

L'ŒUVRE D'ART À L'ÉPOQUE DE SA DISCRÉTION TECHNIQUE

---

Thèse de Doctorat | Discipline : Arts plastiques | Présentée par Éric WATIER  
Directeur de thèse : Leszek BROGOWSKI  
Soutenue le 10 janvier 2014

Jury :

- Denis BRIAND  
Maître de conférences HDR, Université Rennes 2
- Leszek BROGOWSKI (directeur de recherche)  
Professeur des universités, Université Rennes 2
- Pierre-Damien HUYGHE (rapporteur)  
Professeur des universités, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne
- Emmanuel LATREILLE  
Directeur du Fonds régional d'art contemporain (FRAC) - Languedoc-Roussillon
- Anne MOEGLIN-DELCROIX (rapporteur)  
Professeur des universités émérite, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne



L'ŒUVRE D'ART À L'ÉPOQUE DE SA DISCRÉTION TECHNIQUE

---



« Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leurs usages fixés, dans un temps distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent, nous assurent des changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut plus être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art\*. »

\* Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité », *Pièces sur l'art*, Paris, 1934, cité par Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit par Maurice De Gandillac et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 7.

SOMMAIRE

## Avertissement au lecteur

9-23

- 1-> [Photocopies pour Sébastien]  
27, 29, 30, 32, 33, 34-35, 36, 37, 38, 39, 40-41, 42,  
87, 88, 89, 90-91, 92, 341, 342, 343, 354, 355.
- 2-> [1993]  
28, 31, 43, 45, 46-47, 48, 49, 50-51, 52-53, 54, 55,  
56, 57, 58-59, 60, 61, 62.
- 3-> [Choses vues]  
44, 63, 64-65, 66, 67, 68-69, 70, 71, 72-73, 74, 183,  
184-185, 186, 191, 192-193, 194, 195.
- 4-> [Donner c'est donner]  
75, 76-77, 78, 79, 80-81, 82, 83, 84-85, 86, 126, 127,  
128, 182, 240, 241, 242-243.
- 5-> [Paysages avec retard]  
93, 94-95, 96, 129, 130-131, 152, 158, 159, 160-161,  
163, 164-165, 166-167, 168, 169, 258-259.
- 6-> [Domaine public]  
108-109, 110-111, 112, 113, 114-115, 116, 117, 118-119,  
120-121, 122, 123, 124, 125, 170, 171, 172, 181.
- 7-> [L'inventaire des destructions]  
132, 133, 136, 137, 138, 153, 154-155, 162, 364-365,  
366.
- 8-> [Un livre (Un pli.)]  
173, 174, 175, 176-177, 178, 179, 180, 187, 188-189,  
190, 227.
- 9-> « Felix Gonzalez-Torres : un art de la reproductibi  
lité technique. »  
205-223.
- 10-> [CD]  
200, 201, 202, 203, 204, 224, 225, 226, 228, 229,  
230-231, 232-233, 234-235, 236, 237, 238, 239.
- 11-> [Bloc]  
244, 245, 246, 247, 248-249, 250-251, 252-253, 262,  
263, 264, 265, 266, 267, 268-269.

- 12-> « L'art conceptuel n'existe pas »  
296-319.
- 13-> [Travaux discrets]  
270-271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279,  
280, 286, 287, 288, 289.
- 14-> [Papiers]  
281, 282, 283, 284, 285, 290, 291, 292, 293, 294-295.
- 15-> [Il n'y a pas d'images rares]  
328, 329, 330-333, 334-335, 336, 337, 338-339, 340.
- 16-> [Monotone press]  
344-345, 346, 347-351.

Annexes :

- > « Donner c'est donner »  
97-107.
- > « L'inventaire des destructions »  
139-151.
- > [Expositions]  
134-135, 156-157, 196-197, 198-199, 254-255, 256-257,  
260-261, 320-321, 322-323, 324-325, 326-327, 352-353,  
356-357, 358-359, 360-361, 362-363.
- > Bibliographie  
369-385.
- > Listes des travaux  
386-393.
- > Index des noms cités  
394-399.



\*

Avertissement au lecteur

-----



FAIRE

Je ne sais réfléchir qu'en faisant et il m'aurait été tout à fait impossible d'arriver aux questions exposées ici autrement qu'en faisant mon travail d'artiste.

J'ai choisi l'art en 1981. Depuis 1995, ma démarche est accompagnée d'un travail de recherche de type universitaire, mais pas tout à fait : aucun sujet, aucune problématique, ou corpus n'y a jamais été défini. Les choses sont apparues au fur et à mesure que le travail artistique avançait. C'est le seul moteur. Pendant vingt ans tout s'est succédé : des livres, des textes, des images, des projets, des expositions, etc.

Une démarche artistique ne saurait être autre chose qu'elle-même. C'est-à-dire la construction pas à pas d'un ensemble singulier et totalement libre. Le but d'un travail artistique est la création d'une œuvre et non d'une connaissance.

Travailler au quotidien n'a jamais fait naître la moindre thèse ni établi aucun corpus. Le temps de la création, n'est pas le temps de l'hypothèse (le possible) validée par l'expérience (le réel). Comme le dit Henri Bergson : « l'artiste crée du possible en même temps que du réel quand il exécute son œuvre<sup>1</sup>. »

Pour le dire de façon tout à fait claire, faire c'est aussi une façon de penser. Une façon de penser, et aussi une façon de

1. Henri Bergson, « Le possible et le réel » (1930), *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003, p. 113.

communiquer cette pensée. D'un certain point de vue, cette pensée si particulière qui est constituée à la fois d'images, de gestes, de matières, d'agencements, est largement suffisante. On aurait tort de croire, même si c'est ce que suggère la phrase : « bête comme un peintre », qu'il n'y a que du faire là où le peintre fait quelque chose. En fait, chaque geste est une pensée avec et sur ce geste. Une pensée en action, une pensée par l'action.

Faire, c'est avant tout passer du temps. Passer du temps à faire ce qu'on fait. Ce temps est multiple. Il est fait de lenteurs, d'accélération, de refus, d'acceptations, de fulgurances, de retours, de pauses, d'avancées... Je suis incapable d'imaginer un autre ordre que celui des choses s'établissant les unes après les autres. Et ce pour une raison bien simple, cet enchaînement n'est pas le fruit du hasard, mais la construction patiente d'une ou de plusieurs problématiques innommables a priori.

Il faut d'abord, avant tout mot, que quelque chose existe. C'est-à-dire que quelque chose soit fait.

Il me semble, mais je peux me tromper, que la spécificité d'une thèse en arts plastiques ça serait précisément une approche au plus près de l'imbroglie de la pratique. Ne pas se coller à la démarche artistique c'est prendre le risque de ne pas laisser son apparition possible. C'est aussi dans un même temps créer les conditions de son artificialité.

Il faut bien comprendre que le travail plastique a son temps et

son espace propres. Il faut comprendre aussi que si l'on imprime sur ce travail, au moment où il se fait, une problématique, alors ce travail est faussé.

On sait très bien que le travail artistique ne repose sur aucune question a priori, mais qu'au contraire il se construit, se démonte, et se redirige sur une question toujours relancée. C'est-à-dire, sur une question toujours devant lui.

La difficulté dans un travail de recherche en arts plastiques est l'articulation entre un travail pratique qui a son rythme et ses objets, et le travail théorique qui a un temps et des objets différents. On pourrait bien sûr dégager du travail plastique la matière nécessaire à la mise en place d'une problématique. Mais on serait alors certains de rater ou d'oublier quelque chose. En effet, s'il est toujours possible de rédiger un texte cohérent à partir d'une pratique artistique réelle, c'est toujours au prix de l'éclipse de cette pratique et de son temps spécifique.

L'expression « travailler sur » est une commodité de langage, mais elle a des effets catastrophiques. Dans la pratique je ne travaille sur rien. Je travaille, c'est tout. Travailler sur, c'est toujours travailler sur quelque chose qui est déjà là. Quelque chose que l'on peut poser face à soi et que l'on peut regarder dans la distance de l'analyse. Travailler sur, c'est pouvoir nommer avant, quelque chose qui devrait justement ne jamais être nommable au moment de l'effectuation du travail artistique.

Un des effets pervers, mais majeur, de la question posée a posteriori est qu'elle apparaît bien souvent comme la source même du travail pratique alors qu'elle ne l'est pas. Ainsi, échappe à la pensée, la dimension essentielle du travail artistique qui est la surprise. Avec l'art, comme le dit parfaitement Henri Bergson, « Il faut en prendre son parti : c'est le réel qui se fait possible, et non pas le possible qui devient réel<sup>2</sup>. »

Dans le cas où une thèse prend comme support un travail artistique en train de se faire, la constitution du corpus pose un problème. Énoncer une problématique venant du travail artistique et relire ce travail selon cette même problématique le rend littéralement inregardable. Extraire, a posteriori, dans le travail lui-même une question qui peut sembler pertinente n'est pas la méthode appropriée. Au contraire, il faut essayer de mettre en lumière le mouvement même des questions apparues successivement.

En effet, le travail artistique ne se construit jamais sur une question préalable mais sur l'apparition toujours renouvelée de questions imprévisibles : des questions qui se posent chaque fois de proche en proche et jamais selon un plan préétabli. Dans le travail artistique, s'il y a un plan, il n'est visible qu'une fois le parcours effectué. Dans le travail d'analyse, ce n'est donc pas une stratégie ou un plan d'attaque qu'il faut chercher : ce qu'il faudrait arriver à faire, c'est le relevé topographique et la cartographie d'un territoire découvert par une marche dans un pays inconnu.

2. Henri Bergson, « Le possible et le réel », op. cit. p. 115.

Je ne sais pas si le travail qui suit est une thèse. Je n'en suis pas sûr. Le travail qui suit, est plutôt une tentative de fixation d'une pensée établie au jour le jour. Il me semble que cette façon particulière de noter les choses dans leurs hésitations est la chose la plus importante à conserver. Si l'on me demandait pourquoi, je n'aurais d'autre réponse que celle qui consiste à dire que c'est la seule qui soit honnête. Honnête, parce que c'est comme ça qu'elle s'est établie et pas autrement.

C'est une évidence, la recherche ne s'engage pas dans les mêmes objets selon que l'on fait un travail plastique ou un travail théorique. L'enjeu d'un travail de recherche mélangeant pratique et théorie serait justement de ne pas oublier le temps et les objets spécifiques dans lesquels s'inscrivent les pratiques elles-mêmes.

La question que posent les pratiques artistiques à la recherche est une question de méthode. Comment dans un même temps avoir une pratique et la problématiser ? Comment les questions se posent-elles et quelles réponses peut-on en attendre ?

Il n'y a, pour moi, pas d'autre méthode possible que celle imposée par la chronologie elle-même. Toute la singularité d'une démarche qui mélange pratique et théorie se situe dans le fatras linéaire des choses qu'elle tisse. Car c'est bien un fatras : les problématiques n'y sont jamais données d'emblée, elles s'établissent et se mélangent dans la réalisation même du travail.

Chaque dessin, chaque livre, chaque texte ou chaque exposition est un agencement de pensées indistingables engagées dans un objet précis. Ces agencements sont sans équivalence entre eux. Nous devons donc les suivre un à un, quelles que soient leurs formes, et les considérer à chaque fois selon leurs formes. Avant *Architectures remarquables* la question du don et de la gratuité ne se posait pas, avant *Paysage avec retard* la question du paysage et de l'image ne se posait pas non plus. Les questions apparaissent quand elles apparaissent, et ce sont les objets qui posent ces questions. Pas moi.

Le travail plastique a ceci de particulier qu'il ne se construit pas grâce au langage. L'objet remet toujours tout en cause. Dire, par exemple, que l'art est gratuit ne suffit pas. Il faut encore le prouver. Et la seule façon de le prouver, c'est de le rendre gratuit. Vraiment. Si une question posée ne trouve pas de réponse dans un objet ou dans une action, alors elle ne trouve aucune réponse.

L'œuvre propose et valide en même temps. C'est ça « marcher » ou « tenir » pour une œuvre d'art. Ce qui « tient », dans une œuvre, c'est ce double mouvement de réalisation et de possibilité ramassées dans un seul temps et dans un seul objet. C'est pour cette raison peu évidente à nommer (puisqu'il faut en avoir fait l'expérience) que le travail plastique ne peut pas totalement se penser dans le cadre d'une démarche de recherche ou dans une problématique. Le travail plastique ignore la problématique. Il l'oublie sans cesse pour se concentrer sur son propre établissement en tant que travail artistique.

Nous devons absolument apprendre à réfléchir avec des objets. Il est tout à fait dangereux de faire une pratique de la théorie. La théorie n'a aucune validation possible dans la pratique. Un objet plastique ne peut pas valider un discours. Il ne valide que lui même. Chaque fois que j'ai cru avoir résolu un problème plastique grâce à une solution théorique, cette solution a aussitôt été démentie par son application pratique. Pour une raison bien simple : comme l'a très bien dit Gilles Deleuze les idées sont toujours engagées dans quelque chose<sup>3</sup>. Une idée plastique n'est engagée que dans le champ plastique et sa résolution ne peut être que plastique.

Comment dès lors faire entrer le langage là où justement il a été écarté ? C'est sans doute toute la difficulté d'un exercice comme celui d'une thèse en arts plastiques. Pour être tout à fait juste, il faudrait arriver à conserver deux façons de penser radicalement différentes. Il faudrait arriver à maintenir un discours hétérogène qui serait fait d'une pensée en actes, d'une pensée en mots (qui peuvent aussi être des actes<sup>4</sup>) et d'une pensée en mots sur les actes.

Je ne veux pas m'écarter théoriquement de mon objet. Je veux au contraire y être au plus près. De ce point de vue, la théorie est envisagée comme une forme possible du travail lui-même et non comme un travail supplémentaire. Penser est ici l'occasion d'imaginer une nouvelle forme. Une forme écrite et non écrite

3. Cf. Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée à la Femis en mars 1987, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, Éditions Montparnasse, coll. « Regards », Paris, 2004.

4. Cf. Pierre Alferi, *Chercher un phrase*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 1991,

où la réflexion sur la pratique et la pratique elle-même seraient indissociables. Une forme malgré tout dissymétrique, la pratique y étant toujours plus déterminante que la réflexion. Une forme où ce sont toujours les objets qui devancent et qui valident. Toujours eux qui produisent une réponse adéquate aux différentes questions qu'ils mettent en place. Toujours eux, qui d'une façon ou d'une autre, auront le premier et le dernier mot.

## Écrire

On l'aura compris, le travail de thèse est pour moi l'occasion d'essayer d'inventer une forme d'écriture.

Avec quoi pensons-nous ? Avec des mots ? Sans doute. Mais pas que. Pas d'abord. Pas toujours. Surtout quand on est plasticien. Lorsque je fais un livre, je ne pense pas avec des mots. Avec aucun. Je pense avec des pages, un format, un papier, un façonnage, des titres, des contenus, des images, etc.

Dans le cadre d'un travail théorique, on réordonne (on désordonne) souvent un travail artistique pour le rendre cohérent par rapport à un thème ou à une problématique. Ici l'ordre de la pratique n'est pas négociable. C'est le discours qui doit se plier à l'ordre imposé par les objets créés (ces objets étant parfois des textes).

Les problématiques exposées ici sont apparues avec le travail lui même. J'essaie juste de rendre compte de cette apparition et du tressage des temps et des problématiques. Le temps de l'œuvre, le temps de la réflexion sur l'œuvre, le temps de son développement, le temps de sa suite et de ses différents rebonds.

Une écriture tressée devrait donc permettre de révéler une évolution de la pensée à travers les objets. C'est cette spécificité incroyable d'un travail mélangeant ce que l'on désigne, par commodité de langage, la pratique et la théorie que je voudrais

conserver dans la rédaction de cette thèse.

Il me semble important (particulièrement aujourd'hui) de faire un travail d'écriture spécifique à une pratique et ce pour une raison déjà évoquée : un travail d'écriture spécifique à une pratique artistique ne se fait pas qu'avec l'écriture, il se fait aussi beaucoup (pour ne pas dire essentiellement) avec les objets produits par la pratique elle-même. Ces objets s'ils ne sont pas de même nature doivent être lus comme ayant le même statut. Ils sont le texte principal, mais un texte sans mot. Si le texte a sa logique d'écriture, la création de nouveaux objets trouve littéralement l'écriture par son écriture propre.

Il va sans dire que la question de la forme même de l'écriture, du chapitrage, de la mise en page, de la présence des œuvres a été compliquée à résoudre.

Heureusement, en 2012, paraissait aux Éditions La Découverte un livre de Sven Lindqvist intitulé *Une histoire du bombardement*<sup>5</sup>. Ce livre raconte, par ordre chronologique, l'histoire du bombardement depuis l'an 762 jusqu'à nos jours. Il est divisé en quatre cents sections numérotées de 1 à 400. Il y a, en plus de l'ordre chronologique, vingt deux entrées qui permettent de naviguer dans les quatre cents sections du livre selon vingt-deux parcours différents. Le livre peut ainsi se lire dans l'ordre des vingt deux entrées, ou selon l'envie du moment en prenant n'importe quelle entrée.

5. Sven Lindqvist, *Une histoire du bombardement*, Paris, La Découverte, 2012.

C'est cette même structure que nous reprenons ici.

Cette façon d'écrire a pour avantage de conserver l'ordre d'apparition des objets et des réflexions qui s'y réfèrent<sup>6</sup>, et de permettre en même temps des lectures thématiques ou problématisées.

La grille chronologique est donnée par les dates de réalisation des différents travaux artistiques. Ces travaux sont soit des œuvres plastiques, soit des textes. Parmi ces textes, il y a des inventaires : « Donner c'est donner », « L'inventaire des destructions » ; des articles : « Felix Gonzalez-Torres : un art de la reproductibilité technique », « L'art conceptuel n'existe pas » ; des manifestes : « Il n'y a pas d'images rares », « Monotone press » ; et même une chanson : « Copier n'est pas voler ». Ces textes, comme les autres œuvres, sont reproduits par ordre chronologique, dans leur intégralité et sans modification.

À ces textes, et aux œuvres, s'ajoutent des notes de travail réécrites ou pas et des textes inédits. Ces textes ajoutés viennent éclaircir les problématiques initiées par les œuvres.

Certains travaux présentés ne font aussi l'objet d'aucun commentaire. Et pour cause, ce sont eux qui commentent, eux qui développent, qui argumentent, voire qui concluent. À égalité avec le texte, ils construisent ce qui se dit.

6. C'est-à-dire, ici, de pouvoir apprécier les spécificités d'une démarche artistique.

Comme dans le livre de Sven Lindqvist le lecteur peut se déplacer dans le temps selon les entrées. Sauter physiquement des pages n'est pas un effet de style : c'est une façon de rendre visible, à la lecture, le tressage des différentes problématiques et les sauts qu'elles peuvent faire dans le temps au gré de l'apparition des œuvres.

Beaucoup de chapitres auraient pu apparaître sous plusieurs entrées. Il a fallu, pour simplifier la lecture papier, se résoudre à ne donner qu'une entrée à chaque image ou à chaque texte, et il a aussi fallu accepter de ne passer qu'une fois par section.

Contrairement à Sven Lindqvist nous n'avons pas doublé la pagination par une numérotation des sections. Les numéros en haut des pages sont les numéros de pages. Les numéros en pied de page indiquent la page à la quelle il faut se rendre pour continuer sa lecture.

Il serait curieux de penser que le numérique changerait quelque chose à la pratique artistique et qu'il ne changerait rien aux autres pratiques. Le numérique (et particulièrement internet) favorise les écritures courtes et la structure de Lindqvist est plus qu'adaptée à une version hypertexte développée pour internet. De plus l'écriture d'articles courts et autonomes permet l'ajout constant de nouveaux articles sans jamais mettre en danger la structure.

C'était évidemment trop tentant : la version papier que vous

tenez entre vos mains est en fait le prototype (fort peu interactif) d'un travail dont la version réelle (et jamais définitive) sera visible à partir de décembre 2013 sur le site : [ericwatier.info](http://ericwatier.info)



*Les chiffres en tête de page sont les numéros de pages.*

*Pour passer d'une page à la suivante, vous devez suivre les numéros indiqués en pied de page.*

*Vous pouvez aussi vous référer au sommaire.*

*Bonne lecture.*



Je découvre le photocopieur en 1981.

À l'époque je travaille au Centre Régional d'Arts Plastiques à Saint Raphaël. C'est un espace d'artistes<sup>1</sup> comme il y en a un peu partout en France jusqu'au milieu des années quatre-vingts.

Mes premiers travaux sont des sortes de bricolages photocopiés. J'ai dix-huit ans. Je photocopie des magazines, des livres, des objets ramassés par terre, des polaroids®, des mouvements faits directement sur la vitre du copieur, etc. Je me sers aussi du photocopieur et de ses piètres qualités pour dégrader des images en faisant la photocopie de la photocopie de la photocopie jusqu'à ce que la feuille soit blanche. Je change les supports. Je photocopie sur papier journal, sur papier froissé, sur tissus, etc. Je re-photocopie les copies obtenues. Je les relie parfois sommairement. Mais je ne fais pas encore de livre d'artiste. Je ne sais même pas que ça existe.

1. Cf. *XIIe Biennale de Paris*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 49-50 et p. 225-255.

En 1982, je suis invité à participer à l'exposition *Livres d'artistes* qui a lieu à la Chambre Blanche, à Québec<sup>1</sup>. C'est la première fois que j'entends le mot « livre d'artiste ». À ce moment là, je n'ai aucune idée de ce qu'est un livre d'artiste. Ou plus exactement, j'en ai la même idée que Monsieur Tout-le-monde. J'imagine un objet qui doit ressembler à un livre mais pas trop. Quelque chose d'un peu artisanal, d'un peu original. Forcément. Une sorte d'objet d'art. C'est catastrophique : ma participation à l'exposition est nulle. Oublions.

1. *Livres d'artistes*, Québec, la Chambre Blanche, 7 octobre 1982 - 31 janvier 1983.

La photocopie est l'imprimerie du pauvre. Pauvre dans son économie et pauvre dans son rendu. C'est l'imprimerie des tracts et des prospectus bon marché, l'imprimerie des étudiants, des petites entreprises, des bureaux et des administrations.

C'est aussi l'imprimerie en libre service. Avec la photocopie aucun savoir faire particulier n'est requis. Il suffit (en principe) d'appuyer sur le bouton.

Au début des années quatre-vingts, apparaissent les premiers photocopieurs couleur. Ce sont des machines plus précises que les photocopieurs noir et blanc, plutôt subtiles dans la restitution des gris, et en principe fidèles dans la restitution des couleurs. Ces machines auraient dû provoquer une explosion (colorée) de la micro édition. Il n'en fut rien.

La bonne restitution des couleurs et la possibilité du recto-verso couleur ayant très vite intéressé les faussaires en tout genre, le ministère de l'Intérieur a demandé aux fabricants de photocopieurs de dérégler les machines afin que la restitution des couleurs ne se fasse pas correctement. Le ministère de l'Intérieur a aussi fait pression pour que les encres utilisées ne puissent pas être recuites et que le recto-verso soit rendu techniquement impossible.

La conséquence directe de ces modifications (et du prix quatre fois plus élevé d'une impression couleur par rapport à une impression noir et blanc) fut qu'il n'y a pas eu, pendant longtemps, de micro édition en couleur, et qu'il n'y a pas eu non plus de micro édition dédiée à la photographie ou à un autre dessin que celui qui accepte la brutalité de la photocopie.

Le dessin est resté sauvage et les impressions brutes.

Au début des années quatre-vingts, j'ai envie de faire des installations, en particulier des in situ. L'inconvénient avec ce genre de démarches, c'est qu'elles dépendent des opportunités ou des demandes. Pour sortir de cette dépendance, je décide d'orienter mon travail vers le dessin. Pour dessiner vous n'avez besoin de rien. Un bout de papier et un simple morceau de charbon font très bien l'affaire.

Je dessine beaucoup. Tous les jours, frénétiquement. Les dessins s'entassent. Mais faire des dessins ne suffit pas. Il faut les montrer, les diffuser, les exposer.

Au début des années quatre-vingt dix, je suis à la fois lié au monde de l'art contemporain (via les espaces d'artistes) et au monde du mail art<sup>1</sup> et des fanzines<sup>2</sup>. Ces mondes se côtoient peu.

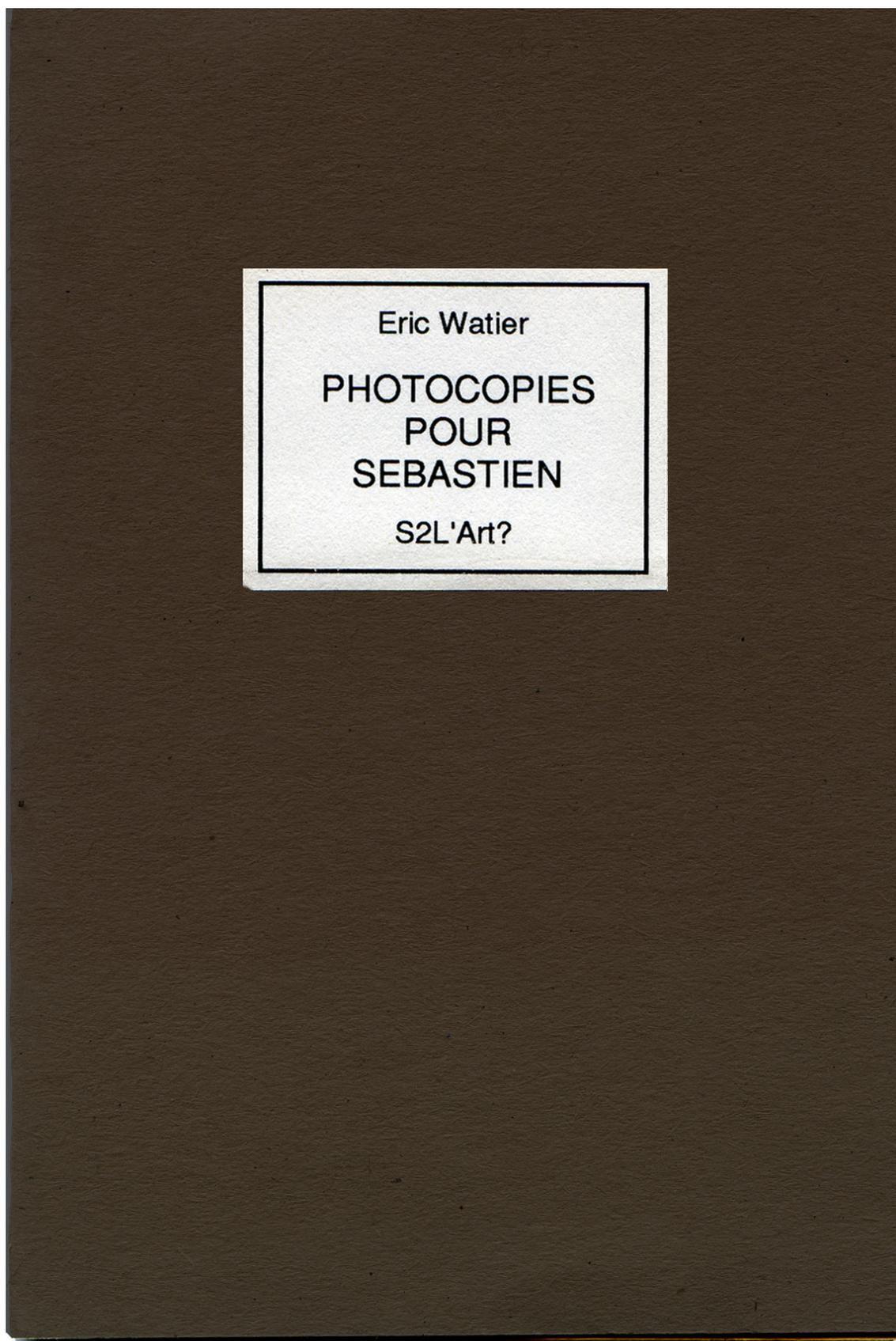
La photocopie est alors un outil relativement marginal dans l'art. Par contre, elle est très utilisée pour produire les nombreuses micro-publications que sont les fanzines, les graphzi-nes, les punkzines, les travaux de mail-art, les chain letters, etc.

À ce moment-là, je ne me pose pas de question. Tout est bon pour montrer, faire circuler, rencontrer, etc. La photocopie est tout aussi légitime que l'exposition et il n'y a pas de petite occasion. Même la plus insignifiante participation à une chain letter confidentielle est une nécessité et un plaisir.

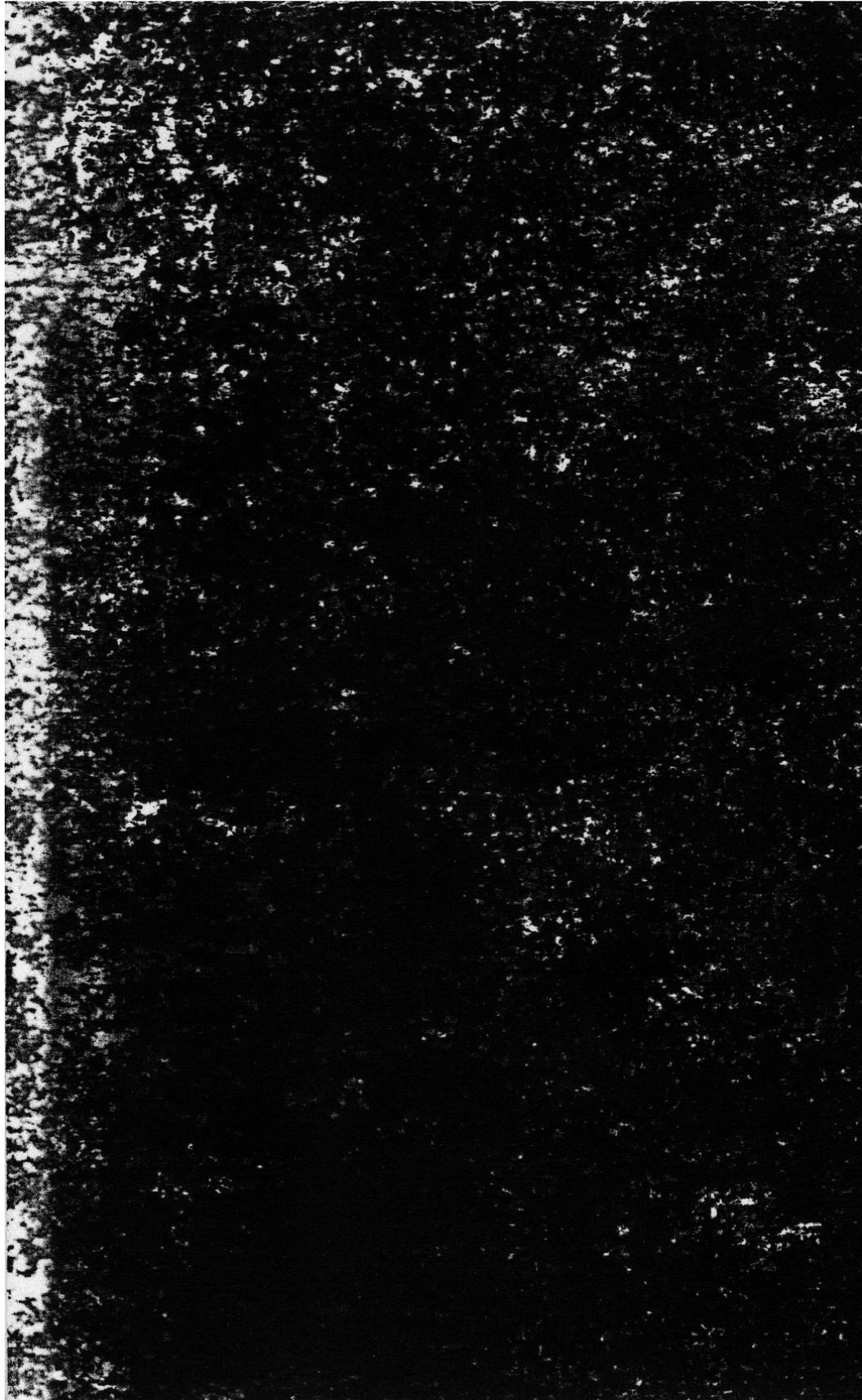
1 Cf. Jean-Marc Poinsot, *Mail Art. Communication à distance. Concept*, Paris, Cedic, 1971.

2. Cf. Bruno Richard, Gérard Guéguan et Alin Avila, *Graphic production, 73-83, 1000 dessins sauvages*, Paris, Éditions autrement, coll. « Autrement l'art », 1983.

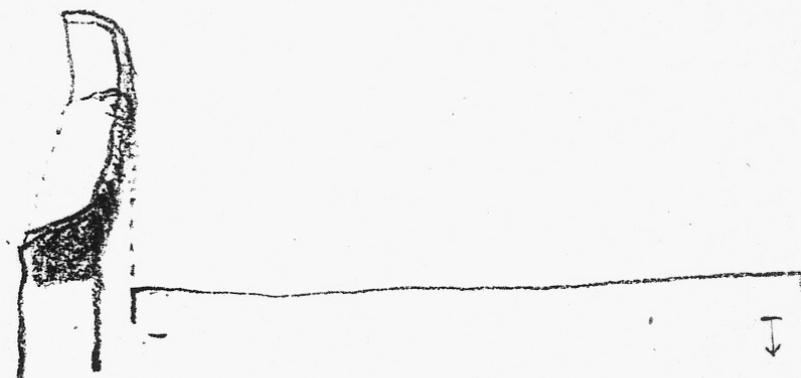
mai  
1991



Éric Watier, *Photocopies pour Sébastien*, Formerie, S2l'Art ?, mai 1991, 28 p., 14,85 x 10,5 cm. (Première de couverture.)



mai  
1991



Éric Watier, *Photocopies pour Sébastien, Formerie, S21'Art ?*, mai 1991, 28 p., 14,85 x 10,5 cm. (Pages intérieures.)

Sébastien Morlighem, qui s'occupait entre autres des éditions *SL'Art?*, était un activiste infatigable du fanzine.

*Photocopies pour Sébastien* est un petit livre qui essaie de tirer le maximum des possibilités techniques du photocopieur. Il reproduit des dessins à l'encre noire. Les dessins sont généralement au centre de la page afin d'éviter les problèmes de marge et de calage. Le noir est noir.

Ici la photocopie est prise pour ce qu'elle est : un moyen pratique et économique pour éditer en un nombre réduit d'exemplaires des recueils de textes ou de dessins.

À ce moment là, tout le petit monde de la photocopie (fanzines, copy art, mail art...) cherche le plus beau noir : un noir dense, mat et poudreux typique de la photocopie.

Pour être belle, une impression sur copieur doit être précise, contrastée et d'un noir profond. Les dessins reproduits dans *Photocopies pour Sébastien* sont donc sans gris, sans nuances : noir sur blanc. À fond.

En 1991, tous les photocopieurs ne se valent pas. Il y a d'un côté des machines de bonne qualité plutôt dédiées à la micro-édition et de l'autre des machines grand public. Ces dernières, que l'on trouve par exemple dans les gares ou les bureaux de poste, sont correctes pour la duplication d'un texte mais catastrophiques dans la restitution des noirs. C'est un détail, mais c'est ce détail (un effet très caractéristique de solarisation des noirs) que l'on peut voir par exemple dans les pages de Carl Andre du *Xerox Book*<sup>1</sup>, ou dans le filtre « Photocopie » d'Adobe® pour son logiciel Photoshop®.

Dans tous les cas, de bonne ou de mauvaise qualité, il y a des copieurs partout et tout le monde peut photocopier ce qu'il veut (plus ou moins bien).

1. *Xerox Book*, New York, Seth Siegelau/John Wandler, 1968.

En 1992, apparaît en France, une campagne publicitaire dont le slogan est : « Danger : le photocopillage tue le livre ». Cette mention naît de la généralisation des photocopieurs et vise à intimider et à culpabiliser les « photocopilleurs ».

Avec cette mention, les plus gros éditeurs de l'industrie du livre (et plus particulièrement les éditeurs scolaires) essaient de défendre un terrain qu'ils croient menacé par l'apparition d'une technique individuelle et banale de reproduction.

C'est une constante : à chaque apparition d'une technique permettant à l'individu de s'émanciper de l'emprise de l'industrie culturelle et de ses productions, l'industrie essaie de limiter cette émancipation. Il en a été ainsi du magnétophone à cassette, du photocopieur, de l'ordinateur individuel, de l'imprimante de bureau et aujourd'hui du réseau internet qui relie les individus poste à poste.

Eric Watier

nov.  
1992

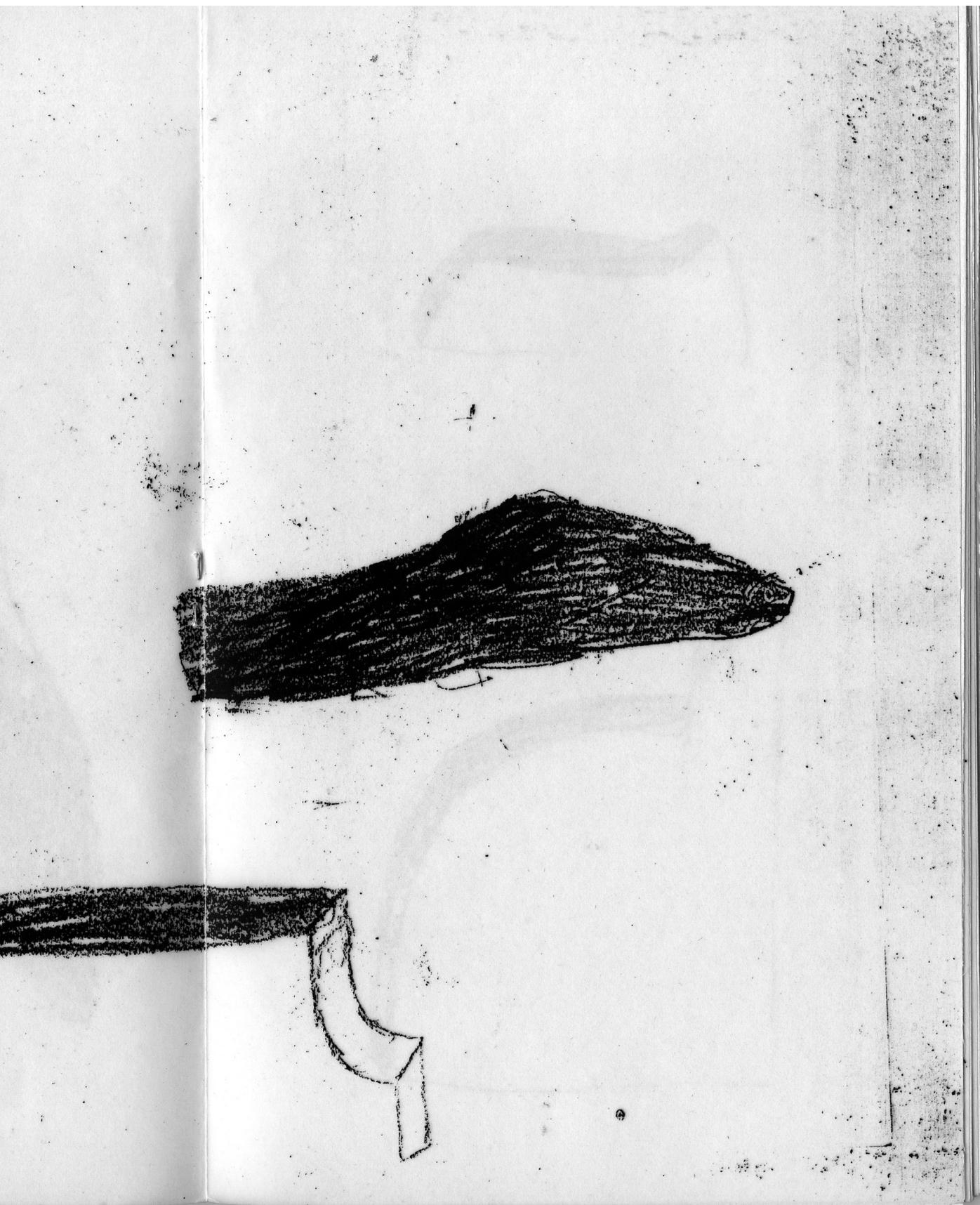
Quelques objets lunaires

Novembre 1992

Éric Watier, *Quelques objets lunaires*, Montpellier, auto-édition, novembre 1992, 36 p., 19 x 13,5 cm. (Première de couverture.)



nov.  
1992



Éric Watier, *Quelques objets lunaires*, Montpellier, auto-édition, novembre 1992, 36 p., 19 x 13,5 cm. (Pages intérieures.)

*Quelques objets lunaires* reproduit en photocopie et sur papier calque des dessins faits en 1992.

C'est ma première auto-édition. Elle sera très peu diffusée. À peine donnée à quelques amis. L'impression sur calque est plutôt délicate (il faut introduire manuellement les feuilles dans le copieur) ce qui ne pousse pas à l'édition en nombre...

Par contre, c'est presque le prototype d'une série de douze livres que je ferai avec Morlighem en 1993.

Fin 1992, Sébastien Morlighem me propose de publier un recueil de dessins. Cinq cents pages A4 reliées en un seul volume : un pavé. L'idée ne me plait pas totalement. Je n'ai pas du tout envie de passer mon temps à reclasser mes anciens travaux pour les réunir en un volume. Je propose donc à Sébastien de faire l'édition mensuelle des dessins à venir, soit douze livres de vingt-quatre pages où serait publiée une sélection des dessins faits chaque mois. L'ensemble s'appellerait *1993* et chaque cahier aurait pour titre son mois de publication : *Janvier* pour le mois de janvier, *Février* pour février, etc.

Sébastien accepte et soumet la même formule à Bruno Richard.

J'aime les formes courtes. Les aphorismes, les haïkus, les proverbes, les brèves de journaux (ou de comptoirs), etc.

Le proverbe anglais qui dit : « You can't judge a book by its cover », est un peu l'équivalent de notre « L'habit ne fait pas le moine ». J'aime beaucoup ce proverbe : « tu ne jugeras pas un livre à sa couverture ».

Sous sa couverture, un livre peut tout contenir. Des dessins, des textes, des photos, tout peut y avoir sa place. Indifféremment. Dans le codex, la couverture, c'est-à-dire une feuille, referme le livre sur lui-même, le protège et le contient. Elle sépare le livre du monde extérieur. Elle le relie aussi. Elle instaure un temps, une pause. Le livre est fermé, il faut l'ouvrir. Cette coupure autorise toutes les surprises et toutes les libertés.

Cette chose comprise, le livre devient alors pour moi un lieu où je peux tout faire, tout montrer. Des dessins, bien-sûr, mais aussi des textes ou des photographies. De plus, chaque livre étant un espace et un temps fermé sur lui-même, aucune continuité d'un livre à l'autre n'est nécessaire.

Tout devient absolument possible.

Eric Watier

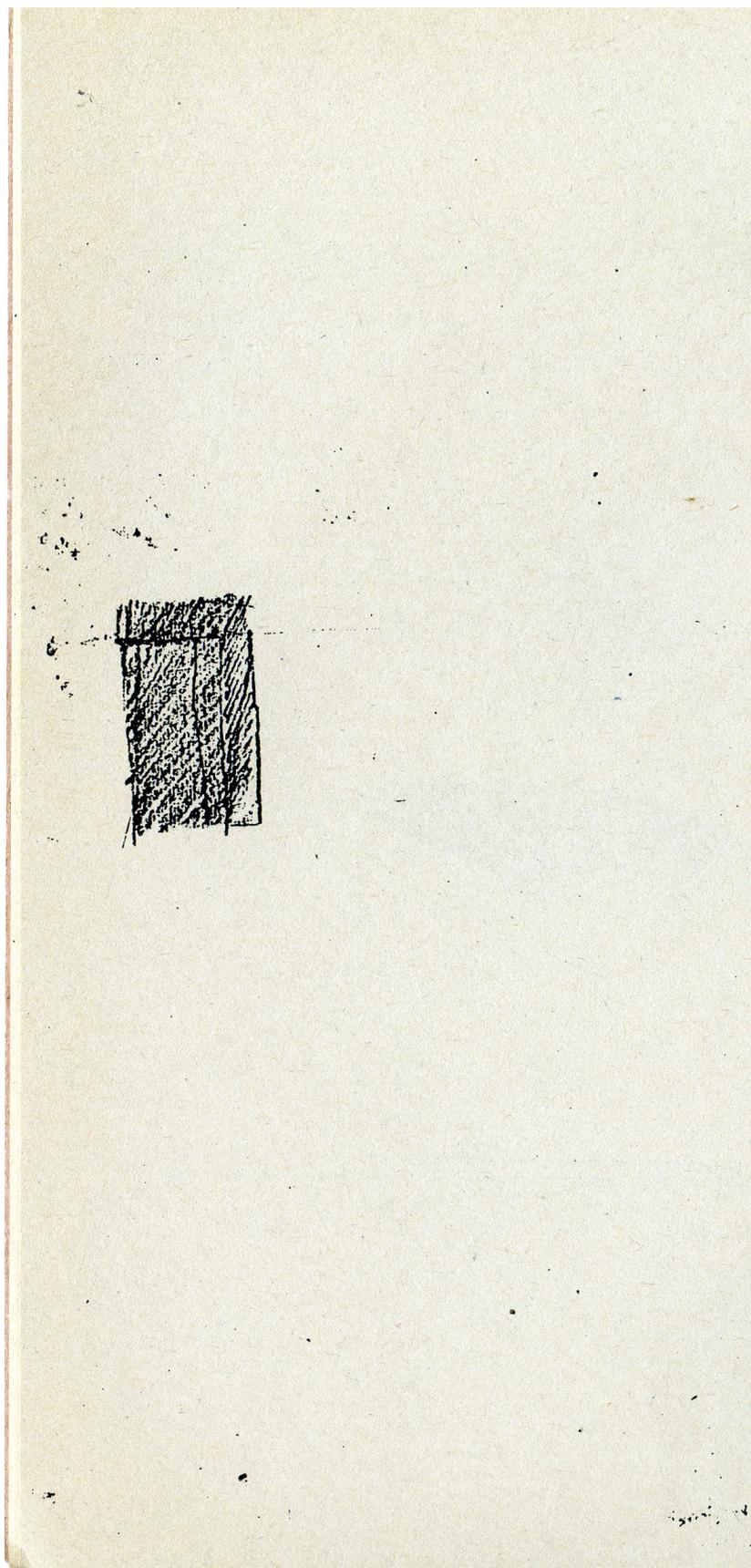
janv.  
1993

JANVIER

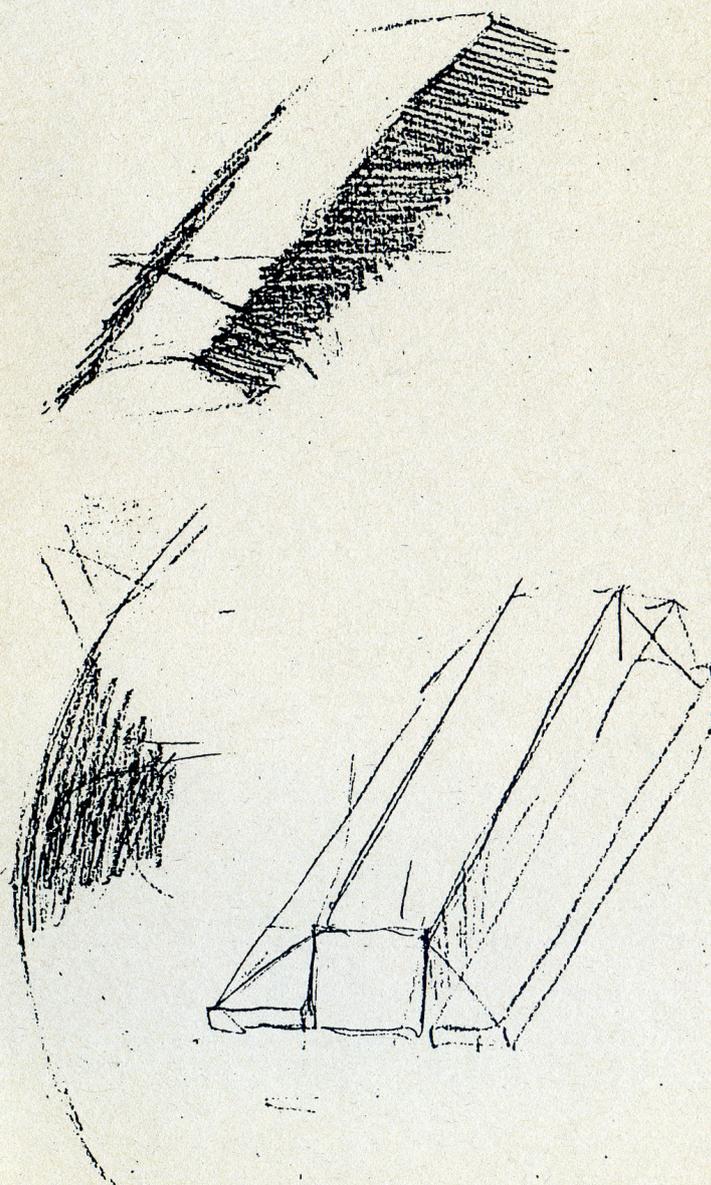
1993

Éric Watier, *Janvier*, Formerie, Éditions Sébastien Morlighem, janvier 1993, 28 p., 21 x 13,5 cm. (Première de couverture.)

->46-47



janv.  
1993



Éric Watier, *Janvier*, Formerie, Éditions Sébastien Morlighem, janvier 1993, 28 p., 21 x 13,5 cm. (Pages intérieures.)

Mon idée du livre au début des années quatre-vingt dix est extrêmement ordinaire : une couverture, une page de garde et à l'intérieur des pages agencées dans un ordre déterminé.

C'est ce modèle basique qui est mis en œuvre pour 1993. Les livres sont imprimés sur papier recyclé standard. La couverture, pour être différenciée, est imprimée sur un papier coloré plus épais. Dessus il y a : le nom de l'auteur, le titre, la date. Les livres sont de format 21 x 13,5 cm, tirés à deux cents exemplaires en photocopie noir et blanc.

Pour ce genre d'édition, le photocopieur est le médium idéal. Il est à la fois accessible, rapide et économique. Mais il a ses défauts. C'est une machine grossière, sans nuances. Beaucoup plus brute que l'offset dans la restitution des gris, peu précise dans les calages et gourmande en marges, elle est incapable de reproduire subtilement une photographie ou un dessin un peu délicat.

Ce serait une erreur de faire la photocopie d'un dessin ou d'une photographie en espérant retrouver l'original et toutes ses qualités.

