

DOCUMENTS

DOCUMENTS

JÉRÔME DE VIENNE

ÉCOLE EUROPÉENNE SUPÉRIEURE DE L'IMAGE / POITIERS

SOMMAIRE

**PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE
ET STRATÉGIES**

APPROPRIATIONNISTES PAGE 5

Cécile Dazord

NOTES PAGE 21

Yann Sérandour

NOTES PAGE 25

Jérôme de Vienne

DOCUMENTS PAGE 35

RENASTEREA – 2015

...AROUND THE PERIMETER OF A SQUARE – 2014

SANS TITRE (MUSÉAL) – 2013 / 2014

CATALOGUE RAISONNÉ 1 – 2015

SPATIUM INTACT – 2014

DIMENSIONS VARIABLES – 2014

TOUTES LES IMAGES POSSIBLES – 2015

PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE ET STRATÉGIES APPROPRIATIONNISTES

Cécile Dazard

« Ce que j'aime ici, c'est ce qui a été fait par d'autres. La meilleure chose que j'ai fait, c'est d'avoir pensé à demander à d'autres, parce que finalement, quand on demande à d'autres, c'est une manière de faire les choses. »

Jérôme Saint-Loubert Bié, dans *Entretien avec Jérôme de Vienne*, Paris, 2014, p. 69

« Le désir suscité par une représentation n'existe que dans la mesure où il ne peut jamais être pleinement satisfait, dans la mesure où l'original est toujours différé. »
Douglas Crimp, « The Photographic Activity of Postmodernism », dans *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, The MIT Press, 1993, p. 119.

Le travail de Jérôme [\[1\]](#), comme celui de nombre de ses contemporains^{1*}, emprunte indifféremment diverses formes, supports ou matériaux, sapant ainsi notamment les fondements de la virtuosité et du style comme critères d'appréciation. Sans se laisser réduire à une

manière unique et d'emblée identifiable, l'ensemble de sa démarche semble cependant travaillée conceptuellement par le paradigme photographique. La question historique du rapport de l'image, ou plus généralement du signe, à son référent, renouvelée par l'avènement de la photographie au milieu du XIX^e siècle, occupe dans son travail une place centrale². Plus fondamentalement, c'est la question du statut de l'art – sa capacité à produire un sens – qui se trouve ainsi mise en jeu.

* Les appels de notes en couleur renvoient aux notes rédigées par [\[1\]](#), page [\[2\]](#).

De à aujourd'hui, de nombreux travaux de Jérôme utilisent le médium photographique. À aucun moment, cependant, la photographie ne suffit à décrire l'ensemble des processus engagés. Tout au plus s'inscrit-elle dans une suite d'opérations dont le déroulement logique est le plus souvent complexe.

Même lorsqu'une œuvre semble se réduire à une série d'images, comme cette projection de quatre-vingts diapositives (*Sans titre*), représentant des , dont

, la photographie est inscrite dans un dispositif qui relève de l'installation. Réalisée en , cette pièce est l'une des œuvres de Jérôme

et tient en quelque sorte lieu de manifeste. Elle rappelle tout d'abord que la photographie, selon la formule contemporaine de Philippe Dubois, « nous est donnée comme "volume" dans et par un "dispositif" (aussi neutre et discret soit-il) qui influe sur notre perception¹ ».

« On n'accorde pas (trop) d'importance à cette dimension d'exposition de la photo, à tout ce qu'elle a de physique, à tout ce qui l'entoure, à tout ce par quoi elle nous parvient, bref à tout ce qui fait son énonciation concrète au niveau de sa contemplation.

On tend le plus souvent à rejeter toute la *pragmatique de la réception* des photos. Or ce qui me paraît important et significatif, c'est que, depuis une bonne quinzaine d'années, des photographes et des artistes de plus en plus nombreux, se sont livrés systématiquement à des travaux spécialement centrés sur cette dimension pragmatique et objective de la mise en scène des photos². »

L'inscription de ces images dans un environnement réel, , pose, par ailleurs, le problème de la reproduction mimétique. En poussant l'analogie à son paroxysme, elle fait courir au signe le risque – absurde – de se confondre tout simplement avec son référent. La fable évoquant des cartographes dressant une carte de leur Empire à l'échelle un, relatée et attribuée par Borges, selon un artifice littéraire, à un auteur fictif du XVII^e siècle, est à cet égard exemplaire :

« En cet Empire, l'art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le Temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner Satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par

1. Philippe Dubois, « L'art est-il (devenu) photographique ? », dans *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 251.
2. *Ibid.*

point. Moins passionnées pour l'étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. (Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, livre IV, chap. XIV, Lérida, 1658)³ »

Conçue la même année, une pièce intitulée () a également valeur programmatique : à l'occasion d'une exposition collective de , série de photographies⁴ réalisées à proximité de l'espace d'exposition³ ont ensuite été présentées : dans l'espace d'exposition,

. La démultiplication, par le biais de différents modes de présentation, d'un même sujet photographique interroge le statut de la photographie par rapport à l'objet représenté : si un même sujet peut donner

3. Jorge Luis Borges, « De la rigueur de la science », *Histoire universelle de l'infamie* (1954), *Notes et variantes*, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993, p. 1509.

4. Les prises de vue ont été effectuées par Jérôme .

lieu à une multiplicité de représentations, le rapport qui lie l'objet à son référent, loin de se limiter à une équation simple, s'avère complexe. L'idée, qui a prévalu à l'avènement de la photographie, d'une adéquation mimétique ou analogique entre l'objet représenté et son image photographique, est d'emblée récusée.

La question de la reproduction, à la limite de la réplique ou de la duplication, est, par la suite, et dans l'ensemble du travail de Jérôme , posée avec plus d'acuité encore du fait du choix des sujets proposés à la reproduction photographique : 1. des photographies de photographies ; 2. des photographies de reproductions d'œuvres d'art ; 3. des reproductions d'œuvres d'art issues de livres d'art (catalogues de collections ou d'expositions). Lorsque l'objet représenté n'est pas médiatisé par l'intermédiaire de la photographie, il l'est par la biais 4. ; 5. .

1. PHOTOGRAPHIES DE PHOTOGRAPHIES

« On trouve le récit d'une expérience de la réalité se confondant avec une photographie dans un texte de Robert Smithson, intitulé "The Monuments of Passaic". L'artiste y retrace le déroulement d'une journée d'excursion consacrée à prendre des photos dans les faubourgs du New Jersey. Alors qu'il photographie un

pont en bois et acier parfaitement ordinaire, Smithson remarque : «la lumière du zénith cinématographiait le site et donnait au pont et à la rivière l'aspect d'une image surexposée. En le prenant en photo avec mon Instamatic 400 j'avais l'impression de photographier une photographie.» [...] Si la réalité elle-même apparaît d'emblée constituée en image, le rapport hiérarchique entre l'objet et sa représentation – le premier fondant l'autorité et le prestige de la seconde – s'effondre⁵.»

(), présentée dans à , radicalise cette idée de confusion entre la réalité et l'image photographique en ne donnant à voir que des images d'images et en procédant à une mise en abyme de la pratique de la (re)photographie. , en effet, : , des photographies de photographies vide; , des photographies des photographies

. Le sujet – en l'occurrence, l'exposition et l'espace d'exposition⁴ – n'est donné à voir qu'à partir de photographies, suggérant que la réalité n'existe pas hors de

5. Craig Owens, «Photography en abyme», dans *Beyond Recognition, Representation, Power, and Culture*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1992, p. 27 (les citations provenant de cet ouvrage sont traduites par l'auteur).

l'image qu'on en conçoit, autrement dit, hors des systèmes de représentation.

Du reste, comme le suggère Philippe Dubois, la photographie elle-même prête à confusion : «Les tirages positifs ne sont en fait que des photos de photos, des “métaphotos”, des images au second degré, qui témoignent simplement de ce qu'en photographie, il n'y a pas tant reproduction que re-production⁶.» Plus généralement, les années 1970 ont vu émerger une critique de la représentation, notamment de son aspiration à la vérité, dont les critiques américains, proches de la revue *October*, se sont avérés des porte-parole passionnés. Dans l'article «Représentation, appropriation et pouvoir», Craig Owens note ainsi :

«Dans le domaine des arts visuels, la critique postmoderne de la représentation s'est également employée à éradiquer le postulat du caractère référentiel de l'image visuelle et, du même coup, son aspiration à représenter la réalité telle qu'elle est réellement, qu'il s'agisse de l'apparence extérieure des choses (réalisme) ou d'un ordre idéal situé en amont ou au-delà des apparences (abstraction). Les artistes postmodernes cherchent à montrer que la “réalité”, qu'elle soit tangible ou abstraite, est une fiction produite et soutenue uniquement par des représentations culturelles⁷.»

6. Philippe Dubois, «L'acte photographique», *op. cit.*, p. 70.

7. Craig Owens, «Representation, Appropriation, and Power», *op. cit.*, p. 111.

La photographie est rapidement apparue comme un terrain d'expérimentation privilégié du statut de la représentation. Son mode opératoire mécanique consacrait, de fait, d'emblée l'édition multiple, aux antipodes du modèle de l'unicité de l'œuvre d'art, et portait atteinte, du même coup, à la notion d'original dont la distinction d'avec la copie devenait problématique.

2. PHOTOGRAPHIES DE REPRODUCTIONS D'ŒUVRES D'ART

Dès son apparition au XIX^e siècle, la photographie fait l'objet d'une utilisation instrumentale par les beaux-arts. Elle s'impose comme un chaînon intermédiaire entre les artistes et leurs modèles, qu'elle libère des temps de pose parfois intenable. Une exposition présentée à la Bibliothèque nationale de France à Paris en 1997, centrée sur le thème du nu, recensait ainsi un certain nombre de scènes de genre : à côté des nus académiques (lutteurs, discoboles) ou érotiques, figuraient en bonne part les sujets religieux (crucifixions, descentes de croix, Marie-Madeleine)⁸. Plus généralement, considérée du fait de son mode opératoire mécanique, selon une conception alors largement répandue, comme un outil de reproduction strict du réel, elle apparaît également comme un agent médiateur entre les

artistes et la réalité. Au nom de la défense de l'art contre l'industrie, les attaques se multiplient contre la photographie. Baudelaire lui refuse ainsi catégoriquement toute compétence artistique :

«Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de sculpture, le *Credo* actuel des gens du monde surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : “Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (et il y a de bonnes raisons pour cela). Et je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un art identique à la nature serait l'art absolu.” Un dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Alors elle se dit : “puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés!), l'art c'est la photographie”⁹.»

8. «L'art du nu au XIX^e siècle. Le photographe et son modèle», Paris, Bibliothèque nationale de France, 14 octobre 1997 - 18 janvier 1998.

9. Charles Baudelaire, «Salon de 1859» (1859), dans *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, 1962, rééd. 1986, p. 317.

De fait, dès la fin du XIX^e siècle et le courant pictorialiste, la photographie aspire à accéder au statut de pratique artistique. Cette ambition est confortée par les avant-gardes du début du XX^e siècle: le constructivisme ou le Bauhaus la considèrent comme un formidable outil artistique au service de la société, tout en l'engageant, avec le photogramme ou le photomontage, dans une voie résolument expérimentale. Il faut cependant attendre les années 1970 pour que la présence de la photographie au sein des arts plastiques se généralise dans les musées. Comme le résume Douglas Crimp en une formule lapidaire: «Si la photographie a été *inventée* en 1839, elle a seulement été *découverte* dans les années 1970¹⁰.» Photographie et beaux-arts entretiennent ainsi un rapport complexe, voire conflictuel, tout au long du XX^e siècle. La réaffirmation de son statut artistique dans les années 1980, en France, sous le vocable de «photographie plasticienne» consacre le distinguo entre la «photographie des artistes» et la «photographie des photographes». La photographie joue encore parfois, dans les années 1970, dans le champ des arts plastiques (land art, performance notamment), un rôle apparemment secondaire ou adjuvant, hérité en droite ligne d'une conception vériste lui assignant une fonction strictement documentaire.

Avec le temps, ce rôle de second plan a fait l'objet d'une réévaluation et le rôle constitutif de la photographie dans la conception même de ces œuvres est apparu de manière patente, qu'il s'agisse de fixer des actions éphémères ou instantanées, de saisir par une vue aérienne des interventions paysagères monumentales, etc. Sur ce point précis, le rôle et le sort de la vidéo s'apparentent à celui de la photographie. Une exposition a récemment rendu hommage à Gerry Schum (1938-1973), auteur de nombreuses vidéos réalisées en étroite collaboration avec des artistes du land art, de l'art conceptuel ou de Fluxus¹¹.

«Photographier un tableau est un mode de reproduction; photographier un événement fictif dans un studio en est un autre. Dans le premier cas, la chose reproduite est une œuvre d'art, sa reproduction ne l'est point. Car l'acte du photographe réglant l'objectif ne crée pas davantage une œuvre d'art

10. Douglas Crimp, «The End of Painting», dans *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, The MIT Press, 1993, p. 93 (traduction de l'auteur).

11. «Ready to shoot. Fernsehgalérie Gerry Schum Videogalerie», Kunsthalle Düsseldorf, 14 décembre 2003 - 14 mars 2004; Casino Luxembourg, 27 mars - 6 juin 2004; Museu de art Contemporânea de Serralves, Porto, 23 juillet - 10 octobre 2004; musée d'Art moderne de la Ville de Paris/ARC, 23 octobre - 28 novembre 2004.

que celui du chef d'orchestre dirigeant une symphonie. Ces actes représentent tout au plus des performances artistiques¹².»

En introduisant une distinction nette entre photographie et reproduction photographique, Walter Benjamin réduit explicitement le degré zéro de la photographie (sa neutralité ou son objectivité supposées) à la copie à des fins de documentation ou de diffusion. Dans les années 1970 toujours, alors que le statut et la définition de l'art – les notions d'originalité et d'autonomie notamment – sont volontiers abordés frontalement par les artistes dans leurs travaux, la photographie donne lieu à un certain nombre d'expériences radicales mettant à rude épreuve le tandem original/copie. L'appropriationnisme (ou simulationnisme), apparu alors aux États-Unis et entièrement focalisé sur cette problématique, inaugure la pratique de la «re-photographie»: la copie photographique de photographies existantes (le plus souvent réalisées par des photographes célèbres, ce qui rend la copie plus rapidement identifiable comme telle) – copie accédant au statut d'œuvre à part entière.

«Un groupe de jeunes artistes utilisant la photographie s'est employé à montrer que l'originalité qu'elle revendique est une pure fiction, que la

photographie est toujours une *représentation*, un toujours-déjà-vu. Leurs images sont dérobées, confisquées, appropriées, *volées*. Dans leurs travaux, l'original ne peut être localisé, il est toujours différé; l'instance susceptible d'avoir engendré un original est elle-même présentée comme une copie¹³.»

Sherrie Levine réalise une série entièrement inspirée de l'œuvre de Walker Evans. La re-photographie est sans doute la pratique la plus rigoriste de l'appropriationnisme: le médium copié et le médium utilisé pour la copie sont identiques et ce médium se prête naturellement à la production de multiples, autrement dit à la copie. On définit souvent hâtivement l'appropriationnisme comme une pratique de la réplique à l'identique. L'intérêt de l'appropriationnisme réside précisément dans l'écart⁵, plus ou moins patent, entre la réplique et l'œuvre répliquée – re-crée ou ré-interprétée seraient sans doute plus justes. Sherrie Levine ne copie pas mais transpose certaines huiles sur toiles de Malévitch en aquarelle; Elaine Sturtevant ne copie pas mais rejoue et réactualise certaines

12. Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée» (1936), dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 153.

13. Douglas Crimp, «The Photographic Activity of Postmodernism», *op. cit.*, pp. 117-118 (traduction de l'auteur).

performances de Joseph Beuys. L'aquarelle n'est pas l'huile sur toile, Elaine Sturtevant n'est pas Joseph Beuys et, dans tous les cas de figure, le contexte dans lequel une œuvre est littéralement re-présentée n'est jamais le même. Cet écart spatio-temporel suffit à saper toute possibilité de réitération rigoureusement à l'identique. *A contrario* et entre autres choses, l'appropriationnisme affirme ainsi le primat du contexte et s'inscrit en faux contre toute revendication d'une absolutisation de l'art. S'accommodant assez mal, du fait de son histoire et de ses divers usages, de la notion d'art autonome, la photographie est le médium privilégié de la critique d'une conception de l'art alors dominante et fondée précisément sur l'autonomie.

