

Figure, paysage, marine

Pourquoi diable, s'agissant d'une exposition de livres – et qui plus est, s'agissant d'une exposition de livres d'artistes et non de livres de peintres – donner un titre dont les termes renvoient aux formats conventionnels de la peinture ?

C'est un peu la faute de Bernard Villers¹ qui édite en 1988 *FIGURE PAYSAGE MARINE*, livre dont «chaque page est occupée par une surface colorée ou un épais trait noir, opérant une partition de la surface suivant des rapports de proportion empruntés aux formats traditionnels en peinture : figure (format vertical), paysage (format horizontal) et marine (format horizontal plus allongé). La clé est donnée en couverture par la ligne accompagnant chaque intitulé. La transparence du papier air mail permet de donner à voir par superposition toute une série de subtiles combinaisons qu'autorisent les rapports de proportion que ces formats entretiennent entre eux.»²

Par la suite, Bernard Villers publiera trois livres dont le sujet est la figure : *EL LE, Portaits de papiers* (livre dans lequel, sur des papiers de couleurs, sont imprimées – révélées – la texture et la trame de papiers de différentes qualités) et *PLI AGE*.

S'agissant du livre on retient principalement deux formats³ dits «à la française» (vertical) et «à l'italienne» (horizontal), dénominations qui renvoient au format de la page ou à celui du livre fermé, replié. C'est faire fi du déploiement et de la double page (qui transforme le vertical en horizontal) et du déploiement extrême qu'offre le dépliant ou le pòreello (voir : *Flower Arrangement for Bruce Nauman* de Dennis Oppenheim, *Every Building on the Sunset Strip* d'Edward Ruscha, *Die Direttissima* et *Die Passage* d'Edmund Kuppel et *Les pins* de Bernard Lassus).

En peinture «figure», «paysage», «marine», à la fois disent et annoncent un contenu. Parce que le livre est avant tout une forme, le format d'un livre n'annonce pas son contenu.

FIGURES

D'emblée le mot «figure» évoque le portrait – forme du visage : la face, la bouille, la frimousse, la bille, la bobine, la trombine. Portaits donc, mais aussi autoportraits ou encore portraits en pied.

La frimousse d'un enfant dans *A Hundred Times* Nguyen d'Alfredo Jaar, la bobine de Luuk Wilmering faisant des mimiques dans *Interview*, la trombine des coqs et des poules photographiés façon studio Harcourt dans le livre de Sabine Emmerich *Hoffportraits*.

Les quatre volumes de *Polaroid Portraits* réunissent cent trente-six autoportraits et portraits de Richard Hamilton pris entre 1972 et 2000 par nombre d'artistes rencontrés (Jan Dibbets, Robert Filliou, Joseph Beuys, Arnulf Rainer, Jean Sabrier...). On notera avec amusement que certains portraits sont, par truchement, comme des « autoportraits » de l'artiste qui photographie Richard Hamilton (Edward Kienholz, Francis Bacon, Man Ray, Arnulf Rainer, Pol Bury...).

La figure est aussi la représentation d'un personnage, effigie ou statue.

Hans Waanders peuple ses livres d'effigies de son oiseau fétiche, le martin-pêcheur. Plusieurs empruntent à l'univers de la philatélie. *448 Luftpost* et *504 Air Mail* sont des albums vierges achetés dans le commerce dans lesquels il glisse des vignettes à l'effigie du martin-pêcheur, images qu'il imprime en bleu à l'aide d'un tampon. *Schwanebergers Briefmarken Album* reproduit un album pour timbres dont Hans Waanders remplit les pages de portraits de l'oiseau. Portraits de la taille d'un timbre, gravés dans de la gomme et imprimés, manuellement, en différentes couleurs.

Wat vliegt daar ? et *A Field Guide to the Birds of South-East Asia* sont, à l'origine, des guides ornithologiques achetés dans le commerce dans lesquels Hans Waanders recouvre chaque image d'oiseau déjà imprimée par la silhouette⁴ d'un martin-pêcheur – figure emblématique – imprimée en bleu à l'aide d'un tampon.

– *devil – 1977-1978* de James Lee Byars se présente sous la forme d'une feuille de carton rouge, pliée en deux, formant la couverture d'un livre. À l'intérieur, on découvre un amas de cordelettes de coton rouge. En démêlant, déroulant cet entrelacs, une figure de fils prend forme, personnage schématique, tête, torse, bras et jambes. Cette figure n'est pas sans rappeler d'autres œuvres de l'artiste, à l'exemple de *The Red Devil*, grand personnage de cordes gisant au sol ou encore – moins directement – *The Black Giant* ou *The Holy Ghost* déployé place Saint-Marc à Venise en 1975, voire certaines sculptures en bois de la fin des années cinquante.

Un autre personnage filiforme et schématique apparaît, se construit dans *TOI par LUI et MOI* de Robert Filliou.

En deuxième et en avant-dernière page du livre de Kim Soo Ya *The Needle Woman* [La Femme-aiguille] sont imprimés deux photogrammes d'une vidéo de l'artiste. Entre les deux, des pages vierges. La vidéo montre Kim Soo Ya au premier plan, immobile, hiératique, filmée de dos, au milieu d'une foule qui avance à sa rencontre – et à la nôtre. Les gens la croisent, la voient ou ne la voient pas, ou ne la regardent pas, et on devine que ce flot (de gens, de regards et de non-regards) se referme derrière elle. Dans la durée, dans un balancement entre présence et absence, un processus d'effacement s'installe. La Femme-aiguille se perd. Les pages du livre sont faites d'acétate transparent. Par recouvrement la première image s'efface. La transparence se fait opacité puis à nouveau transparence faisant apparaître la deuxième image. Bel exemple de continuité d'une œuvre dans l'emploi de différents médias (vidéo et livre).