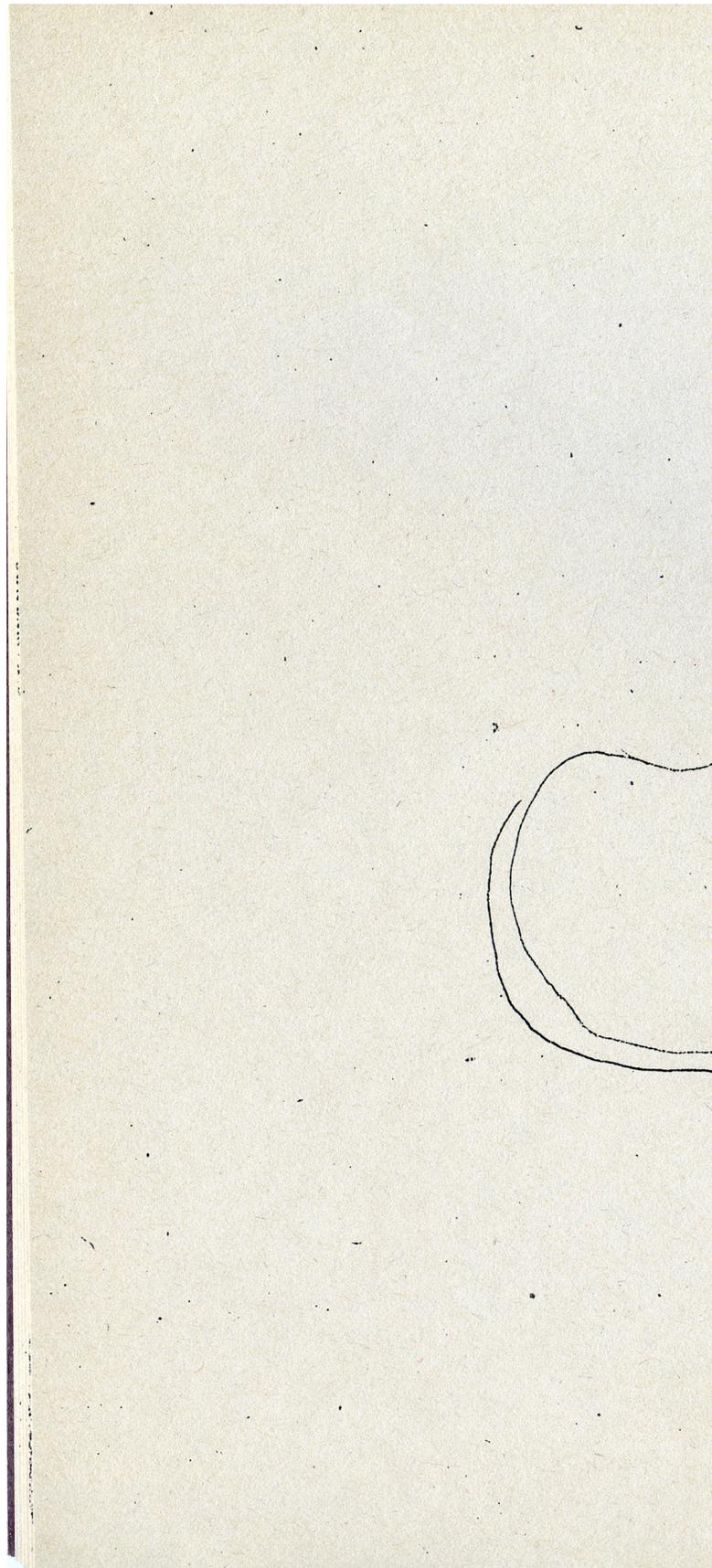
Avec la photocopie les motifs trop clairs disparaissent, les dégradés de gris sont étagés, les textures sont renforcées, les contrastes plus tranchés, les noirs plus profonds et l'ensemble a un aspect mat avec des zones parfois brillantes. Le passage par la photocopie rapproche les photographies du dessin et les dessins de la gravure.

Par contre on peut faire une photocopie avec l'idée qu'apparaîtra un nouvel objet graphique<sup>1</sup> ayant ses qualités propres.

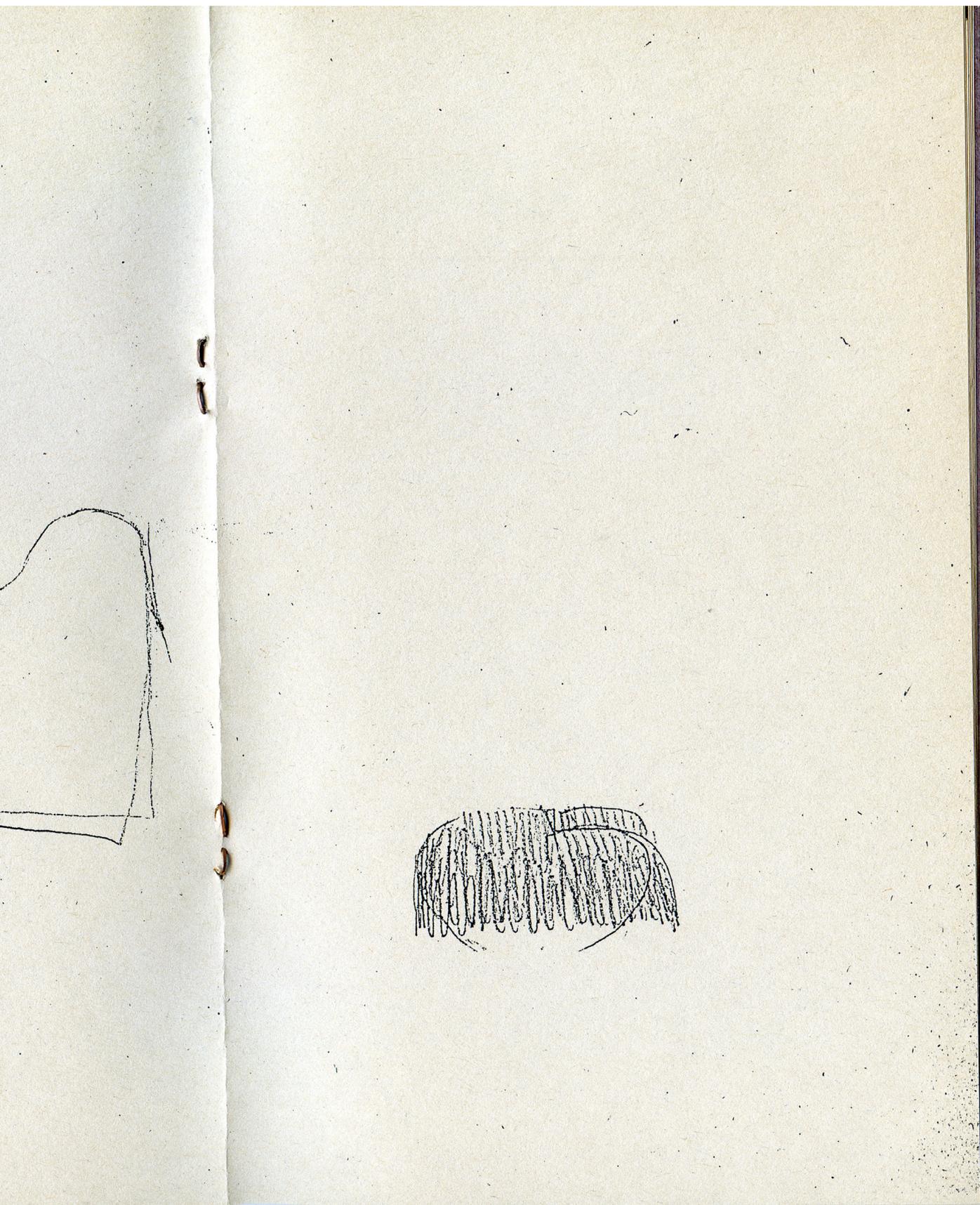
Pour 1993, les contrastes, les bordures, les textures, les échelles et les mises en page de chaque dessin ont été remaniés afin que la photocopie soit satisfaisante. C'est-à-dire qu'elle tire profit de ses spécificités.

Il n'y a aucune perte dans cette opération. Bien au contraire. En plus des dessins originaux, qui de toute façon restent ce qu'ils sont, il y a la création d'une matrice adaptée à la machine. Il y a, par l'édition, la fabrication d'un nouvel ensemble de dessins reproduits dont la qualité principale est d'être nés par et pour la photocopie.

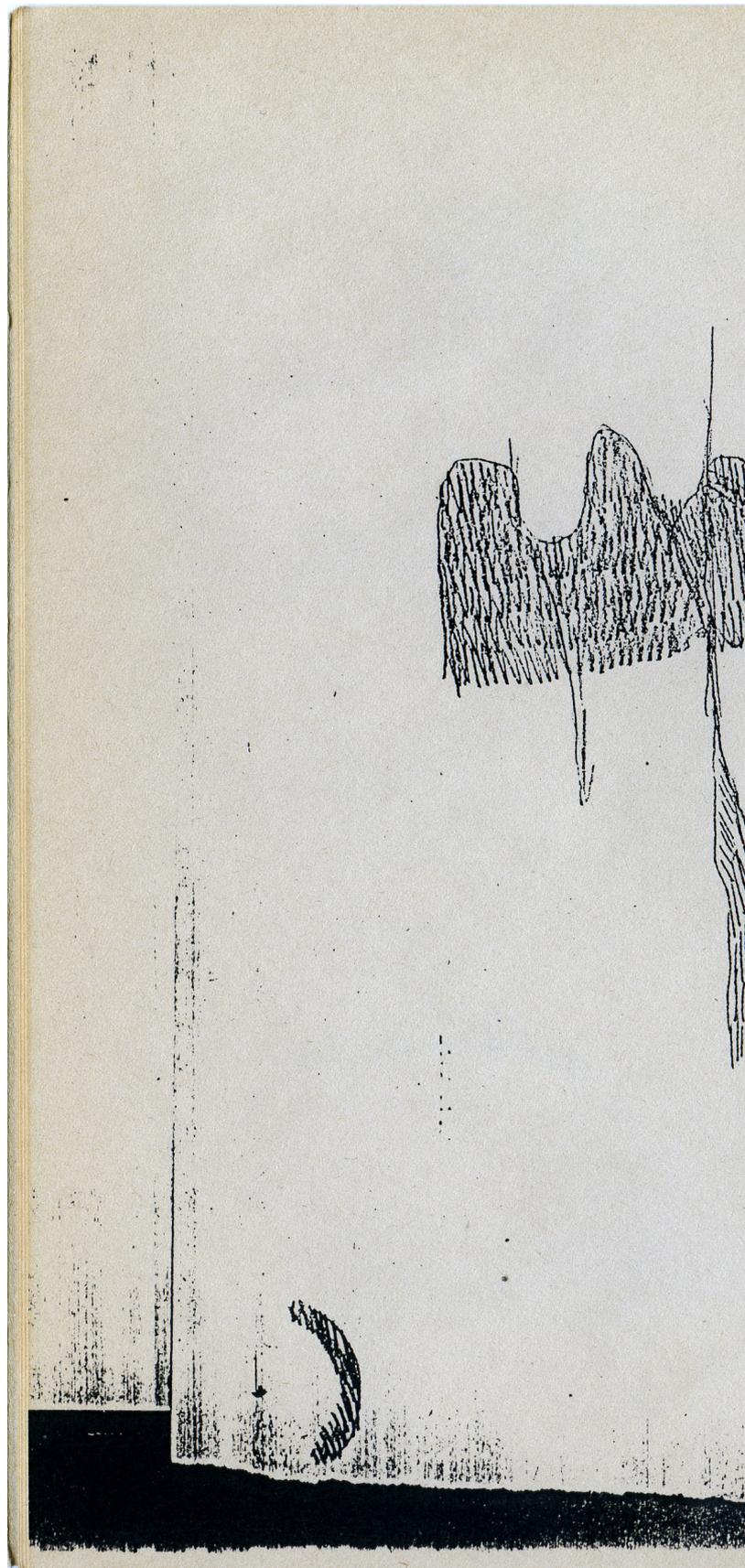
1. Pour une photocopie on peut aussi dire une xerographie.



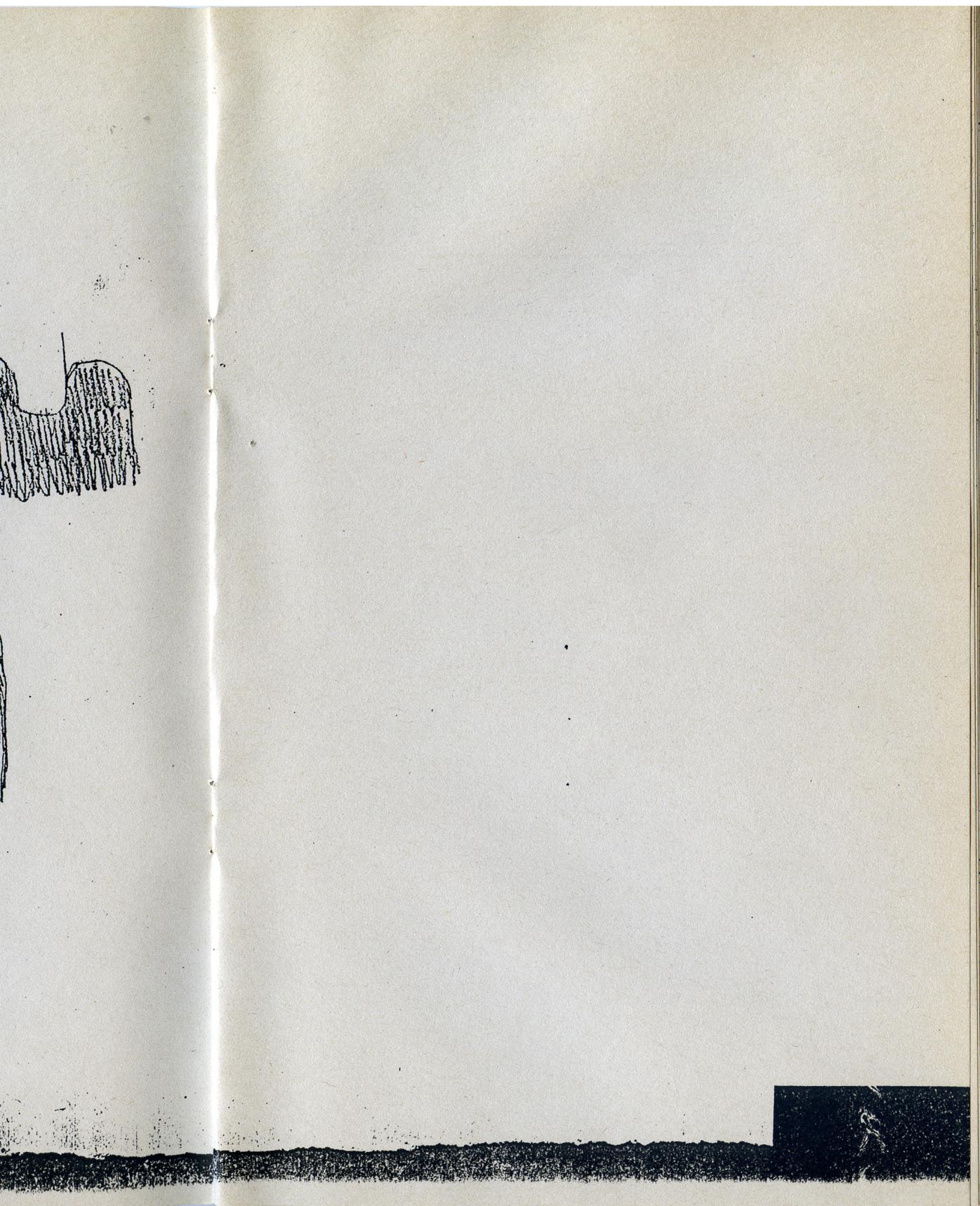
avr.  
1993



Éric Watier, *Avril*, Formerie, Éditions Sébastien Morlighem, avril 1993,  
28 p., 21 x 13,5 cm. (Pages intérieures.)



déc.  
1993



Éric Watier, *Décembre*, Formerie, Éditions Sébastien Morlighem, décembre 1993, 28 p., 21 x 13,5 cm. (Pages intérieures.)

Tout moyen technique n'a que les défauts qu'on veut bien lui attribuer. Si le seul objectif de la reproduction est la fidélité parfaite à l'original, alors effectivement la photocopie n'est pas l'outil adéquat. Par contre si l'on comprend que le défaut d'une technique est toujours exactement sa qualité principale, et si l'on accepte de s'adapter en ne gardant, dans les caractéristiques de l'objet produit, que celles qui sont compatibles avec la technique utilisée, alors le résultat peut être surprenant.

L'enjeu de 1993, n'est ni la forme du livre, ni la reproduction fidèle de dessins originaux absents, mais bien la fabrication d'un objet absolument photocopiable.

1993 n'est pas vraiment un recueil de reproductions, c'est un objet différent ayant sa valeur propre dans l'acceptation et dans l'utilisation des médiocres performances du photocopieur.

Cette acceptation est aussi l'acceptation d'un évanouissement : l'évanouissement de l'original en tant que modèle à retrouver. Ici le modèle a été modifié pour devenir conforme à sa duplication. Tous les dessins ont été retravaillés à la photocopieuse pour devenir les matrices parfaites des photocopies qui font le livre. Cette reproductibilité sur mesure change la nature même du livre. Contrairement au catalogue, il n'est pas le remplaçant pratique d'un original lointain, mais bel et bien un objet nouveau et spécifique ayant ses qualités propres. C'est cette distinction singulière qui en fait ce que nous appelons un livre d'artiste<sup>1</sup>.

1. Cf. : Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean-Michel Place - Bibliothèque nationale de France, 1997.

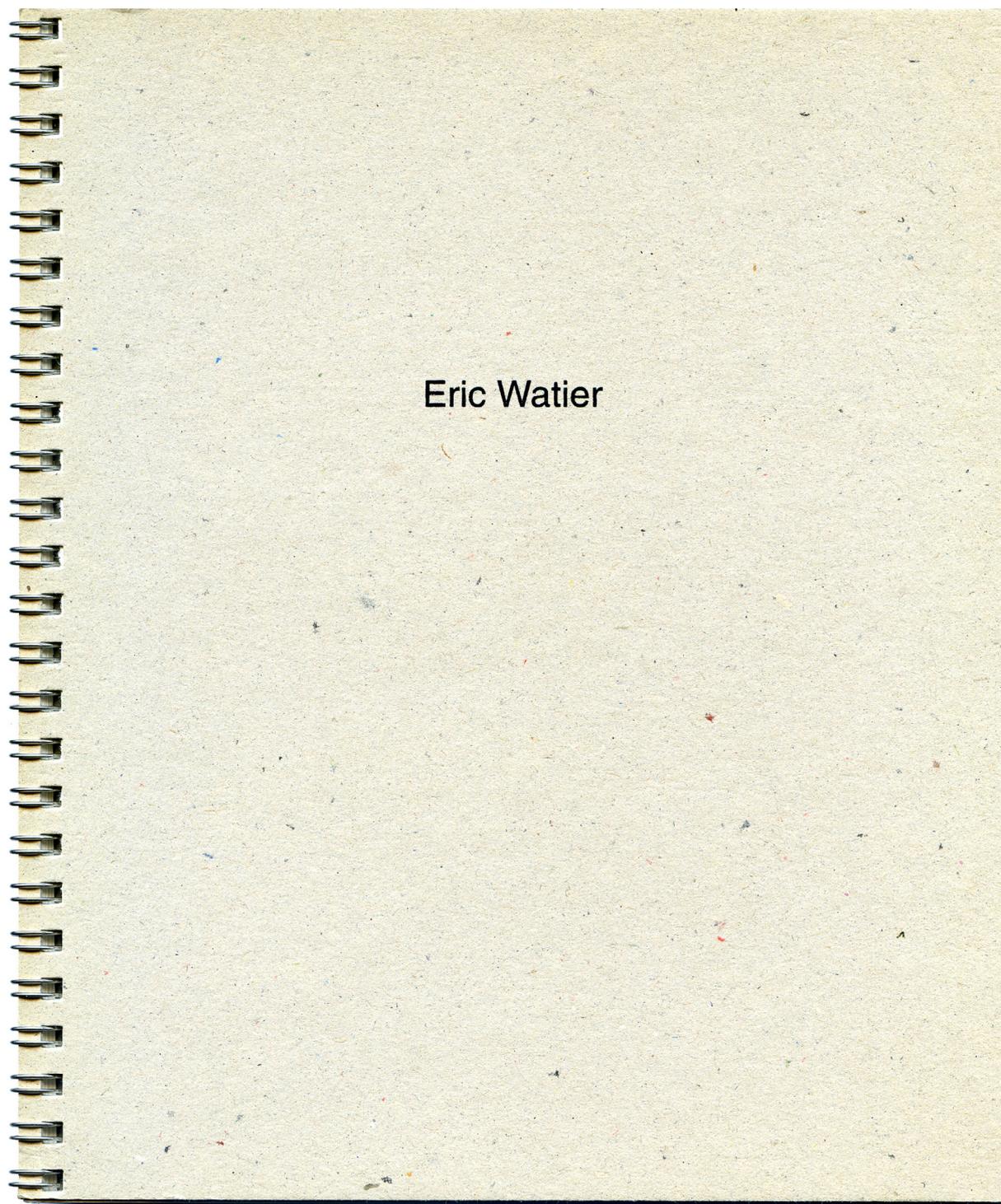
1993 est un travail pauvre. Pauvre dans son économie, mais surtout pauvre dans son esthétique. Comme le dit Leszek Brogowski : « il n'y a pas de médium plus pauvre que la photocopie<sup>1</sup>. » C'est un anti-luxe.

Les dessins eux-mêmes sont d'une extrême pauvreté. Ce ne sont, après tout, que des griffonnages sur des bouts de papiers déchirés.

Cette pauvreté n'est pas un choix contingent. C'est une façon de faire. Une façon de ne pas en imposer. De ne pas être du côté de la démonstration de force, de l'esbroufe et du pouvoir. Une façon d'être le plus éloigné possible de l'objet d'art compris comme un objet de luxe ou d'ostentation. Une façon de ne pas être dans l'exceptionnel, mais au contraire de rester dans l'ordinaire et le quotidien.

Et pour l'ordinaire, la reproductibilité est bien-sûr un outil parfait.

1. Leszek Brogowski, « Photocopie : L'information de valeur vs un objet de valeur », *Sans niveau ni mètre*, Journal du cabinet du livre d'artiste, n° 18, février-avril 2011, p. 4.

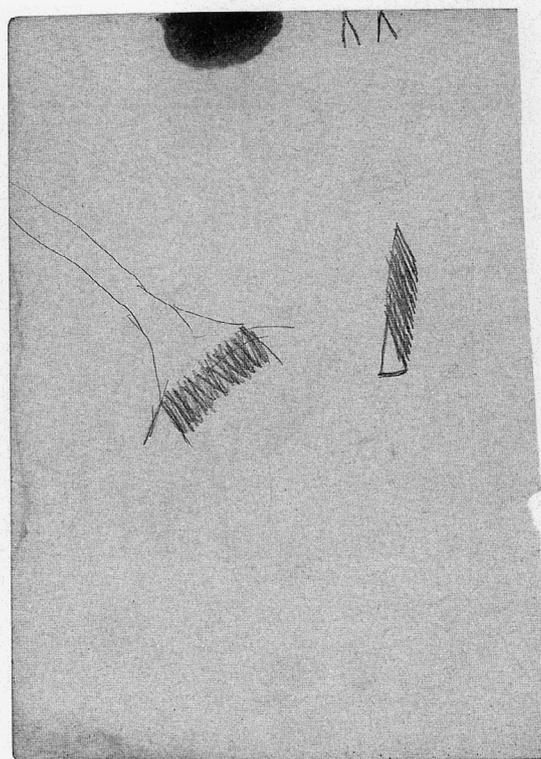


déc.  
1993

*Eric Watier*, catalogue de l'exposition, Nice, Latitude, décembre 1993,  
44 p., 21 x 17 cm. (Première de couverture.)

->58-59





déc.  
1993

20 mars 1993  
crayon et graisse sur papier  
150 x 110 mm

En décembre 1993, France Paringaux de la Galerie Latitude à Nice publie *Éric Watier*. C'est un catalogue. Incontestablement. C'en est presque une caricature. Il répond en tout point aux habitus du genre : texte de présentation, reproduction soignée des œuvres, indications de leurs techniques et de leurs dimensions, C.V., colophon.

Comme tous les catalogues, l'ouvrage réalisé avec France Paringaux a pour objectif de montrer de la façon la plus fidèle possible des objets qui ne sont pas, ou plus, accessibles (l'exposition est finie, les dessins ont été dispersés, vendus, etc.). Cet objectif est atteint, entre autres, grâce à l'impression offset qui permet une reproduction précise des œuvres.

Les contenus du catalogue de Latitude et des mensuels de 1993 se recouvrent, mais les objets sont diamétralement opposés.

Si « l'objet spécifique<sup>1</sup> » de Donald Judd n'est ni une sculpture, ni une peinture, le livre d'artiste peut lui aussi être considéré comme un objet spécifique. Ni catalogue<sup>2</sup>, ni objet d'art, le livre d'artiste est un objet spécifique dans l'exacte mesure où il s'éloigne de ces deux modèles. De là, dans le contexte de l'édition d'art, le livre d'artiste peut se situer n'importe où entre ces deux extrêmes, mais, on l'aura compris, plus il s'éloigne en même temps des deux modèles, plus il devient spécifique et plus il se rapproche de ce qu'on appelle un livre d'artiste.

On voit bien que les spécificités techniques traduisent des orientations et des idéologies diamétralement opposées. Le catalogue a pour but de valoriser des objets précieux et uniques. Leur reproduction est soignée et il n'y a pas de confusion possible entre l'objet catalogue et ce qu'il présente.

Avec les livres photocopiés c'est tout le contraire. Ils ont la prétention d'être des objets singuliers, voire des œuvres d'art à part entière et ils semblent avoir peu de valeur : leur aspect est plus que pauvre et ils remplissent fort mal une quelconque fonction de présentation.

1. Sur ce sujet, voir : Donald Judd, «De quelques objets spécifiques», *Donald Judd, Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1991, p.9-20.

2. Sur les relations entre livre d'artiste et catalogue on lira : Jérôme Dupeyrat, « Parasitages, appropriations et détournements : du catalogue d'exposition », *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, thèse de doctorat, Rennes, Université Rennes 2, 2012, p. 85-158

Chez Walter Benjamin la reproductibilité technique met en jeu deux valeurs distinctes : la valeur d'exposition et la valeur de culte.

On sait que dans la société marchande la reproduction d'un original peut avoir pour effet le renforcement de sa valeur de culte. Répétant l'existence de l'original, une reproduction est maintenue dans un statut inférieur de soumission à l'original. Par contre, si comme l'imagine déjà Benjamin, on imagine « une œuvre d'art conçue pour être reproductible<sup>1</sup> », alors l'original n'existe plus, et toute la valeur se retrouve du côté de la reproduction.

1. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit, p. 24.

sept.  
1994

**Eric Watier**

**Choses vues entre Bayonne et Montpellier**

**1994**

Éric Watier, *Choses vues entre Bayonne et Montpellier*, Montpellier, auto-édition, septembre 1994, 28 p., 21 x 13,5 cm. (Première de couverture.)

L'endroit où la boue des ravines rejoint le fleuve.

sept.  
1994

Deux ponts basculants identiques : un noir, un blanc.

Les premiers livres que je publie (et qui ne sont pas des recueils de dessins) sont souvent des recueils de textes. Des petites descriptions.

L'écriture est sans doute l'activité la plus proche du dessin. Les outils sont les mêmes. On peut écrire ou dessiner partout, tout le temps. Ce sont des gestes d'une autonomie totale.

Le temps que l'on peut passer à faire l'un ou l'autre sont similaires : haïku ou roman fleuve, croquis ou dessin monumental...

Visuellement, la mise en page est aussi une affaire de dessin. Une affaire de traits noirs ou gris dans l'espace de la page.

*Choses vues entre Bayonne et Montpellier, Choses vues en allant à Barcelone et Choses vues à Frontignan-plage* parlent d'architectures, d'objets, d'assemblages ou de petits événements spatiaux. Ces événements sont généralement invisibles, c'est-à-dire imperceptibles en tant qu'objets de regard.

Les textes ont la même ténuité : des évocations minuscules.

mai  
1995

**Eric Watier**

**Choses vues en allant à Barcelone**

**1995**

Éric Watier, *Choses vues en allant à Barcelone*, Montpellier, L'atelier dispersé, mai 1995, 20 p., 20,3 x 13,5 cm. (Première de couverture.)

Un cube habillé de tôles ondulées.

mai  
1995

Une certaine quantité d'eau maintenue par deux murs parallèles.

La forme textuelle de *Choses vues* est directement héritée du travail de Lawrence Weiner et de la façon qu'il a de rédiger ses énoncés. Chez Weiner, les énoncés sont toujours des traductions textuelles de sculptures ou d'expériences qu'il a déjà faites. Il en est de même avec *Choses vues*.

Les *Choses vues* existent. Tout comme les énoncés de Weiner ce ne sont pas des fictions, encore moins des métaphores. Ce sont des descriptions. Les précisions géographiques (Bayonne, Montpellier, Barcelone, Frontignan-Plage...) attestent de l'existence réelle de la chose vue<sup>1</sup>.

Comme chez Weiner, la forme même du texte reste très simple : le vocabulaire est courant, les tournures (souvent à la forme passive) restent élémentaires. Dans *Choses vues*, cette façon simplissime d'évoquer quelque chose a principalement pour but de provoquer une image. Strictement parallèle au travail de Weiner, le texte fait le lien entre un objet concret et une image induite qui le dépasse<sup>2</sup>.

1. On peut aller vérifier sur place.

2. Cf. Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu et le Cahier brun* (1933-1935), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

**Eric Watier**

juil.  
1996

**Choses vues à Frontignan-Plage**

**1996**

Éric Watier, *Choses vues à Frontignan Plage*, Montpellier, auto-édition, juillet 1996, 20 p., 19 x 13,5 cm. (Couverture.)

->72-73

Deux cabanes identiques : l'une tournée vers le sud, l'autre vers  
l'ouest.

juil.  
1996

Un plateau en béton d'environ soixante-dix mètres carrés, divisé en six zones non équivalentes.

Le choix du texte et la volonté de désigner des choses vues sont pour moi l'occasion de poser la question du regard et de ce qui est visible.

L'histoire du paysage<sup>1</sup> nous enseigne que le paysage est ce moment précis où un regard esthétique peut se poser sur ce qui jusque là était perçu soit de façon pragmatique, soit de façon symbolique ou magique. La perspective et la peinture ont élargi notre regard et rendu le paysage possible.

Cette même histoire du regard se répète quand, par exemple, nous admirons des affiches lacérées dans la rue. Grâce à l'abstraction lyrique, des artistes comme Jacques Villeglé ont pu voir dans des affiches déchirées une forme de peinture, et grâce aux affichistes nous pouvons à notre tour contempler de simples lambeaux d'affiche.

Cette histoire n'est pas finie.

1. Cf. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Librairie Plon, 1989.

**Eric Watier**

oct.  
1996

**UNE MAISON À FRONTIGNAN PLAGE**

**1996**

Éric Watier, *Une maison à Frontignan Plage*, Montpellier, auto-édition, octobre 1996, 8 p., 19 x 13,5 cm. (Couverture.)

->76-77





oct.  
1996

Éric Watier, *Une maison à Frontignan Plage*, Montpellier, auto-édition, octobre 1996, 8 p., 19 x 13,5 cm. (Pages intérieures.)

En juin 1996, les éditions Allia rééditent la revue *Potlatch*<sup>1</sup>. Les pages 149 et 150 de cette réédition reproduisent un fac-similé du numéro un du « bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste ». Dans la notice de fin, on apprend que « *Potlatch* a été envoyé gratuitement à des adresses choisies par sa rédaction, et à quelques-unes des personnes qui désiraient le recevoir. Il n'a jamais été vendu. *Potlatch* fut à son premier numéro tiré à cinquante exemplaires<sup>2</sup>. »

Cette découverte est un double choc. D'une part, à cause du fac-similé qui montre un objet d'une pauvreté extrême : un simple A4 tapé à la machine et ronéotypé recto-verso. D'autre part, à cause de son mode de diffusion aussi évident qu'efficace.

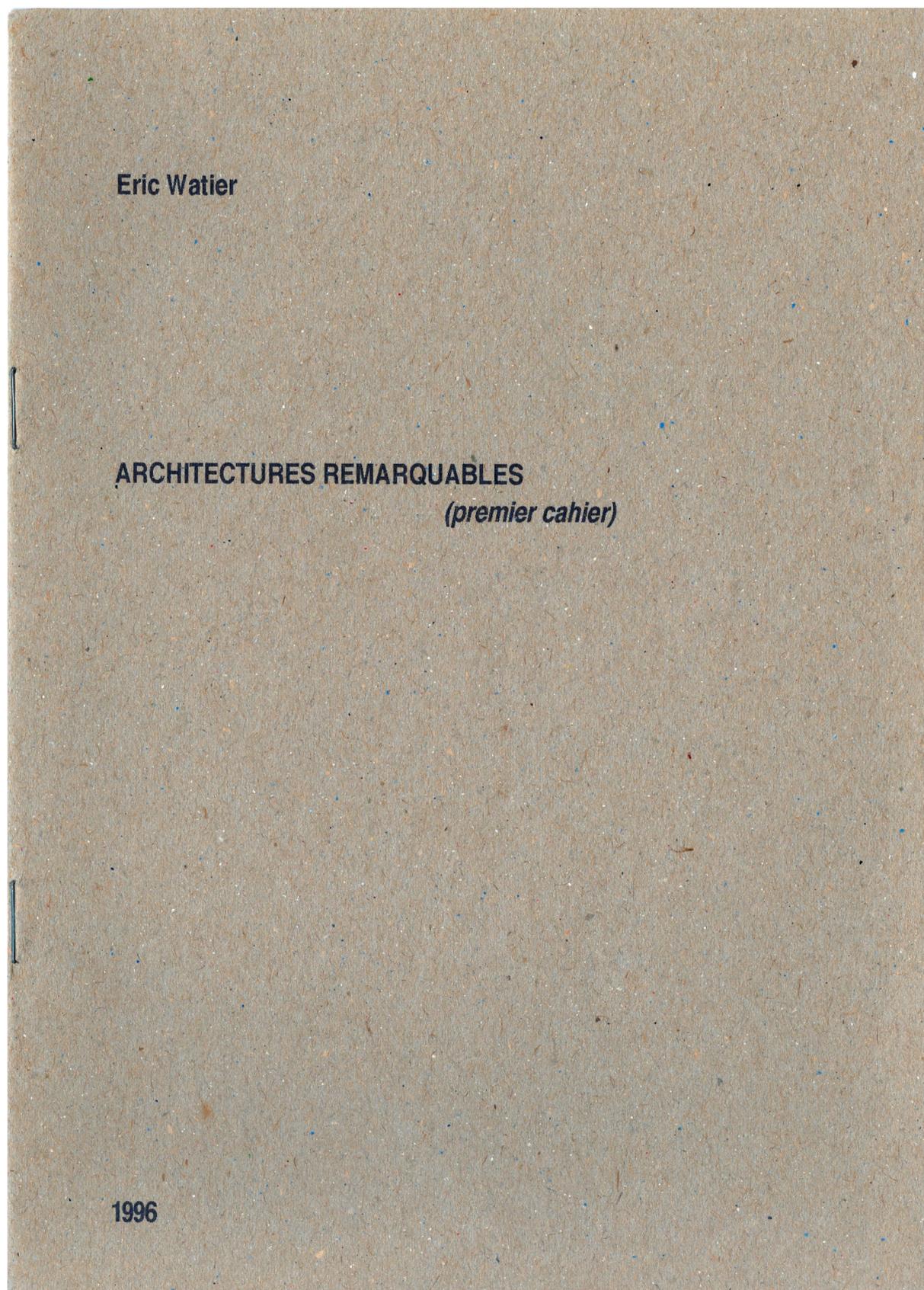
Éditer, c'est facile. Il suffit d'un peu d'envie, de quelques idées, d'un photocopieur, d'une agrafeuse et d'un cutter.

Par contre, vendre c'est compliqué. Il faut des points de vente, des négociations de pourcentage, un facturier, de la monnaie quand vous êtes sur des salons... Bref, un temps infini pour récupérer trois francs six sous.

Personnellement, j'ai toujours préféré le temps à l'argent. Donner des livres avait donc le double avantage d'être un geste politique clair, et une façon radicale de résoudre les problèmes de diffusion et de comptabilité.

1. *Potlatch* 1954/1957, Paris, Éditions Allia, 1996.

2. Ibid., p.157.

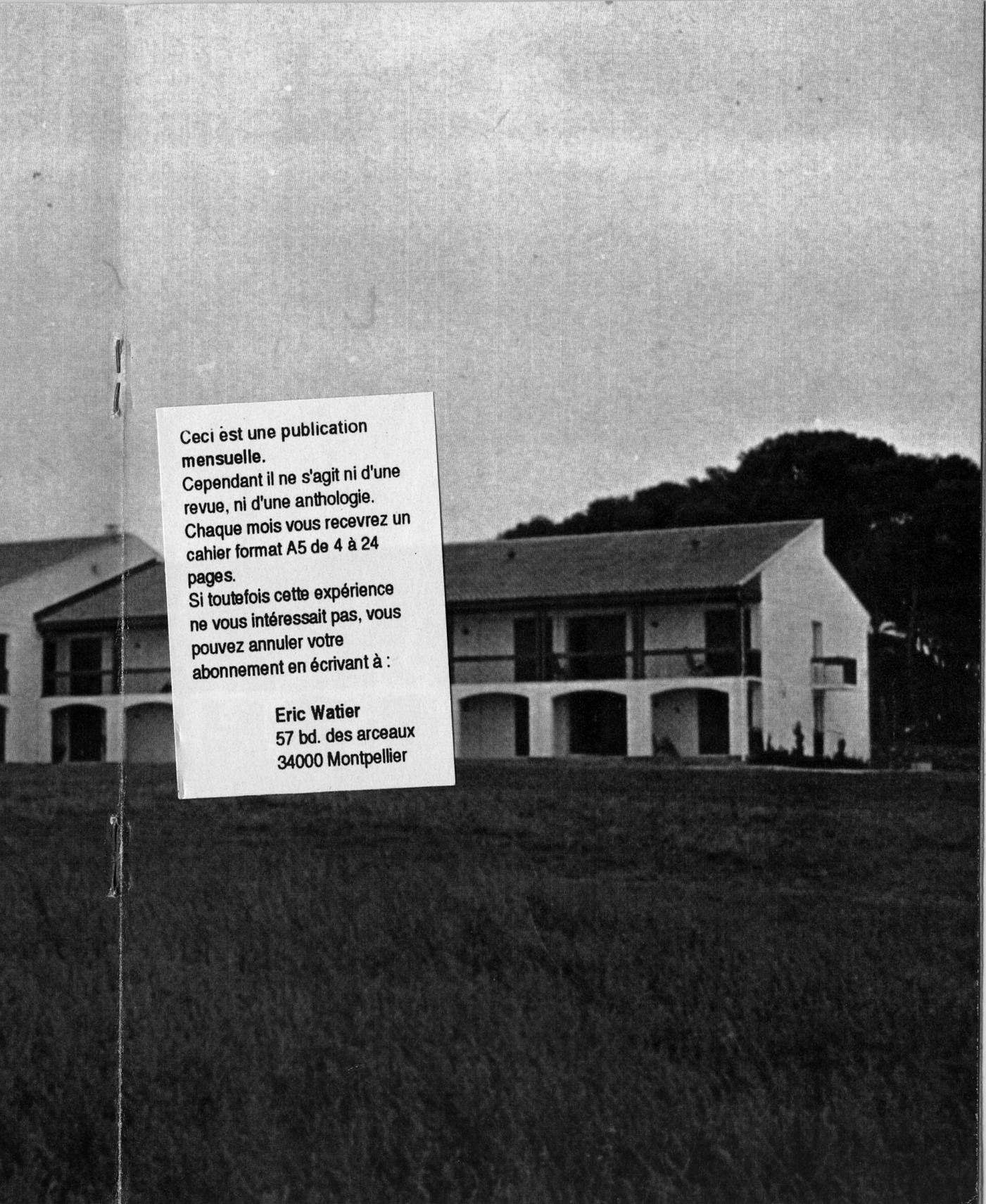


oct.  
1996

Éric Watier, *Architectures remarquables (premier cahier)*, Montpellier, auto-édition, octobre 1996, 8 p., 19 x 13,5 cm. (Première de couverture.)



oct.  
1996



Ceci est une publication  
mensuelle.  
Cependant il ne s'agit ni d'une  
revue, ni d'une anthologie.  
Chaque mois vous recevrez un  
cahier format A5 de 4 à 24  
pages.  
Si toutefois cette expérience  
ne vous intéressait pas, vous  
pouvez annuler votre  
abonnement en écrivant à :

Eric Watier  
57 bd. des arceaux  
34000 Montpellier

Éric Watier, *Architectures remarquables (premier cahier)*, Montpellier, auto-édition, octobre 1996, 8 p., 19 x 13,5 cm. (Pages intérieures.)

En octobre 1996, je décide de reprendre la formule de *Potlatch* à mon compte et j'abonne, gratuitement et sans leur demander leur avis, cinquante personnes à une publication mensuelle : *Architectures remarquables*<sup>1</sup>.

*Architectures remarquables* reproduit en noir et blanc des cartes postales de bâtiments quelconques. Moins misérable que *Potlatch*, *Architectures remarquables* est formellement proche des livres de Hans-Peter Feldmann<sup>2</sup> qui ne sont pas non plus d'une richesse extrême.

Les changements opérés dans *Architectures remarquables*, par rapport aux cartes postales originales, sont de deux ordres :

- le format : les cartes postales sont agrandies au format A4,
- la couleur : les cartes, à l'origine en couleur, sont reproduites en noir et blanc.

Ainsi, seule la signature de l'éditeur, qui n'est pas présente sur toutes les cartes, permet d'identifier la nature des images. Sans cette signature, elles ressemblent à des photographies ordinaires.

Le remarquable dans ces cartes, ce ne sont pas les bâtiments (sans qualités particulières), mais leur existence en tant qu'images, c'est-à-dire en tant qu'objets remarqués, photographiés et édité malgré leur banalité.

1. Éric Watier, *Architectures remarquables*, Montpellier, auto-édition, 1996-1997.

2. En particulier des livrets *Bilder* que Feldmann publia à la fin des années soixante.

**Eric Watier**

mars  
1997

**ARCHITECTURES REMARQUABLES**  
*(sixième cahier)*

**1997**

Éric Watier, *Architectures remarquables (sixième cahier)*, Montpellier, auto-édition, mars 1997, 8 p., 19 x 13,5 cm. (Première de couverture.)





mars  
1997

Éric Watier, *Architectures remarquables (sixième cahier)*, Montpellier, auto-édition, mars 1997, 8 p., 19 x 13,5 cm. (Pages intérieures.)

En copiant le mode de diffusion de *Potlatch*, *Architectures remarquables* rentre dans l'économie du don.

« On sait que *Potlatch* tirait son titre du nom, chez des Indiens d'Amérique du Nord, d'une forme pré-commerciale de la circulation des biens, fondée sur la réciprocité de cadeaux somptuaires<sup>1</sup>. » Ainsi, comme le montre Marcel Mauss<sup>2</sup>, les sociétés construites sur le potlatch sont des sociétés de contraintes basées sur des pratiques rituelles de don. Le potlatch, chez ces Indiens, est un dispositif de domination envers celui qui contracte, sans l'avoir demandée, une dette. Donateur ou donataire, tous les acteurs du potlatch sont de toute façon engagés dans le cercle de la triple obligation donner/recevoir/rendre.

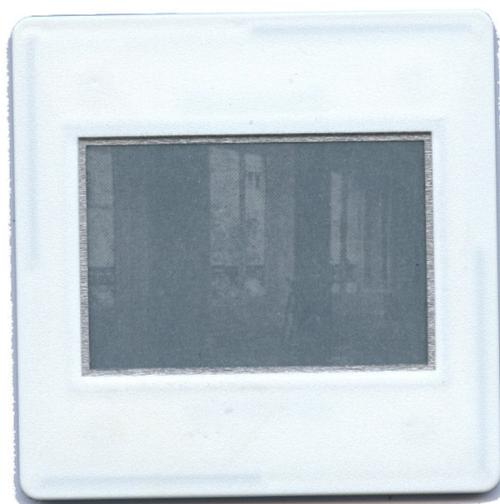
Heureusement, ce n'est pas la seule forme possible du don.

1. Guy Debord, « Le rôle de Potlatch autrefois et maintenant » (1959), in *Potlatch*, n° 30, repris dans *Potlatch (1954-1957)*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 283.

2. Cf. Marcel Mauss, « Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1997, p. 143-276.



avr.  
1997



Éric Watier, *Intérieur (un parmi dix)*, Montpellier, auto-édition, avril 1997.

*Intérieur (un parmi dix)* est une série de dix diapositives éditées en avril 1997, chaque diapositive étant reproduite en cinq exemplaires.

Ce sont des vues intérieures d'appartements à vendre. Les images, prises dans les revues de petites annonces entre particuliers, sont photocopiées sur papier calque et assemblées sous cache diapo. L'image y est très grossière mais sa projection permet de révéler des qualités de la photocopie invisibles à l'œil nu. Le grain du papier, sa transparence irrégulière, la poudre du toner et la trame d'impression transforment radicalement l'image en une sorte de matière lumineuse extrêmement riche et complexe. La diapositive laisse au destinataire le choix d'une présentation spectaculaire ou non de l'image.

**Eric Watier**

mai  
1997

**UN HORIZON**

**1997**

Éric Watier, *Un horizon*, Montpellier, auto-édition, mai 1997, 8 p., 19 x 13,5 cm.  
(Première de couverture.)

->90-91



mai  
1997



Éric Watier, *Un horizon*, Montpellier, auto-édition, mai 1997, 8 p., 19 x 13,5 cm.  
(Pages intérieures.)

*Un horizon* est l'agrandissement de la une d'un quotidien régional. C'est l'été, et rien ne se passe à l'horizon.

La trame épaisse de la presse quotidienne (ou des journaux de petites annonces) est parfaite pour une reproduction en photocopie. Le renforcement du contraste et le noir puissant du toner en améliorent le rendu.

Ici l'image est agrandie. Elle est à la limite de la lisibilité. Pour la voir, il faut l'éloigner et, d'une certaine façon, la rapprocher de l'horizon, pour qu'elle redevienne lisible.

Une photocopie sert à reproduire une image. Mais elle peut aussi l'agrandir, la réduire, ou la rendre illisible. Mécaniquement. Toutes ces manipulations n'épuisent jamais l'image. Celle-ci peut toujours investir de nouveaux états sans que cela ne l'atteigne vraiment puisqu'elle est en même temps ici, là et ailleurs.

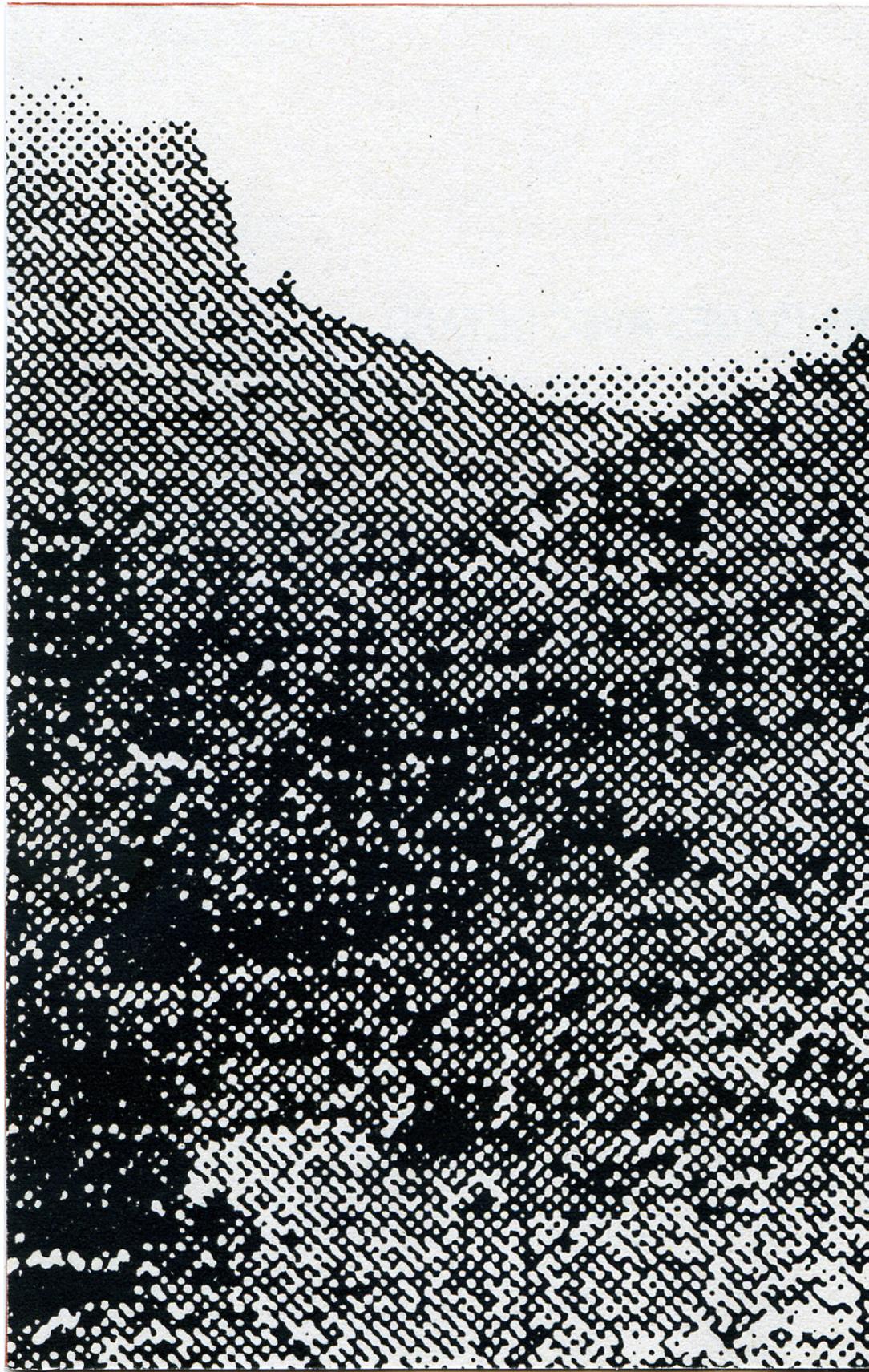
**Eric Watier**

juin  
1997

**PAYSAGES AVEC RETARD**  
*(premier carnet)*

**1997**

Éric Watier, *Paysages avec retard (premier carnet)*, Montpellier, auto-édition, juin 1997, 8 p., 13,1 x 9,2 cm. (Première de couverture.)



juin  
1997



Éric Watier, *Paysages avec retard (premier carnet)*, Montpellier, auto-édition, juin 1997, 8 p., 13,1 x 9,2 cm. (Pages intérieures.)

La série *Paysages avec retard* reproduit des photographies de terrains à vendre telles qu'on les trouvent dans les journaux de petites annonces. Ce sont, comme *Architectures remarquables*, des images toutes faites.

Comme tout le monde, je n'ai pas accès aux images originales, je n'ai accès qu'à leur piètre reproduction. Je ne suis pas l'auteur de ces images. Leur banalité les désigne d'ailleurs comme des images anonymes, sans auteur et sans style particulier. Ce sont des photographies techniques : elles doivent montrer à la fois un terrain plat, c'est-à-dire facile à construire, et le paysage qui s'y voit.

La question de l'auteur est aussi une question technique. Si celui qui fait quelque chose se contente d'appliquer un geste technique (dessiner le plan d'exécution d'une maison par exemple), ce qu'il produit ne sera pas considéré comme une création. Et le technicien ne sera pas considéré comme un auteur.

Mais les photographies de terrains à vendre résistent : ce sont malgré tout des objets esthétiques. Il y a toujours un paysage, malgré le photographe.

Donner c'est donner<sup>1</sup>

En 1953 Willem De Kooning donne un dessin à Robert Rauschenberg pour qu'il le gomme.

\* \* \*

1997

Le 22 juin 1954 André-Frank Connord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Patrick Straram et Gil J. Wolman envoient gratuitement le numéro 1 de la revue *Potlatch* à cinquante personnes. Les vingt-huit numéros suivants seront aussi adressés gratuitement.

