

Jouer avec les images

des autres

Margot PIETRI

Introduction	1
Revue en 4 images <i>documentation céline duval</i>	5
Strangers in my photo album <i>Erik Kessels</i>	29
Another picture of me as Dracula <i>Ludovic Burel et Jean Marie Courant</i>	47
Libero <i>Petra Stavast et Hans Gremmen</i>	67
Rachel, Monique ... <i>Sophie Calle, Émilie Rigaud et Xavier Barral</i>	105
Conclusion	135
Bibliographie	139
Remerciements	142

Introduction

«Je scrute et travaille des photographies prises par d'autres, des photographies trouvées. Au départ, s'opérait une sorte de fascination naïve. Je suis fasciné par le caractère direct et franc du cliché, le cliché ne prétend être rien d'autre que ce qu'il est!.»

Cette pratique utilisant les images des autres n'est pas nouvelle . Elle est née avec les collages des avant-gardes et l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg au début du XX^e siècle, puis s'est étendue et diversifiée dans les années 70, avec l'appropriationisme. Mais il faut noter que ces pratiques ont évolué depuis plusieurs années. Cette dernière décennie a vu naître plusieurs ouvrages sur ce sujet, dont *Les artistes iconographes*² et *Les «relecteurs d'images»*³. Ces textes, seront les principaux appuis de cette recherche. Dans *Les artistes iconographes* on commence par nous présenter une évolution de l'appropriationisme depuis les années 60-70. Cette évolution, nous montre les axes directeurs de cette pratique au cours du temps, mais aussi et surtout, les mutations qu'elle a subi. L'acte d'appropriation d'hier, n'est pas le même qu'aujourd'hui, les enjeux et les buts de cette pratique ont muté. On le verra par la suite, des pratiques héritières de l'appropriationisme se sont développées, telles que les «relecteurs d'images», dont parle Natacha Détré dans sa thèse, mais aussi les «artistes iconographes»et «iconographes astronomes», dont parlent Aurélien Mole et Garance Chabert dans leur livre. Ces différentes appellations ne sont pas là au hasard, elles nomment des pratiques proches, mais différentes et traduisent toute la complexité de ce type de travail, qui depuis toujours fait couler de l'encre et anime des débats.

1 : Schmid, Joachim. « Les photographies des autres » *L'image déjà là : usage de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Paris : Le BAL/Images en manoeuvres éditions, p.81

2 : Chabert, Garance et Mole, Aurélien. « Les artistes iconographes », Annemasse : Villa du Parc, 2018

3 : Détré, Natacha. « Les “relecteurs d'images” : une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques » thèse, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014

Si ces pratiques ont évolué, les formes de rediffusion de ces images se sont diversifiées avec le temps, allant de l'écran, au cadre, en passant par la table, la planche, ou bien l'édition. Pour cette recherche je n'ai choisi que des éditions, car pour moi l'édition a l'avantage de pouvoir prendre des formes très différentes et offre ainsi, une large possibilité de choix et d'univers à créer. Le livre, la revue, le fanzine, sont autant de formes qui permettent d'ouvrir au monde artistique, ces images longtemps cantonnées au cercle privé. «Le livre devient alors à la fois un dispositif permettant une diffusion élargie des œuvres, mais aussi une œuvre en soi qu'il est possible de présenter lors des expositions⁴» comme le dit Natacha Détré dans *Les «relecteurs d'images»*.

Dans le livre en tant qu'objet, il me semble aussi plus explicite, que les étapes du travail de ces artistes, ont une réelle influence sur la création éditoriale finale. Tout d'abord, le fond iconographique que certains constituent et que d'autres trouvent. Cette première approche de l'image, transparait dans le travail de composition. Le livre fait aussi appel à la narration et au récit. La métaphore entre mots et images, devient alors plus visible et la narration par les images, met alors en avant les jeux de juxtaposition des images.

Ces artistes, qui jouent des images à l'intérieur de ces éditions, sont héritiers d'une histoire complexe, qui se voit sans cesse remodelée. Pour en établir une approche efficace, j'ai donc décidé de m'appuyer sur cinq objets éditoriaux, qui pour moi, représentent l'hétérogénéité de ces pratiques. La revue en 4 images de documentation céline duval, *Strangers in my photo album* d'Erik Kessels, *Another picture of me as Dracula* de Ludovic Burel et Jean-Marie Courant, *Libero* de Petra Stavast et Hans Gremmen et pour finir *Rachel, Monique ...* de Sophie Calle, Émilie Rigaud et Xavier Barral.

Si j'ai parlé jusqu'à maintenant d'artistes, ces cinq objets présentent en réalité pour chacun, trois façons différentes de travailler. Trois sont le fruit d'une collaboration, entre artistes et graphistes, un autre présente le travail d'un artiste-graphiste et enfin celui d'une artiste, ne travaillant pas avec un graphiste du moins pour l'objet auquel je m'intéresse.

L'objet de cette recherche, porte alors sur ce que nous disent ces objets, de la relation qu'entretiennent ces artistes, avec le graphisme de la scène éditoriale contemporaine.

4 : Détré, Natacha. *op. cit.*, p.107



Atlas Mnemosyne, Aby Warburg, 1929.

Revue en 4 images

documentation céline duval

« Depuis 1998, date de son diplôme obtenu à l'École des Beaux-Arts de Nantes, documentation céline duval est l'identité d'artiste, que Céline Duval a choisi pour intervenir sur des photographies privées qu'elle glane, agence, édite et publie sous divers formats. Quand l'artiste ne prend pas elle-même les clichés, son attention se dirige tout particulièrement vers des prises de vues anonymes, représentations de toutes natures témoignant d'un regard sur le corps, l'époque, l'Histoire. Avec sa micro-entreprise, l'artiste cherche aussi à effacer les traces de vieillissement que portent ces clichés par un important travail de restauration. Sa démarche consiste dès lors, à classer, ordonner et hiérarchiser ces photographies par catégories thématiques et iconographiques, mais aussi, parfois, à « performer » ces images lors d'événements ponctuels. »

http://i-ac.eu/fr/artistes/1558_documentation-celine-duval



M.P.: En lisant une interview, à propos de votre rapport aux images que vous collectionnez, une phrase m'a marqué : «Finalement c'est comme un compte Facebook ou Instagram, tu n'attires que ce qui te ressemble, au fond, c'est très ennuyeux. Le besoin de reconnaissance est immanent à l'image, c'est ce qui la définit et la charge de magnétisme». Je me suis alors demandé, Barthes expose dans la chambre claire le principe du punctum, donc quand vous formez votre collection d'images serait-il possible que vous soyez guidé par des punctums ?

C.D.: Oui, tout à fait pour le punctum. Le punctum est même le titre de chaque rubrique de mon fonds iconographique. Je n'utilise jamais le mot collection.

M.P.: J'ai cru comprendre que le rapport que vous avez à cette collection est assez fort. Si c'est le cas, ne serait-elle pas un reflet de vous, de votre passé, de vos affinités, des événements qui vous ont marqué ?

C.D.: Il est certain qu'il y a une part autobiographique, ou bien personnelle dans une bonne partie de ce fonds. Par exemple ma rubrique «Ballon» est très développée car j'ai toujours eu un ballon entre les mains dans mon enfance, jusqu'à être capitaine de l'équipe de volley de mon lycée. Par contre certaines rubriques sont nées de la fréquence des images trouvées avec le même motif, comme "pose avec une voiture", sans aucune référence autobiographique. C'est aussi un travail sur les stéréotypes photographiques.

M.P.: Selon vous le magnétisme de chaque photographie serait donc propre à chacun ?

C.D.: Oui. Mais comme nous ne sommes pas si différents les uns des autres, il est très facile de classer les photographies de familles en 60 rubriques, c'est beaucoup mais pas tant que ça.

M.P.: Face à ces images avez-vous un regard particulier, pourrait-il correspondre à un système de lecture plus complexe que vous avez construit au fil de votre vie et de votre confrontations à ces images ?

C.D.: Oui, je pense qu'à force de regarder des images, les reflets des gens, mon acuité visuelle s'est accrue fortement. Le regard aiguisé par les images. J'ai souvent l'impression de voir trop. D'ailleurs maintenant que j'ai plus de 40 ans, ma vue baisse rapidement, c'est très étrange, ça fait un peu peur et en même temps c'est plus reposant. Mais cette vue n'est que physique, la vue mentale reste performante.

M.P.: Faut-il connaître et avoir appréhender ces images pour leur donner une seconde vie ?

C.D.: Oui, je pense.

M.P.: Comment s'organise votre collection d'images, sont-elles rangées dans des albums, dans des boîtes, indexées ... ?

C.D.: Au tout début, j'avais un album des regards. Le sommaire correspondait aux types de regards (contemplatif, affectif, consommateur, lecteur...) puis j'ai collecté

d'autres « motifs » et là j'ai ouvert d'autre rubriques. Les tirages photographiques sont classés dans des pochettes transparentes part rubriques, l'ensemble dans des boîtes en carton. Je peux vous envoyer un visuel et la liste de mes rubriques si nécessaire.

M.P.: Avez-vous une collection familiale dont vous auriez hérité? Si oui est-elle rangée avec les autres?

C.D.: Au tout début, j'ai effectivement pas mal pioché dans les albums familiaux. C'était une base, mais les photos n'étaient pas de qualité particulière. C'est plus facile aussi de travailler avec des photos pour lesquelles nous n'avons aucun affect. Celles qui peuvent atteindre mon fonds, j'en ai fait des copies, mais les albums restent intacts.

M.P.: Pensez-vous que connaître les histoires de ces images puisse court-circuiter l'intention de leur donner une autre chance d'être vues?

C.D.: Oui, ce n'est pas forcément nécessaire. J'ai aussi besoin de les « décharger » pour pouvoir me l'approprier et écrire avec.

M.P.: Avez-vous déjà eu des problèmes de droit d'image?

C.D.: Non.

M.P.: J'avais lu que vous aviez une préférence pour la photographie argentique plus que pour la numérique car la rencontre avec « l'objet image » était importante pour vous. Pensez-vous que c'est peut-être dû à une vision de l'objet comme « trésor », et donc que pensez-vous du devenir des

photos de familles à l'ère d'internet et du numérique? Avez-vous peur d'un monde où les tirages photographiques auraient totalement disparus et qui serait saturé d'images uniquement numériques comme on peut s'y attendre dans les prochaines années?

C.D.: Je suis née avec la photographie argentique, pour moi c'est naturelle de manipuler des images physiques. Quand je la scanne, j'ai l'impression d'être dans la matière argentique. Avec le numérique, c'est très différent. Et puis on est très vite dans les pixels. Les images numériques ne sont pas éditées, ce qui est le cas des images trouvées dans des albums ou bien dans un vrac chez le brocanteur. Sélectionnée et montée sans une forme de narration.

M.P.: Pourquoi les tampons des premières revues indiquant le numéro des images se transforment-ils à un moment?

C.D.: En premier lieu, chaque image avec un numéro, le modèle était les catalogue de banque d'images. Un utilisateur pouvait me demander d'envoyer le fichier numérique pour un usage privé. L'idée de cette revue était de diffuser le contenu de ma photothèque pour pouvoir être visible et disponible. Au n° 5 les titres se transforment car je n'avais plus d'argent pour payer l'imprimeur, alors j'ai proposé à certaines personnes d'être des sponsors. Le deal était de payer l'impression et de recevoir la moitié du tirage et d'éventuellement d'avoir une influence sur la séquence des images publiées. Pierre Leguillon a été le premier n°5 avec son tampon

« DiapoRoma » car il était à la Villa Médicis à ce moment. Ce numéro est un Hommage à « La Jetée » de Chris Marker et en même ce sont des photos de son père, Pierre et sa soeur sont les petits enfants reproduits. Le n° 6, Semiose éditions refuse d'être « sponsor » et devient co-éditeur. À partir de là, tous mes partenaires deviennent de co-éditeurs.

M.P.: Pour le numéro spécial à l'occasion de l'inauguration de LA LIBRAIRIE qu'est-ce qui a influencé le choix des photos?

C.D.: Le n° 15? pour la librairie Léo Scheer? Si oui, voici son histoire. Léo Scheer publie essentiellement des livres autour de la photographie. Alors pour moi la chaise est un outil du portrait, un élément important dans l'acte photographique, on y voit une mise en scène dans une des images... J'ai donc construit la séquence autour de l'élément qui sert à stabiliser le corps pour l'acte photographique.

M.P.: Y a-t-il une différence dans le ressenti du travail quand les images sont issues d'un même événement ou quand elles semblent visuellement indépendantes?

C.D.: Pour les images issues d'un même corpus, il est évident que la construction de la séquence est plus fluide. En général, elle a plus à voir avec le temps et est moins thématique.

M.P.: La revue 31 possède une impression sur l'ensemble du verso, des listes de mots y sont inscrites. Pouvez-vous m'en dire plus?

C.D.: C'est une co-édition avec la trocambulante. Le co-éditeur était libre d'intervenir sur le dos s'il le souhaitait. La trocambulante est ou était aussi une banque d'images faite de photographies de famille. En fait, nos idées avec Valérie Police étaient très prêchant, alors nous avons décidé d'unir nos forces (graphiste/artiste) et je lui ai passé mes fichiers de photos déjà numérisées pour qu'elle les mette en ligne avec son propre fonds. Les listes sont les siennes, les mêmes que sur le site, au moins à l'époque.

M.P.: La différence de papier (n°38) est-elle porteuse d'un message, doit-elle changer le ressenti durant la lecture?

C.D.: Non, c'est tout simplement une erreur. C'est le seul numéro que je n'ai pas imprimé moi-même. La curator de l'expo en Georgie a voulu l'imprimer là-bas, résultat le papier n'est pas le bon, les fichiers sont en basse déf, le format pas exactement le bon... C'est la raison pour laquelle j'ai ajouté un tampon rouge « «made in georgia »...

M.P.: Par quoi justifiez vous le choix du papier des revues?

C.D.: Je déteste le papier couché brillant utilisé pour la publicité. Je voulais être très loin de ça. Le papier couché est particulièrement utilisé pour le texte. Je considère la revue en 4 images comme un feuillet de la vie quotidienne, ou du moins de notre relation à la photographie au quotidien. Une manière d'écrire un ou des récits avec des images.

M.P.: Je trouve que le fait que vos coordonnées soient tamponnées

rend la revue plus « artisanale », on se sent plus proche de vous et du travail, une certaine proximité et intimité se crée. Ai-je bien compris ou est-ce totalement autre chose?

C.D.: Tout d'abord c'est tamponnée pour une question de coût. Quand j'ai créé cette publication, je n'avais presque pas d'argent, j'étais au chômage après mes études aux beaux-arts. Alors le tampon permettait d'imprimer qu'une face et de quand-même avoir du texte, mini colophon. Chaque exemplaire étant passé dans mes mains, il est certain que l'ensemble le rend plus proche de moi. C'était encore plus le cas pour mes abonnés car j'écrivais un petit mot à chacun, au crayon à papier, à l'intérieur puis les envoyais dans une pochette transparente avec l'adresse inscrite à la main en rouge sur chaque exemplaire. C'était vraiment adressé, comme une lettre intime. Et j'ai gardé toute la correspondance avec les abonnés de la revue (belle et touchante).

M.P.: La revue s'appelle 4 images mais parfois elle est composée au centre d'une seule image coupée par la pliure, pourquoi? Le titre de la revue est-il anecdotique?

C.D.: Le titre c'est « revue en 4 images » un jeu de mot entre la revue et revoir, re-vue, voir une 2nd fois. Parfois 3 images, c'est l'exception qui confirme la règle. En même temps certaines images coupées en 2 formes 2 images presque autonomes.

M.P.: Comment est pensée la narration que vous proposez par la juxtaposition de ces images?

Est-elle faite pour que chacun puisse se l'approprier?

C.D.: Comme toute narration, j'y mets un certain récit, mais suffisamment ouvert, avec une place au hors champ assez ouvert pour que chacun agrmente à sa manière. De toute façon, les images n'échappent jamais à la projection des êtres sur elles.

M.P.: Toutes les images sont-elles en noir et blanc au départ? Que vous intéresse-t-il dans ce traitement de l'image?

C.D.: Non, toutes les images ne sont pas en n&b, seulement une majorité. Je les passe toutes en n&b pour une harmonisation, une manière de donner l'illusion qu'elles viennent d'une même temporalité, une manière de les unir. Le n&b c'était aussi moins chère que la couleur...

M.P.: Vous arrive-t-il de recadrer les images dans la revue? Si oui, dans quel but?

C.D.: Oui, bien sûr, tout le temps. Une manière de me les ré-approprier, de dynamiser les images si nécessaire et souvent de les faire rentrer dans le cadre de ma revue.

M.P.: Quel rapport avez-vous avec le côté économique? Comment considéré vous la co-édition?

C.D.: J'en parle plus haut. Le co-déditeur payait l'imprimeur (entre 100 et 150 € + les frais d'envois). Ils avaient un droit de regard sur le contenu, même l'influençait fortement. Puis Ils avaient la moitié du tirage et pouvait en fait

ce qu'ils voulaient (ventre ou don ...). La co-édition fût une sorte d'aventure humaine, et expérience différente à chaque fois et une manière de prendre en charge chaque numéro. Moins de stock aussi chez moi et une manière de diffuser auprès de leurs réseaux. J'ai eu pleins de nouveaux abonnés grâce aux co-éditeurs. Une visibilité accrue, aussi. Mais au départ, la nécessité était juste financière.

M.P.: Pour la question de la co-édition, cela influe-t-il sur le choix des images?

C.D.: Oui. Chaque revue à se propre histoire avec chaque co-éditeur. Certains venaient avec des photos de leur propre famille et me demandait de choisir dans ce corpus, d'autres venaient avec un thème sur lequel travailler. D'autre fois c'est moi qui leur proposais quelque chose en fonction d'eux, sorte de portrait en creux. J'ai de quoi faire un autre livre rien qu'à ce sujet, n° pas n°...

M.P.: Quel rapport avez-vous avec le côté économique? Comment considéré vous la co-édition?

C.D.: J'en parle plus haut. Le co-éditeur payait l'imprimeur (entre 100 et 150 € + les frais d'envois). Ils avaient un droit de regard sur le contenu, même l'influçait fortement. Puis Ils avaient la moitié du tirage et pouvait en fait ce qu'ils voulaient (ventre ou don ...). La co-édition fût une sorte d'aventure humaine, et expérience différente à chaque fois et une manière de prendre en charge chaque numéro. Moins de stock aussi chez moi et une manière de

diffuser auprès de leurs réseaux. J'ai eu plein de nouveaux abonnés grâce aux co-éditeurs. Une visibilité accrue, aussi. Mais au départ, la nécessité était juste financière.

M.P.: Pourquoi avoir cessé la revue au numéro 60?

C.D.: Je n'avais plus vraiment de nouvelles histoires à raconter. Je pensais avoir fait le tour des photos de famille. Et puis je ne voulais pas me lancer dans une 3ème boîte.

M.P.: Concernant l'index, est-ce vous qui l'avez mis en page ou est-ce un graphiste? Possède-t-il une autre utilité que de pouvoir représenter l'ordre de sortie des revues, ainsi que de citer les partenaires, dates et titres?

C.D.: J'ai mis en page moi-même l'index, au fur et à mesure. Il n'a pas d'autres utilité que ceux que vous citez. Par exemple aujourd'hui même, pour répondre à vos questions, j'ai eu besoin de m'y référer. D'autant plus que sur chaque numéro il n'y a ni titre, ni numéros. Seule un email les annonçait, avec la première image, sorte de teaser.

M.P.: Pour une grande majorité de vos éditions le style de mise en page pourrait être qualifié de sobre ou encore minimaliste, est-ce un choix? Pour vous ces images auraient besoin d'espace pour leur seconde vie et donc de sobriété?

C.D.: less is more. C'est sobre probablement parce que je le suis aussi, sans maquillage, jamais. Je crois à la pertinence des images que j'utilise, et surtout au montage entre elles. Si elles ont besoin de plus alors j'ai raté quelque chose. Rien de plus que le nécessaire.

M.P.: Je sais que pour certaines de vos éditions vous travaillez avec des graphistes, comment les choisissez vous? Quelle place leur laissez vous dans votre travail? Pourquoi estimez vous n'avoir parfois pas besoin d'eux?

C.D.: J'aime mettre en page moi-même les images et je ne pense pas avoir besoin de qui que ce soit pour le faire. En revanche, je sens mes limites concernant la mise en page du texte et parfois des couvertures. Certaines fois je fais appel à un graphiste pour avoir un autre point de vue ou bien pour faire ce que je ne sais pas faire. Ou bien, comme pour la boîte de la revue en 4 images et certains n°, je laisse une carte blanche à un.e graphiste que j'aime bien (ici Estelle Lecoq qui a créé mon logo). Travailler avec un.e graphiste, c'est faire équipe sur un projet, en général c'est un.e ami.e dont j'aime le travail et la manière de penser (jusqu'à présent que des femmes!). Une manière de les rencontrer et une bonne occasion de travailler ensemble.

M.P.: Vous n'utilisez que très peu le texte, est-ce pour laisser plus de place aux images, car vous pensez ne pas en avoir besoin, ou est-ce pour une autre raison?

C.D.: Un proverbe chinois dit « une image vaut mille mots », alors pourquoi ajouter des mots aux images, c'est suffisamment narratif comme ça.

L'image rentre en contact directement avec le sensible, l'émotion et l'inconscient, alors que les mots appellent la raison, la conscience, la construction. L'image est un langage non verbal. Les monter entre elles est une véritable manière d'écrire.

M.P.: Avez-vous déjà douté que les images que vous traitez est un intérêt pour les autres?

C.D.: Non. Elles ne peuvent évidemment pas avoir un intérêt pour tous le monde, mais au moins pour certain.e.s.

À vrai dire, je ne me posais pas réellement la question, si elles avaient un intérêt pour moi, c'était suffisant !

En tant qu'être humain, si je ressens quelque chose, alors d'autres peuvent l'éprouver aussi. Non ?

Et vous qu'en pensez-vous ?

LA REVUE PLIS PAR PLIS

La *revue en 4 images* fonctionnait initialement sous forme d'abonnement. Chaque fois qu'une revue était éditée, elle était automatiquement envoyée par voie postale à l'abonné. Au début, pour les premiers exemplaires, documentation céline duval éditait ses revues seule, puis avec le temps un système de co-édition s'est mis en place. À chaque numéro, l'abonné recevait alors une série de quatre images, en noir et blanc, imprimées sur le recto d'une feuille, aux dimensions environnant le A3. L'abonné pouvait ensuite retourner cette feuille, pour y découvrir un tampon où était précisé l'identité du co-éditeur.