Les portraits ont à voir avec la mémoire, nous parlent de fugacité, du périssable, de la volonté de fixer le vierge et vivace aujourd'hui. Ils sont inscrits dans le temps⁵ qui passe et se veulent des marques contre l'oubli, l'effacement. Ils restituent un temps en morceaux, des fractions. L'oubli serait une rupture, l'effacement une forme de permanence, une continuité, une progression.

100 Jahre réunit cent un portraits de femmes et d'hommes photographiés par Hans-Peter Feldmann. Le premier est celui de Felina photographiée à huit jours, le dernier celui de Maria Victoria à cent ans.

Les photographies reproduites dans *Porträt*, autre livre de Feldmann, sont extraites d'un album de famille. Portrait d'une femme en trois cent vingt-quatre images intimes, prises entre 1943 et 1994.

Dans *PLI AGE*, livre de grand format de Bernard Villers, un portrait de l'artiste, fractionné par le pliage de la feuille d'impression, est reproduit à l'échelle un. Photographie prise par un ami, un temps affichée dans l'atelier de l'artiste. *PLI AGE* naît de la nécessité de morceller cette image «insupportable» dit-il⁶. De plus, le livre est imprimé sur papier ozalid, papier que Bernard Villers sait périssable. L'image s'effacera. Le titre *PLI AGE*, qui se révèle en retournant le livre, est scindé en deux : deux syllabes qui deviennent vocables, imprimés en page 1 et 4 de couverture, séparés par le dos du livre.

Même écart dans le titre d'un autre livre de l'artiste : *EL LE*. D'une page à l'autre, trait après trait⁷ (un sourcil puis un autre, une bouche...), un portrait se construit. Dans le même temps, du fait de l'utilisation d'un papier translucide, le portrait se déconstruit. La mémoire est un va-et-vient (comme dans une installation électrique, ça s'allume ou ça s'éteint). Le livre peut se lire du début à la fin ou de la fin vers son commencement. Le mot «elle», titre du livre (mot comme un miroir, palindrome) est, par moitié, coupé en deux, imprimé en page 1 et en page 4 de la couverture. Le dos du livre, si mince soit-il, crée un espace entre le «el» et le «le». Même vivace le souvenir est chose brisée, une coupure, une distance.

A l'automne 1991, au Pillar Point Refugee Centre à Hong Kong, Alfredo Jaar prend, dans un temps très court, cinq photographies d'une enfant vietnamienne. Dans *A Hundred Times Nguyen*, cette série de cinq portraits est répétée vingt fois de suite. Souvenir récurrent du moment vécu. Dans un court texte en fin du livre Alfredo Jaar note : *Of the 1378 photographs I took in Hong Kong, the images of Nguyen are the ones that have remained in my memory. Forever. This book is dedicated to Nguyen Thi Thuy* [Des 1378 photographies que j'ai prises à Hong-Kong, les images de Nguyen sont celles que j'ai gardées en mémoire. Pour toujours. Ce livre est dédié à Nguyen Thi Thuy].

*Ta tête de mort c'est moi qui l'ai sculptée*⁸ de Jean-Marc Cerino se présente sous la forme d'un classeur contenant une centaine de feuillets de papier de soie. Au recto des feuillets, sont imprimées des images brouillées, d'un noir dense et charbonneux, dans lesquelles on distingue la superposition d'un visage et d'un crâne. Plus tard, Jean-Marc Cerino publie *Nous*, livre auquel il donne ce sous-titre éclairant : *petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître*. Sur des pages de léger papier blanc, des dessins de crânes sont imprimés très pâle, à la limite du visible, presque transparents. Images que l'on dirait dessinées avec un corps gras, huile ou cire, qui pénètre le papier. Des crânes cireux comme habillés de vie morte. En regard de ces pages, des pages faites d'un matériau qui fait miroir renvoient l'image du lecteur/regardeur.

Memento-mori [*Souviens-toi que tu es mortel*].

Autre forme de mémoire dans les deux séries de photographies de Roni Horn publiées dans un récent numéro de la revue *Artforum*⁹. Pour ces portraits, Roni Horn demande à Isabelle Huppert, actrice, de se remémorer, de recomposer certains des rôles qu'elle a tenus au cinéma.

De manière plus facétieuse Claude Closky et Pascal Le Coq composent, remodelent des portraits. Pour *Beautiful Faces*, Claude Closky utilise des pages de publicités extraites de magazines qui vantent différents produits (essentiellement cosmétiques et parfums) et, dans lesquelles, l'élément visuel principal est la moitié gauche ou droite d'un visage (d'homme ou de femme). Dans le livre, Claude Closky greffe un double symétrique de ces pages, en les imprimant en miroir sur une page opposée. Portraits fabriqués de portraits trafiqués pour la publicité. On sait que la vivacité de tout visage naît d'une dissymétrie, la chirurgie pratiquée ici ne façonne que – joliment – des monstres. Dans le numéro 8 de « OXO » titré *Les filles de Léonard / Leonardo's daughters*, Pascal Le Coq maquille, transforme cinquante-neuf peintres célèbres : Pablo Picasso devient Lisa Boppasco, Robert Malaval se change en Alberta Valmor et Daniel Buren en Nadine Le Bur. Un dernier portrait, bien connu, est celui de Rachel Mac Dump en Rose Sélavy (photographie de Man Ray, circa 1920).

