

DESSIN CONTEMPORAIN

cqfd

Sommaire

Le dessin dans la feuille p.3

Sans papier p. 9

Zone d'échange graphique :
entre l'écriture et le dessin p. 13

Des livres de l'art p. 21

La collection fiction p. 29

LE DESSIN DANS LA FEUILLE

Aussitôt que mon trait ému a modelé la lumière de ma feuille blanche, sans en enlever sa qualité de blancheur attendrissante, je ne puis plus rien lui ajouter, ni rien en reprendre.

Henri Matisse, in *Matisse, Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris 1972.

En Occident, dans la tradition classique, le dessin est pratiqué très largement – comme instrument d'apprentissage, comme moyen d'étude, comme outil de préparation – mais n'est jamais une œuvre à part entière.

En Orient (Chine, Corée, Japon), la peinture est issue de la calligraphie chinoise et use des mêmes instruments. L'encre et les couleurs à l'eau sur du papier ou de la soie, très absorbants : une fois un trait tracé, il est impossible de le corriger. L'artiste n'imité pas la nature, il cherche à exprimer l'essence des choses en réduisant la forme aux lignes essentielles.



—
Léonard de Vinci, *Études d'anatomie*,
Italie, XVI^e siècle



—
Liang Kai, *Hui-Heng coupant du bambou*,
Chine, XII^e siècle

Au XIX^e siècle, les artistes européens étouffent dans la tradition de l'Académisme, qui leur enjoint de répéter toujours les modèles de l'Antiquité et de la Renaissance. Leur découverte de pratiques différentes, notamment par l'estampe japonaise, leur permet de renouveler l'art occidental.



—
Hokusai, *Autoportrait en vieillard*,
Japon, XVIII^e-XIX^e siècle



—
Paul Cézanne, France, XIX^e siècle

Il leur devient alors possible d'investir de la dignité d'œuvre d'art cette pratique modeste et spontanée qu'est le dessin. À la même époque, l'écriture est introduite dans la peinture (Futuristes, Cubistes).



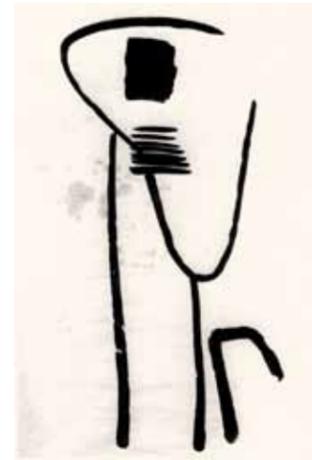
Pablo Picasso, France, XX^e siècle

Simplifier

Le dessin va à l'essentiel. Combien de traits pour dessiner une figure ? La ligne prend son autonomie : elle évoque, mais elle ne fait pas illusion. Elle tend à l'abstraction.



Henri Laurens, *Femme assise*, 1939



Olivier Debré, *Signe personnage*, 1950

Tracer

La ligne seule.



Jean Degottex, *ETC (V)*, 1967

L'espace de la feuille

Soit une surface donnée, comment l'occuper, l'animer (étymologiquement : lui donner une âme) ?

[les figures] sont appelées par l'espace de la feuille devenue espace de Miró, avec lequel tout commence et dans lequel tout prend son sens, sa place et sa valeur.

Jacques Dupin, *Miró*, Flammarion, Paris, 1993.

L'espace de la feuille est totalement dramatisé, tous les sentiments peuvent y être mis en scène exagérément. Mais c'est aussi un lieu dédramatisé où les figures jouent sans complexe, ni retenue. De fait, il s'agit vraiment d'une sorte de théâtre ambulante ou d'atelier portatif.

Hippolyte Hentgen, in *Roven*, revue critique sur le dessin contemporain, n°2, automne-hiver 2009.

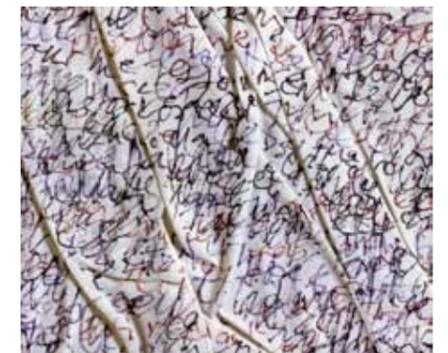
Remplir la page



Silvia Bächli, *Dessin*, 1993-1994



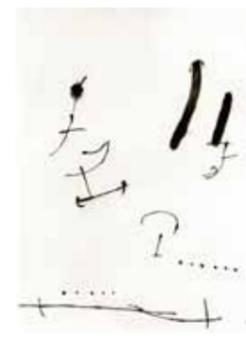
Claude Closky, *Sans titre*, 1500 frises, 1992



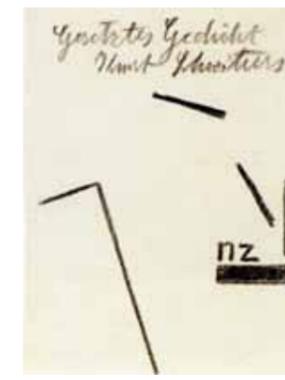
Simon Hantaï, *Travaux de lecture*, 1999

Organiser

Donner à chaque signe sa juste place.



Joan Miró, *Sans titre I*, 1970



Kurt Schwitters, *poème concret*

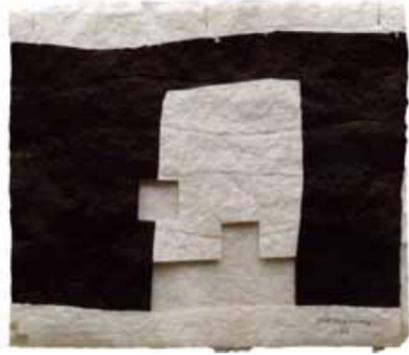


Daniel Dezeuze, *Le salon noir*, 2002

Jouer avec la matière du papier

Le support par excellence du dessin, c'est le papier, qui se prête à toutes sortes de manipulations.

Découper



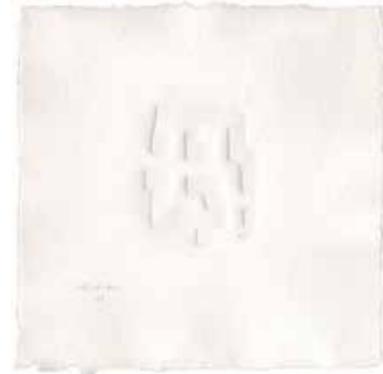
Eduardo Chillida, *Gravitacion*, 1989

Déchirer



Jean Degottex, *Arr Blanc 6*, 29-4-1972

Estamper



Eduardo Chillida, *Gudari Txiki*, 1979.

Coller

Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage.

Max Ernst

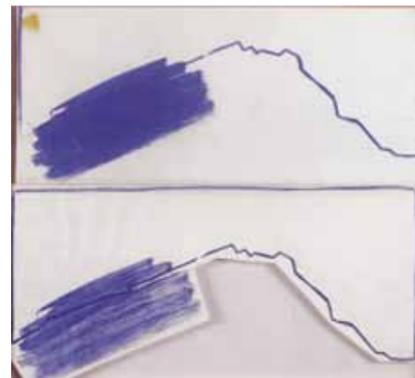
En art, coller, ce n'est pas seulement faire tenir avec de la colle : c'est aussi assembler des éléments de provenances diverses pour obtenir autre chose. Par exemple, une photo et un dessin.



Filippo Tommaso Marinetti, *Bombardamento*, 1915



Raoul Hausmann, *Oaoa*, 1965



Pierre Buraglio, *Dessin d'après... Cézanne-Les Saintes-Victoire de Z, variations*, 1984

Jouer avec les bords

Les bords de la feuille sont une limite, un cadre, une contrainte dont on peut se servir comme d'un tremplin.

Dérober



Silvia Bächli, *Dessin*, 1993-1994

Interroger



Robert Mangold, *Dessin*, 1969

Contredire



Emmett Williams, *Sans titre*, in *Konkrete Poesie International*, 1965

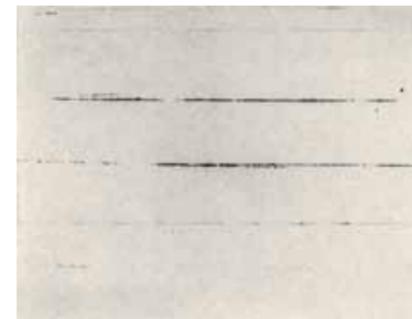
Les dessins sont comme des sculptures, ils se projettent à des distances variées dans l'espace dans lequel nous nous trouvons. Les murs blancs, l'espace même font partie du champ pictural.

Sylvia Bächli

Et quoi d'autre encore ?