Au trentième numéro, elle rassemblait l'ensemble des revues déjà édité, dans une boîte, comme pour fêter un anniversaire. Puis en 2009, elle décide pour le soixantième numéro, d'arrêter la revue. Pour l'occasion une deuxième boîte est créée, rassemblant les trente derniers numéros. Les deux boîtes sont construites de la même façon. La première face est blanche avec une image en noir et blanc, qui correspond à la première image, du premier numéro, de chaque boîte. Le logo de documentation céline duval, est apposé en bas de chaque première face et sur la tranche de gauche. Les informations sur le contenu se trouvent sur la tranche de gauche, qui sert alors de dos. On y retrouve encore une fois, le logo, les numéros des revues présentes à l'intérieur et le titre de la revue. Le graphisme est épuré, simple mais efficace. Les autres tranches présentent des scans sur fond noir des revues entassées les unes sur les autres, comme la tranche d'un livre. Le verso de la boîte, s'apparente aussi au quatrième de couverture d'un livre et possède un court texte, restituant le contexte. Pour la première boîte, l'identité de l'auteur du texte est anonyme, on sait juste que c'est un amateur. Il décrit avec finesse et simplicité le principe de la *revue en 4 images*, et le sentiment qu'on peut avoir quand on la reçoit. Le texte de la seconde boîte, clos la série de revues. Il nous rappelle ce qu'est l'action de recevoir et de contempler la revue, qui après le numéro 60 cessa d'être édité.

L'objet global bien qu'il soit une boîte, réutilise tous les codes du livre et pourrait très bien s'intégrer dans une bibliothèque, comme il l'est dit dans le texte de la seconde boîte. Pour ce qu'il en est du graphisme, une boîte est habituellement faite pour protéger et rassembler des éléments, ne laissant alors pas forcément entrevoir, dans la majorité des cas, le contenu qui se trouve à l'intérieur. Ici, la boîte laisse deviner juste ce qu'il faut du contenu, pour qu'on comprenne ce qui s'y trouve, comme quand on se trouve face à un

livre. L'objet créé devient donc un hybride, une boîte, une revue, un livre ... Au final, la revue elle-même ne peut être définie avec facilité. Car à l'intérieur de chaque boîte se trouvent trente numéros, tous différents. Chaque revue possède quatre images en noir et blanc, rassemblées selon ce que documentation céline duval appelle un « motif », un point commun, que son œil a trouvé dans chaque photo et qui les lie entre elles, mais qui n'est pas forcément explicite. Dans certains numéros, on identifie que les images proviennent sans doute de la même source, on reconnaît des visages sur les différentes photographies. Sur certains autres, on voit facilement qu'il y a un point commun à toutes les images, comme par exemple un motif rayé. Sur certaines c'est plus compliqué, c'est sans doute pour ça, qu'on trouve un index dans chaque boîte. Sur ce livret on retrouve la première image de chaque revue, ainsi que la date, le co-éditeur, le numéro et un titre.

Pour en revenir à la revue, elle est pliée en quatre, ce qui demande de la manipuler, pour la découvrir dans son entièreté. Les deux images du haut, sont en sens inverse des deux images du bas, le papier est relativement fin et quand on laisse la revue pliée en deux, les personnages se superposent et créent parfois de nouvelles compositions. Au dos du A3 constituant chaque revue, se trouve le nom de documentation céline duval avec ses coordonnées et le nom du co-éditeur. Ces informations placées au dos, me donnent l'impression d'être, pour la plupart, réalisées par un tampon. L'utilisation de cet outil, induit de l'apposer sur chaque exemplaire, un par un, ce qui fait écho à une sorte de signature. Je pense que ce tampon apporte une valeur ajoutée aux revues, quelque chose de l'ordre du fait main, qui montre l'attention portée par l'artiste. Cette empreinte, s'accorde à la simplicité de la réalisation de chaque exemplaire, qui de par le noir et blanc et le choix de papier, pourrait très bien être imprimé sur une imprimante de bureau, comme une Xerox ou tout autre système d'impression peu qualitatif. Le fait de devoir manipuler cet objet, fait sans doute écho à la relation qu'a documentation céline duval avec ces images.

Quand elle se procure une image, elle considère rencontrer un objet et c'est bien ce qui se passe quand nous rencontrons à notre tour une de ses revues. La revue ne s'offre pas à nous du premier coup d'œil, elle nécessite un intérêt, une volonté de découverte. Le principe d'abonnement et celui de la boîte vont sans doute dans le même sens. Si la personne fait un premier pas en s'abonnant, alors documentation céline duval fait le second, en lui envoyant une revue. C'est selon moi, le même principe que quand elle découvre une photo. Elle se déplace et cherche, puis la photo lui offre ses secrets. Pour la boîte, c'est pareil, elle nécessite qu'on l'ouvre et qu'on

en sorte les revues. Une fois la boîte ouverte, un monde d'histoires s'offre à nous. C'est pour toutes ces raisons, qu'on ne peut donc dire si ces revues sont des dépliants, des posters, ou encore des livrets. C'est la même chose pour les photographies, on ne sait si elles sont de simples images indépendantes, une histoire ou encore une composition plastique. Je pense que cela dépend alors du spectateur.

une maison, une prison, une aile

Il se souvient, tout souriant, se souvient presque de cette éducation
qui ne s'adresse pas à l'âme, mais qui agit tellement présente.
Il se souvient surtout comme les pairs d'Ille sont assis dans
les vêtements des autres parce que dans et derrière eux
la documentation estive doit être les autres, sans tout qui présume
sans tout le genre primaire de la photo de famille, quelle que soit
la distance visible qui sépare les enfants de leur regard, sans même
sans à l'affaiblissement, ils vivent une histoire vive, sans même
sans même, leur présence sera toujours de leur présence.

Il se souvient surtout que les yeux sont assis, un être individuel,
sans à la fois en 4 images, visibles et invisibles, dans et derrière,
différentes et complémentaires de famille, une image individuelle illustrant
des autres individuelles dans une histoire individuelle et collective
qui se l'ave pas, la photo y sera de voir, la photo est assise, sans
sans même, la vie de l'histoire est pas sans l'interprétation
que celui-ci se fait de la vie et qu'il se souvient pas même,
et la collection fait visible, les images-photos sont dans et derrière,
les "images-photos" de la vie et sont mortes et immortelles, c'est
la lecture qui fait la lecture, à l'heure de la vie, il se souvient les étapes
de cette lecture, sans la vie en quatre images, c'est un genre
de genre nouveau.

Il se souvient.

CDI LAMINA documentaire coloré sur CD-ROM 4 images en 4 images, France

avec 1000 images de documents, photos et vidéos en 4 images, France
la plus grande photo individuelle et collective de famille
pour les images de la vie.

Documentaire de la vie individuelle et collective, CDI Lamina.
www.cdi-lamina.fr



9 771778 253004

CDI-LAMINA

recue en 4 images

CDI-LAMINA




CDI LAMINA

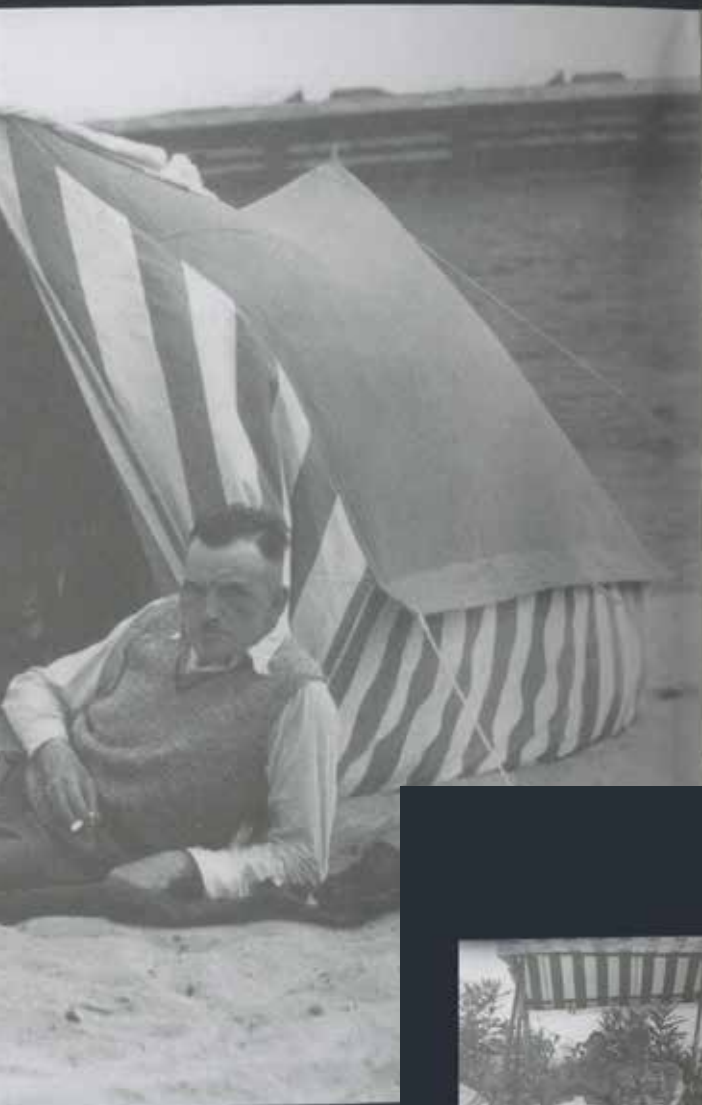




Zédelé éditions

29 bis, rue de la République
92100 Brest

 www.zedelé.com, documentation cinéma d'aval
"Les oliviers", 2 rue Baumer, 11450 Houdagne
+33 (0)2 31 24 57 66 doc.cd@zedele.com





თბილისი 3.
მოდის ვიდეო-ფილმის
ორგანიზატორებთან

თბილისი 3-ის ორგანიზატორები: www.tbilisi3.com

საერთაშორისო კონკურსის მფლობელი: ზაქარია ჯაფარიძე

საერთაშორისო კონკურსის მფლობელი: ზაქარია ჯაფარიძე

საერთაშორისო კონკურსის მფლობელი: ზაქარია ჯაფარიძე

საერთაშორისო კონკურსის მფლობელი: ზაქარია ჯაფარიძე

საერთაშორისო კონკურსის მფლობელი: ზაქარია ჯაფარიძე

საერთაშორისო კონკურსის მფლობელი: ზაქარია ჯაფარიძე

საერთაშორისო კონკურსის მფლობელი: ზაქარია ჯაფარიძე

საერთაშორისო კონკურსის მფლობელი: ზაქარია ჯაფარიძე

საერთაშორისო კონკურსის მფლობელი: ზაქარია ჯაფარიძე

საერთაშორისო კონკურსის მფლობელი: ზაქარია ჯაფარიძე

THE IS 13.
LET'S STAY ALIVE
TILL MONDAY

Directed by: **David G. Stone**

Children National Gallery, 175 Skidway St., Tbilisi 0101, Georgia

(November 7 - 10, 2006, 11.00 - 19.00)

RENY MARSHNER / MAMUKA ASATIANI / JUDITH REAL / MARGO BERGLAN / LACRENCE BROWN / JESSICA CHARNOVITZ / CRYSTAL / TIA DOMINGUEZ / CHLOE DUTAL / JARASHER DUNN / BARRY SEWTON / EDUARDO / NAYDAN DVALI / GEORGIA KETEL / PENELOPE KLEIN / RUFFA KORTNER / ZION LEONARD / PAULINA LACROIX / OGA / ISHABARRE / HAY THE PURBIT / ELISE SEBERTAN / MASA / STROMBOLI / TIGER / THE DUNNAGE / EVE K. TRUSSARDI / PROKORIANI / ANGELO MARCO / STEVE ZWISL / GORDELITZ

Children National Gallery, 175 Skidway St., Tbilisi 0101, Georgia

Children National Gallery, 175 Skidway St., Tbilisi 0101, Georgia

4-10 Ekvale St Street, Tbilisi 0101

Children National Gallery, 175 Skidway St., Tbilisi 0101, Georgia

PERFORMANCE: **NOVEMBER 10, 19 PM, PERFORMANCE 2 (George Karkh)**

Children National Gallery, 175 Skidway St., Tbilisi 0101, Georgia

MADE IN GEORGIA



n°37: l'improbable traversée.
co-édition RDV, nantes'
05/2007



n°38: spécial tbilisi 3.
co-édition tbilisi3.com
06/2007



n°39: les bois.
co-édition g. tortosa/j.s. desroc
07/2007



n°40: là-bas.
co-édition julie c. fortier
08/2007



n°41: construction.
co-édition arko, nevers.
09/2007



n°42: la bulle
co-édition Frédéric bridot.
10/2007

LA DOCUMENTATION COMME SYSTÈME DE CONSERVATION

Le système de conservation, du fond iconographique de documentation céline duval, s'apparente à de la documentation, comme le précise son nom d'artiste. Natacha Détré dans *Les «relecteurs d'images»*, développe sur ce qu'est la documentation :

«la rigueur du classement par thématiques fait que l'objet même peut sembler proche de l'archivage bien que sa fonction soit différente. Elle se rapproche de l'idée de collection et en deviendra probablement une dans le temps, mais tant que l'artiste l'alimentera et l'exploitera en tant que source dont les éléments ne cessent de bouger, il sera difficile de la considérer comme une collection⁵.»

Ce qui différencie donc la documentation de l'archive, est le fait qu'elle ait un but informatif et non qu'elle soit la trace du passé. Ce qui la différencie de la collection, est la présence d'un classement précis, qui s'oppose au classement subjectif et non thématique de la collection. Mais aussi le fait que les éléments qu'elle contient peuvent aussi lui être enlevé, contrairement à la collection, où chaque objet une fois ajouté y reste, sauf cas d'échange par exemple. La collection, considère son contenu comme une chose précieuse, ayant de la valeur, alors que l'objectif informatif de la documentation, peut permettre l'abandon de certains éléments, qui ne seraient plus intéressants. Chez Céline Duval, chaque élément est classé selon des «motifs» précis, mais peut aussi très bien disparaître, comme les photos de magazine qu'elle brûle dans sa série de vidéos les allumeuses. Ainsi comme le dit Natacha Détré :

«La documentation est donc un objet vivant dont l'objectif est moins la conservation que le classement, comme outil pour retrouver facilement une image parmi tant d'autres⁶.»

Dans *Les artistes iconographes*, Céline Duval nous dit dans l'entretien, qu'elle considère plus son travail comme «une réflexion sur la circulation et le flux des images⁷» que comme une sorte de mémoire. C'est là, que la matérialité de son fond iconographique, entre en rapport direct avec les enjeux de son travail. Le fait qu'elle crée une documentation pour rassembler ses images, est en accord avec l'idée de flux et de circulation. La documentation étant en mouvement constant, elle réapparaît dans ses travaux, comme la *revue en 4 images* par exemple. Quatre images sortent tour à tour de sa documen-

5 : Détré, Natacha. *op. cit.* p.60

6 : *Ibid.*, p.61

7 : Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.13

tation, pour aller dans les boîtes aux lettres des abonnés. Elle crée alors un nouveau flux, ou plutôt le continue, pour éviter sa disparition. C'est ainsi qu'on peut observer comme le dit Natacha Détré, que :

«le matériau de travail ainsi constitué va donner lieu à des productions artistiques qui ne sauraient se détacher totalement de cette fonction initiale du corpus qu'ils mettent en place⁸.»

ICONOGAPHE APPROPRIATIONISTE?

Si le système de conservation des images de Céline Duval correspond à la documentation, sa pratique artistique en général s'apparente à celle qu'Aurélien Mole et Garance Chabert nomment les artistes iconographes. Ce terme, est en relation directe avec l'acte artistique d'appropriation. Dans *Les artistes iconographes*, Jan Verwoert définit l'appropriation comme ceci :

«Les artistes font de l'appropriation en adoptant des images, des concepts et des modes de création déjà utilisés par d'autres artistes à d'autres moments, en les adaptant à leurs propres domaines d'intérêt, ou lorsqu'ils empruntent des objets, images ou pratiques provenant de cultures populaires (ou de cultures étrangères) et les mettent en scène dans le contexte de leur œuvre, soit pour enrichir soit pour éroder les définitions conventionnelles de ce que peut être une œuvre d'art⁹.»

Cette définition, se base en grande partie sur les débuts de l'appropriation dans les années 70, bien sûr il ne s'agit pas du même type d'appropriation aujourd'hui, ni des mêmes enjeux. Le contexte de naissance de l'appropriation, reste important pour comprendre la différence, entre les enjeux de l'époque et ceux d'aujourd'hui.

L'appropriation naît avec la mort du modernisme et la fracture de la continuité historique. Le monde se trouve alors à l'époque, avec la guerre froide, à l'arrêt. Les forces de progrès sont gelées et ce sont ces morceaux «de temps historique mort qui devinrent des objets d'appropriation artistique¹⁰.» À sa création, l'appropriation venait donc se confronter à la définition même de l'art, qui jusqu'aux années 40, suivait une évolution parallèle à celle du progrès, continue et logique.

Verwoert nous explique donc le moment de basculement de cette pratique et de ses enjeux. En 1989 avec la chute du mur de Berlin le monde se réveille.

8: Détré, Natacha. *op. cit.* p.65

9: Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.23

10: *Ibid.*, p.24

L'ère que nous connaissons aujourd'hui débute,

«l'axe temporel émerge à nouveau, pas un seul mais toute une série d'axes temporels qui coupent l'axe de l'espace global à intervalles irréguliers⁹.» La continuité historique, «n'est plus seulement la chronologie linéaire et unifiée du progrès régulier imaginée par la modernité mais une multitude de temporalités en concurrence et en superposition nées des conflits locaux et problématiques non résolues que les régimes modernes produisent encore.» «Le défi du moment est par conséquent de repenser le sens de l'appropriation en lien avec une réalité constituée d'une multiplicité de temporalités spécialisées.» «Aujourd'hui, il s'agit donc de faire parler l'objet même de l'appropriation, non seulement de sa place dans l'ordre structurel de la culture matérialiste actuelle, mais également des différents moments qu'il a habité et des différents vecteurs historiques qui le traversent¹¹.»

Pour aller plus loin, Verwoert développe que, la différence entre l'appropriation des années 70 et celle d'aujourd'hui, résiderait alors dans le changement de l'objet. Hier il s'agissait d'une matière morte, aujourd'hui il s'agit d'une matière qui vit à travers le temps. Ce changement serait dû, à une transformation de la présence de l'Histoire, hier disparue et aujourd'hui omniprésente, voir en excès¹².

LE RAPPORT ENTRE LE TRAVAIL DE L'ICONOGRAPHE ET LES IMAGES

Voilà pour ce qui en est d'un point de vue historique. Dans les faits maintenant, ce que Verwoert explique, est que l'acte d'appropriation convoque automatiquement la notion de propriété. Le Larousse nous le dit, s'approprier quelque chose c'est «faire sa propriété de quelque chose». Jan Verwoert réagit sur cette question de propriété et nous dit que:

«des objets morts peuvent circuler dans l'espace et changer de propriétaire. Les choses qui traversent le temps ne peuvent pas devenir la propriété de quiconque, sans équivoque. C'est pour ça qu'on doit les aborder autrement¹³»

Les images qu'utilise Céline Duval, sont bien des objets que l'on peut s'approprier, oui, mais ce dont elle ne peut pas se revendiquer propriétaire, ce sont toutes les choses qu'elles convoquent, que ce soit leurs histoires, leur

11 : Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.26

12 : *Ibid.*, p.27

13 : *Ibid.*, p.29

rapport à l'Histoire, l'idéologie ou la valeur fétichisée dont elles étaient initialement chargées. Verwoert théorise donc que

«sur un plan tactique, celui qui cherche à opérer une appropriation critique de tels objets temporels stratifiés (...) doit être prêt à renoncer à en revendiquer la pleine propriété; plutôt que de s'en saisir, il doit l'appeler, l'invoquer¹⁴.»

Ce propos fait directement écho au statut de possession dont parle Derrida en disant:

«Il faut avoir la peau du fantôme et, pour cela, il faut l'avoir. Pour l'avoir, il faut le voir, le situer, l'identifier. Il faut le posséder sans se laisser posséder par lui, sans en être possédé (...) Mais un spectre, cela ne consiste-t-il pas, pour autant qu'il consiste, à interdire ou à brouiller cette distinction? À consister en cette indiscernabilité même? Posséder un spectre, n'est-ce pas être possédé par lui, possédé tout court? Le capturer, n'est-ce pas être par lui captivé¹⁵?»

La relation entre le fantôme et la personne qui l'invoque reste floue, savoir qui possède l'autre devient alors compliqué. Verwoert en suivant l'idée de Derrida dans *Les artistes iconographes* nous dit donc:

«Il s'agit d' "apprendre à vivre avec les fantômes" et cela signifie apprendre "à leur laisser ou à leur rendre la parole" en les approchant d'une manière qui, tout en étant déterminée, reste quand même assez indéterminée pour leur permettre de se représenter¹⁶.» Guider par cette idée, l'appropriation aujourd'hui devrait consister à «performer l'irrésolu en mettant en scène l'objet, les images ou les allégories qui invoquent les fantômes d'histoires non finies de façon à les laisser apparaître comme fantômes et à révéler la nature de cette présence ambiguë¹⁷.»

L'artiste doit alors en fonction de l'époque actuelle, qui est la sienne, s'adapter. Il doit, quand il s'approprie des vestiges du passé, ne jamais oublier de prendre en compte, tout ce que cet objet convoque à travers le temps. Il ne doit jamais oublier de laisser l'objet s'exprimer de lui même, mais aussi bien sûr, l'utiliser pour servir son propos. Avec Céline Duval et dans la *revue en 4 images*, on le voit, les images bien que juxtaposées par l'artiste, en fonction de ce qu'elle appelle «motifs», créent une narration, mais c'est ce que convoquent ces images, qui sert le propos de l'artiste. Rappelons-le, le travail de Céline Duval tourne autour du flux et de la circulation de la photographie privée, ainsi que le but de leur donner une nouvelle vie, une nouvelle chance d'être vues. Ce

14: Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.28

15: *Ibid.*, p.34

16: *Ibid.*

17: *Ibid.*, p.35

que les images de la revue convoquent, sont, un temps passé et un type de photographie privée. La traversée des époques, les scènes représentées, qui induisent un certain voyeurisme, sont des signes implicites que ces images possèdent, et qui servent le propos général de documentation céline duval.