Le sens du mot «figure» est multiple. La figure est la forme extérieure d'un corps, son aspect. Le dictionnaire *Le Robert* donne en exemple, pour cette acception, une phrase de La Bruyère : «Des outils dont il ne connaît ni l'usage, ni le nom, ni la figure». En première page de son livre *Rusted* Erica Van Horn, précise en sous-titre : *Six small iron articles of unknown use. Found and drawn Ballybeg 2004* [Six petits objets en métal dont l'usage est inconnu. Trouvés et dessinés à Ballybeg en 2004].

Une figure est aussi une représentation à deux dimensions – dessin au trait – mis en rapport avec un texte écrit ou imprimé et destiné à en faciliter la lecture, la compréhension : croquis, schéma, graphique, tableau, tracé. Dans *Das zeichnerische Spätwerk von Immanuel Kant kommentiert von Hartmut Geerken*, Hartmut Geerken associe, de manière aléatoire, vingt dessins d'Emmanuel Kant¹⁰ à vingt fragments de textes extraits, au hasard, de son livre *Kant*¹¹.

Dans les premières pages de *Docteurs-Pêcheurs et partis du bonheur général*, Yuri Leiderman met en regard un dessin (vignette qui rappelle l'univers de la pêche et des pêcheurs : étangs, mares, cours d'eau, bottes, cannes, mouches, plombs, épuisettes, hameçons, asticots, nasses, barques, flotteurs) et un mot (nom ou adjectif). Par exemple, le dessin d'une épuisette est associé au mot «révolutionnaire» et celui d'une barque au mot «populaire». Dans la suite du livre, les nombreuses combinaisons des dessins entre

eux génèrent quelques deux cent soixante treize appellations de partis du bonheur général. Les dessins assemblés prennent, visuellement, la forme de frises et évoquent des insignes ou des logos. Le dessin d'une barque accolé à celui d'une épousette signale le «Mouvement populaire révolutionnaire».

Enfin, une «figure» est un dessin de petit format, une vignette qui orne un livre. Nombreux sont les ouvrages de Ian Hamilton Finlay, souvent de petit format, dans lesquels on trouve ces figures, – livres réalisés avec la collaboration, entre autres de : Laurie Clark (*A Country Lane With Stiles*), Gary Hincks (*6 Proverbs* et *The Mailed Pinkie*), Emil Antonucci (*Ocean Stripes Series 4*), Rod Gathercole (*Aggie Weston's n° 19*).

PAYSAGES

Très simplement, le paysage est une étendue de territoire qui s'offre à la vue. Le territoire est urbain ou hors des villes.

Pour Edmund Kuppel, ce hors les villes est la montagne. Le travail qui l'a conduit à publier *Atlas* – livre de grand format, comme un album – commence lorsqu'il trouve aux Puces quelques cartes postales anciennes représentant des vues du Cantal. Par la suite, d'autres seront collectées, leur auteur est un même et unique photographe anonyme. Ces cartes postales montrent des fractions du paysage montagnard (des sommets, un morceau de vallée, des sommets au loin, une portion d'escarpement...).

Au cours de nombreuses escalades dans les Monts du Cantal, Edmund Kuppel va retrouver les points de vue fixés quatre-vingt ans plus tôt par son prédécesseur. Sur place, à l'aide d'un système optique de sa fabrication, il photographie les cartes postales replacées, inscrites très précisément dans le paysage environnant. Images qu'on pourrait dire «raccord» – très justement et doublement rapportées.

Au centre des photographies ainsi obtenues, les cartes postales ne sont pas des pièces manquantes. Au contraire, ce que retrouve Edmund Kuppel, c'est le paysage qui se loge autour d'elles, le paysage qui manquait. Et en aucun cas il ne s'agit de «photo-montages».

Edités une dizaine d'années auparavant, *Die Direttissima* et *Die Passage* sont des livres-dépliants.

Apparemment, les deux photographies – images de montagnes prises depuis la vallée –, imprimées en noir et blanc, au recto et au verso de la jaquette du livre *Die Direttissima* orientent sa lecture.

Après une première page de texte – pour le moins sibyllin –, le livre s'ouvre sur une double page. L'image qu'on y voit est obscure. Une à une, les images des doubles pages suivantes, elles aussi peu lisibles, ne semblent pas reliées entre elles. Finalement, le temps de la lecture dévoile la totalité d'une image (mentalement déployée). Déplié, *Die Direttissima* est une longue photographie verticale reproduite en noir et blanc, une tranche découpée dans la montagne, du pied vers le sommet – en droite ligne – comme un carottage. En première double page du livre *Die Passage*, on découvre sur la gauche le flanc d'une montagne et, à l'arrière, une étendue d'eau et l'amorce de la ligne d'horizon. Au point de jonction de celle-ci et du flanc de la montagne apparaît un bateau. L'avant-dernière double page est comme le miroir de la première : à droite de l'image, un autre flanc de montagne derrière lequel le bateau déjà disparaît. Entre ces doubles pages, six autres dans lesquelles on voit ce qui semble être la même image répétée (si ce n'est tout à coup le surgissement accidentel d'un autre navire étranger) : l'étendue de la mer, l'étendue du ciel et, entre les deux, un bateau sur la ligne d'horizon. Ce bateau immobile est placé exactement au milieu du pli médian. Parce que notre lecture avance, d'une page à l'autre, il passe, et son trajet est accompli à la fin du livre.