Effleurer

Une trace seulement, celle d'un fil de coton trempé d'encre de Chine, répétée dans l'espace de la feuille.



Robert Groborne, *Dessin 234777 B*, 1977

Tacher



Francis Picabia, *La Sainte Vierge II*, 1920

Gribouiller ?



Jean Dubuffet, *ACTIVATION XLV*, 1985

SANS PAPIER

Technique de la légèreté et de la mobilité par essence, tout ou presque peut servir de support au dessin. Il s'agit ici de nous intéresser plus particulièrement à deux de ces supports : le mur et la peau, qui tous deux se rejoignent dans les origines du dessin et sont aussi très présents dans les pratiques les plus contemporaines.

Sur le mur



Lascaux, *L'Homme du puits*

Il est vertigineux de réaliser que les outils pour dessiner sont les mêmes depuis la Préhistoire.

Crayons de charbon de bois, oxyde de couleur rouge, craies blanches sont utilisés par les hommes préhistoriques pour dessiner sur des parois rocheuses ou des pierres détachées.

Georges Bataille écrit *Lascaux* en 1955. Il y décrit la naissance de l'art qui est naissance de l'homme :

L'homme du puits

L'homme du puits de la caverne de Lascaux est en même temps que l'une des premières figurations connues de l'être humain l'une des plus significatives. Assez exceptionnellement, elle est peinte (d'autres, du même temps, sont sculptées, en ronde-bosse ou en bas-relief, ou gravées, si elles ornent des parois). Elle est du moins tracée à gros traits de peinture noire. Elle est de lecture facile (nous pouvons l'interpréter sans discussion), mais sa facture raide, enfantine, est d'autant plus choquante que le bison peint avec elle est d'exécution réaliste (du moins est-il vivant dans tous les sens). [...] Le bison, le rhinocéros, l'homme et l'oiseau sont faits du même trait s'empâtant d'une même peinture noire et brillante, ayant une apparence givrée. Nous sommes en présence d'une scène, dont nous pouvons, il est vrai, rien dire qui ne soit conjectural, sinon que le bison est blessé et que l'homme est inanimé : bien que simplement incliné, cet homme est étendu, ses bras sont écartés, les mains ouvertes. Au-dessous de l'homme est un oiseau dessiné d'un trait qui, n'étant pas moins puéril, est moins gauche : cet oiseau sans pattes est perché, comme un coq de clocher, à l'extrémité d'une sorte de tige.

Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Éditions Albert Skira, 1955.

Au premier siècle après J.-C., dans la légende racontée par Pline, l'origine de la peinture se confond avec celle du dessin et consiste à tracer, sur un mur, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine.

[...] En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher.

Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 151 et 152.

Si la fille du potier Butadès dessine pour combler l'absence de l'être aimé, plusieurs artistes contemporains semblent dessiner sur les murs, sur le sol des villes pour combler le manque de relation avec ce paysage urbain. Le dessin est alors un lien entre l'individu et la ville, une trace de leur passage, de leur interaction physique avec la rue. Dessiner pour sortir de l'anonymat, pour trouver une empreinte sur la ville.

Dans l'histoire de l'art, le dessin a beaucoup joué le rôle de projet précédant l'action (dessein) ou de trace faisant le récit a posteriori de performances. Les dessins de Robin Rhode se distinguent de ces deux fonctions puisqu'ils conduisent directement à la performance et à l'action. En dessinant sur les murs devant un public, l'artiste fait semblant d'utiliser les objets qu'il représente.



Robin Rhode, *Snake Eyes*, 2004 (deux des dix photographies composant l'œuvre)

De même, dans l'œuvre de Francis Alÿs, le dessin et le geste s'exécutent dans un même temps pour rendre compte de la « dérive » de l'artiste à travers la ville.



Francis Alÿs, *The leak 1*, 1995

C'est également la recherche du tracé instantané qui incite Bernard Moninot à quitter le papier pour le paysage. À partir des années 1980, Bernard Moninot choisit le dessin pour unique médium, il s'éloigne en même temps et progressivement du papier pour chercher d'autres moyens d'apparition. Il relie ce virage opéré dans son travail à l'intérêt porté à une seule sorte de ligne :

Il s'agit de celle que les maçons et les charpentiers tracent en une fraction de seconde, avec un cordeau enduit de pigment bleu pour déterminer les mises à niveau ou les plans de construction in situ. [...] Traditionnellement, lorsque l'on trace une ligne à main levée ou à l'aide d'une règle, une certaine durée est nécessaire pour sa réalisation. Là, c'est différent, le trait est tiré instantanément sans aucune durée; quelle que soit la longueur de la ligne, le temps d'apparition est le même: la vitesse de l'éclair.

Bernard Moninot, *Une idée en l'air*, dans *Le dessin hors du papier*, Publications de la Sorbonne, 2009.

Presque dix ans plus tard, en 1999, Bernard Moninot a l'idée de faire dessiner le vent, il renvoie ainsi le dessin au paysage, confie la ligne aux éléments :

Je ne conçois plus la forme du dessin, il s'agit à présent de le faire advenir. La capture de ces tracés s'effectue en plein air dans différents lieux: jardins botaniques, déserts et paysages.

Le fonctionnement de l'appareil est très simple. Il permet de recueillir l'écriture de l'air à l'intérieur de boîtes de verre de Pétri de 10 cm de diamètre, préalablement enduites de noir de fumée et placées sur un trépied au-dessus des végétaux. L'outil qui trace, stylet ou calame, une fine aiguille de verre plantée à l'extrémité d'une branche, d'une feuille ou d'une herbe d'un végétal choisi dans le paysage, inscrit la trace de son sillage en gravant la pellicule de noir de fumée au fond de la boîte.

Bernard Moninot, *Une idée en l'air*, in *Le dessin hors du papier*, Publications de la Sorbonne, 2009.

Dans la série *La mémoire du vent* de Bernard Moninot, le dessin est achéiropoïète, c'est-à-dire qu'il n'est pas tracé d'une main humaine. Il est un objet trouvé, un phénomène naturel visible dans le paysage ou sur la peau.



Bernard Moninot, *Désert de la Huasteca*, Mexique, 2002. © Adagp, Paris 2009.



Thierry Kuntzel, *La Peau*, 2007, photogramme extrait de la vidéo, collection du MAC/VAL.



Dennis Oppenheim, *A feed-back situation*, 1971, Dennis Oppenheim, Aspen, Colorado



Wim Delvoye, *Rex*, 2006



Wim Delvoye, *Sebastian*, 2002

Sur la peau

Je suis à l'origine du mouvement qu'Erik traduit et me renvoie. Ce que je reçois en retour, c'est mon mouvement passé à travers son système sensoriel.

Dennis Oppenheim, in *Le dessin hors du papier*, Publications de la Sorbonne, 2009.

Le corpus des dessins cutanés est multiple et complexe, il contient à la fois les dessins naturels (pigmentations insolites, grains de beauté, rides), les traces laissées par l'histoire de l'individu et son rapport au monde extérieur (coups de soleil, cicatrices, réactions épidermiques psychosomatiques), les interventions volontaires, définitives ou provisoires (maquillage, tatouage, scarification).

Puisque la peau est un support fugitif, tous ces dessins ont en commun un rapport au temps particulier qui implique une inéluctable perte de la présence originale et une dimension performative très forte. Aussi, la mobilité du corps, les modifications, l'élasticité de la peau, transforment logiquement ces dessins en dessins animés.

Wim Delvoye trouve une solution à cette perte de la présence originale en séparant la peau de la personne et en utilisant comme support celles des cochons. Ainsi le tatouage qui « fait mauvais genre » retourne à l'animal, lui-même personnifié.

Cet autoportrait d'Orlan est composé d'un mélange hétéroclite de critères de beauté de manière à interroger la prétendue universalité de la beauté. Le dessin rituel et ornemental se confond alors avec le dessin préparatoire d'une possible intervention chirurgicale esthétique.



Orlan, *Refiguration/Self-hybridation précolombienne n°1*, 1998.

ZONE D'ÉCHANGE GRAPHIQUE : ENTRE L'ÉCRITURE ET LE DESSIN

Tracés, lignes, griffonnages, crayons, déliés. Les mots sont souvent les mêmes pour parler d'écriture et de dessin. Les points communs sont nombreux, en termes de supports et de techniques mais aussi d'origines. Ce chapitre explore les utilisations créatives de cette zone sensible graphique entre langage et représentation : comme un questionnement du rapport entre l'écrit et l'autorité, comme une possibilité poétique et libératoire.

L'Art de bien écrire et le pouvoir

Calligraphies

Art de la belle écriture, la calligraphie jongle entre deux impératifs : se soumettre à une convention pour être lue et comprise par tous mais aussi inventer des formes virtuoses pour magnifier le contenu. Composé de pleins et de déliés, l'art du trait de plume, parfois, se libère pour arriver au dessin.