Strangers in my photo album

Erik Kessels



« Graphiste, publicitaire, éditeur, collectionneur, commissaire d'exposition et artiste, Erik Kessels incarne le profil du créateur transversal caractéristique de l'ère numérique, où les différents rôles associés à l'activité créatrice ont tendance à se confondre. Dans ses projets, Kessels s'intéresse aux formes les plus populaires et les plus triviales de la photographie, tels les albums de famille, les annonces pornographiques et la documentation commerciale, qui sont habituellement exclues des musées et de toute autre instance de consécration. Profitant de l'extraordinaire abondance et de la disponibilité actuelle des images, Kessels récupère tel un chiffonnier ces matériaux rejetés, jusqu'à y trouver de véritables trésors. Détournées de leur fonction originale par un geste duchampien, les photographies recyclées révèlent alors, grâce à leur nouvelle mise en valeur, une esthétique inattendue et des arrière-pensées sous-jacentes laissant entrevoir une écologie de l'image. »

<https://moisdelaphoto.com/artistes/erik-kessels/>

M.P.: Pouvez-vous m'expliquer la genèse de ce travail?

E.K.: Ce travail concerne la réappropriation d'images de personnes qui apparaissent sur les mêmes photographies que moi. Je suis fasciné par le fait qu'il y a toujours des «étrangers» sur vos photos «privées». En découpant extrêmement ces images et en se focalisant sur les autres, il devient une galerie d'étrangers.

M.P.: Pour commencer, la couverture est colorée et me fait penser aux papiers peints des années 70, la texture est comme une couverture de cahiers scolaires, c'est pour faire voyager le spectateur dans le temps et dans votre univers?

E.K.: Je n'ai pas encore aimé révéler le contenu de la publication sur la couverture. Vous avez raison de dire que le design donne au spectateur une idée de ce qu'il doit trouver à l'intérieur.

M.P.: La police est également très décorée, ce n'est pas une police très utilisée dans le graphisme contemporain, c'est l'opposé des polices actuelles. C'est un choix d'être en marge d'une sorte de normalité? Une façon d'être différent? Ou est-ce juste pour servir le sujet de ce livre? Pouvez-vous en dire plus sur ce choix de police?

E.K.: Pour le design d'une publication comme celle-ci, j'aime faire très intuitif. C'est bien de faire un contraste avec la typographie en ce qui concerne le contenu du livre. Bien sûr,

le design et la typographie devraient fonctionner ensemble, mais en créant un peu de distance entre les deux, ils travaillent souvent mieux ensemble.

M.P.: Pourquoi avez-vous utilisé une police plus simple pour la page de garde?

E.K.: Encore une fois, cela se fait de manière totalement intuitive.

M.P.: Pensez-vous que ce type d'images nécessite d'être montré sans leurs histoires?

E.K.: Vous pouvez voir cela plus comme un travail de conception, pour voir ce qui peut et ne peut pas être retiré d'une image.

M.P.: Toutes les images sont découpées à la même forme et à la même taille, c'est un choix pour unifier le livre?

E.K.: C'est en effet un choix de traiter les images «rognées» de la même manière et donc de pouvoir les juger de la même manière.

M.P.: Le titre et votre nom sont le seul texte. C'est un choix de ne pas associer texte et images? Pourquoi avoir mis la dernière photo?

E.K.: Cette dernière image remplace en quelque sorte le texte qui serait autrement dans le livre. Le concept du livre expliqué avec une image.

M.P.: Si j'ai raison, en général dans votre travail, vous utilisez des images et des photographies prises par les autres? Pourquoi utiliser les vôtres dans cette édition?

E.K.: Les photographies de *Strangers in my photoalbum* sont également prises par d'autres. La seule chose qui les rend communes, est que je suis moi-même sur chaque image (personnes apparaissant sur les mêmes photographies que moi).

M.P.: *Qu'est-ce qui vous intéresse dans les «photographies de famille»?*

E.K.: Je ne suis absolument pas attaché à la photographie de famille en tant que genre, ni à aucune sorte de formule de travail. Je suis intéressé par la narration d'images et les montrer dans un contexte différent de celui d'origine. À ce jour, de nombreuses images ont déjà été réalisées, mais les histoires qui sont derrière n'ont pas été racontées. Je suis très intéressé par l'acte de réappropriation.

M.P.: *Avez-vous le même mode de travail lorsque vous utilisez les photographies des autres ou lorsque vous utilisez les vôtres?*

E.K.: Pour moi, le plus important est de savoir comment le spectateur regarde les photographies d'une manière nouvelle et différente. Avec une histoire différente derrière eux. Pour moi, ce n'est pas important si j'ai pris la photo ou une autre personne. Je les traite démocratiquement.

M.P.: *Comment gérez-vous le droit à l'image?*

E.K.: Ce sont des projets artistiques où je me réapproprie les images dans une histoire différente. Il n'existe pas de droit d'auteur sur l'utilisation des images de cette manière. Bien sûr, lorsque je trouve une série d'images, je vais toujours

essayer d'en trouver l'origine et de contacter des personnes si possible. En tant qu'artiste, vous êtes également responsable de ce que vous pouvez et ne pouvez pas faire avec les images.

M.P.: *Quelle relation avez-vous avec les images et les photographies que vous avez?*

E.K.: En tant que directeur artistique, j'ai beaucoup travaillé sur les images. Mon intérêt pour les images et la photographie a grandi au fil des ans. J'ai commencé à faire des projets et des livres à partir de 2001. D'un est venu l'autre.

M.P.: *Où sont stockées vos images? Avez-vous une vraie collection? Une technique d'archivage? Elles sont dans des livres, des albums, des boîtes ...?*

E.K.: J'ai un espace de stockage approprié où mes œuvres d'art, environ 15 000 albums de famille et beaucoup de livres d'art sont stockés. Ils sont assez bien archivés dans des boîtes et des caisses. Archiver ces œuvres est assez ennuyeux, donc tant que j'ai une vue d'ensemble, ça marche pour moi.

M.P.: *le fait que les images soient imprimées est important pour vous? C'est important d'être face à un objet ?*

E.K.: Le contenu d'une image ou d'un objet est le plus important pour moi. Je ne suis pas tellement intéressé par la fin si une image est imprimée ou non. Je travaille également avec beaucoup de fichiers numériques, et pour moi cela fonctionne de la même manière. L'album de famille en tant qu'objet physique est cependant très intéressant. Vous pourriez

presque le voir comme un ancien compte Facebook.

M.P.: Je pense que dans la plus grande partie de votre travail, nous pouvons voir un côté humoristique. C'est très important pour vous, non? C'est un moyen de désamorcer le pathos pour vous?

E.K.: Le côté humoristique de mon travail est souvent lié à une façon de voir la vie. Je pense que l'art et la photographie sont souvent abordés avec beaucoup de sérieux. Mais des sujets comme l'ironie, le chagrin et le non-sens sont également importants pour moi.

M.P.: La mise en page est souvent sobre, pourquoi? Pour laisser la place aux images? Pour vous, qu'est-ce qui fait que ça marche?

E.K.: Il existe une certaine hiérarchie entre les images et la mise en page. La conception, dans le cas des livres de photographie, devrait dans la plupart des cas servir le contenu. Il y a parfois des exceptions, mais dans ces cas, le design joue un rôle dans le concept du livre.

M.P.: J'ai cru comprendre que vous avez une histoire longue et compliquée avec les images publicitaires, vous pensez que votre façon de les lire explique votre regard sur les images en général. Une culture des images est importante pour travailler avec celles-ci?

E.K.: J'ai juste une aversion naturelle pour les images lisses et parfaites. Dans le design et la publicité, vous en trouverez beaucoup. Je me suis toujours battu contre cela et je pense

que cela se voit aussi dans le travail de KesselsKramer en tant qu'entreprise. Le livre a échoué! Il montre plus que cela et encourage à éviter la perfection.

M.P.: Votre travail dans la publicité vous permet-il de pratiquer ces autres formes de graphisme, plus artistique?

E.K.: J'ai toujours aimé croiser de nombreuses disciplines. Par exemple: les meilleurs graphistes trouvent leur inspiration en dehors de leur propre discipline.

M.P.: Vous financez vous-même la publication de vos livres et éditions?

E.K.: Les premières publications il y a plusieurs années, les derniers livres se financent eux même en quelque sorte. Si les distributeurs et le marché aiment vos livres, vous pouvez ajuster l'édition de votre livre en conséquence. Faire ces livres avec la photographie vernaculaire est toujours une niche. L'aspect le plus important et le plus amusant est qu'un livre, quel que soit son type de publication, est un très bel objet tactile qui permet d'exprimer votre idée et votre passion aux personnes partageant les mêmes intérêts.

LES «ÉTRANGERS» EN 28 PAGES

Strangers in my photo album, est une petite édition de 28 pages sur papier fin, avec une couverture cartonnée souple. La couverture, est entièrement recouverte d'un motif floral, ressemblant aux papiers peints des années 70. Au toucher, on retrouve des stries horizontales et verticales, faisant penser aux couvertures des cahiers d'école. La typographie jaune, utilisée sur la première et quatrième de couverture pour écrire le titre et le nom de l'auteur, est très ornementée et s'approche de la font Fleurons mais avec des motifs de bandana. Avec cette couverture, Erik Kessels nous expose un décor, avec des signes qui nous sont familiers et qui possèdent des connotations très fortes. L'ambiance est kitsch et too much, telle que celle que l'ont pouvait retrouver dans les maisons de nos parents, grands-parents, selon les générations. Cette couverture utilise un effet de surcharge, par le biais du motif et de l'ornement qui s'oppose aux tendances graphiques actuelles. Par ces moyens, il crée l'envie de tourner les pages et de découvrir quelque chose de différent, mais possédant des codes qui nous parlent. Pour le titre, le fait qu'il fasse appel à l'album de famille n'est pas choquant, car comme dit précédemment l'idée d'une époque passée est induite par le visuel. Par contre le mot «strangers» est assez déroutant. Cette couverture semblait décalée mais pas incompréhensible, avec ce mot il nous perd, mais il crée aussi de la curiosité.

À l'intérieur on retrouve sur une première page le titre, écrit avec une typographie plus simple sur fond blanc qui réutilise les codes habituels de l'édition. Cette page rassure par son côté formel, mais nuance l'idée première d'un univers décalé et haut en couleurs. Au fil des pages on se trouve face à des zooms sur des photographies, cadrées toutes de la même manière. Dans ces recadrages, on voit apparaître des personnages loufoques, légèrement flous pour certains, qui semblent être les «strangers» évoqués dans le titre. Ces pages sont une déambulation forcée, dans des recoins de photographies qu'on ne connaît pas, mais qui pourraient être les nôtres. Au fil des pages on se surprend à rire de ces personnages et on est complètement happé dans l'univers créé par Erik Kessels.

Après que ces pages se soient tournées, que les images se soient enchaînées, on arrive sur une photographie, dont le format et la composition sont complètement différents. La photographie présente un homme, Erik Kessels, seul, avec des personnes en fond. Cette photo est la clé de compréhension de l'édition, elle représente une photo de famille comme tant d'autre avec des personnages en fond, qui sont inconnus et qui sont d'autres «stran-

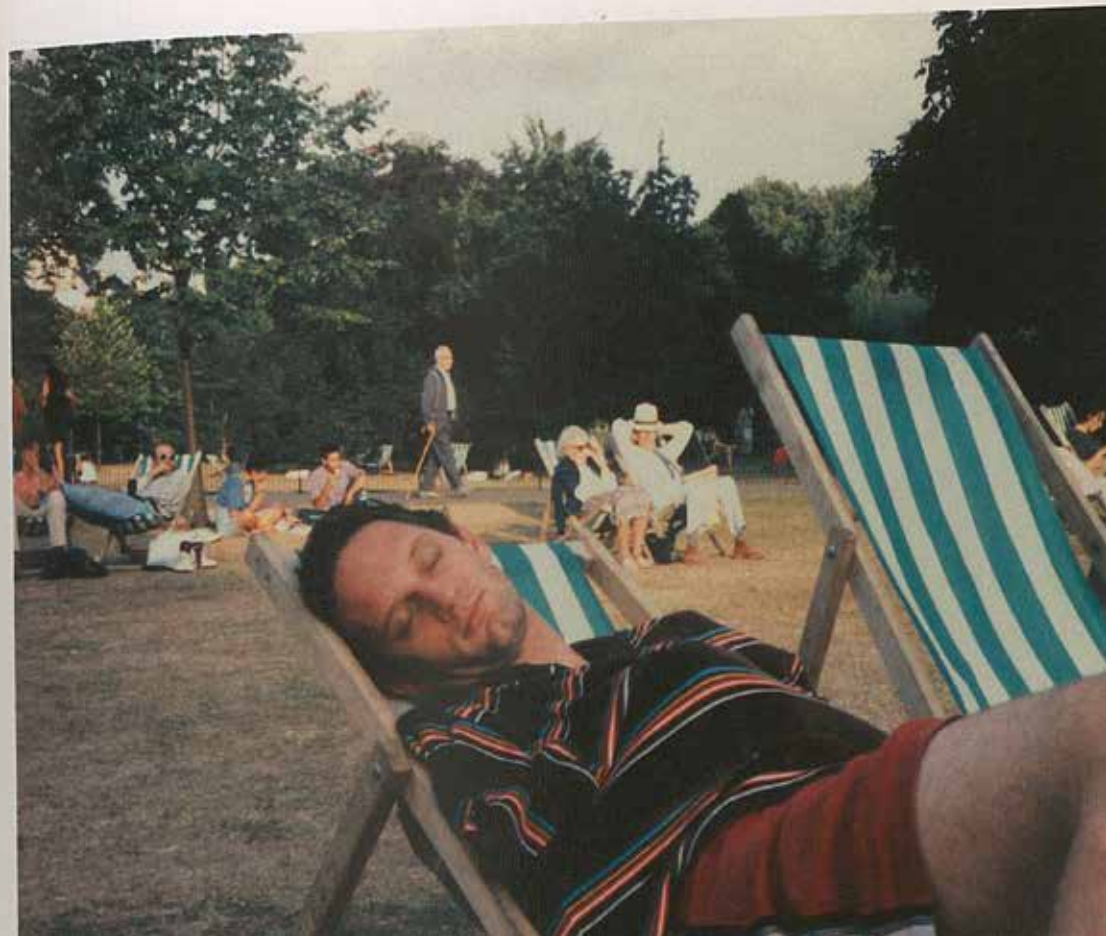
gers» qu'Erik Kessels aurait pu recadrer et zoomer. Par ce processus, Erik Kessels garde l'intrigue durant toute la durée de l'édition et cette photo lui sert de chute. Il utilise un plan semblable à un story board de film ou le plan d'une narration, ce qui permet de captiver le spectateur. D'une façon différente de Céline Duval, Erik Kessels crée avec peu d'image une narration qui fonctionne.











CONSERVER ET/OU COLLECTIONNER

Pour Erik Kessels, la conservation de ses images ne s'apparente ni à l'archive, ni à la documentation, son fond iconographique ne contenant pas de classement. Natacha Détré nous dit de la collection, que l'un des points important est que les images sont «classées selon une constellation propre au collectionneur¹⁸.» C'est un point qui revient aussi dans l'entretien, notamment dans cette phrase:

«J'ai un espace de stockage approprié où mes œuvres d'art, environ 15 000 albums de famille et beaucoup de livres d'art sont stockés. Ils sont assez bien archivés dans des boîtes et des caisses. Archiver ces œuvres est assez ennuyeux, donc tant que j'ai une vue d'ensemble, ça marche pour moi.»

C'est donc cette idée de vue d'ensemble qui me donne à penser qu'il s'agit avant tout d'un collectionneur. Cette idée de constellation est aussi présente dans *Les artistes iconographes*, où on nous dit que:

«En astronomie, la constellation est un groupe d'étoiles reliées entre elles par le motif qu'elle dessinent. Ces étoiles ne sont liées ni par une interaction gravitationnelle significative ni par une gestation commune ; en ce sens, cet ensemble arbitraire et subjectif n'a aucune valeur astrophysique. En revanche, le dessin qui les réunit leur permet d'être différenciées et de se détacher ainsi de l'infinité d'étoiles visibles dans l'univers. Cette relation permet donc de distinguer certains astres.¹⁹»

Contrairement à l'archive ou à la documentation, la constellation permet aux images d'exister chacune pour leurs spécificités et met en valeur la polysémie des images.

Natacha Détré nous dit aussi que:

«La collection a en principe un début et une fin, et bien souvent cette fin est due au décès de son auteur. La collection cerne un sujet, soit dans le temps, soit dans l'espace. Le collectionneur en propose les délimitations en fonction de la spécificité de son sujet²⁰.»

Pour rappel Kessels disait dans l'entretien:

«J'ai juste une aversion naturelle pour les images lisses et parfaites. Dans le design et la publicité, vous en trouverez beaucoup. Je me suis toujours battu contre cela et je pense que cela se voit aussi dans le travail de KesselsKramer en tant qu'entreprise.»

18: Détré, Natacha. *op. cit.* p.57

19: Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.77

20: Détré, Natacha. *op. cit.* p.58

Sa collection d'images, pour la plupart amateurs, doit être guidée par cette aversion des images parfaites. Les limites de sa collection sont donc subjectives, elles ne dépendent que de sa propre définition de l'image lisse et parfaite. Pour être plus claire, selon Natacha Détré:

«La collection permet de saisir un ensemble d'images cohérent que l'artiste délimite lui-même. Les images dans ce sens résonnent entre elles grâce aux critères de cette délimitation qui leur donne un sens nouveau. En ce sens la forme de la collection se rapproche du système de la structure dont les éléments sont interdépendants. La particularité de ce mode de collecte, c'est qu'elle implique déjà une forme en soi, c'est-à-dire que la collection est une totalité dont les liens internes sont déjà cohérents²¹.»

HÉRITIER DE L'APPROPRIATIONISME, MANIPULATEUR DE SIGNES

Si le système de conservation d'Erik Kessels diffère de celui de documentation céline duval, il est aussi héritier de l'appropriation. Un propos de Crimp dans *Les artistes iconographes* nous aide un peu plus à saisir les enjeux de cette pratique:

«lorsque ces pratiques commencent elles-mêmes à s'accommoder, même très subtilement, aux désirs du discours institutionnel (...) elles s'autorisent simplement, sans y intervenir, à entrer dans ce discours au même niveau que les objets qu'elle semblait autrefois prête à déplacer²².»

L'appropriation ne doit donc pas répondre aux attentes des musées comme la pratique du classement par médium par exemple, pour ne pas tomber dans l'académisme. Elle ne doit pas non plus donner ce qui fait la réussite des formes d'art de la vie quotidienne, le plaisir, contrairement à la publicité et au cinéma par exemple.

On trouve là déjà un point commun avec les objectifs d'Erik Kessels: l'opposition aux images publicitaires qui donnent une certaine forme de plaisir au public, ce que Kessels appelle images lisses et parfaites. François Aubart en conclue que:

«On trouve souvent dans ces essais une recommandation à l'intention des artistes, celle de ne pas satisfaire de désirs, puisque la pertinence des oeuvres ne peut être établie que si elles refusent la diffusion de plaisirs, d'émotions ou de sentiments²³.»

21: Détré, Natacha. *op. cit.* p.59

22: Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.50

23: *Ibid.*

Ainsi ce que Verwoert nous disait précédemment sur l'invocation des fantômes, que j'avais abordé dans l'étude de cas sur la *revue en 4 images*, est rejoint par Aubart sous des termes différents. Il dit que: «Pour Buchloh, toutes ces formes d'art ont un point commun, elles manipulent des symboles préexistants et en modifient la signification²⁴.» Il va même plus loin, en développant sur le type de manipulations et de modifications que subissent les symboles de ces images, ce qui rend plus explicite les buts de cette démarche:

«Cela s'apparente pour la critique (Buchloh) à une déconstruction de l'idéologie ou de la valeur fétichisée dont étaient originellement chargés ces matériaux. (...) Ainsi ce qu'il qualifie de confiscation consiste à modifier le signifiant du matériau exploité et ainsi à en contrecarrer la fonction sociale et historique, à en démystifier les intentions²⁵.»

Aubart relie cette idée à un parallèle de Craig Owens, qui comparait l'appropriation à l'action de relire commenter et annoter un texte. Selon lui «les oeuvres en question convoquent des signes de la culture contemporaine pour les réinterpréter comme le ferait un lecteur²⁶». Ces signes sont les éléments que j'abordais dans l'étude de cas précédente, ces signes implicites que possèdent les images. Soit les éléments qu'elles convoquent, pas forcément par leur composition, mais par leurs symboles. L'idée de lecteur fait appel à la définition de «relecteurs d'images» de Natacha Détré:

«Relire, c'est donc lire de nouveau sans changer le texte original, mais la relecture est porteuse de nouvelles interprétations au regard de la décontextualisation spatio/temporelle qui s'est opérée entre la lecture initiale et la relecture²⁷.»

Cette idée de relecture, n'est pas à prendre dans le sens d'une transformation de l'objet initial, ce n'est pas le but en tout cas de Kessels. Même s'il transforme physiquement les images dans *Strangers in my photo album* par le cadrage, il ne leur ajoute rien en plus. Cette action n'a pour seul but que d'aider le regard à se porter sur ce qui l'intéresse. Vincent Lavoie le dit dans *L'image déjà là*:

«Kessels ne cherche à produire ni de la nouveauté, ni de la valeur ajoutée par l'édition d'un matériau réputé pauvre et mineur. Le geste qu'il pose vise plutôt à revisiter les formes historiques d'intrusion de la photographie amateur dans l'art contemporain²⁸.»

24 : Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.51

25 : *Ibid.*

26 : *Ibid.* 52

27 : Détré, Natacha. *op. cit.* p.14

28 : Vincent, Lavoie. « Les familles recomposées d'Erik Kessels : un portrait presque parfait »

L'image déjà là : usage de l'objet trouvé, photographie et cinéma, Paris : Le BAL/Images en manoeuvres éditions , p.126

Pour en revenir aux signes, leur utilisation nécessite une action importante, comme le dit Aubart dans *Les artistes iconographes*:

«Pour déceler et dévoiler l'idéologie promue par les signes il faut les lire.» Pour contrer la propagation de messages, doctrines et croyances initialement liées aux images il faut savoir lire leurs signes pour «les appréhender de façon non émotionnelle et en stériliser le fonctionnement²⁹.»

C'est d'ailleurs, ce qui est visible dans ce travail d'Erik Kessels, ces images malgré qu'elles soient issues de ses propres albums, ne sont pas jugées comme tel et ne font appel à aucun sentiment. Aubart rappelle, que si pour les théoriciens une étude minutieuse est importante pour comprendre ces images et ce qu'elles convoquent, pour les praticiens il en est tout autre.

«Loin d'être dupes des sens, des idéologies et des désirs véhiculés par ce qu'ils s'approprient, les artistes produisent néanmoins des oeuvres visuelles. Cela consiste à utiliser des images³⁰.»