Une fois déplié *Die Passage* révèle la totalité d'une image – longue photographie reproduite en noir et blanc – dont nous n'avions vu que des fragments. Rien de bien nouveau : la ligne d'horizon, entre ciel et mer, joint les flancs des montagnes. Régulièrement, le bateau est posé là. Peut-être, de page en page, n'avions-nous pas perçu qu'il ne fait pas que traverser en droite ligne, ralliant les deux points extrêmes de l'horizon (ou le début et la fin du livre) : il s'éloigne, prend la tangente. Chaque moment de la prise de vue (en pose) a été très précisément calculé pour diviser la distance entre les deux montagnes – et le parcours du bateau – en huit segments ou séquences qui seront, dans le livre, autant de doubles pages¹².

Ces deux dernières publications soulignent singulièrement l'ambiguïté de tout dépliant ou leporello. *Die Direttissima* et *Die Passage* sont à la fois livres et dépliants (dans *Die Passage*, le texte, imprimé au dos de l'image se lit *page après page* comme dans un livre). Faut-il les lire en tant que livres ou les déplier, les donnant ainsi à voir – immédiatement – en entier.¹³ Dans *Die Direttissima* un rabat supplémentaire qui tient lieu de couverture, enserme les plis à l'arrière du leporello, le maintenant fermé, interdisant presque de le déployer.

Flower Arrangement for Bruce Nauman, dépliant à huit volets de Dennis Oppenheim, s'ouvre sur une photographie en noir et blanc, de format oblong, imprimée en pleine page. Un tapis de fleurs couvre le sol, çà et là, les bases de troncs d'arbres. Ce pourrait être la lisière d'un sous-bois. Cette première image – première page – est répétée dans les pages suivantes, disposées côte à côte, qui forment les sept autres volets du dépliant. Cet arrangement crée une nouvelle unité – un bandeau continu, visuellement cohérent, tout autant que chacune de ses parties.

Les bandes de papier qui constituent les dépliants sont plus ou moins larges, plus ou moins longues. Le format, très étroit en hauteur, de *Les pins* de Bernard Lassus fait de ce leporello plus un ruban qu'une bande, renforçant l'idée d'une ligne continue. En un collage, trente-trois photographies de troncs de pins – prises à hauteur du regard – sont disposées les unes à côté des autres. La vue qui en résulte est comme un carottage horizontal. L'espace étroit offert à la vue fait penser à une lisière ou un bord devenu centre, milieu¹⁴. Déplié, *Les pins* nous renvoie presque une vision circulaire, un panorama (comme dans une forêt, on peut tourner en rond).

Autre dépliant, autre bande et autre arrangement : *Every Building on the Sunset Strip* d'Edward Ruscha dans lequel il dénombre les immeubles qui bordent le Sunset Strip (portion du Sunset Boulevard à Los Angeles). Ce long leporello (plus de huit mètres) est, dans sa hauteur, divisé en cinq bandes parallèles faites, en alternance, de vides et de pleins. Au centre, une large et remarquable bande blanche, comme une marge – écart et lieu vide. De part et d'autre, les deux rubans que forment les reproductions photographiques des façades des immeubles qui, en un montage, sont collées les unes à côté des autres. Au-delà de ces deux rubans, à nouveau une marge blanche, celle-ci étroite (un vide à l'arrière des façades?). Au rectiligne du boulevard répond le rectiligne du dépliant. La frontalité des façades est basculée, le relevé est une mise à plat. Les deux arrangements des immeubles sont imprimés tête-bêche. Ainsi, gauche et droite du boulevard deviennent haut et bas¹⁵. Pour arpenter ce boulevard, de long en large – allers et retours – il faut renverser le livre (comme traverser la rue pour voir l'autre alignement des façades, en face).

Entre *Every Building on the Sunset Strip* et le très récent *Then & Now* sous-titré *Hollywood Boulevard 1973-2005*, un parallèle est clairement établi (et sur le terrain, situé plus au nord, Hollywood Boulevard est parallèle au Sunset Boulevard).

Edward Ruscha reprend la partition de *Every Building on the Sunset Strip*. On retrouve au centre des pages une bande blanche, vide, et, de part et d'autre – deux longs «travellings» latéraux – les côtés nord et sud d'un tronçon de Hollywood Boulevard, entre Sunset Plaza Drive et Hillhurst Avenue, filmés le 8 juillet 1973. Entre la bande blanche et ces deux bandes d'images, viennent s'insérer, en parallèle, deux nouvelles bandes d'images – deux distances parcourues : les bords du même tronçon de boulevard filmés le 4 juin 2004¹⁶.

Les points de départ et d'arrivée de ces parcours en images sont explicitement indiqués : côté nord (en haut des pages) d'Est en Ouest, et côté sud (en bas des pages) d'Ouest en Est. Basculé, *Then and Now* se lit, se parcourt dans les deux sens.

On se prend à noter les changements – ou l'absence de changement – intervenus dans l'intervalle de trente années. Un mur s'est couvert de végétation, une haie a disparue remplacée par une clôture. L'alignement des palmiers et des lampadaires au niveau de Wilton Place est resté le même.

