*, Paris/Berlin/Yaoundé, Afrikadaa/Miss Read/Mosaiques, 2021.

Soulellis, P. (2021) : « Urgent Publishing After the Artist's Book: Making Public in Movements Towards Liberation », in *APRIA Journal*, 3/3, November 2021, p. 52-64. Disponible sur <https://doi.org/10.37198/APRIA.03.03.a5>.

Ulises, éd. (2019) : *Publishing as Practice*, Inventory Press & Ulises.





# ACQUISITIONS

## TÉTRADRACHME ALEXANDRIN À L'EFFIGIE DES PREMIERS PTOLÉMÉES

Or

D. 1,9 cm ; Ép. 0,3 cm ; 13,90 g

Alexandrie

III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

Inv. Ac.2021/35

Issue d'une collection privée allemande, cette monnaie en or a été frappée à Alexandrie sous la dynastie des Ptolémées. Le poids de l'objet permet de le classer dans la catégorie des tétradrachmes que l'on qualifie de *pentekontadrachma* dans les sources antiques, une dénomination indiquant que ces monnaies valaient cinquante drachmes d'argent. La monnaie présente, au revers, les bustes accolés, l'un derrière l'autre et tournés vers la droite, de Ptolémée I<sup>er</sup> et Bérénice I<sup>re</sup>, le couple fondateur de la dynastie ptolémaïque. Le souverain est drapé dans un manteau et coiffé d'un diadème, symbole par excellence de son statut royal, de manière analogue à son épouse dont la tête est voilée. Au-dessus des deux bustes court la légende *Theôn* qui signifie « des dieux ». Au droit de la monnaie, un autre couple royal, Ptolémée II et Arsinoé II, est représenté selon la même composition et avec les mêmes attributs. Un bouclier oblong, dit « galate », est visible dans le champ à gauche, derrière la tête du roi. Au-dessus, on peut lire la légende *Adelphôn* signifiant « des frère et sœur ». Un rang de petits grains en relief, appelé grènetis, orne le bord supérieur gauche.

La situation monétaire de l'Égypte des Ptolémées est exceptionnelle à plus d'un titre car le territoire est fermé aux monnaies étrangères et impose un système de changes aux frontières. En outre, cet objet illustre à merveille l'originalité de ce monnayage caractérisé par d'importantes émissions en or, en argent et en bronze. Il s'inscrit dans une importante série monétaire en or, connue par au moins quatre cents exemplaires, frappée sous le règne de Ptolémée II (283-246 av. J.-C.). Cette émission est innovante puisqu'elle introduit un nouveau type monétaire à l'effigie des bustes accolés des deux premiers couples royaux pour exprimer la continuité de la dynastie. Elle montre au droit le couple royal régnant et au revers le couple précédent, celui de Ptolémée I<sup>er</sup> et Bérénice I<sup>re</sup>, hissés

au rang de divinités. Le tétradrachme de Mariemont se fait ainsi l'écho de l'instauration du culte dynastique des Ptolémées au III<sup>e</sup> s. av. J.-C., véritable socle fondateur de la légitimité de ces souverains qui se présentent en héritiers des pharaons. Le contexte de l'émission monétaire renvoie, quant à lui, à la première guerre syrienne qui oppose, entre 274 et 271 av. J.-C., l'empire ptolémaïque au royaume séleucide d'Antiochos I<sup>er</sup>. Plusieurs trésors monétaires découverts notamment en Asie Mineure (l'actuelle Turquie), dans des lieux où stationnaient des garnisons militaires, suggèrent que ces pièces avaient servi au paiement des soldats des Ptolémées et avaient circulé jusqu'à la fin du III<sup>e</sup> s. av. J.-C.

Cette monnaie a été acquise par le Cercle royal des Amis de Mariemont lors d'une vente aux enchères organisée à Osnabrück (Allemagne), le 23 mars 2021, par la maison Fritz Rudolf Künker. L'objet a rejoint les collections de Mariemont et a été dévoilé pour la première fois au public dans le cadre de l'exposition « Alexandrie. Futurs antérieurs » présentée au Palais des Beaux-Arts (Bozar) à Bruxelles (30 septembre 2022 au 8 janvier 2023), puis au Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem) à Marseille (8 février au 8 mai 2023). Associée aux beaux portraits ptolémaïques des collections de Mariemont, cette monnaie en or intégrera le parcours permanent à son retour de Marseille.

Nicolas AMOROSO

### BIBLIOGRAPHIE

A. Cavagna, « L'oro dei Theoi Adelphoi », in G. Zanetto, S. Martinelli Tempesta, M. Ornaghi (dir.), *Nova Vestigia Antiquitatis*, Milan, 2008, p. 161-182.

J. Olivier et C. Lorber, « Three gold coinages of third-century Ptolemaic Egypt », in *Revue belge de numismatique et de sigillographie*, CLIX, 2013, p. 49-150.



## PORTRAIT D'ANCÊTRE

Papier de riz  
H.155 cm ; L. 94 cm  
Chine  
Date incertaine  
Inv. Ac.2021/146

Attestés dès la dynastie des Song (960-1279), les portraits d'ancêtres n'ont cessé d'exister tout au long de la période impériale. Peints sur du papier de riz et accrochés au sein de la demeure familiale, ils permettent aux descendants de maintenir l'âme des défunts en vie. Pour les Chinois, la mort ne rompt pas la relation avec les vivants et les aïeux peuvent jouer un rôle intermédiaire entre les puissances surnaturelles et la famille. L'âme des défunts ne peut être maintenue en vie que par le culte que leur vouent leurs descendants. Ce culte, qui est exécuté par les héritiers mâles, s'inscrit dans une conception confucéenne de la société, qui prône le respect envers ses parents.

Le portrait d'ancêtre acquis par le Musée royal de Mariemont représente une femme. Son format vertical donne l'impression d'une représentation en taille réelle. Il devait constituer une paire avec la peinture de son époux, à la gauche duquel il devait être placé. Cette femme est assise de face sur une chaise couverte d'une étoffe colorée, le regard fixé sur le spectateur. Son expression est grave. Le visage ne reflète aucune émotion, suivant en cela le modèle des portraits impériaux. Les traits ne correspondent pas forcément au physique de la personne représentée ; ils sont là pour l'évoquer. Ce sont surtout les vêtements, les ornements et la posture qui permettent de suggérer l'identité du défunt. Les bijoux en or indiquent un statut social élevé : ils sont ornés de perles, de pierres précieuses et de plumes de martin-pêcheur. Les mains et les pieds sont dissimulés sous une ample robe en soie brodée de motifs de pivouines. Un oiseau à longues plumes blanches orne le devant du vêtement.

Il fait penser au phénix. Or l'image de ce dernier est réservée à l'impératrice. Il pourrait plutôt s'agir d'un tchitrec de Chine (*Terpsiphone incei*), motif auspice dont la longue queue symbolise une longue existence. Il s'étire à l'endroit où l'on trouve l'insigne brodé (buzi 補子), ou carré de mandarin, qui indique le rang administratif des fonctionnaires civils. Le tchitrec est l'insigne de 9<sup>e</sup> rang sous les Qing. L'époux de cette dame devait donc occuper un poste de ce rang dans l'administration impériale. Ce type de peinture a une fonction utilitaire, il sert de support visuel aux rituels et n'est pas considéré comme une œuvre d'art. Une signature à peine visible au niveau du marchepied nous donne le nom du peintre, Zhou 舟. Les coups de pinceaux qui dessinent le drapé de la robe sont gracieux mais également vigoureux. Ils confèrent une individualité propre à ce portrait. La très grande richesse des détails – la représentation des broderies sur le tissu, l'effet de profondeur – indiquent une peinture de grande qualité. Son état général est malheureusement dégradé. Une intervention par un restaurateur spécialisé est donc nécessaire. Une étude approfondie permettra également de déterminer la date de création de cette peinture qui est pour le moment incertaine.

Lyce JANKOWSKI

### BIBLIOGRAPHIE

- K. Ruitenbeek (éd.), *Faces of China. Portrait Painting of the Ming and Qing Dynasties (1368-1912)*, Berlin/Petersberg, 2017.
- M. Pejšochová (éd.), *Glimpses From and Into Another World. Chinese Ancestor Portraits from the Collection of the National Gallery in Prague*, Prague, 2015.
- J. Stuart et E. S. Rawski, *Worshipping the Ancestors. Chinese Commemorative Portraits*, Washington, DC, 2001. DOI: <https://doi.org/10.5479/sil.850618.39088015760697>.