\* \* \*

Juin 1958 : la page deux du numéro un de la revue *Internationale Situationniste* porte la mention suivante : « Tous les textes publiés dans *Internationale Situationniste* peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés, même sans indication d'origine. » Cette mention est reproduite dans tous les numéros de la revue jusqu'au dernier en 1969.

\* \* \*

En juillet 1959 Jean Tinguely présente chez Iris Clert *Méta-matics* : des machines à peindre et à dessiner en libre-service.

\* \* \*

Le 2 octobre 1959 s'ouvre la première biennale de Paris. Jean Tinguely y présente (à l'extérieur du musée) la machine *Méta-matic 17* qui distribue quarante mille dessins.

\* \* \*

1. Commencé en 1997, ce texte a été lu une première fois en 1999 lors du séminaire *La fonction de l'art* organisé par Anne Mœglin-Delcroix à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il a aussi été lu le 22 janvier 2000 aux journées d'études *Copyleft attitude* chez Accès local à Paris. Il est reproduit dans *Allotopies*, n° B : « Copyleft », Rennes, Éditions Incertain Sens, 2003, p. 13-25, et dans *BLOC*, Brest, Zédélé éditions, 2006, n.p.

Le 21 juillet 1960 Piero Manzoni organise un happening à la Galleria Azimut de Milan : *Consommation de l'art dynamique par ses spectateurs même dévoreurs d'art*. Après avoir apposé l'empreinte de son pouce sur des œufs durs, il les donne à manger aux spectateurs. Le rituel est répété à Copenhague en 1961.

\* \* \*

En septembre 1960 Jean Tinguely donne dans le catalogue de son exposition au Museum Haus Lange toutes les instructions pour réaliser soi-même un *Relief méta-matic*.

\* \* \*

En juillet 1961 à Nice, au cours du Premier festival du Nouveau Réalisme, Raymond Hains distribue des parts de *Entremets de la Palissade*.

\* \* \*

Entre 1961 et 1965 Arthur Koepcke fabrique vingt et un tampons dont un portant la mention :

sample  
with no value

\* \* \*

De retour à Paris fin 1961, Robert Filliou diffuse sous forme d'envois postaux *L'homme est solitaire*, premier "poème-suspense".

\* \* \*

Entre 1962 et 1980 Ben crée quarante-huit tampons dont un portant la mention :

CADEAU  
DE BEN

et un autre :

proposition d'échange  
n° .....

Par principe les textes Fluxus ne sont soumis à aucun copyright. Aujourd'hui encore n'importe qui peut utiliser l'appellation « Fluxus ».

\* \* \*

À Kyoto en 1964, au cours de l'action *Cut piece*, Yoko Ono invite le public à découper et à prendre un bout de ses vêtements.

\* \* \*

À l'occasion d'un concert Fluxus organisé par Knizak à Prague en 1966, Serge III Oldenbourg donne son passeport et son costume à un soldat Tchèque. Dénoncés, Knizak et Serge III sont arrêtés puis enfermés. Serge III est libéré après quatorze mois de prison (il est échangé contre un espion).

\* \* \*

Entre janvier et avril 1968 Daniel Buren envoie par la poste des papiers rayés blanc et vert, sans indication d'origine.

\* \* \*

Le 10 mai 1968 On Kawara envoie la première carte postale de la série « I GOT UP AT... ». Beaucoup suivront.

\* \* \*

En 1968 à Paris dans *Y a-t-il de la vie sur terre ?*, Jochen Gerz envoie environ huit cents sacs plastiques à des personnes connues ou inconnues. Il leur demande de les remplir avec « les reliques de leur vie qui les encombrant ». Il se propose d'enterrer ces reliques sous le béton, à quarante mètres sous terre.

\* \* \*

Parmi les idées de Ben il y a celle-ci : « Cette idée est gratuite, vous pouvez la prendre. 1969. »

\* \* \*

Depuis 1969 Lawrence Weiner donne certains de ses travaux au

domaine public (ils sont accompagnés de la mention « Collection Public Freehold »).

\* \* \*

En 1969 à Nüremberg, Daniel Spoerri organise des marchés basés sur le troc qu'il appelle *Kularings* et où il échange ses fétiches contre ceux du public.

\* \* \*

En mai 1969 Christian Boltanski publie son premier livre *Recherches et présentation de tout ce qui reste de mon enfance 1944-1950*. Il en envoie cent cinquante par la poste.

\* \* \*

Le 6 novembre 1969 Michel Journiac crée *Messe pour un corps* à la galerie Daniel Templon à Paris, où il distribue des hosties de boudins faites avec son sang.

\* \* \*

Le 5 décembre 1969 On Kawara envoie à Michel Claura le télégramme :

« I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE DONT WORRY ON KAWARA »

Le 8 décembre :

« I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE WORRY ON KAWARA »

Et le 11 décembre :

« I AM GOING TO SLEEP FORGET IT ON KAWARA »

\* \* \*

En décembre 1969 Gordon Matta-Clark fait frire quelques photos avec des feuilles d'or. Il les enverra comme cadeaux de Noël à ses amis.

\* \* \*

En 1970 On Kawara envoie le premier télégramme de la série « I AM STILL ALIVE ON KAWARA ». Beaucoup suivront.

Le 11 janvier 1970 Christian Boltanski envoie *Lettre manuscrite demandant de l'aide* à trente personnes.

\* \* \*

En mars 1970 Christian Boltanski et Jean Le Gac envoient, sans explications, une cinquantaine de clefs permettant aux destinataires de pénétrer dans un appartement de la rue Rémy Dumoncel. Il n'y a rien d'autre à voir qu'un mannequin à la fenêtre.

\* \* \*

En octobre 1970 à Düsseldorf Daniel Spoerri fabrique mille *Nanas* en sucre coloré pour fêter une exposition de Niki de Saint-Phalle. C'est le début de la Eat Art Gallery où de nombreux artistes élaboreront des œuvres comestibles.

\* \* \*

En octobre 1970 à Milan pour le Xe anniversaire du Nouveau Réalisme, Daniel Spoerri prépare un repas *Eat Art*, Restany y reçoit une tiare pontificale en pain de Gênes.

\* \* \*

En 1971 Gordon Matta-Clark distribue de l'air pur aux passants des rues de New York.

\* \* \*

En 1971 lors de son exposition *Commemor* à Aix-La-Chapelle, Robert Filliou propose aux pays qui songent à faire la guerre d'échanger leurs monuments aux morts, avant et au lieu de la faire.

\* \* \*

Pour la Noël 1971 Gino de Dominicis fait l'envoi suivant : « Gino de Dominicis souhaite à tous l'immortalité du corps. »

\* \* \*

En mars 1972 Michel Journiac réalise *Hommage à Freud (Constat critique d'une mythologie travestie)*. Cette œuvre est d'abord

divulguée par envoi postal.

\* \* \*

En 1972 et 1973 Jonier Marin laisse par terre des pièces de cent lires (le prix d'un expresso) et photographie les passants qui se baissent pour les ramasser. Cette action (comme d'autres actions de Jonier Marin) a pour titre *Money Art Service*.

\* \* \*

Le 14 décembre 1976 Chris Burden envoie cent billets neufs de dix dollars à cent personnes : des gens du milieu de l'art, des amis et des gens du monde des affaires. L'argent est envoyé dans une enveloppe ordinaire avec au verso la mention : « Chris Burden - 823 Oceanfront Walk - Venice California 90291 - USA », et à l'intérieur une carte portant la mention : « Merry Christmas from Chris Burden » (qui est aussi le titre de l'action).

\* \* \*

Le 6 octobre 1978, au cours d'une action appelée *In Venice money grows on trees*, Chris Burden et deux de ses amis collent cent billets neufs de un dollar aux feuilles de deux palmiers de la promenade de Venice. Bien que les billets soient visibles et à portée de main certains resteront en place pendant deux jours.

\* \* \*

En 1978 Maurizio Nannucci publie *Art as social environment*, un livre de cent soixante pages détachables à distribuer comme des tracts avec en rouge : « ART AS SOCIAL ENVIRONEMENT (MAURIZIO NANNUCCI). »

\* \* \*

En 1982 Karel Rösler se promène à Beaubourg avec un sac où est inscrit : « 100 F À OFFRIR ». Personne n'a pensé à le réclamer.

En 1984 Cildo Meireles crée le billet de zéro dollar.

\* \* \*

En 1984 à la Fiac, le public est invité à prendre et à tremper dans l'huile d'olive les petits buvards imprimés que Joseph Beuys expose chez Lucrezia de Domizio.

\* \* \*

En 1988 Felix Gonzalez-Torres expose une pile de photocopies (15,2 x 21,6 x 27,9 cm) posée sur un socle (76,2 x 24,1 x 31,7 cm). Les spectateurs sont invités à prendre les feuilles ainsi présentées.

Depuis cette date et jusqu'à sa mort en 1996, Felix Gonzalez-Torres créera régulièrement des sculptures faites de posters, de livres ou de bonbons. Les spectateurs peuvent prendre ce que bon leur semble, le rôle du propriétaire de l'œuvre étant (s'il le désire) de la maintenir dans son état idéal.

\* \* \*

En 1989 Michael Asher est invité par le Nouveau musée de Villeurbanne (fermé pour travaux) à réaliser une œuvre publique. Il fait distribuer gratuitement aux habitants du quartier sept cents objets en fonte d'acier portant les inscriptions suivantes :

« SE LOGER EST UN DROIT !  
N'ACCEPTÉZ PAS L'EXPULSION  
OU LA DISCRIMINATION.

RENSEIGNEZ VOUS AUPRÈS DE :  
ACTION LYONNAISE POUR  
L'INSERTION SOCIALE PAR LE  
LOGEMENT : 78 38 26 38

ASSOCIATION VILLEURBANNAISE

POUR LE DROIT AU LOGEMENT :

78 94 95 61 »

Sur le dessous :

« CET OBJET A ÉTÉ COULÉ À PARTIR DE LA FONTE DES ANCIENNES CHAUDIÈRES DU NOUVEAU MUSÉE À VILLEURBANNE AU DÉBUT DE SA RÉNOVATION EN FÉVRIER 1991.

IL EST DESTINÉ À ÊTRE DISTRIBUÉ GRATUITEMENT AUX RÉSIDENTS À REVENUS MODESTES DONT LE DROIT AU LOGEMENT EST MENACÉ. »

\* \* \*

À la page sept de ses *Œuvres complètes tome 8 (Huit)*, Lefred Tourron présente la pièce de zéro franc : « La pièce de zéro franc : celle qu'on rend quand c'est juste. »

\* \* \*

C'est en novembre 1990 que James Lee Byars présente et distribue son livre *PIITL (Perfect Is In The Louvre)* à la bibliothèque nationale de Florence.

\* \* \*

En 1990 à la sortie du métro de Mexico, Francis Alÿs propose *Troc*. Il tend aux passants une paire de lunettes. En échange on lui donne un jouet qu'il troque successivement contre une cruche, une peluche, un chapeau, une chemise, un sandwich, des sandales, une torche et un paquet de cacahuètes.

\* \* \*

En 1991, sous le pseudonyme d'Evelyne Durand, Tania Mouraud organise dans toute la France une chaîne d'affichage : toute personne qui le désire reçoit cinquante *Faire-parts* qu'il doit afficher dans la rue. Les faire-parts reprennent les dates des crimes racistes commis en France entre 1980 et 1990 ainsi que les prénoms des victimes.

En 1991 Clegg et Guttman installent une bibliothèque en extérieur sous la forme d'une simple vitrine remplie de livres. Les livres, prêtés par les riverains, peuvent être empruntés à volonté. Une photo grandeur nature de la vitrine remplie est par ailleurs présentée dans une salle d'exposition de Graz.

\* \* \*

Depuis 1992 Roberto Martinez présente des piles imprimées en distribution libre. Elles sont accompagnées d'un tronc pour recueillir les dons en échange.

\* \* \*

En 1993 Antonio Gallego produit et distribue ses premiers tracts. Cette action collective se poursuit encore aujourd'hui sous l'appellation *Tract'eurs*.

\* \* \*

Depuis 1993 Roberto Martinez produit et offre gratuitement des buvards imprimés. Il distribue aussi des tracts.

\* \* \*

Le 1er janvier 1994, dans son action *Money for art*, Lee Mingwei donne neuf sculptures en papier (des origamis en billets de un dollar) à Tony, Sophia, Francisca, Kan, Adi, John, Frank, Jay et Jennifer. Six mois plus tard seuls Kan et Jennifer ont dépensé leur sculpture.

\* \* \*

En 1995, Claude Levêque fait imprimer *Nous voulons en finir avec le monde réel*, trois mille affiches offset mises à disposition du public lors de concerts.

\* \* \*

Le 6 novembre 1995 Antonio Gallego donne rendez-vous à une dizaine d'artistes place de la République pour distribuer mille

œuvres-tracts aux passants parisiens.

\* \* \*

Depuis le milieu des années 1990, Matthieu Laurette essaie d'enseigner à qui veut l'apprendre l'art de « vivre remboursé. »

\* \* \*

En 1995 avec le premier geste *ÉCONOMIE : 100 x 5 FRANCS*, les Acolytes de l'art distribuent gratuitement à la sortie du métro sur les Champs Elysées cent enveloppes contenant chacune une pièce de cinq francs et un énoncé du geste. Il n'y a aucune trace de cette action (ni des autres gestes *ÉCONOMIE*). L'achat de l'œuvre ne peut se faire que par la répétition du geste pour un montant double du montant initial, et ce à chaque acquisition.

\* \* \*

Depuis 1996 Roberto Martinez offre gratuitement des autocollants.

\* \* \*

Depuis mars 1997 Véronique Hubert produit des tracts qu'elle distribue, parfois en public, devant les Fnac, ou dans les galeries, les magasins, etc.

\* \* \*

Le vendredi 23 janvier 1998 chez Medamothi Artistic Cockpit à Montpellier on distribue le numéro 1 de *DOMAINE PUBLIC*, revue gratuite, libre de droit, à tirage illimité, où les artistes sont invités à donner un travail au domaine public. À ce jour vingt-six artistes ont répondu. Ces artistes sont : Lawrence Weiner, Carolitis, David Brunel, maraal, Paul-Armand Gette, Pedro Berricat, Florian Bellanger, Enna Chaton, Antoni Muntadas, David Leapman, Alain Villar, Roselyne Pélaquier, Philippe Jaminet, Antoine Desjardin, Marti Guixé, Pierre Granoux, Erik Bulloot,

Martin Bourdanove, Jean-Paul Thibeau, Max-Carlos Martinez, Arcillos ProDUCTION, Frédéric Dejean, Jean-François Demeure, Pierre Neyrand, Frauke Furthmann et Frédéric Khodja.

\* \* \*

Au cours de la *Techno-parade* de 1998, Antonio Gallego lance cent cinquante mille tracts *Bleu-blanc-rouge* depuis la colonne de Juillet, place de la Bastille à Paris.

\* \* \*

Pendant dix jours en 1998 à Stockholm, Alfredo Jaar et ses assistants distribuent pour *The gift*, quinze mille petites boîtes en carton rouge. Imprimées à l'intérieur de chaque boîte, des photos du Rwanda et les coordonnées de Médecins Sans Frontières.

\* \* \*

Le Bureau d'études Bonaccini\_Fohr\_Fourt crée *Gratosland* (zone de gratuité partielle), au Crac Alsace à Altkirch en 1998, puis *FreeLand* dans les locaux de la galerie Jorge Alyskewycz à Paris en avril 1999.

\* \* \*

En 2000, dans son action *Le cadeau*, Jochen Gerz invite les habitants de Lille, Roubaix et Tourcoing, à se faire photographier au centre d'art du Fresnoy. Après avoir accepté d'être photographié et après avoir participé à l'exposition des portraits, chacun des sept cent deux volontaires repartira avec le portrait d'un autre participant.

\* \* \*

etc.





oct.  
1997

Éric Watier, *Paysages avec retard (cinquième carnet)*, Montpellier, auto-édition, octobre 1997, 8 p., 13,1 x 9,2 cm. (Pages intérieures.)

->110-111

oct.  
1997

Eric Watier  
57 bd. des arceaux  
34000 Montpellier  
octobre 1997

*domaine public*



Photographié pour une petite annonce, le paysage est converti, par sa publication, en marchandise. Ce qui se vend et s'achète avec la photographie de terrain à vendre, c'est un terrain facile et un horizon agréable. Devenir propriétaire du terrain, c'est aussi devenir propriétaire de sa vue, de ce qui se regarde. La question qui se pose alors est celle de l'appropriation du regard, de sa propriété.

La mention « Domaine public<sup>1</sup> » qui se trouve dans le colophon et accompagne les images publiées dans *Paysages avec retard*, signale la volonté de mettre les images elles-mêmes dans le domaine public, c'est-à-dire d'en autoriser l'appropriation, la copie, etc. Mais elle signale surtout l'appartenance des paysages eux-mêmes au domaine public. Les paysages nous appartiennent. À nous tous. Ils sont notre domaine public parce qu'ils sont déjà et d'abord le produit de notre regard commun.

1. En droit français la mention n'a aucun sens, puisque l'auteur ne peut pas se départir de ses droits. Elle atteste néanmoins de la volonté de l'auteur de faire tomber l'œuvre dans le domaine public.

août  
1998

# DOMAINE PUBLIC 1

Lawrence Weiner, « Et puis négligé comme... », *Domaine Public 1*,  
Montpellier, Medamothi Artistic Cockpit, août 1998, 8 p., 19 x 13,5 cm.  
(Première de couverture.)

->114-115

DOMAINE PUBLIC

**ET PUIS NÉ**

août  
1998

GLIGÉ COMME ...

Lawrence Weiner, « Et puis négligé comme... », *Domaine Public 1*,  
Montpellier, Medamothi Artistic Cockpit, août 1998, 8 p., 19 x 13,5 cm.  
(Pages intérieures.)

->116

La première présentation de *DOMAINE PUBLIC* est organisée par Brigitte Rambaud en août 1998 chez Medamothi Artistic Cockpit à Montpellier. *DOMAINE PUBLIC* est une publication apériodique, gratuite, libre de droit, à tirage illimité. Les artistes sont invités à y publier un travail ou un projet, le principe étant que toute œuvre confiée à *DOMAINE PUBLIC* atteste de la volonté de l'artiste de la faire tomber dans le domaine public. Ce qui signifie qu'elle est à la disposition de tous et qu'elle peut être exploitée librement.

Le numéro un de *DOMAINE PUBLIC* reproduit en photocopie noir et blanc le statement de Weiner : « ET PUIS NÉGLIGÉ COMME<sup>1</sup>... » En tout, vingt-sept livrets gratuits reproduisant des œuvres d'artistes connus ou peu connus seront édités<sup>2</sup>.

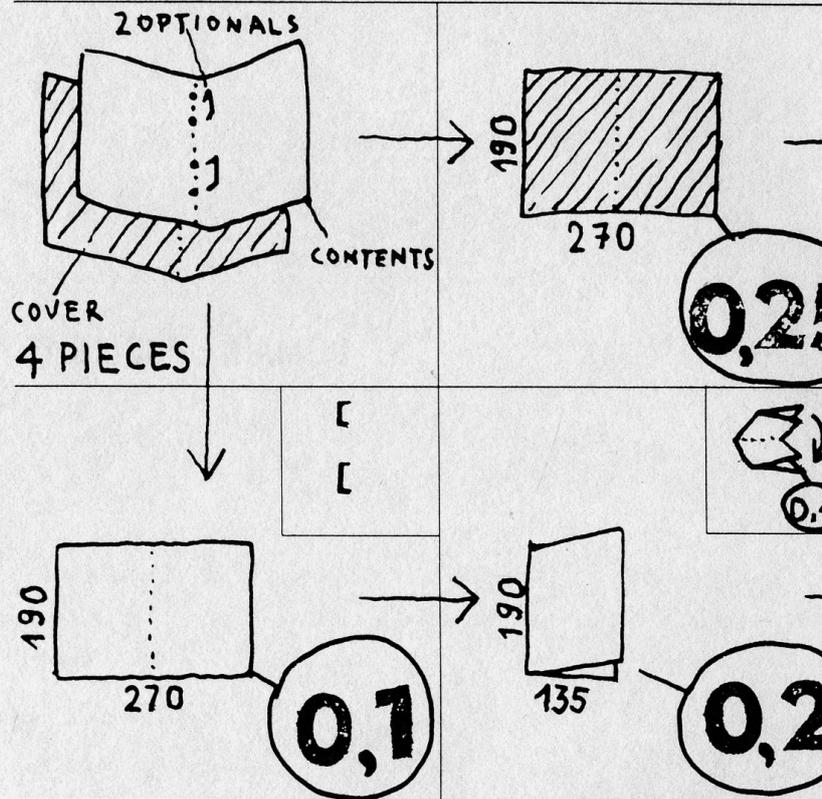
1. Cet énoncé est présenté avec la mention « Collection Public Freehold », dans *Wide White Space*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais des beaux arts de Bruxelles, 1994 ; Marseille, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 1996, p. 305.

2. Ces artistes sont : Lawrence Weiner, Carolitis, David Brunel, maraal, Paul-Armand Gette, Pedro Bericat, Florian Bellanger, Enna Chaton, Antoni Muntadas, David Leapman, Alain Vilar, Roselyne Pélaquier, Philippe Jaminet, Antoine Desjardins, Pierre-Joseph Proudhon, Marti Guixé, Pierre Granoux, Erik Bullof, Martin Bourdanove, Jean-Paul Thibeaudeau, Max-Carlos Martinez, Arcillos PRODUCTION, Frédéric Dejean, Jean-François Demeure, Pierre Neyrand, Frauke Furthmann et Frédéric Khodja.

La proposition de maquette que j'ai faite pour *DOMAINE PUBLIC* était constituée d'une simple impression recto-verso sur un format A4 plié en deux. La couverture était imprimée au recto et le contenu au verso.

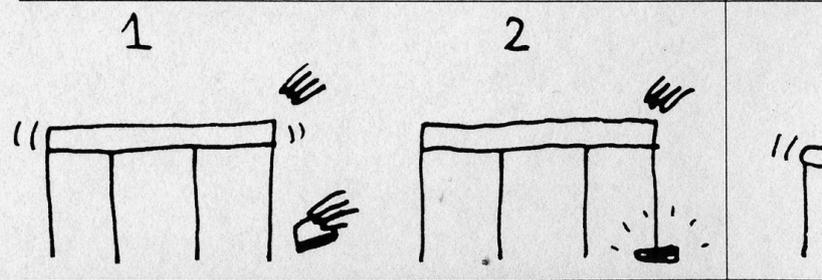
Brigitte Rambaud, qui éditait *DOMAINE PUBLIC*, préférait un façonnage plus « luxueux » et nous avons finalement opté pour une couverture de quatre pages et quatre pages intérieures.

# PUBLIC DOMA



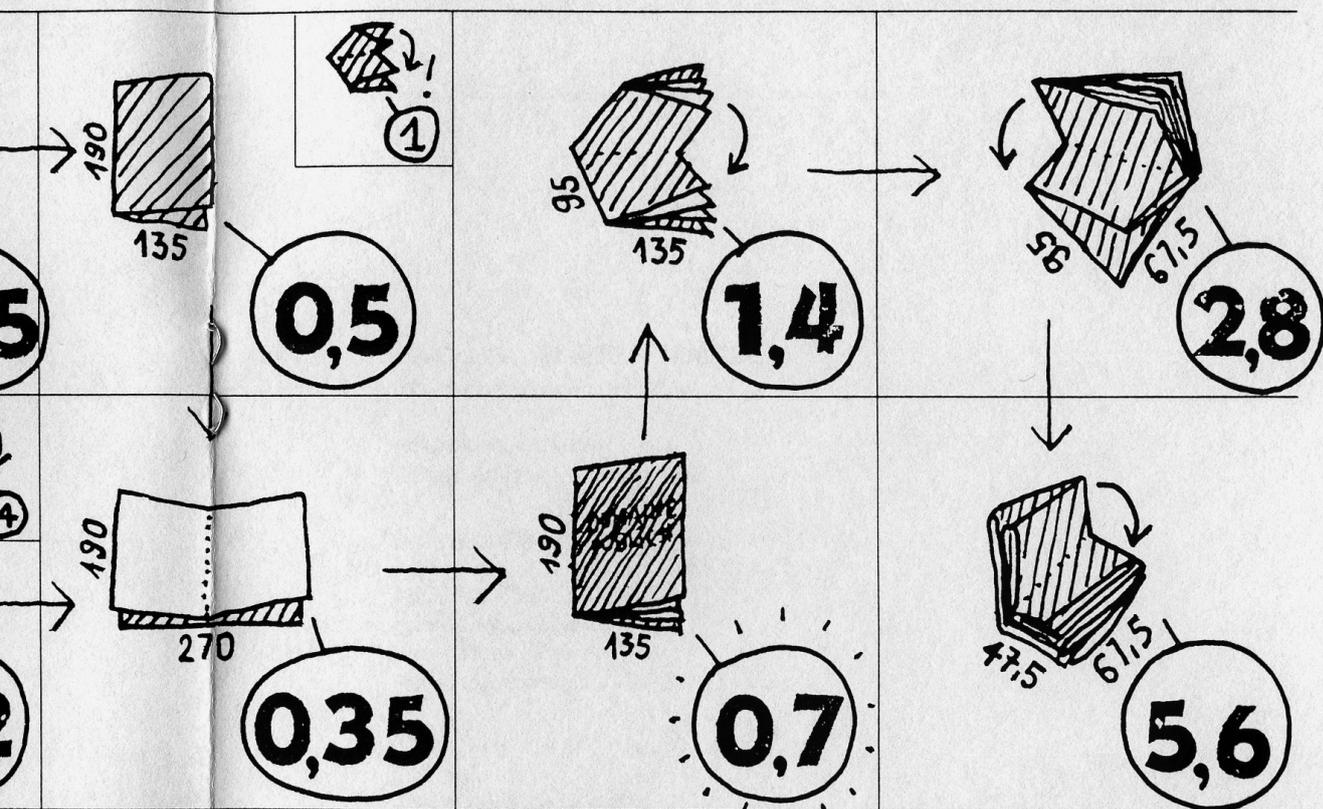
GEBR

Example #1: TABLE



# NON EATABLE

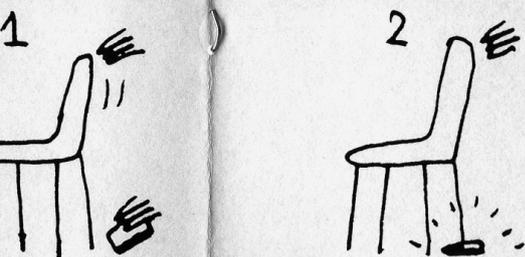
# LINE STABILISATOR V1.0



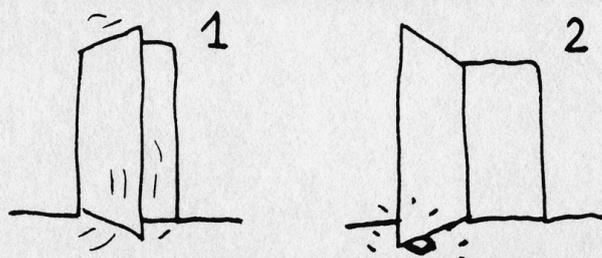
août  
1998

## AUCH SANWEISUNG

Example #2: CHAIR



Example #3: DOOR

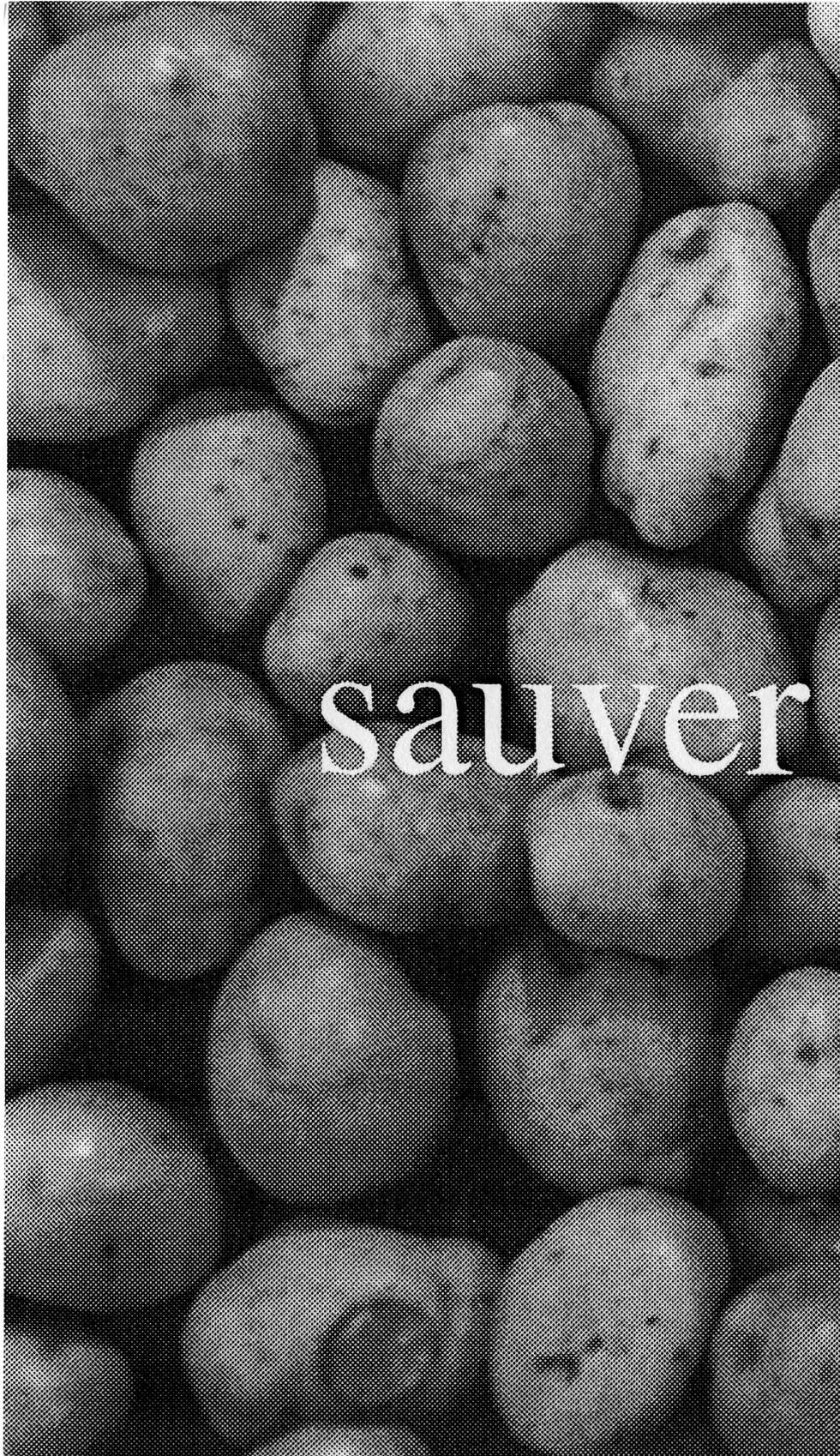


## VERSION / KEEP DRY

X 1 DOMAINE PUBLIC  
- 1 -

MARTI GUIXE 09/1998 000031  
BARCELONA

Marti Guixe, « Public domaine stabilisator V1.0 », *Domaine Public 16*,  
Montpellier, Medamothi Artistic Cockpit, août 1998, 8 p., 19 x 13,5 cm.  
(Pages intérieures.)





août  
1997

Jean-Paul Thibeu, « Sauver le souffle... », *Domaine Public 20*, Montpellier, Medamothi Artistic Cockpit, août 1998, 8 p., 19 x 13,5 cm. (Pages intérieures.)

*DOMAINE PUBLIC* est une tentative de remise en cause des moyens de diffusion de l'art via la revue ou le livre. En étant gratuit, et surtout libre de droit, il offre à chaque artiste invité l'occasion de repenser son acte de création dans le cadre d'un don illimité.

Ce seul geste constitue déjà, à mon sens, une réponse modeste mais concrète à l'ordre marchand de la diffusion de l'art et plus largement à l'ordre marchand de la diffusion des idées.

On ne sait jamais à qui l'on donne, mais cela n'a aucune importance. Contrairement à ce qu'affirment les tenants des thèses utilitaristes du don, un don peut se faire sans espoir de réponse ou de contre-don. Peu importe aussi qu'il y ait cent, deux cents, ou plusieurs milliers de donataires, le geste de départ reste le même. Il a le même statut, le même sens et la même liberté.

Avec l'invitation faite par *DOMAINE PUBLIC* il s'agit de modifier, par une action pratique, le rapport de l'artiste à son propre travail. Il s'agit de repenser la gestion de ce rapport et de changer le rôle de chacun dans la chaîne continue des échanges. La généralisation des échanges sur internet relancera bien évidemment cette question de façon radicale.

La propriété travaille l'art comme elle travaille l'ensemble de nos échanges. On a l'habitude, quand on pense à l'art et à la propriété artistique, de penser aux événements spectaculaires de successions, d'héritages, ou de ventes records. Mais la propriété travaille aussi l'art en profondeur de façon sourde et quotidienne.

Avec le code de la propriété littéraire et artistique (et en particulier son article premier) la propriété organise silencieusement la relation de l'artiste à son travail. « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous<sup>1</sup>. »

Le premier propriétaire de l'œuvre, c'est l'artiste. Son seul geste de création suffit à lui donner un droit absolu sur ce qu'il vient de créer. Possédant totalement l'œuvre produite, il peut bien sûr la vendre, mais il peut tout aussi bien la donner, la modifier ou la détruire. Lorsqu'il décide de la vendre, il renonce à son droit de propriété, mais il conserve toujours son droit moral qui reste inaliénable. Ce droit lui garantit la «bonne utilisation» de ses œuvres. Du moins en droit français.

1. « Loi n° 57-298 du 11 mars 1957, art.1er », in *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris, Journal Officiel de la République Française, 1988, p.3.

Le droit de propriété total que l'artiste a sur son travail (et que généralement il monnaye plus ou moins bien), il peut aussi l'utiliser autrement, en détruisant l'œuvre ou en la donnant. Si la propriété détermine socialement le rapport de l'artiste à son œuvre en le mettant dans le rôle du petit propriétaire libéral, ou de l'épicier, c'est aussi grâce à elle que l'artiste peut modifier le rapport qu'il entretient avec la société dans laquelle il vit. Agissant sur son droit, il peut changer la réception de son travail et par là même en modifier le sens et la valeur. Sa gestion volontaire du droit de propriété que lui confère la loi fait alors partie de la mise en vue de l'œuvre, de sa visibilité.

Si l'on considère la reproductibilité technique et les moyens qu'elle développe depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, il apparaît clairement que la rareté d'un multiple est arbitraire. Elle vise à la préservation d'un statut de l'objet rendu obsolète par la technique et témoigne de la force de l'habitude qui consiste à voir dans l'unicité la seule garantie de valeur de l'objet d'art et de son statut particulier. Elle prouve aussi la volonté des différents partenaires du marché de l'art de conserver cette situation en l'état.

L'économie du don n'est pas toujours celle du potlatch et de la triple obligation donner/recevoir/rendre étudiée par Marcel Mauss.

Un cadeau n'oblige pas forcément.

*Architectures remarquables* n'est pas un potlatch. Au contraire, chaque numéro de la revue est accompagné d'un papillon de désabonnement qui désengage le donataire de la triple obligation donner/recevoir/rendre.

Donner peut être un acte simple : un objet change de main par la décision de son propriétaire sans que rien ne soit attendu en retour. Comme le dit Bruno Karsenti : « Le don n'est don qu'en tant qu'il n'est pas l'échange, c'est-à-dire en tant qu'il affirme, dans son effectuation même, le refus ou le dédain d'une éventuelle prestation en retour - bref, en tant qu'il se manifeste essentiellement sous la forme d'un acte gratuit<sup>1</sup>. »

1. Bruno Karsenti, *Marcel Mauss. Le fait social total*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 1994, p.24.

En 1953 Willem De Kooning donne un dessin à Robert Rauschenberg pour qu'il le gomme.

\*

Le 22 juin 1954 André-Frank Connord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Patrick Straram et Gil J. Wolman envoient gratuitement le numéro 1 de la revue *Potlatch* à cinquante personnes. Les vingt-huit numéros suivants seront aussi adressés gratuitement.

\*

Juin 1958 : la page deux du numéro 1 de la revue *Internationale Situationniste* porte la mention suivante : "Tous les textes publiés dans *Internationale Situationniste* peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés, même sans indication d'origine." Cette mention est reproduite dans tous les numéros de la revue jusqu'au dernier en 1969.

1998

\*

En juillet 1959 Jean Tinguely présente chez Iris Clert *Méta-matics* : des machines à peindre et à dessiner en libre-service.

\*

Le 2 octobre 1959 s'ouvre la première biennale de Paris. Jean Tinguely y présente (à l'extérieur du musée) la machine *Méta-matic 17* qui distribue quarante mille dessins.

\*

Le 21 juillet 1960 Piero Manzoni organise un happening à la Galleria Azimut de Milan : *Consommation de l'art dynamique par ses spectateurs même dévoreurs d'art*. Après avoir apposé l'empreinte de son pouce sur des œufs durs, il les donne à manger aux spectateurs. Le rituel est répété à Copenhague en 1961.

\*

En septembre 1960 Jean Tinguely donne dans le catalogue de son exposition au Museum Haus Lange toutes les instructions pour réaliser soi-même un *Relief méta-matic*.

\*

En juillet 1961 à Nice, au cours du *Premier festival de Nouveau Réalisme*, Raymond Hains distribue des parts de *Entremets de la Palissade*.

\*

Entre 1961 et 1965 Arthur Koepcke fabrique vingt et un tampons dont un portant la mention :

sample  
with no value

De retour à Paris fin 1961, Robert Filliou diffuse sous forme d'envois postaux *L'homme est solitaire*, premier "poème-suspense".

\*

Entre 1962 et 1980 Ben crée quarante-huit tampons dont un portant la mention :

CADEAU  
DE BEN

et un autre :

proposition d'échange  
n° .....

\*

Par principe les textes Fluxus ne sont soumis à aucun copyright. Aujourd'hui encore n'importe qui peut utiliser l'appellation "Fluxus".

\*

À Kyoto en 1964, au cours de l'action *Cut piece*, Yoko Ono invite le public à découper et à prendre un bout de ses vêtements.

Les formes du don sont innombrables. Du don simple, à l'abandon et passant par le potlatch et autres kulas<sup>1</sup>, toutes les attitudes sont possibles.

Dès 1997, je cherche des démarches artistiques qui s'appuient sur le don. J'en récolte assez vite près d'une centaine. L'ensemble s'appelle *Donner c'est donner*<sup>2</sup>. Il est la preuve que l'échange marchand n'est pas une fatalité, même dans le monde de l'art.

Le plus troublant est que cet inventaire entre en résonance avec plusieurs démarches qui se développent au moment où je l'écris.

Je pense en particulier aux tracts d'Antonio Gallego et Robert Martinez<sup>3</sup>, aux *gestes ÉCONOMIE* des Acolytes de l'art, aux *sculptures confiées* d'Antoine Moreau<sup>4</sup>, aux tracts de Véronique Hubert, et à la zone de gratuité *Freeland* initiée par le Bureau d'études Bonaccini\_Fohr\_Fourt<sup>5</sup>.

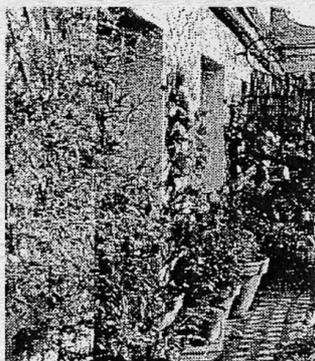
1. Cf. Bronislaw Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental* (1922), Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1985.

2. Cf. Annexe « Donner c'est donner », p. 97.

3. Cf. Antonio Gallego et Roberto Martinez, *Tract'eurs*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2012.

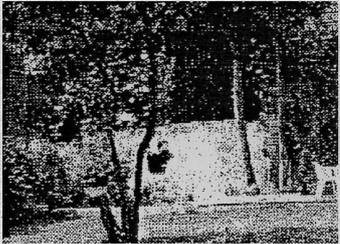
4. Cf. [antoinemoreau.org](http://antoinemoreau.org)

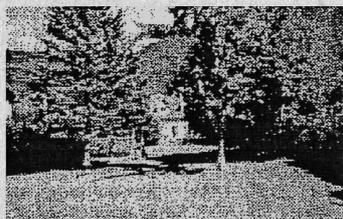
5. Cf. [bureaudetudes.free.fr](http://bureaudetudes.free.fr)



SOUS-PARADIS

Éric Watier, *Sous-paradis*, Montpellier, auto-édition, 1998, 16 p.,  
21 x 13,5 cm. (Première de couverture.)



1998

Éric Watier, *Sous-paradis*, Montpellier, auto-édition, 1998, 16 p.,  
21 x 13,5 cm. (Pages intérieures.)

été  
1999

**POTLATCH : Don ou destruction à caractère sacré, constituant un défi de faire un don équivalent, pour le donataire.**

---

"POTLATCHS" est un livre.

"POTLATCHS" inventorie les destructions d'œuvres d'art volontairement commises par les artistes mêmes.

"POTLATCHS" a besoin de votre participation : si vous êtes artiste et si vous avez détruit partiellement ou totalement votre œuvre, complétez soigneusement le questionnaire situé au verso de cette carte et retournez-la nous le plus vite possible.

Merci d'avance.

---

dest. :  
Eric Watier  
projet "POTLATCHS"  
57 Boulevard des arceaux  
F-34000 Montpellier

Avez-vous sciemment détruit une partie de votre œuvre ? Oui  Non

Laquelle ? : .....

Où ? : .....

Quand ? : .....

Comment ? : .....

.....

Pourquoi ? : .....

.....

Nom : ..... Prénom : .....

Adresse : .....

.....

Tél. : ..... Fax. : ..... Mél. : .....

---

M'autorisez-vous à publier les informations ci-dessus ? Oui  Non

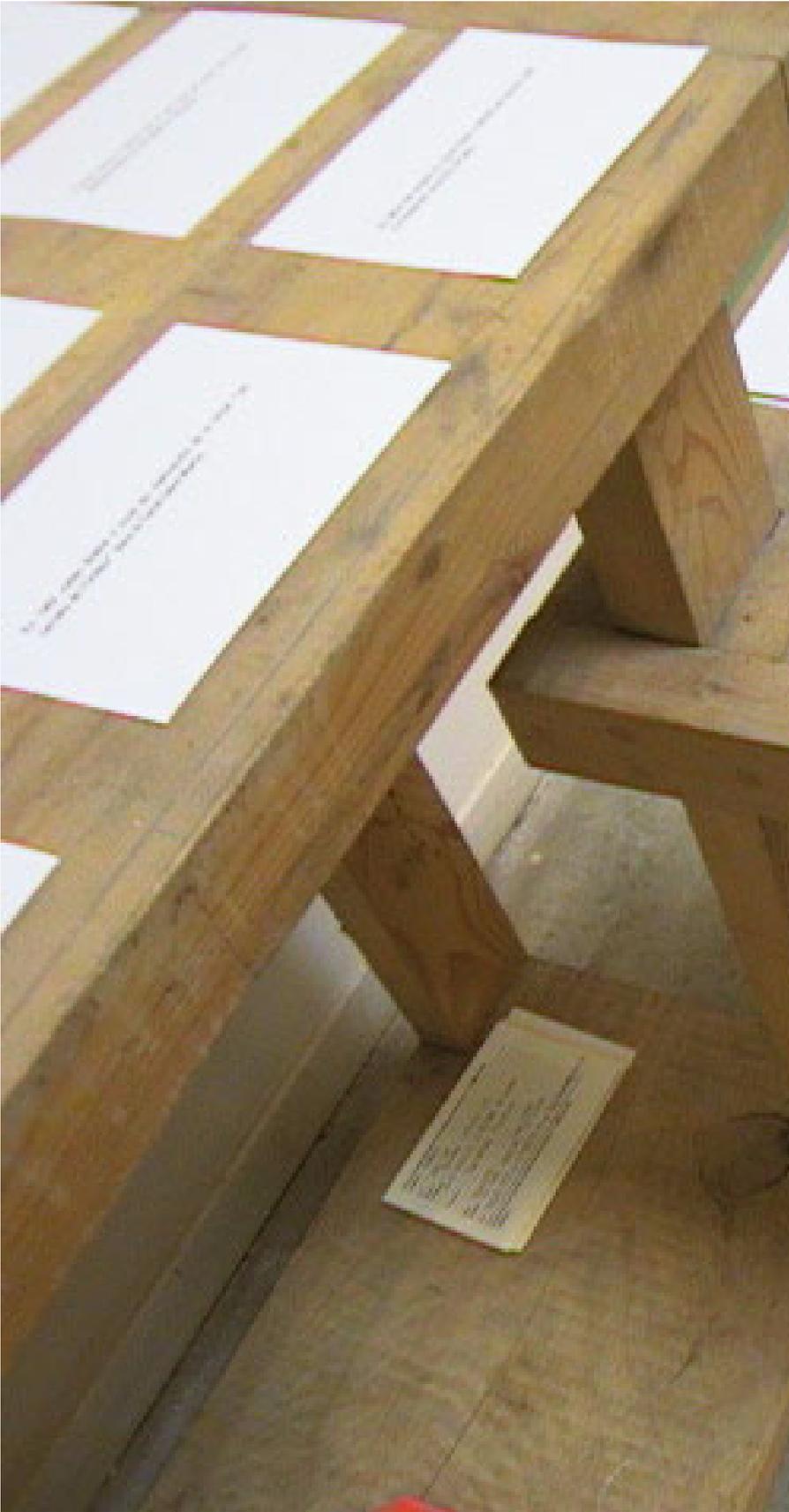
Signature :

Le potlatch chez les indiens peut se faire par le don ou la destruction des choses offertes aux donataires.

Après un premier inventaire, où je consigne les histoires d'artistes qui donnent leur travail<sup>1</sup>, je commence en 1999, *Potlatches*, un projet de livre où je recense les œuvres détruites par les artistes eux-mêmes.

L'idée de départ, pour le livre, était de poser simplement la question : que détruisent les artistes ? Où ? Quand ? Comment ? Pourquoi ? L'enquête devait alors s'effectuer par de la recherche bibliographique, mais aussi par le biais d'un questionnaire envoyé aux artistes. Une première série d'une centaine de questionnaires fut envoyée. Beaucoup d'artistes répondirent. C'était pour eux l'occasion de consigner quelque part des travaux que personne ne verrait jamais.

1. Éric Watier, « Donner c'est donner », *Allotopies*, n° B, op.cit., p. 13-25.





oct.  
1999

Éric Watier, *Projet « Potlatchs »*, présenté dans l'atelier de Claudine Coustal, Paris, Rue Marcel Duchamp, 2 octobre 1999.

->156-157

mars  
2000

A la mort de son amie Halszka en 1986, Roman Opalka a dû retourner à Varsovie chercher ses travaux. Après d'invraisemblables imbroglios douaniers, l'administration polonaise ne lui a laissé reprendre que trente tableaux, trente dessins, trente livres, trente etc. Ce choix fait, Roman Opalka a détruit tout le reste avec une fureur diaboliquement jouissive.

Commencé en août 1999, rédigé par Eric Watier et inachevé par définition, *l'inventaire des destructions* est édité par les Editions Incertain Sens, GRAC, département Arts Plastiques, U.F.R. Arts, Lettres, Communication de l'Université Rennes 2 Haute Bretagne. Il a été imprimé à mille exemplaires à Rennes en mars 2000 et coûte vingt francs.

L'objet d'art est un objet peu ordinaire.

À partir du moment où une œuvre a quitté l'atelier, à partir du moment où elle entre dans un espace public, dans une collection publique ou privée, elle devient un bien d'intérêt général. Elle est de fait un objet collectif. Vous pouvez détruire la voiture dont vous êtes propriétaire, mais pas la sculpture ou la peinture que vous venez d'acheter. En fait elle ne vous appartient pas totalement. Elle fait déjà partie du domaine public.

Mais elle n'appartient pas non plus totalement à la communauté. Elle appartient à son créateur. Elle n'en est pas séparable. Lui seul a le droit de la détruire. La toute puissance de son droit moral lui permet de décider à tout moment de la nullité de ce qu'il a produit et d'en tirer les conséquences.

Dans les faits, le droit moral de l'artiste est supérieur à tous les autres droits. C'est au nom de ce droit que Georges Rouault a brûlé trois cent quinze de ses toiles<sup>1</sup> devant huissier en 1948. Et rien ne pouvait l'en empêcher.

1. Toiles qui appartenait aux héritiers d'Antoine Vollard !

L'inventaire des destructions<sup>1</sup>

À la mort de son amie Halszka en 1986, Roman Opalka a dû retourner à Varsovie chercher ses travaux. Après d'invraisemblables imbroglios avec l'administration polonaise, Roman Opalka n'a pu récupérer que trente tableaux, trente dessins, trente livres, etc. Il a détruit tout le reste dans une fureur diaboliquement jouissive.

\* \* \*

Jacques Capdeville, à deux reprises, a brûlé la totalité de ses œuvres y compris celles qu'il avait déjà données ou vendues.

\* \* \*

À chaque déménagement Walter Swennen jette les travaux qu'il trouve médiocres ou trop encombrants.

\* \* \*

Il y a une dizaine d'années dans son atelier de Signes, Sophie Menuet a violemment découpé une de ses peintures au cutter.

\* \* \*

Pour faire table rase de la peinture, Tania Mouraud a brûlé ses peintures des années 1960 dans un « autodafé-performance » à l'hôpital de Villejuif en 1968.

\* \* \*

En 1979 Alain Villar a jeté une petite sculpture en pierre de son balcon. Il l'a achevée à coups de marteau.

\* \* \*

Le 17 mars 1960 Jean Tinguely présentait *Hommage à New York*, une machine dont le travail essentiel était de s'autodétruire en

1. Le texte reproduit ici reprend celui publié aux Éditions Incertain Sens : Éric Watier, *L'inventaire des destructions*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2000. [deuxième édition en 2011]

trente minutes. En février 1969 il construisit dans le désert du Nevada sa deuxième machine autodestructrice : *Étude pour une fin du monde n° 2*. Elle explosa le 21 mars.

\* \* \*

Martin Bourdanove a abandonné à Clermont-Ferrand toutes les peintures qu'il avait faites entre 1983 et 1986, soit une trentaine d'œuvres.

\* \* \*

Le 22 juin 1960 Gustav Metzger fit la première démonstration d'art auto-destructif en utilisant de l'acide sur du nylon.

\* \* \*

Raoul Hébréard a soigneusement scié une de ses sculptures en 1997. Il en a fait des étagères.

\* \* \*

Jean Azémard a brûlé la quasi-totalité de son œuvre en 1968. Seules ses aquarelles et les travaux qui étaient chez des amis ont été épargnés.

\* \* \*

À son arrivée à New York, Georgia O'Keeffe s'est débarrassée des anciens dessins et des peintures qu'elle avait rapportés du Texas.

\* \* \*

Le 28 décembre 1969 Gina Pane a jeté quatre dessins dans un torrent, histoire d'en finir avec la peinture.

\* \* \*

Marie-France Lejeune jette ses mauvais travaux à la poubelle.

\* \* \*

En 1953 Willem De Kooning a accepté de donner un dessin à Robert Rauschenberg pour qu'il le gomme.

Simon Hantaï a enterré dans son jardin les gigantesques toiles réalisées pour son exposition au CAPC en 1981. Il les a déterrées une quinzaine d'années plus tard et a récupéré certains morceaux qui sont devenus les *laissés*.

\* \* \*

Jean-Luc Fournier a volontairement brûlé à plusieurs reprises de nombreux dessins et des peintures. Il n'a jamais brûlé ni détruit de photographies.