La copie ou la reproduction apparentée à une interprétation ou à une re-création à part entière – une « performance artistique » pour reprendre la formule de Benjamin citée plus haut – est le sujet de la nouvelle de Borges intitulée « Pierre Ménard auteur du *Quichotte* » :

« Cette œuvre, peut-être la plus significative de notre temps, se compose des chapitres IX et XXXVIII de la première partie du *Don Quichotte* et d'un fragment du chapitre XXIII. [...] [Pierre Ménard] ne voulait pas composer un autre *Quichotte* – ce qui

est facile – mais *le Quichotte*. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantès. [...] Être, en quelque sorte, Cervantès et arriver au *Quichotte* lui sembla moins ardu – par conséquent moins intéressant – que continuer à être Pierre Ménard et arriver au *Quichotte* à travers les expériences de Pierre Ménard¹⁴. »

La pratique de la re-photographie et son application au champ artistique apparente la démarche de Jérôme à celle des appropriationnistes, sans toutefois l'assimiler ni la réduire à cette dernière. Son travail commence, pour ainsi dire, là où celui des appropriationnistes s'arrête. L'écart entre la reproduction et l'œuvre reproduite constitue non l'aboutissement mais le point de départ de son travail. Son exposition personnelle en – à laquelle il choisit de donner pour titre les : – est de ce point de vue significative: les - photographies montrées représentent, à l'échelle un, des

14. Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard auteur du *Quichotte* », *Fictions, op. cit.*, pp. 470-471.

les diapositives qui le travail des artistes . De manière très explicite, le sujet des photographies de Jérôme n'est pas les œuvres des artistes de la (impossibles à discerner), mais les reproductions – en l'occurrence des – des œuvres des artistes de la (représentées à l'échelle un) ainsi que les informations techniques qui les accompagnent (titre, date, appartenance, etc.). Il ne s'agit plus de revendiquer un statut égal entre la copie et l'original. Dans le cas présent, la copie a évincé l'original et la reproduction prend le pas sur l'œuvre.

ans plus tard, () vient en quelque sorte corroborer et illustrer ce propos: sollicitée pour une exposition de « » (les œuvres devaient être), l'œuvre consiste en une série de , réalisées à partir de reproduisant des œuvres d'art () et de manière . Les images qui en résultent sont des reproductions impossibles d'œuvres inexistantes. - et affirment l'une et l'autre le primat de la reproduction sur l'œuvre, en même temps que sa

soumission à une norme standardisée (format diapositive ou). À ce stade, la formule de Craig Owens citée plus haut selon laquelle, pour les artistes postmodernes, « la "réalité" [...] est une fiction produite et soutenue uniquement par des représentations culturelles », prend tout son sens.

3. REPRODUCTIONS D'ŒUVRES D'ART ISSUES DE LIVRES D'ART (CATALOGUES DE COLLECTIONS OU D'EXPOSITIONS)

Quantité d'œuvres sont connues du public exclusivement par le biais de leur image reproduite (sous forme de cartes postales ou dans des catalogues). Comme dans le musée imaginaire de Malraux, volontiers évoqué par Jérôme pour la décontextualisation radicale de l'œuvre qu'il opère, privilégiant la cognition sur la perception, une œuvre existe dès lors qu'elle est susceptible d'être reproduite. Cette assertion semble historiquement avérée au XX^e siècle par deux œuvres dont la notoriété n'a cessé de croître malgré la disparition immédiate et définitive, dans les deux cas, de l'original. Le cas le plus fameux de notoriété acquise sur la foi quasi exclusive d'une reproduction est *Fountain* de Duchamp, présentée sous le pseudonyme R. Mutt. Censurée, l'œuvre n'a

pas même été montrée lors de la première exposition de la *Society of Independent Artists*. Elle n'est pas non plus reproduite dans le catalogue. À l'issue de l'exposition, elle a mystérieusement disparu.

« Richard Mutt [au salon de 1917] est donc en bonne compagnie, inconnu parmi les inconnus à qui la chance est offerte de se dire artiste. Mais Richard Mutt deviendra célèbre, les autres retourneront vite à l'anonymat. Ils ont pourtant tous exposé alors que l'urinoir de M. Mutt a été censuré, placé derrière une cloison, subrepticement volé, refusé par Kent pour une raison de procédure, brisé par Glackens, emporté par Arensberg – on ne saura jamais laquelle parmi ces versions des faits, tout aussi rocambolesques les uns que les autres est la vraie. Toujours est-il que *Fountain* ne figure pas au catalogue et qu'un communiqué de presse est émis le lendemain du vernissage par un comité directeur qui ne laisse aucune équivoque sur le rejet de l'objet litigieux : « La *Fontaine* est peut-être un objet très utile à sa place, mais sa place n'est pas une exposition d'art et ce n'est pas une œuvre d'art, selon quelque définition que ce soit »¹⁵. »

« Il en reste les répliques de Janis en 1950, de Linde en 1963 et de Schwarz en 1964, et il en reste bien sûr la photo prise par Stieglitz en 1917¹⁶. »

L'une des œuvres les plus illustres et les plus marquantes du XX^e siècle a disparu sans avoir jamais été exposée et n'est connue que par ses répliques et reproductions. Sur ce point, un

parallèle troublant peut être fait avec un autre mythe fondateur du XX^e siècle, relevant non de l'art mais de la psychanalyse : il s'agit de la théorie lacanienne du « stade du miroir ».

« [Une théorie qui] s'est développée depuis 1936 en se fondant sur une conférence dont le contenu a disparu : une conférence introuvable, retirée par son auteur des actes d'un congrès international qui se tenait à Marienbad¹⁷. »

« Il n'existe pas de version originale de la conférence prononcée sur ce thème lors du XIV^e congrès de l'IPA¹⁸ de Marienbad en 1936 (du 2 au 8 août). Après avoir parlé environ quinze minutes, Lacan fut interrompu par Ernest Jones qui trouvait que ce conférencier français, dont il n'avait jamais entendu parler, ne respectait pas le temps de parole imparti à chacun. [...] Ressentant cette interruption comme une humiliation, Lacan quitta le congrès et se rendit aux Olympiades de Berlin pour voir de près ce

15. Thierry De Duve, *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, pp. 72-73.

16. *Ibid.*, p. 70.

17. Élisabeth Roudinesco, *L'Analyse, l'archive*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 9.

18. IPA : International Psychoanalytical Association (Association internationale de psychanalyse), fondée en 1910 par Sigmund Freud. En 1936, elle était dirigée par Ernest Jones.

qu'était une manifestation sportive manipulée par le nazisme. [...] Il ne donna pas son texte pour la publication des actes du congrès¹⁹. »

À partir de la fin des années 1970, de Roland Barthes à Rosalind Krauss, l'un des discours critiques dominants en matière de photographie est centré sur la notion d'index. La photographie est théorisée comme une trace, une empreinte du réel. Elle apparaît ainsi comme une puissance fantomatique – le vestige d'une présence passée, autrement dit d'une absence. Si l'on postule, dans la foulée d'Élisabeth Roudinesco évoquant la conférence du « stade du miroir », que « le pouvoir de l'archive est d'autant plus fort que l'archive est absente²⁰ », et si l'on transpose cette formulation dans le champ de l'histoire de l'art : « le pouvoir de l'œuvre d'art est d'autant plus fort que l'œuvre est absente », la photographie, dans la mesure où elle relève à la fois de l'archive et de l'absence, apparaît comme un médium fondateur dans l'histoire de l'art du XX^e siècle. Plus qu'à la reproduction d'œuvres isolées, Jérôme s'intéresse au contexte de présentation et de diffusion des œuvres. Souvent liés à une collection (publique ou

19. Élisabeth Roudinesco, *op. cit.*, pp. 26-27.

20 *Ibid.*, p. 9.

privée) ou à une exposition, les catalogues qu'il reproduit renvoient à un contexte de publication qui, lui-même, renvoie à celui d'une collection ou d'une exposition – autrement dit à un contexte de présentation des œuvres. Le plus souvent, Jérôme conçoit ses travaux en fonction du contexte de l'exposition dans lequel elles sont appelées à figurer. L'idée d'une forme d'art contextuel, fondée sur un lien intrinsèque entre l'œuvre et le contexte d'exposition, introduite dans les années 1960 aux États-Unis par certains artistes minimalistes et conceptuels (« site specificity ») et en France essentiellement par Daniel Buren (« art *in situ* »), a trop souvent été réduite, dans sa réception, à une approche strictement formelle de l'espace, au détriment de toute dimension historique, politique et sociologique. Ces influences sont visibles dans le travail de Jérôme, bien qu'il ne s'agisse pas pour lui d'intégrer le contexte à la perception de l'œuvre ; le contexte ne constitue pas davantage le matériau de l'œuvre, à la différence de Hans Haacke qui le revendique comme tel : « Les circonstances symboliques du contexte sont en fait souvent mes matériaux essentiels. Un travail spécialement fait pour un site donné ne peut être déplacé et montré

ailleurs²¹. ». Le contexte, dans le travail de Jérôme [redacted], constitue, le plus souvent, le sujet, à part entière, de l'œuvre.

[redacted] ([redacted]), exposition à [redacted] près de [redacted], est à cet égard exemplaire. Les [redacted] x [redacted] cm, sont des reproductions d'œuvres ayant figuré dans l'exposition fondatrice « [redacted] », présentée à [redacted] en 19 [redacted], qui consacrait le rôle historique de la [redacted] et au sein des avant-gardes. Le catalogue de l'exposition se bornait essentiellement à la liste des œuvres présentées et contenait peu de reproductions comme c'était alors la norme. Les reproductions des œuvres sont donc toutes issues d'ouvrages nettement postérieurs. Le cadrage des œuvres [redacted] est tel qu'il laisse explicitement voir le [redacted]. L'œuvre n'existe pas indépendamment de son contexte de diffusion (exposition, livre).

[redacted] ([redacted]) propose également la reconstitution fantomatique d'un accrochage. Se jouant de l'homonymie fortuite entre le nom de l'

(« [redacted] » de [redacted] en [redacted]) et celui de la [redacted], Jérôme [redacted] s'est procuré [redacted] exemplaires du catalogue de [redacted], édité en [redacted], à [redacted].

[redacted]. Après avoir [redacted] toutes les illustrations figurant sur les [redacted] et, [redacted], [redacted], ménageant ainsi une possibilité de [redacted], il a déployé en [redacted], dans l'ensemble [redacted], la totalité des images ainsi prélevées. L'absence des œuvres était aussi manifeste [redacted], sur lesquels les illustrations ne faisaient nullement illusion, que dans les [redacted], offerts à la consultation.

Dans un même ordre d'idées, [redacted] ([redacted]), commandée par [redacted] et éditée par le Centre Pompidou, propose une navigation labyrinthique à travers [redacted] salles d'exposition de musées ou galeries,

[redacted], ont été extraites de catalogues monographiques édités par le Centre Pompidou. Ces [redacted] ont ensuite été vidées de leur contenu et réduites

à [redacted]. La [redacted] nivelle les différences et confère aux différentes vues une apparence analogue. Un [redacted] permet cependant d'identifier les [redacted] et les [redacted]. Bien qu'absente de la pièce finale (ou présente sous forme d'annexe), la photographie est, cette fois encore, le point de départ et le vecteur d'une œuvre toujours absente.

[redacted] ([redacted]), présentée à l' [redacted] à [redacted], constitue une [redacted] de deux données du contexte de l'exposition: [redacted] à proximité du [redacted] et [redacted], qui a rencontré un succès public considérable;

[redacted], ([redacted] la fin [redacted], [redacted]).

Jérôme [redacted] a sélectionné un certain nombre de [redacted] de l'exposition ([redacted], [redacted], etc.) déclinant [redacted] œuvres de l'exposition: [redacted] et [redacted], ([redacted]), et la [redacted] ([redacted]),

[redacted]. Il a photographié un à un tous ces objets en les redimensionnant à la taille de l'œuvre réelle, inversant, en quelque sorte, le nivellement des différences inhérent à la reproduction photographique, processus d'homogénéisation à l'œuvre dans «le musée imaginaire». Dans le cas présent, ce sont les [redacted] qui se trouvent, pour ainsi dire, recadrés et remis au format des œuvres qu'ils représentent. Un [redacted] au centre duquel figure, en [redacted] noir, la mention « [redacted] », reprise de l'inscription manuscrite portée, en 19 [redacted], par [redacted] au [redacted] d'une [redacted] de la [redacted] et d'un [redacted], a été photographié [redacted]. Ce basculement évoque celui appliqué par Duchamp à l'urinoir avant de le faire photographier par Stieglitz et de l'intituler *Fountain*. Entre les deux pièces, [redacted], la photographie et le renversement instaurent un jeu de références. On note que [redacted]

[redacted] et l'image de la *Joconde* ne sont pas des œuvres uniques mais d'emblée des reproductions. Quant à la *Joconde* et à *Fountain*, la première est à peine visible, protégée par un caisson pare-balles, et constitue sans doute l'une des œuvres les plus

21. Hans Haacke/Pierre Bourdieu, *Libre échange*, Le Seuil/Presses du réel, 1994, p. 144.

abondamment reproduites et déclinées au monde; la seconde est une œuvre majeure du XX^e siècle, bien qu'elle ne soit connue que par le biais de reproductions, l'œuvre elle-même ayant définitivement disparu après n'avoir finalement pas même été exposée en 1917.

Le [] utilisé par [] dans les années [] et [] a sans doute acquis en France une familiarité et une popularité comparables à celles de [] dans le monde entier.

(notamment)

[] . Au milieu des années [] , [] a détourné et réalisé une série de []

([])²², édités chacun à [] exemplaires, reprenant rigoureusement le code graphique de ce dernier, mais mentionnant « [] » ([]), en lieu et place de « [] ».⁶

Jérôme [] a reconstitué une photographie reproduite dans un ouvrage monographique consacré à [] sur laquelle [] ,²³

(!) « [] », [] tient

lieu d'original, tandis que l'objet d'art se décline sous forme de multiples ou de reproductions. Cet hommage⁶ à l'un des fondateurs du mouvement artistique focalisé sur la confusion entre l'art et la [] , s'articule parfaitement avec le travail sur les [] .

4. La reproduction [] , si elle constitue un mode de transmission privilégié, n'est cependant pas le seul vecteur et substitut de l'œuvre. Parallèlement à la production de copies ou répliques, les [] sont un autre moyen d'introduire une référence.

([]) a été conçu pour [] , à [] .

Des pourparlers avaient alors cours entre la [] et la [] pour

implanter un [] dans [] . Le projet [] – semble-t-il – devait être [] .

Répondant à la [] du [] , initiée par [] au début

des années [] , engageant la collection dans une [] .

22. ([]), [] ([]), [] ([]).
23. [] , [] , [] , [] , p. [] .

stratégie de [] et inaugurant des [] d'artistes, aux [] réalisées

[] , le projet de Jérôme [] se [] . La variation selon les [] destinés à []

compose d'une série de [] en [] époques des [] apparaissait []

[] sont disposés [] Les ouvrages [] l'art moderne

dans l'espace [] les artistes présents dans [] sont inexistants

[] . L'œuvre apparaît ainsi réduite à [] alors qu'ils [] vertigineuse

[] est [] Dans un même ordre d'idée, [] évoquée le plus souvent [] dans

personnelle ([]) présentée à [] les années [] , par des [] , souvent

[] s'intéressait à un autre outil [] de [] , dans les années [] .

promotion à la fois des œuvres et des [] Avec ces deux travaux, Jérôme []

expositions: les catalogues. L' [] se [] stigmatise la tendance lourde des outils de []

composait, en effet, de [] éléments: [] promotion des œuvres, ou précisément, des []

en perspective [] et présenté à [] expositions et des catalogues, à se substituer []

[] et [] aux œuvres. []

[] ; une série [] de [] photographies représentant à []

l'échelle un et sur un mode frontal des [] Tout comme les []

[] ou [] d'artistes, [] réalisées

[] . La variation selon les [] destinés à []

[] apparaissait []

Les ouvrages [] l'art moderne []

ou contemporain [] sont inexistants []

[] alors qu'ils [] vertigineuse []

[] est [] évoquée le plus souvent [] dans

les années [] , par des [] , souvent []

[] , dans les années [] .

Avec ces deux travaux, Jérôme []

stigmatise la tendance lourde des outils de []

promotion des œuvres, ou précisément, des []

expositions et des catalogues, à se substituer []

aux œuvres. []

5. Tout comme les []

[] posent la question de la []

l'objet, Craig Owens reprend à Foucault, qui lui-même l'avait puisé dans le corpus de la logique de Port-Royal, le concept de «transparence».