## TORQUE CELTIQUE

Or

Nodrengé (Belgique)

III<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.

Inv. Ac.2022/1

Diamètre externe actuel : 140 mm

Épaisseur de la tôle du corps tubulaire : 0,55 à 0,6 mm

Épaisseur du tampon cylindrique : 0,8 à 0,9 mm

Masse des fragments : 20,99 g ; 8,04 g ; 18,27 g ; 13,81 g ; masse totale conservée : 61,11 g.

Analyse (réalisée le 23/11/2021) : Au : 83,3 % ; Ag : 12,3 % ; Cu : 4,2 % ; Fe : 721 ; Co : 2,6 ; Ni : 37 ; Zn : 126.

Dans les années 1990, un statère des Éburons et quatre fragments d'un torque en or de la fin de l'âge du Fer ont été découverts par un particulier dans un champ situé dans le hameau de Nodrengé (Brabant wallon, Orp-Jauche). Le torque fragmentaire, un objet rare, a été étudié dans le cadre du projet franco-allemand « Celtic Gold. Fine metal work in the Western La Tène culture ». L'opportunité de réaliser des analyses du métal par LA-ICP-MS à l'Institut de recherche sur les ArchéoMATériaux d'Orléans, qui ne travaille que sur des objets de collections publiques, a poussé l'inventeur du torque à en faire don au Musée royal de Mariemont et à sa riche collection d'Archéologie régionale.

L'importante déformation de l'un des fragments et la morphologie des cassures suggèrent que le torque a été abîmé lors des travaux agricoles, mais il pourrait aussi avoir été déposé ainsi, comme c'est le cas du brassard de Sin-le-Noble (Nord). Les quatre fragments conservés constituent cinq pièces : (1) le corps tubulaire en une pièce, dont les bords ont été rapprochés mais pas soudés, obtenu à partir d'un large ruban en tôle d'or martelée ; (2) le tampon cylindrique coulé creux, obtenu par la technique de la fonte à la cire perdue, dont le décor a été repris ensuite, ou a été complété par des techniques de décoration par déformation plastique réalisées à l'aide de poinçons et de ciselets ; (3) et (4) des fils perlés très usés (les reliefs ne sont plus visibles partout) ; (5) une petite plaque en forme de croissant, soudée dans l'ouverture de l'extrémité cylindrique et formant la partie femelle du système de fermeture de tenon et mortaise. Ces éléments élaborés séparément ont été joints par soudure métallique. Il s'agit

d'un alliage à base d'or contenant plus de cuivre que les pièces à souder et ayant en conséquence un point de fusion plus bas.

Aux cinq éléments conservés s'ajoutaient à l'origine un second tampon en or (pièce cylindrique creuse, tôle discoïdale de fermeture et tenon) et une âme en bronze, en alliage cuivreux, comme l'indiquent les produits de corrosion piégés dans le corps tubulaire. Une petite partie du corps tubulaire peut être manquante, car la cassure entre deux des fragments ne permet pas de trancher quant à leur correspondance au remontage. Le système à tenon et mortaise est bien connu sur des torques datés entre le III<sup>e</sup> et le I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., comme ceux des dépôts de Fenouillet (Haute-Garonne), du Câtillon II à Grouville (Jersey), mais aussi de Beringen (Limbourg) et de Niederzier (Kr. Düren), en territoire éburon. Un statère éburon « au triscèle » (Scheers type 31) a été trouvé dans les environs du torque de Nodrengé.

Eugène WARMENBOL, Barbara ARMBRUSTER, Maryse BLET-LEMARQUAND, Marie DEMELENNE

### BIBLIOGRAPHIE

G. Creemers, M. Nordez, B. Armbruster, M. Blet-Lemarquand, S. Nieto-Pelletier et A. Cheuton, « Het goud van Beringen (prov. Limburg, België): nieuw onderzoek op het depot van munten en sieraden uit de tweede eeuw v. Chr. », in *Lunula. Archaeologia protohistorica*, 24, 2021, p. 171-178.

L. Van Impe et S. Scheers, « Remains of a disturbed hoard at Orp-le-Grand? », in N. Roymans, G. Creemers et S. Scheers (éd.), *Late Iron Age Gold Hoards from the Low Countries and the Caesarian Conquest of Northern Gaul*, Amsterdam/Tongeren, 2012, p. 117-124.



## CARTE GRAVÉE DE L'ANCIEN DOMAINE DE MARIEMONT

Louis-André DUPUIS, *Carte Perspective du Chateau Royal de Marimont [sic] et de l'Enceinte des Chasses. Levée, Dessinée et Gravée par Ordre de Feüe S.A.R. Monseigneur le Duc Charles Alexandre de Lorraine et de Baar...*

Papier ; gravure sur cuivre

H. 70 ; L. 100 cm

[Bruxelles ?], 1781

Inv. Ac.2021/82

Au début du mois d'août 2021, le Musée royal de Mariemont a reçu en don de Mme et M. Alexis Schidlowsky une carte gravée ancienne. Celle-ci représente l'ancien domaine de Mariemont au moment de la mort du gouverneur général Charles-Alexandre de Lorraine († 4 juillet 1780). Bien que reproduite à certaines occasions dans diverses publications du Musée, notre institution ne conservait jusqu'alors aucun tirage de cette gravure.

Relativement méconnu aujourd'hui, Louis-André Dupuis (actif vers 1770-1810) est un géographe et graveur spécialisé en cartographie. Auteur de plusieurs plans et relevés, il est surtout réputé pour avoir contribué à la gravure des nombreux cuivres qui ont servi à la reproduction de la célèbre *Carte chorographique des Pays-Bas autrichiens* ou « Carte de Cabinet », mieux connue par le nom de son concepteur, le comte Joseph de Ferraris (1770-1778), qui fournit un relevé très précis pour l'époque de l'ensemble des Pays-Bas autrichiens et de la principauté épiscopale de Liège. L'un des trois exemplaires originaux de la Carte de Ferraris fut offert au gouverneur général et, peut-être, est-ce dans le cadre de cette laborieuse entreprise que celui-ci put apprécier le travail de Dupuis.

C'est en effet en 1779 qu'une *Carte Perspective du Chateau Royal de Marimont [sic]* lui est commandée. Ce document offre une vision panoramique (« à vol d'oiseau ») de l'ancien domaine, s'étendant depuis Jolimont, La Hestre, Chapelle-lez-Herlaimont et Morlanwelz, jusqu'aux abords de la chaussée Brunehaut (« la Haute Chaussée »), selon une orientation sud-est. Malgré certaines distorsions volontaires pour conférer un aspect plus cohérent à l'ensemble, cette gravure est particulièrement intéressante

car elle reprend le bâti en élévation du château et de ses abords, mais aussi d'autres bâtiments et hameaux environnants. Cheminements et drèves, mais également lieux-dits et parcelles boisées – les « enceintes des chasses » – sont situés et identifiés. En somme, elle permet d'avoir une perception à la fois générale et détaillée de l'emprise de l'ancien domaine de chasse et du terroir dans lequel il s'inscrivait. Durant le premier semestre 1780, Dupuis présente au prince le relevé à l'aquarelle qu'il venait d'achever ; le gouverneur s'en montre satisfait et lui ordonne le tirage en gravure. Il n'en verra cependant jamais le résultat, mais, au regard du travail déjà bien avancé, le comité de la mortuaire du défunt autorise l'artiste à terminer son travail (1781). L'on ignore cependant quel fut le tirage de la gravure, reproduite à l'échelle 1/1 de l'original dessiné (conservé à la Bibliothèque royale de Belgique). Soucieux de documenter l'histoire de Mariemont dont sa famille a depuis lors investi les lieux, Raoul Warocqué dispose d'un exemplaire qui sera manifestement détruit lors de l'incendie du château-musée en 1960.

En raison de sa rareté et de son intérêt évident pour Mariemont, cette œuvre nouvellement acquise méritait une attention particulière et une restauration adaptée. Grâce au mécénat des Amis de Mariemont, la gravure a été confiée à Mme Eugénie Falise (Atelier Artbee), restauratrice spécialisée dans le traitement des arts graphiques.