Le «film» de 1973 est reproduit en noir et blanc, celui de 2004 est imprimé en couleurs. Loin de la juste rigueur de *Every Building on the Sunset Strip*, l'apport de la couleur ajoute soit un peu de clinquant soit un peu de chaleur. Ce pourrait être le moins froid des livres publiés par l'artiste. L'ampleur de l'ouvrage, grand format oblong, n'est plus dans le dépliement. Mis en parallèle, les deux livres restent éloignés, à bonne distance l'un de l'autre.

Every Building on the Sunset Strip est bien le recensement de tous les immeubles du boulevard. D'autres publications d'Edward Ruscha ne tendent pas à l'exhaustivité. Leurs titres annoncent un dénombrement en spécifiant une quantité indéterminée ou arrêtée : *quelques* palmiers, *certain*s immeubles, 26 stations d'essence, 9 piscines, 34 parcs de stationnement.

Les livres d'Edward Ruscha sont des livres de mesure.

Dans ces livres il ne s'agit pas d'accumulations¹⁷ mais de rassemblements d'un certain nombre de spécimens : spécimens d'immeubles dans *Some Los Angeles Apartments*, de palmiers dans *A few Palm Trees*, de piscines dans *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, de petits feux dans *Various small Fires and Milk* ou de stations d'essence dans *Twentysix Gasoline Stations*. La présence de pages vierges, à la fin de *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* ou de *A few Palm Trees* semble indiquer que d'autres spécimens auraient pu être ajoutés¹⁸.

L'importance qu'accorde Edward Ruscha au(x) blanc(s) – au(x) vide(s) – est remarquable. Format et placement des images dans la page font naître d'exactes marges blanches (*Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, *Some Los Angeles Apartments*, *Various small Fires and Milk*). Détourés, les palmiers de *A few Palm Trees* sont isolés, extraits de leur environnement. Les boulevards sont de longues bandes blanches et vides¹⁹. Les places de stationnement des parcs de *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* sont vides, pas de voitures. Et dans ces livres, aucune présence humaine, seulement les signes extérieurs de cette présence²⁰.

Restant à distance, à l'extérieur (des immeubles on ne voit que les façades et les photographies des parcs de stationnement sont prises en survolant la ville) Edward Ruscha quadrille, arpente Los Angeles. Froidement, il dresse une sorte de topographie intime de la ville.

Edmund Kuppel prend pour terrain d'observation une autre ville : Paris. *Places* (première publication de l'artiste en 1977) regroupe quatre cahiers et cinq dépliants dans lesquels Edmund Kuppel procède à des relevés photographiques de différents lieux de Paris : la place d'Italie, l'avenue de Breteuil, la rue du Calvaire...

Chaque relevé est soumis à un protocole de prise de vue que nous livre et commente Edmund Kuppel. Pour le dépliant consacré à la place de la Bastille il écrit : «La colonne de Juillet, le centre de la place, est située sur un refuge rond, la périphérie intérieure de la place. Les trottoirs devant les maisons construites autour de la place font la périphérie extérieure. Elle a une forme irrégulière. D'abord j'ai marché sur le polygone de la périphérie extérieure, puis sur le cercle de la périphérie intérieure autour de la place. Bien que j'ai photographié la colonne tous les 45 degrés à chaque tour, elle n'est pas restée indifférente à la manière dont je l'ai entourée. Comme elle semble calme, quand je tourne en cercle autour d'elle, contrairement à son comportement pendant mon premier tour». Dans *Der Eiffelturm*, la figure principale – proche ou lointaine – des trente-sept photographies, le point de repère, est la tour Eiffel. Les images sont prises avec l'impressionnante «machine» qu'a fabriquée Edmund Kuppel : un appareil photo muni, à l'avant, d'un grand rétroviseur. Ce dispositif lui permet d'inscrire dans l'image première (image frontale qui d'emblée s'impose à notre regard) une deuxième vue, celle que reflète le rétroviseur. L'image centrale est en quelque sorte trouée, et l'insert qu'est la deuxième vue apparaît comme un paradoxal arrière-plan.

Les images renvoyées par le rétroviseur – comme autant de contrechamps – désignent d'autres architectures célèbres de Paris : le Grand-Palais, La Samaritaine, la tour Montparnasse, le Palais-Garnier...

Contrairement aux images rencontrées dans les livres précédents, les photographies de *Mon quartier vu de ma fenêtre* de Didier Bay ne sont pas prises du dehors mais depuis une fenêtre de l'appartement de l'artiste. Photographies de la vie d'une portion de rue et de ses immeubles. Vues que Didier Bay commente dans de courts textes.

«[...] C'est l'étude de ce quartier, non pas dans sa topographie, mais à travers les gens qui l'habitent, le font vivre et lui donnent un visage, une couleur humaine particulière, que je me suis efforcé de faire d'une façon toute SUBJECTIVE. [...] C'est la découverte d'un environnement gris, feutré, impersonnel, dans lequel il ne se passe en réalité rien. Et pourtant on constate ici et là quelques traces de vie qui s'ébauchent, seuls éléments possiblement positifs dans l'indifférence et l'anonymat général. C'est le constat, le témoignage de ces traces de vie éphémères que j'ai fixées dans le temps par ma volonté de prise de conscience de moi-même à travers mon environnement.» (extrait du texte de Didier Bay *Réflexion introduction à «Mon quartier»*).