«Affirmer que la représentation entretient avec son objet une relation de transparence ne signifie pas que cette relation soit mimétique ou illusionniste: les cartes par exemple ne cherchent pas à simuler l'expérience visuelle. Cela signifie plutôt que tout ce qui constitue une œuvre d'art est *signifiant*, autrement dit, fait référence à quelque chose qui existe indépendamment de la représentation. La "transparence" instaure ainsi une parfaite équivalence entre la réalité et sa représentation; le signifiant et le signifié se reflètent l'un et l'autre, le premier étant tout simplement une re-duplication du second²⁴.»

Jérôme a réalisé un certain nombre de pièces qui explorent le mode de référentialité à l'œuvre dans les et les . Présenté dans l'espace d'exposition de l'école d'art , *Sans titre* () procède à une mise en abyme de l'ensemble de l'espace dans lequel est située la : un en est à même le mur, ; un , sous la forme d'un de

24. Craig Owens, «Representation, Appropriation, and Power», *op. cit.*, p. 98.

sur des feuilles volantes, est laissé à la disposition des visiteurs. Ce dernier fait office de de l'exposition à double titre: d'une part, il constitue un inventaire des pièces représentées dans l'exposition, d'autre part, il tient lieu de publication accompagnant l'exposition. () propose, à partir

(:) d'un espace d'exposition que l'artiste a vu, une série de du lieu. L'existence concomitante de représentations différentes, mais également pertinentes, invalide du même coup l'idée de la réplique à l'identique, du double parfait, comme seule représentation possible. Selon un principe semblable, () répertorie, sous la forme d'un livre , -

« ». Le format du livre, ainsi que , correspondaient exactement au « ». Parangon de la , « » se prête néanmoins à une multiplicité de représentations. Poursuivant l'investigation du catalogue , () consiste en une série de , en périphérie de , vidés de leur contenu informatif et dépourvus d'indications et de .

Il en résulte une série de distinctes les unes des autres et parfaitement énigmatiques. La représentation sous forme de permet une démultiplication de l'espace représenté.

Fort de ces deux acquis fondamentaux de la postmodernité que sont la pulvérisation de la notion d'original et le caractère paradigmatique du médium photographique – pour lequel la notion d'original est, par essence, problématique – Jérôme pousse la question de la reproduction de l'œuvre d'art et, plus encore, des conventions qui lui sont liées, jusque dans ses moindres retranchements. En portant ainsi un regard nouveau sur certaines questions peut-être trop rapidement cataloguées dans les archives d'une histoire au demeurant récente, son travail balaye les interprétations réductionnistes voire négativistes (professant pour la énième fois l'avènement de la fin de l'histoire de l'art) hâtivement suscitées par l'appropriationnisme et ravale l'idée de copie à l'identique au rang d'impossibilité théorique.

NOTES

Yann Sérandour

. Être contemporain du travail de Jérôme , c'est surgir d'un héritage artistique et conceptuel où les à-côtés, la périphérie, ou ce que d'autres ont pu nommer métaphoriquement «seuils» ou «hors-d'œuvre», semblent paradoxalement occuper une position centrale, jusqu'à rendre la présence de l'œuvre d'art unique et originale proprement «détestable». Délibérément reléguée en note et partageant dès lors cette fascination quelque peu «excentrique» pour les abords, ma contribution à ce catalogue n'est pas seulement seconde, mais aussi parasite, en ce qu'elle ne peut s'articuler qu'en présence d'un autre texte dans lequel elle s'immisce. Détournée de sa fonction érudite traditionnelle – «le texte persuade, les notes prouvent», écrit Anthony Grafton –, la note exemplifie ici avant tout une fonction de renvoi qui, en retour, ne peut manquer de renvoyer le lecteur au corps principal, au moment même où elle s'achève.

. Placer le référent à distance (l'œuvre d'art) en lui substituant le document photographique qui prouve «par l'image» l'existence d'une réalité qui n'est plus (son exposition), c'est aussi

différer l'accès à l'original pour lui préférer la monstration de son indexation: un nom, un titre, une date, une localisation qui en composent sommairement la *légende*. Placer le rapport du signe (la documentation) à son référent (l'œuvre d'art) au centre de son travail, alors même que les originaux ne sont représentés que sous une forme amoindrie, c'est aussi ne pas vouloir la reconstitution d'une vérité originelle mais se concentrer sur l'usage et la manipulation des signes, autrement dit sur la fabrication de nouveaux sens.

. De ses débuts à ses plus récents développements, le travail de Jérôme représente ce qui entoure, jouxte, encadre, prolonge immédiatement l'exposition des œuvres d'art, en renvoyant le spectateur au contexte spatial ou temporel dans lequel elle a lieu. ... () montre les abords du au cœur même de , mais aussi dans . *Sans titre* () représente la structure du où tandis que le «catalogue» se présente comme la . () présente une série d'interprétations du à partir

sommaire laissée sur un répondeur téléphonique. () donne à voir un accrochage de photographies présentant l'espace dans lequel elles sont accrochées. L'œuvre d'art, ou du moins ce qui s'y substitue sous la forme d'un document, d'une reproduction ou d'une information, qui renvoie au contexte dans lequel il est inclus. Si le travail de Jérôme renvoie si souvent à l'espace dans lequel il se trouve, c'est que son objet d'investigation principal n'est autre que l'exposition elle-même: ce qui l'annonce, la documente, la transmet et permet dès lors de la rejouer, ailleurs et autrement, non pas sous la forme d'une «reconstitution historique» mais, selon les projets, d'une recomposition photographique, bibliographique, ou encore typographique.

. Repeindre la de la même couleur que (,), n'est pas sans rappeler cet autre geste consistant à repeindre un tableau de la même couleur que le mur sur lequel il est accroché (Claude Rutault, *Définition/méthode n°1*, 1973). Pour autant, le geste de Jérôme vise tant à élargir toujours plus le champ de la peinture

qu'à désigner par des moyens empruntés à une certaine manifestation de la modernité en peinture – l'échantillon de couleur pure –, ce qui encadre et annonce l'exposition en tant que lieu de visibilité (temporaire) de l'art. Travaillant les modes de représentations de l'art sous leur forme documentaire (son archive) ou publicitaire (sa communication) pour les resituer par un jeu de reproduction et de retournement dans le cadre artistique de l'exposition, son travail brouille les frontières entre l'œuvre d'art et ce qui la documente ou la communique. Se plaçant à sa périphérie, il se situe à la limite du dedans et du dehors, en investissant des lieux annexes et néanmoins limitrophes (de la à sa , de la bibliothèque d'histoire de l'art à son catalogue), tandis que les «œuvres» exposées indexent le plus souvent le cadre spatial et culturel dans lesquelles elles se trouvent. Quand les propositions de Jérôme franchissent le seuil du lieu d'exposition, à l'image de ces recombinaisons des «icônes» de l'art du XX^e siècle (,), leur entrée en scène, aussi discrète que réversible par l'ouverture ménagée à cet effet dans la porte de la galerie, remonte à leur manière qu'«il est difficile de glisser un tableau dans une boîte à lettres».

. Si les écarts produits par les reproductions de Jérôme sont d'ordre multiple (transferts d'un médium à un autre, déplacements spatio-temporels), ils n'en jouent pas moins sur cette ligne de partage qui sépare l'œuvre d'art autonome de sa diffusion dans le monde de l'art. à l'échelle sur des les informations figurant sur le d'une exposition pour les exposer parmi d'autres œuvres (,), exposer des photographies de d'artistes (– ,), redéployer dans l'espace des reproductions dans le catalogue d'une collection célèbre (,), fabriquer des reprenant les « » d'expositions () sont autant de manières de manifester le devenir des œuvres, dont on ne fait majoritairement l'expérience qu'au travers des produits et des informations qui en dérivent et qui, en tant que tels, constitueraient, selon la parabole de John Baldessari, recopiée ci-après, «la meilleure façon de faire de l'art».

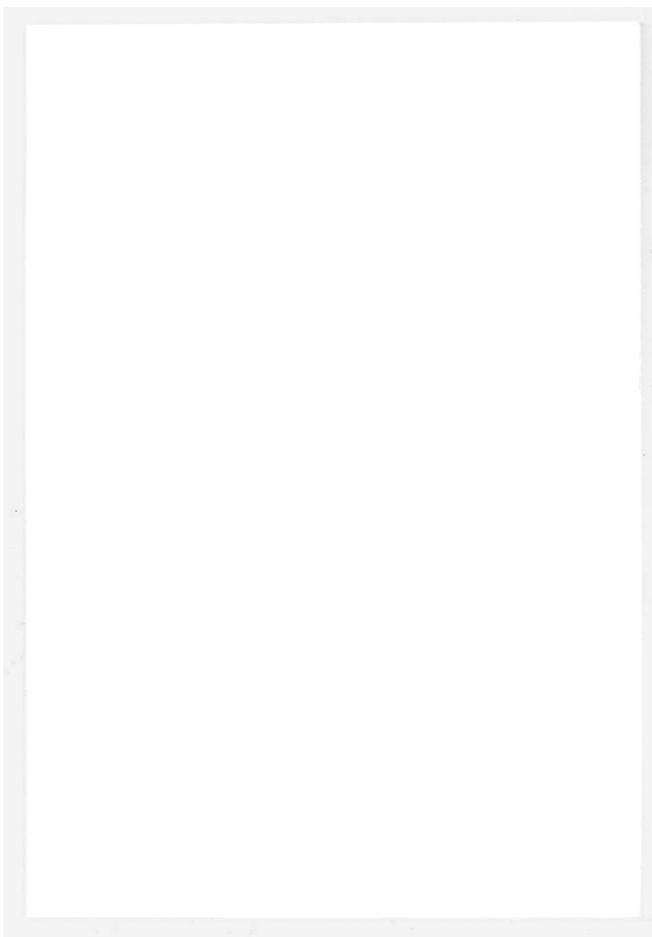
«Un jeune étudiant des beaux-arts adorait les tableaux de Cézanne. Il regardait et étudiait tous les livres qu'il pouvait [trouver] sur Cézanne et copiait toutes les

reproductions des œuvres de Cézanne qu'il trouvait dans ces livres. Il visita un musée et, pour la première fois, vit un vrai tableau de Cézanne. Il le détesta. Cela n'avait rien à voir avec les Cézanne qu'il avait étudiés dans les livres. À partir de ce moment, il fit tous ses tableaux de la taille de ceux qui sont reproduits dans les livres et il les peignit en noir et blanc. Il imprima également des légendes et des explications sur les tableaux comme dans les livres. Il n'utilisa souvent que des mots. Et un jour, il réalisa que vraiment peu de personnes visitaient les galeries d'art et les musées mais que, comme lui, beaucoup regardaient des livres et des revues que, comme lui, elles recevaient par courrier. Moralité: il est difficile de glisser un tableau dans une boîte à lettres.»

(John Baldessari, *Ingres and Other Parables*, Londres, Studio International Publications Ltd., 1972)

Un carton d'invitation, un catalogue, une carte postale, un plan d'accès, une coupure de presse, un communiqué, pour peu qu'ils fassent l'objet d'un écart réflexif, n'en sont pas moins porteurs d'une intention artistique dont le caractère discret et annexe flirtent avec une certaine invisibilité. À défaut d'y être catalogué, ce catalogue documentant l'œuvre de Jérôme ne s'en glisse pas moins dans une boîte à lettres, à l'heure où les ondes radiophoniques rediffusent *Cézanne peint* dont France Gall nous chante qu'«il éclaire le monde pour nos yeux qui n'voient rien».

. Note visuelle :



NOTES

Jérôme de Vienne

1. Lire ce travail de Jérôme de Vienne, c'est surgir d'un héritage artistique et conceptuel où les à-côtés, la périphérie, ou ce que d'autres ont pu nommer métaphoriquement « seuils » ou « hors-d'œuvre », semblent paradoxalement occuper une position centrale, jusqu'à rendre la présence de l'œuvre d'art unique et originale proprement « détestable ». Délibérément reléguée en note et partageant dès lors cette fascination quelque peu « excentrique » pour les abords, ma contribution à ce texte n'est pas seulement seconde, mais aussi parasite, en ce qu'elle ne peut s'articuler qu'en présence d'un autre texte dans lequel elle s'immisce. Détournée de sa fonction érudite traditionnelle – «le texte persuade, les notes prouvent», écrit Anthony Grafton –, la note exemplifie ici avant tout une fonction de renvoi qui, en retour, ne peut manquer de renvoyer le lecteur au corps principal, au moment même où elle s'achève. Mais dans la mesure où ce jeu de note est également second, inséré dans les mêmes « abords » que celui de Yann Sérandour, cette fonction de renvoi est dès lors plus problématique, en ce qu'elle crée, en même temps qu'un commentaire sur le texte de Cécile Dazord, un texte parallèle et *presque* autonome.

2. « Placer le référent à distance », « différer l'accès à l'original » peut en effet s'entendre, dans le cas présent, comme le principe même de cet écrit. Le texte de Cécile Dazord et les notes de Yann Sérandour apparaissent comme une trame toujours présente mais à laquelle on n'aura pas accès, toujours parasitée par mon intervention. De la même façon, c'est également le référent réel de ce texte, Jérôme Saint-Loubert Bié, qui est ici occulté par mon geste et « placé à distance », pour montrer et interroger avant tout le processus de travail lui-même : de la même façon que, dans mon travail plastique, je ne me soucie pas de la production d'images nouvelles, il ne s'agit pas ici de la création d'une pensée originale, ou d'une « vérité originelle ». Bien plutôt, c'est le contexte du discours, et les citations imbriquées à l'infini qui font le corps de ce texte. Autrement dit, il s'agit de fabriquer un nouveau sens de la façon la plus économique possible. C'est aussi, et surtout, un procédé de *vérification*, au sens étymologique (*faire vrai*) qui est à l'œuvre ici. Il s'agit en effet de *rendre vraie* l'impression, frappante pour moi à la découverte de ce texte, que celui-ci concernait déjà mon travail, et en parlait fort bien. Il s'agissait donc de suivre la logique de ce texte,

et considérer qu'il fallait en exclure tout ce qui ne me concernait pas, qui détruisait la vérité potentielle de ce texte, c'est-à-dire tout ce qui traitait explicitement du travail de Jérôme Saint-Loubert Bié. Une fois le référent mis à distance, le texte pouvait alors rencontrer ma vérité. Les deux niveaux de lecture sont donc à prendre en compte: le texte d'origine, une fois évidé, est à lire à nouveau au premier degré, appliqué à quelqu'un d'autre, en même temps qu'il attire l'attention, par ses manques, sur un deuxième aspect, qui est celui de son écriture elle-même.

3. Si un travail artistique est ce qui s'expose, et si ce travail désigne ses propres modalités de discours, de monstration, rien n'empêche, il me semble, de considérer ce mémoire, ou tout autre texte, comme un espace d'« exposition » d'une pensée, et en l'occurrence d'une pensée artistique. Un espace qui, comme la galerie ou le musée, a ses règles propres, et permet la réalisation d'un travail en lui donnant une visibilité. Je parle de réalisation si l'on considère qu'une œuvre n'existe qu'en ce qu'elle est montrée et vue. Ce précepte existe évidemment chez Duchamp, selon la formule canonique (« Je crois sincèrement que le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste »), mais par ailleurs a été

largement étendue par l'art conceptuel, qui considère que l'œuvre n'existe qu'au moment où l'événement conceptuel advient dans l'esprit du spectateur. Concernant le travail de Marcel Duchamp, d'ailleurs, Philippe Dubois le prend comme paradigme d'un certain type de travail artistique qu'il qualifie de « conceptuellement photographique », dans le sens où « L'acte (photographique ou pictural) est devenu absolument essentiel ; l'œuvre n'en est que la trace. » ; ce qu'il nomme, dans le développement de son texte, la « logique de l'index » :

« Toutes ces pratiques artistiques, sans distinction, fonctionnent dans leur principe, dans ce qui les fonde, sur une logique qui est aussi celle-là même de la photographie : la logique de l'index. [...] c'est-à-dire l'impossibilité de penser le produit artistique sans y inscrire aussi (voire surtout) le processus dont il est le résultat. »¹

Ceci vient étayer sa thèse de départ, qui sous-tend tout le texte cité par Cécile Dazord et donne son titre à son essai, « L'art est-il (devenu) photographique ? » :

« [...] autant, pendant l'essentiel du XIXe siècle, c'était la photographie qui vivait dans un relatif

rapport d'aspiration vers l'art, autant, au fil du XXe siècle, ce sera plutôt l'art qui tendra à s'imprégner de certaines logiques (formelles, conceptuelles, perceptuelles, idéologiques ou autres) propres à la photographie. [...] On évoquera moins les photographes qui "font de l'art" que les artistes qui, de toutes sortes de manières et avec toutes sortes d'enjeux – parfois même sans le savoir – "travaillent photographiquement" ».