\* \* \*

En 1998 Siegfried Ceballos a jeté plusieurs centaines de dessins dont une centaine de dessins au crayon. Il a aussi renoncé à certains procédés conceptuels.

\* \* \*

En 1962 Julien Blaine a noyé les manuscrits de la revue *Les carnets de l'Octéor* dans le canal Saint-Martin à Paris.

\* \* \*

En 1998 Jean-Pierre Cordat a déchiré ou brûlé de nombreux collages et plusieurs centaines de photo-montages.

\* \* \*

En 1953 Robert Rauschenberg a jeté dans l'Arno les invendus d'une exposition qu'il avait faite à la Galleria d'Arte Contemporanea de Florence.

\* \* \*

Lors d'un déménagement en 1996, Frauke Furthmann a abandonné une série d'installations et de tableaux dans une maison à Bruxelles.

\* \* \*

En 1989-1990 Denis Falgoux a mis un ensemble de dessins à la poubelle. Jacques Malgorn les a revus quelques jours plus tard sur

un marché aux puces où ils se vendaient fort bien. Depuis cette mésaventure, Denis Falgoux détruit soigneusement tout ce qu'il jette.

\* \* \*

Josée Sicard a tout abandonné.

\* \* \*

Jean-Pierre Raynaud a démoli sa *Maison* en 1993. Certains gravats ont été placés dans des seaux chirurgicaux, exposés et vendus.

\* \* \*

Au début de l'été 1999 Sébastien Morlighem a déposé sur le toit de son appartement de Montreuil deux petites peintures sur support léger. Il laissa au vent et aux autres intempéries le soin de les disperser ou de les détruire.

\* \* \*

Quand il fait le ménage Jean-Philippe Lemée donne à ses amis les tableaux qu'il destine à la poubelle afin qu'ils récupèrent les châssis et la toile.

\* \* \*

Francis Bacon a détruit tout ce qu'il avait fait avant 1944. Seules quelques toiles ont échappé au massacre.

\* \* \*

Lorsqu'il n'a plus envie de les voir (c'est-à-dire très souvent) Paul-Armand Gette détruit ses peintures, dessins ou objets.

\* \* \*

En 1988 Jean Arnaud a, méthodiquement et sans état d'âme, mis en pièces une série de travaux réalisés en 1987.

\* \* \*

Pendant l'hiver 1997 Marguerite Seeberger a joyeusement brûlé dans son poêle tout le travail de copy-art fait entre 1982 et 1984.

Colette Chauvin efface ou recouvre de peinture ses mauvaises toiles. Elle déchire aussi ses mauvais travaux sur papier.

\* \* \*

Au cours d'une manifestation dénonçant l'apartheid, François Morelli a brûlé une de ses sculptures à New Brunswick, New Jersey, en 1984.

\* \* \*

Pascal Doury était chargé de garder la galerie Donguy pendant l'été 1999. Comme il s'y ennuyait pas mal, il a tracé au sol des milliers de figures qu'il dut recouvrir de peinture grise à la rentrée.

\* \* \*

Depuis 1995 Roberto Martinez construit des jardins dans les rues de Rennes, Paris ou New York et les abandonne ensuite à leur sort. À ce jour une seule *ALLOTOPIE* a été entretenue par les habitants. Les autres ont été détruites.

\* \* \*

En 1976 Bruno Mendonça a débité à la hache les peintures réalisées entre 1973 et 1976. Il a utilisé les morceaux comme combustible à barbecue au cours d'un dîner-brochettes.

\* \* \*

Marie-Pierre Duris n'a rien détruit, mais une partie importante de son travail sur papier est sûrement en train de se faire ronger par les souris dans un grenier en Auvergne.

\* \* \*

Jean-François Demeure est un des premiers sculpteurs à avoir installé une de ses sculptures dans ce qui est devenu le centre d'art de Vassivière en Limousin. Considérant que cette œuvre est contingente et inachevée, il essaie de la faire détruire depuis 1984.

Juan Mirò a détruit une grande partie des travaux qu'il avait récupérés après guerre.

\* \* \*

Jean-Paul Riopelle n'a pas détruit de peinture, mais il a toujours repeint sur les toiles qu'il trouvait mauvaises. Par contre, ses parents ont détruit ses premiers tableaux abstraits. Ils y voyaient l'œuvre du démon.

\* \* \*

Bernard Plossu a découpé et brûlé presque tous ses négatifs « grand-angle » dans un champ en 1985.

\* \* \*

Pour détruire les travaux éphémères réalisés depuis 1968, Jochen Gerz « regarde ailleurs ».

\* \* \*

En juin 1999 François Michaud a tiré au pistolet sur certaines de ses sculptures en terre.

\* \* \*

Au début des années 1970 Hervé Fisher a déchiré ses œuvres. Il a renoncé à les jeter, mais les a exposées avec des travaux d'autres artistes qu'il avait soigneusement mis en pièces.

\* \* \*

Dans les années 1980 Max Charvolen a jeté à la poubelle diverses pièces qui avaient été abîmées lors d'un dégât des eaux.

\* \* \*

Par manque de place, Florence Brouillaud a brûlé l'ensemble des peintures et des dessins qu'elle entreposait dans la maison de sa mère. La maison a été vendue.

\* \* \*

Gino de Valerio découpe régulièrement ses mauvais travaux. Il en

conserve les morceaux les plus satisfaisants, mais finit tôt ou tard par les détruire eux aussi.

\* \* \*

Expulsé de son atelier en février 1992, Laurent Coust ne pouvait plus stocker les toiles peintes entre 1989 et 1991. Il les a donc déposées une nuit sur les trottoirs du boulevard de la Corderie à Marseille et a regardé les passants se servir.

\* \* \*

Partout et de tout temps, Haby Bonomo a jeté ou repeint les tableaux dont il n'était pas satisfait.

\* \* \*

Après avoir montré son travail à Jean-Louis Froment qui n'en avait pas dit grand-chose, Jean-Jacques Larrochelle a abandonné les œuvres qu'il avait installées dans un vieil appartement bordelais. L'immeuble a été rasé.

\* \* \*

Le 24 juillet 1970 John Baldessari a incinéré tout le travail fait entre mars 1953 et mars 1966. Les cendres sont toujours conservées dans une urne funéraire en forme de livre et exposées avec les photos de l'incinération.

\* \* \*

En 1989 Sacha Covo a abandonné une sculpture « bi-polaire » dans son atelier.

\* \* \*

Ces salauds de promoteurs immobiliers ont fait démolir au tractopelle une peinture murale d'Alexandre Lazic en 1998. Par chance il ne l'aimait pas.

\* \* \*

C'est parce qu'elle avait envie de renouveler sa pratique artis-

tique, qu'en juin 1999, Elisabeth Brit a jeté à la poubelle les anciens dessins et les peintures qui ne la satisfaisaient plus.

\* \* \*

Véronique Hubert jette de nombreux fichiers dans la poubelle de son ordinateur. Elle a aussi jeté de vieilles installations encombrantes qu'elle a soigneusement emballées afin que les gens puissent récupérer le métal.

\* \* \*

En 1961 Ben a peint intentionnellement un tableau pour le détruire et il l'a détruit.

\* \* \*

En février ou mars 1982, sur un ferry entre Manhattan et Staten Island, François Martin a dessiné dehors par moins vingt-cinq, se gelant les doigts jusqu'à l'onglée. Les dessins (à la limite de la débilité) furent tous déchirés.

\* \* \*

En vingt-cinq ans de travail dans son atelier de Thessalonique, Téta Makri n'a détruit que quatre ou cinq tableaux. Elle a soigneusement enlevé les linos des châssis sans les abîmer, les a coupés en morceaux et les a jetés dans deux poubelles différentes.

\* \* \*

Depuis qu'elle a commencé à peindre, Canelle Tanc détruit et reconstruit son travail.

\* \* \*

Françoise Quardon dépose régulièrement des sculptures à la décharge. Elles sont trop encombrantes, trop vieilles ou trop difficiles à remonter.

Nasser Bouzid a découpé six de ses travaux en volumes. Il en a

récupéré les matériaux. Il a aussi conservé des dessins préparatoires et des photographies.

\* \* \*

En 1989 Bill Woodrow a exposé *T.V. Blind* lors de Britanica, 30 ans de sculpture anglaise à Toulouse. Suite à des problèmes de douane, il est revenu à Toulouse et l'a jeté d'une mezzanine avec l'aide de Philippe Saule.

\* \* \*

Voulant résoudre ses problèmes d'encombrement et se libérer de son passé, Daniel Poggi a arraché certaines toiles de leurs châssis et les a mises à la poubelle lors d'un déménagement en 1997.

\* \* \*

Pierre Soulages brûle régulièrement dans le four de son atelier à Sète les toiles dont il n'est pas satisfait. Les voisins incommodés par la puanteur des fumées ont déposé plainte.

\* \* \*

Pour éliminer son stock de façon amusante, Isabelle Richard a balancé (en les faisant voler) ses peintures de soucoupes volantes dans la décharge d'Aix-en-Provence en 1989.

\* \* \*

En 1996 à Arles, Yannick Vernet a rempli de nombreux sacs poubelles avec ses premiers travaux : des centaines de pièces faites de manière boulimique et trop intuitive.

\* \* \*

En août 1998 Pierre Neyrand a démantelé l'installation de transition qu'il destinait à une institution.

\* \* \*

Bernhard Lugimbühl détruit régulièrement par le feu ses sculptures en bois.

Romain Théobald a lacéré, roulé puis jeté une dizaine de toiles de grand format à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 1997 et dans son atelier de Montreuil en 1999.

\* \* \*

Depuis des années Claudie Dadu joue au loto les numéros qu'elle a relevés sur une sculpture de Mario Merz. Elle pense détruire tous les tickets le jour où les numéros sortiront gagnants.

\* \* \*

Pour faire monter sa cote, Marco Dessard abandonne ou brûle ses « jetables » et autres sculptures.

\* \* \*

En mai 1989 Claude-Henri Bartoli a détruit par le feu deux pièces en volumes lors d'une soirée/vente baptisée Autodafé.

\* \* \*

Pris d'une crise mystique, Arthur Desiro a brûlé certaines œuvres « noires » et deux peintures à l'huile dans les forêts ardennaises en 1972.

\* \* \*

Toute *date painting* de On Kawara qui n'est pas terminée avant minuit est détruite.

\* \* \*

De 1980 à 1999 John Felton a découpé plusieurs sculptures dans son atelier au 4 bis, rue Haguenot à Montpellier. Il en a réutilisé les matériaux.

\* \* \*

En février 1989 l'artiste chinoise Xiao Lu fut arrêtée et incarcérée pendant trois jours pour avoir tiré deux balles de fusil dans une de ses sculptures.

À 17 ans Caroline Muheim a brûlé son journal intime et elle le regrette. En 1993 elle a jeté les œuvres plastiques faites depuis 1983 mais elle ne les regrette pas.

\* \* \*

Pour une exposition au Musée d'art contemporain de Helsinki en 1995, Alfredo Jaar a fait imprimer un million de faux passeports finnois. Après l'exposition, il a dû les détruire sur ordre des autorités finnoises responsables de l'immigration.

\* \* \*

Au début des années 1980 Arnaud Claass a mis dans l'eau les négatifs des photos prises à Paris en 1970 et les a regardés se décomposer.

\* \* \*

N'ayant pas la notion de pérennité, Sylvie Baduel a abandonné ses œuvres les plus anciennes au cours d'un changement d'atelier il y a plus de dix ans.

\* \* \*

Dans les années 1960, lorsqu'il rentrait ivre, Marian Bogusz mettait en pièces ses tableaux, en disant « demain j'invente une nouvelle forme ». Et le lendemain matin, il se remettait au travail.

\* \* \*

Après s'être fait restituer par voie judiciaire quelques sept cents toiles qui appartenaient aux héritiers d'Antoine Vollard, Georges Rouault en a brûlé trois cent quinze devant huissier en 1948.

\* \* \*

Tous les dimanches, Sofie Kokaj détruit les travaux qu'elle trouve peu intéressants. Ainsi passent les « dimanches de l'ennui sacré ».

Éric Maillet conserve tout, mais néglige ou égare ce qui ne l'intéresse plus.

\* \* \*

Après un long travail sur l'espace du blanc, Germain Roesz voulait travailler avec le rouge. Ça a raté. Treize toiles de la suite « rouge » ont été déchirées. Deux ont été gardées pour mémoire.

\* \* \*

Il y a quelques années, Christian Denker a brûlé ou jeté des sculptures, des textes et des dessins.

\* \* \*

De 1983 à 1986 Antonio Gallego qui participait à Banlieue-Banlieue, a réalisé collectivement de nombreuses fresques sur papier kraft qui étaient ensuite collées sur les murs des villes et laissées à leur sort.

\* \* \*

Carolitis détruit fréquemment ses textes.

\* \* \*

C'est à son adjudication que l'œuvre d'art vendue aux enchères par Les Acolytes de l'Art lors des *ACTIONS DÉPENSES* est consciencieusement détruite.

\* \* \*

En mai et juin 1999 Franck Reinhardt a recouvert certaines de ses toiles par une autre peinture.

Toris a cassé certaines de ses sculptures en France et en Espagne. Parfois par manque de place. Parfois au cours de déménagements. Parfois pour se remettre en cause.

\* \* \*

Depuis 1965 Darocha a déchiré ou découpé « quelques détails ».

Au cours d'un déménagement en 1993, Pierre Mabille a déversé dans une benne "tout-venant" de la déchetterie municipale de Montreuil, des toiles, des dessins, des textes et des carnets de travail.

\* \* \*

À chaque changement d'atelier, ou à chaque déménagement Jacques Malgorn oublie ou néglige « involontairement » certains travaux. D'après lui, ce tri naturel et évident arrange tout le monde.

Dominique Gauthier ne détruit qu'après avoir épuisé toutes les possibilités d'obtenir une peinture, c'est-à-dire très rarement. Par contre, il a dû abandonner une série d'œuvres à Marseille au cours d'un déménagement en 1979-1980.

\* \* \*

Les 271 pages blanches de Christine Kozlov, correspondent aux 271 jours passés à rejeter un concept par jour.

\* \* \*

Le 2 décembre 1985 Antoine Moreau a découpé puis jeté à la poubelle la peinture n° e200. Le 20 avril 1989 il a roulé la peinture n° 828 dans un tube en plomb et l'a jetée dans la Seine depuis le pont des Arts.

\* \* \*

Au début des années 1960, Gerhard Richter a détruit toute sa production, avant de (re)commencer avec *Tisch*, œuvre qui porte le numéro 1 dans son catalogue raisonné.

\* \* \*

etc.

Six cents ans après son invention, nous sommes tous les co-auteurs distraits de ce que nous appelons le paysage, et ce grâce aux peintres et à l'histoire du paysage dans le regard des uns et des autres.

Si nous pouvons admirer ce que nous appelons des paysages, c'est parce qu'avant nous, d'autres regardeurs ont fait ce travail extraordinaire qui consistait à voir dans un territoire, non plus un simple support à des activités agricoles, économiques ou autres, mais un objet de regard totalement inédit.

Aujourd'hui, le paysage est un objet de regard total. N'importe quel territoire est devenu paysage. Rien ne lui échappe : ni la mer, ni la montagne<sup>1</sup>, ni même le ciel<sup>2</sup>.

1. Sur l'instauration de la mer et de la montagne comme paysages, voir : Yves Luginbühl, *Paysages, textes et représentations du paysage du Siècle des Lumières à nos jours*, Paris, Éditions de la Manufacture, 1990.

2. Sur le ciel comme paysage, voir : *Azur*, catalogue de l'exposition, 28 mai-12 septembre 1993, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1993.

janv.  
2001

**CEUX QUI NE DÉTRUISENT PAS**

Éric Watier, *Ceux qui ne détruisent pas*, Rennes, Éditions Incertain Sens, janvier 2001, 8 p. , 19 × 13,5 cm. (Première de couverture.)

->154-155

Gottfried Honneger n'a détruit aucune de ses œuvres.

janv.  
2001

Marie Guérin n'a détruit aucune de ses œuvres.





avr.  
2001

Éric Watier, *48 heures*, exposition personnelle, Montpellier, Aperto, 7-8 avril 2001.

Un auteur, c'est l'étymologie qui nous l'apprend<sup>1</sup>, est aussi celui qui augmente. Un peintre en particulier est celui qui augmente notre regard, qui augmente ce que nous pouvons regarder. C'est précisément ce qui s'est passé avec le paysage : notre regard s'est élargi.

De même, si nous pouvons aujourd'hui jouir d'une entrave faite d'un tasseau de bois posé sur deux caquettes<sup>2</sup>, c'est parce qu'après un siècle d'actions, de happenings, d'installations, d'in situ ou d'interventions hors limites, cette situation triviale est devenue une situation de regard : un regard curieux, attentif et allégé de la question de l'art.

C'est la même chose pour le paysage. Nous le regardons simplement, sans savoir comment nous pouvons le voir : le paysage allégé de la question du paysage.

1. Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

2. Dans son numéro 9, la revue *Chroniques de l'art vivant* a reproduit une série de cinquante huit photos d'entraves de parking : des bricolages d'une « terrible banalité » qui rappellent souvent certaines œuvres d'art minimal ou d'art pauvre. *Chroniques de l'art vivant*, n°9, mars 1970.



PAYSAGES AVEC RETARD

Éric Watier, *Paysages avec retard*, Montpellier, auto-édition, 2001, 16 p.,  
21 x 13,5 cm. (Première de couverture.)

->160-161





Le droit de destruction que l'artiste a sur son propre travail le place dans une situation tout-à-fait exceptionnelle dans la chaîne d'établissement de la valeur de l'objet d'art. C'est lui qui décide avant tout le monde (et parfois après) si ce qu'il fait vaut quelque chose.

La bonne vieille maxime qui voudrait que « L'art c'est ce que font les artistes » est ici vérifiée (et pas qu'un peu), mais elle n'est vrai qu'à moitié. L'artiste ne décide pas tout seul de la valeur de ce qu'il fait. Malgré tout, et comme le dit Marcel Duchamp, il y a aussi les regardeurs : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux<sup>1</sup>. »

Dans tous les cas, l'objet d'art ne saurait avoir de valeur en soi. Il n'a de valeur que dans la mesure où il est l'objet d'un désir. Et le désir ne vient jamais de l'objet<sup>2</sup>. L'objet d'art (comme tout autre objet) n'a de valeur que dans la mesure où plusieurs personnes s'entendent pour la lui accorder. Parmi ces personnes il y a l'artiste, les regardeurs et tous les acteurs de la société intéressés par la question.

Comme le résume parfaitement Frédéric Lordon : « Il n'y a pas de valeur. Il n'y a que des processus de valorisation<sup>3</sup>. »

1. Marcel Duchamp dans un entretien avec Jean Schuster (1957), cité par Bernard Marcadé, « Duchamp : glossaire en forme de mode d'emploi », *Chauf-fe, Marcel !*, catalogue de l'exposition, dir. Emmanuel Latreille, Montpellier, Frac-LR ; Paris, Isthme éditions, p. 176.

2. Cf. Baruch Spinoza, proposition 9 de la troisième partie de *L'éthique*, en ligne sur <http://hyperspinoza.caute.lautre.net> [14 septembre 2013]

3. Frédéric Lordon, « Ce que la valeur esthétique fait à la valeur économique (Spinoza) », conférence donnée lors du séminaire *Ars Industrialis* de Bernard Stiegler, Théâtre de la Colline, 28 mars 2009, en ligne sur [arsindustrialis.org](http://arsindustrialis.org).<http://> [14 septembre 2013]

Le paysage est un retournement. C'est exactement comme quand nous voyons un visage ou la silhouette d'un animal dans l'informe d'un nuage. Nous voyons un paysage parce que nous l'investissons d'images déjà assimilées. Le paysage n'est pas la source de ce que nous voyons. Il est la destination de notre regard. Il est la cible des images qu'il provoque. Sans quoi nous ne verrions rien.

Un paysage est toujours et avant tout sa reconnaissance. Ainsi, lorsque nous essayons de faire la photographie d'un paysage, nous devons bien admettre qu'elle est déjà faite. Elle est déjà faite, parce que culturellement (et techniquement<sup>1</sup>) elle est déjà déterminée.

1. Il suffit de regarder les menus des appareils photo compacts pour s'en convaincre.



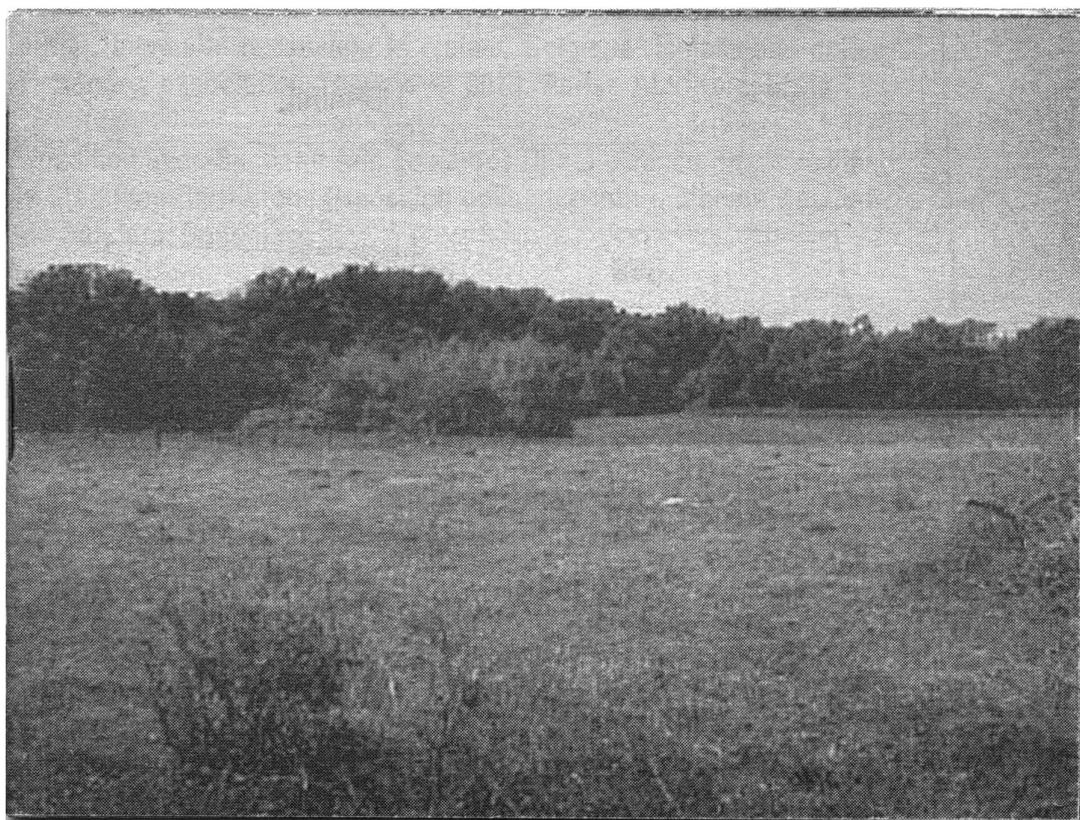
oct.  
2001



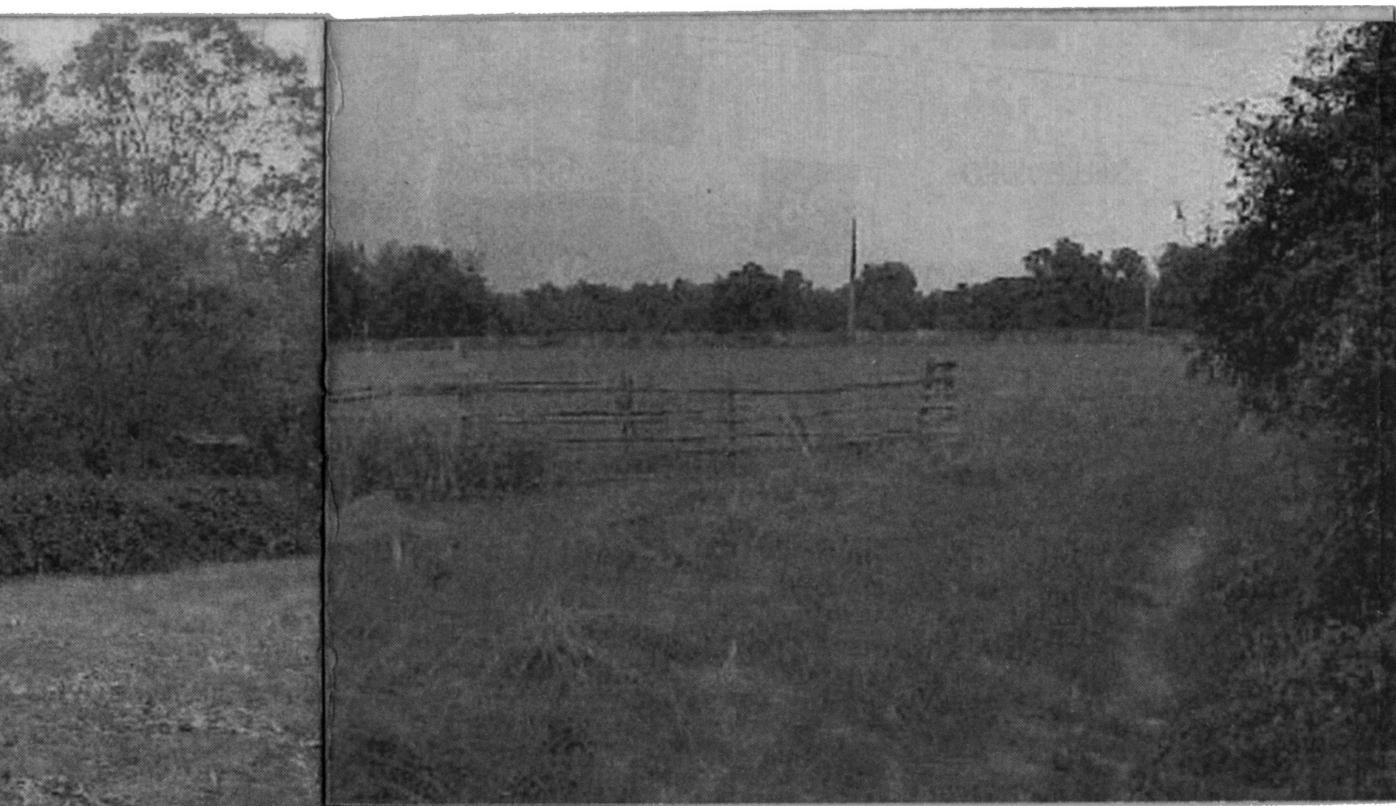
Éric Watier, maquette pour une double page centrale à insérer dans *Le Populaire*, Limoges, octobre 2001.

->166-167





nov.  
2001



Éric Watier, sans titre, insert façonné, *Le Populaire*, novembre 2001, 10,5 x 14,85 cm., 16 p. (Première de couverture et pages intérieures.)

fév.  
2002



Éric Watier, sans titre, Nîmes, Éditions Philippe Pannetier, février 2002, 31 × 23 cm. (Première de couverture.)

La multiplication des images aboutira sans doute au même résultat que le paysage.

S'il semble impossible d'inventer photographiquement un paysage tant le genre est déjà codé, il faut croire que bientôt nous ne pourrons même plus inventer d'images. C'est même l'argument principal de la société Image Bank® : pourquoi payer quelqu'un pour faire la photographie qui illustrera votre article ou votre publicité, cette photo existe déjà et Image Bank® l'a dans ses archives !

Mais c'est peut-être là la définition même de l'image : une image ne serait une image que dans l'exacte mesure où elle serait la reproduction attendue d'une image. Du coup, résultante fatale d'une culture visuelle totalement assimilée, elle serait anonyme et générale. Ce qui ferait d'elle l'exact opposé de la photographie.

nov.  
2002

## **DOMAINE PUBLIC**



**(déjà disponible)**

# DOMAINE PUBLIC



**(bientôt disponible)**

nov.  
2002

Le domaine public est l'affirmation, par le droit, de la supériorité de l'intérêt général sur des intérêts patrimoniaux privés. Il est sans doute normal que des sociétés industrielles, comme Disney®, cherchent par tous les moyens à préserver leurs droits particuliers contre l'intérêt général<sup>1</sup>. Ça tombe bien : en 1998 le Congrès américain a adopté une loi prolongeant de vingt ans les droits patrimoniaux liés à la propriété intellectuelle. Le 16 janvier 2003, la Cour Suprême des États Unis confirme et prolonge la même loi préférant une fois de plus les intérêts privés à l'intérêt général. En quarante ans, suite aux pressions des studios et des maisons de disques, le Congrès a rallongé onze fois la durée de protection des droits d'auteur. Elle n'était que de quatorze ans en 1790.

Il faudra donc attendre encore un peu pour voir Mickey tomber dans le domaine public...

1. D'après AFP et Bloomberg, *lemonde.fr*, 16 janvier 2003.

Le développement des ordinateurs individuels, des scanners et des imprimantes de bureau a permis une autre approche de l'objet imprimé : s'il est logique avec l'offset d'imprimer mille exemplaires du même original, d'en faire cent ou deux cents avec un photocopieur, il est tout aussi normal d'en imprimer un seul avec une imprimante. « À l'inverse de l'imprimerie dans laquelle c'est le premier sorti des presses qui coûte le plus cher, dans l'utilisation de l'imprimante le premier est le moins onéreux, les 10 000 suivants sont très chers à produire<sup>1</sup>. »

C'est avec cette logique élémentaire que je commence en 2002 (après cinq années d'essais peu satisfaisants) à faire des séries de «livres minces<sup>2</sup>» en tirage unique : une simple feuille bristol, imprimée recto verso et pliée en deux, le recto devenant la couverture et le verso l'intérieur.

1. Didier Mathieu, « Le sujet est comme hors champs », in *Éric Watier, livres*, Saint Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes/Pays-paysage, 2003, n. p.

2. Cette expression que herman de vries utilise pour ses propres livres, est reprise par Didier Mathieu dans « Le sujet est comme hors champs », loc. cit.

Quand on fait des livres et qu'on les conçoit comme des objets autonomes de présentation, la question de la forme du livre se pose tôt ou tard. Une des questions les plus importantes dans le codex est sans doute la question de la couverture<sup>1</sup>. C'est elle qui détermine le rapport entre le livre et le monde extérieur. C'est elle qui ouvre et ferme le livre.

Le livre-pli, de ce point de vue, permet des choses qu'aucune autre forme ne permet. Une image, une phrase, ou même un mot, suffit pour tenir un livre.

Une chose, un livre : la leçon de Hans Peter Feldmann.

Quoi de plus simple ?

1. Le premier livre qui m'a permis de repenser la forme du livre c'est *L'inventaire des destructions*. Mais modifier l'apparence du livre n'est pas sans risques... Leszek Brogowski, raconte tout ça très bien dans : *Éditer l'art, Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Les éditions de la transparence, coll. « Cf. », 2010, p. 61-63.

jan.  
2002

**Paysage**  
(détail 30)

Éric Watier, *Paysage (détail 30)*, [Montpellier], auto-édition, 30 janvier 2002, 4 p., 19 × 13,5 cm. (Première de couverture.)

->176-177





jan.  
2002

Éric Watier, *Paysage (détail 30)*, [Montpellier], auto-édition, 30 janvier 2002, 4 p., 19 × 13,5 cm. (Pages intérieures.)

->178

Le premier janvier 2002, je fabrique et j'envoie gratuitement mon premier livre-pli, *Paysage (détail 1)*<sup>1</sup> à un premier abonné. Le deux janvier j'envoie *Paysage (détail 2)*<sup>2</sup> à un autre abonné... Et ainsi de suite pendant presque un an.

Chaque paysage (chaque pli) est différent. Quelques deux cents livres en tout. Deux cents paysages. À quelques exceptions près, toutes ces images, pourtant extrêmement variées, se ressemblent. Ce sont toujours, quelques soient leurs particularités, des paysages. Le titre les désigne tous comme tel et l'absence de tout autre commentaire renforce cette idée. Malgré les apparences, ils ne peuvent pas être rassemblés. L'évidence silencieuse du paysage cache en fait des objets et des intérêts extrêmement variés. On peut citer par exemple : des photos de petites annonces, des cartes postales, des images apparaissant sous le terme « paysage » ou « landscape » dans les moteurs de recherche sur internet, des hors-champs d'architectures célèbres ou encore d'anciens champs de batailles...

1. *Éric Watier, Paysage (détail 1)*, Montpellier, auto-édition, 1er janvier 2002.

2. *Éric Watier, Paysage (détail 2)*, Montpellier, auto-édition, 2 janvier 2002.

*Paysage (détails)* est un ouvrage éparpillé et dans un même temps uni<sup>1</sup>. Uni par son titre, par son thème (le paysage), par sa maquette toujours identique et par son rythme quotidien. Uni, tout simplement parce qu'il s'agit d'un même travail développé sur deux cents livrets. Cette unité invérifiable, mais réelle, fait aussi écho au paysage compris comme planétaire<sup>2</sup> et inobservable dans son ensemble.

Le pli que chaque abonné possède fait partie d'un tout. Il n'en est pas séparé et il en est inséparable. Il est l'élément particulier et indissociable d'un livre unique, limité et non recomposable. Et c'est précisément parce que le travail est non recomposable, parce qu'il n'existe que comme dispersion, que chacun de ses plis compte. Cette disposition est une réponse à ce qu'énonce Benjamin quand il dit : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'unicité de l'œuvre d'art - l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve<sup>3</sup>. »

On le sait, l'unicité est un argument souvent utilisé par ceux qui nient le caractère artistique du livre d'artiste sous prétexte que c'est un multiple industriel et donc sans valeur.

De façon paradoxale, *Paysage (détails)* essaie de montrer que le nombre ne fait rien à l'affaire, à moins, effectivement, que l'on ne tienne compte que de la valeur culturelle de l'œuvre. Ou de sa valeur marchande qui lui est souvent confondue.

1. Cette idée d'un travail unitaire et pourtant impossible à finir est déjà présente dans Éric Watier, *L'inventaire des destructions*, op. cit..

2. Je pense ici à ce que Gilles Clément appelle le « jardin planétaire ».

3. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p.13.

Tout comme *Architectures remarquables* ou *Paysages avec retard*, *Paysage (détails)* est une publication gratuite. Ici l'objet est unique, mais il est doublement nié dans sa valeur culturelle et spéculative : d'une part il est incollectionnable (parce qu'impossible à rassembler), d'autre part il n'est pas vendu (c'est-à-dire pas à vendre).

Un objet d'art, d'esthétique industrielle, reproductible à l'infini, volontairement imprimé et diffusé en un exemplaire disloqué, le tout gratuitement, quoi de plus contradictoire qu'un tel objet ?

Sur internet les choses sont devenues compliquées : dans son utilisation courante tout semble faire partie du domaine public. Tout se passe comme s'il n'y avait pas de droit d'auteur, mais juste une disponibilité totale de tout ce qui circule. Il y a bien de temps en temps des vidéos ou des documents supprimés pour atteinte au droit d'auteur, il y a aussi des menaces des autorités publiques mais rien n'y fait. Le pli est pris. Le fonctionnement même et le succès de Google® en sont la preuve la plus éclatante.

Aujourd'hui, mettre quelque chose en ligne c'est de fait accepter qu'il puisse être copié, transmis, recopié, etc.

Dans une société basée sur la marchandise<sup>1</sup>, le don est forcément un geste volontaire : il n'y a aucune évidence à donner le fruit de son travail. Pourtant des artistes donnent. Certains, comme Felix Gonzalez-Torres, construisent même leur œuvre sur l'économie du don.

Le don est un geste non négociable. Il est à prendre ou à laisser. Il ne se discute pas. En cela, il est l'exact opposé de la marchandise et du jeu de l'offre et de la demande.

Dans *Donner c'est donner*, les différents protocoles mis en place par les artistes déplacent tous d'une façon ou d'une autre, sciemment ou non, la valeur. L'opposition à la marchandise y est rarement frontale. Bien souvent elle est même hors propos. Mais en donnant son travail, l'artiste désigne l'œuvre qu'il donne comme une non-marchandise. Le don ne dévalorise jamais l'objet donné, au contraire il lui donne une valeur inestimable parce qu'extra-commerciale.

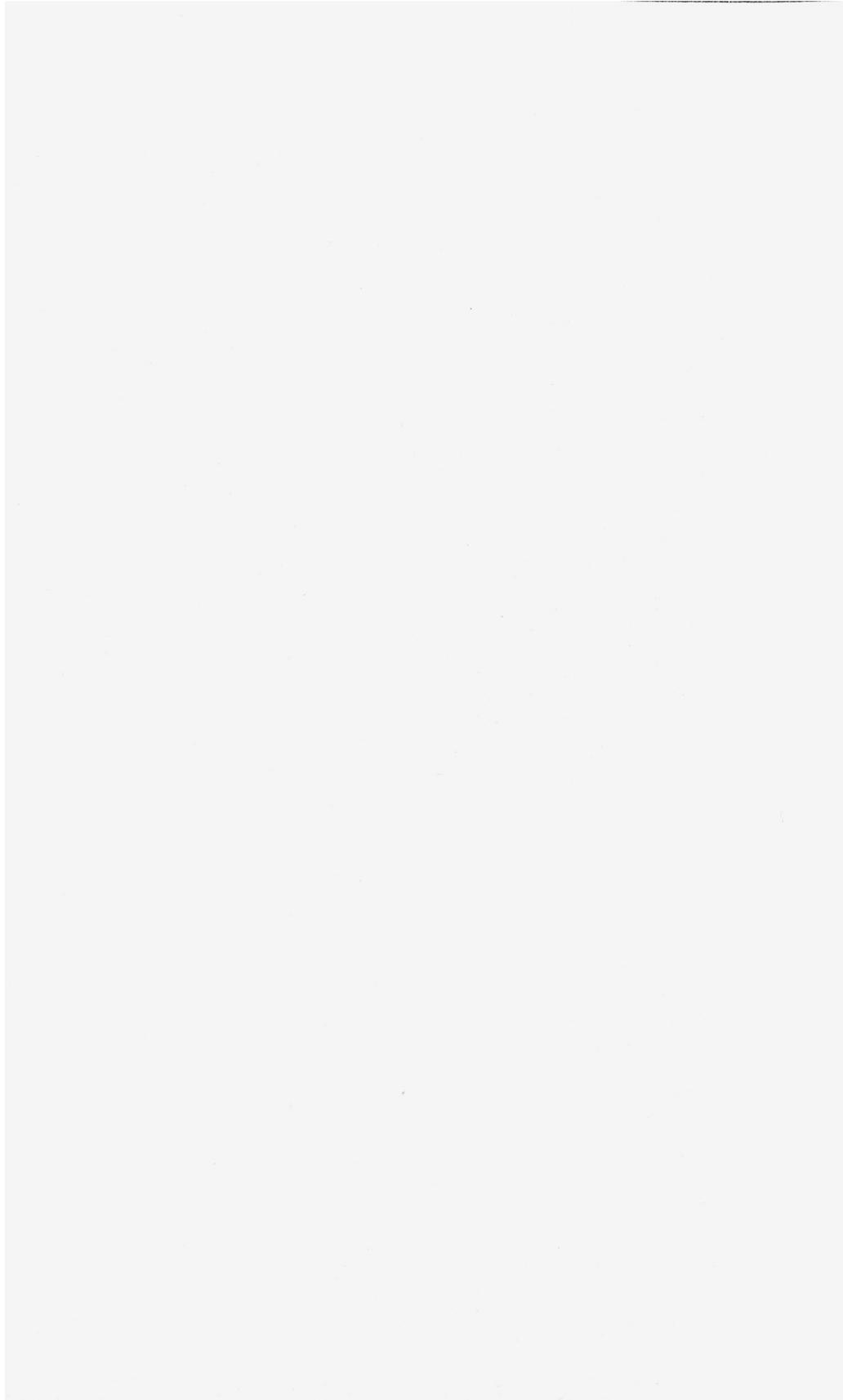
1. Tout s'achète et tout se vend...

mai  
2003

**Choses vues en allant à Limoges**

Éric Watier, *Choses vues en allant à Limoges*, Limoges, École nationale supérieure d'art de Limoges-Aubusson, 5 mai 2003, 4 p., 19 × 13,5 cm. (Première de couverture.)

->184-185



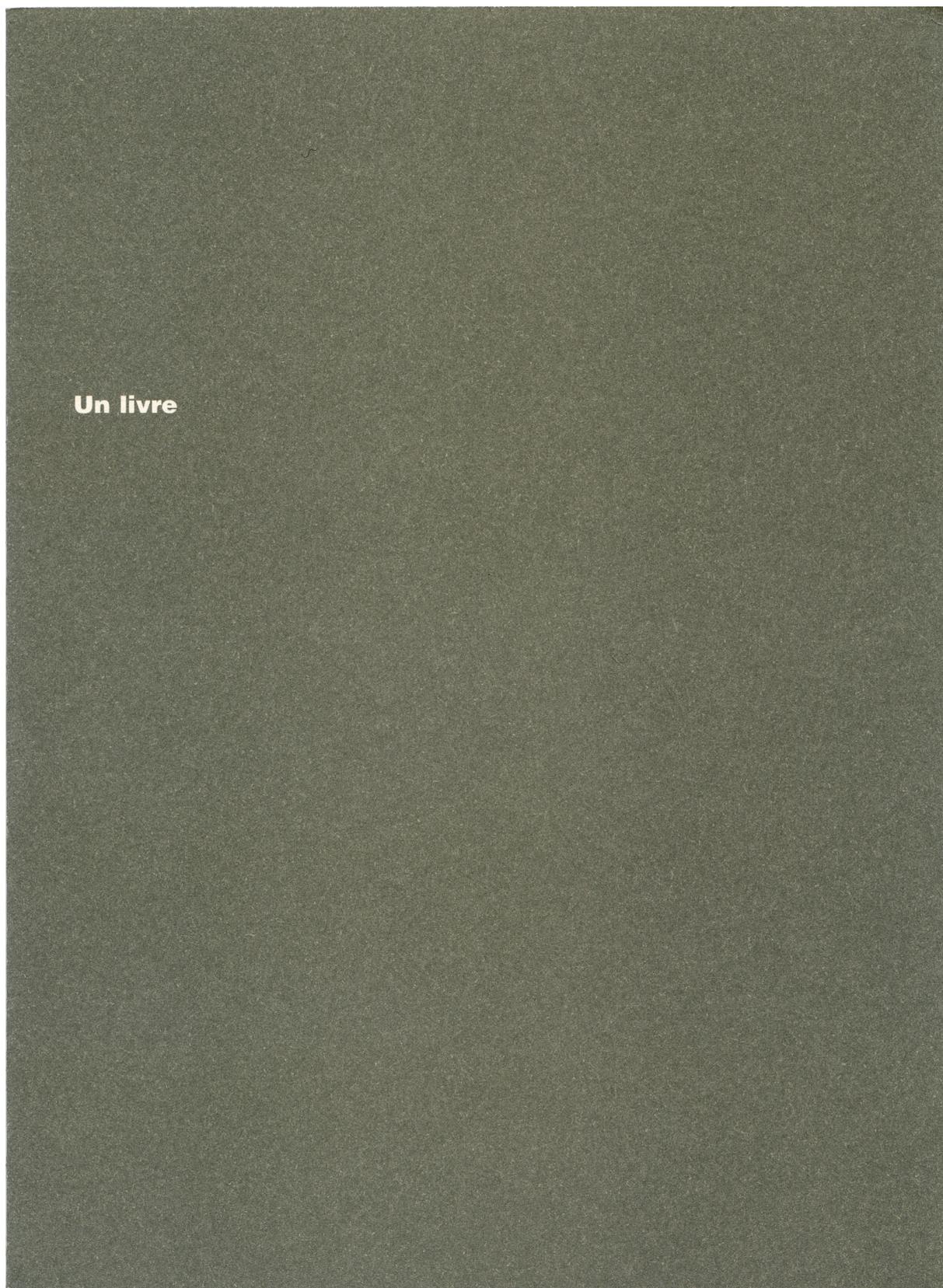
mai  
2003

Une haie taillée (un bloc).

Éric Watier, *Choses vues en allant à Limoges*, Limoges, École nationale supérieure d'art de Limoges-Aubusson, 5 mai 2003, 4 p., 19 × 13,5 cm. (Pages intérieures.)

Une des ambitions de *Choses vues* est la modification de notre perception visuelle. Son agrandissement. Il s'agit par le texte de provoquer des images à-partir d'observations ordinaires. Il s'agit de désigner certains micro-événements visuels comme autant d'images à réanimer, soit mentalement (par l'imagination, ou la mémoire), soit concrètement en les cherchant dans ce qui nous entoure.

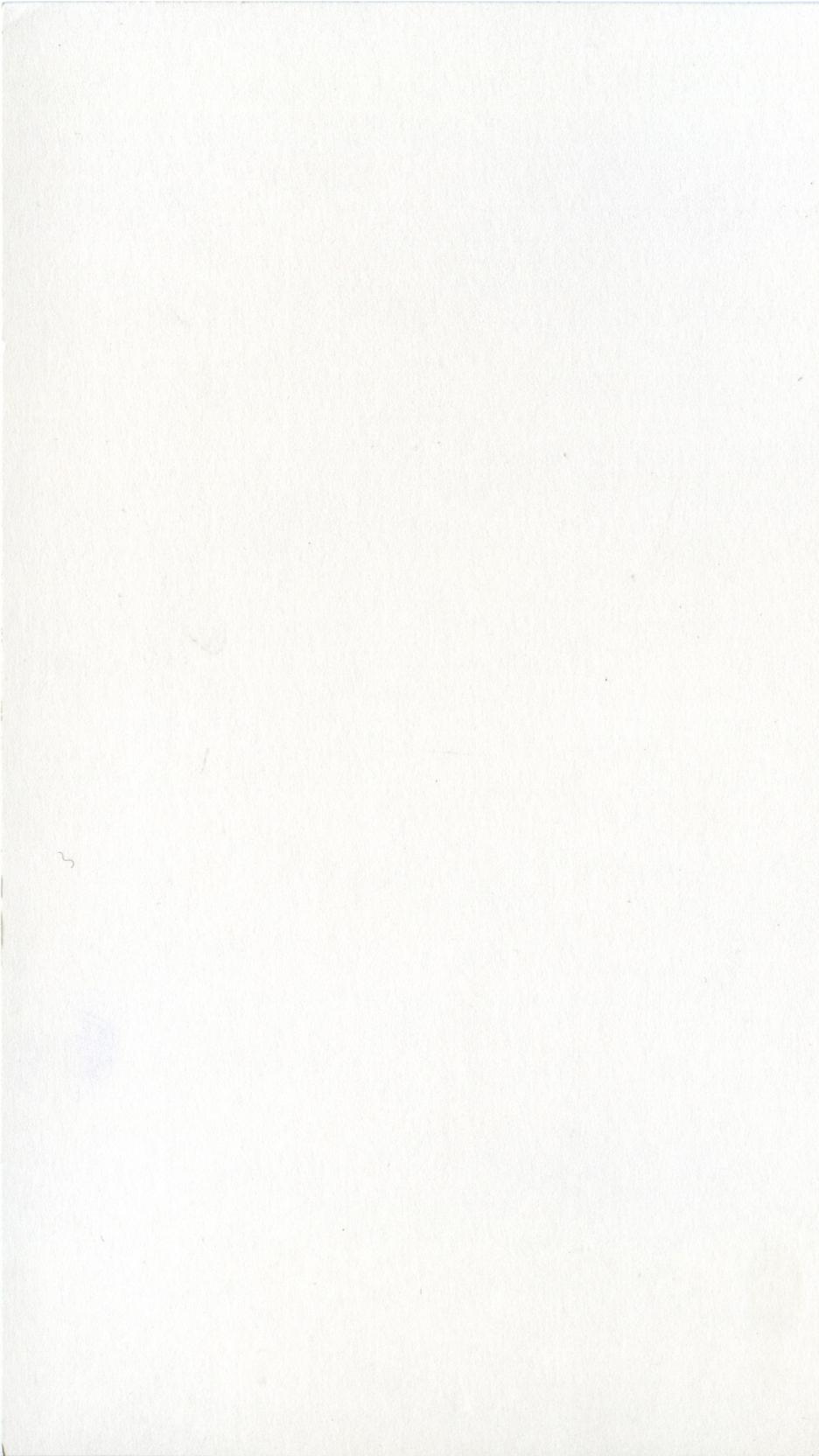
Sans l'histoire du regard, le territoire qui nous entoure ne serait jamais devenu ce que nous appelons un paysage et les toiles de Rembrandt seraient, comme chacun sait, de bien mauvaises planches à repasser.



mai  
2003

[Éric Watier], *Un livre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 16 mai 2003, 4 p.,  
19 × 13,5 cm. (Première de couverture.)

->188-189



mai  
2003

Un pli.

En 2003, à l'occasion du colloque *Livre d'artiste : l'esprit de réseau*<sup>1</sup>, les éditions Incertains Sens publient *Un livre* : une simple feuille A4, pliée en deux, avec en page une et quatre la couverture (grise) sur laquelle est écrit « Un livre » et en page deux et trois, l'intérieur du livre (blanc) et les mots : « Un pli. »

Un livre est un pli.

Ce livre minimum est évidemment un manifeste. Et il est anonyme.

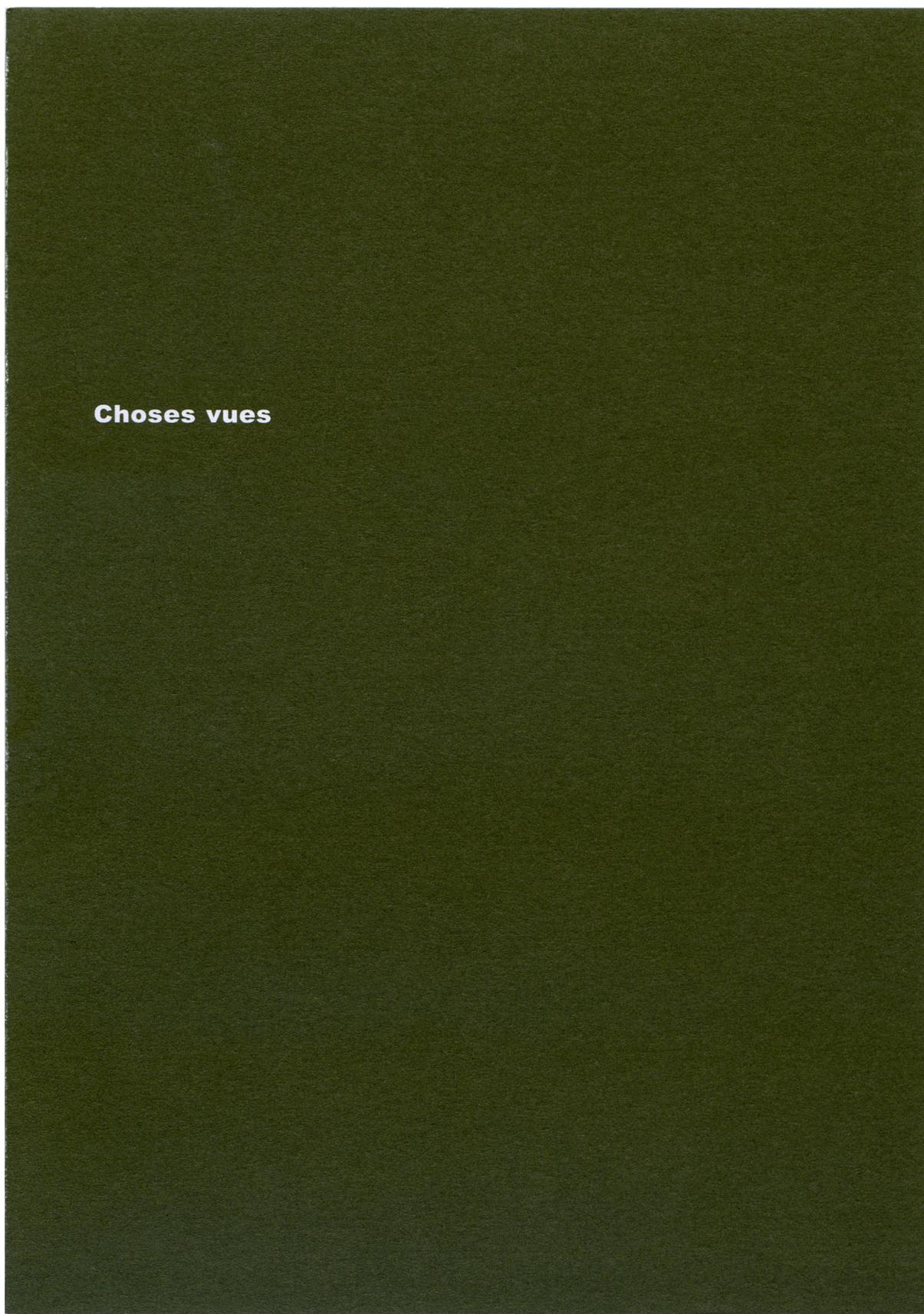
En droit français, les idées sont libres, c'est-à-dire libres de droits. Seules les formes sont propriétaires ou privatives<sup>2</sup>. Or les idées n'existent pas toutes faites. Comme le dit Deleuze<sup>3</sup>, elles sont toujours engagées.