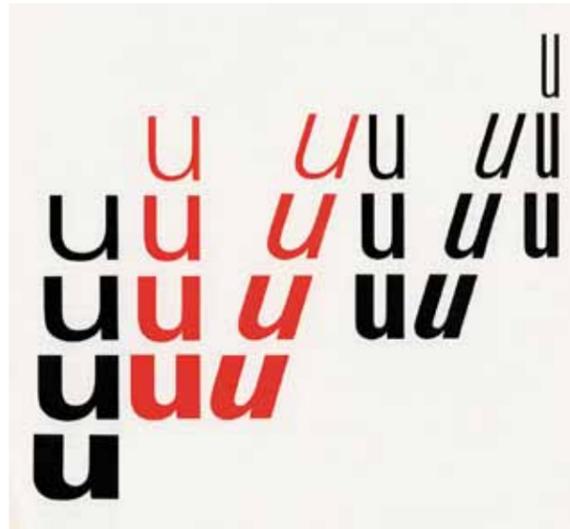


Jean de Beaugrand, *Les armes du dauphin de France*, 1604, Calligraphie réalisée d'un seul trait de plume.

Le seul phénomène qui semble toujours partout lié à l'apparition de l'écriture, c'est la constitution de sociétés hiérarchisées, de sociétés qui se trouvent composées de maîtres et d'esclaves, de sociétés utilisant une certaine partie de leur population pour travailler au profit de l'autre partie et, quand nous regardons quels ont été les premiers usagers de l'écriture, il semble que, bien que ces usages aient d'abord été ceux du pouvoir : inventaires, catalogues, recensements, lois et amendements, dans tous les cas, qu'il s'agisse de contrôle des biens matériels ou de celui des êtres humains, manifestation de puissance de certains hommes sur d'autres hommes et sur des richesses. Nous sommes partis de ce problème du progrès, nous l'avons ramené à celui de la capitalisation ou de la totalisation du savoir. Cela même ne nous est paru possible qu'à partir du moment où l'écriture existe, et l'écriture elle-même ne nous paraît associée de façon permanente dans ses origines qu'à des sociétés qui sont fondées sur l'exploitation de l'homme par l'homme.

Georges Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, collection 10/18, Paris, 1969.

Arabe, latine, chinoise, japonaise... dans toutes ces civilisations, la calligraphie est utilisée pour mettre en page et rendre lisibles les documents officiels, les textes de référence et les écrits religieux. Un mythe attribue l'invention des idéogrammes chinois à Fu Hsi, le légendaire premier empereur du Royaume du Milieu. Les belles écritures ont donc toujours tissé un rapport fort avec le pouvoir. Claude Lévi-Strauss, en anthropologue, analyse l'apparition de l'écriture au regard de la constitution de sociétés hiérarchiques, confirmant ce lien entre écrit et autorité.



Typographie *Univers*

Loin de la pratique artisanale de la calligraphie, la multiplication des moyens de communications et l'accélération de la diffusion des informations ont conduit à la production de polices de caractères très standardisées. Ainsi la police de caractère *Univers*, mondialement connue, a été dessinée par le suisse Adrian Frutiger en 1956 pour être lisible sur un maximum de supports. Sans empattement, extrêmement épurée, elle est créée pour être une typographie universelle. Certains typographes ont violemment critiqué cette démarche, rappelant que l'uniformisation et la standardisation ont le plus souvent abouti à l'hégémonie culturelle et économique, accompagnant une logique de mondialisation culturelle.

De nos jours, pour relever cette collusion du pouvoir et de l'écriture, on ne peut que stigmatiser en premier lieu l'invention de l'horrible caractère Univers. Les impératifs qui ont présidé à son élaboration ont beau être économiques - suppression des empattements, multiplication des chasses, fabrication des italiques à partir du romain penché - et non pas, comme on l'a trop dit, techniques puisque l'Univers est le premier caractère moderne à avoir été multiplié par les photocomposeuses, le résultat est le même.

Jérôme Peignot, *Calligraphie, du trait de plume aux contre-écritures*, Éditions Jacques Damasse, Paris, 1983.



Claire Fontaine, *Please come back (K. Font)*, 2008, collection du MAC/VAL.

L'œuvre de Claire Fontaine travaille avec ce contenu implicite de la typographie. Installation interactive, *Please come back (K. Font)* est constituée d'une enseigne lumineuse maintenue par un système d'échafaudage. La forme des lettres, appelée par les artistes police de caractère *K* (*K* pour Kafka ? pour Kapital ?), est conditionnée par les matériaux qui la constituent : des néons standards et industriels, de deux longueurs différentes. La forme des lettres très orthogonales évoque un ordonnancement rigide. La taille de l'installation rend le message diffusé (*S'il te plaît, reviens*) écrasant, voire effrayant contrairement à l'invitation qu'il communique. Claire Fontaine surexpose ainsi un paradoxe bien connu des publicitaires pour sa force de manipulation : la formule entre invitation sentimentale et injonction autoritaire.

Déjouer les conventions

Tout comme Claire Fontaine, Claude Lévêque s'intéresse au pouvoir d'évocation implicite du tracé des lettres. Mais loin de la mise en scène d'une typographie impérieuse, il expose une écriture chargée d'hésitations, de tremblements et d'incertitudes. L'artiste a demandé à sa mère très âgée d'écrire ce mot, dont le sens évoque une sensation gustative mais aussi affective, pour le transposer ensuite en un grand néon bleu à accrocher au mur.



Claude Lévêque, *Sans titre (AMERTUME)*, 2005, collection du MAC/VAL.



Jacques Villeglé, *Le Flâneur aux palissades*, de la série : *Les yeux fertiles / Suite Paul Eluard*, mars 1998, collection du MAC/VAL.



À la fin des années 1960, Jacques Villeglé invente les *graphies sociopolitiques*, une typographie créée en relevant des signes et des graffitis.

Le 28 février 1969, de Gaulle reçoit Nixon. Je vois alors sur le mur d'un couloir de métro : les trois flèches de l'ancien parti socialiste, la croix de Lorraine gaullienne, la croix gammée nazie, la croix celtique inscrite dans le O des mouvements «jeune nation», «ordre nouveau», «occident», etc. Puis à nouveau les trois flèches dynamiques et barreuses de Tchakhotine indiquant sans autre commentaire le nom du président américain. L'impact des idéogrammes politiques ainsi assemblés primait sur tous les autres slogans anti-yankees de l'heure.

Extrait du dossier pédagogique de l'exposition *La Comédie urbaine*, Jacques Villeglé, septembre 2008- janvier 2009, Centre Georges Pompidou.

Le Flâneur aux palissades utilise ce système graphique qui mélange et nivelle les signes de toutes les disciplines (politique, financière, religieuse, astrologique, hermétique...). L'œuvre est composée de textes de l'artiste et d'extraits du poème *Aujourd'hui* de Paul Eluard. L'ensemble, orné d'affiches lacérées des années 1950 et 1960 prélevées entre 1980 et 1998 sur les chantiers des stations du Métro de Paris, rappelle que cet alphabet est né dans la rue.

Déconstructions ou symbiose : vers un espace poétique

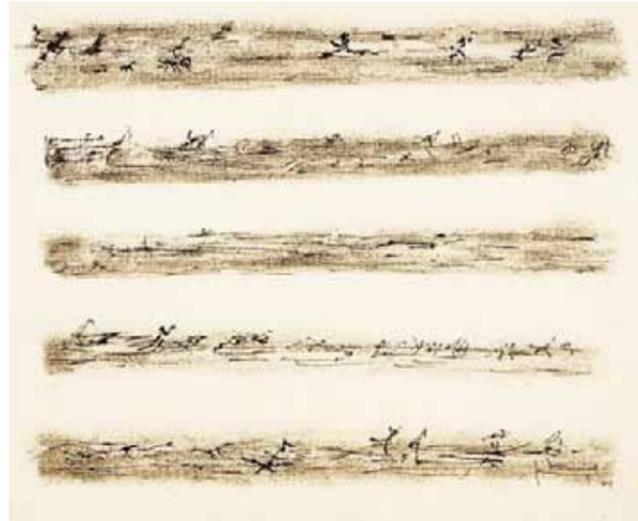
Certains artistes occupent volontairement l'entre-deux, entre dessin et écriture, dans le cadre d'une entreprise de libération : pour faire éclater les carcans et les académismes, pour faire naître la poésie tous azimuts.

Défaire pour déconditionner

En parallèle à son travail d'écrivain, dès la fin des années 1920, Henri Michaux a beaucoup dessiné. Il a utilisé l'encre, l'aquarelle, le crayon, la gouache et la gravure. L'invention de signes graphiques hors du code lui a permis de trouver une écriture « *débrayée de la langue* ». Un lien étroit unit les deux pratiques chez Michaux, l'une se nourrissant de l'autre dans une entreprise de déplacement et de déconditionnement.