Plus loin, dans le même recueil et à propos d'artistes qui prennent la photographie sous l'angle du dispositif (essayons de retrouver le texte de Cécile Dazord !), Philippe Dubois évoque par ailleurs cette possibilité de considérer le livre de photographie lui-même comme un dispositif d'exposition. Je ne vois donc aucun problème à regarder ce mémoire comme un travail conceptuellement photographique, dans le sens où le contenu que vous êtes en train de lire est entièrement issu de ce processus qu'il vise à pointer du doigt, à exposer. En ce sens, ce mémoire, comme l'ensemble de mon travail plastique, semble « travailler photographiquement ».

J'aimerais pouvoir penser plus clairement une analogie entre « l'exposition » d'une pensée et « l'exposition » d'une surface photosensible dans l'acte photographique. Ce mémoire serait

¹ Philippe Dubois, op.cit., p. 243

alors le résultat de l'exposition d'une surface à un certain processus intellectuel. Nous nous retrouvons dans une réflexion sur la surface. Ce texte, en effet, est bien pris comme une surface dans le sens où une surface serait ce que l'on ne pénètre pas, un plan lisse et opaque. Ceci est visible ici conceptuellement, dans le fait que je me suis interdit d'intervenir à l'intérieur, d'ajouter dans le texte quoi que ce soit. Je me contente de gommer, de cacher, par-dessus cette surface. Matériellement également : le texte d'origine apparaît dans ce livre en tant qu'image, ce que vous lisez dans la partie d'origine est une photographie du texte, et non un texte rédigé ou recopié. Dans le processus par lequel je me saisis de ce texte, l'envie première était qu'il soit vu d'abord comme un objet, et pour cela, il semblait important d'accentuer la touche sur sa surface pour la faire apparaître, pour parler en termes de peinture, ou, pour reprendre le vocabulaire photographique, faire la focalisation à la surface de ce texte ; et comme ce texte est réflexif, alors cette surface est un miroir. D'ailleurs, lisant ce texte, vous êtes incessamment renvoyés à votre image, à vous-même en train de lire, comme je suis toujours en train d'écrire le fait que j'écris, en raison de cet aller-retour permanent entre deux, trois ou quatre niveaux de lecture différents.

La mise en abyme de l'acte d'écriture induit inévitablement aussi de celui de la lecture. Nous pouvons filer la métaphore en réfléchissant au terme de « développement » – celui d'une pensée comme d'une photographie – afin de rendre lisible cette surface exposée. Il semble d'ailleurs que le développement suive toujours l'exposition : En photographie, en musique ou dans un texte.

Aparté:

Au moment même où j'écris, dans un café en face du Centre Pompidou, je vois passer deux camions apportant au musée des vitrines transparentes, probablement destinées à l'exposition Duchamp, la Peinture, même, qui débute demain, mercredi 24 septembre 2014.

Un magnifique empilement de sculptures minimales, ou la « désinstallation » de l'œuvre de Joseph Kosuth, Box, Cube, Empty, Clear, Glass de 1965. (Je viens de réaliser d'ailleurs que la beauté de cette œuvre est justement d'intégrer, en se les appropriant, les objets et les codes du contexte d'exposition. Autrement dit que ces objets présentés sont aussi les vitrines dans lesquelles nous voyons d'habitude des œuvres.)

Je me dis que, présentées par moi comme ready-made, après la fin de l'exposition, ces vitrines joueraient habilement cette notion de « logique de l'index » développée par Philippe Dubois à propos du travail de Marcel Duchamp. Ce seraient les vitrines qui ont contenu des œuvres de l'inventeur du ready-made, avant les ready-made. Le travail de Duchamp, l'idée du ready-made aurait donc infusé le

contenu de ces vitrines. Une façon de m'approprier à la fois l'esthétique de l'art minimal et le fonctionnement de l'art conceptuel, par un procédé inventé par Marcel Duchamp. Je crois que cette œuvre peut même ne pas exister tant elle est déjà « finie ».

Ajout, le 26 octobre 2014 :

Cette œuvre, effectivement, n'a pas besoin d'exister physiquement, si, comme je le mentionnait plus haut, ce mémoire est un lieu d'exposition. Je crois justement que l'un des rôles de ce texte sera de me dispenser de réaliser certaines œuvres que j'avais en projet, car elles auront, au terme de ce travail écrit, été pensées complètement, analysées, commentées, et seront effectivement finies. Toute réalisation physique de ces travaux risquerait de faire mentir ce texte en dérangeant le bel ordonnancement théorique qui était censé les accueillir. Certains travaux, encore jamais montrés, ou plus montrés, n'existeront donc que dans ce catalogue, et trouveront ici leur meilleur lieu d'exposition. Libre au lecteur de faire le lien avec ce texte qui a permis de les faire exister.

4. « La réalité n'existe pas hors de l'image qu'on en conçoit, autrement dit, hors des systèmes de représentation ». On pourrait ici remplacer « réalité » par « vérité », plus adéquat en matière d'écriture. Le référent dans ce type d'écriture théorique, scientifique, n'est pas tant la réalité à décrire, que la vérité que l'on tente de saisir ou de créer. Et dans cet exercice, il semble en effet que la vérité n'existe pas hors d'une réelle construction du savoir, fait de citations

imbriquées, juxtaposées. À ce titre, je tiens à attirer l'attention du lecteur sur un moment particulier du texte de Cécile Dazord, qui est à cet égard exemplaire, non pour le contenu mais justement pour sa « surface » :

« Pour définir ce mode de relation à l'objet, Craig Owens reprend à Foucault, qui lui-même l'avait puisé dans le corpus de la logique de Port-Royal, le concept de « transparence ». »

Car en tant que lecteurs, nous ajoutons immédiatement, de notre propre point de vue, la suite de l'imbrication ; Pour étayer son propos, Cécile Dazord cite Craig Owens qui reprend à Foucault qui lui-même... Et comme vous lisez ce texte, ajoutez « Jérôme de Vienne se réapproprie un texte de Cécile Dazord dans lequel, etc. »

Comme vous êtes, de plus, le genre de consommateur que décrit Nicolas Bourriaud dans son ouvrage Postproduction, citant pour cela L'Invention du quotidien de Michel de Certeau, ou le genre de lecteur qu'interroge Véronique Terrier-Herman, faisant appel à R. Escarpit, vous-mêmes réécrivez ce texte en le lisant, et plus encore que de compléter cette série de citations imbriquées du nom de l'auteur lui-même, vous pouvez ajouter votre propre nom en dernier maillon de cette chaîne :

« Par ailleurs, ces artistes réaffirment un principe qui fait de la lecture une sorte de “re-création” de l’œuvre : “le geste de lecture est parallèle au geste d’écriture et a les mêmes exigences. Lire un livre littérairement, c’est, dans une certaine mesure, le réécrire pour soi.” »²

« Se servir d’un objet, c’est déjà forcément l’interpréter. Utiliser un produit c’est en trahir parfois le concept ; et l’acte de lire, de regarder une œuvre d’art ou de visionner un film signifie aussi savoir la détourner : l’usage est un acte de micro-piratage, le degré zéro de la postproduction. »³

Il est évident également que ces deux auteurs s’inscrivent ici dans une histoire marquée par la figure de Roland Barthes sur l’écriture, que je citerai ici, pour ne pas déroger à la règle qu’il énonce, à travers les mots d’Antoine Compagnon dans une conférence au Collège de France sur La Mort de l’auteur de Roland Barthes :

« L’auteur n’est rien de plus qu’un copiste mêlant les écritures, loin de tout mythe de l’origine et de

2 Véronique Terrier Hermann, « Détournements du littéraire dans les arts plastiques, 1964/1994 », in PRATIQUES, *Réflexions sur l’art* #7, Automne 1999, Presses Universitaires de Rennes.

3 Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Les Presses du Réel - Domaine Critique, Hors Série. Paris, 2004

l’originalité ; l’auteur n’invente rien, il bricole. D’où il s’ensuit encore que l’écriture ne peut pas “représenter”, “peindre” quoi que ce soit qui serait préalable à son énonciation, et qu’elle n’a pas plus d’origine que n’en a le langage. Sans origine, “le texte est un tissu de citations” : la notion d’intertextualité se dégage elle aussi de la mort de l’auteur. Quant à l’explication, elle disparaît avec l’auteur, puisqu’il n’y a pas de sens unique, originel, au principe, au fond du texte. Bref, la critique doit faire l’impasse sur l’auteur : “Donner un Auteur à un texte, c’est imposer à ce texte un cran d’arrêt, c’est le pouvoir d’un signifié dernier, c’est fermer l’écriture” (ibid., p. 68). La lecture ne correspond pas à un déchiffrement critique, mais à une appropriation : “La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur” (ibid., p. 69) »⁴

5. Pour trouver ma place dans ce texte, je me suis mis à la fois « en lieu et place » de Jérôme Saint-Loubert Bié, quant au contenu, et de Yann Sérandour : mon intervention repousse ses notes en fin de texte, leur retirant leur fonction de renvoi, pour les rattacher au corps du texte, comme un deuxième chapitre. Le lecteur découvrira après les miennes certaines formulations qui sembleront familières.

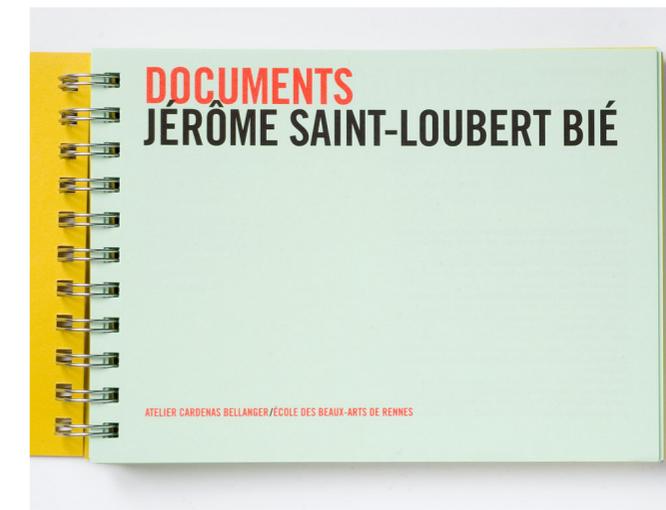
4 Antoine Compagnon, Cours au Collège de France, *Introduction* : « Mort et résurrection de l’auteur » <http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>

Le terme de « Notes » perd alors son sens de renvoi critique, pour prendre celui de fragments, d’observations, de morceaux choisis. Elles deviennent un autre texte, relevant d’un autre genre littéraire. Je suis plutôt amusé, d’ailleurs, qu’incidemment le résultat visuel puisse évoquer le texte de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. À la fois car cela semble être le passage obligé de beaucoup d’artistes postmodernes depuis Marcel Broodthaers, mais également car c’est Mallarmé qui occupe la première ligne du texte de Roland Barthes mentionné plus haut :

« En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c’est le langage qui parle, ce n’est pas l’auteur ; écrire, c’est, à travers une impersonnalité préalable – que l’on ne saurait à aucun moment confondre avec l’objectivité castratrice du romancier réaliste –, atteindre ce point où seul le langage agit, “performe”, et non “moi” : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l’auteur au profit de l’écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur). »⁵

5 Roland Barthes, « La Mort de l’Auteur », 1968, *Manteia*, n°5, 4^{ème} trimestre 1968.

6. Note visuelle :



ANNEXE

De: Jérôme de Vienne <jerome.2.vienne@gmail.com>

à: contact@jslb.fr

Date: 23 septembre 2014 19:15

Objet: plagiat par anticipation

Envoyé par: gmail.com

📌: Ce message est important pour une certaine raison.

Monsieur,

Je suis un étudiant en art qui réalise actuellement un travail écrit dans le cadre de ses études, et à ce titre s'intéresse particulièrement à votre travail.

A vrai dire, il est même le point de départ du mémoire que je suis en train d'écrire. Il y a quelques mois, en faisant des recherches sur internet, je suis tombé par hasard sur le texte introductif de votre catalogue Documents, écrit par Cécile Dazord. Je ne connaissais pas votre travail, et ne disposais même pas des illustrations qui sont présentes dans la version papier ; et je découvrais alors le texte le plus pertinent que je pouvais espérer voir écrire sur ma propre pratique.

L'importance du médium photographique non seulement comme outil, mais aussi comme paradigme conceptuel, le recours au détournement et à l'appropriation, une certaine fascination pour la mise en abyme, et comme seul sujet digne d'importance le contexte spatial, social ou culturel qui englobe l'œuvre d'art et guide sa réalisation. Les citations étaient parfaitement

choisies, les artistes convoqués très pointus, et apportant une mise en perspective historique fort utile.

En somme, seule la présence de votre nom de famille (je m'appelle *Jérôme* de Vienne) en lieu et place du mien, et la description de vos pièces nuisait à la belle harmonie de cet essai et l'empêchait de rencontrer ma vérité.

J'ai donc décidé de poursuivre cette idée et d'en faire le sujet même de mon mémoire de 5^{ème} année, corrigeant ce qui devait l'être dans le texte, et même réalisant des pièces qui n'étaient pour moi qu'en projet afin de donner raison à certains développements faisant alors référence à des pièces absentes. Evidemment le sujet même du texte, «Pratique Photographique et stratégies appropriationnistes», m'en donnait implicitement le droit (c'est en tous cas ce que j'ai considéré).

J'ai donc pensé que vous apprécieriez d'être tenu au courant d'une telle falsification de propos sur votre travail.

Je joins à ce mail la note d'intention que probablement j'ajouterai au début du mémoire, et/ou que j'enverrai éventuellement à Cécile Dazord. Il me semble en tous cas que le jeu que je me propose ici ne peut être mené à bien sans en informer les protagonistes, et bien plus, que cela ne pourra qu'enrichir ma réflexion, en la mettant en quelque sorte «en action».

J'espère donc que vous serez au moins amusé, au mieux intéressé par ce projet, et que nous pouvons envisager de nous rencontrer afin de discuter - de ce mémoire, de votre pratique, de peinture et d'art conceptuel, ou quoi que ce soit encore. Je reste bien sûr pour cela à votre disposition.

En espérant une réponse de votre part, quelle qu'elle soit, je vous souhaite une très bonne soirée.

conceptuellement,

Jérôme de Vienne

DOCUMENTS

RENAȘTEREA – 2015

Renașterea est le titre d'un album de diapositives pédagogiques trouvé et acheté dans une brocante en Roumanie, dans le village de Negreni.