Gilles DOCQUIER

### BIBLIOGRAPHIE

Cl. Lemoine-Isabeau, « Mariemont au XVIII<sup>e</sup> siècle – Du temps de Charles de Lorraine », in *Cahiers de Mariemont*, 10-11, 1980, p. 9-42 (spéc. p. 37-40).

Y. Quairiaux, *Charles de Lorraine à Mariemont. Le domaine royal de Mariemont au temps des gouverneurs autrichiens*, Morlanwelz, 1988 (spéc. p. 91).



CARTE  
 PERSPECTIVE  
 DU CHATEAU ROYAL  
 DE MARIMONT  
 et de l'enceinte des  
 Châtes

Levé, Dessiné et Gravé par Gilles de Ponce  
 SAUVAGEONNET, au Palais National, le 1788

# IMPRESSIONS ANVERSOISES

Donation Marie Theunissen-Faider  
XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles  
Inv. 22.201 B et 22.202 B

En souvenir de son père Paul Faider (Liège, 1886 - Gand, 1940), conservateur du château-musée de Mariemont entre 1934 et 1940, Marie Theunissen-Faider a offert deux livres anciens qu'il affectionnait particulièrement. Philologue, arrivé à Mariemont après avoir été remercié de l'Université de Gand dans la foulée de la flamandisation, Paul Faider s'était constitué une bibliothèque de travail où les livres scientifiques contemporains côtoyaient des éditions anciennes. Après son décès soudain, son épouse Germaine Faider-Feytmans qui s'était vue confier à son tour la direction du Musée, avait pris soin de l'ensemble. Il était alors installé dans son bureau, aménagé dans l'ancienne chambre à coucher de Raoul Warocqué. L'incendie ayant ravagé le bâtiment en 1960 ne l'a pas épargné, et nombre des livres ont été endommagés, voire détruits. Grâce à Marie Theunissen-Faider, deux d'entre eux sont de retour à Mariemont. Ils sont les témoins de l'amour que Paul Faider portait aux lettres classiques et à l'Humanisme. Le premier est la sixième édition critique, par Juste Lipse (Overijse, 1547 - Louvain, 1606), des *Œuvres* de Tacite et de Velleius Paterculus. Imprimée pour la première fois chez Christophe Plantin en 1574, celle-ci l'a été chez son successeur, Balthasar I Moretus, en 1600 (ill.). Un ex-libris manuscrit ancien nous apprend qu'il a autrefois appartenu à la bibliothèque du Collège des jésuites d'Ypres, avant sa suppression en 1773. S'il

conserve toujours sa reliure ancienne en parchemin, ce n'est pas le cas du second. En effet, après l'incendie du château de Mariemont, Germaine Faider-Feytmans en avait commandé la restauration et le remplacement de sa couverture ancienne – sans doute trop abîmée – par une réalisation contemporaine de percaline rouge. Il s'agit de la troisième édition de la *Dissertatiuncula apud Principes* adressée par Juste Lipse aux archiducs Albert et Isabelle à l'occasion de leur joyeuse entrée à Louvain en novembre 1599, et de son commentaire du *Panegyricus* de Pline sur Trajan. Tout comme le précédent, il a été imprimé chez Plantin, en 1622.

Bertrand Federinov

### BIBLIOGRAPHIE

J. De Landtsheer, « Annotating Tacitus : the case of Justus Lipsius », in A. E. Enenkel (éd.), *Transformations of the classics via early modern commentaries*, Leyde-Boston, 2014, p. 279-326 (Intersections : yearbook for Early Modern studies, 29).

J. De Landtsheer, P. Delsaerd (éd.) : *Iam illustravit omnia. Justus Lipsius als lievelingsauteur van het Plantijnse Huis*, Anvers, 2006 (De Gulden Passer, 84).

D. Imhof, Jan Moretus and the continuation of the Plantin Press. A bibliography of the works published and printed by Jan Moretus I in Antwerp (1589-1610). 2 t., Leyde, 2014 (Bibliotheca bibliographica neerlandica, series major, 3).

V. Soen, « The Clementia Lipsiana : political analysis, autobiography and panegyric », in E. De Bom, M. Janssens, T. Van Houdt (éd.), *(Un)masking the realities of Power. Justus Lipsius and the dynamics of political writing in Early Modern Europe*, Leyde-Boston, 2011, p. 207-232 (Brill's studies in intellectual history, 193).

C. CORNELII  
TACITI  
OPERA  
QVÆ EXSTANT.

IUSTVS LIPSIVS postremùm recensuit.

*Additi* COMMENTARII meliores pleniorésque,  
cum CVRIS SECVNDIS.

Accessit seorsim C. VELLEIVS PATERCVLVVS  
cum eiusdem LIPSI auctioribus NOTIS.



ANTVERPIÆ,  
EX OFFICINA PLANTINIANA,  
Apud Ioannem Moretum.

cIc. Ic c.

*Cum Privilegijs Casareo & Regio.*

# UN AUTRE MONDE DE GRANDVILLE

Grandville, *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations* [...], Paris, éd. H. Fournier, 1844, 295 p.  
Inv. 22.401 B

Célèbre dessinateur français, Grandville (dit Jean-Ignace-Isidore GÉRARD, 1803-1847), a réalisé de nombreux portraits-charge et caricatures de personnalités célèbres pour des journaux comme *La Silhouette*, *L'Artiste*, *La Caricature* et *Le Charivari*. Tout en s'inspirant de grands maîtres comme Goya, dont il copiera l'œuvre, on reconnaît aisément son style fait de reprises des traditions fabulistes et médiévales, ainsi que de l'anthropomorphisation d'animaux, de plantes ou d'objets.

La Réserve précieuse du Musée royal de Mariemont a la chance de posséder de nombreuses œuvres illustrées par Grandville mais ne disposait pas toutefois d'*Un autre monde* (1844) : un ouvrage que l'on peut considérer comme son chef-d'œuvre ainsi qu'une pièce importante dans l'histoire du livre illustré en particulier pour les dialogues singuliers entre le texte et l'image. C'est désormais le cas, grâce au don fait par le Cercle royal des Amis de Mariemont.

Paru en trente-six livraisons chez Fournier, entre 1843 et 1844, *Un autre monde* propose « un renversement des rôles traditionnels » (Ph. Kaenel) du texte et de l'illustration en mettant en scène deux protagonistes : la plume et le crayon, symbolisant par métonymie respectivement le texte et l'image dont les différends sont arbitrés par le ton tranchant d'un canif. Le crayon, Bonaventure Point'aigüe, endosse en quelque sorte l'histoire de dessinateur et caricaturiste de Grandville qui a travaillé avec de nombreuses « plumes » comme Balzac ou Philipon (*La Caricature*), rassemblées ici sous la figure d'Anastasia Souplebec.

Redécouvert dans l'immédiat après-guerre, et d'abord présenté comme un ouvrage précurseur et révolutionnaire notamment par certains cercles surréalistes, il constitue davantage « la clé de voute raisonnée, le manifeste d'une stratégie professionnelle motivée par la revendication d'un statut d'artiste autonome, d'illustrateur affranchi de la tutelle des hommes de lettres » (Ph. Kaenel, p. 219).

Fait assez singulier, le nom de l'auteur des textes, Taxile Delord (1815-1877), qui est alors rédacteur en chef du *Charivari*, ne figure guère plus sur la page de titre qu'ailleurs. Tout au plus trouverons-nous un indice dans le texte, où il est mentionné « les auteurs de ce livre », et dans l'illustration finale du livre. La divulgation de son nom, promise dans l'appel à souscription « lorsque le nombre des souscripteurs sera arrivé à cent mille » (*Le Charivari*, 21 juillet 1843), sera une promesse non tenue dans le prospectus du livre : « Après avoir feuilleté les cartons de l'architecte de cet autre monde, l'écrivain auquel Grandville a confié ses inspirations a compris que la meilleure preuve d'esprit qu'il pouvait donner dans cette circonstance était de garder l'anonyme, bornant sa gloire à mettre le texte à la hauteur du dessin. »

Au-delà de la volonté de faire œuvre et de mettre l'écrivain au second plan, il appert que Grandville avait envisagé un temps d'écrire les textes lui-même sans y parvenir : « la plume est rebelle sous mes doigts pour former des phrases », confie-t-il à l'historien Jean Gaberel. L'ensemble constitue une encyclopédie visuelle et caricaturale des connaissances, croyances, opinions et mœurs de ses contemporains. Portrait du colonialisme, critiques des esthétiques à la mode, satires du fouriérisme ou du saint-simonisme, de la physiognomonie ou de la phrénologie, charges contre les classifications de l'histoire naturelle, contre les théories pseudo-scientifiques ou les images oniriques et leurs interprétations... tout passe au crible du dessin d'un Grandville scrutateur de son époque.