En détournant langues et écritures (en se détournant de l'écriture on en détourne mais on en retourne aussi la fonction), l'œuvre, dite graphique, de Michaux n'est donc pas un retour à l'enfance. Mais une entreprise de déconditionnement de l'écriture dans tous les sens du mot : linguistique, poétique, plastique, physique. Prenant simultanément comme cible et comme matière, l'écriture, au sens graphique du mot, et l'écriture comme système qui se fait invisible aussitôt le message verbal transcrit, Michaux artiste graphomane embarrasse à la fois la critique d'art et la critique littéraire : l'œuvre graphique se tient en effet à égale distance de la peinture et du texte. Comment donc déconditionner l'écriture? Eh bien, en envisageant /dévisageant celle-ci, comme fait d'abord l'enfant - l'in-fans, en court-circuitant la fonction linguistique de l'écriture.

Jérôme Roger, « Enfance des écritures et contre écritures d'Henri Michaux », extrait de *Paroles aux confins – Poésie Peinture*, actes des Rencontres sur la correspondance des arts organisé par l'IUFM du Poitou Charentes, sous la direction de Marie-Hélène Popelard, Édition L'Atelier des Brisants, Angoulême; 2001.



—
Henri Michaux, *Cinq lignes d'écriture horizontale*, 1961, collection du Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou.



—
Henri Michaux, *Sans titre*, 1960-1961, collection du MAC/VAL.

Paru en 1927, dans le recueil *Qui je fus*, le poème *Le Grand combat* illustre cette tentative de désarticulation et de déconditionnement dans le champ de la langue.

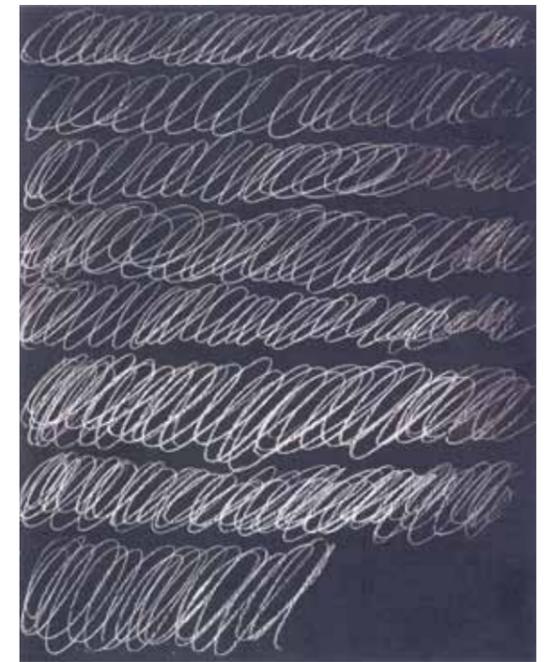
Le Grand combat

*Il l'emparouille et l'endosque contre terre;
Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle;
Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouillais;
Il le tocardé et le marmine,
le manage rape à ri et ripe à ra.
Enfin il l'écorcobalisse.*

*L'autre hésite, s'espudrine, se défaisse, se torse et se ruine.
C'en sera bientôt fini de lui;
Il se reprise et s'emmarigne... mais en vain
Le cerceau tombe qui a tant roulé.
Abrah ! Abrah ! Abrah !
Le pied a failli !
Le bras a cassé !
Le sang a coulé !
Fouille, fouille, fouille,
Dans la marmite de son ventre est un grand secret
Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs;
On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne
Et on vous regarde
On cherche aussi, nous autres, le Grand Secret.*

Henri Michaux, *Qui je fus*, Gallimard, Paris, 1927.

L'artiste américain Cy Twombly a beaucoup utilisé l'écriture et les signes graphiques dans ses toiles. À son propos, Roland Barthes parle d'utilisation du champ allusif de l'écriture.

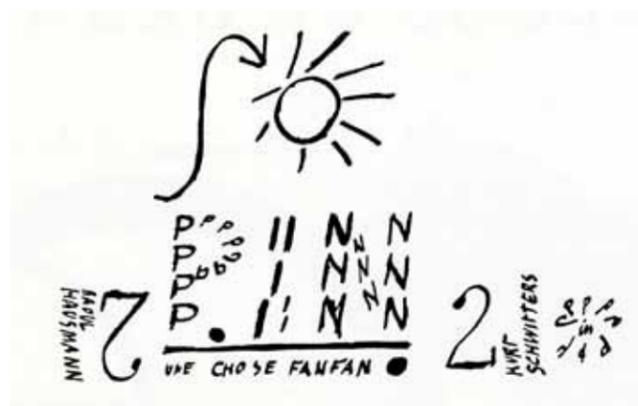


—
Cy Twombly, *Untitled*, 1967, crayon et huile sur métal.

L'œuvre de TW – d'autres l'ont justement dit –, c'est de l'écriture; ça a quelque rapport avec la calligraphie. Ce rapport, pourtant, n'est ni d'imitation, ni d'inspiration; une toile de TW, c'est seulement ce que l'on pourrait appeler le champ allusif de l'écriture (allusion, figure de rhétorique, consiste à dire une chose avec l'intention d'en faire entendre une autre). TW fait référence à l'écriture (comme il le fait souvent, aussi, à la culture, à travers des mots: Virgil, Sesostris), et puis il s'en va ailleurs. Où? Précisément loin de la calligraphie, c'est-à-dire de l'écriture formée, dessinée, appuyée, moulée, de ce qu'on appelait au XVIIIe siècle la belle main. TW a dit à sa manière que l'essence de l'écriture, ce n'est ni une forme ni un usage, mais seulement un geste, le geste qui la produit en la laissant traîner: un brouillis, presque une salissure, une négligence. Réfléchissons par comparaison. Qu'est-ce que l'essence d'un pantalon (s'il en a une) ? Certainement pas cet objet apprêté et rectiligne que l'on trouve sur les cintres des grands magasins; plutôt cette boule d'étoffe chue par terre, négligemment, de la main d'un adolescent, quand il se déshabille, exténué, paresseux, indifférent. L'essence d'un objet a quelque rapport avec son déchet: non pas forcément ce qui reste après qu'on en a usé, mais ce qui est jeté hors de l'usage. Ainsi des écritures de TW. Ce sont des bribes d'une paresse, donc d'une élégance extrême; comme si, de l'écriture, acte érotique fort, il restait la fatigue amoureuse: ce vêtement tombé dans un coin de la feuille.

Roland Barthes, *Cy Twombly ou Non multa sed multum*, in *Essais critiques 3. L'Obvie et l'Obtus*, Éditions du Seuil, 1982.

Les yeux fertiles :
synesthésies entre poésie et peinture



« Le monde a besoin de tendances nouvelles en poésie et en peinture / Les vieilles camelotes ne peuvent plus mentir (...) Nous voulons farfader le sprit, parce que nous voyons avec nos oreilles et entendons avec nos yeux / le langage n'est qu'un moyen de comprendre et de ne pas comprendre / Vous préférerez le langage pour comprendre des platitudes que déjà chacun connaît par cœur. Nous préférons le langage qui vous procure un sentiment nouveau pour des temps nouveaux. »

Raoul Hausmann et Kurt Schwitters,
Préface-manifeste pour le projet de la revue *PIN*, 27 décembre 1946.

Dans le sillage du mouvement Dada, Raoul Hausmann et Kurt Schwitters proposent dans ce manifeste un renouvellement total par l'abolition des classifications, et tout particulièrement de la distinction entre poésie et peinture.



Edouard Glissant et Claude Viseux, *Cette autre-ci ne s'est levée d'Amazonie*, de la série : Les yeux fertiles / Paul Eluard, 1993, collection du MAC/VAL.

Montré en partie dans l'exposition *Douce Dérive*, le projet *Les Yeux fertiles / La Suite Paul Eluard*, explore aussi ce rapprochement, entre travail de la langue et travail de la forme. Intitulée en hommage au poète surréaliste, cette série d'œuvres graphiques a été produite depuis 1988 par le Fonds départemental d'art contemporain du Conseil général du Val-de-Marne, fonds à l'origine de la collection du MAC/VAL.

La *Suite Paul Eluard* est un ensemble de 23 œuvres originales sur papier, 23 situations de rencontres entre un peintre et un poète qui témoignent d'une approche personnelle et poétique, analytique et physique, ou encore romantique et lyrique. Dans le dessin comme dans l'écriture, la ligne et le trait sont traces de mains et témoignent de la présence du corps, d'une intelligence sensible du corps de sorte que l'espace de la feuille devient lieu de connivence et de complicité.