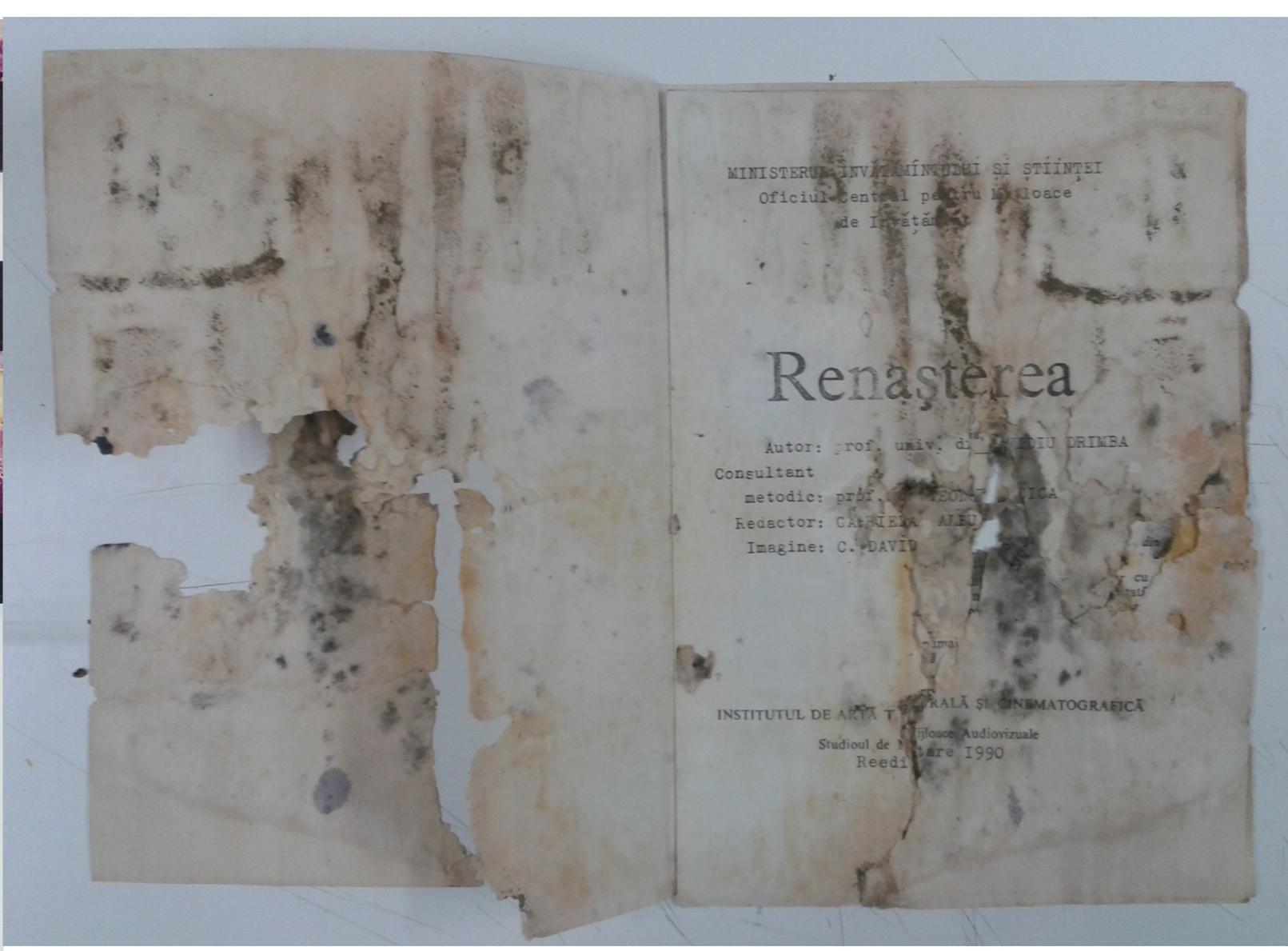
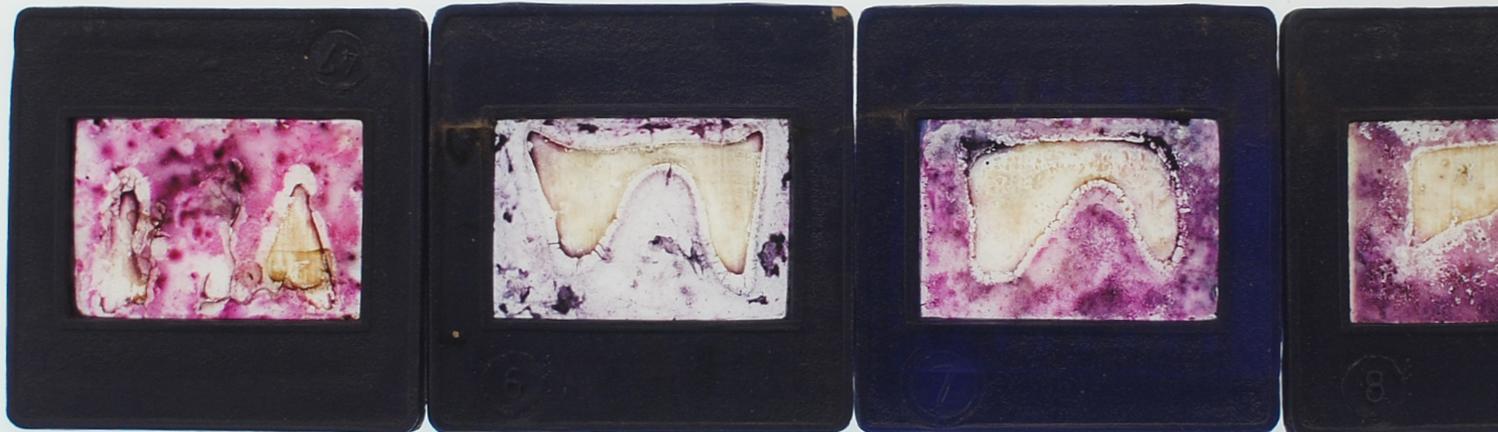
On y trouve les reproductions photographiques de tous les tableaux les plus connus de la Renaissance européenne. La surface de ces photographies – et donc de ces tableaux – a été attaquée par le temps, les couleurs virant vers le magenta, et l'image elle-même disparaissant totalement par endroits, pour aboutir à des peintures abstraites.

Le livret – rédigé en roumain – qui accompagnait ces diapositives a été également

attaqué, et devient par là aussi énigmatique et beau que les images qu'il tentait d'expliquer. J'ai donc fait un travail d'archéologue, et me contente de présenter ces objets, de restaurer autant que possible le contenu du texte.



DÉTAIL DES DES DIA-
POSITIVES DE L'ALBUM
RENASTEREA



... AROUND THE PERIMETER OF A SQUARE – 2014

11. DOMENICO GHIRLANDAIO (1449–1494). *Bătrînul și nepotul său* — Musée du Louvre, Paris
12. GIOVANNI BELLINI (c. 1430–1516) — *Dogele Leonardo Loreolan* — National Gallery, Londra
13. PERUGINO (c. 1450–1523) — *Francesco delle Opere* — Uffizi, Florența
14. ANTONELLO DA MESSINA (c. 1430–1479) — *Autoportret* — National Gallery, Londra
15. ANDREA MANTEGNA (1431–1506) — *Intîlnirea lui Ludovico Gonzaga cu fiul său* — Palazzo Ducale, Mantova
16. ANDREA MANTEGNA — *Familia ducelui Ludovico Gonzaga (detaliu)* — Palazzo Ducale, Mantova
17. LEONARDO DA VINCI (1452–1519) — *Cina cea de taină (detaliu)* — Museo della S. Maria delle Grazie, Milano
18. LEONARDO DA VINCI — *Fecioara în grotă* — Musée du Louvre, Paris
19. LEONARDO DA VINCI — *Sf. Anna și Fecioara cu Pruncul și micul Iosif* — Musée du Louvre, Paris
20. LEONARDO DA VINCI — *Stăruința* — Musée du Louvre, Paris
21. MICHELANGELO (1475–1564) — *Crearea omului* — Sforza-Cesareo, Roma
22. MICHELANGELO — *Șederata de apoi (detaliu)* — Cappella Mediceo-Sforzesca, Roma
23. RAFFAELLO SANZIO (1483–1520) — *Școala din Atena* — Stanza della Seggiola, Vatican, Roma
24. RAFFAELLO SANZIO — *Școala din Atena (detaliu)* — Stanza della Seggiola, Vatican, Roma
25. RAFFAELLO SANZIO — *Fecioara cu Pruncul («Madonna della Seggiola»)* — Museo del Prado, Madrid
26. RAFFAELLO SANZIO — *Papa și cei doi cardinali* — Uffizi, Florența
27. RAFFAELLO SANZIO — *Portretul lui Agnolo Doni* — Palazzo Pitti, Florența

28. RAFFAELLO SANZIO — *Fecioara cu Pruncul («La belle jardinière»)* — Musée du Louvre, Paris
29. CORREGGIO (1489–1534) — *Madona cu copilul* — Pinacoteca, Parma
30. GIORGIONE (c. 1477–1510) — *Furtuna* — Galleria dell' Accademia, Veneția
31. TIZIANO VECELLIO (c. 1490–1576) — *Carol Quintul* — Museo del Prado, Madrid
32. TIZIANO VECELLIO — *Dogele Francesco Venier* — Fondazione Thyssen, Lugano (Elveția)
33. AGNOLO BRONZINO (1503–1572) — *Eleonora de Toledo cu fiul Don Juan* — Uffizi, Florența
34. TINTORETTO (1518–1594) — *Hristos cu Maria și Maria* — Alte Pinakothek, München
35. PAOLO VERONESE (1528–1588) — *Stăruința lui Iosif (detaliu)* — Galleria dell' Accademia, Veneția
36. JAN VAN EYCK (c. 1390–1441) — *Stăruința lui Iosif* — National Gallery, Londra
37. JAN VAN EYCK — *Sf. Iosif și Fecioara* — National Gallery, Londra
38. HUGO VAN DER GERT — *Portinari* — Uffizi, Florența
39. GÉRARD DAVOUD (c. 1460–1524) — *Egipt* — Museo del Prado, Madrid
40. ROGIER VAN DER WEIDEN — *Școala din Atena* — National Gallery, Londra
41. HIERONYMUS BOSCH (c. 1450–1516) — *Școala din Atena* — Museo del Prado, Madrid
42. PIETER BRUEGHEL (c. 1530–1568) — *Școala din Atena* — Kunsthistorisches Museum, Viena
43. PIETER BRUEGHEL — *Școala din Atena (detaliu)* — Kunsthistorisches Museum, Viena
44. PIETER BRUEGHEL — *Parabola orbilor* — Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapoli

En 1915, Kazimir Malévitch présente pour la première fois le Carré Noir sur fond blanc à l'exposition « 0,10 (zéro-dix), Dernière Exposition Futuriste » à Petrograd. Vers la fin des années 1920, Malévitch peint de nouveau le même motif, dans un format légèrement différent. On peut lire au revers « K. Malévitch 1913 », et sur le châssis : « K. Malévitch n°1 ».

Je me suis intéressé à cette fiction, particulièrement révélatrice des théories modernistes dont nous sommes aujourd'hui bien loin, et j'ai décidé de prendre au sérieux ces données historiques contradictoires. De prendre au sérieux surtout les images, douvet très pixelisées glanées sur internet en tapant :

« Kazimir Malévitch, Carré noir sur fond blanc, 1913 » : décider qu'elles représentaient effectivement un objet réel, qui resterait à créer pour donner raison à ces photographies sans référent. Les peintures, aux formats des différents carrés noirs porteront comme nom la signature de Malévitch, au dos du tableau de 1929 : *K. Малевич 1913*.

La nature morte reprend le motif des fleurs que l'on peut voir autour du lit de mort de Malévitch, dans une photographie célèbre. Un hommage contradictoire, au peintre comme à la fin des utopies qu'il représentait, par la reprise d'un genre pictural qui semblait condamné par les avant-gardes.

...around the perimeter of a square est l'exposé d'une recherche libre dans les sources historiques de l'abstraction à partir du constat de cette fiction, dans laquelle les documents qui en attestaient devenaient œuvres. Ce titre condense toutes les questions qui se posent pour moi à propos de cette recherche sur le Carré noir de Malévitch.

Premièrement, avec cette référence à l'œuvre de Bruce Nauman marquant le début de l'art conceptuel, il affirme d'emblée le postulat – soutenu par l'analyse de Denys Riout¹ – selon lequel le Carré noir sur fond blanc est une œuvre qui existe avant tout dans le langage, et à ce titre une œuvre déjà conceptuelle. L'objet atteste la réalisation d'un énoncé, mais importe finalement peu pour lui-même.

Les titres, d'ailleurs, des œuvres de Malévitch, tantôt « Quadrangle », « Quadrilatère », ou « Carré noir sur fond blanc », dans leur caractère descriptif, préfigurent déjà

¹ Denys Riout, *La Peinture Monochrome*, éd. Jacqueline Chambon, 1996, Folio Essai, Gallimard, 2006, pp. 75-85

les énoncés apparemment tautologiques emblématiques de l'art conceptuel. Ensuite, la partie tronquée du titre de Bruce Nauman (« Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square »), semble bien décrire ma propre activité d'arpenteur, autour du périmètre que délimite historiquement le Carré noir sur fond blanc. Je me déplace effectivement de façon exagérée dans la fiction propre au Carré noir, en poussant une certaine logique jusqu'à l'absurde dans mes recherches et les conclusions que j'en tire.

Textes :

Lettre de Malévitch à Alexandre Benois, mai 1915

Deux lettres de Malévitch à Matiouchine en 1915

« Du Cubisme et du Futurisme au Suprématisme. Le Nouveau réalisme pictural », Moscou, 1916

in Kazimir Malevitch, *Écrits*, texte présenté par Andreï B. Nakov, éd. Champ Libre, Paris, 1975

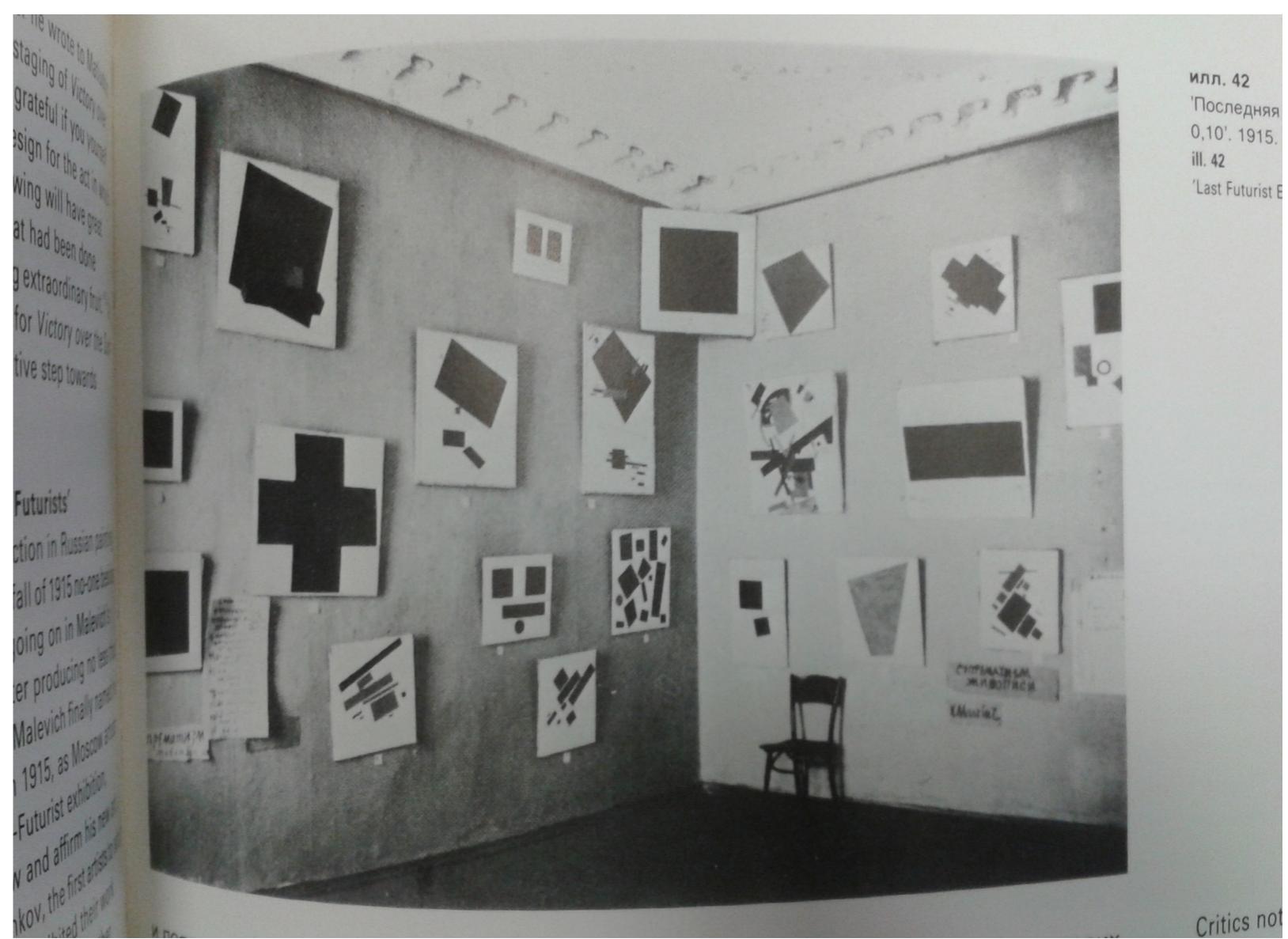


« En 1913, lors de ma lutte désespérée pour libérer l'art du poids du monde objectif, j'ai fui dans la forme du carré et j'ai exposé un tableau qui n'était guère plus qu'un carré noir sur un fond blanc... Ce n'était pas un carré vide que j'avais exposé, mais plutôt l'expérience de l'absence d'objet. »