Le livre-pli est la forme engagée de cette idée toute simple qui veut que parfois un pli peut devenir un livre.

1. *Livre d'artiste : l'esprit de réseau*, colloque organisé par l'Université Rennes 2 Haute Bretagne et l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, 16-17 mai 2003.

2. Comme préfère dire Richard M. Stallman.

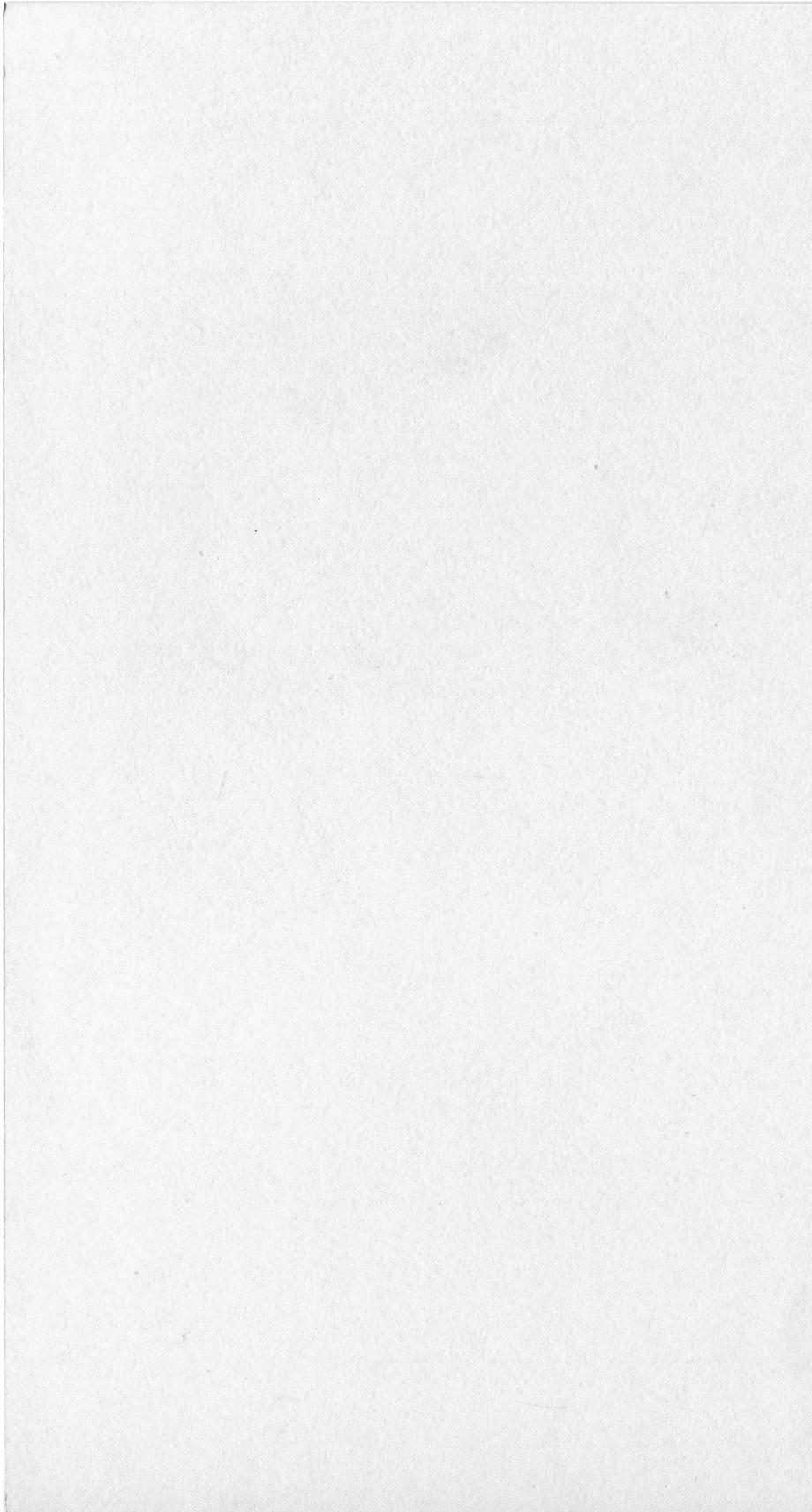
3. Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée à la Fémis en mars 1987, (DVD) *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions Montparnasse, coll. « Regards », 2004.



sept.  
2003

Éric Watier, *Choses vues*, Montpellier, auto-édition, 24 septembre 2003, 4 p.,  
19 × 13,5 cm. (Couverture.)

->192-193



sept.  
2003

**Un éboulis.**

Un mur recouvert d'amiante-ciment.

-----

Des résilles noires en U pour protéger les arbres.

-----

Un pan de béton imprégné d'oxyde de fer.

-----

Des séchoirs à maïs déformés par le poids.

-----

Des tirants de façades en S disposés de façon aléatoire.

-----

Le volume parfaitement opaque d'une usine.

-----

Quatre fois trois blocs de refroidissement : douze.

-----

La structure d'un panneau d'affichage posée dans un champ.

-----

Une certaine quantité d'eau maintenue par deux murs parallèles.

-----

Quatre trames en briques, deux en bois.

-----

Le dos d'une piscine préfabriquée.

-----

Deux murs aveugles, le troisième percé de trois fenêtres.

-----

La structure d'un pont préfabriqué avant son recouvrement par les talus.

Etc.

La liste est longue. Presque un millier de *Choses vues*. Pourtant il est impossible de les écrire comme ça, les uns à la suite des autres. Au kilomètre.

Les *Choses vues* ne marchent qu'isolées. Ce sont des perceptions furtives à-peine retranscrites. Leur force poétique (s'il y en a une) vient de l'attention que l'on peut porter à chacune. Pour que cette attention existe aussi à la lecture il faut que le livre travaille lui aussi à l'isolement de la phrase.

De ce point de vue les versions les plus efficaces sont *Choses vues en allant à Limoges* et *Choses vues* où il n'y a pas une phrase par page, comme dans *Choses vues à Frontignan-Plage*, mais une phrase par livre.

Une chose vue, un énoncé, un livre.





sept.  
2003

Éric Watier, *Livres*, exposition personnelle, Limoges, Galerie du CAUE de la Haute-Vienne, 24 septembre - 8 octobre 2003.

oct.  
2003





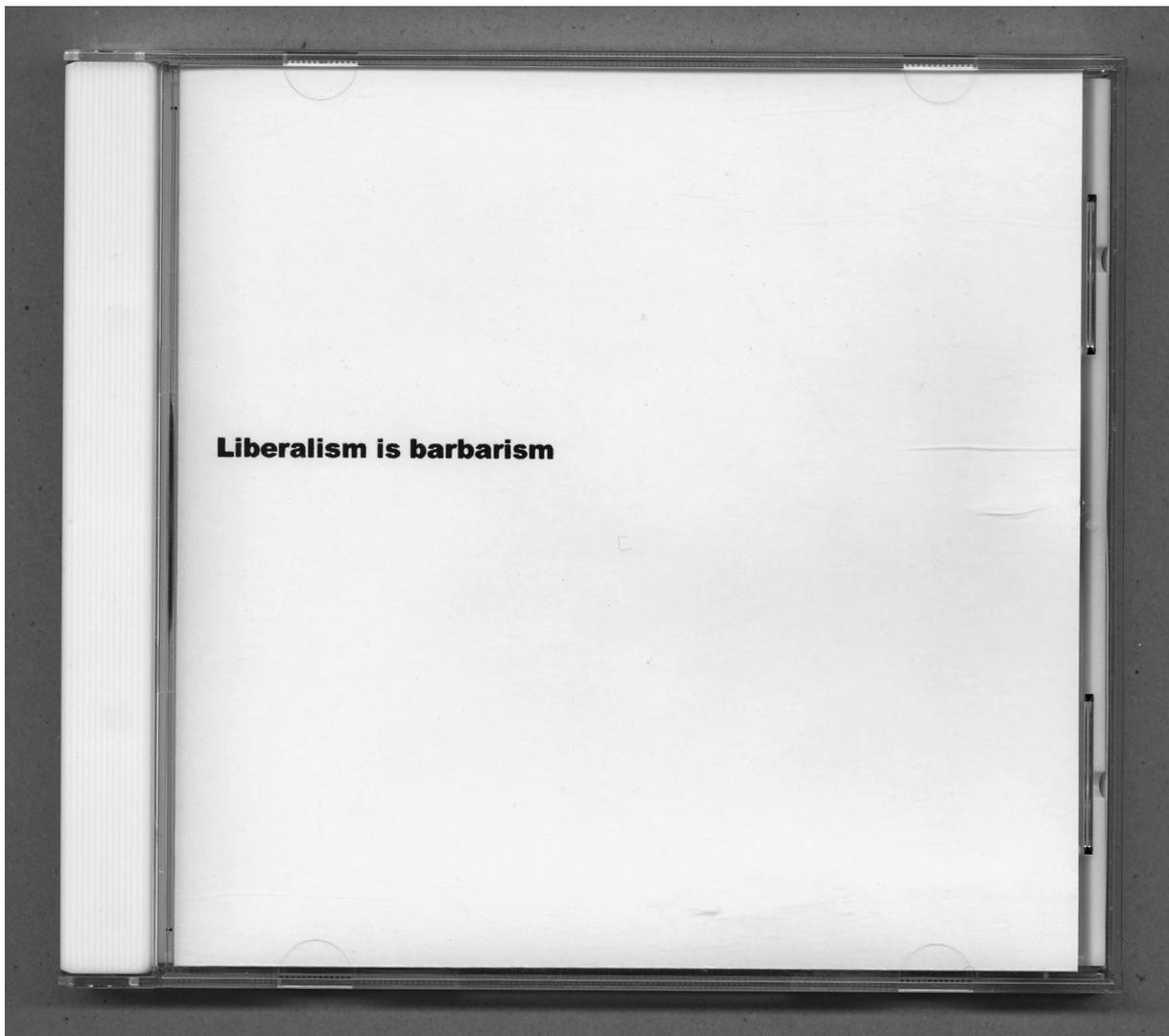
Éric Watier, *Une exposition, exposition pirate*, Londres, Conway hall,  
23-25 octobre 2003.

oct.  
2003



Éric Watier, *Ho (use) Ho (me)*, Montpellier, auto-édition, octobre 2003.  
(Cédérom.)

->201



oct.  
2003

oct.  
2003



Éric Watier, *Landscape*, Montpellier, auto-édition, octobre 2003.  
(Cédérom.)

->203

**Eric Watier**

Latescape  
*contains a single jpeg image.*  
*Its use is free.*  
*You can print it, frame it, reprint, etc.,*  
*but products can't be sold,*  
*only given.*  
*When used,*  
*the CD can be given too,*  
*or resold at initial price :*  
**10€.**



À l'occasion de la *Small Publishers Fair*<sup>1</sup> à Londres en 2003, j'édite une première série de CD : *Latescape*, *Ho(use)Ho(me)* et *Liberalism is barbarism*. Chaque CD ne contient qu'une seule image. Inséré au dos du boîtier, un feuillet précise : « [Ce CD] contient une image jpeg. Son utilisation est libre.

Vous pouvez la copier, l'imprimer, l'éditer, etc. dans tous les cas les objets obtenus ne peuvent être vendus mais seulement donnés.

Après utilisation, le CD peut être donné à son tour ou revendu au prix initial : 10 £ ».

Un modèle de l'image est imprimé en bas du feuillet.

1. *Small Publishers Fair*, Londres, Conway Hall, 23-25 octobre 2003.

Felix Gonzalez-Torres : un art de la reproductibilité technique<sup>1</sup>

La théorie n'est jamais avant ou après le travail, elle s'établit en même temps. Ou comme le dit Felix Gonzalez-Torres : « c'est un travail au sein du travail<sup>2</sup> ». Louis Althusser, Michel Foucault, Roland Barthes ou Walter Benjamin, par exemple, sont à l'œuvre chez Felix Gonzalez-Torres. Il en parle souvent, les mentionne ou les cite. De ces présences, celle de Benjamin (et en particulier de son texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*<sup>3</sup>) est la plus évidente. Sans doute parce qu'elle renvoie à une caractéristique technique permanente du travail de Gonzalez-Torres. Les piles d'affiches en distribution libre qu'il expose dès 1988 existent grâce à leur reproductibilité. Mais cette caractéristique a une signification qui n'est ni circonstancielle ni anecdotique : « J'ai toujours été très intéressé par les écrits de Walter Benjamin, surtout vers 1981-83 à la sortie des cours libres du Whitney Museum quand je l'ai lu pour la première fois. J'étais très influencé par ses écrits, par leur pertinence dans notre culture aujourd'hui et je voulais faire un travail qui prenne en considération certaines de ses idées<sup>4</sup>. »

2003

1. Éric Watier, « Felix Gonzalez-Torres : un art de la reproductibilité technique », *La revue d'esthétique*, n° 44 : « Les artistes contemporains et la philosophie », numéro préparé par Anne Mæglin-Delcroix, 2003, p.107-115.

2. Felix Gonzalez-Torres , « Être un espion », interview de Felix Gonzalez-Torres par Robert Storr, *Art press*, n° 198, janvier 1995, p. 25.

3. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit.

4. Felix Gonzalez-Torres , « Conversation avec Felix Gonzalez-Torres », Hans-Ulrich Obrist, 1994, en ligne sur : sur <http://www.mip.at/attachments/169/> [14 septembre 2013]

En art, il n'y a pas d'avancée dans le travail sans travail. C'est-à-dire sans un nouvel objet posé sur la table. Un artiste ne réfléchit pas tant avec ce qu'il pense ou imagine qu'avec ce qu'il fait. C'est-à-dire avec ce qu'il réussit, avec ce qu'il rate et avec toutes ces choses qui ne sont ni ratées ni réussies mais simplement en attente. C'est au sein de ce travail concret, dans ses hésitations et dans ses avancées, que le travail proprement théorique s'insère. Comme l'offset, l'encadrement, ou le crayon, la pensée de l'autre devient un outil. Un outil théorique permettant la fabrication d'un nouvel objet, d'un nouveau geste. De ce point de vue *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* est un outil puissant. Ainsi Gonzalez-Torres ne travaille pas sur Benjamin. Pas plus qu'il ne travaille sur l'homosexualité, sur le sida, sur sa propre mort ou sur celle de son amant. Il travaille avec. Il apprend à travailler avec.

On le sait par Andrea Rosen, amie et galeriste de l'artiste, Gonzalez-Torres était très soucieux de ce qu'il laisserait derrière lui<sup>5</sup>. Il était très attentif aux détails techniques de chacune de ses réalisations, mais aussi à l'enregistrement de ce travail. Ainsi, à l'automne 1995, c'est-à-dire quelques mois avant sa mort<sup>6</sup>, Gonzalez-Torres modifiait encore la liste des œuvres de son catalogue raisonné<sup>7</sup>. C'est une œuvre courte (1986/1995), ramassée en une douzaine de gestes : les montages et les c-prints®

5. Cf. Andrea Rosen, « "Untitled" (The neverending portrait) », in *Felix Gonzalez-Torres II. Text*, Ostildern, Cantz, 1997, p. 44-59.

6. Né le 26 février 1957 à Güaimaro, Cuba, Felix Gonzalez-Torres est mort du sida le 9 janvier 1996.

7. Cette liste est reprise dans *Felix Gonzalez-Torres I. Catalogue raisonné*, Ostildern-Ruit : Cantz, 1997. Gonzalez-Torres y fait la distinction entre les 281 œuvres du « catalogue raisonné » retenues en 1995, les 54 travaux classés comme « matériel additionnel » et les 33 considérés comme « non-œuvres ». Soit 368 travaux aux statuts différents.

à partir de 1986, les photostats<sup>®</sup>, les puzzles et les horloges à partir de 1987, les piles de posters et les "travaux de sang" à partir de 1988, les rideaux, les affiches et les portraits à partir de 1989, les tas de bonbons à partir de 1990, les miroirs, les guirlandes d'ampoules et les rideaux de perles à partir de 1991. Une première remarque s'impose : tous ces travaux, à part les montages et les "travaux de sang", sont des reproductions. Radicalement. Soit parce que ce sont des imprimés, soit parce que ce sont des objets industriels. Ce qui fait de l'œuvre de Gonzalez-Torres « Une œuvre d'art conçue pour être reproductible<sup>8</sup>. » Entièrement, ou presque.

Parmi les toutes premières œuvres reconnues par Gonzalez-Torres se trouve une photographie « *Sans titre* » (*Wall Street*)<sup>9</sup>. C'est un tirage chromogénique<sup>®10</sup> en noir et blanc sobrement encadrée. Le travail véritable ne commence donc pas avec la photographie noir et blanc traditionnelle, même si c'est la principale pratique de Gonzalez-Torres entre 1981 et 1986<sup>11</sup>, mais avec une forme d'abandon de cette photographie traditionnelle au profit d'une technique industrielle. Ce choix de la banalité technique, où le tirage est fait par un laboratoire quelconque, et non par Gonzalez-Torres lui-même ou par un tireur professionnel, est une façon claire de dire le caractère ordinaire de l'image quand elle devient objet. Nous ne sommes pas dans la photographie classique

8. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p.24.

9. Cat. n° 3, 1986.

10. Inventé en 1936, le tirage chromogénique<sup>®</sup>, généralement désigné par *c-print*<sup>®</sup>, est le procédé le plus courant pour obtenir un tirage papier couleur à partir d'un négatif ou d'une diapositive.

11. Tout ce qui reste du travail fait entre 1981 et 1986 est classé comme « matériel additionnel ». Soit douze travaux : essentiellement des photographies noir et blanc, un polaroid et deux « palladium prints ».

et dans ce qu'elle peut avoir de précieux, mais dans ce que Benjamin appelle le reproductible.

Manipulable à la demande, l'image n'a plus de support attitré et elle peut être imprimée indéfiniment sur des supports différents et dans des formats variés. Cette multiplicité des supports Gonzalez-Torres va la mettre à l'épreuve pendant les années 1987/1988 où il produit un certain nombre de montages : des photographies extraites de quotidiens placées dans des flacons, sur des assiettes, du caoutchouc, de la toile ou de simples mugs. Mais toutes ces techniques « artisanales » seront abandonnées au profit des techniques proposées par l'industrie photographique comme le c-print<sup>12</sup>, le puzzle, le photostat<sup>®</sup>, le poster ou l'affiche.

Les puzzles sont une des réponses de Gonzalez-Torres à l'évidence de la photographie encadrée. Ainsi, entre 1987 et 1992, il produit soixante-quatre puzzles différents, soixante-quatre photographies qui, au lieu d'être tirées et encadrées, sont imprimées sur puzzles. Exposés, ils sont simplement épinglés au mur dans leur emballage plastique. Ces détails techniques ne sont pas anodins. Comme le dit Gonzalez-Torres : « il est beaucoup plus facile et moins risqué pour un artiste d'encadrer simplement quelque chose. (...) Il y a un sens à accrocher au mur une photographie noir et blanc sous plexiglas. Personne ne peut y

12. C-print<sup>®</sup> est l'abréviation utilisée pour désigner un tirage chromogénique<sup>®</sup>. Cette abréviation est cependant source de nombreuses confusions : colour-print, computer-print... Ainsi, dans le catalogue français de Felix Gonzalez-Torres (*Felix Gonzalez-Torres*, Paris, Paris-Musées/les Musées de la Ville de Paris, 1996) C-print<sup>®</sup> est systématiquement traduit par « tirage ordinateur » alors que Gonzalez-Torres n'a jamais utilisé de procédé numérique dans son travail photographique.

toucher<sup>13</sup>. » À l'opposé de la photographie précieuse protégée par son cadre, le puzzle désigne l'image comme un objet familier, ludique et fragile que l'on doit essayer de conserver dans son intégralité ne serait-ce que pour y jouer. C'est une des possibilités et une des fonctions de la reproductibilité technique : elle « permet surtout de rapprocher l'œuvre du récepteur<sup>14</sup>. » Ici, on peut même la toucher, la mettre littéralement en pièces, la reconstruire ou pas. Support dérisoire, faible, sans prétention et populaire, le puzzle a aussi pour lui d'être réellement industriel. C'est-à-dire, contrairement aux collages et aux « mises en bouteille » que Gonzalez-Torres fait à ses débuts, de pouvoir être commandé à un laboratoire sans avoir à intervenir dans la fabrication. Ce renoncement délibéré à l'artisanat, déjà pratiqué par les artistes minimalistes ou conceptuels dans les années soixante et soixante-dix, s'inscrit aussi dans une volonté de mettre à mal l'autorité<sup>15</sup> de l'artiste et de l'œuvre d'art. Une volonté de se mettre dans une position non autoritaire, non dominante, c'est-à-dire non « culturelle », en se rapprochant d'une reproductibilité technique ordinaire.

Au moment où Gonzalez-Torres conçoit ses premiers puzzles, il commence aussi une série de travaux utilisant un autre procédé reprographique courant : le photostat<sup>16</sup>. Écrans noirs, encadrés, sous verre, avec un texte imprimé en réserve évoquant le sous-

13. Felix Gonzalez-Torres cité par Nancy Spector, in *Felix Gonzalez-Torres*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1996, p. 191.

14. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 15.

15. Ibid., p. 16.

16. Photostat® est une marque déposée. Le photostat® est un procédé utilisé pour faire des copies photographiques positives ou négatives rapides et en haute définition d'écrits ou de dessins. Gonzalez-Torres utilisera ce procédé treize fois, essentiellement en 1987 et 1988.

titrage, les photostats® de Gonzalez-Torres sont des précipités de télévision. Abruti par son travail de serveur, il zappait de chaîne en chaîne sitôt rentré chez lui : « Tout se mélangeait en une même absurdité fondamentale<sup>17</sup>. » Ainsi, par exemple, le texte du premier photostat®, « Bitburg Cemetery 1985 Walkman 1979 Cape Town 1985 Water-proof mascara 1971 Personal computer 1981 TLC<sup>18</sup> » , associe indifféremment la visite de Ronald Reagan au Cimetière de Bitburg en 1985, où il se recueillit sur les tombes de quarante-huit Waffen-SS, et les inventions du Walkman, de l'ordinateur personnel ou du mascara résistant à l'eau. Cette collision, dont l'hétérogénéité n'a d'égal que l'obscénité des côtoiements qu'elle provoque, est en soi littéralement incompréhensible. Anti-spectaculaire par son absence d'image et par son format modeste, le photostat® est une réaction à un flot continu et indistinct d'informations. Simple concaténation de mots, de noms et de dates, le photostat® semble donner raison à Benjamin quand il dit : « La légende ne va-t-elle pas devenir l'élément essentiel du cliché<sup>19</sup> ? » Légende sans images, le photostat® renforce l'absurdité de cette situation où la multiplication des images les rend incompréhensibles.

« L'appareil photo se fera toujours plus petit, toujours plus apte à retenir des images fugitives et secrètes dont le choc suspend, chez le spectateur, le mécanisme de l'association. Ici doit intervenir la légende, qui inclut la photographie dans le processus de littérisation de nos conditions d'existence, et

17. Felix Gonzalez-Torres cité par Nancy Spector, op. cit., p. 36.

18. « *Sans titre* », cat. n° 5, 1987.

19. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard , coll. « Folio/Essais », 2000, p. 321.

sans laquelle toute construction photographique doit rester dans l'à-peu-près<sup>20</sup>. » Confrontée à sa propre prolifération, puis à sa surabondance, l'image n'est lisible que par le commentaire qui l'accompagne. Cette question de la légende se retrouve dans le « *Sans titre* » que Gonzalez-Torres attribue à presque tous ses travaux. Affirmation redondante, accentuée par les guillemets, « *Sans titre* » marque bien la volonté de ne donner aucune indication quant à l'image exposée. De la laisser libre de toute interprétation. Cette précaution prise, Gonzalez-Torres rajoute souvent une note entre parenthèses. Par exemple : « *Sans titre* » (*Florence*). Cette note est généralement, soit d'ordre privé, soit allusive. En tout cas elle nous échappe elle aussi, et laisse souvent l'image dans « l'à-peu-près » de ses interprétations possibles.

Tout comme le c-print®, autre procédé photographique peu « noble », et contrairement aux puzzles, le photostat® est systématiquement encadré. Il est identifiable en tant qu'œuvre par son cadre. Mais plus que cette forme traditionnelle de présentation de la photographie, le photostat® reprend surtout le formalisme de l'art conceptuel en général et de Joseph Kosuth en particulier<sup>21</sup>. Cette reprise formelle est une stratégie. La stratégie du « drag », du travesti, ou, comme le dit encore Gonzalez-Torres, de l'espion qui veut passer inaperçu : « Moi aussi je veux être

20. Ibid. p. 320.

21. Cf. *Titled (Art as Idea as Idea)*, titre générique utilisé par Joseph Kosuth pour des photostats® généralement collés sur carton et reproduisant, en blanc sur noir, des définitions extraites du dictionnaire. On remarquera à ce propos que Felix Gonzalez-Torres ne reprend pas que l'aspect formel des œuvres de Kosuth, mais aussi la technique photographique du photostat® et une rédaction particulière des titres.

un espion. Je veux être celui qui ressemble à autre chose<sup>22</sup> ».

« On jouit, sans le critiquer, de ce qui est conventionnel<sup>23</sup> ». C'est donc, précisément, en choisissant d'avoir l'air conventionnel, que Gonzalez-Torres compte faire passer son message politique. Par exemple : « People With AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1891 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969<sup>24</sup> » reprend, comme les photostats®, l'esthétique de l'art conceptuel, mais c'est en fait un rappel des victoires et des défaites des homosexuels dans la lutte pour leurs droits : « People With AIDS Coalition » est la première association américaine de lutte contre le sida. « Police Harassment 1969 » et « Stonewall Rebellion 1969 » évoquent la rébellion des clients du Stonewall Inn (un bar homosexuel) contre les brimades constantes des forces policières. Cette rébellion marque le début de l'émancipation des homosexuels aux États-Unis et elle est célébrée chaque année par la Gay Pride. « Oscar Wilde 1891 » évoque l'écrivain qui, condamné pour homosexualité en 1895, fit scandale en 1891 avec *Le portrait de Dorian Gray*. « Supreme Court 1986 » est une allusion à la décision de la Cour Suprême des États-Unis d'autoriser les États à punir « les relations sexuelles déviantes avec un individu du même sexe ». « Harvey Milk 1977 » fait référence à l'élection en 1977 de Harvey Milk. Premier élu ouvertement homosexuel, il fut assassiné parce qu'homosexuel en 1978. Enfin

22. Felix Gonzalez-Torres, « Être un espion », loc. cit., p. 31.

23. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 55-56.

24. « *Sans titre* », cat. n° 57, 1989. Cette sérigraphie sur papier tirée à deux cent cinquante exemplaires, n'est pas un photostat® mais elle en reprend toutes les caractéristiques formelles.

« March on Washington 1987 » est la plus importante manifestation gay des États-Unis pour la reconnaissance des droits des homosexuels et contre les lois de discrimination adoptées par les républicains.

De cette stratégie du passage en fraude Gonzalez-Torres dit : « L'argent et le capitalisme sont des pouvoirs qui ne sont pas prêts de tomber, du moins pour le moment. C'est au sein de ces structures que des changements peuvent et doivent intervenir. Mon adhésion est une stratégie liée à mon rejet initial<sup>25</sup>. » Cette adhésion est aussi une adhésion aux formes déjà admises de l'art. Le monde de l'art est son monde, sa culture, sa formation. Ça sera donc sa « tranchée<sup>26</sup> ». Le lieu d'où il pourra aussi toucher la rue. Utilisant une bourse d'aide de la Fondation pour l'Art Public, Gonzalez-Torres reproduit l'énoncé « People With AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1895 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969<sup>27</sup> », sur un panneau publicitaire à côté du Stonewall à Sheridan Square pour la gay-pride de 1989. S'adressant aux milliers de personnes avec qui il défile, il fait de ce panneau sa participation anonyme et spectaculaire à la manifestation. Ainsi, plutôt que de mettre dans la rue un objet trop grand pour l'espace pacifié du musée (ce que Gonzalez-Torres reproche à l'art public), il investit une forme déjà présente dans l'espace public. L'évidence du panneau, la simplicité de la mise en page

25. Felix Gonzalez-Torres, « Une conversation », conversation avec Joseph Kosuth, *Troubles*, n° 1, janvier 2002, p. 140.

26. Mot utilisé par Felix Gonzalez-Torres et cité par Nancy Spector, *op. cit.*, p. 100.

27. « *Sans titre* », publicité peinte, Sheridan Square, New York, cat. n° 65, 1989. On remarquera que l'énoncé diffère sur un point par rapport à la sérigraphie, « Oscar Wilde 1895 » ayant remplacé « Oscar Wilde 1891 ».

et le contenu même du texte font que le message « passe ». Qu'il est reçu et acclamé comme un objet de lutte par tous et comme un objet artistique par certains : « C'est toute la différence entre l'art en public et l'art *pour* le public<sup>28</sup>. »

Toutefois, même si ce travail est fait « pour le public », il ne lui fait aucune concession. L'énoncé est identique à celui déjà édité en sérigraphie. Il n'est pas arrangé pour un public particulier. Il n'est pas plus explicite. Pas moins non plus. C'est donc en s'appropriant le formalisme de l'art conceptuel que Gonzalez-Torres est entendu dans le monde de l'art et en investissant le panneau d'affichage, tel qu'il est, qu'il est entendu dans la rue. Ce n'est pas frontalement qu'il décide de s'attaquer aux problèmes politiques, mais sans en avoir l'air. Cette faculté de passer « inaperçu », en étant conventionnel, est sa stratégie.

Le premier panneau publicitaire sera suivi par une douzaine d'autres, essentiellement des photographies reproduites sous forme d'affiches sérigraphiées. Le panneau publicitaire est un imprimé et, comme pour toute campagne publicitaire, plus il est reproduit, mieux il fonctionne. Invité en 1992, par le MoMA, à faire un projet dans le musée, Gonzalez-Torres leur propose d'investir 24 panneaux publicitaires dans New-York avec comme seule image un lit défait. Cette image en noir et blanc, imprimée plein cadre, « *Sans titre* » et sans légende, fonctionne à l'opposé de la publicité commerciale et de sa surenchère de sens.

28. Felix Gonzalez-Torres, « Une conversation », conversation avec Joseph Kosuth, loc. cit., p. 141.

Elle reste muette. Pour le passant, c'est sans doute sa principale qualité : une image, belle et silencieuse, sur laquelle on peut imaginer ce qu'on veut. Cette photo, affichée simultanément dans New-York et dans une salle du MoMA peut être vue comme la simple photographie d'un lit défait, ou, pour qui connaît un peu la vie de Gonzalez-Torres, comme un témoignage intime après la mort de Ross. C'est aussi une façon discrète de dénoncer les lois anti-homosexuels de 1986. Image privée, strictement intime rendue ostensiblement publique, elle vise, dans son exposition même, à désigner la violation de l'espace privé par l'État : « De récents développements aux États Unis (...) ont prouvé qu'il n'y avait plus d'espace privé ou d'espace public, particulièrement pour un certain type de population qui aime les gens de même genre, ou de même sexe. Dans ce cas, vous le savez, je pense à l'année 1986, (...), où la Cour Suprême a décrété que les gays et les lesbiennes n'avaient pas droit à la vie privée, que l'état pouvait de fait entrer chez eux, légiférer et punir la façon dont ils s'aimaient<sup>29</sup>. » Investissant l'espace public par le biais d'un média commercial privé, Gonzalez-Torres dépasse la loi. Il surexpose le lieu le plus intime de sa propre histoire et en même temps il ne montre rien. C'est dans ce jeu permanent entre une prise de parole engagée et son aspect anodin que Gonzalez-Torres dépasse l'interdit politique et la censure.

L'évolution du musée fait qu'aujourd'hui, exposer à l'extérieur du musée est une proposition acceptable<sup>30</sup>. Mais cette même dé-

29. Felix Gonzalez-Torres, conversation avec Hans-Ulrich Obrist, op. cit.

30. Cf. par exemple, Daniel Buren, *Les couleurs : sculptures*, Centre Georges Pompidou, 1975-1977, ou Francis Alÿs, *Walking a painting*, Los Angeles, Hammer Museum, 2002.

marche est plus extraordinaire lorsqu'il s'agit d'une collection privée. C'est pourtant ce que va faire Gonzalez-Torres. Selon le certificat qui accompagne chaque affiche, tout collectionneur privé a le droit exclusif de reproduire la photographie comme bon lui semble, mais il est invité à l'exposer dans l'espace public. Gonzalez-Torres précise : « Le but de ce travail est que l'acheteur reproduise l'image sur un panneau d'affichage public. Peu importe combien de fois l'image de l'affiche est reproduite, (l'affiche) est une œuvre d'art unique<sup>31</sup>. »

Une œuvre d'art unique basée sur la reproduction, voilà exactement la révolution annoncée par Benjamin dès sa « Petite histoire de la photographie » en 1931 : « Tout change pourtant si de la photographie en tant qu'art on passe à l'art en tant que photographie<sup>32</sup>. » En effet, depuis la photographie, l'objet d'art unique est en crise. Par nature la photographie tend à la reproduction et il est ridicule d'essayer de la maintenir dans les procédures de l'œuvre manufacturée et unique. Au contraire il faut profiter de la photographie pour redéfinir l'œuvre d'art en tant qu'objet reproductible. Cette prise de conscience d'une révolution de l'objet d'art après la photographie va conduire Gonzalez-Torres à la mise en place de procédures particulières où l'œuvre est à la fois privée et publique, unique et multiple, anodine et subversive. Les affiches font partie de ces procédures, mais ce sont sans doute les piles de feuilles ou les tas de bonbons, qu'il expose dès 1988, qui sont les plus remarquables.

31. Felix Gonzalez-Torres cité par Dietmar Elger, *Catalogue raisonné*, op.cit., p. 15.

32. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », loc.cit., p. 315.

Les piles de feuilles sont apparues, dans leur forme définitive, au moment où Gonzalez-Torres se posait la question de l'art public et du monument, c'est-à-dire en 1989. Ce sont de simples piles de feuilles, généralement imprimées en quantité illimitée, qui, quand elles sont exposées, sont à la disposition du public. Le propriétaire, qu'il soit institutionnel ou privé, est invité à réimprimer les affiches et à maintenir la sculpture dans ses dimensions « idéales<sup>33</sup> ». Il peut aussi décider de ne pas le faire.

Ici la reproductibilité est aussi un rapport physique. Prendre un bonbon dans « *Sans titre* » (*Portrait de Ross à L.A.*) ou une affiche dans « *Sans titre* » (*nature morte*) est une fête, mais c'est aussi une expérience de la disparition et de la perte. En prenant, le spectateur accélère la ruine de la sculpture. Métaphore de l'épuisement des corps, de leur dépérissement, puis de leur fin, ces sculptures sont aussi pour Gonzalez-Torres le lieu d'un apprentissage des morts annoncées. Cette métaphore est particulièrement évidente dans les tas de bonbons. « *Sans titre* » (*Portrait de Ross à LA*) a, dans sa forme idéale, le même poids que Ross Laycock et « *Sans titre* » (*les amants*) a le poids de Ross et Felix ensemble. Il s'agit de refuser la disparition par la disparition. Chaque spectateur, en prenant, provoque l'évanouissement de la sculpture, mais en même temps il la « sauve » en se l'appropriant et en la dispersant indéfiniment. Comme un virus<sup>34</sup>, la sculpture se propage sur tout un territoire de façon invisible mais certaine.

33. Pour reprendre le mot utilisé par Felix Gonzalez-Torres.

34. « Je veux être un virus au cœur de l'institution. » Felix Gonzalez-Torres, conversation avec Joseph Kosuth, loc. cit., p. 140.

Invitant chaque spectateur à prendre un peu de la sculpture, et chaque propriétaire à en assurer la pérennité, la procédure fait de chaque tas une « énorme sculpture publique<sup>35</sup>. » Cette énormité ne vient pas tant des dimensions généralement modestes des piles, mais bien des milliers de feuilles ou de bonbons qui constituent chaque pile, de leur dispersion permanente et de leur reproduction illimitée. Œuvre d'art volontairement publique, la sculpture n'occupe pas l'espace public, mais en profitant de sa reproductibilité et du système de l'art, elle a le pouvoir d'être à chacun en restant à un et à tout le monde. Monumentalité invisible, elle entre en concurrence directe avec la sculpture publique classique réputée monumentale. « *Sans titre* » (*Monument*) désigne bien la pile comme monument. Le diptyque « *Sans titre* » (*vente du Jour des Vétérans*), « *Sans-titre* » (*Week-end pour Memorial day*) dénonce l'inutilité de ces fêtes<sup>36</sup> qui, ayant perdu tout caractère commémoratif ou toute signification sociale, sont devenues des moments de pur commerce : « nous ne célébrons plus les événements historiques sur la place publique, nous allons faire des courses<sup>37</sup>. »

Sculptures publiques, les piles se prêtent bien évidemment à l'engagement politique : « *Sans titre* » (*Années républicaines*)<sup>38</sup>, simple pile de feuilles blanches bordées d'un liseret mortuaire, est, par exemple, une dénonciation sans nuances de la passivité criminelle des différents gouvernements républicains face à l'épidémie du sida.

35. Termes utilisés par Gonzalez-Torres pour désigner les piles. Cf. « Devenir un espion », loc. cit., p. 29.

36. Et des encombrants monuments qui vont avec...

37. Felix Gonzalez-Torres cité par Nancy Spector, op. cit., p. 22.

38. Cat. n° 211, 1992.

Une fois encore, pour être entendu, Gonzalez-Torres reprend à son compte des formes existantes : l'esthétique du bloc minimaliste soigneusement installé pour les piles de feuilles, et les arrangements de Richard Long ou de Joseph Beuys<sup>39</sup> pour les tas de bonbons. Mais à cette simple reprise formelle il ajoute une dimension révolutionnaire : ici la sculpture est offerte. Constituée d'objets reproductibles, elle est à disposition. Le tas est là. Qui en veut, en prend. L'objet donné n'est pas adressé. Personne n'est tenu de l'accepter, ni de le rendre. Il est simplement disponible et gratuit. Sans donateur, la feuille ou le bonbon, mis à disposition, permet à chaque spectateur de déterminer son rôle dans la chaîne donner-recevoir-rendre. Prendre n'engage que lui-même. Ça n'est pas rien. Totalement libre de son choix<sup>40</sup>, celui qui prend volontairement quelque chose, lui accorde sans doute une certaine attention. Cette attention est importante pour Gonzalez-Torres. Le collectionneur (que ce soit le propriétaire de l'œuvre ou le simple passant) n'est jamais considéré comme un client, mais comme un partenaire. C'est lui qui prendra soin du travail. Qui le maintiendra dans son état ou pas. C'est lui qui choisira quelle forme donner au tas de bonbon ou à la guirlande, lui qui changera les ampoules, remontera les horloges ou pas, modifiera son portrait, etc. : « Sans public, ces œuvres ne sont rien. J'ai besoin du public pour achever mon travail. Je demande

39. Le certificat qui accompagne les tas de bonbons ne donne aucune indication quant à leur installation. C'est donc le propriétaire qui choisit l'installation qui lui convient. La reprise formelle par Gonzalez-Torres des dispositifs de Richard Long (les lignes) ou de Joseph Beuys (le coin de graisse), est bien sûr à prendre comme un travestissement, mais peut-être aussi comme la volonté de ne pas être celui qui détermine la forme.

40. Gonzalez-Torres est très soucieux de cette liberté laissée à l'autre. Ainsi la plupart des pièces avec certificats ne comportent que peu d'indications quant à la manière de les accrocher et aucune obligation. Maintenir une pièce dans ses dimensions « idéales », n'est pas un impératif mais une invitation.

au public de m'aider, de prendre certaines responsabilités, de s'intégrer à mon travail, de participer<sup>41</sup>. »

Pour prendre une feuille encore faut-il qu'on en ait envie et qu'on lui attribue une certaine valeur. Qu'on ait envie de s'en saisir et de la garder. On le sait, la question de la valeur est centrale dans l'essai de Benjamin « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Les notions de « valeur culturelle » et de « valeur d'exposition » s'opposent, redéfinissant la valeur de l'art et ses enjeux : « Dans la photographie la valeur d'exposition commence à repousser la valeur culturelle sur toute la ligne<sup>42</sup>. » Il est clair que depuis l'existence de la reproductibilité technique, la rareté du multiple est arbitraire. Elle ne vise qu'à la préservation d'un modèle rendu obsolète par la technique elle-même et témoigne de la force de l'habitude qui voit dans l'unicité de l'œuvre d'art la garantie de son statut et de sa valeur. Elle montre aussi la volonté des différents partenaires du marché de l'art de conserver la situation en l'état en rabâchant une contre-vérité. Recouvrant toutes les autres valeurs, en les rendant invisibles, la valeur marchande ne se fonde que sur la valeur culturelle, et sur l'organisation de la pénurie de ce qui pourrait être disponible.

C'est en utilisant la contradiction du système marchand, dont il fait partie, que Gonzalez-Torres peut aussi le subvertir. Du point de vue marchand la technique est simple mais habile : seul le propriétaire possède l'œuvre, mais pour en profiter il

41. Felix Gonzalez-Torres cité par Nancy Spector, op. cit., p. 57.

42. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 31.

est invité à la montrer dans l'espace public ou à en assurer une diffusion gratuite. Ainsi le propriétaire d'une pile ou d'un tas possède une œuvre unique<sup>43</sup>, mais il ne peut jamais en être le propriétaire exclusif, l'œuvre rendant toujours impossible, grâce à son contrat de propriété, sa propre réquisition.

Du point de vue formel, la réponse de Gonzalez-Torres sera dans un premier temps peu convaincante. Composée d'une simple pile de photocopies A4 d'une hauteur idéale de 15,2 cm, la première pile<sup>44</sup> était un objet extrêmement pauvre, presque sans qualité, ordinaire. Pour contrecarrer cet effet, Gonzalez-Torres la placera sur un socle en bois peint. Mais cet artifice peu satisfaisant ne sera plus réutilisé. Par la suite, c'est le caractère élégant des sculptures, le soin extrême accordé à l'impression, à la qualité des papiers, à la fabrication et à tout l'appareil de mise en vue de l'exposition, qui induiront la valeur : « La beauté est un pouvoir que nous devrions réinvestir à nos propres fins<sup>45</sup>. »

On pourrait penser que la vision du nombre, de la multitude des exemplaires, porte atteinte à la valeur acquise par l'objet d'art de Gonzalez-Torres. Il n'en est rien, bien au contraire. La sculpture est là, dans son unicité. Être en présence d'une pile de plusieurs milliers de feuilles imprimées donne à chacune de ces feuilles une charge particulière. La notion de monument y devient évidente. Si chaque feuille ou chaque bonbon pris n'est pas la sculpture, il en fait partie. Il en est un élément et à

43. Terme utilisé par Gonzalez-Torres dans le certificat qui l'accompagne.

44. « *Sans titre* », cat. n° 26, 1988.

45. Felix Gonzalez-Torres cité par Nancy Spector, op. cit., p.17.

ce titre il est lui aussi la sculpture, pas toute la sculpture, mais tout son potentiel, toute son efficacité et toute son histoire. Benjamin écrivait : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art - l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve<sup>46</sup>. »

Gonzalez-Torres prouve qu'une œuvre peut être multiple<sup>47</sup> et néanmoins terriblement présente par son existence fragile. Chaque affiche par sa collecte attentionnée est chargée d'une forme d'authenticité. Ce n'est pas la même affiche que celle qui suit. Œuvres sans original, les piles sont toutes investies de l'expérience de l'exposition et des moments particuliers de chaque affiche recueillie.

La sculpture de Gonzalez-Torres est sans limite. L'affiche que chaque spectateur a emportée chez lui fait toujours partie de la sculpture dont elle est issue. Elle n'en est pas séparée. Elle en est d'ailleurs inséparable. Ainsi la valeur d'exposition ne va plus contre la valeur de culte, elle s'y superpose en instaurant un rapport non hiérarchique de propriété et de jouissance : « Les masses ont le droit d'exiger une transformation du régime de la propriété ; le fascisme veut leur permettre de s'exprimer tout en conservant ce régime. La conséquence logique du fascisme est une esthétisation de la vie politique. A cette violence faite aux masses, que le fascisme oblige à mettre genou à terre dans le culte d'un chef, correspond une violence subie par un appareillage mis au service de la production de

46. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 13.

47. Constituée de milliers d'éléments, la même pile peut en plus être exposée dans plusieurs endroits simultanément.

valeurs culturelles<sup>48</sup>. »

En respectant « l'appareillage » dans sa logique de reproduction et le poussant jusqu'à son terme qui est une accessibilité générale à l'art, Gonzalez-Torres atteint à cette autre pratique que Benjamin attend de la reproductibilité : la politique.

48. Walter Benjamin, *ibid.*, p. 75.

Pour André Bazin l'image photographique est essentiellement « un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière<sup>1</sup> ». Un objet reçoit de la lumière, la renvoie, les cristaux d'halogénures d'argent y réagissent, puis par une suite continue de contacts et d'opérations physiques ou chimiques cette même trace lumineuse nous est transmise. Toute notre croyance en la photographie et en sa valeur de témoignage vient de cette continuité lumineuse. L'image photographique est, pour reprendre le mot de Roland Barthes, « un certificat de présence<sup>2</sup> ».

Avec la photographie numérique cette chaîne continue des traces lumineuses disparaît. L'objet photographié reçoit toujours de la lumière, mais la lumière captée par l'appareillage photographique est discrétisée, c'est-à-dire convertie en une suite numérique qui pourra ensuite être relue et reconvertie en une image (ou en tout autre chose) par un autre appareillage.

Avec l'image numérique (*l'image discrète*<sup>3</sup> pour reprendre le mot de Bernard Stiegler), la restitution d'une image originale (son empreinte lumineuse) n'est plus certaine. Discrétisée, l'image devient un simple code permettant toutes les manipulations. Elle n'a plus de forme. Elle peut subir un nombre infini de transformations sur un nombre infini de supports. Elle n'est plus la trace d'un événement lumineux, elle n'est plus son empreinte, elle devient son spectre, son monstre ou son fantôme.

1. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Septième art », 2005, p. 12.

2. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Les Cahiers du cinéma/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980, p. 135.

3. Bernard Stiegler, « L'image discrète », in *Échographies de la télévision*, Jacques Derrida et Bernard Stiegler, Paris, Galilée-INA, coll. « Débats », 1996, p. 161-183.

Si la fidélité était le propre de l'image analogique, « la manipulation est au contraire l'essence, c'est-à-dire la règle, de la photo numérique<sup>1</sup>. » Sa seule forme stable est la forme numérique qui ne nous est accessible que par les algorithmes. C'est en effet grâce aux algorithmes que nous pouvons la couper, la copier, la coller, l'effacer, l'annuler, la sélectionner, l'insérer, la vérifier, l'installer, la rechercher, la remplacer, la créer, nous y abonner, la masquer, l'afficher, l'ajouter, la déplacer, la condenser, la développer, la remonter, l'ouvrir, la prévisualiser, la juxtaposer, la superposer, l'importer, l'enregistrer, l'imprimer, la quitter, etc.

Comme le résume Gérard Berry : « Jusqu'à la fin du XXe siècle, type d'information et support physique étaient étroitement liés<sup>2</sup>. » Aujourd'hui l'information et son support sont devenus indépendants. Un même support peut contenir indifféremment du texte, de l'image (fixe ou animée), du son, etc. Cette indifférenciation n'est possible que parce que les objets (textuels, visuels, sonores, etc.) sont tous discrétisés.

1. Ibid., p. 169.

2. Gérard Berry, *Pourquoi et comment le monde devient numérique*, Paris, Collège de France/Fayard, 2008, p. 21.

Le mot discret, même s'il est peu utilisé, semble plus juste que le mot numérique ou digital. En effet un objet discret est un objet qui a été transformé en code. De plus, les mots sont souvent surprenants, ce code reste toujours inaccessible. Le code est invisible et cette invisibilité du code est une des caractéristiques essentielles du monde numérique. Cette invisibilité est d'ailleurs la condition technique d'existence du bug qui n'est souvent qu'une erreur d'écriture cachée dans les millions de lignes de code des algorithmes.

Pour l'utilisateur distrait rien ne semble avoir changé<sup>3</sup>. Les appareils photos, par exemple, ressemblent peu ou prou à ceux que l'on a déjà connus et les photos sont toujours visibles sur papier. Certes nous sommes passés de la chimie à l'impression, mais pour l'utilisateur ça pourrait n'être qu'un détail de la déjà longue histoire de la reproductibilité. Pourtant tout a changé.

3. Cf. Alain Renaud, « De la photographie à la photologie », *Art/Photographie numérique*, Aix-en-Provence, Cyprès/École d'Art d'Aix en Provence, 1995, p. 179-219.

## **Faire un livre c'est facile**

Prenez une feuille à l'italienne.

Imprimez au recto la couverture et au verso l'intérieur du livre.

Pliez.

Rognez si nécessaire.

Recommencez.

mai  
2004

Éric Watier, *Faire un livre c'est facile*, Montpellier, auto-édition, mai 2004, carte postale, 10,5 × 15 cm.

->entrée 9 « Felix Gonzalez-Torres [...] » : 205

Toute nouvelle technique entraîne des objets et des procédures, qui, sans elle, étaient impensables, le plus difficile étant de se défaire des habitudes et des objets précédents. La question de la reproductibilité et de son économie est relancée de façon fulgurante par les technologies numériques et par ce que Stiegler appelle l'hyper-reproductibilité. À partir du moment où un livre, une image ou tout autre objet devient un fichier numérique, n'importe quel support numérique est apte à le diffuser. S'il est plus simple et moins cher de graver un CD que d'imprimer ce qui s'y trouve, pourquoi ne pas laisser à chaque destinataire le soin d'en imprimer le contenu comme bon lui semble ?

La délégation introduit un nouveau rapport à l'objet. L'objet n'est diffusé que sous la forme d'un fichier réactualisable. L'image contenue dans *Ho(use) Ho(me)* ou dans *Latescape* n'est matérialisée sur un support matériel que si le destinataire a le désir de la voir matérialisée. Sa matérialisation minimum est son écranisation, mais toutes les matérialisations sont possibles.