Il semble utile de rappeler que «la théorie propose une analyse lorsque l'oeuvre offre une expérience». L'approche théorique est donc à détacher de la pratique. En revenant sur l'idée de possession de Derrida, on peut considérer cet échange entre le fantôme et celui qui l'invoque, comme «le synonyme d'un amour passionnel au cours duquel on fait une expérience qui nous transforme³¹.» Le travail de l'artiste, résulte donc plus dans la transmission de cette expérience vécue au public, que dans une focalisation sur les signes et leur étude. Pour être plus claire, l'expérience que vit l'artiste face aux images, est comme un échange, où la possession est quasi équitable entre l'artiste et les images. Cette expérience de posséder et de se laisser posséder, permet à l'artiste de se confronter aux signes. Ainsi de cette expérience, il en sortira une certaine interprétation, qui lui permettra d'utiliser les signes qui l'ont touché pour faire passer son idée. Aubart dit alors que:

«Ces oeuvres convoquent volontairement les affects pour mieux en brouiller les intentions, car exploiter des signes dévitalisés de ce qui fait leur puissance ne présenterait que peu d'intérêt. [...] Il ne s'agit donc pas seulement de prendre le pouvoir sur le matériau utilisé, mais aussi d'exploiter ce qui l'active: l'intensité des pulsions irrationnelles qu'il génère. [...] En somme, c'est toujours de relation qu'il s'agit, comme si les artistes faces aux images, aux stéréotypes, aux signes et aux idéalizations demandaient: qu'est-ce qu'on fait ensemble³²?»

29: Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.54

30: *Ibid.*, p.55

31: *Ibid.*, p.56

32: *Ibid.*

C'est de cette idée de détachement et en même temps de possession par l'image, de cette frontière floue entre le possesseur et le possédé, que pour moi, le travail de Kessels est un bel exemple de ces artistes héritiers de l'appropriationisme, mais avant tout relecteurs d'images. Il sait lire les signes de ces images et d'autant plus par son passé de publicitaire, et utilise cette qualité à son avantage. Ainsi par l'expérimentation, il pose les bases d'une frontière qui lui est propre, entre images lisses et parfaites vouées à être montrées et les autres images, qui elles, sont destinées à l'obscurité des tiroirs et des boîtes.

Another picture of me as Dracula

Ludovic Burel et Jean-Marie Courant

« Ludovic BUREL est artiste, curateur, éditeur. Directeur artistique de la revue de cultures politiques Multitudes de 2000 à 2005, il a co-fondé en 2006 les éditions it : (images/texte). » « it : aborde à part égale Image et Texte, sans que l'un ne soit jamais envisagé comme l'illustration ou le commentaire de l'autre. it : cherche au travers de ses publications à mettre en évidence la spécificité d'une pensée visuelle. Les différents objets éditoriaux proposés appréhendent l'image comme un matériau ouvert. »

<https://duadp.hypotheses.org/intervenants/artistes/ludovic-burel-ju-hyun-lee>
<http://www.cnap.fr/it-editions>

« Jean-Marie Courant est né en 1966. Graphiste, il vit et travaille à Paris. Il signe ses réalisations d'un nom emprunté au vocabulaire de la typographie : Regular. Il consacre l'essentiel de son activité à des projets éditoriaux et d'identité visuelle. Il est coordinateur du département design graphique du master design de l'Ensba Lyon où il a assuré la coordination graphique du premier numéro de la revue Initiale. Entre 2009 et 2011, il est intervenu régulièrement à l'Écal où il donnait des cours d'histoire moderne et contemporaine du design graphique. De 2010 à 2012, au post diplôme Design et Recherche de l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne, il a coordonné la conception graphique de la revue Azimuts, dont il était également l'un des rédacteurs. »

<http://www.cnap.graphismeenfrance.fr/article/jean-marie-courant>

M.P.: Pourriez-vous m'expliquer rapidement la genèse de ce travail?

L.B.: C'est une bascule des photographies d'internet au livre, je me sers d'internet comme d'une base de données d'images. L'ensemble des photographies est tiré d'une recherche avec le mot « me », le fait que ce ne soit que deux lettres, permet un grand nombre de résultats. A l'initial *Another picture of me as Dracula* est le deuxième numéro de ce qui se voulait être une série de plusieurs ouvrages qui auraient formé une revue. Au final cette revue s'est transformée en des ouvrages uniques questionnants le moi et sa représentation dans la société.

M.P.: Quelle relation entretenez-vous avec ces images? Vous les choisissez? Vous les regardez plusieurs fois avant de les intégrer à l'édition?

L.B.: Je réalise un réel travail de choix à partir de la base de données analogiques. Mon rapport à ces images peut être comparable à un bain, comme un bain en photographie argentique.

M.P.: Vous les gardez en version immatérielle de l'étape de la réflexion jusqu'à l'impression?

L.B.: Je les imprime quand je crée les doubles pages, pour tester différentes combinaisons.

M.P.: Pourquoi avoir passé toutes les images en noir et blanc?

L.B.: Pour une question de coût tout d'abord, l'impression noir et blanc étant moins coûteuse

que la quadrichromie. Mais aussi pour des facilités de montage, la couleur étant un paramètre en moins à gérer. La juxtaposition des images sur les doubles pages est plus facile et permet aussi une certaine unité.

M.P.: Qu'est-ce qui vous intéresse dans ces images?

L.B.: Le fait qu'elles représentent une sorte de carottage des images disponibles sur internet.

M.P.: Comment voyez-vous le rapport texte image? L'un est-il plus important que l'autre? Sont-ils inséparable?

L.B.: Les images et le texte sont mis en page comme les fichiers. L'importance donnée à l'image et au texte est la même, même s'ils sont sur des plans séparés.

M.P.: Comment abordez-vous la question du droit à l'image? Prendre les photos d'autres personnes sur internet n'est-il pas risqué? Contactez-vous les détenteurs de ces images?

L.B.: Je ne me suis pas préoccupé du droit à l'image, ces images se trouvant en libre accès sur internet je me suis senti autorisé à les utiliser, mais aussi car s'était pour la création d'un objet artistique. Le travail d'enquête sur le détenteur original de la photo aurait aussi été très long et fastidieux pour un tel ouvrage.

M.P.: Quelle place avez-vous laissée au graphiste dans cette édition?

L.B.: Les photographies ont été données par double page au graphiste, nous avons moins travaillé en duo que pour Skull. Les choix typo sont aussi ceux du graphiste. Je pense que la façon de travailler avec le graphiste dépend de la relation qu'on entretient avec lui.

M.P.: La juxtaposition des images est-elle pour vous ce qui permet de créer un nouvel univers qui vous est propre?

L.B.: La juxtaposition des images permet de créer de nouveaux contextes, surtout que c'est un livre d'artiste et qu'il ne contient pas de texte, c'est un objet ouvert. Ce livre est réfléchi pour que le lecteur puisse sauter des pages étant donné qu'il y en a 288.

M.P.: Vous avez tout financé seul?

L.B.: Non, ce livre s'associe à une résidence mais aussi une performance qui ont été financées par le CNC.

M.P.: Que pensez-vous du futur de ces images, le fait qu'elles se multiplient au détriment de photos plus classiques et imprimées?

L.B.: Ces bases de données périront, mais je suis optimiste concernant ce flux. Certaines images sont meilleures que d'autres bien sûr, mais peu importe le fait qu'il y ait beaucoup ou peu d'images.

«ME» EN 288 PAGES

L'édition de Ludovic Burel *Another picture of me as Dracula* est un format A5 de 288 pages, elle possède une couverture en papier cartonné brillant mais léger, sur laquelle est inscrit le titre de l'édition. Le titre est écrit en majuscule avec une linéale bold. Les deux points du logo de la maison d'édition *it* sont apposés en bas, dans une taille similaire à celle du titre, l'ensemble sur fond blanc brillant. Le titre est justifié, il donne une impression de bloc, semblable à un titre de film. Les points du logo me font penser au déroulement d'un contenu, comme si on nous disait «voici *Another picture of me as Dracula*:», à vous de découvrir la suite.

Le dos, possède encore une fois le titre et les deux points, tandis que la quatrième de couverture elle, est rouge vif. La quatrième de couverture, par sa couleur, tranche totalement avec le reste de l'édition. Je pense que le choix du rouge doit justifier un clin d'oeil au titre et donc à Dracula, le vampire et donc le sang. La deuxième de couverture est aussi rouge vif, elle cohabite avec une page blanche qui, de par son faible grammage, laisse déjà deviner la page de garde.

La page de garde possède les mêmes informations que la première de couverture et que le dos, mais cette fois ci le nom de Ludovic Burel apparaît. Son nom est typographié dans une graisse moins épaisse, il laisse ainsi totalement la place au titre. Après avoir passé cette page, on se trouve face à face avec une photographie d'un homme dans des escaliers, portant un mauvais costume de Dracula. En dessous de l'image est inscrit «another_picture_of_me_as_dracula.jpg». Le texte nous informe donc que le titre est en fait un rappel à cette image, qui d'après sa forme, semble être une image .jpg et donc numérique.

Au fil des pages on voit défiler un nombre de photos impressionnant passant de la photographie d'un pêcheur et de son poisson, à un soldat, à des hommes posant avec Aérosmith, à un homme exhibant son sexe, à une bodybildeuse, des remises de diplôme, des personnes déguisées... En résumé, chaque page possède une photographie en noir et blanc et un nom de fichier jpg, tout cela classé par ordre alphabétique. Les photographies, sont en même temps amusantes, horribles, dégoûtantes mais aussi très banales. Nous qui sommes habitués à côtoyer les images sur internet, sans ne plus réellement y faire attention, sommes ici face à un échantillon de nos moteurs de recherche, de nos cloud, de nos disques durs internes et externes. C'est ce que dit Ludovic Burel, avec cet ouvrage il souhaite créer un basculement du numérique au papier. Pour cela il a donc réalisé une sorte de carottage (comme les études de terrain sur les chantiers) de la représentation du moi

sur internet. Avec seulement deux lettres: me, il se retrouve face à une immensité de résultats, des photographies en tout genre. A partir de cette matière première, il trie les images pour obtenir un panel de choix représentant le mieux possible, la diversité à laquelle il fait face.

Il est important maintenant, de situer dans quel contexte est créée cette édition. *Another picture of me as Dracula*, est le numéro deux de ce qui se voulait au départ une sorte de revue inspirée du logiciel *Page sucker*. Ce logiciel, a été conçu pour aspirer le contenu d'une page web. Au final, la revue s'est transformée en cinq livres distincts: *Skull*, *Another picture of me as Dracula*, *Fist*, *Lobster* et *Waterfall*. Voilà pour la parenthèse, pour en revenir au contenu, les images se trouvent sur toutes les pages, des doubles pages se créent, et donc la juxtaposition des images devient importante. Il traite chaque double page, une par une, pour obtenir des liaisons satisfaisantes entre les images.

Le but, comme dans toutes les autres éditions que j'aborde, est de créer la narration par des juxtapositions d'images, qui côte à côte, créer de nouveaux contextes, pour ne pas les montrer comme on pourrait les trouver sur internet.



**R
PICTURE
OF ME AS
DRACULA**

•
•

ANOTHER PICTURE OF ME AS DRACULA

•
•





another_picture_of_me_as_dracula.jpg

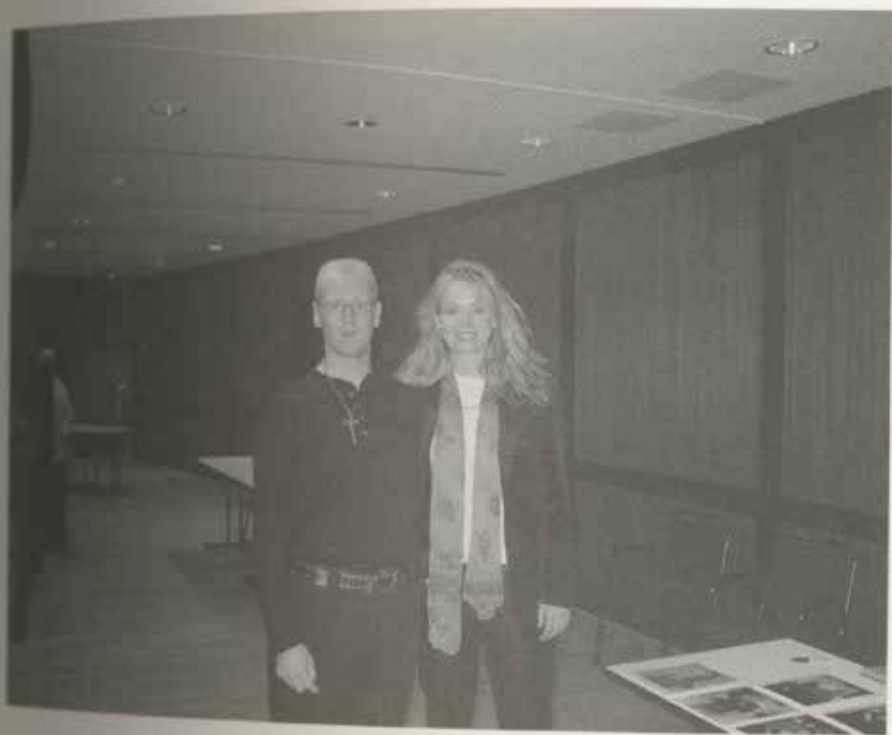




family_me.jpg



me_and_chase_masterson_uniform.jpg



me at 17 with military uniform.jpg



me by pond.jpg

LA BASE DE DONNÉES COMME SOURCE

Ludovic Burel pour *Another picture of me as Dracula*, travaille à partir d'images tirées d'Internet qui se trouvent être une base de données. Dans sa thèse *Les «relecteurs d'images»*, Natacha Détré lie base de données et accumulation, en les abordant dans la même sous partie. Sur l'accumulation elle nous dit que:

«Accumuler est proche de collectionner, à la différence près que l'action porte sur un ensemble d'éléments non précisément choisis. L'idée d'accumulation est plus ouverte que celle de collection dans le sens où l'objet de la collecte est toujours ouvert alors que dans la collection chaque objet est présent pour une raison bien précise. Il y a l'idée de conservation dans la collection, alors que dans l'accumulation, elle n'existe pas forcément. L'accumulation rassemble des objets sans hiérarchie qui peuvent être remplacés par d'autres en fonction des besoins³³.»

Plusieurs points communs lient donc l'accumulation et la base de données. Le premier, est l'idée que chaque élément se retrouve dans ces systèmes sans réelle raison, autre que l'idée de les rassembler, de les mettre quelque part. Le choix précis et réfléchi n'existe pas dans ces deux cas. La seconde idée, est celle que l'objectif de conserver n'est pas réellement présent, même si je pense qu'il peut parfois être induit, ce n'est pas une obligation. Les éléments qui le composent, se retrouvent à l'intérieur de façon aléatoire, parce qu'il faut bien les mettre quelque part. L'absence de hiérarchie, est le troisième point qu'ils ont en commun. Aucune hiérarchie, aucun classement n'est présent, sauf peut-être un classement temporel, qui s'installe au cours du temps sans réelle volonté initiale du créateur, et par soucis de non classement. L'idée d'interchangeabilité, est aussi partagée par ces deux systèmes, que ce soit dans l'accumulation ou dans la base de données, les éléments n'ont pas de réelle valeur. Ainsi par manque de place par exemple, sur un serveur, dans une boîte, dans une pièce, on peut décider d'enlever des éléments, ou de les remplacer.

Ces deux systèmes sont donc des sortes de méli-mélés d'éléments aléatoires. Mais il faut noter, que pour la base de données une forme de classement peut être possible, à partir d'un système de recherche. Comme le dit Natacha Détré dans *Les «relecteurs d'images»*:

«Par exemple, certains moteurs de recherche permettent de trouver une image à partir de sa couleur, sa taille, sa popularité, etc. Les images ne correspondent pas toujours explicitement aux thèmes entrés dans

33 : Détré, Natacha. *op. cit.* p.63

la recherche. Ils dépendent surtout de la manière dont les images sont annotées par les utilisateurs qui les mettent en ligne. Il règne ainsi, une forme d'anarchie dans ces bases de données qui permettent de tout trouver et à la fois de se perdre dans l'infini des occurrences absurdes inscrites par les utilisateurs mêmes³⁴.»

BUREL L'ICONOGAPHE

Comme documentation céline duval et Erik Kessels, la pratique artistique de Burel est en lien direct avec l'appropriation. Comme eux, son travail s'apparente à un nouveau type d'appropriation qui ne connaît pas les mêmes enjeux que ceux des années 70, mais en est héritier. Il est aussi qualifiable d'artiste iconographe, Garance Chabert et Aurélien Mole propose une définition du terme iconographe comme suit, dans leur livre:

«Dans un texte paru récemment, nous avons proposé de qualifier d'iconographes les artistes travaillant sur les associations d'images fixes. Le terme iconographe était emprunté au vocabulaire de l'histoire de l'art et plus précisément à la pratique très spécifique qu'en fit Aby Warburg (1866-1929). Ce dernier expérimenta à la fin de sa vie l'iconographie comme une épistémologie nouvelle, dans laquelle la juxtaposition de reproductions photographiques constituait une méthode d'analyse et de connaissance historique³⁵.»

Des reproductions photographiques d'oeuvres en noir et blanc se côtoyaient sur de grandes toiles noires, afin de créer des combinaisons.

«Ce dispositif visuel, profondément en rupture avec la pratique discursive de l'histoire de l'art traditionnelle, présentait en revanche formellement des points communs avec les pratiques artistiques³⁶.»

Cet *Atlas Mnémosyne*, est en lien avec les photomontages des avant-gardes de la même époque, mais aussi avec les installations d'archives, avec lesquelles il possède l'idée commune de voir les liens entre images différemment que sous forme de classement.

Ainsi, il semble important maintenant de requalifier les pratiques des deux artistes précédents. Si Céline Duval est une artiste iconographe, car dans ses éditions elle fait cohabiter des images de toutes provenances, de toutes époques, mais qui possèdent toujours un fil directeur visuel.

34: Détré, Natacha. *op. cit.* p.64

35: Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.70

36: *Ibid.*, p.71

Erik Kessels lui, bien que possédant des images hétérogènes à l'intérieur de sa collection, privilégie dans ses éditions l'idée d'ensembles, de suites, déjà existantes avant qu'il ne les utilise. Ces éditions ne sont donc pas l'œuvre d'un artiste iconographe, mais plutôt celles d'un relecteur d'images. Cette frontière, entre artistes iconographes et relecteurs d'images, est donc en soi extrêmement fine. Mais il est important de la mettre en évidence, car elle permet de comprendre toute la subtilité des oeuvres que nous abordons.

Le travail de Ludovic Burel, est lui aussi, comme pour Céline Duval, celui d'un artiste iconographe. Dans cette édition particulièrement, la polysémie des images est mise en valeur. Mais si nous avons dit précédemment, que la forme initiale sous laquelle se trouvaient les images utilisées par Burel était la base de données, nous avons aussi dit que les systèmes de regroupement d'images que les artistes utilisent, étaient en lien avec les objets qu'ils créent. Chez Burel ceci est des plus explicite, et révèle un système plus complexe que celui des artistes iconographes. Son travail s'apparente en faite, à celui d'un artiste iconographe astronome.

L'ICONOGRAPHE ASTRONOME

Garance Chabert et Aurélien Mole admettent donc un nouveau type d'iconographes, qui serait encore plus en lien avec le travail de Warburg. Des artistes iconographes «astronomes», qui mettent en lien des images «d'époques et de registres culturels différents³⁷». Leur travail, n'est donc pas le même que celui d'artistes pratiquants l'installation d'archives, comme Christian Boltanski par exemple, avec des oeuvres telles que *La vie impossible de C.B.* ou *Monuments*. Dans le travail des artistes pratiquant l'installation d'archives nous nous trouvons face à

«des centaines de documents homogènes disposés généralement côte à côte, leurs oeuvres soulignent au contraire le caractère formaté de la photographie. Dans ce type d'installations, la singularité de chaque image - son origine, son histoire, sa spécificité - n'a pas d'importance ; n'entre en considération que l'aspect commun et thématique qui la fait participer au projet global³⁸»

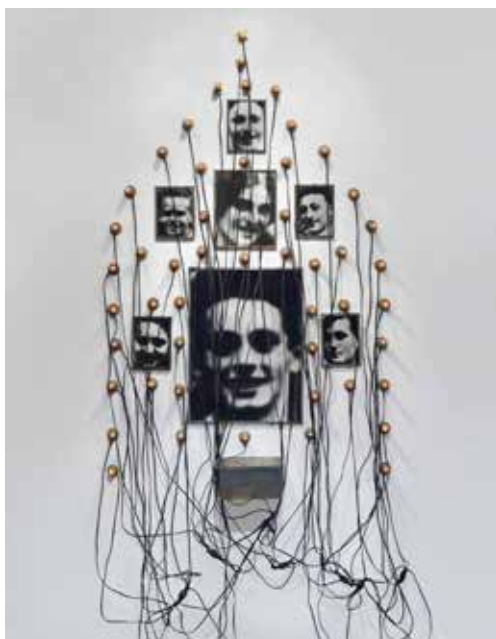
Chez documentation céline duval et Burel, on retrouve cette idée d'ensemble qui fait passer une idée globale. Ce qui correspond chez Burel comme il le dit dans l'entretien, à faire une sorte de carottage de la considération du moi sur Internet. Cet aspect thématique, a pour seul enjeu de participer au

37 : Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.71

38 : *Ibid.*, p.73



La vie impossible de C.B., Christian Boltanski, 2001.



Monuments Odessa, Christian Boltanski, 1990.

projet global. Mais néanmoins, bien que répondant en partie à cette idée, la narration qu'il crée tient aux intervalles de sens entre des images différentes. Chez Duval, ceci reste différent, puisque ses images sont liées par des éléments visuels, qui n'existent pas forcément dans *Another picture of me as Dracula*. Ainsi, contrairement à ce qui a été dit précédemment, ces images ont tout de même une importance dans la narration et ne sont pas interchangeables. Il est donc important de faire appel à la comparaison entre l'archive et la base de données.

Comme l'écrit François Aubart:

«dans l'amas sans bornes qu'est l'archive, tous les documents sont égaux. Le désir de conservation et de collecte impose un nivelage qui ne permet à aucun d'entre eux d'être en position de supériorité. Tous égaux, il ne font que disparaître, se cachant les uns les autres³⁹.»

L'archive est donc anonymisante, les images deviennent interchangeables et cela met en valeur la banalité de chacune d'entre elles. «Toutes identiques, elles ne reflètent que les structures de représentation dominantes⁴⁰.»

Mais comme le disent Garance Chabert et Aurélien Mole:

«On s'aperçoit néanmoins, depuis plusieurs années, que le système bien huilé de l'archive s'enraye et que la représentation littérale du même dans l'appropriation s'essouffle, les artistes prenant des libertés et de corpus et de forme⁴¹.»