Autre livre de Didier Bay, *Le paysage dans la vie quotidienne*, témoigne – comme *Histoire du photographe des bistrots* d'Edmund Kuppel – de l'irruption nostalgique de paysages «naturels» dans le monde urbain. Au travers de textes qu'il accompagne de documents photographiques, Didier Bay détaille quelques cadres dans lesquels entrent ces paysages : les fenêtres (*Le paysage dans la fenêtre la fenêtre paysage* ²¹), les carrosseries des véhicules (*Petite aquarelle sur tole emboutie*), les plages arrière des voitures (*Paysage arrière*), les panneaux publicitaires (*Paysages de pub*), les appartements (*Paysages «intérieurs»*). Dans les appartements, le paysage «extérieur» qui s'introduit, ce sont les plantes vertes ou encore, aux murs, de grands posters représentant des forêts (ou des plages bordées de cocotiers) – modernes papiers peints panoramiques.

L'histoire du photographe des bistrots commence à la fin des années soixante-dix quand Edmund Kuppel photographie les immenses photographies de paysages de campagne, de vues de la *province* (le plus souvent en noir et blanc, rarement en couleur) qui, dans ces années-là couvrent les murs des salles des cafés parisiens. Trente-quatre de ces vues sont reproduites amplement dans *Histoire du photographe des bistrots* ²². Sur la gauche des images s'inscrit une vue de la salle du bistrot, reflétée par le rétroviseur dont nous avons déjà parlé. Itinéraire et haltes dans Paris (L'Auxerrois, La Chope Terminus, Le Tabac du Métro, Le Voltigeur, L'Univers, Les Provinces, Le Bougnat...) et déplacements en province (Lacs, rivières, forêts, châteaux, ponts, bourgades...). Edmund Kuppel ajoute aux images de courts textes descriptifs, piquantes notes de voyage.

MARINES

L'amer de cette dernière partie de l'exposition est *A Voyage on the North Sea* de Marcel Broodthaers, livre d'un élégant format presque carré, à peine plus large que haut, publié en 1974.

A Voyage on the North Sea est clairement structuré. La couverture et les séquences de doubles pages initiales et finales, imprimées en noir et blanc, contiennent, limitent une dense suite de pages en couleurs.

Le livre s'ouvre sur une première double page – une sorte d'*incipit* – que forment la deuxième page de couverture et la première page intérieure. À gauche, un pavé de texte ²³ occupe la page. Au centre de la page de droite, sous forme de vignette, une photographie en noir et blanc, cadrée «serrée», montre un voilier de plaisance, en mer, le spin gonflé par le vent. Au-dessus le titre, au-dessous le nom de l'auteur. Comme un *explicit*, cette double page, répétée presque pareille, viendra clôturer l'ouvrage (le texte sera, à quelques mots près, le même. Les mentions de titre et d'auteur, au-dessus et au-dessous de l'image, seront inversées). Le livre commence et il finit et, entre commencement et fin, qu'advient-il ? A la fois pas grand-chose et beaucoup d'animation.

Dans la double page suivante, on retrouve, deux fois, en vis-à-vis, la photographie du voilier. Le cadrage est plus large et la mer autour du bateau plus vaste. Les deux images sont ressemblantes (presque un stéréogramme) sauf que de l'une à l'autre, par un effet de recadrage, à peine – mais déjà, le bateau progresse.

Remaniée, cette double page deviendra l'avant-dernière double page du livre. On verra que le voilier s'est manifestement déplacé, a filé vers la droite ²⁴.

À la troisième double page, deux images – vignettes centrées dans les pages – se font face. En page de gauche, la reproduction d'une marine – un navire à voiles d'autrefois, entouré de quelques embarcations – imprimée en couleurs, et en page de droite, la photographie du voilier précédemment découverte ²⁵. Deux images qui, par la suite, vont interférer et quelque peu brouiller notre lecture. Images qui, diversement répétées, scandent le livre.

(On reconnaîtra cette double page par deux fois dans le cours du livre : reproduite à l'identique vers la fin du livre et, un peu avant, semblable, si ce n'est que les images sont plus grandes et que l'image du voilier de plaisance est encore différée – la trace du sillage est, une nouvelle fois, autre. C'est en fait cette troisième vue qu'on reverra en avant-dernière double page.)

Dans les pages qui suivent, un montage quasi cinématographique anime la reproduction du tableau : alternance de plans larges et de plans serrés – cadrages qui découpent, gros plans qui focalisent sur des détails, effets de zoom (qui font découvrir la matière picturale, au plus près de la toile), répétition d'images. Le «découpage» du tableau, en soulignant le heurt ²⁶ des couleurs chaudes et froides, amplifie le rythme de ce montage (les bruns et les rouges s'opposent aux bleus et aux verts).

Ce foisonnant et dynamique assemblage d'images en couleurs, en un chaos organisé, installe un sentiment de vitesse, d'agitation, qui contraste avec la trompeuse tranquillité des photographies en noir et blanc de l'autre voilier. Les deux embarcations ont l'air de régater, portées vers la droite (vers la fin du livre ?).

A Voyage on the North Sea force à regarder. Étonnant livre d'images qui expose, en parallèle, deux voyages visuels : le déplacement bien réel d'un voilier en mer (les photographies en témoignent) et le déplacement du regard dans l'espace d'un tableau via le parcours que propose Marcel Broodthaers (un peu de la même manière, dans un musée, chacun peut s'éloigner ou s'approcher d'une peinture pour juger de l'ensemble ou d'une partie – et même venir très près pour en apprécier la pâte).