De plus, l'interdiction à la vente de tout ce qui pourrait être produit, place le destinataire face à son seul désir, le mettant aussi dans la position du donateur. La matérialisation qu'il réalise constitue à ce moment là un cadeau en retour (pour moi) et un cadeau d'avance pour tous les autres. Ainsi, par exemple, Colin Sackett a édité quatre blocs de 250 feuilles reproduisant la même image d'un *Latescape*<sup>1</sup> et Didier Mathieu a fait imprimer pour une exposition *Ho(use)Ho(me)*, *Latescape*, *Liberalism is barbarism* et *Paysage-retard*<sup>2</sup> sous forme de posters. Ces éditions sont exemplaires.

1. *A moment by* *Éric Watier*, Axminster, Colin Sackett, 17 mai 2004.

2. *Ho(use)Ho(me)*, *Latescape*, *Liberalism is barbarism* et *Paysage-retard*, Saint Yrieix-La-Perche, Le Centre des Livres d'Artistes/Pays-Paysage, posters édités à l'occasion de l'exposition *Hans Waanders, Éric Watier*, Angoulême, Musée du papier Le Nil, 20 avril-15 mai 2005.





mai  
2004

*A Moment* by *éric Watier*, Axminster, Colin Sackett, mai 2004, 25 × 33,3 cm.,  
1 p., (Bloc de 250 ex.)

->232-233

mai  
2004

## Contrat d'édition

Une édit

- Art. 1 :** Eric Watier confie à .....  
le soin d'éditer le(s) fichier(s) ..... ci-joint(s).  
L'éditeur s'engage à en publier ..... exemplaires avec l'assistance de l'auteur.
- Art. 2 :** L'éditeur assurera la diffusion de l'édition par tout moyen à sa convenance.
- Art. 3 :** L'auteur conserve les droits de reproduction, de traduction et d'adaptation.
- Art. 4 :** Pour la présente publication l'auteur ne perçoit aucun droit d'auteur,  
mais en guise de paiement l'éditeur s'engage à lui fournir le quart des publications.

Fait à ....., le .....

## Contrat d'édition (Copie)

- Art. 1 :** Eric Watier confie à .....  
L'éditeur s'engage à en publier ..... exemplaires avec l'assistance de l'auteur.
- Art. 3 :** L'auteur conserve les droits de reproduction, de traduction et d'ad

on

..... le soin d'éditer le(s) fichier(s) ..... ci-joint(s).

r. **Art. 2 :** L'éditeur assurera la diffusion de l'édition par tout moyen à sa convenance.

aptation. **Art. 4 :** Pour la présente publication l'auteur ne perçoit aucun droit d'auteur, mais en guise de paiement l'éditeur s'engage à lui fournir le quart des publications.

Fait à ....., le .....

**Contrat d'édition  
(Copie)**

**Art. 1 :** Eric Watier confie à Alain - BUYSE  
L'éditeur s'engage à en publier ..... exemplaires  
**Art. 3 :** L'auteur conserve les droits de reprod

**Contrat d'édition  
(Copie)**

**Art. 1 :** Eric Watier confie à LA LIBRAIRIE  
L'éditeur s'engage à en publier 200 exemplaires  
**Art. 3 :** L'auteur conserve les droits de reprod

**Contrat d'édition  
(Copie)**

**Art. 1 :** Eric Watier confie à VVES CH  
L'éditeur s'engage à en publier 20 exemplaires  
**Art. 3 :** L'auteur conserve les droits de reprod

..... le soin d'éditer le(s) fichier(s) catalogue de prix à émaner ci-joint(s).  
 avec l'assistance de l'auteur. **Art. 2** : L'éditeur assurera la diffusion de l'édition par tout moyen à sa convenance.  
 uction, de traduction et d'adaptation. **Art. 4** : Pour la présente publication l'auteur ne perçoit aucun droit d'auteur,  
 mais en guise de paiement l'éditeur s'engage à lui fournir le quart des publications.

Fait à SYRIËIX....., le 22 Mai 2004.....

AC | +

mai  
2004

E. WATIER..... le soin d'éditer le(s) fichier(s) Adhite de Ken..... ci-joint(s).  
 avec l'assistance de l'auteur. **Art. 2** : L'éditeur assurera la diffusion de l'édition par tout moyen à sa convenance.  
 uction, de traduction et d'adaptation. **Art. 4** : Pour la présente publication l'auteur ne perçoit aucun droit d'auteur,  
 mais en guise de paiement l'éditeur s'engage à lui fournir le quart des publications.

Fait à SYRIËIX....., le 22/05/04.....

+ | +

AUDOUËT..... le soin d'éditer le(s) fichier(s) MAFFANIN..... ci-joint(s).  
 avec l'assistance de l'auteur. **Art. 2** : L'éditeur assurera la diffusion de l'édition par tout moyen à sa convenance.  
 uction, de traduction et d'adaptation. **Art. 4** : Pour la présente publication l'auteur ne perçoit aucun droit d'auteur,  
 mais en guise de paiement l'éditeur s'engage à lui fournir le quart des publications.

Fait à SYRIËIX....., le 23/05/04.....

+ | +

En général, quand un éditeur ou un artiste-éditeur participe à une foire aux livres c'est pour y vendre ses livres. Pour la biennale du livre d'artistes, de Saint Yrieix-la-Perche en 2004, je décide de faire un peu différemment : tous les livres exposés peuvent être acquis gratuitement sur simple demande, il suffit d'en devenir l'éditeur. Le destinataire choisit le ou les livres qu'il veut acquérir, je grave gratuitement le CD des fichiers correspondants et nous signons un contrat sommaire où le destinataire s'engage à éditer et à distribuer ses livres. Ainsi, chaque nouveau propriétaire prolonge le don qui lui est fait, en donnant de son temps (pour l'édition) et en redistribuant à son compte ce qu'il a produit. Certes je n'ai rien vendu (une fois de plus) à Saint Yrieix-la-Perche, mais il y avait subitement quarante éditeurs de plus.

Cette économie parallèle n'est possible que parce que les livres sont faciles à fabriquer : une impression recto verso, un pliage, un rognage et le tour est joué. De plus chaque édition engendre aussi toute une série d'adaptations incontrôlées : grammage, format ou teinte du papier, colorisation de l'impression, etc. Ces différences, généralement légères, engendrent de nombreuses variations autour d'un même objet. Elles multiplient les versions et rendent tout contrôle impossible et ridicule. Il n'y a plus de première, ou de deuxième édition, il y a des objets libres circulant librement.

Dans le monde numérique, ce qu'offre la discrétisation, ce n'est pas tant de nouvelles formes d'images ou de sons (puisque le numérique calque souvent ses formes sur d'anciennes formes de présentation ou de représentation), c'est surtout une extraordinaire capacité à faire circuler des objets à rematérialiser.

Jusque là une œuvre de l'esprit avait nécessairement un support physique fixe et le droit d'auteur protégeait l'originalité d'une idée grâce à l'originalité de son inscription dans une forme. Les deux étaient inséparables.

Avec l'objet numérique, nous sommes en face d'une séparation du code et des différents supports qui peuvent l'accueillir. Pour profiter d'un objet numérique, il faut le réactiver. Si au début du XXe siècle c'était encore la reproduction d'un objet qui provoquait sa consommation, aujourd'hui c'est le désir de consommation d'un objet qui va provoquer sa reproduction : pour consommer il faut reproduire.

De quoi devrions-nous avoir peur dans cette histoire puisque tout s'ajoute toujours ? Rien ne disparaît. L'original peut toujours exister et dans le même temps laisser place à des objets intermédiaires qui deviendront les matrices d'objets jusque-là inenvisagés.

Grâce au numérique nous pouvons enfin abandonner sereinement l'idée d'original et l'idée de forme finie ou définitive.

On l'a déjà dit, un objet numérique est à la fois sans origine et sans fin. Il est au milieu. Tout en étant déjà établi, il reste différent<sup>1</sup>, c'est-à-dire à la fois différent et différé ou différenciable.

1. Pour reprendre (avec modification) le très beau *différance* de Jacques Derrida.

Un siècle après la photographie, le numérique repose la même question à l'art : pourquoi imposer de la rareté là où la technique crée de la disponibilité ? Dans quels buts ? À quels profits ? Comme le dit Benjamin dans la conclusion de son essai : « Les masses ont le droit d'exiger une transformation du régime de la propriété ; le fascisme veut leur permettre de s'exprimer tout en conservant ce régime. La conséquence logique du fascisme est une esthétisation de la vie politique. À cette violence faite aux masses, que le fascisme oblige à mettre genou à terre dans le culte d'un chef, correspond une violence subie par un appareillage mis au service de la production de valeurs culturelles<sup>1</sup>. » Cette violence est encore plus grande avec le numérique où le débat sur le piratage n'est qu'une attaque contre un appareillage technique et la révolution qu'il autorise.

1. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 75.

Derrière l'idée naturelle que nous nous faisons de l'art, de l'artiste et de ses objets, se cache une série de faits historiques déterminant notre vision actuelle de l'art. Nous croyons en particulier, depuis le dix-neuvième siècle, à la liberté de l'art et de l'artiste.

Ad Reinhardt ne dit pas autre chose quand il dit : « je ne veux pas que le processus des beaux-arts, qui est pour moi un processus libre, dans lequel vous n'avez pas de travail alimentaire à accomplir, soit confondu avec quoi que ce soit d'autre<sup>1</sup>. »

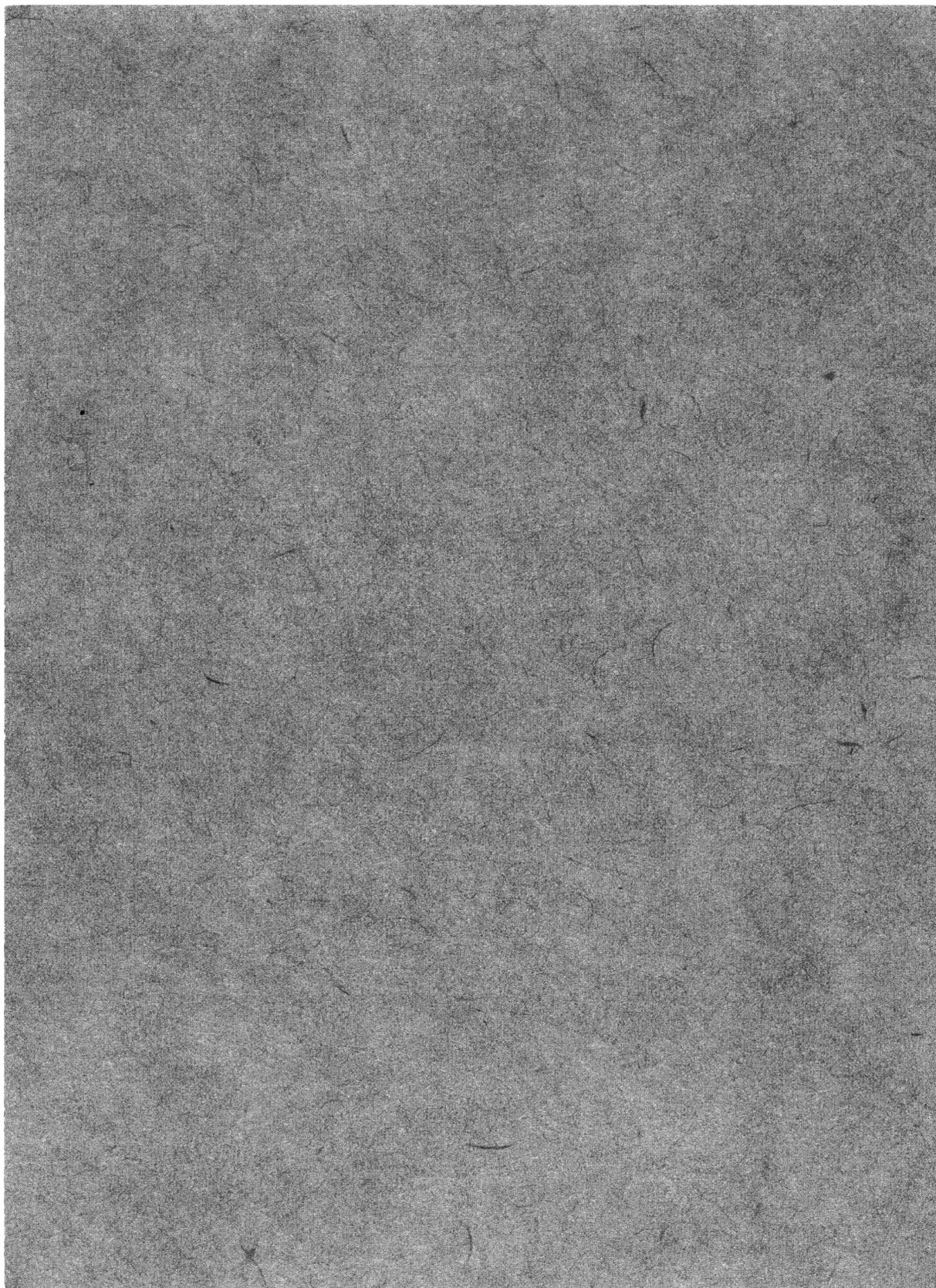
En principe l'artiste ne se soucie pas du client. Il n'a pas de client et sa non aliénation au client donne à l'objet d'art une grande part sa valeur supposée. Produits dans une pure gratuité du faire les objets d'art que l'artiste réalise acquièrent de fait une valeur particulière<sup>2</sup>.

Pour être libre, et donc estimable, l'art ne peut pas être une marchandise.

En donnant son travail, l'artiste est plus que jamais dans son rôle : il coupe court au soupçon d'intérêt et rend le désintéressement effectif et visible.

1. Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt Peinture moderne et responsabilité esthétique*, Chatou, Les éditions de la transparence, 2011, p.125.

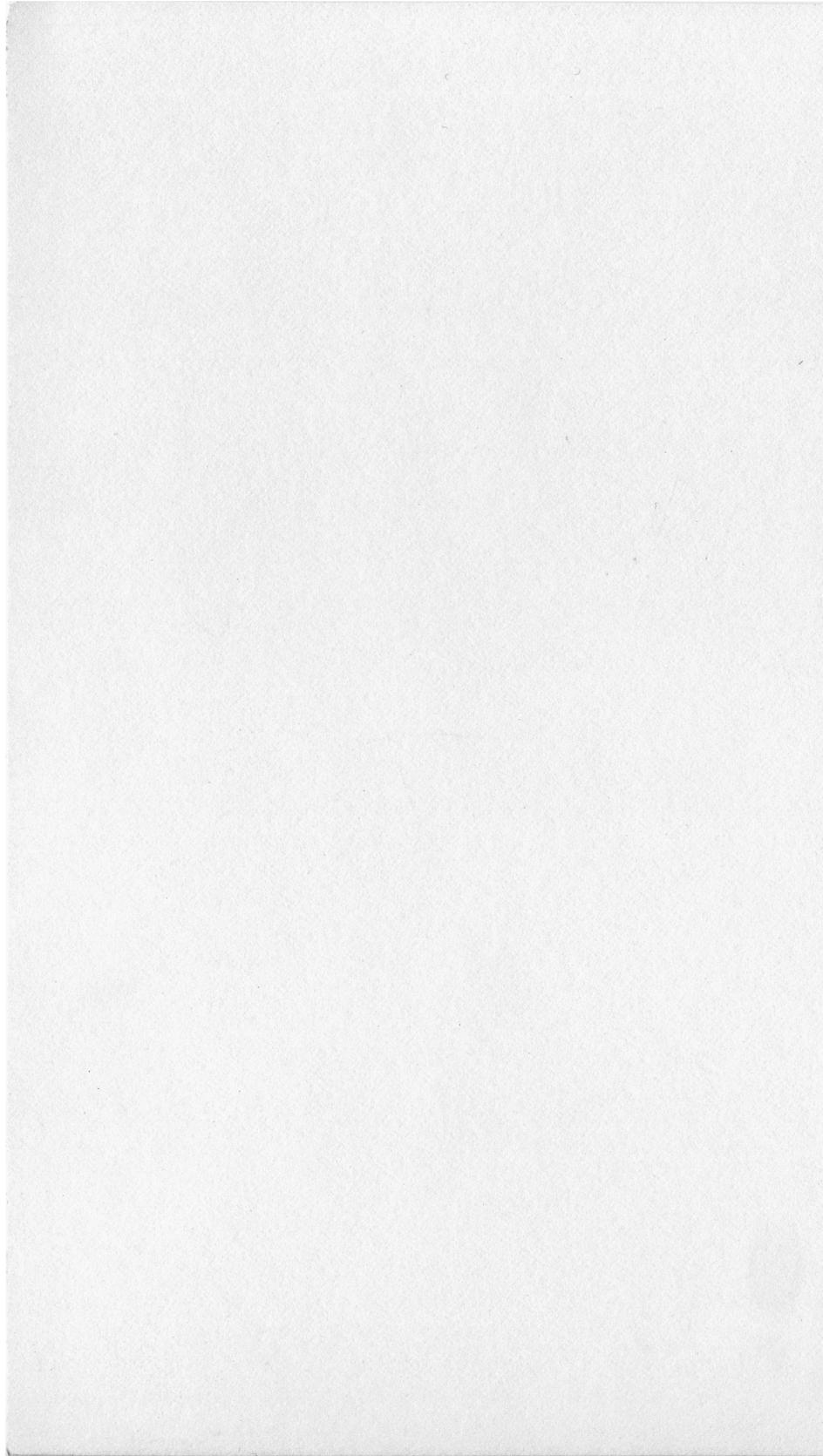
2. Raymonde Moulin, « La genèse de la rareté artistique », *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, p.162.



mai  
2005

[Saadi], sans titre, Brest, Zédélé éditions, mai 2005, 4 p., 19 × 13,5 cm.  
(Première de couverture.)

->242-243



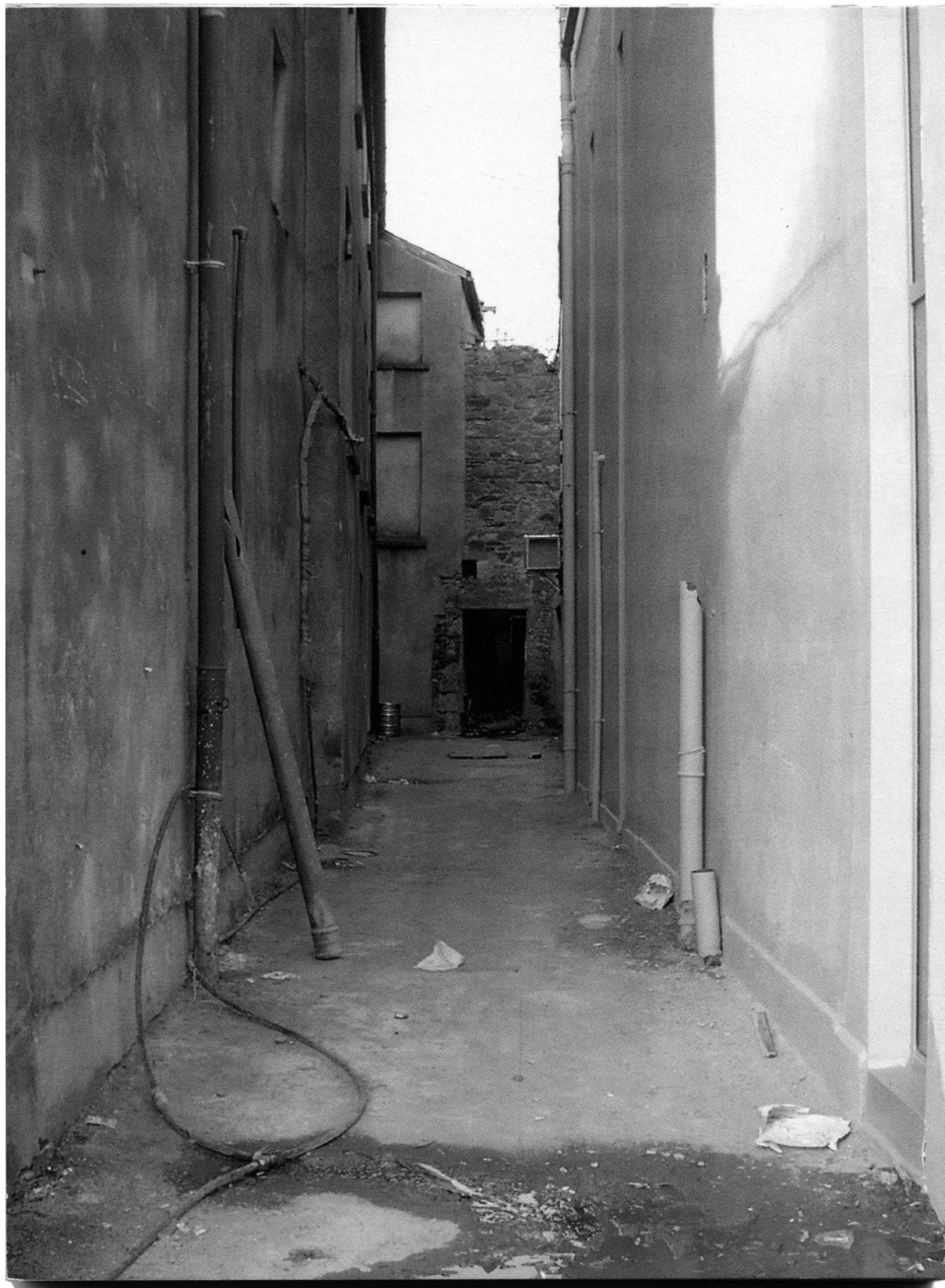
mai  
2005

À ta mort, tu n'emporteras que ce que tu as donné

[Saadi], sans titre, Brest, Zédélé éditions, 2005, 4 p., 19 × 13,5 cm. (Pages intérieures.)

->entrée 5 [Paysages avec retard] : 93

juil.  
2005

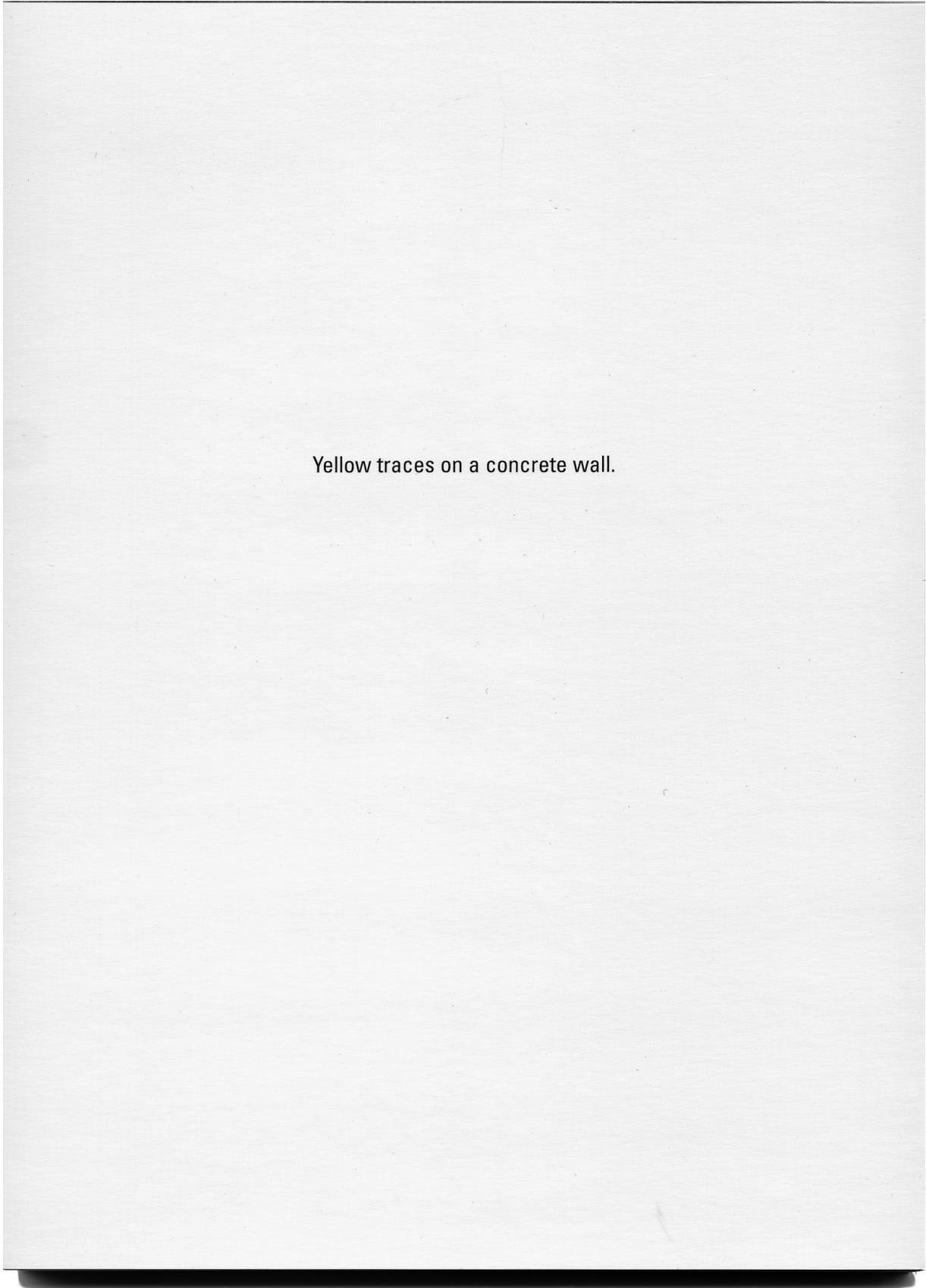


Éric Watier, *Things seen (Cork block)*, Saint Yrieix-la-Perche, Centre des Livres d'Artistes, juillet 2005, 4 p., 18 × 13 cm. (Première de couverture.)

juil.  
2005

One door. Two windows.

juil.  
2005



Yellow traces on a concrete wall.

Éric Watier, *Things seen (Cork block)*, Saint Yrieix-la-Perche, Centre des Livres d'Artistes, juillet 2005, 4 p., 18 × 13 cm. (Page intérieure.)

->247

En juillet 2005, je suis invité par Simon Cutts et Didier Mathieu à participer à une exposition collective à Cork. Le principe en est simple : l'exposition s'appelle *Vinyl*<sup>1</sup>, et tout ce qui y est exposé est en vinyle. J'y expose une série de vingt-neuf *Choses vues* collées directement sur les vitres d'un couloir.

À la fin de l'exposition, Didier Mathieu me propose de faire une édition de mon intervention. Je n'ai pas du tout envie de faire un catalogue : j'ai envie de faire un livre<sup>2</sup>.

Suite à une discussion avec Didier, nous décidons de faire un bloc. Chaque feuille reproduira un énoncé et la mise en page et l'ordre des énoncés reprendront les dispositifs du couloir. Par contre les feuilles seront imprimées en recto simple, au format des cadres du commerce et elles seront détachables. Ainsi, qui le désire pourra désosser le « catalogue » et refaire chez lui une nouvelle version de l'exposition de Cork.

1. *Vinyl*, CBS, Cork, 1er juillet-13 août 2005.

2. Éric Watier, *Things seen (Cork block)*, Saint Yrieix-la-Perche, Centre des Livres d'Artistes, juillet 2005.



mars  
2006

Éric Watier, *Bloc*, Brest, Zédélé éditions, mars 2006, 18 × 24 cm., 696 p.  
(première de couverture.)

->250-251

BLOC est à la fois un  
Un livre parce qu'il est  
Une exposition parce qu'il est  
une table, placardée

BLOC n'est pas vraiment  
livres.  
Un tas où chaque  
format des cadres  
C'est une pile.

BLOC est aussi libre

un livre et une exposition.  
est l'assemblage d'un assez grand nombre de feuilles.  
ce que chaque feuille peut être détachée, dispersée, posée sur  
e au mur, encadrée, etc.

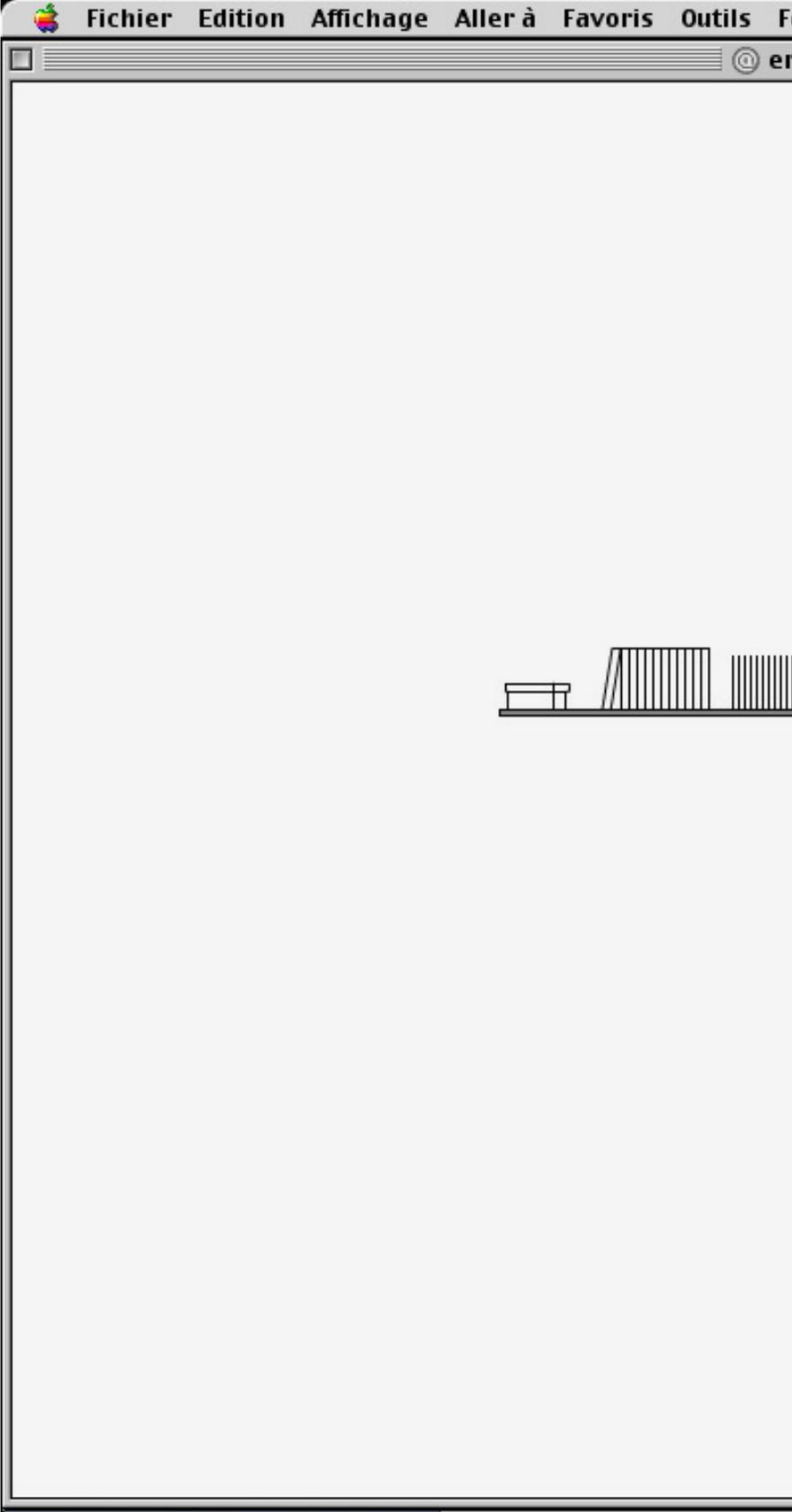
amment une suite, c'est un tas où s'accumulent dix années de

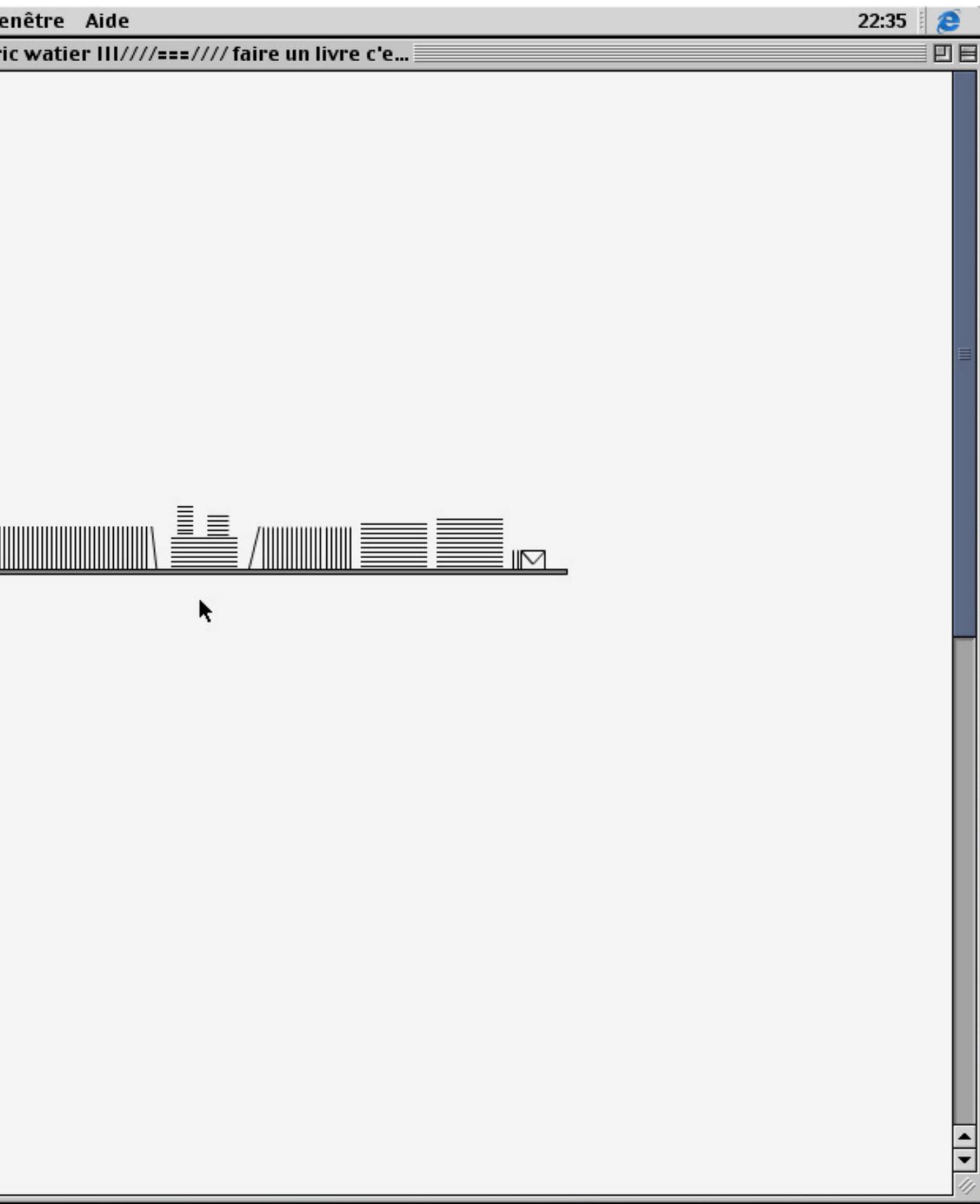
livre a été corrigé, remaquetté et imprimé en recto simple au  
du commerce.

ement téléchargeable en kit sur : [www.ericwatier.net](http://www.ericwatier.net)

er rue de la République 29200 Brest • Mars 2006 • ISBN 2-915859-03-5  
u Ministère de la culture et de la communication - Drac Languedoc-Roussillon (aide individuelle à la  
Roussillon et de l'association Aperto (Montpellier).

25 €





mars  
2006

Éric Watier, *ericwatier.net*, Brest, Zédélé éditions, mars 2006. (Deuxième page d'accueil)

->262

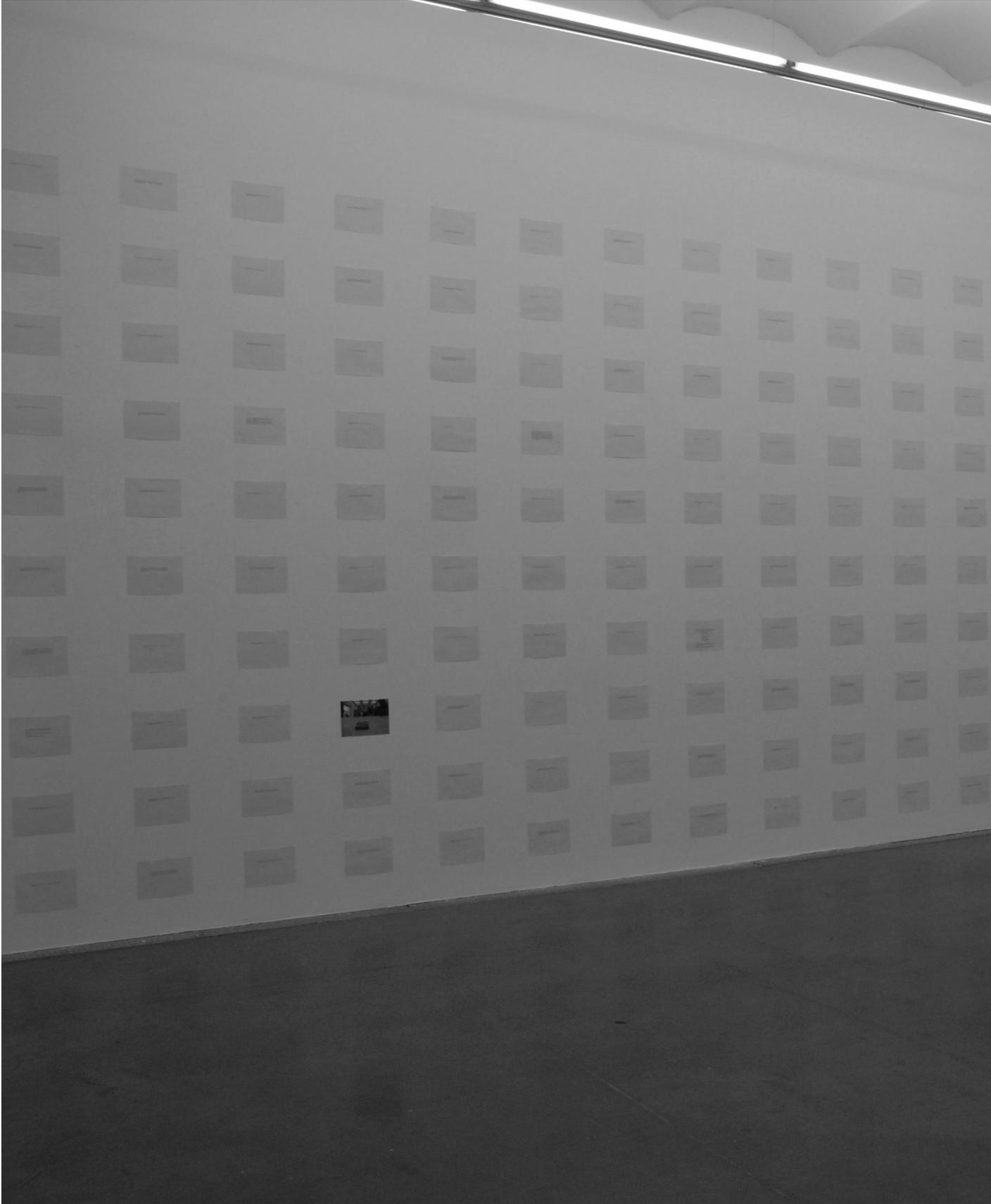




mars  
2006

Éric Watier, *Livres, publications, éditions*, exposition personnelle, Brest, La petite librairie, 3 mars - 29 avril 2006.

->256-257





mars  
2006

Éric Watier, « Bloc », *Choses vues*, exposition collective, Montpellier, Frac-LR, 25 mars - 13 mai 2006.

->260-261





juin  
2006

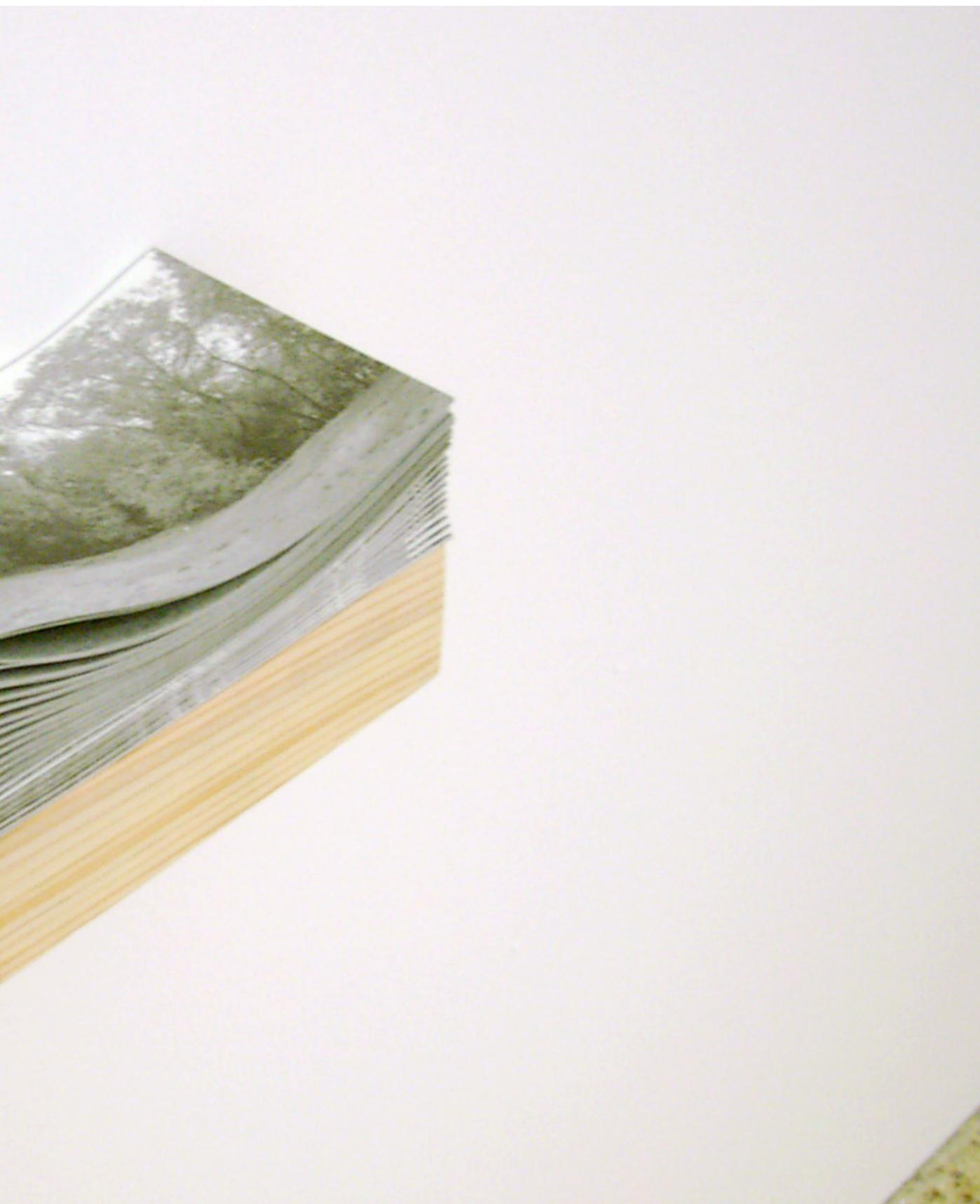


Éric Watier, *Paysages avec retard*, Montpellier, Frac-LR ; Brest, Zédélé éditions, juin 2006, 16 p., 10,5 × 15 cm. (Couverture et pages intérieures.)

->entrée 6 [Domaine public] : 108-109



juin  
2006



Éric Watier, *Paysages avec retard*, exposition collective : *Chauffe, Marcel!*,  
Montpellier, La panacée/Frac-LR, 17 juin - 29 octobre 2006.

->320-321

Publié par Zédélé éditions en 2006, *BLOC* reprend par ordre chronologique des productions imprimées mais éparses : *Choses vues, Architectures remarquables, Paysages avec retard, Donner c'est donner, L'inventaire des destructions*, etc. Des livres, des livrets, des livres-plis, et même des inédits...

« *BLOC* est à la fois un livre et une exposition. Un livre parce qu'il est l'assemblage d'un assez grand nombre de feuilles. Une exposition parce que chaque feuille peut être détachée, dispersée, posée sur une table, placardée au mur, encadrée, etc.

*BLOC* n'est pas vraiment une suite, c'est un tas où s'accumulent dix années de livres. Un tas où chaque livre a été corrigé, remaquetté et imprimé en recto simple au format des cadres du commerce<sup>1</sup>. »

*BLOC* n'est pas un catalogue, c'est même tout le contraire. Il est « un préalable nécessaire à l'exposition et non l'inverse<sup>2</sup>. »

Dernier détail, en éditant *BLOC*, Zédélé éditions produit aussi un site<sup>3</sup> pour permettre le téléchargement gratuit de *BLOC* et de tous les livres qui le composent.

1. Extrait du texte de la quatrième de couverture de *Bloc*. Éric Watier, *Bloc*, op. cit.

2. Jérôme Dupeyrat, « Publier et exposer - Exposer et publier », dans *Publier ]...[ Exposer, les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2012, p. 43.

3. [www.ericwatier.net](http://www.ericwatier.net) (Malheureusement le site ne fonctionne plus : un robot a racheté le nom de domaine et il est aujourd'hui attribué à une agence d'architecture...)

Donner ce que l'on pourrait vendre peut paraître absurde à plus d'un. Mais essayer de vendre ce que l'on donne déjà ailleurs c'est encore pire ! Pourtant l'expérience de Stallman prouve le contraire.

Rester dans le don, et seulement dans le don, serait une façon de ne jamais mettre les pieds dans le plat de la marchandise. Une façon de rester en dehors du débat en restant dans un réseau toujours souterrain ou parallèle.

Comme le dit Raoul Vaneigem : « La société marchande est fondée toute entière sur l'interdit de la gratuité<sup>1</sup>. » C'est précisément en voulant situer mon travail au cœur de cette contradiction (don/marchandise - gratuit/payant) que nous avons décidé, avec Galaad Prigent<sup>2</sup>, d'éditer en même temps *BLOC* (25 €) et sa version téléchargeable (0 €), augmentée de tous les livres qu'il contient.

1. Raoul Vaneigem, *Nous qui désirons sans fin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », p. 175.

2. Le fondateur de Zédélé éditions.

L'histoire de Richard M. Stallman est une réponse exemplaire à la marchandisation des œuvres de l'esprit<sup>1</sup>. Au début des années 1980, Stallman travaille au laboratoire d'intelligence artificielle du Massachusetts Institute of Technology, comme programmeur système. La société Xerox offre alors au M.I.T. une imprimante laser. Malheureusement elle n'est pas très fiable mais Stallman n'a pas le droit d'intervenir : elle est contrôlée par un « logiciel privateur<sup>2</sup> ». Refusant la logique des logiciels propriétaires qui se développent alors rapidement partout Stallman démissionne du M.I.T. et décide d'écrire un système d'exploitation libre, c'est-à-dire un logiciel dont le code source reste accessible et modifiable. Début 1985 son programme GNU Emacs commence à être utilisable. Stallman le propose gratuitement sur le serveur du M.I.T. qu'il utilise à l'époque mais, étant sans emploi et donc sans ressources, il propose parallèlement d'envoyer le même programme à quiconque lui donne cent-cinquante dollars. Et contre toute logique économique on lui achète son logiciel.

1. Cf. : Richard M. Stallman, *Le projet GNU*, <http://www.gnu.org/home.fr.html> [14 septembre 2013]

2. « L'emploi de l'expression "logiciel privateur" (en anglais *proprietary software*) nécessite quelques explications. Pour traduire l'expression anglaise, la plupart des francophones utilisaient le mot "propriétaire" en procédant à une dérivation impropre du nom vers l'adjectif. Or, depuis quelque temps, dans ses discours en français, Richard Stallman préfère qualifier ces logiciels de "privateurs" pour en souligner les effets nocifs. », Richard M. Stallman, Sam Williams et Christophe Masutti, *Richard Stallman et la révolution du logiciel libre*, Paris, Eyrolles, 2010, p.13.

Richard M. Stallman est une figure apparente de l'état d'esprit qui a fondé internet. Le gros de la troupe reste anonyme, même s'il y a quelques stars.

Comme le décrit parfaitement Dominique Cardon, les informaticiens ont imaginé internet, « l'ont nourri de leurs pratiques de coopération, de co-conception et de réputation auprès des pairs. Ils ont établi un code déontologique qui valorise l'autonomie, la liberté de parole, la gratuité, le consensus, la tolérance<sup>1</sup>. » Cette façon d'envisager les choses se retrouve encore aujourd'hui dans les systèmes d'exploitation ouverts comme GNU ou Linux, mais surtout dans le développement incontrôlé du téléchargement libre et des échanges poste-à-poste. Ces phénomènes reposent sur des principes simples qui sont la coopération, l'entraide et le libre partage de ce qui devrait être considéré comme étant nécessairement commun. Ils reposent de façon radicale la question de la propriété intellectuelle et de son exploitation commerciale ou non.

1. Dominique Cardon, *La démocratie internet*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La république des idées », 2010, p. 13.

Dans le champs des arts plastiques, c'est le *Code de la Propriété littéraire et artistique* qui détermine légalement le rapport de l'artiste à son œuvre. C'est donc grâce à lui que l'artiste peut déterminer le rapport social et politique qu'il veut entretenir avec la société dans laquelle il vit. Dès lors, il est de sa responsabilité de voir quels changements de rapports sociaux peut introduire une utilisation libre, pleine et entière de son droit de propriété. Agissant sur ce droit, il peut changer de façon significative la réception de son travail par la société, et donc en modifier le sens. Déclarant son œuvre comme non marchande, l'artiste peut réaffirmer que l'objet d'art est irréductible à la marchandise.

Le problème de la valeur marchande est qu'elle se déclare comme preuve de toutes les autres valeurs, comme équivalent général de toutes les autres valeurs. Valorisation ultime et incontestable de l'objet, elle remplace et occulte les autres systèmes d'attribution de la valeur à son seul profit. Comme le dit fort justement Georg Simmel : « La seule qualité de l'argent [...] c'est sa quantité<sup>1</sup>. » C'est aussi son défaut.

Manifestation la plus visible de la valeur, l'argent ne remplace aucune des valeurs dont il est censé se faire l'équivalent. Devenant la preuve d'une valeur dont il n'est jamais l'origine, il éclipse purement et simplement les autres valeurs.

Nier la valeur marchande, c'est sortir du système univoque de la valorisation marchande pour se situer dans un autre système de valeur. C'est-à-dire dans un autre système de reconnaissance, une autre communauté, où l'artiste n'est plus dans la position d'un pur émetteur au sein d'un système libéral, mais bel et bien dans une position intermédiaire inscrite dans un réseau où le récepteur est aussi un acteur.

1. Georg Simmel, *La Philosophie de l'argent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p.47.

**N'ACHETEZ  
PLUS:  
TELE-  
CHARGEZ!**



nov.  
2006

Éric Watier, *N'achetez plus*, Montpellier, auto-édition, novembre 2006, carte postale publicitaire, 10,5 × 15 cm. (Recto et verso.)

->entrée 12 « L'art conceptuel n'existe pas » : 296

**Ecrire à l'envers :**  
**"Cette phrase est écrite à l'envers.**  
**(C'est-à-dire à l'endroit.)"**

Eric Watier - *Travaux discrets* - 1981/2006 etc.