L'archive, n'est pas le système qu'utilisent les artistes iconographes, car elle efface la singularité de chaque image. C'est une des principales différences entre ces deux types d'artistes, bien qu'ils soient tous deux héritiers de l'appropriation.

Pour ce qui en est des libertés de formes, on le voit dans *Another picture of me as Dracula*, le principe du «marabout, bout de ficelle», est mis en place dans les jeux de juxtaposition d'images. Ce jeu entre les images permet à chacune d'exister, pas seulement dans le groupe mais aussi indépendamment. La narration, est alors créée par des intervalles entre les images, qui n'ont parfois pas de lien évident. Ainsi, l'attention du regardeur est entièrement accaparée. C'est ce que Garance Chabert et Aurélien Mole, expliquent en disant que:

«Le basculement d'une thématique à une autre n'étant pas clairement signalé, l'attention et les capacités d'analyse du lecteur sont pleinement

39: Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.73.

40: *Ibid.*

41: *Ibid.*, p.74

sollicitées tandis que l'histoire du XX^e siècle se réorganise sous ses yeux⁴²»

Il faut quand même rappeler, que dans chacun de ces cas, il existe un lien formel et structurel avec l'archive traditionnelle, mais il est néanmoins mis à l'écart. Que ce soit par le choix de limiter le nombre d'images, ou de «travestir» son fonctionnement interne. Ils assument alors la subjectivité et la relativité des ensembles constitués. La pertinence du corpus, ne se révèle pas forcément dans l'exposition d'une multitude d'image, mais dans les intervalles de sens entre chacune d'elles. La notion de constellation est donc plus appropriée⁴³.

«En astronomie, la constellation est un groupe d'étoiles reliées entre elles par le motif qu'elles dessinent. Ces étoiles ne sont liées ni par une interaction gravitationnelle significative, ni par une gestation commune. En ce sens cet ensemble arbitraire et subjectif n'a aucune valeur astrophysique. En revanche, le dessin qui les réunit leur permet d'être différenciées et de se détacher ainsi de l'infinité d'étoiles visibles dans l'univers. Cette relation permet donc de distinguer certains astres⁴⁴.»

Contrairement à l'archive, la constellation permet aux images d'exister chacune pour leurs spécificités et met en valeur la polysémie des images.

«On ne peut que souligner la correspondance entre les constellations et Internet, qui permet un accès facile et non hiérarchisé aux images»
«Internet fonctionne comme un “ environnement ” de partage d'images dont l'organisation en mots clés a sérieusement entamé les hiérarchies passées. Aux classements verticaux de la modernité, se sont substitués des rapports horizontaux constitués de rapprochements, d'enchaînements et de glissements⁴⁵.»

Le fait que Ludovic Burel soit un iconographe astronome, est donc sans doute en lien avec la source des images qu'il utilise. Les images provenant d'Internet, se présentent donc dès le départ, sous forme de constellation. Tout ceci, se répercute sur la forme de son édition, qui met en avant un ensemble, qu'il appelle «carottage», mais dont chacune des images existe tout de même, de façon indépendante. Ainsi, comme dans une constellation on peut voir chaque image indépendamment, mais aussi sous forme d'un ensemble servant un propos plus large, qui est la considération du «moi» sur internet. «La constellation joue sur le rapprochement spatial, mais aussi

42: Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.74

43: *Ibid.*, p.76

44: *Ibid.*, p.77

45: *Ibid.*

temporel, en présentant des images issues de différents contextes historiques⁴⁶.» Il montre alors, les axes temporels verticaux et horizontaux qui étaient abordés plus tôt.

«Ces constellations généalogiques soulignent que les iconographes-astronomes ont toujours conscience de montrer des images qui ont une histoire. Si celle-ci n'est jamais indispensable à la bonne compréhension de l'oeuvre, il n'en demeure pas moins qu'elle constitue une piste de lecture parallèle⁴⁷»

46 : Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.* p.81

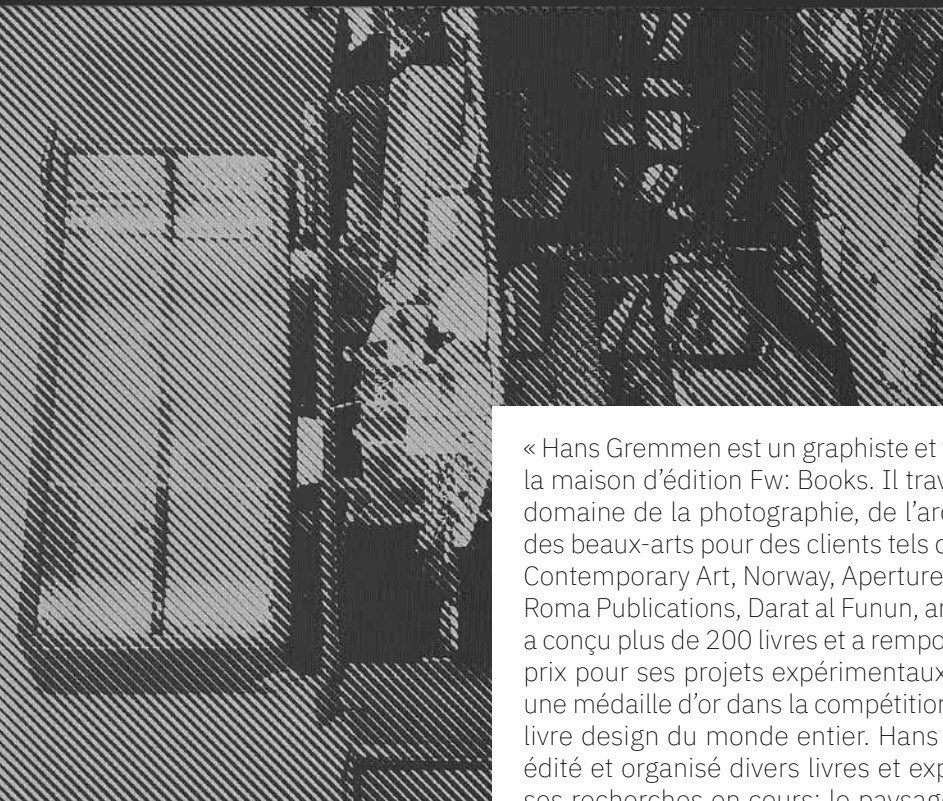
47 : *Ibid.*, p.82

Libero

Petra Stavast et Hans Gremmen

« Petra Stavast est une artiste plasticienne. À travers les médias de la photographie, du film et du texte, elle dénoue et structure des problèmes sociaux complexes, se démarquant souvent d'une observation personnelle apparemment insignifiante. Dans des livres et des installations, elle rassemble différents fragments de recherche et les traduit en histoires visuelles captivantes. Avec le graphiste Hans Gremmen et la conservatrice/écrivaine Karin Krijgsman, elle a fondé Fw: Books, une maison d'édition indépendante, spécialisée dans la photographie et des sujets connexes. Elle vit et travaille à Amsterdam. »

<http://petrastavast.com/biography/>



« Hans Gremmen est un graphiste et fondateur de la maison d'édition Fw: Books. Il travaille dans le domaine de la photographie, de l'architecture et des beaux-arts pour des clients tels que Office for Contemporary Art, Norway, Aperture Foundation, Roma Publications, Darat al Funun, and TUDelft. Il a conçu plus de 200 livres et a remporté plusieurs prix pour ses projets expérimentaux. Parmi eux, une médaille d'or dans la compétition du meilleur livre design du monde entier. Hans Gremmen a édité et organisé divers livres et expositions sur ses recherches en cours: le paysage américain. En 2012, il a réalisé un film de cinq heures sur la Route 66; "The Mother Road". »

<https://www.libro.photo/hans-gremmen/>

M.P.: Pouvez-vous m'expliquer tous les deux la découverte des vieilles photographies en Italie? Réponse de l'artiste:

P.S.: En 2003, j'ai commencé à faire le tour de Sant'Andrea et en 2007, par l'intermédiaire d'un ami, j'ai eu le conseil de me rendre dans une maison spécifique qui avait été abandonnée. De l'extérieur, il était difficile de dire que plus personne n'y vivait. Dans cette maison, les photos étaient éparpillées sur le sol, sur des tables et dans des placards ouverts. Beaucoup d'entre elles étaient mouillés et endommagés, mais certaines étaient en bon état.

H.G.: Petra les a trouvés dans une maison abandonnée. Elle a visité ce village pendant de nombreuses années avant d'entrer dans la maison.

M.P.: Qui a pris les 8 premières photos?

P.S.: Je les ai faites.

H.G.: Petra au cours de plusieurs années

M.P.: Qui a choisi l'ordre des séries de photos?

P.S.: Principalement Petra, mais en étroite collaboration avec Hans.

H.G.: Nous avons fait le montage ensemble.

M.P.: Vous avez travaillé avec des règles, non? Toutes les photos sont sur la page de droite, sauf quand

elles concernent le même jour, à ce moment-là elles sont face à face dans la même double page?

P.S.: Pour le chapitre 'Libero and Valeria', c'est bien le cas. Nous avons cependant défini des «règles» différentes pour chacun des chapitres.

H.G.: Correct !

M.P.: Qu'est-ce qui vous amène à travailler de cette façon et avec des chapitres? C'est pour permettre une meilleure compréhension du spectateur?

P.S.: Au début, c'était comme un ordre logique (Italie maintenant / Italie avant / États-Unis maintenant / États-Unis avant) de choisir le contenu pour moi et de le mettre en ordre avant d'inclure les autres. Dans le processus du livre et de l'exposition (que nous avons réalisés à la même période), ça fonctionnait bien. Je me suis considéré comme un spectateur dans un sens.

H.G.: Cela donne au livre une structure compréhensible. Il y a tellement de couches, qu'il y a besoin d'une structure.

M.P.: De l'autre côté, je n'ai pas trouvé d'explications sur la taille des photos? Pouvez-vous m'expliquer pourquoi le côté est différent pour chacun?

P.S.: Vous voulez dire les images trouvées dans le chapitre « Libero and Valeria »? Celles-ci sont imprimées échelle 1 sur 1, exactement comme les images originales.

H.G.: Toutes les images trouvées sont incluses dans leur taille originale.

M.P.: Avez-vous fait un travail de tri des photos ou les avez-vous toutes utilisées?

P.S.: Pour le chapitre « Libero et Valeria » je les ai toutes utilisées. Dans le reste du livre, c'est une sélection de beaucoup d'éléments.

H.G.: Toutes les images pertinentes sont utilisées.

M.P.: Combien de temps a été passé entre la découverte de la maison et la réalisation du livre?

P.S.: 2007 j'ai trouvé la maison et les images. En 2008, je suis allé voir Libero, Valeria et leur mère. En 2009, j'ai publié et exposé le travail.

H.G.: Je pense qu'il y avait 2-3 ans entre les deux, mais peut aussi être 4.

M.P.: Pendant ce temps, quelle était votre relation avec ces photos?

P.S.: Mon principal intérêt était de trouver les personnes représentées, de comprendre leur relation avec la maison italienne et de rendre les images et les lettres à leurs propriétaires. Je me sentais comme un détective, il m'a fallu presque un an pour les retrouver, mais j'ai réussi.

M.P.: Qu'est-ce qui vous intéresse dans ces images, leur esthétique, leurs histoires?

P.S.: La vie américaine «ordinaire», l'utilisation de ces images dans les relations à l'étranger à une

époque sans Internet. Le fait que Libero senior ait utilisé la photographie pour montrer à sa famille resté en Italie comment il avait réussi son rêve américain. De plus, nous voyons deux enfants grandir, et réalisons que c'est ainsi que tante Delia les voyait aussi, par phases d'années. Les images apparemment «ordinaires» et l'impact qu'elles ont aussi sur les enfants de nos jours, en tant qu'adultes. Ils avaient des souvenirs de certains des moments décrits, mais ne pouvaient pas se souvenir de la plupart d'entre eux. Le laps de temps (1966 à 2008) qui prend place dans la conversation est qu'ils (Libero, Valeria, leur mère) les regardaient encore. Cela a ramené une grande variété de souvenirs, principalement au sujet de leur père. C'est donc aussi le fait de prendre ces images - par un homme qui «avait besoin» de ces images pour contribuer à son succès à l'étranger, après avoir quitté sa famille italienne - qui m'intéresse le plus: il semble être spontané, mais il est en réalité chargé d'attentes.

H.G.: Les histoires, sans l'histoire, les images sont inutiles.

M.P.: Pouvez-vous m'en dire plus sur les photos de vêtements?

P.S.: En cherchant un moyen de me rapprocher de Delia, j'ai trouvé les détails de ses vêtements et la façon dont ils étaient faits à la main, de beaux tissus presque intimes à regarder. En les retirant des tablettes époussetées et en utilisant un flash et un appareil photo grand format, le spectateur profite de l'occasion pour vivre cette expérience également.

H.G.: Ce sont des vêtements de Delia, intacts pendant de nombreuses années jusqu'à ce que Petra les ai sorti des placards.

M.P.: Dans ce livre, vous n'avez pas inclus beaucoup de texte, et il est séparé des photos. Pourquoi avoir des textes séparés des images?

P.S.: Le livre «se lit» déjà comme une nouvelle, nous ne voulions pas intervenir. Pourtant, chaque chapitre que j'ai trouvé me donnait l'impression de «notes de bas de page», ce qui m'a aidé à mettre les images dans un contexte plus large. Nous les avons donc «cachés» à la fin, sous forme de notes de bas de page ou de légendes.

H.G.: Il y a un e-mail qui sert d'introduction d'une certaine manière. L'histoire est racontée à travers des images. Utiliser des légendes c'est pour le contexte.

M.P.: Pourquoi avez-vous choisi une mono pour l'échange de courrier électronique et une typographie plus simple type linéal pour les autres annotations et le texte «quatre légendes»?

P.S.: Pour moi, le courrier électronique devait être un courrier électronique, c'était (sans rien y faire) comment j'imprimais le courrier électronique original pour l'inclure dans la pile de travail à régler. Il s'agit donc d'une image plus qu'une décision de police de caractères. Hans a choisi la suite de la typographie (et ça me convient très bien !)

H.G.: Parce que c'est un email.

M.P.: Le texte est à la fin parce que vous voulez nous donner le même sentiment que lorsque vous avez découvert ces images?

P.S.: En effet je n'ai pas compris l'histoire pendant un bon bout de temps, j'ai posé des questions et découvert des réponses plus tard. C'est en effet une ressemblance mais plus par hasard.

M.P.: Quelle est la chose la plus difficile pour recréer une atmosphère que vous avez vécue?

P.S.: La couverture, mais à la fin ça a fonctionné encore mieux que prévu.

M.P.: Pouvez-vous en dire plus sur la fin du livre, «four captions»? Pourquoi faire cette partie à la fin du livre après deux pages jaunes et pas à l'intérieur des photographies?

P.S.: Je voulais cette partie à l'intérieur du livre mais aussi un peu caché. Entre les pages de couverture au dos, dans le même papier, j'ai trouvé une façon élégante et modeste de les inclure. C'est quelque chose à trouver.

H.G.: Nous voulions donner un peu plus d'informations sur certaines images. Pour le rendre plus dense et intéressant. Mais dans le livre, cela aurait tué le flux d'images, puis nous avons décidé de placer ces 4 légendes dans les pages de garde, sous la forme d'un livret séparé.

M.P.: Pouvez-vous m'expliquer les choix de papiers?

H.G.: Nous avons choisis un papier semi-mat simple car il imprime très bien les images. Le jaune a été choisi pour réchauffer

le gris de la couverture. Cela rend le livre plus personnel / chaleureux.

M.P.: Pourquoi la pagination est juste sur les pages de gauche?

P.S.: C'est Hans qui a proposé ça et c'est suffisant pour retracer les pages liées à l'information à la page 192.

H.G.: Parce qu'il n'y a pas d'intérêt pour 2 numéros de page sur les doubles pages.

M.P.: Pour le droit d'image, vous n'avez eu aucun problème, car Libero était enthousiaste pour ce livre?

P.S.: Avant de le rencontrer, je lui ai demandé par e-mail si il était d'accord que je prenne des images et enregistre le son lors de notre réunion, parce que je ne voulais pas les mettre mal à l'aise, ni lui, ni sa mère et sa sœur. J'ai pris ceci pour une approbation.

H.G.: Il n'y a pas de droits d'image sur les métrages trouvés.

M.P.: Auriez-vous fait ce projet si vous n'aviez pas trouvé Libero?

P.S.: Oui, je serais allé à la maison à Pennsauken, qui était l'adresse sur les photos et j'aurais fait une image finale de ma recherche là-bas. J'avais déjà réservé un billet pour le faire, mais heureusement, un an et demi après ma sortie, Libero a répondu. Mais oui, j'avais un plan B.

LE LIVRE EN 200 PAGES

Libero, est un ouvrage de 200 pages au format 18x25 cm. Il est recouvert d'un emballage en papier fin, sur le dessus se trouve une photographie couleur d'une pièce complètement saccagée. Sur la tranche gauche de l'emballage on trouve le titre du livre *Libero* en majuscules rouges. Le livre, lui, possède une couverture cartonnée qui contient sur la première de couverture, la même photo que l'emballage mais en stries obliques noires sur fond blanc grisé. Le livre, commence par huit photographies en double page, prises entre novembre 2003 et février 2009, du village de Calabria en Italie avec toujours le même point de vue. Les photos sont prises de nuit, de jour, de beau temps, de mauvais temps. Ensuite, une photo de 2008 du lieu et une de 1973, puis une lettre de Lee Greco à Petra Stavast, où il explique qu'il est bien la personne qu'elle cherche. Cette lettre est retranscrite avec une type mono qui donne une impression d'élément d'archive réelle.

On comprend qu'il vit aux Etats-Unis et qu'il parle d'une maison de famille, de sa famille italienne, que l'auteure aurait trouvée. Il explique, que cette maison est celle où a grandi son père, et que sa tante Delia l'a récupéré après le décès de ses grands-parents. Delia et son mari n'ont jamais eu d'enfants et la maison fût donnée à l'église à leur décès. Il explique, qu'il n'est allé qu'une seule fois en Italie voir sa tante et son oncle en 1978, mais qu'il se rappelle bien de la maison. Il explique ensuite, que son père était un amateur mais passionné de photographie et qu'il envoyait des photos de ses enfants à sa soeur régulièrement. Il dit qu'elle a aussi dû trouver des photos de sa soeur Delia. Il lui exprime être très heureux qu'elle ait essayé de le retrouver, qu'il serait ravi de répondre à ses questions et que c'est rare de recevoir une aussi belle surprise, en la remerciant sincèrement. Cette lettre et les photographies précédentes, plantent le décor du livre et présente le contexte sans trop en dire. On commence donc à comprendre, que les images sont sans doute en rapport avec l'histoire que nous conte *Libero* et qu'elle sera au centre de ce livre.

Ensuite, on trouve une page où est écrit *Libero* comme un titre de chapitre, suivi d'une vingtaine de photographies d'un petit garçon qui devient petit à petit adulte, sûrement Lee (*Libero*) Greco. Les images se trouvent souvent sur la page de droite, elles possèdent une légende plus ou moins longue sur la page de gauche, qui ne contient rien d'autre que ces petites indications et la pagination. La légende ne contient souvent que le nom de la personne sur la photo, ainsi que l'année où elle a été prise. Des images apparaissent aussi à gauche, quand elles représentent une scène se produisant dans le même lieu et la même journée que celle de droite. Les images sont pour

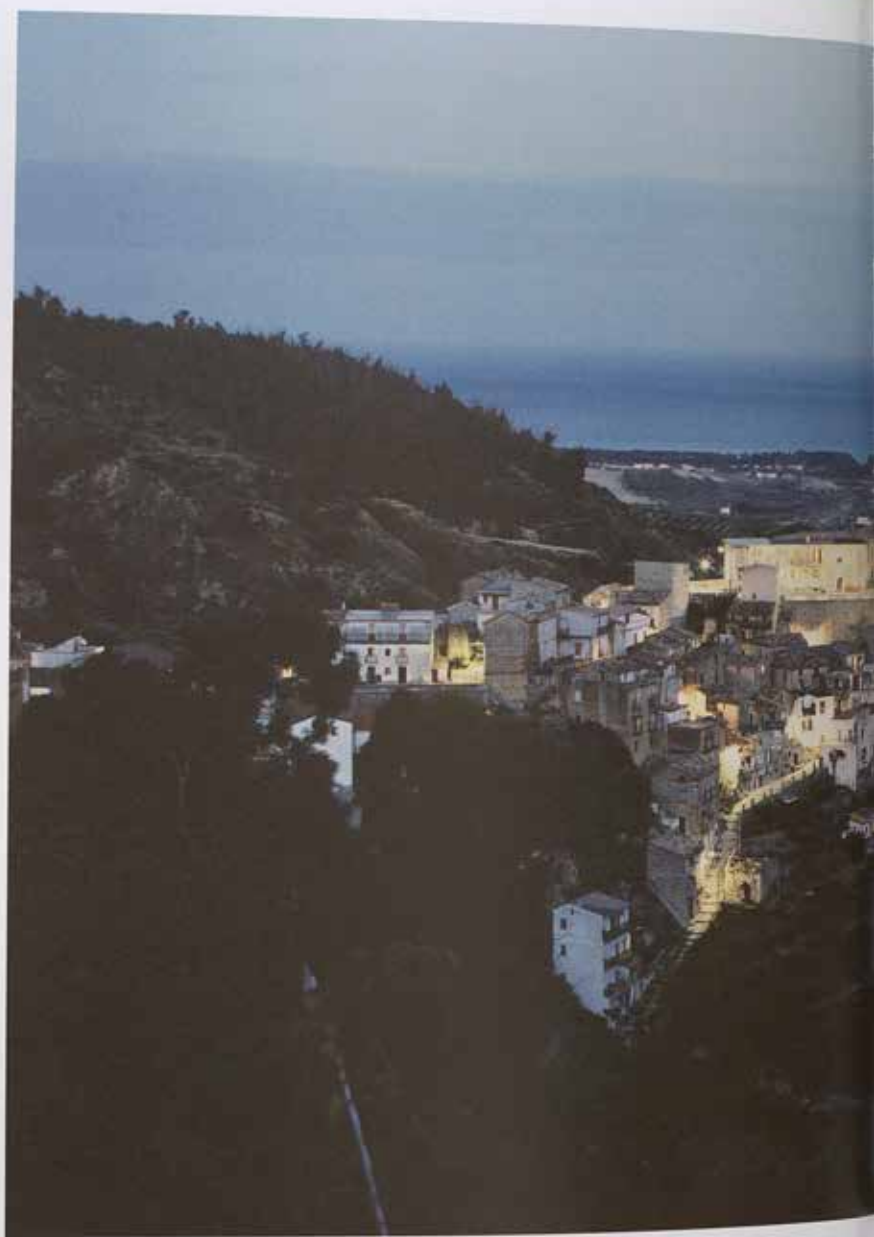
la plupart de la taille d'une photographie basique et centrées dans la page. Parfois des images sont aussi pleine page. On suit ainsi l'avancé de la vie de Libero à travers des moments forts de sa vie par ordre chronologique. Le chapitre sur Valéria est construit de la même manière. On suit donc l'enfance de Valeria jusqu'à l'âge adulte.