1 – Guy Schraenen souligne avec acuité que «Bernard Villers est sans conteste un peintre et si la dénomination livre de peintre n'était liée principalement à un type de livres en vogue au début de ce siècle, c'est aux livres de Bernard Villers, plus qu'à aucun autre, qu'on aurait pu l'attribuer». (Guy Schraenen *D'une oeuvre l'autre*, Musée royal de Mariemont, Mariemont-Morlanwelz, 1996.)

2 – Maxime Longrée in : *remorqueur* éd., Centre des livres d'artistes/Pays-paysage, Saint-Yrieix-la-Perche, 2003, p. 79.

3 – Pour ce qui est du livre, le format carré reste rare, sans doute pour de triviales et contingentes raisons économiques. La feuille d'impression est, depuis l'origine, d'un format rectangulaire et par pliage elle génère des rectangles (si elle avait été carrée, tous nos livres seraient carrés). Pourtant, certains artistes contemporains ont, dans leurs publications, privilégié de façon exemplaire le format carré : François Morellet, James Lee Byars ou Sol LeWitt.

Concernant la peinture Claude Rutault remarque dans «d/m 21 [-] 21. figures, 1975.» : [...] *le carré, lui, est un élément de l'évolution de la peinture vers son autonomie. en ce sens, le format carré est dans la même logique que la tendance au monochrome. le carré est le format de la peinture comme peinture et non plus comme moyen de représentation. évolution par rapport aux formats figure, marine et paysage, il n'est pas neutre pour autant. malgré tout, jusqu'à présent, le carré a toujours été utilisé, que ce soit par malévitch, mondrian ou reinhardt, comme lieu de représentation de la peinture elle-même. or sur une toile, un carré ou une pomme...*

Claude Rutault. *définitions/méthodes, le livre. 1973-2000*. p.956. Productions Flammarion 4, Paris ; CCC, Tours, 2000).

Merci à Lefevre Jean Claude de m'avoir signalé cette définition/méthode.

On notera également qu'à l'exemple du *tondo* en peinture, le format rond est une étrangeté dans le domaine du livre.

4 – Il existe quelques beaux autoportraits photographiques de Hans Waanders dans lesquels il apparaît en silhouette, à l'image de son martin-pêcheur, oiseau personnifié.

5 – Manque dans cette exposition une figure, celle de Roman Opalka.

6 – Propos recueillis au cours de l'installation de l'exposition *Day light* à la galerie du CAUE à Limoges en novembre 2003.

7 – L'ancienne forme du mot «portrait» est «pourtrait».

8 – Le titre est un vers de Cécile Sauvage, mère du compositeur Olivier Messiaen.

9 – Artforum XLIII, n° 12, octobre 2005. Deux des vingt-deux séries de cinq portraits dont le titre générique est *Portrait of an Image – Erika, Lena, Claire, Charlotte, Dominique, Jeanne, Mika, Isabelle, Marie, Emma, Béatrice, and Others (with Isabelle Huppert)*. Les personnages incarnés au cinéma sont choisis conjointement par Roni Horn et Isabelle Huppert. Ce travail doit faire l'objet d'une édition.

10 – Les dessins sont reproduits considérablement agrandis par rapport à ceux de l'édition dont ils sont tirés : Immanuel Kant, *Opus Postumum*, Walter de Gruyter & co, Berlin et Leipzig, 1936 et 1938 volumes VIII, IX, XXI et XXII.

11 – Hartmut Geerken *Kant*, Verlag Klaus Ramm, Spenge, 1998.

12 – Si on décalait le pliage des volets du dépliant (le pli médian devenant un pli latéral) on verrait très exactement, sur chaque double page, l'étendue de la mer, l'étendue du ciel, entre les deux la ligne d'horizon, et sur les bords – à gauche et à droite – la moitié avant et la moitié arrière du bateau.

Les publications d'Edmund Kuppel exploitent des sortes de mécanismes (les plis ingénieux de *Die Direttissima* et *Die Passage*) ou des protocoles de prises de vue. Il arrive que les deux soient conjugués dans un même livre (voir supra *Places* et *Der Eiffelturm*). On sait par ailleurs qu'Edmund Kuppel fabrique d'imposantes «machines à voir», et qu'il a réalisé plusieurs films.

13 – Même incertitude avec ce qu'on appelle en terme d'imprimerie un «chemin de fer», document qui recense et donne à voir, de façon synthétique, sous forme de grille ou de tableau, la totalité des pages d'un ouvrage. Le chemin de fer découpe en planches, met le livre à plat. Le contenu du livre est là, dans son entier, mais le livre – objet de lecture – lui, n'y est pas. Il en va de même avec le «story-board» au cinéma. Le story-board découpe en plans dessinés les séquences d'un film. Illusion de continuité. Tout comme le story-board n'est pas le film, le chemin de fer n'est pas le livre.

14 – La lisière marque une limite. Il manque souvent, dans les dépliants l'au-dessus et l'au-dessous de l'image.

15 – *Every Building on the Sunset Strip* est inséré dans un étui habillé d'une feuille de papier métallisé qui fait miroir. On peut se demander à quoi sert cet objet qui rappelle – et on s'en étonne de la part de Ruscha – la préciosité de la bibliophilie. Juste protéger le livre? Un ornement extérieur? On peut oser poser cet étui au milieu de la large bande blanche centrale qui divise le livre. Reflétées, les façades des immeubles, des deux côtés du boulevard, apparaissent, non tête-bêche, mais «dans le bon sens», et comme verticales, redressées.