Sofiane LAGHOUATI

### BIBLIOGRAPHIE

Ph. Kaenel, *Le métier d'illustrateur, Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, 2004.

V. Carpiaux, S. Le Men et J. Ceuleers, *Grandville. Un autre monde. Dessins et secrets*, [Paris], Brasschaat, Les Éditions de l'Amateur/Pandora Publishers, 2011.



PÉRÉGRINATIONS D'UNE COMÈTE.





# EXPOSITIONS



## LE MONDE DE CLOVIS ITINÉRAIRES MÉROVINGIENS

13 février – 4 juillet 2021  
2<sup>e</sup> étage du Musée

L'exposition temporaire *Le monde de Clovis. Itinéraires mérovingiens*, consacrée au Haut Moyen Âge en Belgique et dans le Nord-Ouest européen a été inscrite dans la programmation événementielle du Musée dès 2018. Elle devait initialement débiter en septembre 2020. Les aléas liés à la crise sanitaire mondiale ont reporté son ouverture au 13 février 2021. Prolongée de quelques semaines en raison de son succès, elle s'est finalement clôturée le 4 juillet 2021.

### LE MONDE DE CLOVIS : UNE THÉMATIQUE RÉGIONALE AU CŒUR DE L'EUROPE

L'événement s'est construit autour de deux objectifs fondamentaux : présenter les aspects méconnus de la culture matérielle mérovingienne et replacer le mobilier découvert en Hainaut dans une perspective européenne, voire mondiale.

La période mérovingienne est surtout connue et montrée, en Belgique, à travers les vestiges issus des cimetières. Rassembler, interpréter, illustrer et présenter les découvertes plus rares en les coordonnant aux résultats des études scientifiques récentes (l'archéométrie, l'analyse du paléo-environnement et des études typochronologiques croisées par exemple) visait à contextualiser le propos principal. Le deuxième objectif, montrer l'époque mérovingienne comme une période d'échanges à l'échelle internationale, s'est appuyé sur deux axes principaux. D'abord, nous avons suscité, de manière synthétique et systématique, la comparaison entre des ob-

jets tirés de fouilles hainuyères et des objets provenant d'autres sites européens : Broechem en Flandre (B.), Niederbreisig (Allemagne) et Rhenen (Pays-Bas). Une vitrine exposait en outre des objets de la culture wisigothique, contemporaine de la culture mérovingienne. En aiguissant le regard du visiteur, la disposition scénographique visait à lui faire voir les ressemblances, différences, variétés, nuances, inspirations communes ou diverses à travers l'observation des matières, motifs et techniques. En second lieu, la localisation, sur une carte du monde connu à l'époque, d'itinéraires de voyages, de matériaux ou objets retrouvés en Belgique mais issus d'échanges à large échelle se destinait à montrer les déplacements parfois longs opérés durant le Haut Moyen Âge. Des exemples de ressources tels le grenat, l'ambre, le cristal de roche ou d'objets finis ayant voyagé, parfois de contrées lointaines (Inde, Sri Lanka), venaient ainsi confronter les idées reçues présentant la communauté mérovingienne comme repliée sur elle-même.

Au-delà de ce discours consacré aux échanges et aux influences, le propos général, divisé en grands chapitres relatifs à la vie quotidienne (habiter, créer, consommer, monnayer, être un homme, être une femme, être croyant, etc.) a été organisé prioritairement autour des collections d'archéologie régionale de Mariemont et du mobilier mis au jour par l'Agence wallonne du Patrimoine (AWaP), co-commissaire de l'exposition. Cet ensemble a été complété par des prêts nationaux et internationaux, essentiellement auprès d'institutions belges, françaises et néerlandaise<sup>1</sup>. Trois cent soixante pièces (répertoriées



sous plus de six cents numéros d'inventaire) ont été exposées. Parmi celles-ci se trouvait la somptueuse parure funéraire de la reine Arégonde, prêtée par le musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye dans le cadre d'un partenariat exceptionnel.

Le musée a inscrit ses collections propres dans une dynamique de recherche : l'étude des perles, de la céramique, du verre et les résultats de quelques analyses anthropologiques récentes ont permis d'actualiser, du moins en partie, le propos sur la nécropole mérovingienne la plus vaste connue à ce jour en Belgique, Cipluy (Hainaut, Mons). Les résultats en ont été communiqués au public grâce au catalogue scientifique, à un album du visiteur trilingue (Fr/Nl/En) et à un « journal d'exploration » destiné aux familles (Fr/Nl), mais aussi par la sélection des pièces exposées et les supports didactiques les accompagnant. La chronologie et la nature de certains groupes de sépultures du champ funéraire de Cipluy mis au jour au cours de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et publiés intégralement

en 1970 ont ainsi été réinterrogés. Sans avoir fondamentalement remis en question les conclusions précédentes sur le mobilier céramique et la verrerie, l'étude de ces derniers invite à une modification du point de vue, caractéristique de la manière d'aborder ces objets aujourd'hui, davantage sous l'angle de la pratique des artisans et des utilisateurs que de la stricte typologie.

Afin de dynamiser le discours, six *persona* ont été créés, représentant autant de sujets, féminins, masculins, enfants, jeunes ou adultes, de conditions sociales distinctes et témoignant de différentes fonctions dans la société (chef de village, religieuse, artisan, etc.). Jalonnant chacun des segments de la période comprise entre 450 et 750 de notre ère au sein de l'exposition, ces personnalités (ou plutôt leur mobilier) proviennent de sites issus du territoire central de l'exposition, correspondant *grosso modo* au Hainaut historique et à sa périphérie immédiate et dont l'épicentre est le site même du Musée, Mariemont. Les biographies de ces personnages, fictives

<sup>1</sup> En Belgique: Agence wallonne du Patrimoine, Agentschap Onroerend Erfgoed, Fabrique d'Église (Nivelles), KBR, Cabinet des médailles (Bruxelles), Musée Art & Histoire (Bruxelles), Musée archéologique et Société archéologique (Namur),

Musée communal d'archéologie et d'art religieux (Amay), Musée diocésain (Namur), Musée d'Archéologie (Tournai), Musée archéologique (Arlon), Monsieur Henri Lehance (Hermalle-sous-Huy). À l'étranger: Arkéos (Douai, F.), Centre de

Conservation et d'Étude (Arras, F.), Musée des Temps barbares (Marle, F.), Musée d'archéologie nationale (Saint-Germain-en-Laye, F.), Rijksmuseum van Oudheden (Leyde, P.-B.), Madame Isabelle Jaulme (Paris).



mais vraisemblables, présentées aussi dans l'album du visiteur, se sont appuyées sur les recherches récentes consacrées à un ou plusieurs objets archéologiques représentatifs pour chaque personnalité. Illustrés par le dessinateur Cédric Volon, ces personnages étaient aussi incarnés par la voix de comédiens professionnels dans le commentaire de l'audioguide (Fr/Nl/En).

Une recherche a également été menée par Chloé Quertain dans le cadre de son mémoire de master à la Faculté des Sciences économiques, sociales, politiques et de communication de l'Université catholique de Louvain, sur *L'usage du multimédia dans les expositions muséales* et en particulier les liens entre l'audioguide, les expôts et les supports écrits ou visuels dans l'exposition. Au terme de l'analyse, le mémoire conclut, au regard de la théorie cognitive de l'apprentissage multimédia, à la réussite de l'audioguide du *Monde de Clovis*, en ce qu'il soutient l'apprentissage des visiteurs. Il plaide toutefois en faveur de la clarification de l'organisation des différents supports entre eux afin de faciliter la prise et la mémorisation des informations par le visiteur. Ainsi, par exemple, les redondances entre ce que le visiteur équipé d'un audioguide peut

lire sur les panneaux et retrouver dans le commentaire audio devraient apparaître plus clairement. On éviterait alors de surcharger la mémoire de travail avec des éléments auxquels le visiteur aura accès deux fois. Ce point de vue est précieux pour l'équipe du Musée, qui va améliorer ses propositions en s'appuyant sur la documentation et les exemples fournis dans le cadre de cette recherche.