Le chapitre Pennsauken lui, est construit différemment, les images sont plus grandes, plus modernes, sauf la première, qui elle, est centrée comme dans les autres chapitres. Les suivantes qui sont contemporaines à l'édition, sont placées en haut de la page, une double page apparaît même à la fin de ce chapitre, représentant un tableau d'un paysage avec un petit garçon. Ce chapitre est plus conventionnel et s'apparente beaucoup plus à une édition photographique, telle qu'on peut se l'imaginer. Par là, j'entends que l'esthétique des photographies est visiblement différente, que leur format aussi diffère et que le placement en haut à gauche renforce ce sentiment.

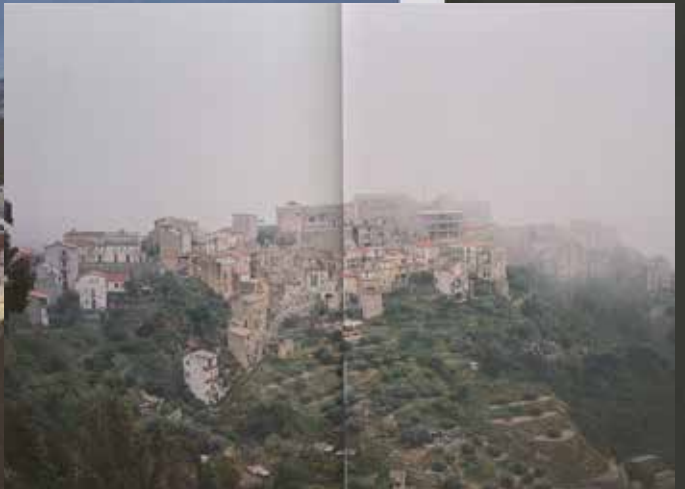
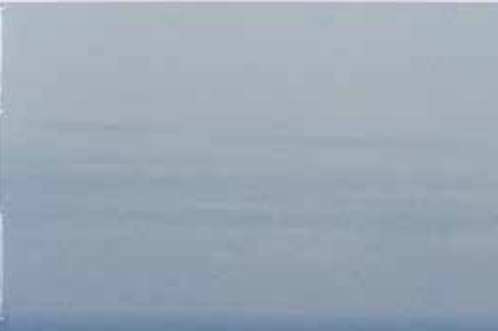
Pour le dernier chapitre, Sant'andrea, les photos d'archive trouvées sur place, sont en grande partie des portraits en noir et blanc et sont en pleine page. Sur la page de gauche, à côté de la première photo, on trouve une description nous indiquant qui est tante Delia. Des photographies de Petra Stavast y sont ajoutées, elles répondent aux mêmes règles de mise en page que pour le chapitre Pennsauken et une annotation sur la page de gauche indique l'année à laquelle elles ont été prises. Les parallèles visuels entre les photos se font très facilement, car elles possèdent des éléments communs, la mise en page permet d'appuyer sur la différence d'époque et de contexte qui les sépare. Suivent des photos des vêtements, sur cintre accroché à un mur, la maison aujourd'hui et la vue qu'on a de la terrasse. Ce sont des témoins du temps qui s'est écoulé, et qui sont mis en page comme dans une édition photographique, à la manière de celles du chapitre sur Pennsauken. Le livre semble se finir là, le colophon apparaît. Puis des pages jaune pâle, légères apparaissent. Après en avoir tourné une, les mots «four captions» sont inscrits en petit avec une linéale au centre de la page. S'en suivent des retranscriptions de lettres, ainsi que des petites photographies. Ces derniers éléments sur pages jaunes, nous laissent comprendre tout ce que le livre ne nous avait pas dit.

Cette édition fonctionne pour moi comme un scénario de film. Avec les premières photos, le décor est planté. Puis la lettre qui nous laisse deviner l'intrigue du livre. Ensuite on nous présente les personnages, puis le décor dans lequel ils vivent. Enfin, comparaison entre passé et présent, comme des bonds dans le temps. Puis un aperçu sur aujourd'hui, comment est le décor après l'histoire. Et pour finir le dénouement qui nous confirme, ou non, ce que l'on avait compris du scénario. Ainsi le lecteur se trouve en même temps

porté, mais aussi rythmé par les événements, ce qui suscite son intérêt. Le contenu porte son attention tout du long. Cette comparaison au cinéma est due à une certaine idée de montage qui a été mise en place.



Calabria, Italy – November 5, 2003



From: Lee Greco
Subject: Re: Sant'Andrea Apostolo dello Jonio, Italy
Date: Thu, 12 Jun 2008 15:59:08 +0200
To: Petra Stavast

Hello Petra,

Yes, I am the Libero Joseph Greco you are looking for. Unfortunately in America the name Libero isn't often pronounced correctly and I use Lee in my dealings with most people.

The deserted house you came across in Sant'Andrea was the childhood home of my father Libero Gerardo Greco and his family. My aunt Delia and her husband Enzo Sama lived in the home until their deaths around 1990. They didn't have any children. As far as I know, the house was donated to the local church parish upon their deaths.

I was born and raised in the USA and only traveled to Italy once to visit my aunts, in 1978, and I do remember the house well. Apparently my father, an avid amateur photographer, sent my aunt Delia the pictures of me from the time I was a baby until he passed away in 1989. You may also have come across photos of my sister Valeria.

Thank you so much for trying to locate me. I'll be happy to answer any questions you may have and make arrangements for you to send me the items. It's very rare to receive such a wonderful surprise and again, I thank you.

With heartfelt thanks,
Libero Greco

LIBERO













VALERIA



Pierisauken, NJ, USA - 1975



PENNSAUKEN

Pennsauken Township, New Jersey, USA

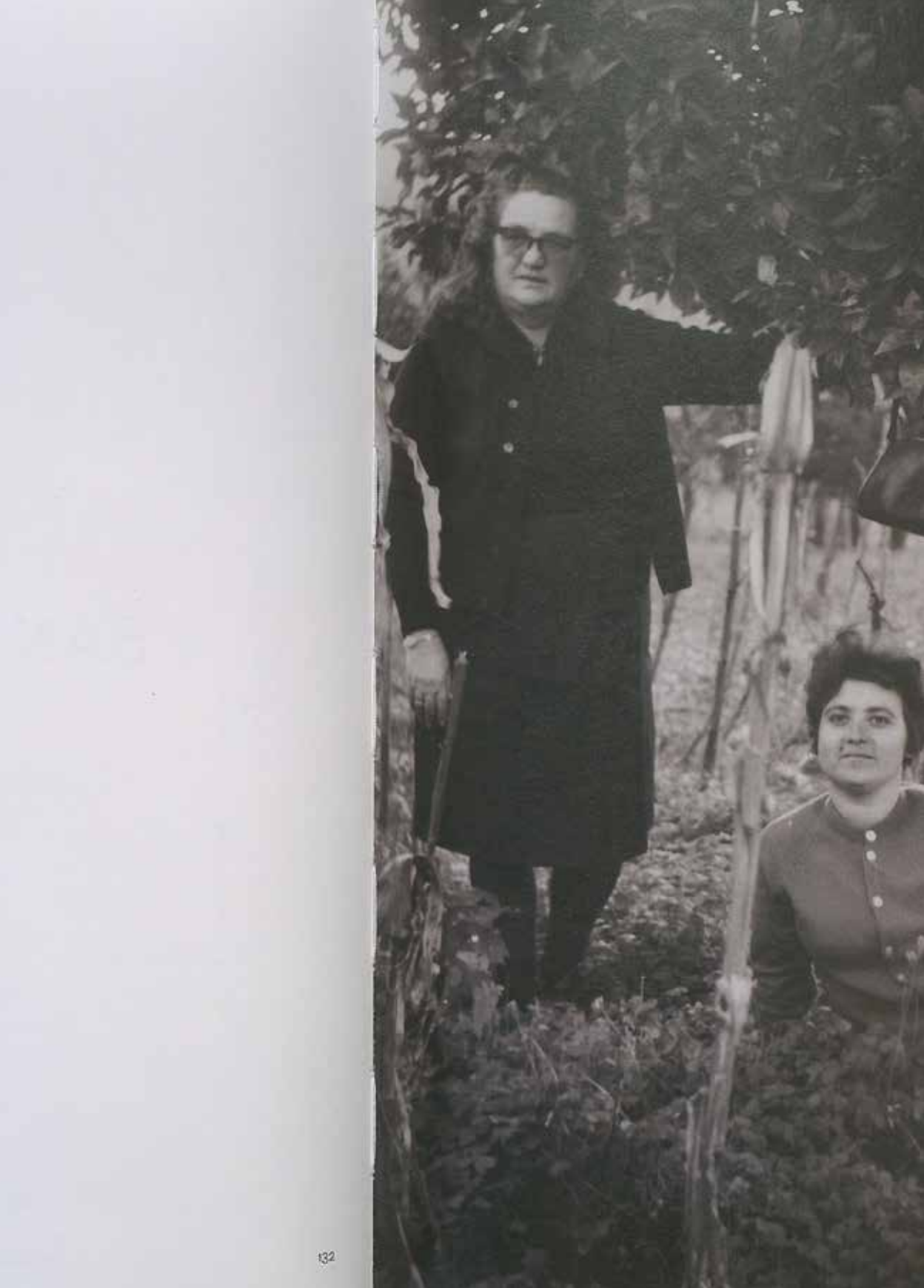
SANT'ANDREA

130

Sant'Andrea Apostolo dello Ionio, Calabria, Italy



Aunt Delia (left)

















April 23, 1965

IT IS A BOY

E' un maschio - Libero Giuseppe.

He weighs 6 pounds 10 ounces (a
than 3 kilos) and is 20 inches (50
He came to the light at 5.29 this a
23rd, 1965.

Patricia is doing fine, everythin
the baby is healthy, perfect and ro

When the nurse let me put his
opened his eyes and I think he wa
me. The color of his eyes is a deep
color of his hair is something betw
chestnut.

You are the first person I have
you a longer letter soon. I'm out of
now.

I am happy.

Affectionately,
with kisses,
Libero

four captions

Photography - Peter Slavick (pp. 4-23, 45-104, 148-150,
162, 164-165, 184, 171-182)
All other photographs were found in 2008 by Peter Slavick in
the abandoned house of Dolle Ginesi (1909) in Sanfrancesco
Agostino della Isola, Catania (Italy)
Luisa Garesio (Ginesi) (1918) made the photographs in
Parronara (pp. 31-112) and, presumably, Concettina Ginesi
(1900) and Enzo Ginesi (1900) made the photographs in
Sanfrancesco (pp. 113-161, 163, 167, 169-170, 172-182).

Consultation and design - Peter Slavick and Hans Griesman
Text editing and translation - Sanna de Boer
Publishing - Babel Publications (www.babelpublications.org/)
Distribution - The Books International of
Individual orders - www.babelpublications.org
Printing - Shakerij Wilco, Amsterdam

Thanks to Karin Kijpmans, Gerry de Smit, Martin Simkx,
Hans van Halbeek, Dora Eduardus, Silvio Marfisi,
Hans Griesman, Roger Wilms, Mark Manders,
John Heisterman - and a very special thanks to Patricia,
Wanda and Lee Ginesi.

This project has been made possible through the financial
support of The Ginesi Foundation and The Netherlands
Foundation for Visual Arts, Design and Architecture

Babel Publications 120
3300 WIS 20 73462 99 9
© Peter Slavick, 2009



Libero Gerardo Greco writes from the United States to his sister Delia in Italy about his children Libero and Valeria.

November 27, 1984



December 15, 1967

Dear Delia,

I've enclosed the pictures I had promised to send you in my last letter. They aren't worthy as real photos, but at least they will give you some idea about the way the children are growing up. Valeria is much more beautiful than she looks on the photos, actually. Last week she got a new tooth. She's got seven teeth now. She walks almost completely by herself, and when I am home she always follows me, like a little dog.

I myself am doing fine, and work is going well, too. My legs, however, are still hurting quite often. The pain isn't awful, but they do bother me more than they did before.

Patricia and the kids have been at their grandmother's house since last week. She's feeling better and will be coming back home within a couple of days. She had measles. Valeria got a vaccination against it, and Patricia thinks she contaminated her grandmother. The kids haven't shown any symptoms of measles, though. They are doing great. I think we'll celebrate Christmas at Patricia's mother's house.

I'm enclosing 20 dollars as a small Christmas gift, and I am looking forward to receiving your letter.

I wish you a happy Christmas and all the best for 1968, also for Enzo and Concettina and the others,

Affectionately,
Libero

Dear Delia and Enzo,
I wanted to answer your letter but I've been able to, due to unexpected circumstances. On October 27th, Libero got into an accident. Fortunately, he wasn't seriously hurt and is feeling better now. It happened while he was standing still and his car got hit from behind. The damage to the car cost a lot of money. The driver of the car that hit him is still being investigated.

I had to solve this problem quickly because I needed to go back to university. Unfortunately, we don't have laws in New Jersey that protect me in case of an uninsured accident. I'll be there for more than two weeks, talking to the insurance company, the police, and my lawyer. My lawyer is taking care of it, so everything will be alright and Libero will be financially for the damage and the doctor's fees. He's still seeing a doctor for the accident, but it's over a week now.

Libero spends most of his time at the hospital. He comes home every now and then. During his doctor's visit he has dinner with us. He stays the night. We're going to be there for a month, so he can spend six months working. A great way to spend six years of work experience when you're young. Libero will save his money for university. Valeria will go to university too.

December 4, 1984. I'm continuing to work. I started a week ago. Hopefully I'll be back in it this time. I'm happy to write to you. I've been chosen to represent Pennsylvania at the Junior New Jersey contest. It's a pretty, intelligent, and a good person. Exceptional personal qualities. She's responsible for managing the band. She plays the flute as well as the saxophone. She's in a small jazz band.

She's had to participate in a contest at every single meeting. We've all gone to the contest. Where the competitors present their evening gowns to the audience. Valeria played a flute. She got wonderful applause, but unfortunately she didn't get elected her as Miss Junior New Jersey. It was an honor for her, and she was delighted.

As soon as the pictures will be available, I'll send them. I'm enclosing some other photos. I'll get an idea of what people do. Please the audience before a match.

LA RÉCUPÉRATION

Dans le cas du livre *Libero*, il est compliqué de mettre un mot sur le type d'iconographie qui est présent. Comme dit dans l'entretien, les images utilisées pour l'édition ont été trouvées par Petra Stavast dans la maison de Sant'Andrea, mais elles étaient dispersées dans les pièces, sur les tables, le sol, dans des placards ouverts. Il est donc compliqué de savoir comment étaient conservées ces images initialement. Je penche personnellement tout de même pour une collection à l'initiale, qui serait devenue une accumulation avec le temps. Il s'agit de formes ne possédant pas de classement et c'est un premier point qui me met sur cette voie.

Je pense que l'approche amateur de ces images, est celle que nous avons quand nous créons un album de famille, ou quand nous rangeons nos photos de famille dans une boîte ou un tiroir. C'est donc quelque chose de très automatique. Il faut rappeler, que comme le dit Anne-Marie Garrat dans *Les photos de famille*, l'album est une pratique sociale populaire, nous héritons ces techniques des générations précédentes. Une sorte d'automatisme, ou de mimétisme, s'installe face à ces images quand il s'agit de les «ranger». Si ce point est commun à la collection et à l'accumulation, il reste quand même important de noter une des différences principale entre ces systèmes. Natacha Détré dit dans sa thèse *Les «relecteurs d'images»*:

«L'idée d'accumulation est plus ouverte que celle de collection dans le sens où l'objet de la collecte est toujours ouvert alors que dans la collection chaque objet est présent pour une raison bien précise. Il y a l'idée de conservation dans la collection, alors que dans l'accumulation, elle n'existe pas forcément⁴⁸.»

Si pour ce qui en est de la pratique de la tante Delia il s'agit alors de collection, je pense que quand Petra Stavast a récupéré les images il s'agissait d'une forme d'accumulation. Contrairement aux artistes précédent, qui travaillent à partir d'un fond iconographique bien entreposé, là il s'agit d'une accumulation dispersée. La métaphore de la constellation, pourrait ici trouver visuellement son image. Imaginez des images éparpillées aux quatre coins d'une maison, comme les étoiles aux quatre coins du ciel. Bien sûr il y a une nuance, les images présentent un sujet commun, qui est la famille de Delia, la constellation n'est donc pas la même que celle aborder dans les artistes iconographes. La multiplicité de temporalités ne s'étend donc pas sur plusieurs axes, mais un seul. Si Natacha Détré dit dans sa thèse:

48: *op. cit.* p.63

«Qu'il s'agisse d'un choix de constituer ou de travailler à partir d'une archive, d'une collection, d'une accumulation, d'une base de données, l'attention avec laquelle ces objets sont collectés et l'objectif de leur classification orientent la manière dont les artistes appréhendent les images car la fonction même de ces systèmes classificatoires diffère et donne des valeurs variables aux images⁴⁹.»

Dans le cas de Petra Stavast, la tâche est quelque peu différente. La collection initiale, s'est transformée au fil du temps en une accumulation, comme dit précédemment. La notion de conservation, a totalement disparue, un nouveau système doit donc être mis en place. L'ensemble d'images qu'elle récupère, va donc être influencé par une envie de comprendre et donc de documenter une histoire dont elle ne connaît au départ, presque rien. Elle va alors constituer une documentation. Natacha Détré dit de la documentation qu' «Il s'agit de l'ensemble d'éléments concernant un seul et même thème dont la fonction est d'informer ou d'apporter de la connaissance⁵⁰.» Ici par la création d'une documentation elle rassemble des éléments et les classe pour apporter une connaissance sur l'histoire d'un lieu et d'une famille.

PHOTOGRAPHE ET RELECTRICE D'IMAGE

Le classement de ces images, n'est pas le seul point qui diffère de tous les artistes vus précédemment. La particularité de *Libero*, est que ce livre ne contient pas que des images que nous avons qualifié en introduction d'«images des autres», selon les termes de Joachim Schmid. Des photographies de Petra Stavast viennent s'ajouter aux autres images. Cette édition se trouve donc entre deux pratiques distinctes, l'artiste appartient aux relecteurs d'images, mais aussi aux photographes.

Pour les photographies qu'elle a réalisé, même si ces images sont des photographies du lieu où elle a trouvé les photos de Delia, les photographies qu'elle a pris sont nées d'une réflexion plus vaste. Le regard qu'elle porte sur ce lieu et qu'elle retranscrit par le biais du médium photographique, est un regard artistique et n'a pas pour seul but, de documenter la découverte. Il faut rappeler, que Petra Stavast est une artiste plasticienne dont l'un des médiums est la photographie. Je pense ne pas me tromper, en disant qu'une certaine esthétique émane de ses images. Tant dans la composition, que dans

49: Détré, Natacha. *op. cit.* p.65

50: *Ibid.*, p.60

le traitement des couleurs, qui créent une certaine atmosphère. Rien qu'en comparant les images qu'elle a pris dans *Liberio*, et celles de la série *october 2012*, exposées notamment à Maastricht pour son exposition «Intimacy», on ressent son identité et son regard d'artiste. L'enjeu, sera donc dans l'édition de faire se côtoyer ces deux types d'images, en respectant leur nature première à chacune.

Pour le reste des images, elle adopte une nouvelle casquette, celle de relectrice d'images. Je la considère appartenant à ce type d'artistes pour plusieurs raisons. Premièrement, comme dit dans les autres études de cas, elle est héritière de l'appropriationisme. En héritière de l'appropriationisme et en temps qu'artiste, elle sait aussi lire les signes que possèdent les images, comme le disent Aubart et Buchloh. Ainsi, le travail de cette édition est de montrer un quotidien américain ordinaire et l'évolution du flux d'images dans le temps à travers un cas spécifique, celui d'une famille italo-américaine. On peut donc se dire, que dans le travail de sélection de ces photographies, elle a dû choisir celles qui représentent le plus la société américaine. Ce n'est pas un hasard, de voir une remise de diplômes, une voiture pour enfant copié sur un modèle type Cadillac, ou une famille sur les marches d'un porche typiquement américain. Au fil des pages, elle joue sur des signes qui convoquent l'image de la classe moyenne américaine et nous les assimilons inconsciemment. C'est ce dont parle Natacha Détré dans *Les «relecteurs d'images»* quand elle dit que les choix de l'artiste,

«permettent des lectures aux multiples interprétations en fonction des signes qui sont particulièrement visés dans la lecture. De ce fait, l'art permet d'orienter autrement les angles de perception de ces images en fonction des dispositifs que les artistes mettent en place⁵¹.»

Le travail qui est fait dans *Liberio*, répond aussi à l'idée d'invoquer des fantômes de Derrida. Les photographies de cette édition parlent d'elles mêmes, que ce soit sur l'histoire de la famille, mais aussi sur l'enjeu plus large qui concerne la société américaine des années 70-80 et le flux des images à cette époque. Les parallèles, entre le passé et le présent, dans le dernier chapitre de l'ouvrage, montrent bien ce principe d'invocation. En ne confrontant pas les images sur une même double page, chacune des images existe de façon indépendante. Mais elles se répondent aussi, comme le dit

51 : Détré, Natacha. *op. cit.* p.175



October 2012, Petra Stavast, 2012/2015

Georges Didi-Huberman, qui met en avant le montage :

«Est inépuisable toute pensée des relations qu'un montage inédit, à chaque fois, sera susceptible de manifester⁵².». Les dispositifs que les artistes mettent en place, comme le dit Natacha Détré plus haut, fonctionnent donc ici. Les angles de perception que l'artiste choisit, mettent bien en évidence le sujet, ainsi les deux types de photographies, sont traités de façon «démocratique», comme le disait Céline Duval dans un entretien.

UNE MONTAGE À QUATRE MAINS

Libero répond à des principes appropriationnistes, tout en côtoyant le travail d'une photographe. L'enjeu de ce livre est alors de faire cohabiter les deux pratiques artistiques, et ainsi trouver des solutions graphiques, pour que le travail photographique de Petra ne soit pas considéré comme documentaire, et que les images trouvées ne deviennent pas une annexe pour comprendre le travail de l'artiste. J'ai déjà développé sur les solutions graphiques apportées pour remédier à ça, dans la partie *Le livre en 200 pages*, nous n'y reviendrons donc pas. Maintenant ce n'est plus vraiment le travail graphique au sens littéral qui nous intéresse, mais plutôt qui est graphiste et qui est artiste pour cette édition.