16 – Dans *Then & Now* les images filmées en 2004, en un ruban continu, montrent la totalité des deux côtés du boulevard. Le ruban des images de 1973 est discontinu. De temps en temps, des séquences d'images sont manquantes. Comparées à celles du film de 2004 elles correspondent souvent à des espaces vides de constructions. Séquences perdues ou non tournées à l'époque ? A l'origine, les prises de vue de 1973 devaient-elles servir un projet semblable à *Every Building on the Sunset Strip* – inventorier les immeubles d'une portion de Hollywood Boulevard ?

17 – Nous sommes là à l'opposé d'une grande partie de la production actuelle de livres d'artistes – publications gorgées d'empilements d'images imprimées pleine page.

18 – Quant à la présence de ces pages vierges, j'avais pensé à une autre explication – qui me paraissait relativement triviale – jusqu'à la lecture des propos de l'artiste répondant à Elisabeth Lebovici dans un entretien publié dans le quotidien *Libération* du 6 février 2006 : « Quand on manipule vos livres dans l'exposition, on s'aperçoit que tout est calculé : titre, typo, images – mais aussi pagination, "main", poids de l'ouvrage. J'ai établi un format qui me semblait devoir être poursuivi, de sorte qu'en ayant, mettons, une douzaine d'images pour un livre de 64 pages, il me faudrait intégrer des pages blanches. Donc, j'ai mis des pages vierges. Voilà. »

Cet entretien paraissait à l'occasion de la passionnante exposition d'Edward Ruscha au Jeu de Paume à Paris. Exposition titrée – de façon bien équivoque – « Ed Ruscha photographe », alors que les livres de l'artiste sont le noyau de celle-ci. Annoncer l'exposition comme étant une exposition de livres (et de photographies) n'aurait sans doute pas attiré le chaland. Ainsi souffle l'air du temps.

19 – Notre rapport aux paysages hors les villes et aux paysages urbains diffère. Cet écart, se tient-il dans les sillons qui creusent et morcellent les espaces : voies de circulation qui séparent, partagent et, en même temps, relient ? Bandes de terre ou d'asphalte : routes, chemins, rues, avenues, boulevards). La voie, hors des villes, nous mettrait *dans* le paysage. En ville, elle nous laisserait *dehors*. Edward Ruscha fait de la route un des « acteurs » du livre *Royal Road Test*. Richard Long (dans *Labyrinth* et *Countless Stones*) ou Hamish Fulton (dans *The Way to the Mountains starts here*) donnent à voir les chemins, lieux du passage.

20 – Cependant, apparaît tout à coup – de façon déplacée – dans *Then & Now*, l'image d'une personne.

21 – Nous donnons l'orthographe des titres telle qu'elle apparaît dans le livre.

22 – Une suite à ce premier opus, pas encore publiée à ce jour, existe sous forme de maquette.

23 – En forme d'avertissement, le texte de Marcel Broodthaers recommande au lecteur de ne pas se saisir d'un couteau pour couper les pages. Le livre n'est pas fait de cahiers assemblés puis massicotés, mais de feuilles imprimées uniquement au recto, pliées en deux et superposées. Une fois reliées à la couverture – par le côté non plié, ces feuilles, dont on ne voit plus que la face imprimée, constituent les pages du livre. Couper le pli qui borde ces pages ne sert à rien, si ce n'est qu'à découvrir leurs côtés vierges, et – ce n'est pas rien – à rompre l'enchaînement prévu des pages. (Ce type de reliure, peu usité en France, est bien commode pour donner à un livre de l'épaisseur, du volume. A moindre coût, le nombre de pages est doublé.)

24 – Le pas grand-chose qui survient tient dans des altérations – petits changements : altération du texte qui ouvre et ferme le livre (pour un lecteur négligent, il reste visuellement identique (il encombre même la page), ou encore, menus décalages dans les images. Ces modifications, qui sont autant d'articulations, sont apparentes dès la couverture. En première page de celle-ci, sobrement composées, les mentions d'auteur, de titre et d'éditeur apparaissent au-dessus et au-dessous de la figure d'une ancre de marine. La composition de la quatrième page de couverture est analogue. Les mentions de titre et de date d'édition encadrent la figure de l'ancre, cette fois imprimée à l'envers – en miroir.

25 – Déjà vue croyons-nous. Il s'agit en fait d'une nouvelle image. Le mouvement de l'eau autour du bateau a changé.

26 – Dans ce télescopage d'images en couleurs qui contraste avec le noir et blanc des pages du début et de la fin du livre, Marcel Broodthaers introduit une variante (une erreur?). Au fil des pages, le tableau apparaît deux fois reproduit en noir et blanc, un peu comme une photographie (une première fois en entier puis recadré). Reproduction en noir et blanc de la peinture? Pas sûr. L'étalonnage des valeurs de gris et de noir de l'ensemble des images ne semble pas correct. Il se pourrait que seul le film du noir de la sélection de la quadrichromie ait été utilisé pour l'impression de ces images. Le tableau a perdu ses couleurs. (Toute image reproduite en quadrichromie est une espèce d'illusion : quatre trames superposées (noir, bleu, jaune et rouge) sont sensées recréer l'ensemble du spectre des couleurs. Une mise à plat qui efface toute profondeur, épaisseur ou densité.) Le voilier photographié est-il plus réel, plus « vrai » que le voilier peint?