## ITINÉRAIRES MÉROVINGIENS (DÉ)CONFINÉS

En mars 2020, alors que débute le premier confinement, les préparatifs de l'exposition battent leur plein<sup>2</sup>. En quelques semaines, toutes les certitudes sont balayées et il faut revoir l'ensemble du projet car les approches scénographique et didactique envisagées jusque-là sont remises en question. La scénographie s'est ainsi adaptée à des mesures de sécurité inédites, évolutives et envahissantes : sens unique de circulation, pas de manipulation, distanciation sociale, pas de station assise. Le scénographe Frédéric De Smedt et l'équipe du Musée ont remis les plans sur le métier et adapté le parcours foisonnant et varié initialement articulé autour de la question des échanges et des influences. Les carrefours et

<sup>2</sup> Marie DEMELENNE, « Itinéraires mérovingiens (dé-)confinés. L'archéologie et ses publics en temps de pandémie », communication présentée à la

5<sup>e</sup> journée du réseau des professionnels des musées d'archéologie français, ArchéoMUSE, tenue en distanciel le 4 juillet 2021, avec pour thématique « Les

publics des musées d'archéologie. Attentes, réception, engagements ».



sens multiples ont été supprimés afin d'éviter les croisements. Une vitrine centrale a été disposée à l'entrée de chaque salle rayonnante à partir de l'espace central, permettant de générer un sens de circulation unique et de limiter le nombre de visiteurs présents simultanément dans la salle. Les zones de circulation ont connu leur extension maximale, en supprimant les vitrines en débord et les pièces centrales en salle. Pour éviter l'effet « couloir », des lutrins ont été créés. Les cloisons ont été ajourées afin d'y ménager des vitrines transversales donnant une impression d'espace et créant des points de vue sur la suite du parcours, suscitant la curiosité sans générer de modification du sens de circulation. L'interdiction de station assise a conduit à la limitation du nombre de médias et leur durée : cinq des neuf projections initialement prévues ont été utilisées et leur durée maximale moyenne a été réduite de huit à cinq minutes. La médiation s'appuyant sur une petite dizaine de stations prévoyant des manipulations destinées aux enfants et à leurs accompagnants a dû être abandonnée. L'équipe du service de médiation culturelle s'est investie dans la création d'un « Journal d'Exploration », outil inédit, illustré, en quadrichromie, disponible en français et en néerlandais. Ce magazine destiné aux enfants et à leurs accompagnants, distribué gratuitement à chaque famille entrant dans l'exposition offrait un parcours dans une optique

didactique et ludique. Le carnet, complété tout au long de la visite, permettait aussi de poursuivre la découverte à la maison. Plus de mille exemplaires de cette brochure ont été distribués au cours de la période d'exposition.

Interdite de vernissage en présentiel, l'exposition a été inaugurée en ligne, grâce à un film d'une quinzaine de minutes (6519 vues au 18 septembre 2021). Une offre digitale (visite et conférence en ligne) a complété ce dispositif jusqu'alors inédit pour Mariemont.

Les collections propres du Musée ont été valorisées au cours de l'exposition et à la suite de celle-ci, par le don du sarcophage d'Engis, présenté et illustré dans le catalogue scientifique de l'exposition, et par le transfert vers l'exposition permanente des nouveaux socles et support didactiques conçus dans le cadre de l'événement pour l'orfèvrerie.

Contraintes par la crise sanitaire, la scénographie, la médiation et la communication ont donc dû, en peu de temps, se réinventer et s'adapter de manière totalement inédite. La recherche appliquée en matière de monstration, d'organisation dans l'espace, de circulation et d'accessibilité aux contenus, y compris à distance, en a été accélérée. Certains dispositifs sont pérennisés, comme l'enregistrement de visites en ligne, comme celui du trésor de la villa de Merbes-le-Château disponible sur la chaîne



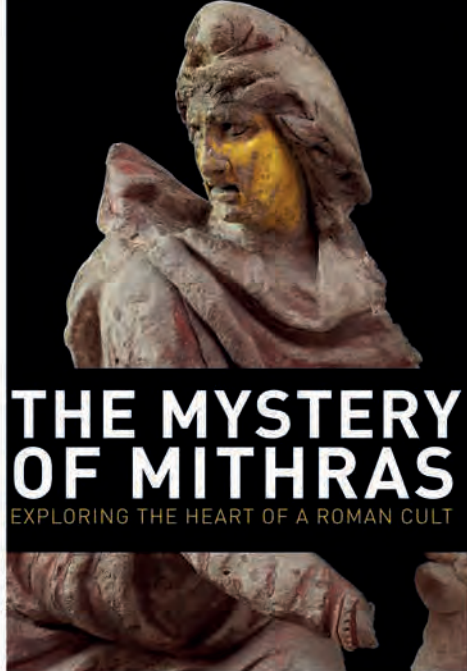
YouTube du Musée par exemple (<https://www.youtube.com/watch?v=KVPdJJtbDQc>), tandis que d'autres s'améliorent grâce à l'étude critique (multimédias). Après avoir contribué à vivifier le discours de l'exposition temporaire, les résultats des différentes recherches, amenées à se développer en vue de compléter et nuancer le discours, se destinent à intégrer le propos de la future scénographie permanente de la section d'Archéologie régionale et domaniale du Musée. L'exposition temporaire et son catalogue, catalyseurs d'études ponctuelles dans un délai relativement court, ont provoqué un regain d'intérêt pour ces collections anciennes.

Les diverses restrictions imposées aux visiteurs, entre réservations obligatoires, créneaux horaires, distanciation sociale et port du masque, ne les ont pas rebuté à se déplacer : 16 614 entrées ont été enregistrées, ce qui correspond à la capacité maximale autorisée en vertu des mesures sanitaires sur les cent vingt-deux jours d'ouverture. La Reine Mathilde de Belgique ainsi que de nombreuses autres personnalités publiques ont été accueillies dans l'exposition. Le catalogue, tiré à mille exemplaires pour la boutique du Musée, est épuisé,

démontrant l'intérêt suscité par la thématique. Enfin, l'aventure continue, par la mise en ligne d'une visite tridimensionnelle de l'exposition disponible sur le site Internet du Musée ([www.musee-mariemont.be](http://www.musee-mariemont.be)) et sa présentation sous un format revisité et ludique, du 21 octobre 2022 au 22 mai 2023, au Musée d'archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye (F.), sous le titre « *Le monde de Clovis. L'exposition dont vous êtes le héros* ».

**Commissariat de l'exposition :** Marie Demelenne, Conservatrice de la Section d'Archéologie régionale et domaniale, Olivier Vrielynck, Archéologue, Agence wallonne du Patrimoine (AWaP)

**Publications :** Marie DEMELENNE et Gaëlle DUMONT (éd.), *Le monde de Clovis. Itinéraires mérovingiens*, Morlanwelz, 2021, 377 p. (catalogue scientifique) ; Marie DEMELENNE et Marie-Aude LAOUREUX, *Le monde de Clovis. Itinéraires mérovingiens*, 2021, 48 p. (album du visiteur, versions néerlandaise et anglaise) ; Anne-Françoise Rasseaux, *Journal d'Exploration de l'exposition*, 2021, 28 p. (brochure pédagogique, versions néerlandaise et anglaise).



MUSÉE ROYAL  
DE MARIEMONT (BE)  
20.11.2021 - 17.04.2022

MUSÉE SAINT-RAYMOND,  
TOULOUSE (FR)  
14.05.2022 - 30.10.2022

ARCHÄOLOGISCHES  
MUSEUM FRANKFURT (DE)  
19.11.2022 - 15.04.2023

## LE MYSTÈRE MITHRA PLONGÉE AU CŒUR D'UN CULTE ROMAIN

20 novembre 2021 – 17 avril 2022  
2<sup>e</sup> étage du Musée

Le 30 mars 2022, dans les pages du *Mad*, l'agenda culturel étoilé du journal *Le Soir*, le journaliste Jean-Marie Wynants octroie ses étoiles à l'exposition *Le mystère Mithra* et invite ses lecteurs à plonger « dans un univers remarquablement mis en valeur par une scénographie aussi intelligente que cohérente ». Quelques jours plus tard, l'exposition accueillait en une seule journée plus de six cents visiteurs, atteignant ainsi le pic de sa fréquentation.