**Ecrire sur n'importe quel support :  
"Et même s'il n'y avait rien,  
il y aurait quand même quelque chose."**

Eric Watier - *Travaux discrets* - 1981/2006 etc.

nov.  
2006

**Ecrire en vinyl transparent sur n'importe quel support :  
"Sur ces mots il y a peut-être votre regard ou peut-être pas."**

Eric Watier - *Travaux discrets* - 1981/2006 etc.

L'extraordinaire liberté manipulatoire qui caractérise la discrétisation, on la retrouve autrement dans l'histoire de l'art avec ce que Nelson Goodman appelle les œuvres allographiques. Par définition, « un art paraît être allographique dans l'exacte mesure où il est justifiable d'une notation<sup>1</sup>. » L'exemple parfait de l'œuvre allographique c'est l'œuvre musicale. La mise au point de sa notation permet son exécution. Toute pièce jouée peut être écrite et étant écrite elle peut être rejouée.

Pour noter une idée, ou pour la transmettre, on peut aussi utiliser le langage. Mais le problème du langage est qu'on oublie souvent qu'il est une formalisation. Ce que nous rappelle Lawrence Weiner c'est précisément cette différence absolue entre une idée<sup>2</sup> et sa matérialisation par la forme du langage.

1. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 154.

2. Toujours réalisée dans le cas de Weiner.

Énoncer une idée ce n'est pas l'épuiser instantanément. C'est lui donner une forme, une forme précise : la forme même de son énonciation. Une forme possible parmi toutes celles que l'idée pourrait prendre.

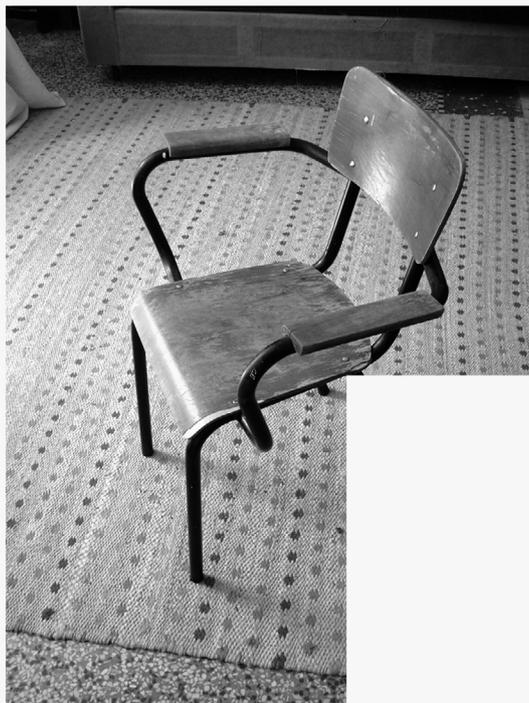
Les mots, on le sait depuis longtemps, ne se substituent pas aux choses et l'art conceptuel n'y changera rien. Le numérique non plus.

Si une idée peut être matérialisée dans un support ou dans un matériau autre que le langage, nous devons bien admettre qu'elle change de matière et donc de forme. Nous devons aussi admettre que ça n'est pas tout à fait la même idée, ou pas le même engagement de l'idée.

L'énoncé a cet avantage sur les autres formes, qu'il les rend toutes possibles. Un dessin, un croquis, ou un schéma (même bâclé) sera toujours vu comme un modèle et sa précision formelle sera toujours supérieure à n'importe quel texte.



Découper ses chaussures d'hiver  
pour en faire des chaussures d'été.



Rendre bancal.

Éric Watier, *Travaux discrets (Rendre bancal)*, Montpellier, auto-édition, 2007, impression recto, 21 x 29,7 cm.

->276

*Travaux discrets* est un ensemble d'imprimés mêlant texte et image. Les textes sont en général des énoncés d'actions simples et plutôt ordinaires à réaliser. Les images illustrent (avec un décalage) les textes.

Les textes sont rédigés à l'infinitif. Il s'agit donc bien de demander au lecteur de faire quelque chose. Par exemple : « Découper ses chaussures d'hiver pour en faire des chaussures d'été. » L'image qui illustre le texte ne montre pas une chaussure découpée, elle montre l'image découpée d'une chaussure. Toutes les opérations énoncées dans les textes ne sont jamais illustrées par les images des objets manipulés mais toujours par les images manipulées des objets.

On le sait, la manipulation est le propre des objets discrétisés et il n'est pas certain que les actions proposées doivent s'effectuer sur des objets concrets. La manipulation numérique est peut-être suffisante. Pour preuve, certains verbes utilisés sont typiquement numériques : copier, coller, retourner, vider, etc.

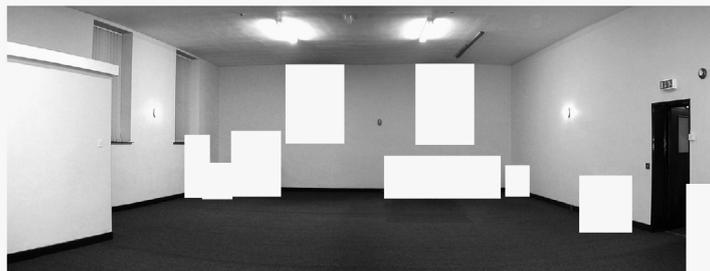
Il y a entre l'écriture et la discrétisation un rapport évident. « Le texte est le troisième métier de l'informatique après le calcul scientifique et la gestion financière. Numériser un texte n'est pas une chose très compliquée : il suffit d'attribuer une valeur numérique à chaque signe et le tour est joué. Avec les images et le son c'est plus compliqué puisque pour une image a priori continue, il faut se contenter d'une grille de points discrets, où chaque point est une intensité lumineuse finie<sup>1</sup>. » Ce rapport a aussi été noté par Bernard Stiegler avec ce qu'il appelle (après Sylvain Auroux) la grammatisation : « Depuis l'origine des premières formes d'écriture jusqu'à l'informatique et à la biotechnologie, l'évolution des mnémotechniques relève d'un processus de grammatisation. La grammatisation est ce qui permet de discrétiser, au sens mathématique du terme, un signal et de ce fait de le reproduire. Par exemple, je peux discrétiser la langue avec une trentaine de signes diacritiques : les lettres de l'alphabet. L'alphabet permet de retranscrire n'importe quelle langue du monde dont il accomplit la discrétisation littérale. Il existe trois discrétisations : littérale, analogique et numérique<sup>2</sup>. »

1. Gérard Berry, *Pourquoi et comment le monde devient numérique*, Paris, Collège de France/Fayard, 2008, p. 22.

2. Bernard Stiegler, « Entretien avec... Bernard Stiegler », entretien mené par Ivana Ballarini-Santonocito et Alexandre Serres, publié le 10 mai 2009 sur <http://www.fadben.asso.fr> [14 septembre 2013]



Couper, retourner, coller.



Vider.

Ce n'est pas un hasard si le mouvement artistique qui a le plus utilisé les possibilités de l'œuvre allographique est aussi l'avant-garde la plus musicale du XXe siècle, à savoir : Fluxus. En effet de très nombreuses actions, performances, objets ou installations Fluxus existent sous la forme d'un script. Généralement il s'agit d'un texte très court indiquant succinctement ce qu'il y a à faire<sup>1</sup>. Comme avec le code source d'un objet numérisé, les actualisations d'un énoncé fluxus sont très nombreuses. Cette liberté est d'ailleurs revendiquée par un artiste Fluxus comme George Brecht : « Je ne demande rien. Je voudrais laisser à tout le monde le maximum de liberté. Certaines propositions ont été réalisées par moi, d'autres non : si le spectateur préfère l'objet à l'idée, il choisira. Il pourra aussi le réaliser lui-même. Tout est ouvert<sup>2</sup> ». Ainsi, par exemple, pour :

PIÈCE POUR PIANO

.Centre

on pourra pousser le piano au milieu de la salle de concert, frapper une touche au milieu du clavier, poser un objet au milieu des cordes, etc.

Ce que l'énoncé Fluxus cherche à préserver avec son écriture ramassée c'est à la fois une idée et la liberté de son interprétation.

1. Un grand nombre de ces textes a été republié dans : Ken Friedman, *The Fluxus Performance Workbook*, trondheim, El Djarida, 1990. En ligne sur : [www.performance-research.net/documents/fluxus\\_workbook\\_print.pdf](http://www.performance-research.net/documents/fluxus_workbook_print.pdf) [14 septembre 2013]

2. George Brecht, entretien avec Irmeline Lebeer, in *Chroniques de l'art vivant*, n° 39, mai 1973, p.16-19, repris dans Irmeline Lebeer, *L'art ? c'est une meilleure idée !*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », Nîmes, 1997, p. 16-19.

sept.  
2007

**BIEN  
VA  
TOUT**

Éric Watier, *Papiers 01 [Tout va bien]*, Montpellier, auto-édition, 23 septembre 2007, fichier .pdf envoyé par e-mail.

Après *Architectures remarquables*, et *Paysage (détail)*, j'entame en septembre 2007 une nouvelle série diffusée par abonnement : *Papiers*.

Encore plus simple que les plis, *Papiers*, est un A4 imprimé en recto simple et diffusé sous la forme d'un fichier .pdf envoyé par mail à un nombre illimité d'abonnés.

Cette nouvelle forme de circulation du travail pousse un peu plus loin la logique d'abandon initiée par les fichiers gravés sur CD.

Ici plus rien n'est maîtrisé. Si la liste de diffusion des premiers envois est connue, tous les envois peuvent à leur tour être réexpédiés. Comme dit le proverbe : « les abonnés de mes abonnés sont mes abonnés. »

Le fichier d'origine est alors dans un double délaissement. D'une part, on ne sait pas chez qui il arrivera finalement, d'autre part son impression fera l'objet d'une infinité de variations : variations de papiers, de formats, de qualités d'impression, etc.

Ainsi, un nombre inconnu de *Papiers*, a été imprimé et exposé dans des appartements, des bureaux, et même des cellules de prison, le tout sans aucune maîtrise<sup>1</sup>.

1. Cette diffusion virale des papiers imprimés est bien sûr inspirée des « stacks » de Felix Gonzalez-Torres même si le protocole y est fatalement différent. Ici c'est le fichier lui-même qui constitue le « stack » d'origine.

**TOUT  
VA  
MIEU**

sept.  
2007

Éric Watier, *Papiers 02 [Tout va mieu]*, Montpellier, auto-édition, 27 septembre 2007, fichier .pdf envoyé par e-mail.

La diffusion incontrôlée a un lieu : internet.

Et la numérisation d'un objet n'est pas un geste anodin, c'est un changement radical de statut : objet unique, il devient pure disponibilité. Cette facilité de reproduction et de circulation remet en cause le droit d'auteur. On voit très bien aujourd'hui comment les logiciels libres, le téléchargement, ou les échanges via les réseaux sociaux bousculent fortement la propriété intellectuelle et son exploitation, commerciale ou non<sup>1</sup>. Pourtant si le numérique ne sert pas à changer les modes de diffusion et les rapports de propriété qui en découlent, alors il ne sert à rien.

1. Il est amusant de noter que la question de la gratuité s'est posée de façon violente dès l'invention de l'ordinateur vers 1945. John Ecker et John William Mauchly (deux des co-inventeurs) étaient pour une exploitation commerciale de leur découverte, alors que Herman Goldstine et John Von Neumann (les deux autres co-inventeurs) y étaient farouchement opposés. Cf. : Pierre Lévy, « L'Invention de l'ordinateur », *Éléments d'histoire des sciences*, sous la direction de Michel Serres, Paris, Bordas, coll. « Cultures », 1989, p. 534.

« Copier n'est pas voler<sup>1</sup>

Copier n'est pas voler.  
Voler un truc c'est le retirer,  
le copier c'est le rajouter,  
ça sert à ça copier.

Copier n'est pas voler.  
Si je le copie, tu l'as aussi,  
un pour moi et un pour toi,  
copier ça peut faire ça.

Si je vole ton vélo,  
t'as plus qu'à prendre le bus,  
si je n'fais que le copier,  
y a un vélo en plus.

D'un peu en faire beaucoup,  
c'est ça « copier » pour nous,  
pour partager ses idées,  
copier c'est vraiment l'PIED ! »

1. Nina Paley : « Copying is not theft », <http://blog.ninapaley.com/>, trad. par moi-même.

Pour les wall drawings de Sol LeWitt le script prend souvent la forme d'un certificat et d'un diagramme l'accompagnant. Le certificat contient généralement le numéro de l'œuvre, un texte descriptif, la liste de ses différentes présentations et une attestation d'authenticité. Le diagramme, bien que présenté sur une feuille séparée, est indissociable du certificat. Il présente, par le dessin, le modèle du wall drawing à exécuter.

Comme le dit Sol LeWitt : « à chaque œuvre d'art matérialisée correspondent de nombreuses variations qui ne le sont pas<sup>1</sup> ». En effet, le certificat, et particulièrement son diagramme, limite l'interprétation qui peut être faite de la pièce. La liberté est très cadrée et « lors de la réalisation de l'œuvre, moins on prendra de décisions, mieux ça vaudra<sup>2</sup> ».

Comme le remarque Didier Semin : « Entre les Sol LeWitt de 1970 et ceux des années quatre-vingt, il n'y a apparemment qu'une différence de degré : en réalité cette évolution du flou au précis induit une différence de nature ; dans le premier cas, la proposition est l'œuvre, ou en tout cas n'en est pas séparable ; dans le second, la proposition est la recette, sa réalisation seule est perçue comme œuvre<sup>3</sup> ».

1. Sol LeWitt, « Phrases sur l'art conceptuel » (1969), in *Art conceptuel, une entologie*, Paris, éd. MIX, 2008, p. 440.

2. Sol LeWitt, « Alinéas sur l'art conceptuel » (1967), in *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie*, Charles Harrison et Paul Wood (éd.), Hazan, Paris, 1997, p. 911.

3. Didier Semin, *Le Peintre et son modèle déposé*, Genève, Mamco, 2001, p. 38.

Contrairement à Sol LeWitt qui, avec le certificat présente un modèle de la pièce à réaliser, Lawrence Weiner ne montre pas d'image des énoncés qu'il a réalisés et il rechigne aujourd'hui encore à diffuser des images anciennes ou récentes d'énoncés fabriqués par d'autres. Lawrence Weiner se préoccupe assez peu de ce que ses destinataires font de son travail. En fait, il n'en attend aucune réalisation. Il n'en demande même jamais<sup>1</sup>.

Pour lui, il ne s'agit pas de faire réaliser ses travaux par d'autres (ils ont tous déjà été matérialisés), il s'agit de laisser au récepteur le choix de ce qu'il veut faire. Libre à lui, avec le peu d'informations que lui offre l'énoncé, d'actualiser ou non la transcription qui lui est proposé.

De toute façon le texte est incapable de s'instituer comme modèle à exécuter. Pour Weiner c'est même sa qualité principale. Il est la forme matérielle, matérialiste, technique et politique la plus permissive et donc la plus juste. Il ne termine rien. Mieux encore, il permet de faire autre chose.

L'image, au contraire, sera toujours perçue comme un modèle à reproduire.

1. Pour s'en convaincre, on lira l'avertissement que Weiner donne dans *Do it* : « VEUILLEZ NOTER QUE LE TRAVAIL N'EST PAS PRÉSENTÉ COMME UNE DEMANDE OU UNE INSTRUCTION. IL EST PRÉSENTÉ COMME UN FAIT ». *Do it*, Hans Ulrich Obrist (ed.), New York, e flux, 2005, p.353.

Le partage d'autorité est une des caractéristiques de l'œuvre allographique. L'œuvre allographique, on l'a compris, n'est pas nécessairement réalisée par son auteur. C'est là tout son intérêt et toute sa nouveauté. Par contre c'est toujours l'auteur qui décide du degré de liberté qu'il laisse à ses destinataires.

Si les artistes de Fluxus, ou Lawrence Weiner, laissent au récepteur une liberté totale dans la réalisation (et même dans la non réalisation) d'un énoncé, d'autres artistes comme Sol LeWitt ou Daniel Buren limitent cette liberté en verrouillant les scripts qui assurent la réalisation de leur travail.

Comme l'a montré Didier Semin, beaucoup d'artistes ont recouru au script, au brevet ou au certificat, et la délégation à un tiers ne se limite plus aux seuls artistes conceptuels : elle a investi une grande part de l'art contemporain.

L'œuvre allographique, aux antipodes de l'œuvre unique et loin devant l'œuvre reproductible, ne cesse de redéfinir depuis bientôt un siècle l'œuvre d'art, son économie et sa politique.

Pourtant le droit a encore du mal à accepter cette réalité de l'art et à penser l'objet d'art autrement que comme une idée originale matérialisée dans une forme nécessairement originale<sup>1</sup>.

Cette attitude est d'autant plus regrettable que les questions posées par l'œuvre allographique ne sont pas éloignées de celles que pose maintenant le numérique.

1. Voir à ce sujet le dossier « Les juges redessinent les contours de l'art » in *Libération*, n° 7977, 30 et 31 décembre 2006, p. 2-4. Voir aussi : Agnès Tricoire, *Petit traité de la liberté de création*, Paris, La Découverte, 2011.

Une œuvre discrète, qu'elle soit allographique ou numérique, offre surtout sa puissance, c'est-à-dire la possibilité des formations et des transformations dont elle est à la fois la source et la finalité.

Plus que par l'interactivité, qui n'est qu'une forme triviale de la liberté consentie par l'auteur à son spectateur ou à son interprète, c'est par la discrétisation et la disponibilité de son travail que l'artiste peut réorganiser deux libertés réputées contradictoires : la sienne et celle du récepteur. Il peut re-définir l'œuvre d'art, son statut, son économie et sa politique. Avec la numérisation, il peut délaissier son autorité et décider de ne pas contrôler la destination (et l'exposition) de son propre travail. Il peut être celui qui fait et qui laisse faire. Celui qui, ayant l'autorité, donne l'autorisation<sup>1</sup>.

L'œuvre discrète est une œuvre sans autorité, mais pas sans auteur.

1. Thierry Chancogne, « Je copie, tu t'inspires, il contrefait », in 2.0.1, n° 2, 2009, p. 102-103.

Le téléchargement ne prive personne. Il n'enlève aucun objet. Au contraire il les multiplie sans cesse. Il provoque la réactualisation d'un objet (et sa consommation) par l'émission d'un objet supplémentaire. Malgré cela, l'industrie essaie de nous faire croire qu'il y a vol là où rien n'a disparu, là où au contraire ça s'est multiplié. D'un côté, elle organise la consommation en vendant toutes les machines permettant la reproduction des œuvres, et de l'autre elle limite juridiquement ou techniquement la prolifération que ses mêmes techniques autorisent. De plus, en s'accaparant le débat sur le droit d'auteur, elle cherche à faire admettre la pénurie qu'elle organise et dont elle compte tirer un profit maximum<sup>1</sup>. Concrètement, elle espère nous faire payer le travail physique qu'elle ne fait plus : fabriquer, stocker, transporter...

Ce qui gêne fondamentalement l'industrie du divertissement c'est que le flux gigantesque d'échanges initié par internet puisse lui échapper.

Mais la question que lui pose le numérique reste entière : comment penser l'économie d'un objet si sa consommation n'est plus son épuisement mais sa prolifération ?

1. Cette position difficilement tenable est d'ailleurs en train de changer lentement et des sociétés aussi puissantes que Disney ou Vivendi Universal sont aujourd'hui en train d'imaginer des systèmes de téléchargements gratuits et légaux financés par la publicité.

Le combat de l'industrie pour la préservation de ses droits n'est pas qu'un combat pour le profit facile. C'est aussi un combat pour entretenir une certaine forme de consommation de la culture et des mythes qui vont avec.

L'industrie de la subjectivité capitaliste<sup>1</sup>, tout en participant plus qu'activement à l'appauvrissement de l'offre, essaie de nous faire croire exactement le contraire : à savoir qu'elle participerait, mieux encore, qu'elle sauverait la diversité des subjectivités. Nous savons bien que c'est faux. C'est une fiction de l'industrie elle-même. Ce que les majors de la musique défendent, par exemple, ce sont les 20% d'œuvres qui font 80% des ventes<sup>2</sup>. Leurs 20% !

L'argument de défense de l'industrie, qui voudrait qu'elle soit le défenseur de l'art et des artistes, n'a pour but que d'entretenir le mythe de la création artistique libre, riche et diversifiée qu'elle fracasse. Elle essaie de nous faire croire qu'elle vend de l'art là où elle fabrique des produits financiers.

Ce qu'Hadopi (c'est-à-dire ce que l'industrie culturelle via Hadopi) essaie de contrer c'est le cinéma sans l'industrie du cinéma, l'édition sans l'industrie de l'édition, ou la musique sans l'industrie de la musique.

Ce qui est peut-être menacé par le numérique ce n'est pas l'art, c'est l'industrie de l'art telle qu'elle existe aujourd'hui, c'est-à-dire telle qu'elle domine notre subjectivité.

Une fois de plus, ce qu'on essaie de nous voler c'est notre liberté possible. Walter Benjamin, je l'espère, ne dirait pas le contraire.

1. Cf. Felix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

2. Cf. Étienne Imer, « Hadopi et Internet », 2009, en ligne sur : <http://www.irma.asso.fr> [14 septembre 2013].



Éric Watier, *Papiers 03 [Ni fait ni à faire]*, Montpellier, auto-édition, 31 octobre 2007, fichier .pdf envoyé par e-mail.

->293

En 2001<sup>1</sup> apparaissent en France les premiers forfaits haut-débit illimités<sup>2</sup>. C'est la ruée. Les fabricants de hard et les fournisseurs d'accès vont vite faire la promotion de la culture gratuite et accessible à tous. Surfant sur les idées communautaires et libertaires d'internet (et sur la misère généralisée), c'est eux qui vont rafler la mise<sup>3</sup>.

Le pli est vite pris. Ce que l'industrie culturelle appelle le piratage a déjà fait des victimes. L'industrie de la musique, par exemple, est déjà peuplée de cadavres et ce ne sont pas les plus gros qui sont tombés les premiers.

Les mesures répressives et les mesures techniques n'y ont rien changé : elles ont même eu tendance à accentuer le phénomène.

Il est donc plus qu'urgent de poser la question de l'économie de l'art à l'époque de sa discrétion technique.

Deux économies diamétralement opposées s'affrontent : l'économie de la gratuité, du partage et de la coopération portée par internet, et l'économie de la marchandise, du profit et de la séparation des pouvoirs portée par le système spectaculaire marchand. Dans ce combat l'essentiel ne doit pas disparaître : la possibilité pour chacun de créer ce qu'il veut et l'accès de tous à ce qui se crée.

1. Après les États Unis, l'Angleterre, et l'Allemagne.

2. Cf. *Journal Officiel du Sénat*, 1er mars 2001, p. 749. En ligne sur : [www.senat.fr](http://www.senat.fr) [14 septembre 2013]

3. Cf. Étienne Imer, loc. cit.

Q. : - Et derrière l'horizon ?

R. : - L'horizon.

Éric Watier, *Papiers 06*, Montpellier, auto-édition, 11 décembre 2007, fichier .pdf envoyé par e-mail.

->entrée 15 [Il n'y a pas d'images rares] : 328

L'art conceptuel n'existe pas<sup>1</sup>

UNE SÉRIE DE PIQUETS PLANTÉS DANS LE SOL À INTERVALLES RÉGULIERS POUR FORMER UN RECTANGLE UNE FICELLE TENDUE DE PIQUET EN PIQUET POUR DÉLIMITER UNE GRILLE UN RECTANGLE RETRANCHÉ DE CE RECTANGLE. Cet énoncé de Lawrence Weiner porte le numéro 001 de son catalogue raisonné<sup>2</sup>. Pourtant ce n'est pas son premier travail. Loin de là. Des premiers travaux de Weiner à la fin des années 50 on sait peu de choses. On sait que ce sont des tableaux très influencés par l'abstraction lyrique et que Weiner lui-même les juge peu satisfaisants. Tout commence vraiment en 1960. Weiner a 18 ans. Il a une parfaite connaissance de ce qui se fait en art et en particulier des happenings. Il quitte New York pour la Californie et part en auto stop. En chemin il réalise de nombreuses constructions qu'il abandonne sur le bord de la route<sup>3</sup>.

Arrivé en Californie, Weiner réalise aussi une série d'explosions au TNT dans le parc national de Mill Valley près de San Francisco. C'est une expérience importante. Dans les biographies qu'il donne par la suite, Weiner désigne ce travail comme étant sa première exposition personnelle<sup>4</sup> ou sa première exposition visible au hasard<sup>5</sup>. C'est aussi le premier énoncé du livre *Statements* qu'il publie en 1968 : « un champ creusé en cratère par un tir simul-

1. Écrit en 2006 pour la revue *Offshore*, ce texte a été complété pour sa publication dans *Pratiques* en 2008. C'est sa version finale que nous présentons ici : Éric Watier, « L'art conceptuel n'existe pas », *Pratiques*, n° 19, « Lawrence Weiner, Collection Public Freehold », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Automne 2008, p. 8-25.

2. Lawrence Weiner, *SPECIFIC & GENERAL WORKS*, traduit par Jean-Marc Poinot, Villeurbanne, Le nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, 1993.

3. Cf. entretien avec Benjamin H.D. Buchloh, dans *Lawrence Weiner*, Londres, Phaidon, 1998, p. 8.

4. Cf. biographie de Lawrence Weiner dans *Lawrence Weiner*, op. cit., p. 147.

5. Cf. « Lawrence Weiner : biographie », *Art Conceptuel 1*, Bordeaux, CAPC Musée, 1988, p.109.

tané de plusieurs charges de TNT<sup>6</sup> ». Ce même énoncé porte aussi le numéro 1 dans la version de *Statements* qu'il publie en mai 1969 dans la revue *Art-Language*.

De cette expérience Weiner ne dit pas grand chose. Pour lui, utiliser du TNT dans un parc est une façon assez normale de faire de l'art<sup>7</sup>, seul reste un problème : « Ma seule difficulté était que je pensais que chaque cratère était unique<sup>8</sup>. »

Entre 1960 et 1962 Weiner essaye de dépasser cette difficulté de l'objet unique, notamment avec une sculpture<sup>9</sup> : « J'ai amené la pierre dans la cour, je l'ai montée sur une table et j'ai commencé à la tailler. Par conséquent, je me suis mis à déplacer la pierre sur la table et ceci devenait une activité. Chaque jour, je suis sorti afin de déplacer ce bloc de pierre d'un côté de la table à l'autre, le frappant parfois avec un marteau, devenant furieux parfois, et le jetant littéralement jusqu'à ce qu'il ait l'air d'être dans la bonne position afin d'être taillé en une sculpture sans nom. Après quelques semaines, j'ai compris que c'était cela la faire, et je l'ai posée tout simplement sur la table sans penser du tout comment je l'y avais posée. (...) J'ai compris alors que dans la sculpture il s'agissait de "mettre en place" un volume ou une masse<sup>10</sup>. »

6. Énoncé n° 030. (Nous retenons ici, ainsi que dans la suite du texte (sauf exceptions), les traductions de Jean-Marc Poinot publiées dans *SPECIFIC AND GENERAL WORKS*. Nous reprenons aussi les numéros d'inventaire qui y sont mentionnés.)

7. Cf. entretien avec Benjamin H.D. Buchloh, op. cit., p. 8.

8. Lawrence Weiner, entretien avec Willoughby Sharp, « At Amsterdam », *Avantgarde*, n° 3, New York, Lenz, printemps 1972, cité dans « Lawrence Weiner : biographie », op. cit., p. 109.

9. *Sans titre (La pierre sur la table)*, 1960-1962.

10. Cité par Dieter Schwartz, « Utiliser le langage, utiliser l'art », *Lawrence Weiner Books 1968-1989 Catalogue raisonné*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König ; Villeurbanne, Le nouveau Musée, 1989, p. 108.

Voilà, l'œuvre d'art n'est plus cet objet unique, travaillé, taillé, sculpté, ce n'est plus ce moment unique de la taille, c'est une simple mise en place, un acte presque involontaire, parfaitement répétable dans son oubli et toujours acceptable dans son résultat. Cette acceptation par Weiner d'une équivalence des objets produits dans une structure donnée va aussi être mise en pratique dans une série de peintures.

En 1963/1964 Weiner fait de la peinture. Ou plus exactement, il essaie « de communiquer ce désintérêt pour l'objet irremplaçable pour ne plus (s)'occuper que de l'idée de la peinture en tant que telle<sup>11</sup>. » Ainsi sur une grande variété de support et avec un nombre infini de techniques Weiner fait des *Peintures d'hélices*<sup>12</sup>. Le dessin est emprunté à la mire de la télévision, une image qui n'a d'autre intérêt que son propre signal. L'image qu'il y a quand il n'y a pas d'images. À propos de cette série de peintures il déclare : « ... ce fut une véritable catastrophe. Je passai donc trois ou quatre ans à peindre des toiles qui, à mon sens, n'étaient pas des objets irremplaçables, mais la simple représentation de ce que devait être une peinture<sup>13</sup>. » En 1964 il expose pour la première fois ses peintures chez Seth Siegelau à New York. Toutes les Hélices sont au même prix. Mais cette présentation est un échec. Malgré le prix unique, malgré un motif sans intérêt, malgré un traitement pictural volontairement très varié sans aucune constante de formats, de technique, ou de matières, Weiner est toujours confronté au fait qu'il ne fait que peindre. C'est-à-

11. Lawrence Weiner, entretien avec Willoughby Sharp, op. cit., p. 115.

12. *Propeller paintings*.

13. Benjamin Buchloh, « Lawrence Weiner », *Art Conceptuel 1*, op. cit., p. 115.

dire qu'il ne fait que produire des objets uniques (puisque différents) et satisfaisants (puisque exposés et à vendre).

Pour dépasser le fiasco de ses *Peintures d'hélices*, Weiner va mettre en place un nouveau protocole, les *Découpes*<sup>14</sup> : « Pour faire un tableau à partir d'une toile, il me suffisait de prendre un rectangle, d'enlever un rectangle de cette toile, de préférence dans le coin, parce que cela semblait la façon la plus commode de procéder, de la passer pendant un certain temps à la bombe de peinture, puis de lui apposer une bande en haut et une autre en bas. (...) Je demandais au destinataire de l'œuvre de choisir la couleur, la taille, les dimensions du rectangle découpé, car cela n'avait pas vraiment d'importance<sup>15</sup>. » Cette nouvelle procédure a le mérite de clarifier la situation. On comprend bien, dans cette répartition des rôles, ce qui intéresse Weiner (la mise en place du protocole) et ce qui ne l'intéresse pas (les particularismes de l'objet fini). Ici la forme finale n'a que peu d'importance.

Chaque peinture n'est qu'une des configurations possibles de l'œuvre. Mieux encore c'est le destinataire qui choisit toutes les particularités de la toile qui lui est adressée. Toutefois on remarquera que les opérations successives sont toujours clairement identifiables quelques soient les choix du destinataire. La découpe par exemple est un geste extrêmement volontaire, un geste suffisamment fort pour que, quelque soient ses caractéristiques particulières, elle reste visible en tant que découpe. Quelque soit sa taille ou ses proportions, elle a toujours le même statut. Ainsi les dimensions de la découpe jouent à égalité avec

14. *Removals*

15. Lawrence Weiner, entretien avec Willoughby Sharp, op. cit., p. 117.

sa décision. Weiner a, avec ce nouveau travail, abandonné toute expression personnelle. Il n'y a pas, ni dans la pulvérisation, ni dans la découpe, ni dans l'apposition d'une bande de couleur, quoique ce soit qui puisse renvoyer à une expressivité quelconque. La neutralité de la technique choisie par Weiner est aussi une garantie d'égalité des rôles pour le destinataire : la garantie que la patte ou le savoir faire de l'artiste ne prendra pas le dessus sur les choix du destinataire et que chaque rôle sera visible à égalité.

La visibilité des gestes de chacun permet à Weiner de faire une œuvre générale et à chaque destinataire d'avoir un objet unique. Et si Weiner laisse au destinataire le soin de choisir toutes les particularités d'une œuvre unique, lui-même reste l'auteur d'une structure qui permet la création d'objets dont il ne maîtrise plus les détails.

Cette idée d'un dialogue et d'un choix final assumé par le destinataire préfigure la structure que Weiner mettra en place avec sa déclaration d'intention un an plus tard.

Fin avril 1968, Weiner est invité avec Robert Barry et Carl Andre à participer à une exposition collective au Windham College de Putney dans le Vermont. L'exposition est organisée par Siegelau. Weiner y présente *Agrafes, Piquets, Corde, Gazon*<sup>16</sup>, soit une grille de 600 m<sup>2</sup> à ras du sol faite de piquets et de cordes tendues. Si Weiner est très content de sa pièce, en revanche les étudiants, furieux de ne rien comprendre et gênés par la sculpture, coupent les fils qui relient les piquets entre eux. Mais Weiner ne considère pas la pièce comme détruite. Pour lui ce n'est pas un in situ

16. *Staples, Stakes, Twine, Turf.*

et la pièce peut être refaite partout où il y a un terrain plat. Par contre la réaction des étudiants le renvoie à son attitude "fasciste<sup>17</sup>" d'artiste imposant tout.

En effet, en réalisant sa sculpture sans demander leur avis aux étudiants (qui sont un des destinataires de l'œuvre) et en oubliant tout le travail de dialogue mis en place avec les *Découpes*, Weiner s'est retrouvé dans la position dominante de l'artiste démiurge et omniscient. Il n'est en effet pas facile d'abandonner ce vieux truc qui lui colle à la chaussure : « le résidu merdique de l'histoire de l'art m'a obligé à faire des peintures et des sculptures<sup>18</sup>. »

La destruction par les étudiants de la pièce du Windham College n'est pas une anecdote. Elle est l'événement qui poussera Weiner à ne plus construire ses pièces mais à toujours laisser ce choix au récepteur, c'est-à-dire à toujours se mettre dans une situation de dialogue similaire à celle des *Découpes*. En effet il va donner (des années après) à l'énoncé « UNE SÉRIE DE PIQUETS PLANTÉS DANS LE SOL À INTERVALLES RÉGULIERS POUR FORMER UN RECTANGLE UNE FICELLE TENDUE DE PIQUET EN PIQUET POUR DÉLIMITER UNE GRILLE UN RECTANGLE RETRANCHÉ DE CE RECTANGLE » le numéro 001 de son catalogue raisonné. En lui attribuant cette valeur initiale Weiner le désigne comme l'événement déterminant d'une décision sur laquelle il ne reviendra plus.

Mais une fois cette décision prise, Weiner doit imaginer un nouveau protocole ou une nouvelle structure capable de maintenir sa

17. Le mot est souvent utilisé par Weiner lui-même, en particulier lorsqu'il parle des artistes « expressionnistes ».

18. Lawrence Weiner, catalogue *July, August, September 1969*, New York, Seth Siegelau, repris par Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, Paris, Galerie 1900-2000, 1990, p. 53.

liberté et celle de son destinataire.

Joseph Kosuth raconte : « Aussi, pendant l'été 1968, décida-t-il que son travail n'existait qu'à titre de projets dans son carnet - c'est-à-dire, jusqu'à ce qu'une « cause » (musée, galerie ou collectionneur) ou comme il les appelait, un « destinataire » appelle la réalisation de son œuvre. Ce fut à la fin de l'automne de cette même année que Weiner fit un pas de plus en décidant qu'il importait peu que son œuvre soit réalisée ou non. En ce sens son « carnet » privé devenait public<sup>19</sup>. »

Pour Kosuth, les choses sont simples : les sculptures et les peintures sont devenues des notes et il suffit de les rendre publiques, c'est-à-dire d'en faire des déclarations, ce que Weiner appelle des *statements*. Reste encore à trouver une forme adéquate pour les diffuser. Cette forme ce sera le livre qui deviendra, chez Weiner, une des formes majeures d'exposition de son travail. Ainsi dès le mois de décembre 1968 Weiner publie *Statements*<sup>20</sup>, édité par The Luis Kelner Foundation et Seth Siegelaub à New-York. Ce livre est considéré comme la troisième exposition personnelle de Weiner chez Siegelaub.

Les avantages du livre sont nombreux :

Tout d'abord, le livre peut contenir n'importe quelle œuvre puisqu'elle est devenue textuelle. Ainsi on retrouve dans *Statements* de nombreuses pièces réalisées par Weiner depuis 1960. Par exemple : « Un champ creusé en cratère par un tir simultané de

19. Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », dans *Art conceptuel, formes conceptuelles*, loc. cit., p. 467.

20. Lawrence Weiner, *STATEMENTS*, New-York, The Louis Kelner Foundation/Seth Siegelaub, 1968, n.p. On peut traduire le mot de « statement » par énoncé, déclaration ou proposition.

plusieurs charges de TNT<sup>21</sup> » pour les explosions à Mill Valley, ou : « Une toile rectangulaire et un châssis support avec un des quatre coins découpé recouverte par pulvérisation de peinture pour une longue durée<sup>22</sup> » pour les *Removals*, ou encore : « Une série de piquets plantés dans le sol à intervalles réguliers pour former un rectangle une ficelle tendue de piquet en piquet pour délimiter une grille<sup>23</sup> » pour l'exposition au Windham College. Aujourd'hui encore, le livre reste le meilleur moyen pour Weiner de présenter son travail. En 1997 il déclare à Benjamin Buchloh : « je préfère toujours les livres et les catalogues<sup>24</sup>. »

Ensuite le livre est accessible. Comme le dit Weiner, *Statements* est un livre conçu pour coûter 1,95\$. C'est un livre modeste, de petit format, imprimé en offset noir et blanc à mille exemplaires, le prix est clairement visible sur la première de couverture et tout le monde peut l'acheter.

Le livre, n'a ni lieu fixe, ni durée de vie limitée. Il maintient l'œuvre bien au-delà de ce que permet généralement une exposition. Mieux encore, Weiner utilisera le livre comme un des outils lui permettant de maintenir l'intégralité de son travail dans la société. Si dans *STATEMENTS* on trouve encore la mention : « certains "Specific Statements" sont reproduits avec l'aimable autorisation de leur propriétaires<sup>25</sup>. », Weiner par la suite prendra des précautions : « Je garde toujours le droit de le publier dans une collection de travaux. Ainsi il ne peut jamais être perdu pour la

21. Enoncé n° 030.

22. Enoncé n° 035.

23. Enoncé n° 001

24. Entretien avec Benjamin H.D. Buchloh, op. cit., p. 19.

25. Lawrence Weiner, *Statements*, op. cit., n.p.

société<sup>26</sup>. » Afin de ne jamais soustraire définitivement une œuvre à l'espace public, Weiner veille à ce que chaque pièce achetée par un particulier ou une institution, puisse toujours être librement reproduite dans ses livres. Ce qui apparaît dans les livres ce sont les énoncés, ce que possède l'acheteur c'est la jouissance pleine et entière de l'œuvre. Il y a donc aussi partage de propriété. L'œuvre est non seulement une coréalisation mais c'est aussi une copropriété, le livre étant dans ce contexte un outil social empêchant toute réquisition<sup>27</sup>.

Mais il ne suffit pas, comme le dit Kosuth, de rendre son « carnet » public. Il faut aussi qu'un « destinataire » demande la réalisation de l'œuvre. Le second élément, qui va donc permettre à Weiner une réelle diffusion de son travail avec une répartition non autoritaire des rôles ce sera le *Statement of intent* ou *Déclaration d'intention* :

« 1. L'artiste peut construire la pièce

2. La pièce peut-être fabriquée

3. La pièce peut ne pas être réalisée.

Chaque proposition étant égale et en accord avec

l'intention de l'artiste le choix d'une des conditions

de présentation relève du récepteur à l'occasion de la

réception<sup>28</sup>. »

26. Lawrence Weiner, « The only thing that knows its own essence is the thing itself », entretien avec Carles Guerra, dans *Cave Canis*, n° 3, Barcelone, printemps 1996, n. p.

27. N'oublions pas que Weiner se définit encore aujourd'hui comme un artiste fondamentalement marxiste.

28. Cf. *January 5-31*, New York, Seth Siegelau, 1969, n. p.

Pendant des années, chaque fois qu'on lui demande une participation pour une revue ou un catalogue, Weiner martèle cette même déclaration (avec ou sans variante). Alice Zimmerman parle même de cette déclaration comme d'un "Mantra" obstinément répété pendant des années<sup>29</sup>.

Cette déclaration a souvent été vite lue et mal comprise. Il est établi que la phrase « La pièce peut ne pas être réalisée. » passe souvent pour la phrase générique de l'art conceptuel, mais chez Weiner elle est comprise à l'envers. En effet, si à ce moment là Weiner présente indifféremment un énoncé ou sa construction il faut bien comprendre que l'énoncé n'est jamais un énoncé performatif. Il ne s'agit de faire quelque chose, il s'agit de prendre connaissance d'un fait qui a déjà eu lieu et que l'on peut ou non réactiver. Lorsque la déclaration d'intention propose : « La pièce peut ne pas être réalisée », cela ne veut pas dire qu'elle n'a jamais été réalisée, mais qu'on peut décider de ne pas la reconstruire et se satisfaire de sa seule exposition par l'énoncé. Contrairement à ce qui est souvent dit, la déclaration d'intention ne dématérialise pas l'objet d'art, pas même avec sa proposition numéro trois. C'est même exactement le contraire qui se passe. La déclaration d'intention a pour effet principal de mettre le récepteur devant une situation concrète, devant une situation où il doit choisir : faire construire, fabriquer, ou ne pas réaliser la pièce. Elle le place radicalement dans un contexte matériel où il doit déterminer sa relation au matériau et à ses manipulations possibles. Il ne faut jamais oublier que Weiner est un artiste

29. Voir Alice Zimmerman, « Works and days - a conversation with myself about Lawrence Weiner », dans *Lawrence Weiner, In the stream*, Valencia, IVAM, 1995, n. p.

profondément matérialiste. La situation créée par la déclaration d'intention est une situation matérialiste. Cette situation n'est pas, ne peut pas être une métaphore : « L'ART N'EST PAS UNE MÉTAPHORE SUR LES RELATIONS DES ÊTRES HUMAINS AUX OBJETS & DES OBJETS AUX OBJETS PAR RAPPORT AUX ÊTRES HUMAINS MAIS UNE REPRÉSENTATION D'UN FAIT EMPIRIQUE EXISTANT IL NE DONNE NI LE POTENTIEL NI LES CAPACITES D'UN OBJET (MATÉRIEL) MAIS PRÉSENTE UNE RÉALITÉ CONCERNANT CETTE RELATION<sup>30</sup> ».

Avec la déclaration d'intention, Weiner annule, ou pour le moins retarde, le moment où l'objet d'art entre dans la société comme métaphore. La situation qu'il propose est rigoureusement empirique. Seul le destinataire peut choisir d'investir ou non la proposition d'un sens métaphorique.

De plus, dépassant largement les rôles mis en place avec les *Removals*, la déclaration d'intention formalise les responsabilités de chacun. Elle structure une situation où chacun a son rôle et où le destinataire peut prendre la part généralement considérée comme preuve de l'activité artistique à savoir la forme, sa conception et sa mise en œuvre. Cette forme est toujours libre.

La déclaration chez Weiner ne fournit jamais de modèle esthétique. Elle ne fait que définir la structure et les positions de chacun.

Toutes les réalisations ne sont pas équivalentes mais elles sont toutes acceptables par principe. Elles se matérialisent différemment selon les contextes, les acteurs ou les événements, mais elles sont toujours les réactualisations possibles de choses déjà

30. Lawrence Weiner, « NOTES AUTOUR DE & SUR L'ART », *Et tous ils changent le monde*, catalogue de la deuxième biennale de Lyon, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 176.

faites, non exposées, mais décrites par l'énoncé.

Cette nouvelle répartition des rôles n'est pas sans poser quelques problèmes de droit. En effet en laissant au destinataire les décisions finales sur la forme, Weiner lui confie ce que le droit reconnaît comme étant l'originalité de l'œuvre, à savoir l'originalité de la forme. Dans un même temps en limitant son action personnelle à la création d'une situation, Weiner se place en deçà de la forme et tombe dans ce que le droit appelle l'idée qui par définition doit toujours rester libre et inappropriable. Mais là encore il y a erreur. L'énoncé est la forme matérielle, correcte et précise que Weiner a choisi pour montrer son travail. À ce titre il doit être reconnu comme la forme originale de l'œuvre. La déclaration d'intention, quant à elle, apporte une contradiction à l'autorité du texte au profit d'une liberté concrète et effective du récepteur rendue possible par le texte.

Entre 1969 et 1972 Weiner expose indifféremment les énoncés ou les réalisations de ces mêmes énoncés accompagnés de la déclaration d'intention générale. En janvier 1969 Siegelaub organise *january 5-31*. L'exposition n'est pas banale. Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner exposent dans des bureaux prêtés pour l'occasion. Il n'y a pas grand chose à voir : des pages de journaux (Kosuth), une petite plaque avec une inscription (Barry), une série de photos (Huebler), le décroutage d'un mur sur 1 m. X 1 m. (Weiner). Mais pour Siegelaub, et pour les artistes, la véritable exposition c'est le catalogue où chacun dispose de quatre pages.

Chaque première page reproduit une série de huit définitions que Siegelaub appelle les « Primary informations ». Ces définitions

correspondent aux œuvres exposées, mais elles décrivent aussi et surtout les vingt huit travaux qui ne sont pas montrés dans l'exposition. Les deux pages suivantes reproduisent deux illustrations photographiques. La dernière page est consacrée à une déclaration de chaque artiste.

Cette exposition convient parfaitement à Weiner. Il y a une œuvre réalisée par l'artiste : « L'enlèvement sur 1 m X 1m du plâtre ou des lambris jusqu'au lattis ou au mur-support<sup>31</sup> ». Dans le catalogue on trouve la série de huit énoncés, deux photographies documentant : « Deux minutes de pulvérisation directement à même le plancher de peinture d'une bombe aérosol standard » et « Une tranchée de 2 pouces de large par un de profondeur découpé en travers d'une voie d'accès pour une voiture » et pour la première fois la déclaration d'intention. Mais si dans *january 5-31*, les énoncés de Weiner (comme ceux des autres artistes) reprennent la formalisation généralement utilisée pour les titres dans les catalogues<sup>32</sup>, par exemple : « 26. Une quantité d'amidon versée sur un tapis pour l'amidonner, 1968. Collection : Privée, N. Y. », avec numéro, titre, date et collection, Weiner laisse aussi à l'énoncé toute sa visibilité d'énoncé : « 32. Trois minutes de pulvérisation à vingt kilos de pression de peinture blanche de signalisation sur une pelouse bien entretenue. La pelouse pousse et n'est pas entretenue jusqu'à ce que l'herbe soit débarrassée de toute trace de peinture blanche, 1968. Collection : Mr. And Mrs. Robert M. Topol, Mamaroneck, N. Y. » C'est un peu long pour un titre..

Du 20 au 30 juin 1969, Weiner expose chez Wide White Space à An-

31. Énoncé n° 021, (numéroté 30 dans le catalogue *january 5-31*)

32. Weiner quelques années plus tard déclarera : « Tout travail d'un artiste a un titre. Le titre c'est mon travail. » (« Je n'ai pas de conversation avec le ciel », entretien avec Jean-Marc Poinot, *Beaux-arts*, n° 65, février 1989, p. 33.)

vers. C'est une exposition exemplaire. Au recto du carton d'invitation (qui a été conçu par Weiner) on peut lire en anglais, en néerlandais et en français les cinq « statements » suivants :

- « 1. Un objet attaché à une limite
- 2. Une brève explosion au-dessus du point où trois pays ont une frontière commune
- 3. Une découpe triangulaire dans un arbre
- 4. Une quantité quelconque d'eau de mer lancée sur de l'herbe
- 5. Traces d'un seul coup de pistolet sur un mur<sup>33</sup> »

Au verso se trouvent les informations pratiques sur l'exposition et la déclaration d'intention en trois langues. L'exposition quant à elle est pour le moins radicale : à l'intérieur de la galerie il n'y a que le carton d'invitation simplement punaisé au mur. À l'extérieur « Une découpe d'un coin de tapis en cours d'utilisation<sup>34</sup> » (qui n'est pas mentionnée sur le carton) est construite par Weiner. Voir l'exposition n'apporte rien de plus que le carton reçu chez soi, ou presque, et le seul objet construit est relégué à l'extérieur où il peut être pris pour un simple paillason.

Entre 1969 et 1972 les présentations que Weiner donne de son travail sont peu spectaculaires. Il s'agit soit d'objets ou d'installations « non-héroïques<sup>35</sup> », soit d'énoncés inscrits sur de simples bostols, soit de films ou de livres présentant ces mêmes énoncés. Il faut attendre une suggestion du collectionneur Giuseppe

33. La traduction retenue ici est celle du carton d'invitation (Cf. *Wide White Space*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts ; Marseille, MAC, 1994, p. 257.)

34. Énoncé n° 050.

35. Mot utilisé par Weiner dans son entretien avec Benjamin H.D. Buchloh, op. cit., p. 13.

Panza pour que Weiner adopte la présentation de ses énoncés sous la forme de peintures murales. En 1970 Panza, qui a acheté plusieurs énoncés à Weiner, veut accrocher les œuvres de sa collection dans sa villa de Varese. Il propose à Weiner de faire peindre ses énoncés directement au mur. Weiner, fidèle à son principe de liberté du destinataire, accepte la proposition. À ce moment-là inscrire directement un énoncé sur le mur n'est pas une nouveauté en soi ni pour Panza, ni pour Weiner<sup>36</sup>, mais il semblerait bien que cette possibilité ne soit une évidence pour Weiner qu'après la requête de Panza.

Weiner expose son premier énoncé peint au pochoir par des professionnels sur les murs de la galerie Toselli à Milan en 1972, et peu à peu cette retranscription murale de l'énoncé devient chez Weiner la forme dominante de présentation de son travail dans le contexte de l'exposition. C'est pour lui la plus satisfaisante. Et ce pour deux raisons. D'une part parce que la retranscription murale répond de façon très claire à la demande de faire de l'exposition un genre spectaculaire : « SI ÇA PARLE COMME UN CANARD ET MARCHE COMME UN CANARD AUTANT QUE CE SOIT UN CANARD<sup>37</sup> ». D'autre part parce que la variété des mises en scène (qui répond à la variété des espaces à investir) accentue le caractère contingent des différentes mises en formes. La peinture directe sur le mur ne peut être perçue que comme intimement liée au contexte, c'est un *in situ*. Elle démontre que, comme le dit Weiner : « il n'y a rien qui soit hors du contexte<sup>38</sup>. »

36. Il suffit de penser par exemple aux travaux de Mel Bochner dans les années 1968/1969.

37. Lawrence Weiner, « NOTES AUTOUR DE & SUR L'ART », op. cit., p. 176.

38. Cité par Dieter Schwartz, dans « Utiliser le langage, utiliser l'art », loc. cit., p. 109.

A la différence de la peinture sur toile qui, dans son existence d'objet autonome, peut toujours être comprise comme ne dépendant que de la volonté de l'artiste, le *in situ* est forcément le résultat d'une négociation. Avec les *Peintures d'hélice*, le récepteur pouvait penser qu'il était en face d'une œuvre et non pas en face d'une de ses manifestations possibles. Ici la mise en forme est toujours manifestation de circonstance. De plus Weiner multiplie volontairement les couleurs, les typographies ou les mises en scènes. Cette variété n'est pas la simple résultante de différentes adaptations des *in situ*, elle est aussi la volonté chez Weiner d'accumuler les formalisations de ses énoncés afin de prouver la faible importance formelle de ces mêmes formalisations : « Je change les couleurs et la présentation pour que l'on ne confonde pas le mode de présentation avec le contenu, le contexte et le contenu<sup>39</sup>. » L'adaptation n'est pas tellement là pour renforcer l'œuvre dans le lieu, elle est surtout là pour fragiliser l'installation en tant qu'œuvre : « La présentation n'est pas la pièce, n'est pas le travail<sup>40</sup>. » Aucune installation n'est définitivement satisfaisante. Même lorsque Weiner réalise des dessins d'études pour l'installation d'un énoncé dans une collection permanente il nie son caractère définitif : « Quand un collectionneur, un musée achètent une pièce ou présentent une pièce et demandent une suggestion, j'écris toujours sur le dessin qu'il s'agit d'une suggestion approximative pour l'installation d'un travail de Lawrence Weiner... C'est très important pour moi<sup>41</sup>. »

Par dessus tout, avec la retranscription murale d'un énoncé, on

39. Lawrence Weiner, « Je n'ai pas de conversation avec le ciel », loc. cit., p. 37.

40. Ibid, p. 35

41. Ibid.

reste dans les mots, on reste dans le langage. En privilégiant le texte, Weiner évite définitivement l'ambiguïté qui fait que l'on voit toujours dans une construction, l'œuvre elle-même ou une de ses matérialisations souhaitables et jamais une de ses matérialisations possibles.