Cette édition est je pense particulière, car elle présente une façon de travailler entre l'artiste et le graphiste, où les frontières sont assez floues. Dans l'entretien, on peut remarquer que c'est un réel travail d'équipe, où chacun n'a pas de «tâches» à réaliser, mais propose des choses à l'autre sur n'importe quel sujet. Par exemple, ce sont l'artiste et le graphiste qui font les choix concernant l'ordre des images. Le travail de juxtaposition fait, je le rappelle, partie intégrante du travail du relecteur d'images, puisque les intervalles de sens entre les images créent la narration. Natacha Détré l'aborde plusieurs fois dans *Les «relecteurs d'images»*, mais une métaphore à partir des propos de Jacques Rancière l'explique bien :

«Pour Jacques Rancière, les images peuvent être considérées tels des mots qu'il est possible d'assembler en les juxtaposant avec d'autres images sans lien explicite afin de former une phrase visuelle. C'est ce qu'il nomme la parataxe: ce mode de construction par juxtaposition de phrases dans laquelle aucun mot de liaison n'explique les rapports

syntaxiques. Les images sont directement reliées entre elles et le spectateur se reconstitue les conjonctions implicites⁵³.»

Pour rappel, je comparait dans la partie *Le livre en 200 pages*, la construction narrative de *Liberio* à un scénario de film. Dans *Les «relecteurs d'images»*, Natacha Détré relie la narration créée par la juxtaposition d'images et le sujet global guidé par les signes que décide de convoquer l'artiste, en faisant une comparaison avec le cinéma:

«Le montage est donc cette juxtaposition d'éléments servant une trame choisie par l'artiste. Il propose une narration que l'artiste offre au spectateur, là où la série lui laisse la possibilité de s'évader. Le montage d'images fixes ou animées crée des phrases-images dont la provenance de chaque élément est souvent hétérogène, de sources disparates et qui relève d'un story-board plutôt que d'une simple accumulation aléatoire⁵⁴. »

La réflexion et l'attention données au montage, est ici mise en avant. Même, si au premier abord ses images peuvent paraître interchangeable, elles ne le sont pas. Les juxtapositions sont importantes, mais la trame générale de l'ouvrage, ici comparée au story-board, fait aussi partie intégrante du travail mené par l'artiste et le graphiste.

Pour ce qui en est de la frontière entre le graphiste et l'artiste, elle est ici plus que jamais floue. Si l'essentiel du travail des artistes relecteurs d'images consiste à jouer avec les signes des images, en faisant une sélection, un choix de juxtapositions des images rigoureux, mais aussi de construction globale, la question qui me vient est: qui est donc artiste dans *Liberio*? Le travail mené sur cette édition, est un travail qu'on pourrait qualifier d'«à quatre mains». Petra et Hans, travaillent ensemble sous une forme de collaboration, impliquant une très grande proximité. Si elle est artiste, lui est graphiste et dans ce cas, il sort alors de la «case» graphiste et devient en partie relecteur d'image. Il est de même pour Petra, qui en travaillant en très proche collaboration avec Hans, devient aussi en partie graphiste.

53: Détré, Natacha. *op. cit.* p.67

54: *Ibid.*, p.71

Rachel, Monique ...

Sophie Calle, Émilie Rigaud et Xavier Barral



«Xavier Barral, né le 22 novembre 1955 à Paris et mort le 17 février 2019 (à 63 ans)², est un photographe, directeur artistique, graphiste et éditeur français. Après avoir travaillé dans la presse comme directeur artistique³, Xavier Barral cofonde en 1992 avec sa femme Annette Lucas, l'agence de création visuelle et de communication culturelle Atalante⁴, puis en 2002 les éditions Xavier Barral. En 2012 puis en 2016, Xavier Barral obtient le prix Nadar Gens d'images pour l'édition de Vers l'Orient de Marc Riboud puis de So Long, China du photographe Patrick Zachmann⁵.»

https://fr.wikipedia.org/wiki/Éditions_Xavier_Barral#Xavier_Barral

«Sophie Calle est une artiste plasticienne, photographe, écrivaine et réalisatrice française, née à Paris le 9 octobre 1953. Elle fait partie de ces artistes qui utilisent la photographie comme support d'une narration de l'intime. Sophie Calle ou l'art de se raconter et de raconter les autres. Depuis plus de trente ans, son travail d'artiste consiste à faire de sa vie, notamment les moments les plus intimes, son œuvre en utilisant tous les supports possibles (les livres, les photos, les vidéos, les films, les performances, etc.). Sophie Calle est connue pour ses exploits contemporains. »

<http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=SophieCalle>

«Émilie Rigaud se définit comme fabricante de lettres; elle les designe, les code, les sculpte par masses noires et blanches additionnées et soustraites. En s'appuyant sur son travail balisé par Coline, son premier caractère, et Tongari, le dernier en date, Émilie tentera de répondre à quelques questions essentielles telles que « a-t-on vraiment encore besoin de nouvelles polices de caractères ? » Émilie Rigaud est graphiste indépendante et dessinatrice de caractères. Après un master en design graphique à l'ENSAD (Paris), elle se spécialise en design typographique à l'Université de Reading. La famille de caractères qu'elle y dessine, Coline, reçoit en 2011 le prix du Tokyo Type Director's club. Elle crée alors sa fonderie typographique « A is for... » pour distribuer ses propres caractères. »

<https://graphisme.design/emilie-rigaud/>

M.P.: Comment vous a-t-on contacté pour cette commande et comment vous a-t-on présenté le projet?

E.R.: C'est Xavier Baral qui m'a contacté, je travaillais à l'époque pour eux en freelance. Chez les éditions Xavier Baral, la confection d'un livre se fait en collaboration entre un artiste, un éditeur et un graphiste. Pour cette édition Sophie Calle voulait mêler une partie catalogue d'exposition, des extraits de journaux intimes de sa mère ainsi que des photos.

M.P.: Qu'est-ce qui vous a intéressé dans ce projet?

E.R.: Le rapport avec Sophie Calle, le fait de lire les carnets.

M.P.: On vous a laissé carte blanche pour la réalisation de cette édition ou est-ce que Sophie Calle vous a donné des directives précises?

E.R.: Nous faisons des propositions et Sophie Calle faisait les choix entre les propositions.

M.P.: Vous avez souvent réalisé des ouvrages avec des archives intimes comme celles-ci?

E.R.: Non

M.P.: Comment vous êtes-vous familiarisé avec toutes ces archives personnelles de Monique?

E.R.: Nous avons travaillé dans l'atelier de Sophie Calle. Elle avait déjà réalisé un premier tri dans toutes les archives qu'elle avait à disposition,

puis nous en avons fait un second avec Xavier Baral.

M.P.: Comment, en tant que graphiste, appréhende-t-on un tel projet qui est très personnel pour le commanditaire?

E.R.: Sophie Calle était très à l'aise avec ce projet, je ne me suis donc pas vraiment posé la question.

M.P.: Pouvez-vous me parler de cette couverture? Le choix typographique, le fait qu'elle soit brodée, satinée, massive ...

E.R.: Pour le choix de la typographie je voulais un caractère avec empattement et je crois que c'était ma seule contrainte personnelle. Pour la couverture je voulais à la base qu'elle soit brodée en blanc pour rappeler les pages intérieures, mais je crois que c'est l'éditeur qui a choisi du fil jaune pour qu'il soit plus lisible.

M.P.: Je me doute que l'objectif de cette édition est surtout de créer un réel objet artistique. Que ça aille de la broderie, au gaufrage, en passant par le vernis sélectif appliqué sur les photos, l'édition sort de l'espace 2D qui lui est souvent attribué. Pouvez-vous m'en dire plus sur ces choix?

E.R.: Oui c'est exactement ça, le papier mat de la partie catalogue d'exposition aplatit les photos contrairement au vernis très brillant des archives. Après les photos d'œuvre possèdent des bords alors que les vues d'exposition sont pleine page.

M.P.: Les choix de papier aussi sont assez différents, ils répondent à des contraintes techniques ou sont plutôt des choix de textures ?

E.R.: Il fallait choisir le moins de papiers possible pour une question de reliure mais aussi de coût

M.P.: Dans cette édition le rapport texte/image est assez fort, la plupart des images possède un texte. Comment avez-vous appréhendé ce lien et donc la façon d'articuler le texte et les images ?

E.R.: Il y a trois niveaux de lecture du texte. Le texte gaufré correspond aux textes de Sophie Calle et sont des œuvres en soit. Elles sont tirées de son exposition, les textes scannés et les textes typographiés qui sont des extraits des journaux.

M.P.: Pourquoi avoir gardé des scans de texte et ne pas tous les avoir retranscrit ?

E.R.: Il y a quelques photos du carnet, en échelle 1 si je me souviens bien, pour donner un aperçu d'à quoi ressemble le carnet. Ensuite le texte typographié permet un changement de nature par rapport au texte dactylographié.

M.P.: Les trois pages noires beaucoup plus fines que les autres où est inscrits « soucis » apparaissent à divers moments, ont-elles un but ? Servent-elles d'intercalaires ?

E.R.: « soucis » est une œuvre de Sophie Calle et l'éditeur voulait qu'elle soit sur un papier fin. Oui ce sont des sortes d'intercalaires inutiles. Elles sont juste placées de façon équitable dans le livre,

une au début, une au milieu et une à la fin, mais elles n'ont pas réellement de rapport avec le contenu de là où elles sont placées.

M.P.: Que pensez-vous de la fin de l'édition (les photographies de l'exposition) ? Sont-elles réellement nécessaire et traitent-elles au final du même sujet que le reste ? Car elles sont quand même beaucoup plus impersonnelles et moins touchantes que le reste de l'édition.

E.R.: Si je me souviens bien elles devaient à l'initiale être plus importantes que la partie archive, mais j'ai décidé de faire à peu près moitié-moitié.

M.P.: C'est étrange, les contenus habituellement réduits à être plats prennent du volume, mais les images de volumes (les vues de l'exposition) sont étrangement planes, avez-vous quelque chose à en dire ?

E.R.: Je pense que c'est dû au papier mat qui aplanit les surfaces, contrairement au vernis sélectif.

M.P.: Avez-vous eu peur de ne pas rendre hommage à la vie de Monique en la mettant en page ?

E.R.: Je n'y ai même pas pensé.

204 PAGES AUTOUR DE MONIQUE

Rachel, Monique... est un livre de 204 pages, format 17×24 cm. Il possède une couverture cartonnée, recouverte d'un tissu satiné blanc, avec une phrase brodée au fil jaune, qui n'est pas le titre: «Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szlynder, Calle, Pagliero, Gonthier, Sindler. Ma mère aimait qu'on parle d'elle». Ce texte nous situe le contexte, on sait d'ores et déjà que l'ouvrage parlera de la mère de Sophie Calle. Sur la tranche, brodée de la même manière, se trouve le nom de l'artiste ainsi que le titre de l'ouvrage. Sur la quatrième de couverture, se trouve le nom des éditions Xavier Barral, gaufré. Cette couverture, de par ses jeux de volumes entre gaufrage et broderie, nous apparaît comme un réel objet d'édition, un objet artistique. La typographie est simple mais avec empattement, ce qui renvoie au passé selon moi.

En ouvrant le livre, pas de réelle page de garde, on tombe sur deux pages de textes gaufré qui introduisent le début du projet. Avec ces pages Sophie Calle nous explique qu'à la fin de la vie de sa mère, elle décida pour la première fois de la filmer. Ce jour-là, sa mère s'exclama «enfin», comme si elle attendait que sa fille la filme depuis de nombreuses années. Le gaufrage en creux, répond à la broderie en bosse de la couverture, on continue donc à être face à un objet faisant appel en même temps à la vue et au toucher.

Ensuite, vient une sorte de dédicace, où elle cite les amies de sa mère dans une typographie semblant être celle de la couverture, dans un corps assez petit. Cette phrase situé à un tiers de la page et décalé à droite, fait penser à une sorte de lettre. S'en suit une page sombre, sur laquelle est écrit «souci», le papier est très fin, presque fragile.

Sur la page suivante, une image en noir et blanc, une femme posant sur ce qui semble être une tombe, derrière le mot «mother». Un vernis sélectif très brillant fait ressortir l'image et donne l'impression qu'elle est collée là. La femme semble naturellement être la mère de Sophie Calle, elle en parle depuis le titre et on se retrouve maintenant face à son visage. S'en suit une nouvelle image, carré, en noir et blanc, sans doute la même femme, mais plus jeune, regardant à l'horizon. Même travail de vernis sélectif, mais cette fois ci, des bords blancs sur l'image, l'impression de pouvoir toucher l'image originale est encore plus présente. Un texte écrit l'histoire des journaux intimes, présenté comme un extrait, ce texte plante encore un peu plus le décor. Page de droite, une couverture de carnet, une date, 1981, serait-ce un des fameux journaux intimes dont l'artiste vient de nous parler? Oui, la page suivante nous l'affirme, des jours, des mois, du texte manuscrit. Toutes les caractéristiques du journal intime sont présentes. Huit pages de

ces journaux nous sont montrées, l'échelle semble être la vraie et l'ombre en bas rend l'objet encore plus réel.

Une note en bas de l'une des pages me semble importante: «Ma mère n'étant pas là pour décider de ce qui est publiable ou ne l'est pas, j'ai préféré masquer certains noms lorsque les jugements qui visaient ces personnes étaient de nature blessante ou lorsque leur identité n'apportait aucune information nécessaire». Ce texte justifie les rectangles apposés sur certains mots. Ici Sophie Calle le dit clairement, elle ne montre que ce qui est nécessaire. Elle décide de titiller la curiosité du lecteur, mais ne le laisse pas complètement assouvir l'ensemble de son sentiment. Elle garde un contrôle qui lui sert à guider le spectateur. Elle utilise donc comme Kessels la force du contenu pour servir ses propres objectifs. Certaines pages sont aussi pliées, peut-être pour le même but, l'écriture manuscrite permet aussi de mettre une certaine distance car tout n'est pas facilement déchiffrable.

Le reste des pages d'archives est rempli d'images et de textes issus des journaux de Monique. Il ne me semble pas que des règles dirigent vraiment cette mise en page. Les histoires et les images ne se correspondent pas, mais se complètent. Le texte reste tout de même placé au même endroit sur chaque page, quelque soit sa longueur. Les images elles, sont souvent centrées dans la page, mais dès lors qu'elles sont plusieurs, elles se dispersent, se rapprochent, se chevauchent, à la façon d'un album de famille. Le vernis sélectif les fait briller, elles semblent atteignables, détachables. Les écrits de Monique bien que personnels, possèdent une certaine objectivité sur ce qu'est la vie et le sens qu'elle possède. La vie, la mort, sont les points qui rythment les textes de Monique et ainsi les pages de *Rachel, Monique* ... Ces textes intimes, font partie intégrante de cette édition, mais par la façon qu'ils ont d'être écrits, ils restent assez distancés. La vie personnelle de Monique en reste tout de même le sujet principal, mais elle ouvre vers un questionnement sur la vie en général. Les images, possèdent leur propre texte sous forme de petites étiquettes manuscrites. Ces petits textes, n'en disent pas trop et sont parfois même assez distancés comme «Et moi et moi ...» sur une photo d'elle en train de bronzer au soleil. Les parallèles textes/images sont assez intéressants, un point les lie à chaque fois sans réellement donner d'informations sur l'image en tant que telle. J'ai l'impression que le rapport entre le texte et les images, quand ils se trouvent sur une double page, est semblable aux ponts que créait Céline Duval dans la *revue en 4 images*. Par exemple une image où est noté «la première photo de Michel et moi», où elle apparaît enfant à côté de son frère fait face sur l'autre page à un texte disant: «Avec leur ego malade, ils s'imaginent nous laisser un souvenir impérissable vraiment, et c'est dommage. Je n'ai aucune sympathie

pour les hommes. Et aucune attirance physique pour les femmes hélas.». Ce texte fait donc appel à deux choses, l'idée du souvenir et le rapport qu'avait Monique avec les hommes. L'image en face répond alors à ces deux idées. La première, l'idée du souvenir, qu'elle considère comme périssable, a comme écho l'image où elle est très jeune, qui se détériore et périt. On le voit, les bords se coupent et se déchire. La deuxième qui est le rapport aux hommes, est je pense illustrée par la relation avec un des premiers hommes qu'elle a côtoyé dans sa vie, son frère. Il y a d'autres ponts plus amusants, comme la phrase «Dieu que je déteste le printemps !», face à une photographie où elle est allongée en maillot de bain sur une serviette. Elle déteste le printemps mais peut-être pas tant que ça, le parallèle est ironique.

Cette première partie se finit par une double page présentant une photo de Monique et du texte gaufré à droite. La photographie est un Polaroid, où une femme s'amuse dans les vagues, le visage est un peu sombre, mais il s'agit sûrement de Monique, étant présente sur toutes les photos depuis le début. A droite, gaufré, «Monique voulait voir la mer une dernière fois. Le mardi 31 janvier, nous sommes allées à Cabourg. Dernier voyage.». Le parallèle est encore une fois présent entre texte et image, mais le texte n'est pas de Monique cette fois-ci, mais de Sophie. Ce changement de type de texte marque la fin de cette première partie. Le sujet de ce texte appuie ce changement, elle parle de la fin de la vie de sa mère, d'une de ses dernières fois.

La deuxième partie du livre, dédié à l'exposition débute par une image occupant la double page, avec un bord blanc tout autour. Le gaufrage de la phrase précédente est toujours présent, en bosse, à l'envers, il s'inscrit dans le ciel de l'image. Cette image, représente une plage calme et vide, un jour de brume. Les vagues et le ciel se confondent, le sable lui, semble avoir recueilli des milliers de coquillages. Sur la seconde double page, toujours cette plage, toujours ces coquillages, toujours ces vagues, mais le ciel a disparu, changement de point de vue. Des pas sont venues troubler le sable qui semblait sur l'image précédente solide. Les pas sont ceux d'une femme en talons, ils semblent être allés jusqu'à la mer, puis revenus. Puis le texte revient, le gaufrage en creux sur la page de droite, apparaît au verso en bosse sur la page de gauche, le texte se fait échos à lui-même, comme un reflet. On apprend avec ces quatre pages, comment se déroulèrent les derniers instants de Monique. La dernière page de texte tournée, on se trouve face au profil de Monique dans son lit. Elle a vieilli, elle semble fatiguée. Sur la photo suivante une main lui caresse la joue. Sur la suivante, la bouche. Ces trois images semblent provenir d'une vidéo, sûrement celle dont parle Sophie Calle au tout début du livre, qui serait l'enregistrement qui devait capter ses derniers instants par peur de les rater. Puis une page fine avec le mot «souci»

apparaît. Elle ressemble à la première, mais cette fois ci «souci» semble être écrit en creux et non en bosse. Souci qui est par ailleurs le dernier mot de Monique. Puis le texte gaufré revient, et vient nous conforter sur l'idée que les images précédentes sont issues d'une vidéo de ces derniers mots.

Des images de vues d'exposition s'enchaînent, un scan du faire-part de décès est intégré au milieu. Le texte reprend, Sophie Calle nous y explique ce qui était présent dans le cercueil de sa mère. Les images reprennent, une photographie du cercueil recouvert de fleurs encadrée, le même cadre mais d'un point de vue différent, plus éloigné. La pierre tombale, la vidéo de sa mère en diptyque d'une image de glacier. Le texte reprend, elle nous explique l'histoire des bijoux et le rêve de Monique d'aller au Pôle Nord. Une image d'un glacier à travers un hublot apparaît, sur le rebord, le collier Chanel de sa mère et la bague de sa grand-mère. Une seconde image du hublot mais de nuit, et enfin en double page un zoom sur les bijoux et la photo de sa mère. Le texte reprend, elle nous explique avoir attendu la position la plus au nord pour ensevelir le portrait et les bijoux. Ainsi sa mère était arrivée dans le Grand Nord. Elle s'amuse ensuite à faire des hypothèses sur ce qu'ils vont devenir dans un proche ou lointain futur. Une photo en double page du glacier, une photo en double page des reliques ensevelies, une photo en double page de la neige sur des montagnes. Puis retour à l'exposition, toutes ces images, chacune encadrées, accrochées sur le même mur. Deux autres vues, et sur la seconde en arrière-plan d'une oeuvre, une girafe, ou du moins son cou et sa tête, accrochée au mur. Page suivante une enfant, Monique? Sophie? Je pencherais pour Sophie, et une girafe. L'histoire de la girafe naturalisée et ce qu'elle représente pour elle, la photo de la girafe dans l'exposition. Puis un autre «souci» sur papier fin. Une série d'une dizaine de photographies de pierres tombales où est uniquement inscrit «mother», qui sont sûrement des oeuvres de Sophie Calle, clôturent cette partie. Une page de remerciement, puis le colophon sur le verso. Enfin sur la toute dernière page, comme un tampon, «Ce livre a été volé à Monique Sindler».

Elle s'est appelée
successivement
Rachel, Monique,
Szyndler,
Calle, Pagliero,
Gonthier, Sindler,
Ma mère aimait
qu'on parle d'elle.

Sophie Calle

Rachel, Monique



Sa vie n'apparaît
pas dans mon
travail. Ça l'agaçait.
Quand j'ai posé
ma caméra au pied
du lit dans lequel
elle agonisait, parce
que je craignais
qu'elle n'expire
à mon absence,



Quelques jours avant de perdre conscience, ma mère m'a demandé d'emporter chez moi le carton qui contenait ses albums de photos et ses journaux intimes.

Seize carnets datés 1981, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1999, 2000.

Elle a choisi de ne pas les détruire. Ma mère n'était pas dupe de ce qui pourrait arriver si elle me les abandonnait.

Sinon je ne me serais pas permis.

Sélection d'extraits.



1981

22.04

Avec leur ego malade, ils s'imaginent nous laisser
un souvenir impérissable vraiment, et c'est dommage.
Je n'ai aucune sympathie pour les hommes.
Et aucune attirance physique pour les femmes hélas.



Handwritten text in Arabic script, likely a caption or note related to the photograph above.





la première
photo de
michel et moi

1986

-

16.03

Dieu que je déteste le printemps!



Et moi
et
moi...