Quel est cet univers qui a suscité l'enthousiasme des médias comme celui des publics ? Comme son sous-titre l'indique, l'exposition plongeait ses visiteurs au cœur d'un culte romain, insolite à bien des égards, celui du dieu Mithra. Élaboré autour d'une figure divine originaire de Perse, captée par les Romains au milieu du 1<sup>er</sup> siècle apr. J.-C., ce culte a rencontré un formidable succès d'un bout à l'autre de l'Empire plus de trois siècles durant. Des hautes terres de l'Écosse au désert du Sahara, des plages de l'Atlantique aux rives de l'Euphrate, les fouilles révèlent sans cesse des traces de ce culte extrêmement dynamique qui séduisit des dizaines de milliers d'adeptes sans jamais avoir été reconnu officiellement par l'État romain. Mithra est ainsi régulièrement porté à la « une » de l'actualité archéologique. Encore tout récemment, des sanctuaires mithriaques ont été mis au jour à Ostie en Italie, à Mariana en Corse, à Kempraten en Suisse, à Angers en France, à Inveresk en Écosse et à Alba Iulia en Transylvanie.

Toutes ces découvertes ont apporté quantité de nouvelles données qui permettent de porter aujourd'hui un



regard neuf sur ce vaste mouvement religieux. Car la perception de Mithra et de son culte est empreinte de nombreuses idées reçues, qui ont la vie dure même chez les scientifiques, reconnaissons-le ! L'image est souvent celle d'un dieu oriental ayant déferlé sur l'Occident sous l'action des soldats de Rome qui ont élaboré autour de lui un culte hiérarchisé, exclusif et secret, le seul véritablement capable de concurrencer le christianisme naissant. De telles idées reçues sont directement héritées d'un XIX<sup>e</sup> siècle romantique, orientaliste, colonial aussi. On les retrouve

sous la plume d'un savant comme Ernest Renan qui allait jusqu'écrire, en 1882, que « si le christianisme eût été arrêté dans sa croissance par quelque maladie mortelle, le monde eût été mithriaste ». Puissante, la formule trouva un écho très fort dans les travaux de celui qui devient à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle le plus éminent spécialiste de Mithra, l'historien belge des religions Franz Cumont.

Or il s'avère que Cumont, le savant qui cherchait à comprendre l'avènement du christianisme en révélant le rôle central joué par les « religions orientales », n'était autre que l'un des amis les plus proches de Raoul Warocqué. C'est d'ailleurs à Cumont et à ses conseils experts que le Musée royal de Mariemont doit une grande partie de ses collections, au-delà même des antiquités méditerranéennes qui avaient naturellement sa prédilection. Avec un tel héritage, Mariemont apparaissait comme l'endroit rêvé pour s'intéresser à Mithra et rafraîchir son image, au regard des découvertes les plus récentes.

C'est ainsi que s'est élaboré, dès 2018, un projet qui se proposait de changer de paradigme scientifique sur ce culte, tout en lui offrant l'exposition tout public qui lui manquait. Traitant d'un sujet original, jamais exploité sous

cette forme, le projet a suscité d'emblée l'intérêt d'autres institutions muséales désireuses d'accueillir l'exposition, en particulier le musée Saint-Raymond de Toulouse et l'Archäologisches Museum Frankfurt que dirigent respectivement Laure Barthet et Wolfgang David. Un partenariat belgo-germano-français a ainsi vu le jour en 2019 et a donné naissance à un projet de coopération qui a reçu en 2020 le soutien (et le financement) de l'Union européenne dans le cadre du programme culturel « Europe Créative ».

Intitulé « Mithra. Mobility and Intercultural Dialogue for the Transmission of Heritage from Roman Antiquity » (<https://mithra-project.eu>), le projet de coopération européenne combinait des enjeux multiples. Sur le plan scientifique, il s'agissait d'éprouver les grandes idées, plus ou moins modélisatrices, qui gravitent depuis le XIX<sup>e</sup> siècle autour de ce culte et se sont souvent construites à partir d'allusions littéraires dues à des auteurs chrétiens ou néo-platoniciens de l'époque impériale, en les confrontant à la réalité de la documentation matérielle, ces sources archéologiques qui n'ont cessé de se multiplier au fil des années. Telle est l'approche qui a régi la réalisation du catalogue scientifique ayant supporté l'ensemble du projet





et son exposition. Cet ouvrage de cinq cents septante-trois pages, auquel ont contribué quelque septante-cinq spécialistes, restitue le culte de Mithra au sein des lieux qui l'ont abrité et des rituels qui l'ont animé, au contact des individus qui l'ont pratiqué et des monuments qui l'ont soutenu. Une version anglaise de cette publication originale a été élaborée pour le public scientifique non francophone.

Au-delà de l'enjeu scientifique, le défi culturel n'était pas moindre. Force est de constater que Mithra n'a pas joui de la même postérité que d'autres divinités antiques comme Vénus, Bacchus ou Isis. Il s'agissait donc de faire décou-

vrir ce dieu et son culte à des publics variés, qui n'en ont parfois jamais entendu parler, en proposant une exposition respectant en même temps les grandes lignes de la politique culturelle européenne (favoriser la circulation et la valorisation du patrimoine, mais aussi l'accès et le développement des publics, tout en promouvant l'innovation et la créativité). En tant que pilote du projet, le Musée royal de Mariemont a ouvert la voie du 20 novembre 2021 au 18 avril 2022. Le musée Saint-Raymond de Toulouse a pris le relai du 12 mai au 30 octobre 2022, et l'Archäologisches Museum Frankfurt, du 24 novembre 2022 au 09 avril 2023.

Grande première européenne, l'exposition a bénéficié d'une formidable mobilisation internationale qui a permis d'atteindre ces objectifs. Des professionnels du monde muséal, mais aussi des archéologues, historiens, collectionneurs, artistes, ingénieurs, issus de plus d'une vingtaine de pays au total, y ont contribué d'une manière ou d'une autre. Au cours de son itinérance, l'exposition s'est reformatée à chaque étape pour s'adapter à de nouveaux espaces, avec des équipes curatoriales à demeure qui en ont proposé des versions complémentaires. Autour d'un noyau d'œuvres communes, chaque institution a ainsi proposé des parcours différenciés intégrant des



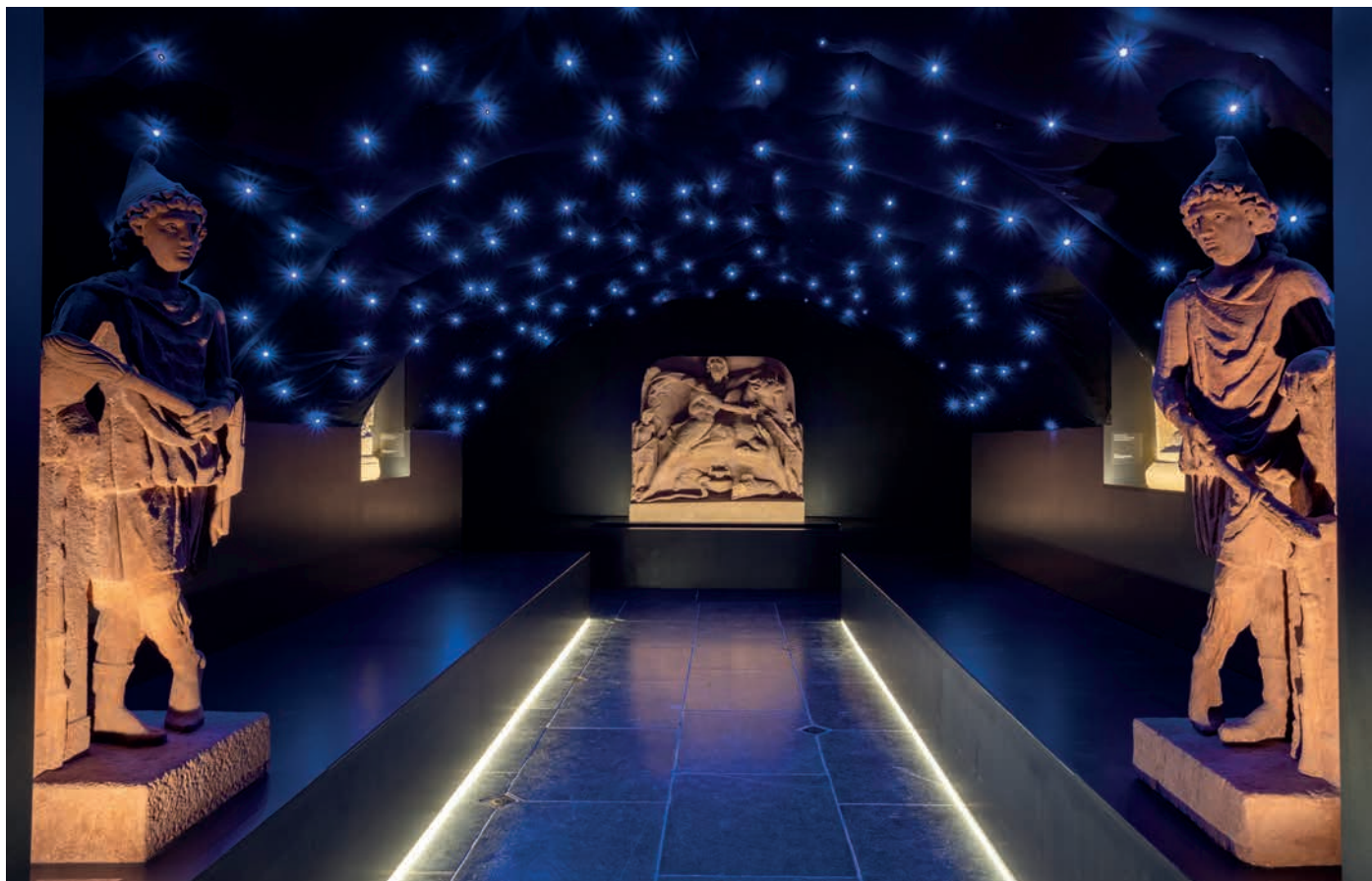
itinéraires provinciaux spécifiques. Si les Gaules Belgique et Lyonnaise ont été particulièrement mises à l'honneur à Mariemont, Toulouse a dévoilé les richesses de la péninsule Ibérique et des Gaules Aquitaine et Narbonnaise et Francfort, celles des Germanies et du Norique.