« Je vous serais très reconnaissant si vous mettiez ne serait-ce que mon dessin de rideau dans l'acte où a lieu la victoire, [...] ce dessin aura une grande importance en peinture. »

« Le rideau exhibe un carré noir, embryon de toutes les possibilités qui présente lorsqu'il se déploie, une puissance terrible. Il est à l'origine du cube et de la boule, et quand il est dissocié, il véhicule une admirable culture dans la peinture. »

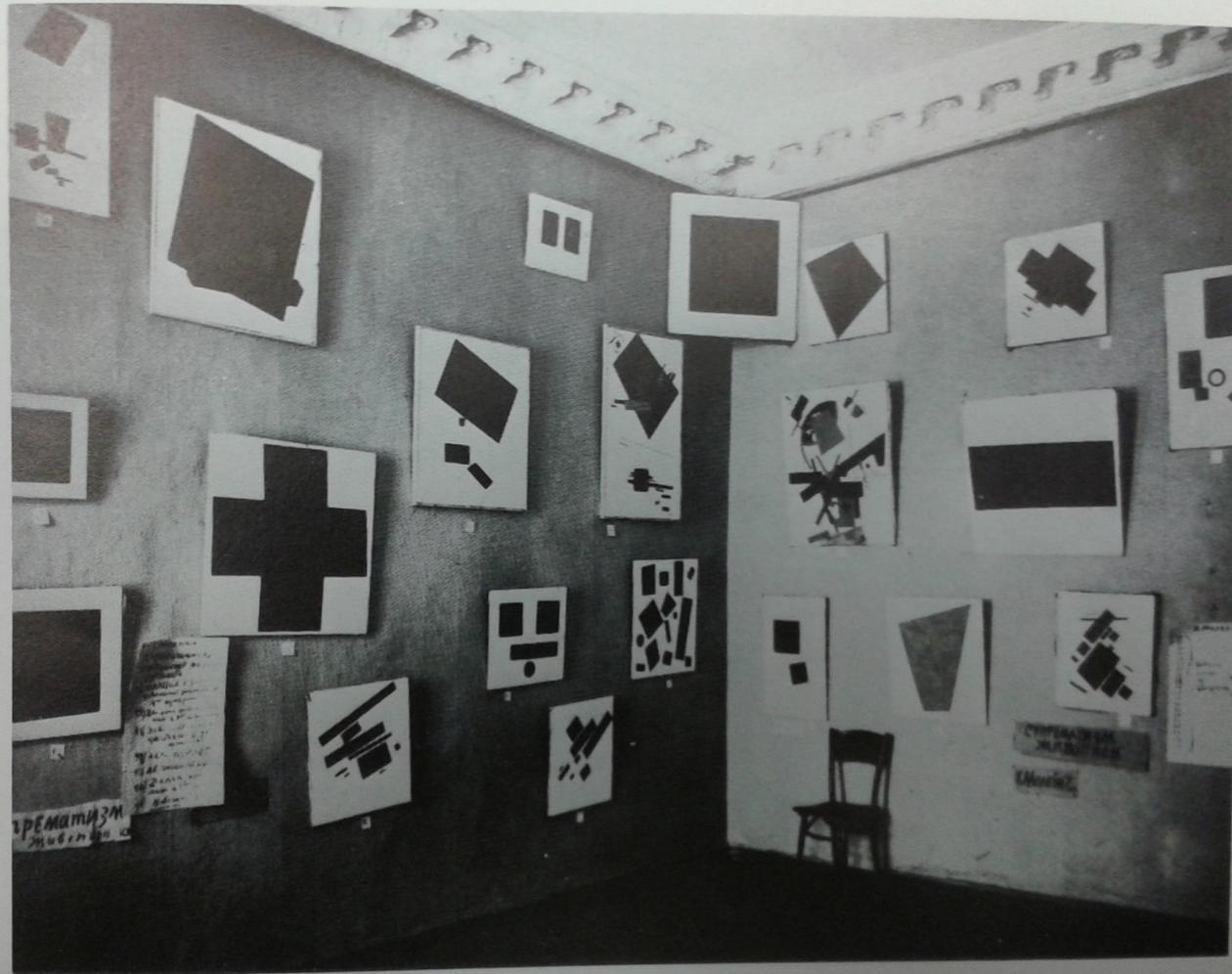
« Le carré n'est pas une forme subconsciente. C'est la création de la raison intuitive. Le visage de l'art nouveau. Le carré est un enfant royal plein de vie. »



илл. 42
'Последняя
0,10'. 1915.
илл. 42
'Last Futurist E

matisme. On
un manuscrit
ment du su-
me crucifère
ure du carré
t le troisième
e découpage
à Berlin en
prématises,
tante de base
es crucifères
des circons-

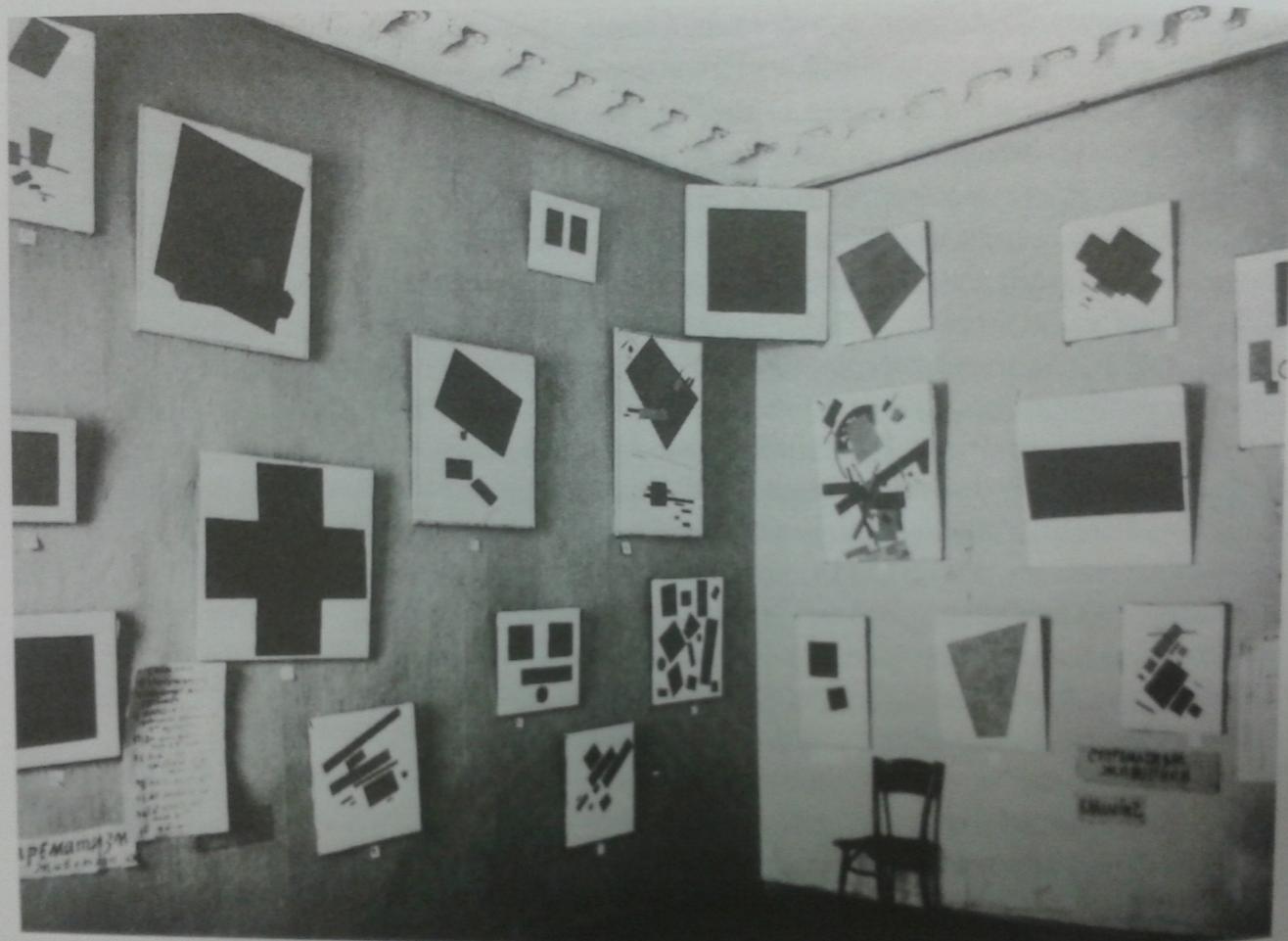
ges et d'une
de 1927 fi-
prématisme.
semble bien
de 1915. Le
e une Croix
 $\times 110$)⁵ de
lle de 1915.
posée avec le
e Venise, en
tique (Gink-
ois peintures
élèves, bien
es par Malé-



Les œuvres de Malévitch à 0,10 dernière exposition futuriste, Saint-Petersbourg, 1915



livret du poète transental Alexeï Kroutchonykh, le chœur chante : « Nous sommes libres/
Le soleil est brisé/Salut ténèbres. »



*« [...] et je suis heureux que le visage de mon carré
ne puisse se confondre avec aucun maître, ni avec
aucune époque. N'est-ce pas la vérité ? Je n'ai pas
écouté mes pères et ne leur ressemble pas. Moi aus-
si, je suis une étape. »*

Canvas/oil 106 × 70.6
TGM. Acquired from the 'Exhibition of Art Works Commemorating the Tenth Jubilee of the October Revolution' in 1929.

79 **Sp**
Can
L.I.
O.r.
'Su
19
RM

67 **Black Square**, (1929) p. 149
(Repetition of the painting of the same name dated 1915 now in the collection of the Tretyakov Gallery, Moscow)
Canvas/oil 80 × 80
O.r.: 'Suprematism 1913 the initial element first manifested itself in Victory over the Sun'
TGM. Acquired from the exhibition 'Artists of the RSFSR over the Last XV Years' in 1934.

80 **W**
Ca
L.I.
O.
w
TQ

68 **Black Square**, (late 1920s) p. 150
Canvas/oil 106 × 106

Cédé en 1958 par Hugo Häring.
129.

Suprématisme, 1921–1927.
Huile sur toile, 100,5 × 60 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam.
Cédé en 1958 par Hugo Häring.

130.
Carré noir, début des années 20.
Huile sur toile, 106 × 106 cm.
Au dos : K. Малевич 1913; sur le châssis: K. Малевич № 1.
Musée d'Etat russe, Leningrad.
Cédé en 1977 par le ministère de la Culture de l'URSS.

131.
Croix noire, début des années 20.
Huile sur toile, 106 × 106 cm.
Au dos: K. Малевич 1913 год. Супрематизм [K. Malévitch 1913 Suprematisme]; sur le châssis: K. Малевич № 2.
Musée d'Etat russe, Leningrad.
Cédé en 1977 par le ministère de la Culture de l'URSS.

ушелъ съ подбитымъ задомъ [Le charcutier et nous lui avons dit: "Bonne journée, monsieur y a Radom, et il y alla avec son derrière qui l mal].

101.
Quadrangle noir sur fond blanc, 1915.
Huile sur toile, 79,5 × 79,5 cm.
Galerie d'Etat Tretyakov, Moscou.
Cédé par le Musée de la culture artistique.

102.*
Autoportrait en deux dimensions, 1915.
Huile sur toile, 80 × 62 cm.
Stedelijk Museum, Amsterdam

8 **Carré noir**
[1923-1930?]

Huile sur plâtre
H. 36,7; L. 36,7; P. 9,2
Don anonyme, 1978
Inv. AM 1978-631

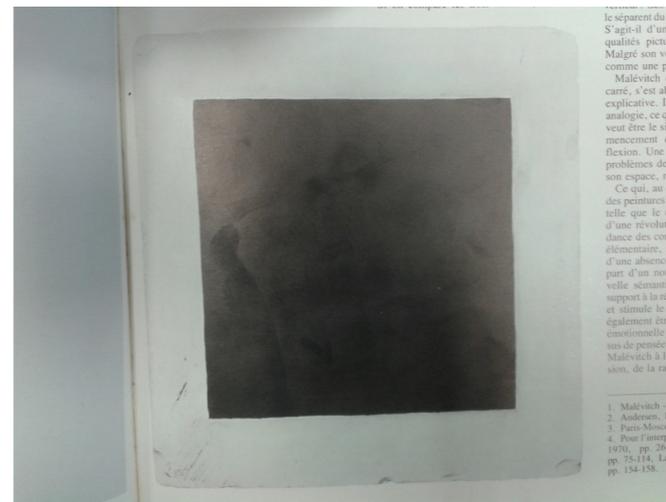
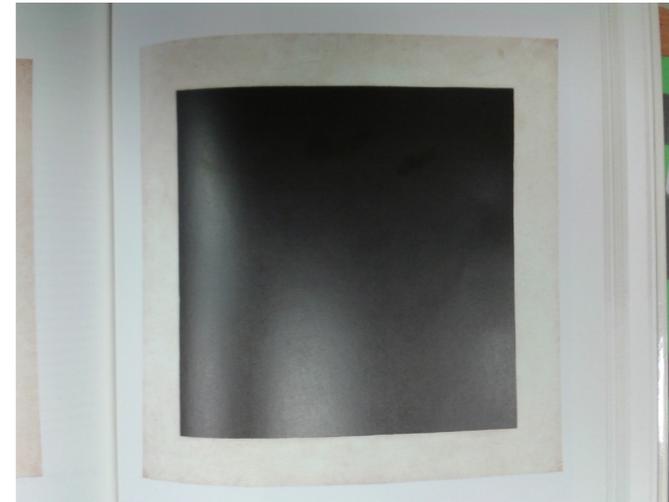
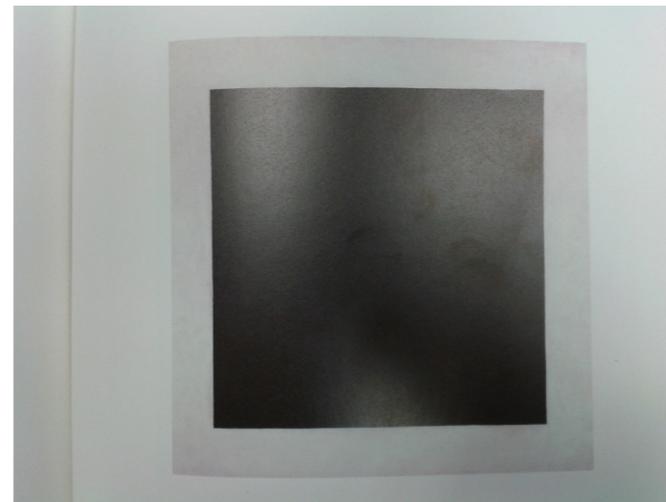
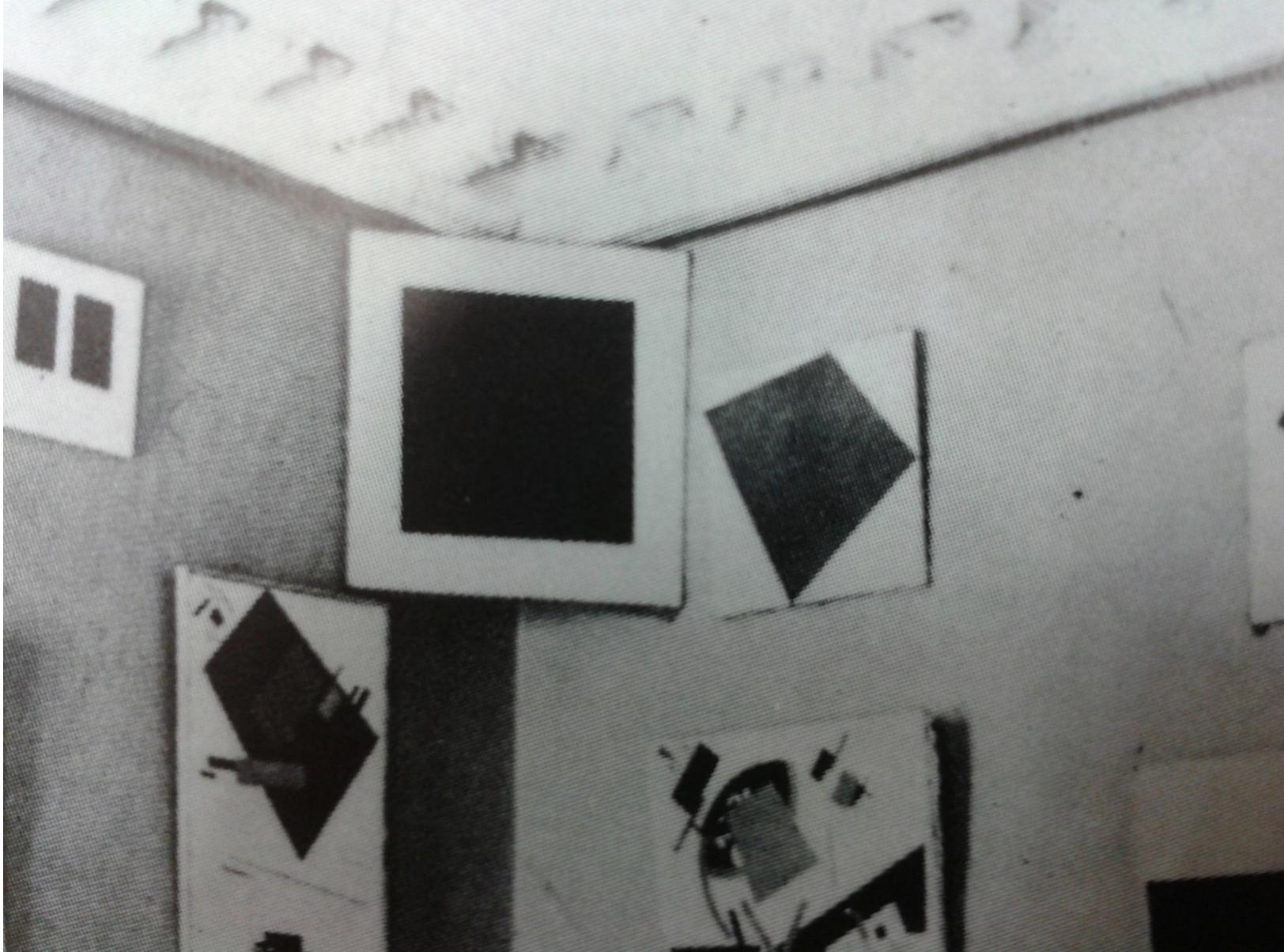
Cette version du *Carré noir*, redécouverte même temps que l'ensemble d'architecture est peinte sur un parallépipède de plâtre creux. Il nous est parvenu brisé et a été restauré par Chantal Quirrot.