Ce que cette fusion productive offre aux artistes « c'est un territoire poétique et pictural où le verbe se fait signe, couleur, où l'image se révèle lorsque « l'œil écoute » la voix du livre. »

Claude Bellegarde, in *Les Yeux fertiles / Suite Paul Eluard*, 2005, Éditions Cercle d'art, Paris, p.99.



Chu Teh-Chun, *Sur la montagne aux neiges éternelles est posé un nuage mauve*, d'après un poème de Lo Chia-Lun, *Les yeux fertiles / Suite Paul Eluard*, 1991, collection du MAC/VAL.

Chu Teh Chun se place dans un double héritage oriental et occidental avec une utilisation de la peinture évoquant la saturation des *all over* du peintre américain Jackson Pollock mais aussi la peinture de paysage traditionnelle chinoise et la tradition de la calligraphie.

LIENS

Dossier en ligne de la Bibliothèque Nationale *L'Aventure des écritures*:
<http://classes.bnf.fr/dossiocr/index.htm>

Dossier pédagogique de l'exposition *La Comédie urbaine*, Jacques Villeglé, septembre 2008- janvier 2009, Centre Georges Pompidou:
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-villegle/ENS-villegle.html>

Le trait de plume de Montaigne <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1993/v29/n2/035908ar.pdf>

Histoire des calligraphies: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Calligraphie>

DES LIVRES DE L'ART

Livres d'artiste, Livres de peintre, Livres Jeunesse

Qu'un artiste de la fin du XX^e siècle trouve dans le livre un médium approprié est un phénomène étrange à expliquer. Que permet le format d'un livre que ne permet pas un film, une vidéo, une performance, un tableau, une sculpture ou une série d'estampes ? Sans aucun doute le statut achevé du livre « normal » avec son papier blanc, sa collure à gauche et ses conventions de titres, sous-titres, préface, etc., fournit paradoxalement presque une « tabula rasa » sur laquelle l'artiste peut faire des expériences, explorant les notions de série, de séquence, de narration, de relation texte-image [...].

Stephen Bury, *The book as a work of art 1963 – 1995*, Scholar Press, Aldershot, 1995.

Des histoires...de livres

Les livres créés entièrement ou en collaboration par des artistes appartiennent à des genres très divers. Certains privilégient l'édition limitée, les beaux papiers, l'estampe ou le dessin original tandis que d'autres jouent avec le standard, la série, la photographie.

Ils ont tous en commun de faire du livre un espace d'expériences mais ils le font à partir d'héritages distincts. Plusieurs histoires se croisent et parfois s'opposent :



Guillaume Apollinaire, *Enchanteur pourrissant*, illustré par André Derain, Éditeur Henry Kahnweiler, 1909 pour l'édition originale.



Guillaume Apollinaire, *Paysage, Ondes*, (1913-1916) Calligrammes, Poésie Gallimard, Paris, 1925.



Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, 1769. Le chapitre XII du livre I est constitué d'une unique page noire.



Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, N.R.F, 1897.



Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Image. Galerie Wide White Space, Anvers, 1969

La plus ancienne vient de l'histoire de la bibliophilie et de l'embellissement des volumes. Elle commence avec les enluminures et continue avec les livres illustrés par les peintres. Une autre vient de la littérature et d'une mise en scène visuelle du texte par les écrivains.

Une autre histoire encore vient des avants-gardes du XX^e siècle : Les Futuristes, les Constructivistes, les Surréalistes se sont tous emparés du livre comme d'un support.

Pour de nombreux spécialistes cependant, le livre d'artiste en tant que tel est une invention des années 60. Un bref historique du Livre d'art chez les conceptuels et, en particulier, l'ouvrage emblématique de Ed Ruscha : *Twenty-six Gasolines Stations* est disponible dans le CQFD consacré à Simon Starling : http://www.macval.fr/editions-cqfd/cqfd_starling.pdf.

Le Livre d'artiste : un objet d'avant-garde

Quand les avant-gardes s'emparent du livre, elles le font en manipulant, détournant, tordant les caractères du livre, notamment l'héritage du codex (le déroulement spatial et temporel qu'il implique) et sa fonction originelle : celle de support informationnel, de contenant subordonné à un contenu. Les artistes étirent la forme du livre, bouleversent les sens de lecture, ouvrent l'objet à une multitude de formats.

Le Livre comme expérience totale

Marau Picciau, l'un des commissaires de l'exposition « Le livre en tant qu'œuvre d'art », (Rome, 2006) remplace les livres futuristes dans le contexte du mouvement. La notion de synesthésie y a une grande importance et le livre devient un objet qui engage autant l'audition que la vue et le corps du lecteur par la manipulation.

Zang Tumb Tumb donne une forme visuelle à des sons et essaie d'être une œuvre entièrement théâtrale. Les mots en liberté sont déclamés et accompagnés par des dessins faits spontanément. Le livre manifeste cette complexité par de grandes pages repliées qui cachent les sons et demande au lecteur de produire un acte physique pour sa lecture.(...) Depuis ses débuts futuristes, le livre d'artiste a toujours été un territoire pour faire des comparaisons avec d'autres champs artistiques, comme le théâtre ou le cinéma. (...)

Images mobiles, angles de cadrage changeants, voix-off sont toutes des suggestions que les Futuristes transfèrent sur la page imprimée, subvertissant toute idée d'une surface plate ou neutre.(...) La page devient un champ de force avec un puissant impact synesthésique.

Marau Picciau, « Between the rooms and the shelves, disturbing objects », *The book as a work of art*, Galleria Nazionale d'arte moderna, Rome, 2006. p.21.



Filippo Tommaso Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milan, 1919.



Filippo Tommaso Marinetti, Tullio D'Albisola, *Les mots en liberté futuristes. Olfactifs, tactiles, thermiques*. Edizioni Futuriste di Poesia, Roma, 1932.

Marcel Duchamp et Le livre-objet

Modèle déclaré du livre-objet *USA 1976* de Jacques Monory et Michel Butor, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* est une boîte éditée à 300 exemplaires et qui contient l'ensemble des notes et dessins préparatoires à l'œuvre éponyme de l'artiste. Bousculant tous les codes admis du livre : reliure, pagination, table des matières, *la boîte verte* inaugure à la fois le multiple, le livre-objet, l'utilisation du document et le jeu avec l'archive. Autant de champs nouveaux dont s'empareront les artistes des années soixante.

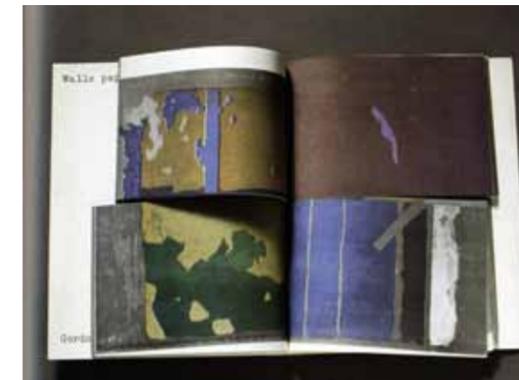


Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. (Aussi connue comme *La boîte verte*), 1934.



Jacques Monory et Michel Butor, *USA 76*, 1976.

Séigraphies originales et objets authentiques, modifiés, reproduits, parfois imaginés, glanés dans les cinquante états de l'Union, répertoriés par Michel Butor pour un bicentenaire kit à l'occasion du 200^e anniversaire de la déclaration d'indépendance des États-Unis.



Gordon Matta-Clark, *Walls Paper*, Buffalo Press, 1973.

Katherine Dreier, reçut le livre l'une des premières, en tant que propriétaire du Grand Verre. Elle réagit ainsi par lettre « *Mon cher, votre étonnante boîte est arrivée!!!! C'est l'une des plus parfaites expressions du Dadaïsme que j'aie jamais rencontrée. (...) Il m'a semblé d'abord que je ne pourrais pas supporter tous ces bouts de papier déchirés puis j'ai pris conscience du fait que le plus important – combien Dada a raison de nous pousser à sortir de nos ornières et à faire face à la situation – était la question de la forme.* »

Francis Naumann, *Marcel Duchamp, l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Hazan, Paris, 1999. p. 115.

L'exploration par les artistes du format du livre s'est aussi étendue aux genres des livres : l'album jeunesse (Warhol, Burgin), l'agenda (Darboven), l'encyclopédie (Isgrò), le registre de comptabilité, le chéquier, l'album de timbres (Wheatley), le papier peint (Osborn), échantillons de moquette ou de peinture, ... Tous ces genres de livres sont quasiment des matériaux de sculpture, aux mains des artistes.

Stephen Bury, *The book as a work of art 1963 – 1995*, Scholar Press, Aldershot, 1995.