L'exposition présentée à Mariemont a ainsi réuni plus de cent vingt-cinq œuvres, de toute taille et de toute nature, prêtées par une cinquantaine de collections publiques et privées installées dans treize pays (Belgique, France, Pays-Bas, Angleterre, Allemagne, Autriche, Hongrie, Croatie, Bosnie-Herzégovine, Italie, Malte, Roumanie, Russie). Certaines pièces sont connues depuis longtemps, tel l'impressionnant ensemble statuaire du mithréum III de Nida qui n'était jamais sorti d'Allemagne depuis sa découverte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans le quartier de Frankfurt-Heddernheim. D'autres correspondent en revanche à des trouvailles récentes, comme les objets mis au jour en 2010 dans le mithréum d'Angers qui ont été présentés pour la première fois au public.

C'est tout un patrimoine européen qui s'est ainsi déployé à Mariemont dans une scénographie contemporaine faite d'or, de noir et de blanc, conçue par Sébastien Faye et Pierre Bernard. Cette audacieuse mise en scène est

parvenue à transformer l'espace d'exposition proposé au deuxième étage du Musée en un véritable parcours immersif pensé de manière à jouer avec les émotions du visiteur, à lui faire vivre une expérience initiatique, levant progressivement le voile sur le « mystère Mithra ».

De manière à interpeller le visiteur, le parcours commençait dans le monde d'aujourd'hui, avec des œuvres artistiques, littéraires et audiovisuelles révélant la présence de Mithra dans la culture populaire contemporaine. Un Mithra militaire y apparaissait dans un poème de Rudyard Kipling et un Picasso-Mithra tauroctone dans un très grand dessin d'Ernest Pignon-Ernest. De telles œuvres véhiculaient une image fantasmée du dieu, éloignée des réalités antiques. Le visiteur était alors invité à remonter le temps jusqu'à l'Antiquité romaine, avec un temps d'arrêt au début du siècle dernier, à l'époque de Cumont et de Warocqué, puis à la Renaissance, lors de la découverte des premiers monuments. Une fois dans l'Antiquité, le parcours se déclinait en diverses sections thématiques ayant chacune leur ambiance propre, qui s'articulaient autour d'un sanctuaire grandeur nature spécialement reconstitué. Le visiteur était ainsi mis dans la peau d'un jeune adepte qui découvre la légende de Mithra, pénètre dans son antre sacré, va à la rencontre des Corbeaux, des Lions et des





Pères, participe au banquet rituel et passe un rite d'initiation. La fin du parcours révélait que le culte était bien actif en Gaule Belgique avant de disparaître dans tout l'Empire face au triomphe du christianisme.

Divers effets scénographiques venaient dynamiser cet itinéraire et mettre en évidence les œuvres dans de subtils jeux d'ombre et de lumière. Le visiteur était ainsi plongé dans l'obscurité avant de pénétrer dans un temple d'environ 9 x 4 m doté d'une voûte au ciel étoilé aménagée par Delta Production. L'installation de son relief cultuel, un monument en grès de 1500 kg mis au jour dans le mithréum III de Nida, s'est révélée être un véritable défi technique nécessitant le recours à des engins de levage spécifiques. Les nouvelles technologies mobilisées au fil du parcours ont été mises au service des œuvres dans des endroits stratégiques. Ainsi en est-il des trois mappings vidéo réalisés avec Opixido pour présenter des inscriptions antiques trouvées à Budapest (Hongrie), Senj (Croatie) et Gimmeldingen (Allemagne). Ces dispositifs, qui donnent vie aux monuments par la projection de contenus numériques, sont de réelles innovations technologiques que l'on retrouve, par exemple, au musée de la romanité à Nîmes. Ils ont assurément fait partie des musts de l'exposition.

D'autres dispositifs de médiation ont été conçus en trois langues (Fr/Nl/En) pour accompagner les visiteurs dans leur plongée au cœur du culte de Mithra – qu'une capture 3D permet désormais de vivre en ligne sous la forme d'une promenade virtuelle (<https://my.matterport.com/show/?m=whypPhJ1sYw>). Le public individuel pouvait faire appel à un audioguide mettant en scène le dieu Soleil, un adepte et une archéologue, interprétés par des comédiens professionnels, ou se limiter aux supports textuels explicatifs, depuis les panneaux introductifs des sections jusqu'aux cartels simples ou développés accompagnant les œuvres. En divers endroits du parcours, il pouvait lire des questions formulées avec l'Association Picardie Laïque qui renvoyaient au propos de l'exposition en incitant à une réflexion générale plus philosophique. Quant aux enfants, après avoir découvert un mithréum en Lego et le mannequin d'un adepte du grade du Lion dans le hall d'accueil du Musée, ils étaient guidés dans l'exposition proprement dite par les deux acolytes de Mithra, Cautès et Cautopatès, dessinés par Céline Piret. À la fois ludique et instructif, ce parcours spécifique était ponctué d'activités s'articulant avec un « journal d'exploration » et favorisant l'expérience par les sens (à travers une zone d'observation, par le biais de manipulations à l'aveugle, etc.).

En moins de cinq mois d'exposition comprenant toute la période hivernale, ce parcours « idéal à découvrir en famille » (comme l'écrivait Jean-Marie Wynants) a été arpenté par quelque vingt mille visiteurs, ce qui constitue l'un des records de fréquentation pour Mariemont. Il en va de même pour les recettes propres que l'exposition a générées grâce à un merchandising inventif intégrant, pour la première fois, une large gamme de produits dérivés spécialement conçus. Quant à l'impact médiatique, il fut considérable avec une centaine d'articles et de reportages, grâce à des campagnes de communication ciblées soutenues par des outils spécifiques, dont une bande annonce cinématographique montée par Hands Mediarouting. Ainsi que le révèle une enquête de satisfaction, plus de 90 % des visiteurs ayant découvert l'exposition ont passé une excellente visite, le principal bémol ayant porté sur la lisibilité des cartels pour certains publics. Cet « enthousiasme des publics » fut d'ailleurs relevé dans un courrier daté du 23 août 2022 par M. Pierre-Yves Jeholet, Ministre-Président de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

**Commissariat de l'exposition :** Richard Veymiers, Directeur et Professeur à l'Université de Liège, Nicolas Amoroso, Conservateur des antiquités grecques et romaines, Laurent Bricault, Professeur d'histoire romaine à l'Université de Toulouse – Jean Jaurès

**Publications :** Laurent BRICAULT, Richard VEYMIERS et Nicolas AMOROSO (dir.), *Le mystère Mithra. Plongée au cœur d'un culte romain*, Mariemont, 2021, 573 p. (version française du catalogue scientifique) ; Eid., *The Mystery of Mithras. Exploring the Heart of a Roman Cult*, Mariemont, 2021, 573 p. (version anglaise du catalogue scientifique) ; Eid., *Le Mystère Mithra. Plongée au cœur d'un culte romain*, Archéologia, Hors-série 32, Dijon, 2021, 65 p. (magazine scientifique) ; Laurent BRICAULT, Céline PIRET, *La légende de Mithra*, Dijon, 2021 (livre jeunesse).