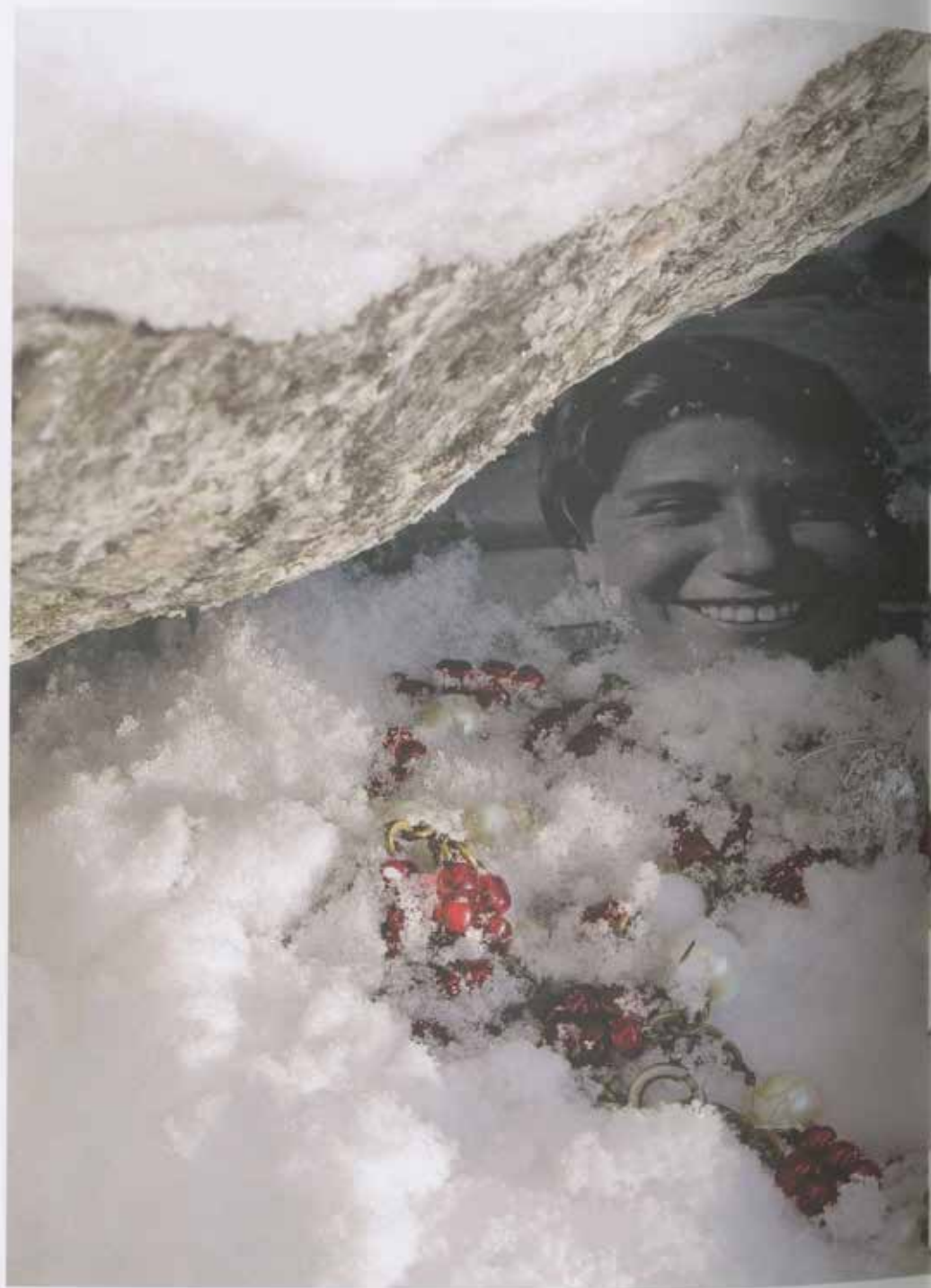


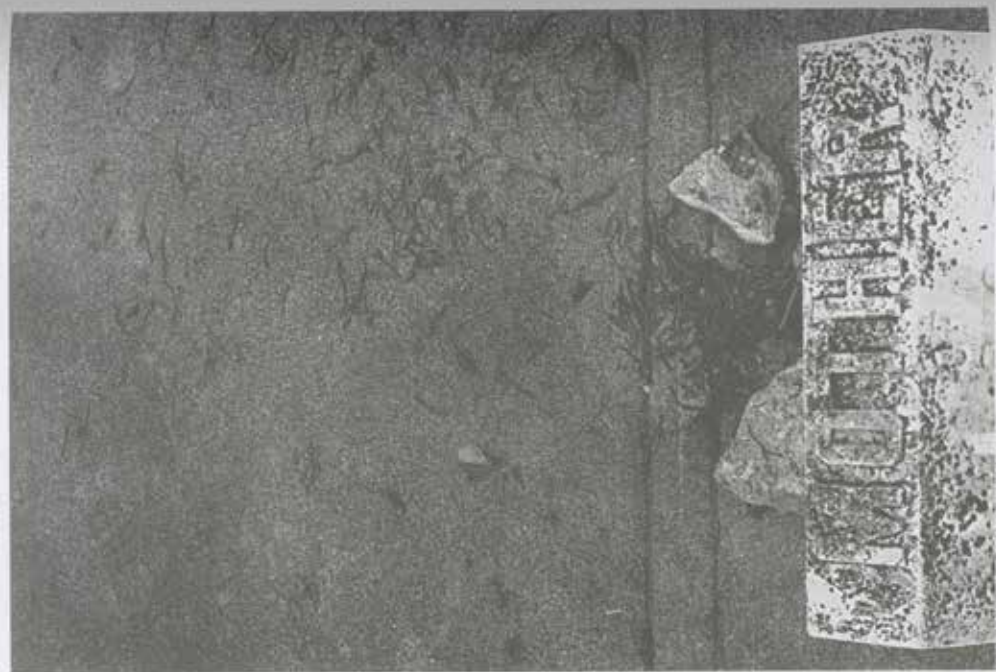
A photograph of a book cover. The cover is dark, possibly black or dark grey, and features a large, rectangular, illuminated sign in the center. The sign has a textured, golden-yellow background and the word "souci" is written on it in a light-colored, serif font. The sign is mounted on a wooden frame that is supported by several wooden planks and blocks on a concrete floor. The background is dark and indistinct, suggesting an indoor setting. The overall aesthetic is modern and artistic.

souci









CE LIVRE
A ÉTÉ VOLÉ
A MONIQUE
SINDLER

Éditions Gallimard, Paris, 1962
Collection "Bibliothèque de la Pléiade"
1000 pages, 160 francs
Paris, 1962

Éditions Gallimard, Paris, 1962
Collection "Bibliothèque de la Pléiade"
1000 pages, 160 francs
Paris, 1962

Éditions Gallimard, Paris, 1962
Collection "Bibliothèque de la Pléiade"
1000 pages, 160 francs
Paris, 1962

Éditions Gallimard, Paris, 1962
Collection "Bibliothèque de la Pléiade"
1000 pages, 160 francs
Paris, 1962

COLLECTION, DOCUMENTATION?

Rachel, Monique... est une édition créée à partir d'un contenu artistique, qui s'avère être les éléments d'une exposition de Sophie Calle, mais aussi de photographies et de journaux intimes de sa mère. Le contenu appartenant à sa mère, semble de prime abord compliqué à nommer, car il possède des particularités qui le font à la fois s'apparenter à la collection et à la documentation. Pour y voir un peu plus clair, revenons encore une fois sur les différences mises en valeur dans *Les «relecteurs d'images»* à propos de la documentation et de la collection:

«Elle (la documentation) se rapproche de l'idée de collection et en deviendra probablement une dans le temps, mais tant que l'artiste l'alimentera et l'exploitera en tant que source dont les éléments ne cessent de bouger, il sera difficile de la considérer comme une collection⁵⁵.»

Ce contenu, cessant d'être alimenter car sa propriétaire est décédée, il serait alors logique en vue de cette définition de dire qu'il s'agit d'une collection. Mais aussi car selon Détré, une documentation possède un classement qui n'est pas vraiment présent ici, sauf peut-être si on parle d'un classement temporel. Néanmoins je ne partage pas entièrement cette idée. Un point de la définition de la documentation faite par Natacha Détré me laisse penser, qu'il s'agirait en fait de documentation.

«Les dossiers qui la composent peuvent être constitués de documents très divers (articles de presse, revues de presse, photographies, plaquettes, brochures, biographies d'individus, notices historiques, etc.)⁵⁶»

Il me semble étrange de collectionner des journaux intimes, je ne pense donc pas qu'il s'agisse réellement d'une collection. Il s'agit peut-être en fait de documentation et de collection.

Cet ensemble d'éléments serait en fait la collection de Monique, une collection d'effets personnels, intimes. Mais dans le cas de ce livre nous ne parlons pas de Monique, mais de sa fille Sophie Calle, artiste, qui a hérité de cette collection, qui entre ses mains devient une documentation sur un thème, qui est celui de la vie de sa mère. Ainsi la temporalité et le propriétaire du contenu sont les éléments, qui selon moi, permettent une identification du système de conservation. Pour en venir à cette conclusion il faut bien sûr se permettre quelques raccourcis sur certains paramètres, tels que l'idée de

55: Détré, Natacha. *op. cit.* p.60

56: *Ibid.*

classement rigoureux qui n'apparaît pas réellement ici, si ce n'est, comme dit précédemment un classement temporel, puisque chaque journal est daté et que les photographies sont pour le plupart légendées.

UN TRAVAIL DE PROPOSITIONS

Pour la création de ce livre, Émilie Rigaud nous dit dans l'entretien, que Sophie Calle avait déjà en partie, trié et sélectionné du contenu, mais qu'il a fallu encore trié les images par la suite. Nous avons vu que dans chaque cas, le travail de juxtaposition mais aussi de choix des images, est un point très important dans ce type de travail. Georges Didi-Huberman exprime lui aussi l'importance du montage et en quoi il est efficace :

«L'imagination accepte le multiple et le reconduit sans cesse pour y déceler de nouveaux “rapports intimes et secrets”, de nouvelles “correspondances et analogies” qui seront elles-mêmes inépuisables comme est inépuisable toute pensée des relations qu'un montage inédit, à chaque fois, sera susceptible de manifester⁵⁷.»

C'est donc, dans les intervalles entre les images et dans les choix de montage, que réside la lecture et c'est ce qui créera une nouvelle interprétation des signes et donc du sujet global que souhaite aborder l'artiste. Cet exemple, reste tout de même particulier, il s'agit ici de contenus intimes et l'enjeu est de désamorcer les connotations de tristesse et de pathos liées à la mort, pour montrer quelque chose de plus distancé. Dans l'analyse des parallèles entre photographies et textes, on observe qu'une certaine ironie se joue. Par exemple, entre la photo où Monique est allongée en maillot de bain sur une serviette et le texte «Dieu que je déteste le printemps» sur la page de gauche comme dit dans une partie précédente. Les parallèles jouent de l'ironie et en même temps permettent une certaine compréhension de la personne. Après avoir feuilleté toutes ces pages, on a comme une impression de connaître le personnage, ou du moins on se fait une idée de son caractère, de son mode de vie.

Si ce travail sur les doubles pages permet aussi ce qu'Aubart appelait «appréhender de façon non émotionnelle et en stériliser le fonctionnement⁵⁸», pour ne pas tomber dans les attentes d'un certain académisme. Il semble

57 : Détré, Natacha. *op. cit.* p.184

58 : Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *op. cit.*, p.54

maintenant important de revenir aux techniques de travail qui ont été mises en place. Dans l'entretien Émilie Rigaud nous dit, que la conception de cet ouvrage s'est fait par un échange de propositions. Elle trouvait des idées avec l'éditeur Xavier Barral et les soumettait à Sophie Calle, qui donnait son avis. Le choix, que le livre possède une partie issue de la documentation à peu près égale à celle sur l'exposition, vient de la graphiste par exemple. La collaboration ici, est plus un travail d'échanges où chacun ne travail pas au même niveau. Par cela je veux dire que Sophie Calle a plus la place d'un chef d'équipe, elle prend les décisions mais est dans une expérience ou une pratique de la mise en forme de l'objet distancé. Elle ne choisit pas les juxtapositions en détail, ni la place qu'elles doivent prendre, mais donne un axe principal, un concept initial et valide ensuite les propositions qu'on lui fait sur ce principe.

LE RELECTEUR D'IMAGE EST-IL LE GRAPHISTE?

Si toutes ces tâches, qui correspondent au travail de l'artiste relecteur d'images, sont partagées entre l'artiste et la graphiste, voir même de l'initiative de la graphiste mais validées par l'artiste, alors qui est réellement le relecteur d'images? Bien sûr, l'artiste est celle qui a pensé ce travail à l'origine. Mais si l'exercice de la relecture d'image, est effectué par la graphiste, la frontière et la définition de relecteurs d'images sont à questionner. Dans la thèse de Natacha Détré, bien qu'elle soit très détaillée et qu'elle aborde cette pratique dans les moindres détails, la question de la définition même d'artiste est à questionner. Peut-être que le mot artiste n'est pas réellement le bon.

Si on en revient aux premières formes de relectures d'images, comme Aby Warburg par exemple, il faut préciser qu'il n'est pas artiste, il est historien de l'art. Pourtant dans son Atlas il met en place le système de constellation, l'idée que les liens entre des images qui ne lui appartiennent pas puissent créer une nouvelle façon de voir l'art. Mais aussi que les intervalles de sens entre des images, qui n'ont à priori rien en commun, peuvent permettre une narration bien plus enrichissante. Si cette pratique n'est à l'initiale pas créée que par des artistes, alors le statut d'artiste n'est peut-être pas le qualificatif adéquat.

Dans ce cas une phrase de Micheal Rock me revient:

«La différence entre les graphistes repose sur la façon singulière dont chacun

d'eux traite un contenu donné, pas sur la nature du contenu lui-même⁵⁹». Si on transpose cette phrase à notre sujet, on peut mettre en valeur la nature proche entre l'artiste et le graphiste. Si la nature du contenu n'est pas importante, mais que c'est le travail du graphiste, alors on peut relier ceci aux artistes qu'ils soient relecteurs d'images, iconographes ou astronomes. Le contenu initial étant devenu «obsolète», car les images n'ont plus de propriétaire et perdent donc leur fonction initiale quand l'artiste les récupère. Alors c'est le travail de l'artiste qui va faire la différence et non le contenu lui-même. Donnez un lot identique de cinquante images à chacun des artistes cités, ils ne créeront pas les mêmes productions. De même pour les graphistes, si vous remplacez Émilie Rigaud par n'importe quel autre graphiste, l'édition sera différente et les intervalles de sens entre les images en seront changées.

Conclusion

Les cinq formes éditoriales qui ont été décryptées montrent cinq façons complètement différentes de travailler. Que ce soit, dans la création ou dans la récupération d'un système de conservation, dans la manipulation de signes ou dans la confection d'un objet d'édition. Si ces formes sont toutes différentes, elle donnent à réfléchir sur le statut de relecteur d'image. Qui du graphiste ou de l'artiste est réellement relecteur d'images dans ces études de cas ?

Selon moi, cela dépend. Parfois c'est le graphiste et d'autres fois c'est l'artiste, cela dépend des relations et des convictions de chacun. Bien sûr l'artiste reste pour chaque cas, l'instigateur de ces ouvrages, mais ne fait pas forcément le travail d'un relecteur d'images. Comme le disait Annick Lantenois, le graphisme est « marqué par le polymorphisme et son omniprésence dans notre paysage visuel », mais aussi que sa filiation à l'art est évidente. Philippe Ducat, nous explique cette proximité entre les deux pratiques, mais aussi comment elles se nourrissent l'une de l'autre :

« L'art peut instrumentaliser le graphisme pour sa promotion : livres, édition limitée, catalogue, affiches et cartons d'invitations à des expositions. Mais le graphisme peut se nourrir de l'art pour se singulariser et imposer un style. L'art peut également absorber le graphisme de son époque pour l'intégrer à sa production, utiliser le langage graphique à des fins artistiques. Certains graphistes peuvent avoir une production artistique par le biais de l'estampe et du tirage limité. Certains commanditaires peuvent faire appel à un artiste à la place d'un graphiste pour créer le graphisme de leur productions. Mais certaines productions purement graphiques peuvent être considérées, après coup, comme de véritables productions artistiques, jusqu'à en acquérir le statut. Certaines pratiques artistiques sont indissociables du graphisme inhérent à leur langage, jusqu'à devenir graphisme pur. Les grands mouvements ont toujours engendré un style graphique

qui leurs est intimement associé (dadaïsme, cubisme, surréalisme, art conceptuel, figuration libre...) de même que toutes les catégories, de l'art brut à l'art contemporain en passant par la bande dessinée⁶⁰.»

Cette définition du relecteur d'image par le qualificatif artiste ou graphiste n'est donc pas nouvelle, elle est la conséquence d'une frontière plus que floue et même mouvante entre art et graphisme. L'art et le graphisme jouent de leur frontière en la déplaçant sans cesse. La légitimité du mot artiste, qui me posait problème plus haut, est donc totalement logique. Il n'existe pas de séparation nette entre ces deux pratiques étant donné qu'elle est en perpétuel mouvement.

La place du graphisme dans la société est donc aussi à questionner. Car si ces deux pratiques se nourrissent l'une de l'autre, alors pourquoi l'art est-il souvent mis en avant au contraire du graphisme. Peut-être car il est tellement présent qu'on l'assimile comme «logique» et qu'ainsi nous ne le voyons plus. Comme le dit Ducat:

«nous vivons, sans même plus nous en rendre compte, au milieu du graphisme, qui a pris une place phénoménale dans notre quotidien. Sites internet, affiches, tickets de métro, livres, magazines, journaux, menus de restaurant, cartes de crédit, cartes de visite, emballages, enseignes de magasin, affiches diverses, scénographies d'expositions, cartons d'invitation, panneau routiers, tracts de campagnes politique, la liste est infinie⁶¹.»

Peut-être aussi, car l'art lui, est théorisé alors que le graphisme et sa pratique «se forge sur un manque, celui de sa construction théorique, intellectuelle, spécifique⁶².» comme le dit Annick Lantenois dans *Des filiations pour définition*. L'art peut s'appuyer sur des définitions ou du moins de nombreuses tentatives. Il existe de nombreux textes sur l'art, mais sur le graphisme les écrits se font plus rares. La question est donc, d'où provient ce manquement, est-ce de l'omniprésence du graphisme qui fait peut-être trop bien son travail de partage d'informations, ou de son étouffement par des pratiques auxquelles il est affilié tel que l'art?

60 : Ducat, Philippe. Art et graphisme ont toujours fait bon ménage, Artpress n° 49, p.6

61 : *Ibid.*, p.7

62 : Lantenois, Annick. Des filiations pour définition, Back Cover n°1, p.15

Bibliographie

Ouvrages:

- Armstrong, Helen. *Le graphisme en textes: Lectures indispensables*, éditions Pyramyd, 2011
- Barthes, Roland. *La chambre claire*, Editions Gallimard, 1980
- Chabert, Garance et Mole, Aurélien. *Les artistes iconographes*, La Villa du Parc/Editions Empire, 2018
- Criqui, Jean-Pierre. *L'image déjà là : usage de l'objet troué, photographie et cinéma*, Paris : Le BAL/Images en manoeuvres éditions, 2011
- De Bondt, Sara et Muggeridge, Fraser. *The form of the book book*, Occasional Papers, 2010
- Garrat, Anne-Marie. *Les photos de familles*, Actes Sud, 2011

Thèses:

- Croizier, Florence. « La diffusion de la photographie à l'ère du numérique. Rôle et stratégie du magazine Fisheye : un nouveau modèle de la presse écrite à la croisée du cross media et du transmedia » thèse, Université Grenoble-Alpes, 2017
URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01714976/document>
- Détré, Natacha. « Les “relecteurs d’images” : une pratique artistique contemporaine de collecte, d’association et de rediffusion d’images photographiques » thèse, Université Toulouse le Mirail •Toulouse II, 2014
URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01229033/document>
- Lemay, Yvon. « Art et archives: une perspective archivistique » thèse, Université de Montréal, 2009
URL : <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/viewFile/1518-2924.2009v14nesp1p64/19834>

Articles:

- Ducat, Philippe. *Art et graphisme ont toujours fait bon ménage*, Artpress, août-septembre-octobre 2018, n° 49, p.6-p.7
- Lantenois, Annick. *Des filiations pour définition*, Back Cover, 2008, n°1, p.14-p.19

Articles web:

- Augustin. *Raymond Hains, graphisme et photographie*, Index Grafik.
URL: <http://indexgrafik.fr/raymond-hains-graphisme-et-photographie/>
- Augustin. *Rétorique de l'image-Roland Barthes*, Index Grafik.
URL: <http://indexgrafik.fr/rhetorique-de-limage-roland-barthes/>
- Chalfen, Richard. *La photo de famille et ses usages communicationnels*, Études photographiques.
URL: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3502>
- Cometti, Jean-Pierre. *À quoi sert Marcel Duchamp?*, cairn.info.
URL: <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-4-page-9.htm>
- Desbenoit, Luc. *Histoires de photos de famille*, Télérama.
URL: <https://www.telerama.fr/scenes/histoires-de-photos-de-famille,76356.php>
- Guignard, Sandrine. *Le livre chez Christian Boltanski, L'esthétique du livre: une monstration de l'indicible*, OpenEdition.
URL: <https://books.openedition.org/pupo/1887?lang=fr>
- Jonas, Irène. *L'interprétation des photographies de famille par la famille*, cairn.info.
URL: <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2009-1-page-53.htm>
- Jonas, Irène. *La photographie de famille au temps du numérique*, érudit.
URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/efg/2007-n7-efg2110/017789ar/>
- Lugon, Olivier. *Photo d'encre : Le livre de photographie à Lausanne, 1945-1975*, Bibliothèque cantonale et universitaire BCU Lausanne.
URL: https://db-prod-bcul.unil.ch/expositions/LIVRE_PHOTO/INDEX.HTM
- Pierron, Jean-Philippe, *La photo de famille. Entre ressemblance et reconnaissance*, cairn.info.
URL: <https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2010-1-page-167.htm>

Vidéos:

•Frotier de Bagneux, Eric. *Georges Didi-Huberman et Keren Ann : le pouvoir des images*, Livres et vous, France culture.

URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/livres-vous-le-podcast/georges-didi-huberman-et-keren-ann-le-pouvoir-des-images>

•De Vries, Simone. *Kessels' eye*, 2009

URL : <https://vimeo.com/111094201>

Merci à:

Rozenn Canevet, Vanina Pinter et Cyrielle Prevost.
Ludovic Burel, Céline Duval, Hans Gremmen, Erik Kessels,
Émilie Rigaud et Petra Stavast, pour leur temps et leur intérêt.
Christelle Feix et Dominique Pietri pour leur aide et leurs relectures.
Mes amis, ma famille pour leur soutien et leur aide, mais surtout
Clarisse Espada, Cécile Lenrouilly, Marylou Pietri, Manon Rouyer.

Ainsi que l'impression créative pour avoir imprimé cette édition.