L'autre musée : le livre comme lieu d'exposition

Les années 60 et 70 voient se développer des pratiques artistiques où l'œuvre tend à perdre son d'existence matérielle ou, à tout le moins, sa forme d'« objet » exposable. Le livre devient alors un support privilégié pour mettre en forme des expériences artistiques.

La page imprimée devient l'espace d'exposition. Le critique Harold Rosenberg a significativement parlé d'un « art pour le livre ». Cette formule voulait condamner les formes conceptuelles de l'art mais elle était très juste. (...) Dès 1966, le galeriste Seth Siegelaub se transforme lui aussi en éditeur pour publier des catalogues qui remplacent les expositions (One month). Une sculpture de Dibbets, déterminée par le tracé du vol d'un rouge-gorge dans un parc, est présentée sous forme d'un petit livre.

Anne Moeglin-Delcroix, *Regarder, raconter, penser, conserver, Quatre parcours du livre d'artistes des années 60 à nos jours*, Casa Del Mantagna, Éditions Corraini, Mantoue, 2004. p.191



Richard Long, *From around a lake*, Art and Project, Amsterdam, 1973.
Collection de pointes de feuilles de roseaux trouvées au bord d'un lac.

Depuis les années 70, Richard Long s'est emparé de la marche comme d'un médium artistique. Si les sculptures, en cercle ou en ligne, qu'il réalise dans la nature sont célèbres, il utilise également la photographie, le texte, la sérigraphie pour « donner à voir » ces sculptures invisibles que sont ses marches. Depuis le début des années 70 jusqu'à aujourd'hui, le livre est ainsi l'un de ses supports privilégiés.

<http://www.richardlong.org/>

En février 2005, l'artiste Pierre Huyghe (pour *L'Expédition scintillante*, 2002) invite quinze personnes dont Xavier Veilhan à l'accompagner dans un voyage d'un mois en Antarctique. Xavier Veilhan, parti selon ses propres mots avec de multiples projets n'en réalise qu'un seul : un livre à la couverture entièrement blanche. À l'intérieur, 25 photographies, sans aucune mise en contexte, constituent la mémoire de ce voyage artistique et de sa non-production. Le *Voyage en Antarctique* joue des paradoxes : il fait référence aux livres conceptuels, notamment le livre blanc, tout en se présentant



Xavier Veilhan, *Voyage en Antarctique*, 2006.

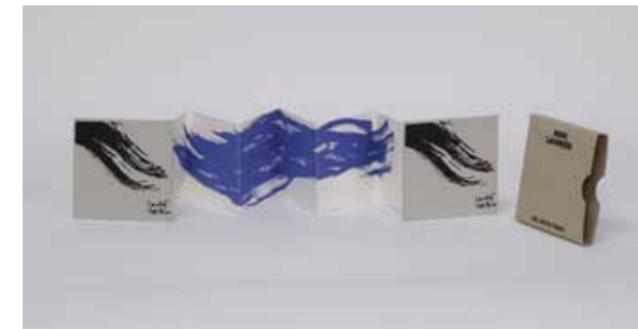
Le Livre de peintre



Abdelkébir Khatibi et Claude Bellegarde, *La marche de l'ombre*, 2002.



David Clareboudt, Michel Butor, *Deux poèmes pour Ania*, 1983.

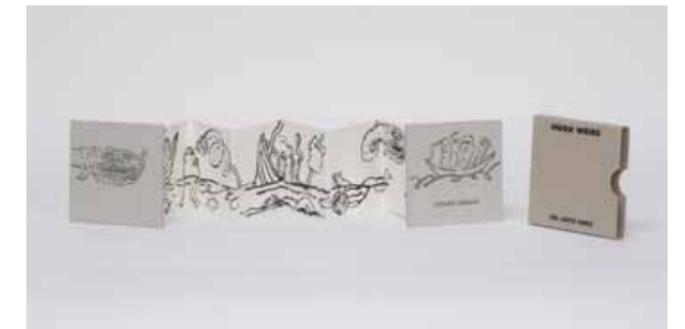


René Laubiès, *Laubiès*, Éditions Del Arco, 1998.

Pour François Chapon, le livre de peintre est lié à l'Impressionnisme et son début véritable est la publication en 1876 de *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, accompagnée d'illustrations réalisées par Manet. La modernité littéraire et la modernité artistique sont ainsi réunies pour constituer une origine quasi-légendaire. Avec une certaine forme de lyrisme, le spécialiste met l'accent sur une « fusion » des expressions verbales et plastiques.

À ces étapes que marquent les noms de Mallarmé, d'Apollinaire, de Reverdy, de Max Jacob, de Breton, d'Eluard, le phénomène du livre illustré s'est peu à peu modelé dans une intrication intense des forces, dans un concours d'élans. Désormais sa meilleure acception relève de la vie. Il est significatif que deux des premiers ouvrages publiés en librairie par Apollinaire, *L'enchantement pourrissant* et *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, aient impliqué l'intervention du peintre. La méfiance de l'époque mallarméenne, amenée à clarifier, par rapport aux habitudes contemporaines, la relation de la peinture et de la poésie, est déjà dépassée et pour les hommes de « l'esprit nouveau » la connexion du rythme verbal et du rythme plastique s'impose. On se disputera bientôt la paternité du « simultanéisme ». Une des solutions extrêmes de ce besoin d'associer et d'unir par l'œuvre tous les moyens d'atteindre les facultés réceptives du lecteur sera fournie par *La prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay.

François Chapon, *Le peintre et le livre*, Flammarion, Paris, 1987, p.131.



Hugh Weiss, *Douce dérive*, Éditions Del Arco, 1999.

En parallèle aux mouvements d'avant-garde, de nombreux peintres et éditeurs poursuivent l'histoire du livre de peintre. La prédominance de la poésie comme texte littéraire, l'intervention autographe de l'artiste, par le dessin ou la peinture, une attention spéciale à la matière du papier et l'édition en tirages limités sont sans doute ce qui unit entre eux tous ces livres, malgré leur différence de styles et de formats.

Le livre jeunesse

L'imagier

Il est connu que les enfants sont plus sensibles à l'image qu'au texte, que c'est par l'image notamment que ce dernier accèdera aux significations des mots. L'imagier est ce livre, en général pour les plus jeunes lecteurs, où l'image et le mot sont deux manières de montrer, de manifester, de mettre en lumière, de révéler, d'indiquer. À l'origine il est livre de vocabulaire, et dans ce cas, accolée au mot, l'image peut être illustration :

Associée au texte, l'illustration différentes fonctions d'ornementation qui n'ont pas nécessairement un rapport de sens avec le texte (frontispices, cartouches), ou d'information, principalement documentaires et complémentaires d'un texte considéré comme insuffisant à rendre compte complètement de son sujet.

C'est l'éditeur Hetzel, avec sa collection du Magasin des enfants à partir de 1843, qui met à portée de sa jeune clientèle des œuvres de Balzac, George Sand, Nerval, Musset ... intègre l'image dans la page du texte, permettant ainsi l'aller-retour du lecteur ou le jeu visuel entre le texte et l'image. Reconnu comme un art à part entière l'illustration a ses vedettes : Jean de Brunhoff qui popularise Babar, Tomi Ungerer, Claude Ponti, Yvan Pommaux...

Dictionnaire de l'image, Éditions Vuibert, 2006

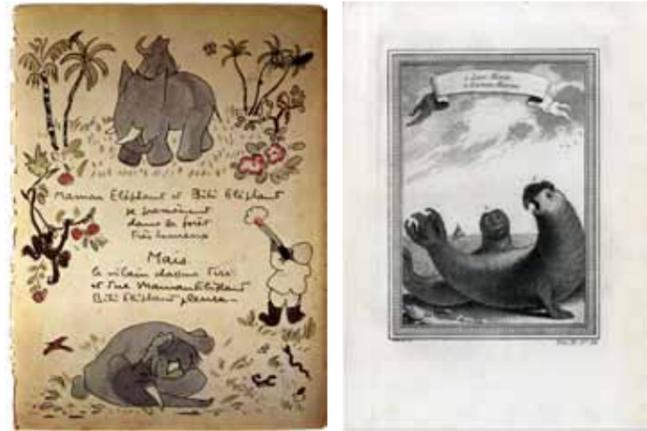


Illustration de Babar et un imagier classique.

L'image dessinée, peinte, photographiée, ou encore cinématographique ou numérique, est donc moyen de donner présence. Elle peut faire apparaître le sens figuré du mot, du texte, cette part cachée de la signification qui donne naissance à d'autres images, produites par le fonctionnement de l'esprit, les images mentales.

Donner présence c'est donner à qui n'est pas là ce qu'on ne peut lui donner. [...] L'image donne une présence dont elle est dépourvue – n'ayant d'autre présence, irréaliste, que sa minceur pelliculaire – et elle la donne à ce qui, étant absent, ne saurait la recevoir.