320. ALGERIE - Ecole de Tapis arabes

« La trame serait liée à la réflexion, la chaîne, à l'inspiration »  
Journal de mes Algéries en France, 2008

## CE QUI SE TRAME : SUR LE MÉTIER DE LEÏLA SEBBAR

En présence de l'auteure et d'une trentaine d'enseignant.e.s chercheur.e.s, écrivain.e.s, traductrices, éditeur.ices, graphistes et journalistes provenant de France, Algérie, Angleterre, Belgique, Canada, Etats-Unis et Tunisie, le Château de Cerisy a accueilli un événement d'une ampleur inédite : il s'agit du premier colloque d'envergure internationale consacré à l'œuvre de Leïla Sebbar, couplé à la première exposition de ses archives et des objets de mémoire vive qui accompagnent son écriture depuis plus de cinquante ans : *Ce qui se trame, sur le métier de Leïla Sebbar*.

Née en 1941 dans l'Algérie coloniale, d'un couple mixte d'instituteurs qui l'éduquent dans la langue et la culture

## CE QUI SE TRAME, SUR LE MÉTIER DE LEÏLA SEBBAR

Exposition accompagnant le colloque international  
« Leïla Sebbar, d'une rive l'autre :  
croiser l'intime et le politique »  
2 – 8 août 2021  
Centre culturel international, Cerisy-la-Salle (France)

française laïque, Leïla Sebbar se rend en France pour ses études de lettres, puis s'engage dans le soulèvement de mai 1968, qui aiguise sa conscience des formes de domination sociale et genrée. Les mouvements de libération des femmes accompagnent son entrée dans le champ effervescent des littératures, des revues et de la critique des années 1970 et l'incitent à nouer durablement *l'intime et le politique* aux réalités du monde postcolonial : affirmation de nouveaux imaginaires, écritures inédites et métisses, personnelles et collectives, documentées et intermédiaires. *D'une rive l'autre*, Leïla Sebbar lit, écrit, enquête, assemble. Essayiste, romancière, nouvelliste, elle interroge les liens complexes qui se trament à la croisée des temps,



des guerres et des histoires d'exils, du local et du mondial, du féminin et du masculin, des langues et des cultures

Parmi les temps forts du colloque nourri d'un dialogue tonique et sans concessions avec l'auteure, on retiendra l'attention soutenue au travail de nouage et de lien sur coupures et reprises des textes et des fictions de Sebbar : un travail de longue patience, d'enquête, de prises de position et de création au long cours, des années 1960 à aujourd'hui. Et dans l'entrelacs des motifs – enfances, migrations, métissages, transgressions... –, la double nécessité, éthique, de témoigner des violences et de s'interroger sur les modalités de leur transmission et de leur mise à distance, de la sphère de l'intime (pédophilie) aux espaces publics et politiques. La relation de fidélité de Leïla Sebbar avec ses partenaires d'écriture et ses maisons d'édition, dans la continuation des écritures collectives. Singulière, actuelle et engageante, cette œuvre d'ouverture et d'émancipation donne à accueillir et reconnaître pour l'avenir, à la traversée des frontières, des territoires et des histoires connectés, une humanité attachée aux cultures de la terre et à la coexistence des cultures : sous le marrainage de Michelle Perrot, ce colloque fut annonciateur de livres futurs, y compris en traduction.

Conjointement à ce premier colloque international consacré à l'œuvre de Leïla Sebbar a été présentée au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, ce qui fut une première pour le lieu, l'exposition de ses archives et des objets de mémoire vive qui accompagnent son écriture. Dans le bel espace de l'Étable, aménagé par Sofiane Laghouati, commissaire de l'exposition, aquarelles, dessins et photographies, bijoux, arts et objets du quotidien, livres, manuscrits, entretiens et documents vidéos et sonores inédits ont accompagné le colloque et contribué à éclairer l'œuvre sous de nouvelles facettes à la manière d'un prisme : déployé la diversité des matières, des textures et des pratiques qui la composent, et animé de ses dimensions géographiques, ethnographiques, esthétiques, politiques et culturelles. Cette double entrée a favorisé un temps de mise en voix et d'écoute *in situ* et donné lieu à un atelier d'écritures et lectures en partage avec le Foyer de création des *Usages contemporains du rêve* : de l'étable au grenier, allers et retours dont Marc Olivetta est ensuite venu recueillir quelques fruits en son et images le temps d'une vidéo de l'exposition (disponible en ligne).

Le colloque et l'exposition ont assurément mis en exergue le travail sur l'hybridité des formes et des genres : cette



labilité de l'écriture dans l'œuvre puise ses forces et quelques singularités dans ses allers-venues non seulement entre les rives de la méditerranée, mais également entre les différentes formes d'expression qui l'animent. Si la tribune, l'enquête ou la chronique alimentent l'écriture fictionnelle, l'image qui est l'objet d'une attention permanente – de la peinture en passant par l'imprimé ou la photographie –, et du reste la représentation des « objets frontières », des vêtements et ornements, peints par des orientalistes tel Guillaumet ou Delacroix, jouent un rôle capital dans la constitution et le développement de l'œuvre.

Ce sont en particulier à partir des « objets frontières », parsemant l'appartement de Leila Sebbar, présentés dans l'exposition que l'on comprend davantage la manière dont l'écriture se compose : cartes postales coloniales, boîtes à chiquer, broches, bracelets et colliers d'Afrique du nord, petites statuettes coloniales... tous ses objets créés dans un environnement non occidental puis transportés, collectionnés et parfois modifiés en Europe, dans une sorte d'hybridation, opèrent ainsi un passage d'une rive à l'autre, composent une esthétique de la bigarrure.

Entre texte et image, entre bricolage et voyages autour de sa chambre, les matériaux qui constituent ses ouvrages intermédiaires comme *Femmes d'Afrique du Nord* ou *Voyages en Algérie* montrent tout à la fois le caractère fragmentaire et réifié des stéréotypes représentant l'Autre – l'indigène, le nègre, la femme – et comment dans l'ajointement hétéroclite des formes qu'imposent la série

et la mise en écriture des images ou dans l'*ekphrasis*, les représentations figées se déconstruisent et peuvent être interrogées à nouveaux frais...

C'est ce fameux « s » que Leila Sebbar met à *Algéries* dans ses titres : un pluriel diachronique et synchronique, qui sont autant de « traces de transmissions inadvenues » et qui deviennent des supports voire des moyeux pour des fictions à venir... Cette pluralité est également une manière d'opposer, à la colonisation ou à l'identité nationale peu à peu réifiée dans des discours officiels, des singularités en écriture réunies et mises en musique : celles des femmes et des hommes qui rendent à l'histoire de l'Algérie, d'une rive à l'autre de la Méditerranée, ses aspérités, dans un savant jeu de correspondances et un montage qui laisse apparent les déconstructions dont il procède et ce faisant interroge.

Le colloque sous la direction conjointe d'Aline Bergé (Sorbonne Nouvelle) et de Sofiane Laghouati (Musée royal de Mariemont/Université catholique de Louvain) ainsi que l'exposition ont reçu le soutien financier de Wallonie-Bruxelles internationale (WBI), du Musée royal de Mariemont, de la Sorbonne-Nouvelle ainsi que de l'Unité Mixte de Recherche (UMR 7172) THALIM / CNRS.

**Commissariat de l'exposition :** Sofiane Laghouati, Chercheur qualifié et Conservateur de la Réserve précieuse

[https://www.youtube.com/watch?v=MUA\\_y0dtsYs](https://www.youtube.com/watch?v=MUA_y0dtsYs)