Sun'
TGM. Acquired from the exhibition 'Artists of the RSFSR over the Last XV Years' in 1934.

5

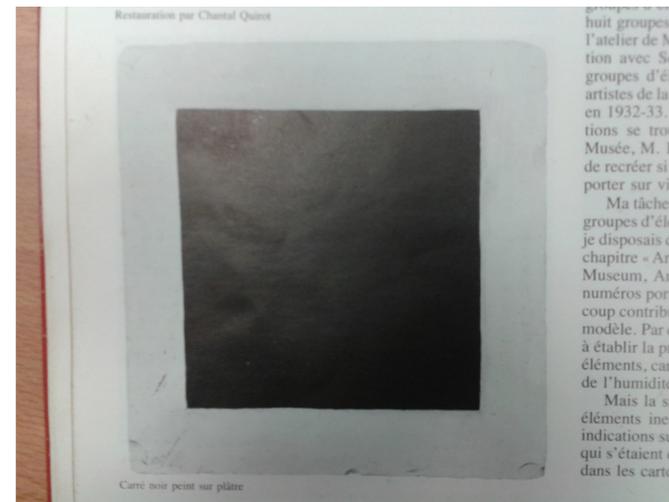
68 **Black Square**, (late 1920s) p. 150
Canvas/oil 106 × 106
O.r.: 'K. Malevich 1913'. Inscribed on the stretcher:
'K. Malevich no 1'
RML. Accessioned from the MC in 1977.

69 **Black Circle** (late 1920s) p. 151
Canvas/oil 105 × 105
On the stretcher:



le séparant du ré
S'agit-il d'une
qualités pictur
Malgré son vol
comme une pe
Malévitch op
carré, s'est abs
explicative. Il
analogie, ce qu
veut être le sig
mencement et
flexion. Une r
problèmes de l
son espace, ni
Ce qui, au di
des peintures à
telle que le ca
d'une révoluti
dance des cons
élémentaire, q
d'une absence
part d'un nouv
velle sémantiq
support à la ré
et stimule le li
également être
émotionnelle p
sus de pensée
Malévitch à le
sion, de la rais

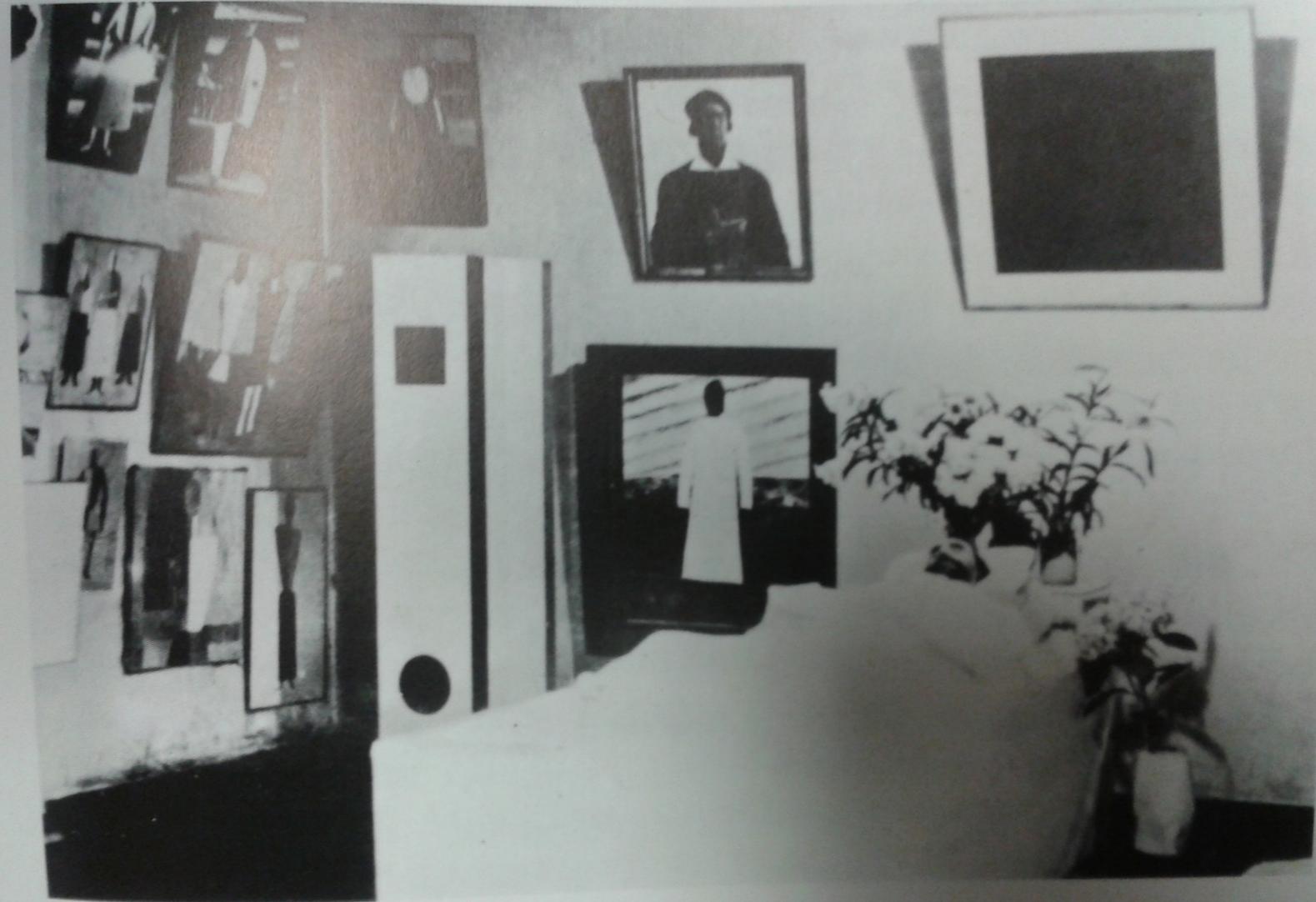
1. Malévitch « 7
2. Andersen, 19
3. Paris-Moscou
4. Pour l'histoire
1970, pp. 26-2
pp. 75-114. Les
pp. 154-158.



Restauration par Chantal Quirou

Carré noir peint sur plâtre

huit groupes
l'atelier de M
tion avec So
groupes d'él
artistes de la
en 1932-33.
tions se trou
Musée, M. P
de recréer si
porter sur vit
Ma tâche
groupes d'élé
je disposais d
chapitre « Arc
Museum, An
numéros port
coup contribu
modèle. Par c
à établir la pr
éléments, car
de l'humidité
Mais la sa
éléments inex
indications sui
qui s'étaient d
dans les carto



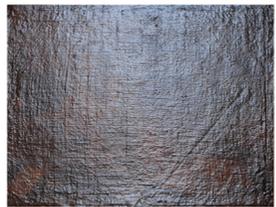
SANS TITRE (MUSÉAL) – 2014

Des photos de tableaux de musées et d'églises ont été prises à l'endroit particulier où la lumière zénithale – hautement symbolique – vient brouiller le plus parfaitement leur sujet. Seule la surface reste visible, et leur forme en perspective vient créer sur le mur - ou dans la page - un espace dans lequel elles flottent librement.

Elles sont exposées, contrecollées à même le mur, de façon à recréer par le format et le placement leurs conditions d'exposition d'origine.

VUE D'EXPOSITION,
K. MALEVITCH 1913 ET NATURE MORTE





CATALOGUE RAISONNÉ 1 – 2014



À partir du début des années 1960, Gerhard Richter met en place le procédé de peinture qui le fera connaître, où il reproduit de façon extrêmement réaliste des photographies déjà existantes. La surface de ces peintures est brouillée latéralement, floutée, ce qui lui permet de « faire de la photographie avec les moyens de la peinture », selon sa formule. Il me semble que cette technique de peinture permet de transformer n'importe quelle image en une représentation photographique, y compris des images abstraites. J'ai donc décidé de vérifier cela en appliquant ce procédé à un type d'image qui semble a priori la moins photographique possible : un petit paysage que j'ai trouvé dans la rue, peint sur toile, probablement par un enfant. Une colline, un ciel, trois arbres, des nuages et un soleil. L'idée d'un paysage plus qu'une représentation, une œuvre presque conceptuelle en somme.

J'ai donc reproduit cette image à l'huile sur toile, en appliquant cette formule magique de Richter avec toute la naïveté que réclamait l'image choisie.

Il me fallait alors un critère pour juger le résultat, un crible auquel passer l'image reproduite pour valider son aspect photographique, pour vérifier l'expérience. J'ai donc fait une recherche d'images sur Google, pour examiner les résultats similaires : si le moteur de recherche me donnait majoritairement des photographies, j'estimais que cette hypothèse serait validée, et la méthode alchimique de Richter vérifiée. A la place, Google a fait apparaître une toile de Gerhard Richter lui-même, *Tisch (Table)*, de 1962, la première toile du catalogue raisonné du peintre allemand.

J'ai eu le sentiment qu'il ne fallait plus y toucher.

SANS TITRE(PAYSAGE)
PEINTURE TROUVÉE À
MONTROUGE
2014





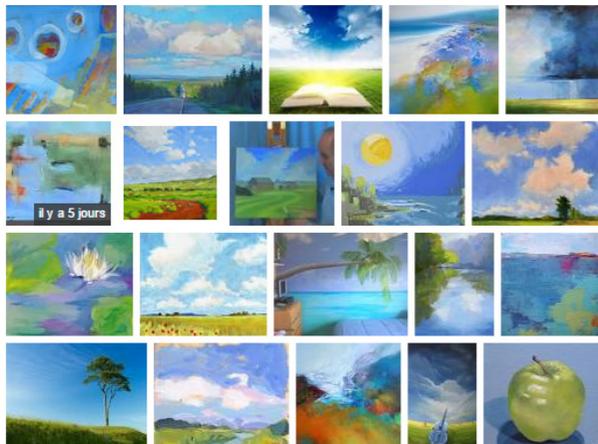
Taille de l'image :
2052 × 1800

Aucune autre taille d'image trouvée.

Conseil : Essayez d'entrer un mot descriptif dans le champ de recherche.

[Images similaires](#)

[Signaler des images inappropriées](#)



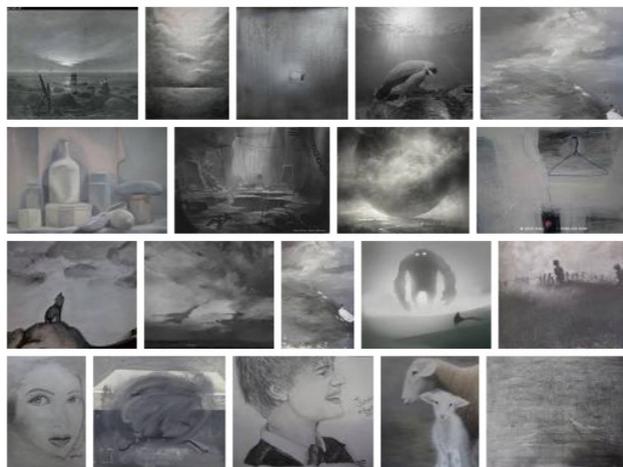
Taille de l'image :
2152 × 1824

Aucune autre taille d'image trouvée.

Conseil : Essayez d'entrer un mot descriptif dans le champ de recherche.

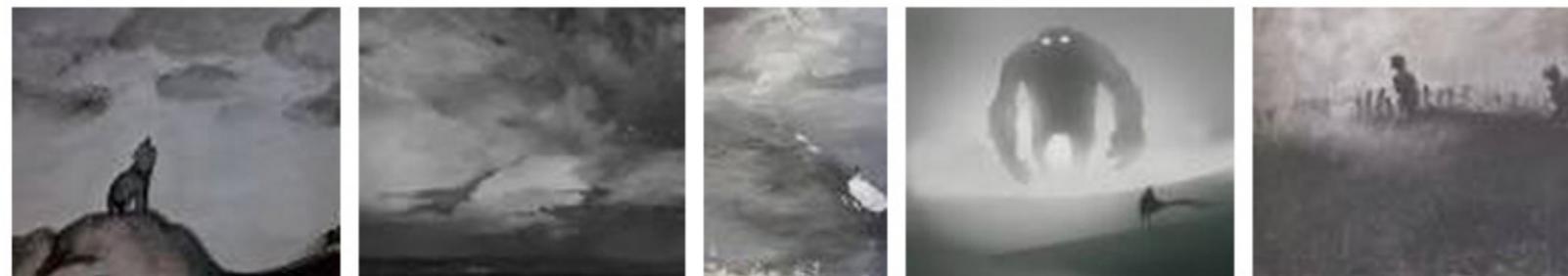
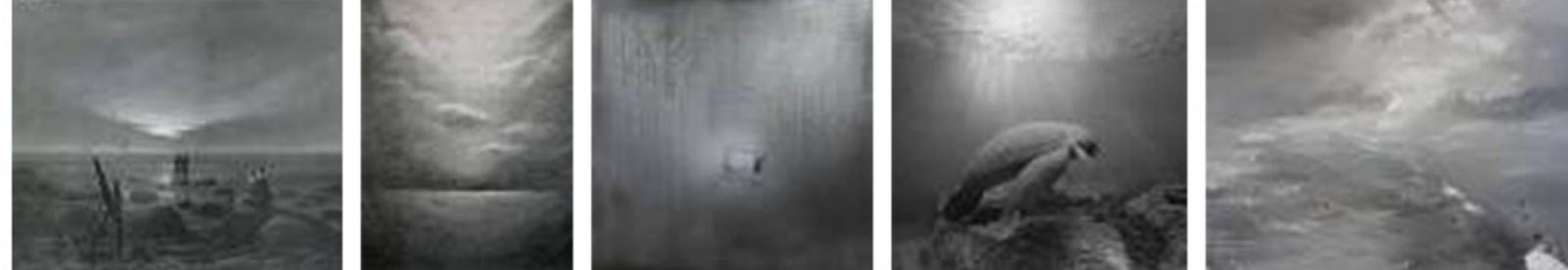
[Images similaires](#)

[Signaler des images inappropriées](#)



**PAYSAGE (TABLE), 2014,
HUILE SUR TOILE,
46 X 38 CM**





GERHARD RICHTER
TISCH, 1962.
90 X 110 CM
CATALOGUE RAISONNÉ 1



Tisch
Table

1962 90 cm x 113 cm Catalogue Raisonné: 1
Huile sur toile

Tisch Table

1962 90 cm x 113 cm Catalogue Raisonné: 1

Huile sur toile

Tisch

Table

1962 90 cm x 113 cm Catalogue Raisonné: 1
Huile sur toile

Notes

Ventes

Expositions

Publications

Vidéos

La peinture au format horizontal représente une table de Designer avec un dessus blanc et des pieds foncés. La moitié supérieure de l'image de fond est gris clair tandis que la partie inférieure est exécutée dans un gris plus foncé. Le centre de l'image est travaillé avec du diluant à peindre par mouvements circulaires.