L'image donne donc ainsi présence au texte, si par ce mot « texte » vous entendez l'enchaînement, le tissage d'un sens. Le sens ne consiste que dans son tissage, dans son tissage ou dans son tricotage. Texte, c'est textile, c'est de l'étoffe de sens. Mais le sens en tant que tel n'a pas d'étoffe, pas de fibres ni de consistance, pas de grain ni d'épaisseur.(...)

Il nous faut cette image, et cette image des images – méta-phore, transport à côté, déplacement- pour donner présence à ce sens sans étoffe, par définition incorporel et qui n'est que dans le tissage, non dans le tissu. Mais comment y aurait-il tissage sans tissu ? L'image est le tissu d'un tissage

sans fils. Le sens demande l'image pour sortir de son peu d'étoffe, de son inaudibilité et de son invisibilité. Le sens réclame le son, le trait, la figure sans quoi il est aussi abstrait et fuyant que le mouvement du crochet à travers les mailles d'une dentelle.

En faisant de l'absence une présence, l'image ne lui ôte pas sa nature impalpable. Elle ne s'occupe au contraire que de cet immatériel et c'est lui qu'elle image : permettez-moi d'employer ce verbe en une acception qui ne doit être ni celle d'« illustrer », ni celle d'« imaginer ». Il faut entendre imaginer comme un verbe transitif dont l'action toutefois ne peut agir sur son objet. Je peux illustrer un discours, par exemple en donnant un exemple concret : mais cela reste second par rapport au sens (c'est du moins ainsi qu'on le comprend à l'ordinaire). Si je dis en revanche que j'image ce discours (par exemple le discours qui dit « je dis « une fleur »), c'est tout autre chose : je présente son dire avec son dit, donc je dis « une fleur » ou plutôt, ici, je dis « je dis une fleur » et l'image est là, palpable comme l'impalpable de ce dire du dire, ce mouvement du crochet dans la maille qui enchaîne déjà dire à fleur mais aussi dire à parler, chanter, évoquer et fleur à parfum, pétale, fleuron, flétrir, flore ou flamme et tant d'autres absents.

Sans commune mesure, « Image et texte dans l'art actuel », Jean-Luc Nancy, p.14

Un outil d'exploration

Beaucoup d'artistes du XX^e siècle ont créé des livres pour la jeunesse. En rompant avec la narration et les personnages traditionnels, ils en font un outil de construction du regard en même temps qu'un véhicule pour voyager dans les nouveaux langages artistiques.

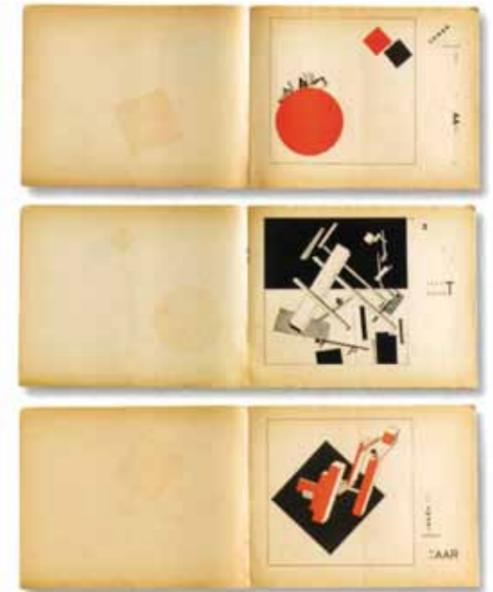
Si El Lissitzky, Bruno Munari ou Katsumi Komagata en sont des figures incontournables, on assiste au développement de collections faisant appel à des artistes contemporains tels que Claude Closky, Annette Messager ou Claude Lévêque.

En 1922, El Lissitzky publie à Berlin un livre pour enfant comme on n'en avait jamais vu. Deux carrés, l'un rouge, l'un noir, venus de l'espace intersidéral, attaquent une ville terrestre chaotique afin d'y mettre de l'ordre. En recourant à des formes géométriques, l'artiste constructeur entend utiliser un langage universel qui s'adresse aussi bien aux adultes qu'aux enfants comme l'indique la dédicace. Le livre invite également les lecteurs à devenir « constructeur » à leur tour : « Prenez du papier, des bâtons, des blocs de bois, pliez, coloriez, construisez. »

Michel Defourmy, un « cabinet de curiosité », *Livre et enfance, entrecroisements*, Éditions Esperluète, Noville, 2008. p.77.

Mes livres communiquent quelque chose à travers la nature du papier, l'épaisseur, la transparence, le format de la page, la couleur du papier, la texture, la douceur ou la dureté, l'opaque ou le translucide, les vignettages et les pliages.

Bruno Munari.



El Lissitzky, *Pro dva Kvadrata*, Weimar, De Stijl, 1922.



Bruno Munari, *Prélivres*. Mantova, Maurizio Corraini, 2002. 12 livrets.



Claude Closky, *Colorie comme tu veux, dessine et écris ce que tu veux*, Seuil jeunesse, 2001.

Livres d'artistes disponibles au centre de Documentation

Vous pouvez consulter un fonds de livre d'artistes jeunesse et venir avec une classe les consulter pendant les horaires d'ouverture du musée. Pour toute information ou aide, vous pouvez contacter la responsable du centre de documentation : celine.latil@cg94.fr

Voici une brève sélection de Livres d'artistes jeunesse disponible au Centre de Documentation

Collection « Art y es-tu ? » des éditions Quiquandquoi (Genève)

Annette MESSAGER, *Rions noir*, 2003

Jean-Luc VERNA, *Des poupées bizarres*, 2002

Natacha LESUEUR, *Purée paysage*, 2006

Claude LEVEQUE, *C'est si joli*, 2004

Collection « LeZZart » des éditions Seuil Jeunesse

Albums d'initiation à l'art contemporain pour les enfants à partir de 3 ans.

Claude CLOSKY, *Colorie comme tu veux, dessine et écris ce que tu veux*, 2001

Annette MESSAGER, *Fa(r)ces*, 2003

Lawrence WEINER *Tiré à quatre épingles*, 2003

Liens

Pour célébrer les 250 ans de la célèbre page noire de Tristram Shandy, 73 artistes ou écrivains contemporains (dont John Baldessari ou Rachel Whiteread) ont créés une Page noire pour une exposition au Shandy Hall. <http://blackpage73.blogspot.com/>

Pour un bref historique de l'utilisation du livre par Ed Ruscha et les autres artistes conceptuels voir : http://www.macval.fr/editions-cqfd/cqfd_starling.pdf

Pour une histoire et une typologie du livre d'artiste voir Isabelle Jameson, Histoire du livre d'artiste, Cursus, vol.9 n° 1 (automne 2005). URL : <http://www.fas.umontreal.ca/ebsi/cursus>

Le Flip book : <http://www.flipbook.info/>

La Bibliothèque Kandinsky, située à l'intérieur du Centre Georges Pompidou, a développé un fonds très reconnu : bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/

La galerie Loewy à Paris est spécialisée dans le livre d'artiste : <http://www.florenceleowy.com/>

Livres de Katsumi KOMAGATA

Little eyes (coffret de 10 volumes), Tokyo, Kaisei-Sha, 1991-1992.

Plis et plans, Paris, Les Doigts qui rêvent, Les Trois Ourses; Tokyo, One Stroke, 2003.

Sound carried by the wind. Tokyo, One Stroke, 2004. n.p.

Livres de Bruno MUNARI

Des roses dans la salade. Paris, Les Trois Ourses;

Mantova, Edizioni Corraini 2007. 62 p.

Le forchette di Munari, Mantova, Maurizio Corraini, 2002.

Libro illegibile MN 1, Mantova, Maurizio Corraini, 2000.

I prelibri = Prebooks = Vorbücher = Prélivres. Mantova,

Maurizio Corraini, 2002. 12 livrets.

Une sélection des albums jeunesse soutenus et diffusés par

Le conseil Général du Val-de-Marne :

Paul COX, *Le livre le plus court du monde*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

Kveta PACOVSKA, *Un livre pour toi*, Éditions du Seuil, Paris, 2004.

Blex BOLEX, *Saisons*, Albin Michel, Paris, 2009.

LA COLLECTION FICTION

La collection « fiction » en rassemblant des textes commandés à des écrivains, offre un autre regard sur les artistes de la collection.

Le statut de critique d'art est en soi une chose assez nouvelle. La critique d'art en revanche est plus ancienne. Et les premiers à regarder la peinture et à en faire débat sont des auteurs, des poètes.

Ils vouent sans doute une admiration à cette pratique loin de la leur, mais ils sont ceux qui savent y lire les histoires silencieuses qui s'y jouent. Regardez comme ils s'y amusent même, avec respect. Ils ne sont pas spécialistes mais le regard les préoccupe puisqu'ils sont sans cesse en alerte, « yeux fertiles », pour raconter, créer le récit. Ils sont autant regardeurs que les peintres, vidéastes que photographes. En tout cas, cette collection fiction parle d'amour, amours des regards de l'un à l'autre.

Desplechin / Monory

Et j'ai proposé à Wayne :

— « et-ce que tu veux bien faire un ou deux westerns ? »

— Il a répondu : « Et comment ! »

— Et nous les avons faits.

Regardez moi, je suis dans tous les tableaux, je suis l'homme qui porte un chapeau, je suis aussi celui qui n'en porte pas, quelquefois je suis le chapeau. Je peux être bon, je peux être méchant, mais je ne peux pas être une femme, jamais, pour la simple raison que je ne suis pas une femme. J'aime beaucoup les objets mais pas spécialement les guns, les guns me font peur. J'ai peur de prendre une balle dans le corps et d'être le président Kennedy. Vraiment je préfère quitter la salle. Quand je suis l'homme qui tire, je ne peux pas m'empêcher de rire.

Roubaud / Lévêque

En arrivant elle reconnut du « déjà vu ».

On croit que ce qu'on va voir est nouveau mais en fait, pensa Alice :

ce qui fut, cela sera, ce qui se fit, ce reféra. Rien de nouveau sous le soleil.

Elle soupira.

Une chambre. Ou plutôt un dortoir. Un dortoir avec des lits, on est dans

un dortoir. Des garçons couchés dans des lits, qui avaient l'air de dormir.

Beaucoup de lits. Beaucoup plus de lits que la première fois.

Viel / Rutault

d/m littéraire 114

Contenu 3 : la mort

Dans une pièce inutile de la maison :

1 *Une histoire dans n'importe quelle langue, mais disponible en français et contenant une importante réflexion sur la mort et ce qu'il en coûte.*

2 *Nombre d'occurrence du mot « mort » dans l'œuvre : minimum 50*

3 *Le choix est laissé au preneur en imagination de la discipline*

(sciences, littérature, philosophie).

4 *Tout le reste est indifférent*

Exemple d'œuvres similaires ayant laissé un succès par le passé :

Œuvres complètes de Freud, de Lacan ou de n'importe quel

psychanalyste, L'espace littéraire de Maurice Blanchot,

La vie en maison de retraite de Claudine Badey-rodriquez,

À la recherche du temps perdu de Marcel Proust.

Delaulme / Pinaud

La reine est belle la reine est grande /La reine va être satisfaite/Si ce n'est pas le cas ce sera leur fête/Quand elle est déçue elle fait pendre/ (bis)

— Je suis désolée votre Altesse, osa Zazie. Mais l'essence de PPP on l'a laissée là où elle est.

— Le geste, déclara le Duc d'Auge au milieu d'une stupéfaction collective tangible, le geste du peintre, le geste du faire comme de l'agir, nous ne l'avons pas rapporté.

— C'est pas qu'on n'était pas cap de vous ramener le geste de quoi que ce soit, faudrait pas nous prendre pour des guignols, assura Zazie à l'assemblée.

— C'est qu'on se demande bien ce que vous voulez en faire, dit le Duc D'auge surpris lui-même de fixer à cet instant la souveraine dans les yeux.

— Parce que le geste, continua Zazie devant la foule qui ne cessait de s'accroître sous les voûtes, le geste, mine de rien, c'est ce qu'il y a de plus précieux, de plus rare, et de plus puissant au monde.

— Chez Pascal Pinaud, le geste est singulier et pluriel, je dirais même qu'il est majuscule, souligna le Duc.

Pouy/Trouvé

JB Pouy

Au

Bureau d'Activités implicites

Le 11 février 2007

Monsieur, Madame, Mademoiselle, tous les animaux, la clef de 12, le rouleau de papier Q, et le canard WC,

C'est simple. Mais la réponse n'est pas dans la question.

Pour une fois soyons net et sérieux. Ma réponse servira sans doute à la troisième sous-section pour parfaire et figurer les étapes de son QCM. Voilà : j'écris avec tout mon être.

Qui se trouve tapie dans la viande verte de ma tête, dans les tendons de mes pieds, dans le grumeleux de mon foie, dans la mémoire de mon ordinateur, dans l'humeur vitrée de les globes oculaires, dans l'élasticité de les doigts, dans les pages jaunies de mes dictionnaires, dans le sang rouge incarnat de mon cœur, dans le rideau de dentelle de mes souvenirs, dans la viscosité de ma glande de Bartholin, et autre espaces mentaux... Cela précisé, je vous confie, tout en restant d'une exquise politesse, que tout ça commence à me peser que la pratique constante et réitérée de l'anamnèse me rend légèrement purulent.

Rendez-vous au piquet de grève,

JB Pouy

Valetti/Vimouth

Dans la poche droite du pantalon on remarque un trousseau de clefs et de la menue monnaie.

Poche gauche : un bout de tract déchiré pour des soldes Avenues de Stalingrad à Vitry-sur-Seine.

Poche arrière droite : une feuille arrachée d'un agenda et indiquant la date du 28 janvier, mais sans indication d'année, avec un numéro de téléphone au niveau de l'horaire 15h Vilmouth ?

On verra.

C'est pas lourd comme indication mais il y en a qui ont moins que ça pour savoir qui ils sont.

Férey/Closky

Sept corps au pied de huit escabeaux.

Sept corps désarticulés. Sexe masculin. « Climb at your own risk » prévenaient les écriteaux.

Coleman renifla dans la brume grise : tête éclatée, cœur bouilli, membres démanchés, os au diable, et sept gerbes de sang répandues sur les pavés, comme des moucherons sur un pare-... la cour était vide, le sol plein de givre. Sur le coup il ne pensa à rien.

Il ne s'était pas couché.

Un vent glacé mordit son visage quand Coleman grimpa sur un des escabeaux, soigneusement choisi au hasard. De son perchoir, il évalua la topographie des lieux. La scène lui rappelait :

1/ Peter Jackson

2/ Jackson Pollock

3/ Polly Jean Harvey

4/ Harvey Keitel

5/ Keith Moon

6/ Moby Dick

7/ Dick Cheney

- Q'est-ce que ça veut dire, lieutenant ? demanda l'agent de service.

Coleman renifla du haut de l'escabeau.

- J'en sais rien, dit-il. Démerdez-vous

Poulet/Talec

Je continue à explorer la pile de documents et du courrier. La suite a l'air plus administratif. Un dossier :

Travaux sous l'influence

Ou comment le froid AU TRAVAIL

Vivre au Groenland

Bourse de séjour et de la recherche

à l'étranger

Deux cartes, une lettre d'intention, je reconnais son style et plus :

Départ prévu pour novembre 1986.

Retour en octobre 1987

Route : Paris Copenhague, Copenhague-Sondre, Stromfjord (Compagnie aérienne scandinave SAS)

Sondre, Stromfjord-Godthab

(airline groenlandaise groenlandsfly A/S)

Liaisons intérieures effectuées par hélicoptère –

(...)

Que faut-il foutre en une année au Groenland ? Je comprends que les choses ne vont pas dans le froid ou le froid dans un mois ou deux, mais une année est incompréhensible. Je me demande si elle est investie à ce point, en ce qu'elle fait, ou s'il est si important de défendre sa liberté. Ou si elle dit, oh, c'est fantastique, je ferai de mon expérience artistique au pôle Nord sans penser du tout à moi.

Verheggen/Dolla

I – Bras de Frères

Peintre comme/ Poète aussi

Oui! Monsieur, je suis un peintre, un MUTANT comme l'homme d'Altamira, Titien, Vélasquez, Courbet, Cézanne, Duchamp, Matisse et bien d'autres ?

Ce que vous voyez là, Monsieur, ce ne sont pas des choses, des trucs, ou des machins modernes Monsieur (avec l'accent du sud) ce sont de véritables PEINTURES.

Oui! Monsieur, je suis un poète, un MUTANT préhistorique moi aussi, mammothé, voire sibérisé simisque, généré – ou- dégénéré, à votre choix et selon vos convictions ! – à partir de l'homme de Spy, mon voisin géographique immédiat, descendant discontinu de Martial le Romain, de Cyrano de Bergerac ou de Jean-Pierre Briset, du sabir du grand Turc ou de celui de l'écolier limousin, enfanté par la négresse blonde de Georges Fourest ou venu de nulle part dans la valise d'Alfred Jarry.

Oui! Monsieur, ce GANT À DEBARBOUILLER LA PEINTURE, rigide de la crasse des siècles de peintures incomprises par les cerveaux mous, de nos pédants universitaire de l'ère de la glaciation future, c'est une peinture.