À l'opposé de la table joliment peinte, l'arrière-plan, lui, a été travaillé de façon dynamique démontrant une intention toute autre. Certaines couches peintes avec du diluant à peindre tranchent avec les empâtements de peinture et semblent avoir été grattées à certains endroits afin que les tons plus clairs de la sous-couche réapparaissent. De légères et de sombres touches de peinture émergent tout au long de la toile.

Gerhard Richter décrit la manière dont il développe sa peinture comme suit: « la photo de la *Table* venait, je crois, d'un numéro du magazine de Design Italien Domus. J'ai commencé à peindre, mais le résultat ne m'a pas convaincu et j'ai collé du papier journal par dessus. On peut encore voir, par endroits, les traces du journal là où il a adhéré à la toile fraîchement peinte. Mais le tableau me plaisait encore moins qu'avant et j'ai entrepris de le recouvrir de peinture. Tout d'un coup, il a pris une tournure qui m'a plu et j'ai eu le sentiment qu'il ne fallait plus y toucher, même si je ne savais pas pourquoi »¹. Dans le tableau *Table* l'une des techniques de travail les plus caractéristiques de Richter est déjà évidente: caractérisé par le procédé critique employé sur ses propres peintures qui consiste à recouvrir de peinture les toiles qui ne le satisfont pas complètement.

Le tableau *Table* peut être associé à celui du *Sèche-linge pliant* [CR: 4] qui a aussi pour sujet un objet du quotidien et une photographie de publicité pour image-source. Dans les deux cas, le sujet choisi peut être compris comme une réflexion sur la publicité des magazines caractérisant l'économie de marché de la RDA, contrastant avec la patrie est-allemande de Richter à laquelle il avait tourné le dos l'année précédente.

Alors que le sèche-linge pliant était un objet abordable pour tout le monde, la table, elle, était un objet de designer de la marque italienne Gardella. Des trois images montrées dans *Domus*, Richter a choisi une vue montrant un dessus de table. La construction sophistiquée de la partie inférieure de la table soulignée dans les autres images n'avait apparemment aucun intérêt pour lui.

Bien que la *Table* n'ait été pas sa première peinture de 1962, Richter l'a choisie pour être la première de son catalogue raisonné: « Après ma période est-allemande, je voulais repartir à zéro, mais aussi après tous les tableaux que j'avais peints à l'Ouest, parmi lesquels pas mal de Photo-peintures. Ouvrir mon catalogue avec la

SPATIU ÎNTACT – 2014

Gerhard Richter décrit la manière dont il développe sa peinture comme suit: « la photo de la *Table* venait, je crois, d'un numéro du magazine de Design Italien *Domus*. J'ai commencé à peindre, mais le résultat ne m'a pas convaincu et j'ai collé du papier journal par dessus. On peut encore voir, par endroits, les traces du journal là où il a adhéré à la toile fraîchement peinte. Mais le tableau me plaisait encore moins qu'avant et j'ai entrepris de le recouvrir de peinture. Tout d'un coup, il a pris une tournure qui m'a plu et j'ai eu le sentiment qu'il ne fallait plus y toucher, même si je ne savais pas pourquoi »¹. Dans le tableau *Table* l'une des techniques de travail les plus caractéristiques de Richter est déjà évidente: caractérisé par le procédé critique employé sur ses propres peintures qui consiste à recouvrir de peinture les toiles qui ne le satisfont pas complètement.

Le tableau *Table* peut être associé à celui du *Sèche-linge pliant* [CR: 4] qui a aussi pour sujet un objet du quotidien et une photographie de publicité pour image-source. Dans les deux cas, le sujet choisi peut être compris comme une réflexion sur la publicité des magazines caractérisant l'économie de marché de la RDA, contrastant avec la patrie est-allemande de Richter à laquelle il avait tourné le dos l'année précédente.

Alors que le sèche-linge pliant était un objet abordable pour tout le monde, la table, elle, était un objet de designer de la marque italienne Gardella. Des trois images montrées dans *Domus*, Richter a choisi une vue montrant un dessus de table. La construction sophistiquée de la partie inférieure de la table soulignée dans les autres images n'avait apparemment aucun intérêt pour lui.

Bien que la *Table* n'ait été pas sa première peinture de 1962, Richter l'a choisie pour être la première de son catalogue raisonné: « Après ma période est-allemande, je voulais repartir à zéro, mais aussi après tous les tableaux que j'avais peint à l'Ouest, parmi lesquels pas mal de Photo-peintures. Ouvrir mon catalogue avec la *Table* c'était une façon de tirer un trait et de signifier que toutes ces peintures appartenaient au passé »². *Table* a donc marqué un tournant dans l'œuvre de Richter.

Le tableau a commencé comme la représentation figurative d'une table. En la recouvrant partiellement de peinture, Richter lui retire en partie son caractère représentatif, un effet semblable au flou pictural de ses œuvres ultérieures. Ce tableau présume ainsi une autre approche artistique qui, avec la figuration, jouera un rôle dans l'œuvre de Richter: l'abstraction

¹ *Commentaires sur certaines œuvres, 1991* dans: *Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Thames & Hudson, London, 2009, p.259. Traduit dans Dietmar Elger, *Gerhard Richter*, Édition Hazan, 2010, (traduit de l'allemand par Caroline Jouannic), p. 36.

² *Ibid.*

Notes préparées par l'équipe éditoriale.

Au cours d'un travail dans un centre d'art, j'ai assisté au démontage d'une exposition des œuvres de jeunesse de Cornel Brudașcu, un peintre roumain, novateur dans les années 1960, dont la carrière a été réduite au silence sous la dictature de Ceaușescu. Aujourd'hui, il peint des fleurs. Il représente cependant une figure respectée pour les peintres de la nouvelle génération d'artistes roumains qui arrivent actuellement sur la marché de l'art contemporain. L'exposition était intitulée « Portretul unei generații » (Portrait d'une génération) et la galerie qui l'exposait s'appelle Spățiu Intact

(Espace Intact). J'ai photographié le lieu, très blanc, seulement troublé par la présence de quelques clous, de marques d'enduit, et des cartels de l'exposition terminée.









DIMENSIONS VARIABLES – 2014

Dimensions variables est un projet d'exposition utopique, n'ayant lieu qu'à travers l'objet du catalogue, qui opère des rapprochements entre tableaux de différentes époques de l'histoire de l'art en fonction uniquement de leurs formats.

La règle est simple : Dès lors que deux tableaux ont un bord dont la longueur est exactement identique, ils peuvent (et doivent) être accolés.

Le hasard des identités entre des formats parfois extrêmement précis crée des formes nouvelles, parfois signifiantes. C'est une façon de faire coïncider physiquement des

œuvres n'ayant rien en commun, de forcer des dialogues. Une façon également d'évacuer toute attention portée au sujet dans la lecture des tableaux, pour offrir une lecture sous l'angle de l'inventaire, de leurs données techniques, de leurs supports avant tout. Le choix qui est présenté ici est une sélection partielle, parfaitement arbitraire, qui fige une recherche en cours. Il peut être revu à chaque nouvelle présentation.

Liste des œuvres :

Francisco de Goya, Cardinal Luis Maria de Borbon y Vallabriga, 1798-1800, huile sur toile, 200 x 106 cm, Museo de Arte, Sao-Paulo

Gerhard Richter, Wolken (Nuages), 1970, 170 x 170 cm, huile sur toile, CR 269

Gerhard richter, Motorboot (1.fassung), 1965, huile sur toile, 169.5 x 169.5 cm, cr 79-a

Gerhard Richter, Frau Marlow, 1964, huile sur toile, 77 x 96 cm, CR 28

Pierre Paul Rubens, l'enlèvement d'Europe, c. 1630, huile sur toile, 181 x 200 cm, Musée du Prado, Madrid

Luc Tuymans, The Book, 2007, huile sur toile, 306 x 212 cm,

Kazimir Malévitch, Carré noir sur fond blanc, 1915, huile sur toile, 79.5 x 79.5 cm, Galerie Tretiakoff, Moscou

Nicolas Poussin, Les juifs récoltant la Manne dans le désert, 1637-39, huile sur toile, 149 x 200 cm, Musée du Louvre, Paris

Pieter Jansz Saenredam, Intérieur de l'Eglise Saint-Bavon à Haarlem, 1648, huile sur panneau, 200 x 140 cm, National Gallery of Scotland, Edinburg

Caspar David Friedrich, The Watzmann, 1824-25, huile sur toile, 135 x 170 cm, Nationalgalerie, Berlin

Rembrandt, la leçon d'anatomie du Dr Nicolaes Tulp, 1632, huile sur toile, 169.5 x 216.5 cm, La Haye, Mautshuis

Léonard de Vinci, la Joconde, 1503-1506, huile sur panneau de peuplier, 77 x 53 cm, Paris, Louvre

Canaletto, Rio dei Mendicanti, 1723-24, huile sur toile, 143 x 200 cm, Museo del Settecento Veneziano, Ca'Rezonico

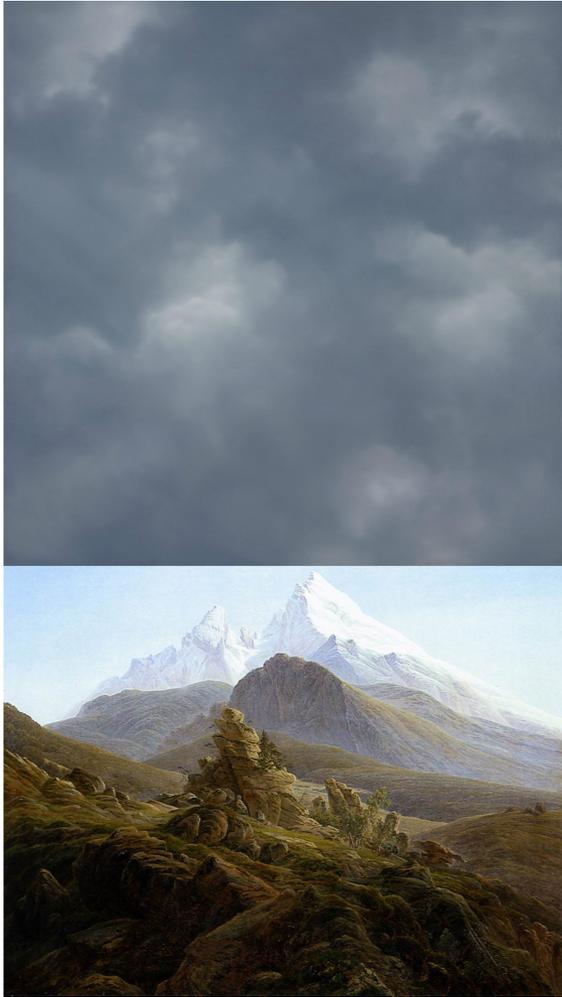
Pedro Orrente, Saint Sebastien, c. 1616, huile sur toile, 306 x 219 cm, Cathedrale, Valencia

Frans Hals, portrait de Johannes Hoornbeek, 1645, huile sur toile, 79.5 x 68 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium

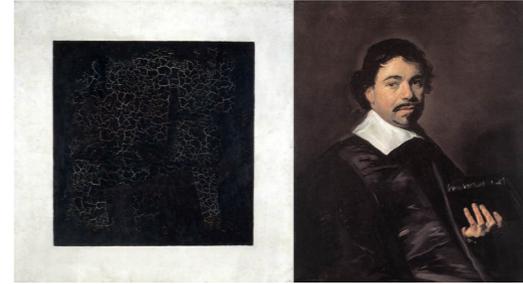
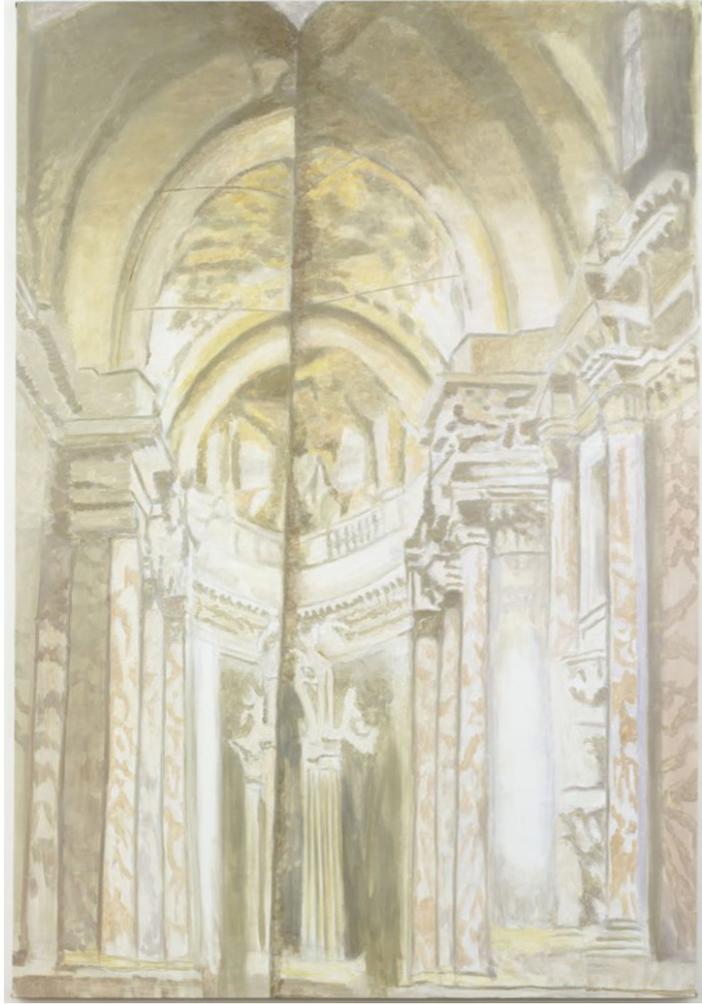
Gerhard Richter, Wolke (Nuage), 1970, 200 x 300 cm, huile sur toile, CR 270-2



Les peintures sont reproduites ici à une échelle relative à la page, identique pour tous.









TOUTES LES IMAGES POSSIBLES – 2015

Le projet dans son ensemble vise à trouver un moyen de créer de façon méthodique toutes les images photographiques possibles. Je pars en effet du constat très simple que l'image numérique, en tant que système de codage selon une grille, fonctionne par permutations, et que le nombre d'images que l'on peut afficher, s'il est énorme, est cependant fini, pour une taille d'image donnée. J'ai décidé, pour me fixer une limite, de calculer toutes les images possibles affichables sur un écran de résolution standard (1920 x 1080 pixels), et en 8 bits (256 x 3 couleurs possibles pour chaque pixel de la grille).

Ces caractéristiques excèdent déjà largement les capacités de distinction conscientes de l'œil humain. On peut donc considérer que ces paramètres permettent d'afficher plus d'images différentes que ce que l'œil humain peut percevoir.

J'ai d'abord calculé et affiché dans son intégralité le nombre d'images différentes possibles avec cette résolution. Le résultat est un nombre entier de 5 983 109 chiffres qui tient sur un fichier texte de 1397 pages en police Arial, taille 10. J'affiche ici les 31 920 premiers chiffres à titre illustratif.

Je tiens à remercier tout particulièrement Jérôme Saint-Loubert Bié pour son intérêt, son amabilité et sa disponibilité concernant ce projet.

Cécile Dazord et Yann Sérandour également pour le contenu du texte, qui m'a fait beaucoup avancer dans mon travail, et dans la connaissance que j'en avais.

Je tiens également à remercier Virginie Yassef, pour son attention, son soutien et sa pertinence sans failles, ainsi qu'Enrico Floriddia pour sa patience, ses conseils, et sa pratique stimulante de la critique.