Dans cette même logique d'instabilité de présentation, Weiner ne se limite pas à la simple retranscription murale. Bien au contraire. Profitant de l'extraordinaire « légèreté » du texte, il renouvelle constamment les supports (expositions, affiches, livres, disques, films, vidéos, multiples), et augmente ainsi considérablement la « valeur d'exposition<sup>42</sup> » de son œuvre. Les énoncés sont partout.

Inversement le nombre des constructions après 1970 devient extrêmement réduit. Mais malgré cette absence, il ne faut jamais oublier que toutes les choses décrites par les énoncés de Weiner ont toutes été réalisées. Ainsi l'utilisation systématique de la voie passive est là pour rappeler que la pièce a toujours été déjà faite. Cette préexistence d'une construction est essentielle pour au moins une raison : il faut que la pièce soit réalisable. Il faut donc qu'elle ait été testée, c'est-à-dire construite, pour pouvoir être proposée. L'énoncé n'est pas une fiction. Il ne peut être que le report d'une réalité. Pour Weiner c'est un travail fastidieux : « Il faut que je cherche le matériau, que je fasse la construction, et après encore la traduction. J'ai essayé de faire directement la traduction, mais ça ne marche pas<sup>43</sup>. »

Évidemment on ne sait rien des manipulations de Weiner : « Je ne

42. Pour reprendre l'expression de Walter Benjamin.

43. Lawrence Weiner, « Je n'ai pas de conversation avec le ciel », loc. cit., p. 34.

fabrique pas de documentation, il n'est pas nécessaire que les autres sachent que j'ai fait des essais avec les matériaux, mais c'est pour moi que c'est nécessaire<sup>44</sup>. » En effet il est important qu'il n'y ait pas de forme originale connue, qu'il n'y ait pas d'objet original. Il serait alors impossible, dans le contexte de l'art, de renoncer à la valeur de culte que nous accordons habituellement aux objets d'art, et il serait impossible de comprendre et d'accepter ce que Weiner veut dire quand il dit : « Ce qui fait l'œuvre d'art est plus important que la manière dont elle est faite<sup>45</sup>. »

Mais Weiner, s'il ne montre rien, utilise toujours des termes généraux. Comme le note justement Jean-Marc Poinot : « Cette généralité est aussi la qualité qui permet à ces énoncés d'être confiés à ceux qui les lisent pour qu'ils assurent la responsabilité d'en rester à la lecture ou de pourvoir à leur matérialisation<sup>46</sup>. » Ainsi lorsqu'ils sont spécifiques les énoncés désignent toujours des objets standards. Et lorsqu'ils sont généraux les énoncés mettent en jeu des objets ou des actions généralement ordinaires, si bien que l'on peut souvent voir dans des choses ou dans des gestes quotidiens des matérialisations possibles des énoncés. Ainsi le spectateur est toujours dans une position où il peut construire mentalement et surtout concrètement l'énoncé. L'erreur, quand on lit une pièce de Weiner, consiste à chercher une forme originale (ou originelle) de ce même énoncé, c'est-à-dire à renoncer à la liberté qui nous est donnée en tant que récepteur, et à recons-

44. Ibid.

45. Lawrence Weiner, *Sculpture*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1985, n. p.

46. Jean-Marc Poinot, « De nombreux objets colorés placés côte à côte pour former une rangée de nombreux objets colorés », *Artstudio*, n° 15 : « L'art et les mots », hiver 1989, p. 115.

truire la position dominante de l'artiste, alors que tout le travail de Weiner vise à l'abolition de cette position en rendant la forme toujours commune et toujours accessible par l'utilisation du langage.

Ainsi les énoncés, et la déclaration d'intention qui les accompagne toujours, déterminent une situation concrète de présentation qui à son tour peut être rejouée dans une construction. S'ils décrivent des choses que l'on peut refaire, ce ne sont jamais des ordres, ni des conseils, encore moins des poèmes.

Contrairement à la poésie qui se suffit à elle-même, les énoncés de Weiner ne valent que par la possibilité d'une réalisation dont ils sont les vecteurs. Si les énoncés du début (notamment ceux du chapitre « Specific statements » dans *Statements*) sont encore des descriptions précises (et souvent quantifiées), en revanche les énoncés suivants sont de plus en plus ouverts et généraux. Un bon nombre d'entre eux ne font plus référence à aucun matériau mais seulement à des relations ou à des manipulations. Ainsi, par exemple, le livre *TRACCE/TRACES*<sup>47</sup> n'est qu'une suite de verbes au participe passé : « ENFLAMMÉ FERMENTÉ DÉPLACÉ TRANSFÉRÉ », etc. Ailleurs les signes +, &, ou ----- sont là pour indiquer des opérations ou des rapports. D'autres signes encore, comme par exemple les espaces, les parenthèses vides et les points de suspension, placent le récepteur dans une situation où il ne peut que constater une absence à remplir mentalement ou concrètement comme bon lui semble. Dans tous les cas le langage utilisé par Weiner, son vocabulaire, sa syntaxe, sont on ne peut plus ordinaires : « La beauté du langage et de ses formes dérivées ne m'intéresse abso-

47. Lawrence Weiner, *TRACCE /TRACES*, Turin, Sperone Editore, 1970.

lument pas<sup>48</sup>. » C'est là encore tout le contraire de la poésie qui est toujours un travail sur la langue et qui est même souvent une tentative pour s'en défaire.

Chez Weiner les énoncés sont à la fois brefs et précis. Mais cette brièveté, si elle peut parfois sonner comme de la poésie, a essentiellement pour fonction d'ouvrir chaque proposition à un maximum d'interprétations possibles. Pour Dieter Schwartz : « La référence matérielle (...) n'est bien sûr pas un objet mais plutôt un matériau qui a acquis une densité sémantique par une grande utilisation dans des contextes variés<sup>49</sup>. » Bien sûr cette densité ne vient pas que des énoncés de Weiner et de la récurrence des matériaux convoqués dans les énoncés, elle se nourrit aussi de tous les usages ordinaires que chacun peut faire de ces mots et des matériaux qui s'y rapportent.

Ce qui est important dans cette opération c'est que le langage existe comme une chose commune qui n'est ni distinguée, ni distinguable et qui n'appartient à aucune élite. Comme le fait aussi remarquer Schwartz : « Que la phrase de Weiner existe déjà ou qu'elle vienne juste d'être inventée est hors de propos<sup>50</sup>. » Elle concerne de fait tout le monde. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si beaucoup d'énoncés reprennent des expressions ou des aphorismes courants, comme par exemple : « EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES<sup>51</sup> », « PAR DESSUS BORD<sup>52</sup> » ou « TIRÉ À QUATRE ÉPINGLES<sup>53</sup> »

48. Extraits de la table ronde « Art without space », novembre 1969, au WBAI, New York, avec Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner et Seth Siegelaub. L'extrait retranscrit ici correspond à la traduction donnée dans *Identité italienne l'art en Italie depuis 1959*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 300-301.

49. Dieter Schwartz, « Public Freehold », dans *Parkett*, n° 42, Zürich, 1994, p. 49.

50. Ibid., p. 50.

51. Enoncé n° 151.

52. Enoncé n° 227.

53. Enoncé n° 565.

Dès 1969, Weiner décide de donner certains travaux au Domaine Public. Le 3 juin 1969 il déclare : « Je veux que l'art soit accessible. Le prix est sans importance, voyez-vous, parce que si vous y pensez, tout l'art est donné. J'ai beaucoup de problèmes à chaque fois pour faire publier des choses. Lorsque les pièces sont publiées, l'information est publique, quiconque est vraiment intéressé peut faire une reproduction. En fait, l'art fait entièrement partie du domaine public<sup>54</sup>. » Ainsi pour posséder une pièce de Weiner « il suffit de s'en souvenir<sup>55</sup>. » Mais cela ne semble pas suffisant. Pour préserver certains travaux et leur assurer une diffusion publique sans qu'il soit jamais question de propriété ou de valeur marchande, Weiner décide très tôt d'en donner une partie au Domaine Public : « Ça a commencé comme une tentative assez brute pour justifier à mes yeux mon existence dans la société. Je faisais un art qui n'était pas facilement admis. Politiquement je suis socialiste, (...) tout ce que je faisais pouvait être acquis par quiconque le lisait. Ce n'était pas la peine de l'acheter. Mais je pensais qu'il fallait faire un signe supplémentaire et ce signe c'était de ne pas vendre un certain pourcentage du travail, à peu près la moitié. C'était ma tentative pour rester pur<sup>56</sup>. » Ainsi dans le catalogue de l'exposition *january 5-31* l'énoncé « Un marqueur colorant standard de l'armée de l'air jeté dans la mer » est noté « Freehold ». Seize des cinquante énoncés du catalogue du

54. Lawrence Weiner, traduit de « From an interview by Patricia Norvell », dans *Having been said, Writings & interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, Gerti Fietzek et Gregor Stemmrich (éd.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 27.

55. Lawrence Weiner, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le bleu », 1973, entretien avec Imeline Lebeer dans *L'art ? c'est une meilleure idée !*, loc. cit., p. 216.

56. Lawrence Weiner, « Early work », entretien par Lynn Gumpert, dans *Having been said, Writings & interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, loc.cit., p.127.

Westfälischer Kunstmuseum de Münster<sup>57</sup> et la moitié de ceux contenus dans *as well as* sont notés « Collection Public Freehold ».

Le protocole a cependant un peu changé avec les années : « Pour tout dire, si quelque chose vaut la peine d'être volé ça vaut sûrement la peine d'être payé. Pour moi ça a été le concept de ces vingt dernières années. Vous faites quelque chose qui va dans la société, qui est tellement utilisé que personne ne pense à le voler, ou à le prendre sans payer ou sans demander la permission. J'ai aussi fait beaucoup de travaux appelés « Domaine Public », que tout le monde peut utiliser sans avoir à le voler, mais on ne peut pas utiliser mon nom. On peut le mettre au mur, et dire « Collection Domaine Public » et si quelqu'un demande : "Qu'est-ce que c'est ?" on peut dire que c'est une œuvre d'art, mais si on dit que c'est une œuvre de moi, alors il faut me donner quelque-chose, et alors c'est autorisé<sup>58</sup>. » On voit bien qu'aujourd'hui, même si Weiner ne renonce pas aux « freehold », il sépare le travail qui circule toujours librement et son nom qui lui reste propre. Mais cette mise au point est assez secondaire puisque les autorisations sont, semble-t-il, toujours données.

Dans tous les cas, et quelque soit le statut de l'énoncé, son appropriation est littéralement incontrôlable : étant public, le langage permet une diffusion générale et rend toute tentative de contrôle dérisoire. De plus les différents dispositifs légaux, que ce soit la *Collection Domaine Public* ou le droit de reproduction des énoncés toujours conservé par Weiner interdisent cette réqui-

57. Lawrence Weiner, catalogue d'exposition, Münster, Westfälischer Kunstmuseum, 1973.

58. Lawrence Weiner, « The only thing that knows its own essence is the thing itself », entretien avec Carles Guerra, loc. cit., n.p. (On notera que cette partie de l'entretien n'est pas reprise dans *Having been said, Writings & interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*)

sition. L'œuvre reste de toute façon commune parce que toujours maintenue dans l'espace ordinaire et public de la langue.

Cette volonté d'utiliser une langue commune est le résultat d'un effort : un effort de traduction. En plus du travail de construction que Weiner fait systématiquement, il fait aussi ce travail de déplacement d'une langue incompréhensible (la sculpture), à une langue commune où les enjeux de la sculpture peuvent être clairement énoncés : « UNE TRADUCTION EST VRAIMENT LE DÉPLACEMENT D'UN OBJET VERS UN AUTRE LIEU<sup>59</sup> » L'énoncé est une traduction.

Ce choix, comme Weiner le dit lui-même, est un choix politique : « Je préfère la langue, c'est une question politique, pas une question esthétique<sup>60</sup>. » En effet, pour Weiner, l'art n'a rien d'un langage privé.

L'énoncé (qui reste la seule chose qui ne change jamais) contient tout ce qu'il y a à transmettre. Il est la forme à la fois définitive et initiatrice de la pièce. Cette forme est toujours commune et accessible, et les mises en formes successives sont indéfiniment renouvelables. Dans tous les cas le langage reste, du strict point de vue pratique, la seule matérialisation qui permette toutes les autres matérialisations, et l'œuvre transmise par le langage est toujours appropriable puisque le langage ouvre toujours sur autre chose que lui-même.

Il n'y a pas chez Weiner de dématérialisation, il y a la volonté de transmettre. Il s'agit réellement de la traduction d'une matière dans une autre matière.

59. Cf. « A TRANSLATION FROM ONE LANGUAGE TO ANOTHER », in *Having been said, Writings & interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, loc. cit., p. 345

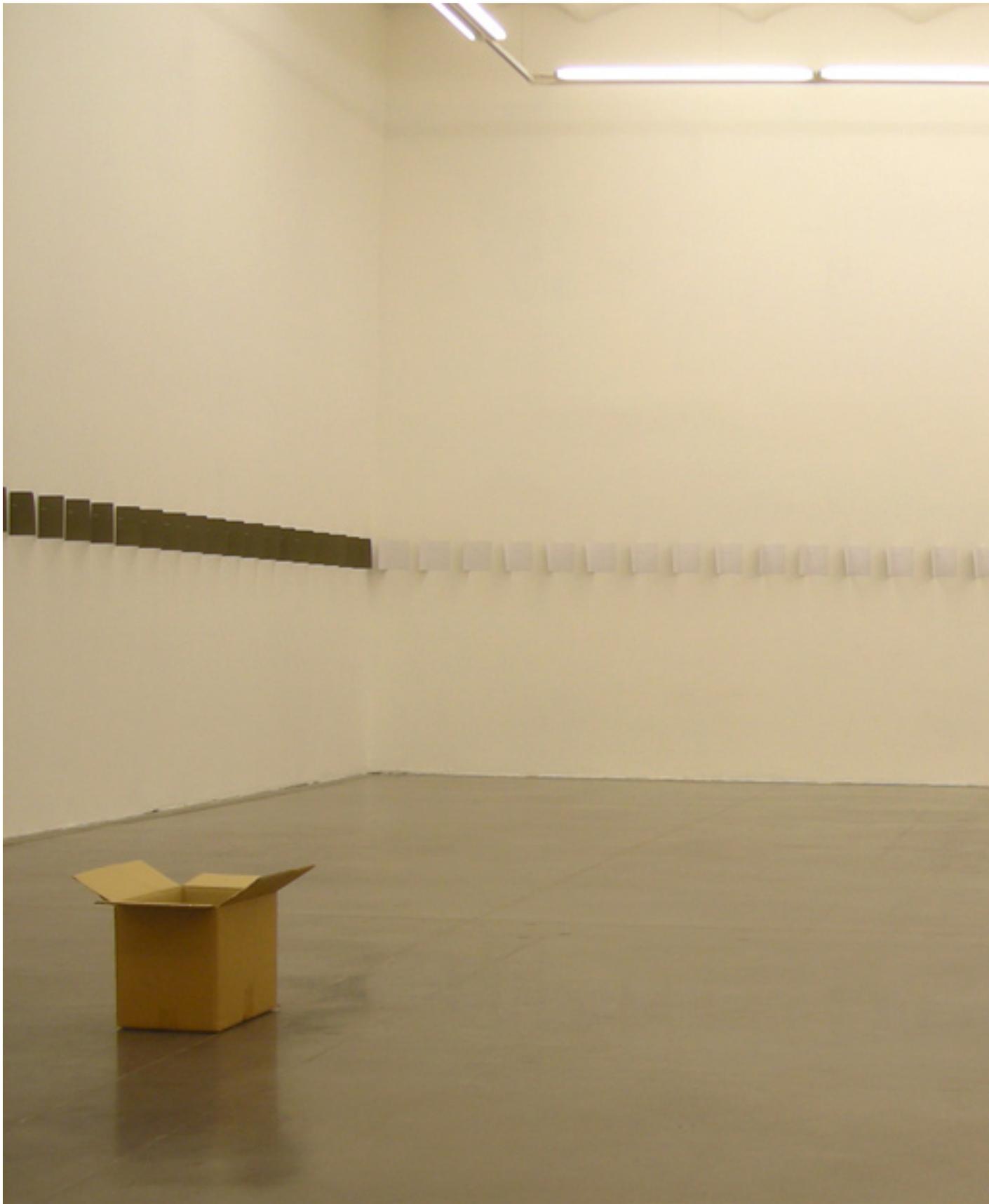
60. Lawrence Weiner, « Je n'ai pas de conversation avec le ciel », loc. cit., p. 33.

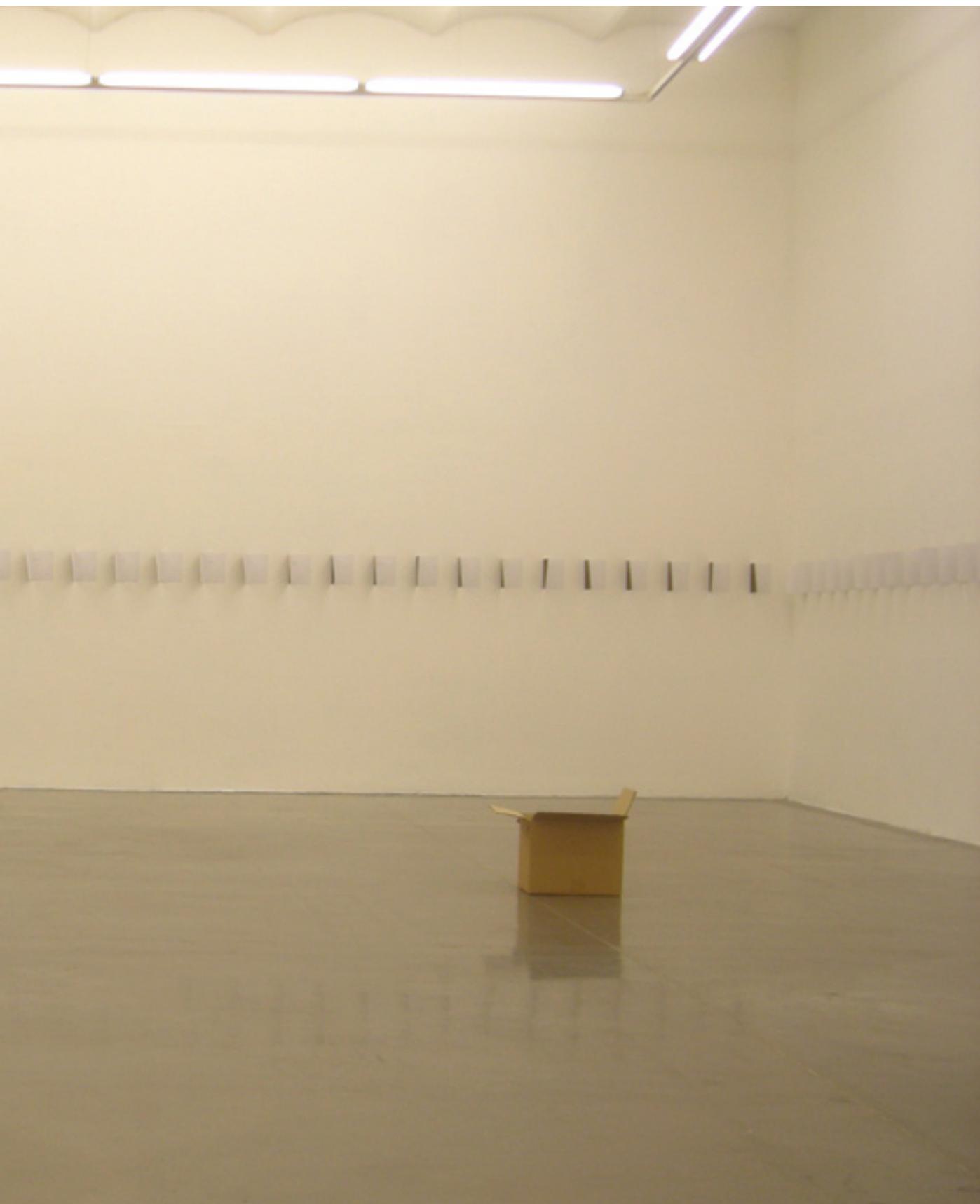
Weiner se défend toujours d'être conceptuel. Pour lui le mot conceptuel n'a aucun sens : « pour être terriblement franc, je n'en comprends pas tout. La plaisanterie connue de tous est que le meilleur artiste conceptuel est celui qui a le plus d'enfants. Tout chose est conçue, construite ou conceptualisée par un être humain. Aussi réserver ce label "art conceptuel" à certains artistes est plutôt une ânerie. La majorité des artistes conceptuels vous inondent de documents, documentations, horloges, dessins, tables. Si c'est cela l'art conceptuel, il vaudrait mieux l'appeler le "con-art". Dans le contexte des années soixante-dix, il serait préférable de parler d'art contemporain. Oublions ce terme d'art conceptuel. C'est un chemin aveugle, il ne signifie rien. C'est un trip de l'égo<sup>61</sup>. »

Ainsi parce que le langage permet la diffusion du travail tout en interdisant sa réquisition par l'objet, parce que le langage est une chose déjà partagée, parce que le langage autorise une réactualisation toujours possible, parce que Weiner garde toujours une autorisation de publication des énoncés même lorsqu'ils sont vendus, parce qu'une grande partie de ces mêmes énoncés fait partie du domaine public, parce qu'il suffit de se souvenir d'un énoncé pour en être propriétaire, parce que l'œuvre reste toujours un objet commun, c'est-à-dire rendu commun, parce qu'enfin le langage est concrètement le meilleur matériau pour exposer sa sculpture, « l'art conceptuel n'existe pas<sup>62</sup>. »

61. Cité par Christian Schlatter, *Roman Opalka. Opalka 1965 /1-∞*, Paris, La Hune libraire éditeur, 1992, p. 21.

62. Lawrence Weiner, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le bleu », loc. cit., p. 6-8





Éric Watier, *Ni fait ni à faire*, résidence, Montpellier, Frac-LR, 22 janvier - 26 avril 2008.





2008

Éric Watier, *Ni fait ni à faire*, résidence, Montpellier, Frac-LR, 22 janvier - 26 avril 2008.

->324-325



2008

Éric Watier, *Ni fait ni à faire*, résidence, Montpellier, Frac-LR, 22 janvier - 26 avril 2008.

->326-327



2008

Éric Watier, « Travaux discrets », *Ni fait ni à faire*, exposition collective, Montpellier, Frac-LR, 22 janvier - 26 avril 2008.

« Avec l'argentique, les photographes avaient appris à voir l'image avant de la faire (c'était la « prévisualisation ») ; avec le numérique, ils la font sans la voir, puisque désormais les clichés se fabriquent – en mode « rafale » – plus vite que l'œil ne peut voir. [...] Ce n'est qu'après, face au matériau iconique des images faites, et non plus au contact du monde, que l'œil reprend ses droits. Non plus sur le monde, mais sur des images : des fictions du monde<sup>1</sup>. »

Cette pratique massive de la photographie a engendré une multiplication incroyable d'images<sup>2</sup> et annonce sans doute l'« imagination » même du monde. Tout le monde a un appareil photo<sup>3</sup>. Cette généralisation des appareils de prise de vues a des effets directs sur l'économie de l'image et remet radicalement en cause la pratique professionnelle de la photographie<sup>4</sup>, mais surtout elle donne une image à tout.

1. André Rouillé, « La photo dans la tourmente des images », in *Paris Art*, n° 404, 17 janv. 2013, en ligner sur : <http://paris-art.com> [14 septembre 2013]

2. Cf. les 950 000 photos postées en une seule journée sur Flickr et présentées par Erik Kessels (*24HRS of photo*) aux *Rencontres d'Arles* 2013.

3. Et huit fois sur dix c'est un téléphone.

4. Cf. le débat récurrent entre André Gunthert et certains photographes professionnels sur <http://culturevisuelle.org>

**Il n'y a pas d'images rares (Aphorismes pour un manifeste dérisoire).**

Il n'y a pas d'images rares. Une image reproduit toujours une image. L'image est ce moment précis où un objet reproduit une image. L'image est sans original. Les images sont sans originalité. Toute image est déjà faite parce que culturellement déjà déterminée. Toute image est une opération. Il n'y a pas d'auteur dans l'opération que nous appelons l'image. Les images sont sans auteur. Lorsque nous faisons une image, nous devons admettre qu'elle est déjà faite. Plus nous multiplions les images, plus le monde devient une lecture de l'image. Le monde n'est pas l'origine des images, il n'en constitue pas la source, il en est devenu la visée. Le monde n'est plus l'origine des images, il est devenu son multiple approximatif. Faire une image ce n'est pas inventer : faire une image c'est reproduire. Que je fasse une image où que je prenne une image déjà toute faite c'est exactement la même chose. Personne n'invente d'images. Voir n'invente rien : voir reproduit. Un paysage est une image. Le paysage est ce moment précis où un territoire reproduit un paysage. Le paysage n'est pas un objet déjà là que nous pourrions contempler. Le paysage n'est pas la source de ce que nous voyons. Le paysage est une invention de notre regard. Le paysage est un objectif de l'image. Sans quoi nous ne verrions rien. Le paysage est une opération ininterrompue se réalisant sous nos yeux et à notre insu. Le paysage n'est vu comme paysage que parce que nous l'investissons d'images déjà assimilées. Un photographe de paysage (qu'il s'agisse d'un agent immobilier ou d'un photographe reconnu) n'est généralement l'auteur de rien. Il n'y a pas d'auteur dans l'opération que nous appelons paysage. L'opération du paysage se rejoue aujourd'hui avec ce que nous appelons les images. L'image ne déréalise pas, elle opère sur le monde ce que le paysage a déjà opéré sur le territoire. Elle paysage tout. Toute image renforce la saisie de l'image sur le monde. Une photographie n'est pas une image (pas encore). Faire une photographie, ça n'est pas faire une image, c'est au contraire essayer d'y échapper (si c'est possible). Une photographie n'est une photographie que dans l'exacte mesure où elle se décale des images du monde. Une photographie est toujours singulière. Une photographie est produite par un auteur. Neuf fois sur dix, quand nous faisons une photographie, nous faisons une image. Non pas parce qu'un photographe a déjà fait cette image, mais parce que nous voyons déjà tout le temps à travers ce qu'on appelle l'image. Il n'y a pas de frontière entre image et photographie. Chacune envahit l'autre. Le triomphe ou la ruine de toute photographie est de devenir image. Une photographie devient une image lorsqu'elle devient sans auteur. Une image n'est jamais inscrite dans une œuvre. Une image est anonyme. Une image est silencieuse. Une image peut toujours être reproduite n'importe comment et sur n'importe quoi. Une photographie imprimée sur un mug n'est plus une photographie, c'est une image. Le numérique varie à l'infini la reproductibilité des images. Il joue leur jeu. L'objet numérique, sans rien perdre mais sans ajouter aucun contenu, se reproduit à l'infini sur des supports toujours différents. L'objet numérique est toujours hyper-reproductible et tout le monde le sait. Tout le monde le monde de l'industrie culturelle qui reste une idiotie de base. En se reproduisant, l'objet numérique ajoute à chaque fois un nouvel objet aux objets déjà là. En se reproduisant, l'objet numérique ne se dématérialise pas, il se rematérialise. L'objet numérique n'est pas immatériel, au contraire il a tout envahi. L'objet numérique est in-mesurable par sa propre prolifération. Tout objet numérique est toujours la potentialité d'un nouvel objet, d'une nouvelle reproduction. Tout objet numérique rend toujours autre chose possible. Un objet numérique n'est jamais définitivement fini. Un objet numérique est toujours à la fois une fin et une origine : il est toujours au milieu. Un objet numérique est sans direction. Tout objet numérique (comme toute image) est un nœud. Toute reproduction est aujourd'hui devenue un original parfait puisqu'elle est toujours parfaitement reproductible. La source n'a pas disparu, elle s'est tout simplement généralisée. L'original n'a pas disparu, il a seulement tout envahi et aucun artifice juridique, technique ou policier n'y changera rien. Avec l'hyper-reproductibilité, ce qu'on a définitivement perdu ce n'est pas tant l'origine de l'objet que sa destination. La nouveauté absolue ce n'est pas que les images n'ont plus d'origine, la nouveauté c'est qu'elles sont sans fin.

juin  
2009

Éric Watier, *Il n'y a pas d'images rares (Aphorismes pour un manifeste dérisoire)*, Marseille, Éditions (Un)Limited Store, juin 2009, 42 x 29,7 cm. (Première page.)

*Il n'y a pas d'images rares.**(Aphorismes pour un manifeste ridicule)* <sup>1</sup>

Il n'y a pas d'images rares. Une image reproduit toujours une image. L'image est ce moment précis où un objet reproduit une image. L'image est sans original. Les images sont sans originalité. Toute image est déjà faite parce que culturellement déjà déterminée. Toute image est une opération. Il n'y a pas d'auteur dans l'opération que nous appelons l'image. Les images sont sans auteur. Lorsque nous faisons une image, nous devons admettre qu'elle est déjà faite. Plus nous multiplions les images plus le monde devient une lecture des images. Le monde n'est pas l'origine des images, il n'en constitue pas la source, il en est devenu un des possibles. Le monde n'est plus l'origine des images, il est devenu son multiple inachevable. Faire une image ce n'est pas inventer : faire une image c'est reproduire. Que je fasse une image où que je prenne une image déjà toute faite c'est exactement la même chose. Personne n'invente d'images. Voir n'invente rien : voir reproduit. Un paysage est une image. Le paysage est ce moment précis où un territoire reproduit un paysage. Le paysage n'est pas un objet déjà là que nous pourrions contempler. Le paysage n'est pas la source de ce que nous voyons. Le paysage est une invention de notre regard. Le paysage est la cible des images. Sans quoi nous ne verrions rien. Le paysage est une opération ininterrompue se réalisant sous nos yeux et à notre insu. Le paysage n'est vu comme paysage que parce que nous

1. Éric Watier, *Il n'y a pas d'images rares (Aphorismes pour un manifeste dérisoire)*, Marseille, Éditions (Un)Limited Store, juin 2009.

l'investissons d'images déjà assimilées. Un photographe de paysage (qu'il s'agisse d'un agent immobilier ou d'un photographe reconnu) n'est généralement l'auteur de rien. Il n'y a pas d'auteur dans l'opération que nous appelons paysage. L'opération du paysage se rejoue aujourd'hui avec ce que nous appelons les images. L'image ne déréalise pas, elle opère sur le monde ce que le paysage a déjà opéré sur le territoire. Elle paysage tout. Toute image renforce la saisie de l'image sur le monde. Une photographie n'est pas une image (pas encore). Faire une photographie, ça n'est pas faire une image, c'est au contraire y échapper (si c'est possible). Une photographie n'est une photographie que dans l'exacte mesure où elle se décale des images du monde. Une photographie est toujours singulière. Une photographie est produite par un auteur. Neuf fois sur dix quand nous faisons une photographie, nous faisons une image. Non pas parce qu'un photographe a déjà fait cette image, mais parce que nous voyons déjà tout le temps à travers ce qu'on appelle l'image. Il n'y a pas de frontière entre image et photographie. Chacune envahit l'autre. Le triomphe ou la ruine de toute photographie est de devenir image. Une photographie devient une image lorsqu'elle devient sans auteur. Une image n'est jamais inscrite dans une œuvre. Une image est anonyme. Une image est silencieuse. Une image peut toujours être reproduite n'importe comment et sur n'importe quoi. Une photographie imprimée sur un mug n'est plus une photographie. C'est une image. Le numérique varie à l'infini la reproductibilité des images. Il joue leur jeu. L'objet numérique, sans rien perdre mais sans ajouter aucun contenu, se reproduit à l'infini sur des supports toujours différents. L'objet numérique est toujours

hyper-reproductible et tout le monde le sait. Tout le monde sauf le monde de l'industrie culturelle qui reste une idiotie de base. En se reproduisant, l'objet numérique ajoute à chaque fois un nouvel objet aux objets déjà là. En se reproduisant, l'objet numérique ne se dématérialise pas, il se rematérialise. L'objet numérique n'est pas immatériel, au contraire il a tout envahi. L'objet numérique est in-mesurable par sa propre prolifération. Un objet numérique est toujours la potentialité d'un nouvel objet, d'une nouvelle reproduction. Un objet numérique rend toujours autre chose possible. Un objet numérique n'est jamais définitivement fini. Un objet numérique est toujours à la fois une fin et une origine : il est toujours au milieu. Un objet numérique est sans direction. Tout objet numérique (comme toute image) est un nœud. Toute reproduction est aujourd'hui devenue un original parfait puisqu'elle est toujours parfaitement reproductible. La source n'a pas disparu, elle s'est tout simplement généralisée. L'original n'a pas disparu, il a seulement tout envahi et aucun artifice juridique, technique ou policier n'y changera rien. Avec l'hyper-reproductibilité, ce qu'on a définitivement perdu ce n'est pas tant l'origine de l'objet que sa destination. La nouveauté absolue ce n'est pas que les images n'ont plus d'origine, la nouveauté c'est qu'elles sont sans fin.

À la prolifération des prises de vues numériques, s'est ajouté l'explosion des pratiques d'échange, de partage<sup>1</sup> et de réappropriation<sup>2</sup>. Les images sont non seulement faites, mais elle sont en plus mises à disposition.

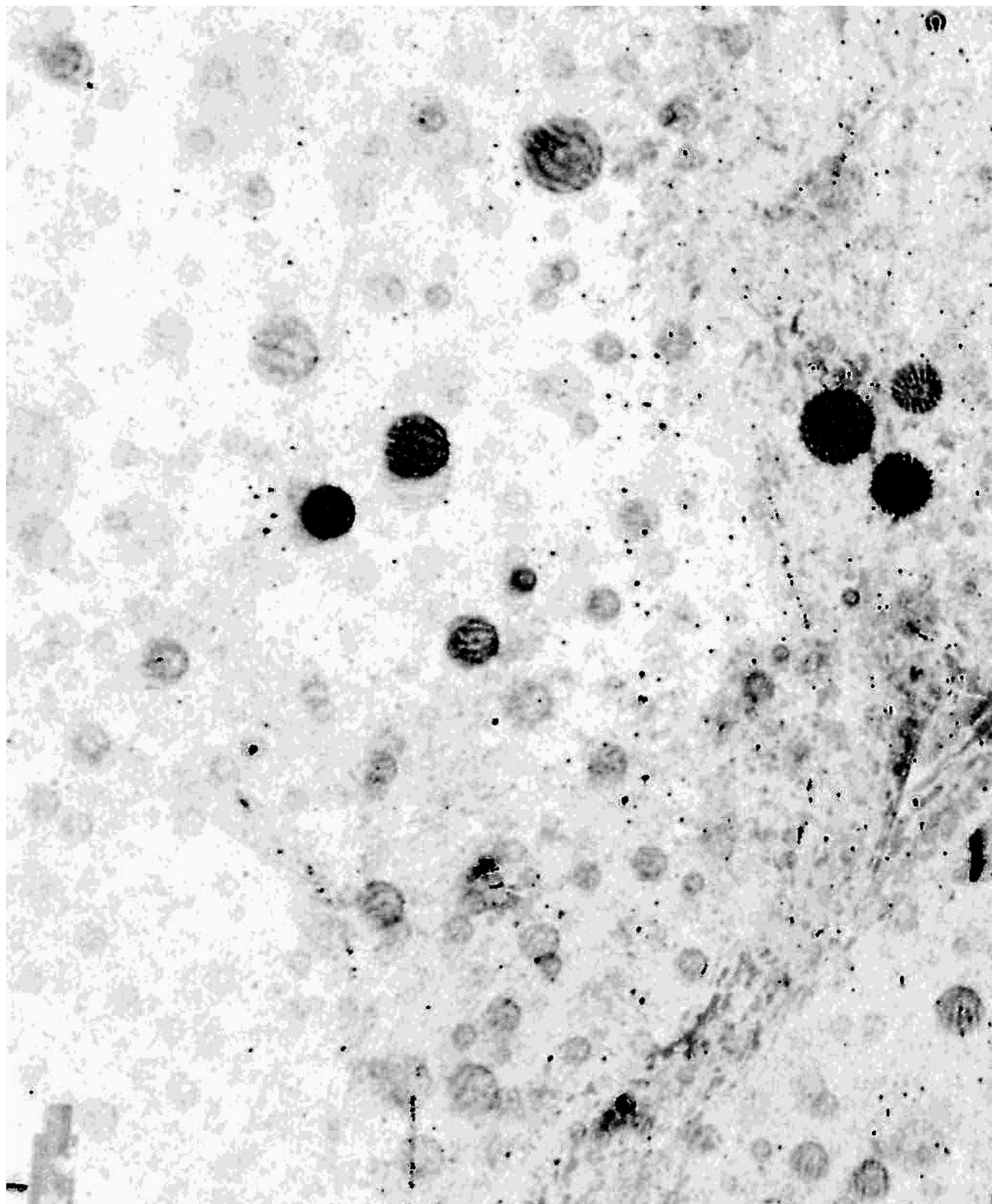
Chercher, aujourd'hui, des images de terrains-à-vendre, ou d'architectures ordinaires sur internet est d'une simplicité déconcertante : là où il fallait passer des jours ou des mois pour trouver quelques dizaines d'images, Google® vous en propose des millions en quelques centièmes de secondes. Toute collection est devenue du même coup inutile, voire vaine.

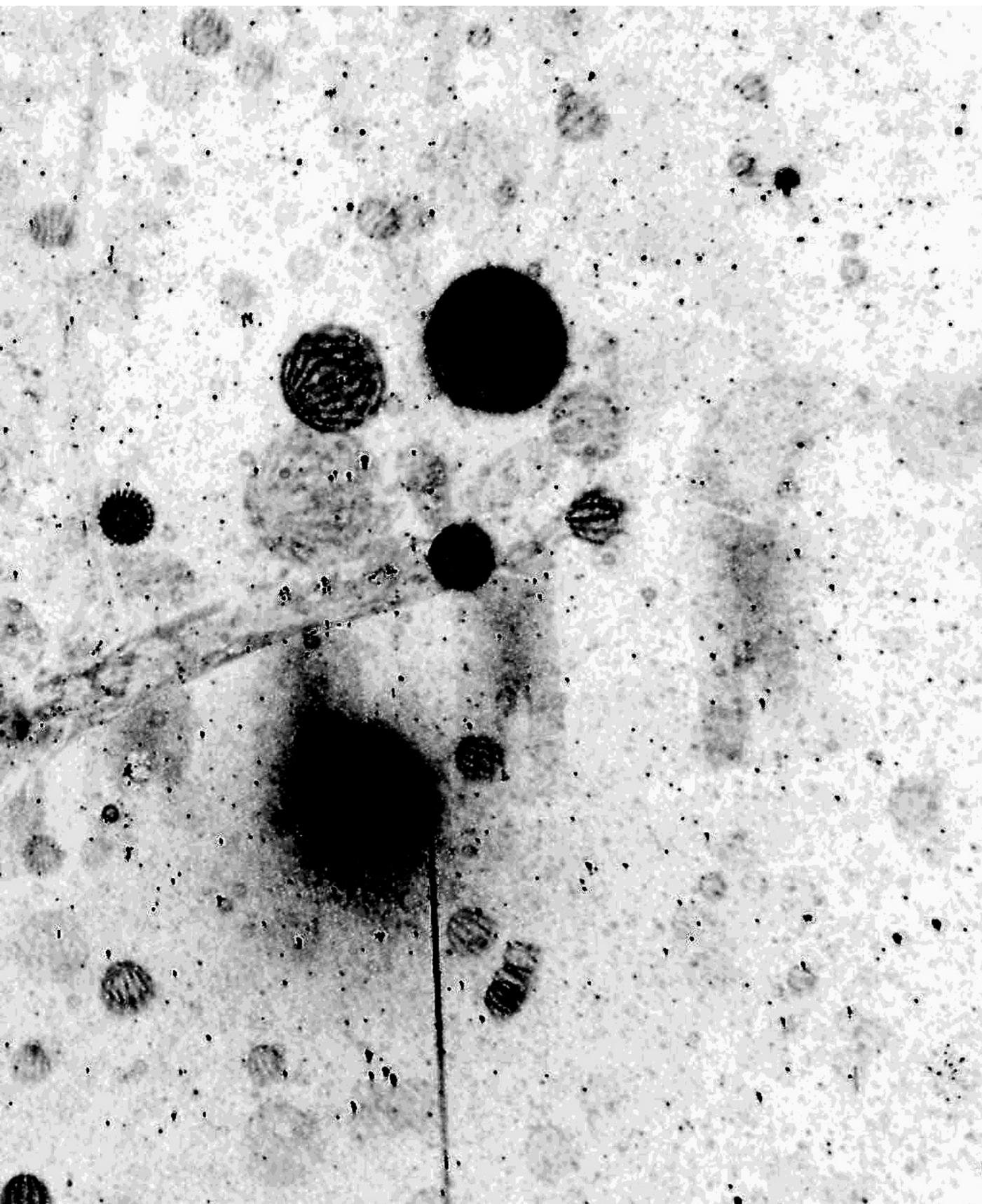
Chercher quelque chose (une image) sur internet, fait apparaître des choses (ou des variations de choses) qu'on n'avait pas pu imaginer : des millions de choses. Pourtant cette fascination de la découverte perpétuelle fait vite place à l'impression d'une masse unimaginable mais où généralement rien de neuf n'apparaît.

Un monde instantanément épuisé par ses images même.

1. Cf. André Gunthert, «La culture du partage ou la revanche des foules», en ligne sur : <http://culturevisuelle.org/icones/2731> [14 septembre 2013]

2. L'exposition sur les pratiques numériques d'appropriation aux rencontres d'Arles n'en étant qu'un symptôme artistique (Cf. Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr, Joachim Schmid, *À partir de maintenant...*, Arles, Les rencontres d'Arles, 2011.)





Éric Watier, *Fantômes*, photographie numérique, 2009.

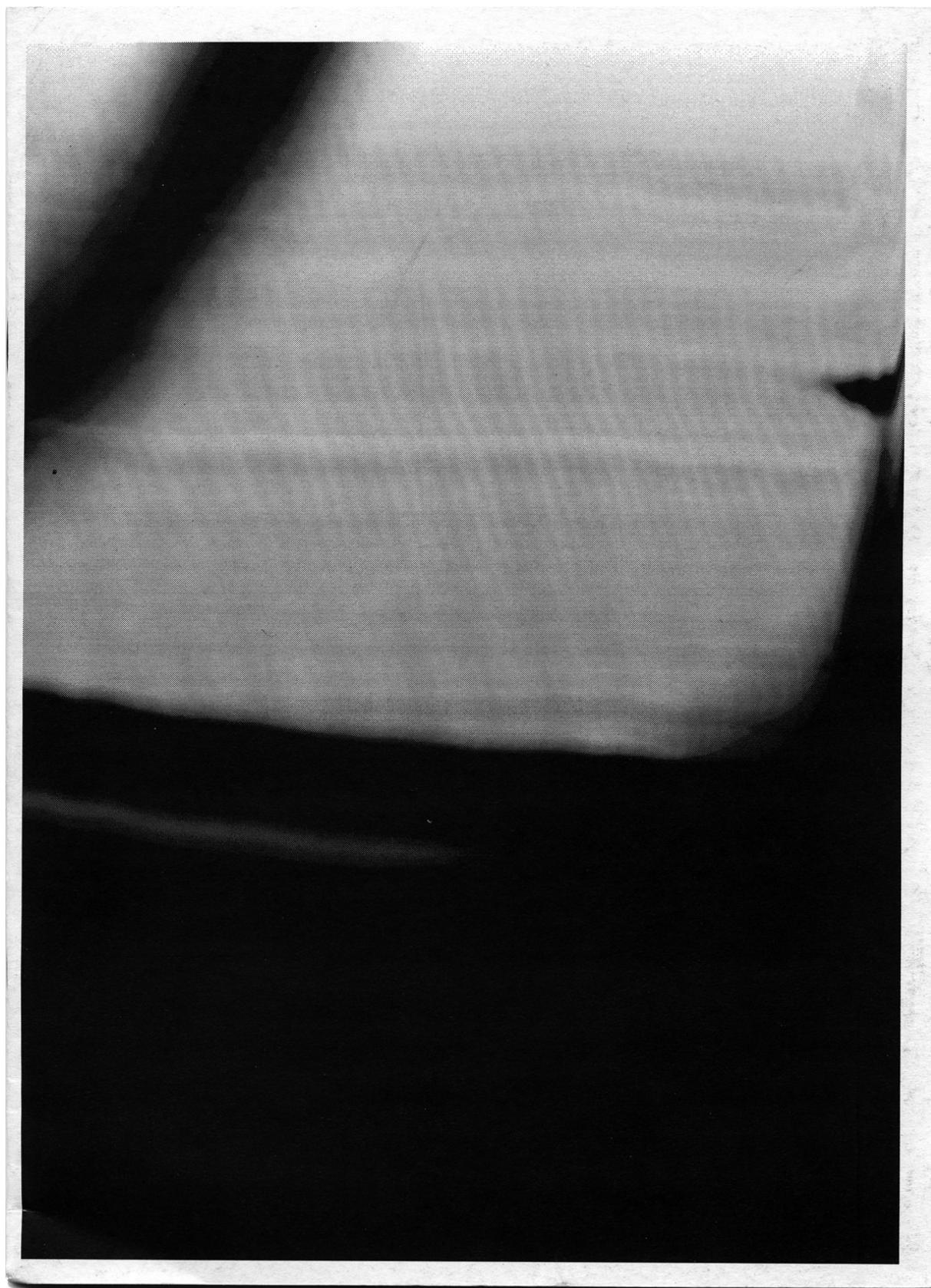
À ces images mimétiques, le numérique ajoute aussi des millions d'images qui, jusque là, étaient totalement inédites ou cantonnées aux poubelles de la photo ratée<sup>1</sup>. On voit ainsi de plus en plus de photos floues, d'yeux rouges, d'ombromanies, de spectres et autres fantômes. Toutes ces photos ratées sont tout à coup visibles et elles se multiplient. Une nouvelle matière visuelle, jusque-là invisible est dès lors parfaitement vue en million d'exemplaires.

« Quoi que tu fasses, fais autre chose. » Cette injonction de Robert Filliou peut-être rapprochée de la déclaration de Gilles J Wollmann : « le génie c'est ce que nous avons tous lorsque nous refusons de faire mieux pour faire autre chose. Lorsque nous refusons d'avoir seulement du talent<sup>2</sup>. »

La question qui se pose aujourd'hui face à l'énormité de toutes les images et celle de cette « autre chose ». Faire autre chose, ce serait bien sûr faire autre chose que ce que tout le monde a déjà fait. Mais faire autre chose, c'est aussi faire autre chose que ce que l'on sait déjà faire, que ce que l'on a déjà fait, que ce que l'on a l'habitude de faire. Cette deuxième façon de comprendre « autre chose » n'est pas la plus simple. Bien au contraire. Comment inventer du réel quand tous les possibles semblent déjà faits ?

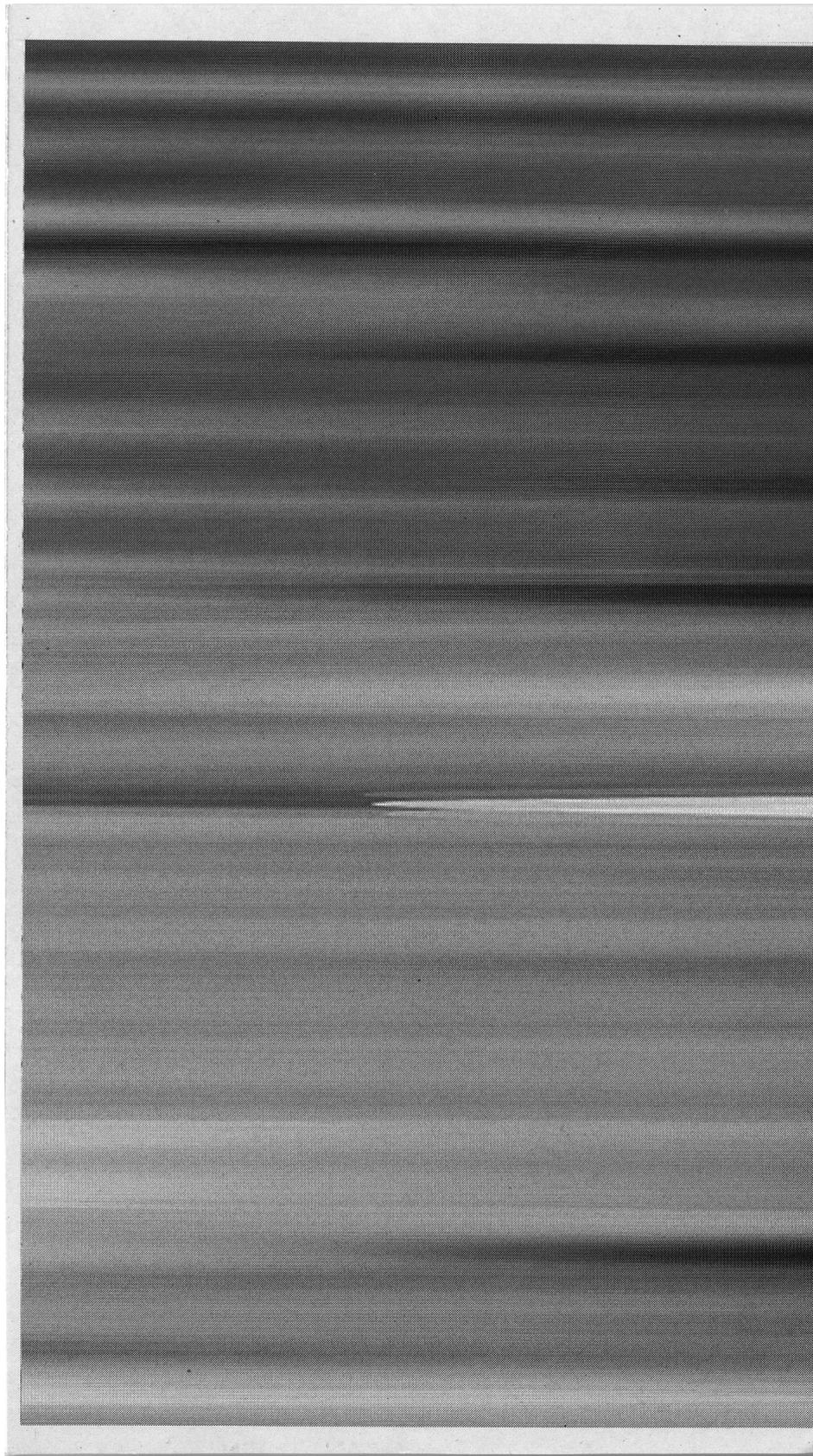
1. Cf. Clément Chéroux, *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003.

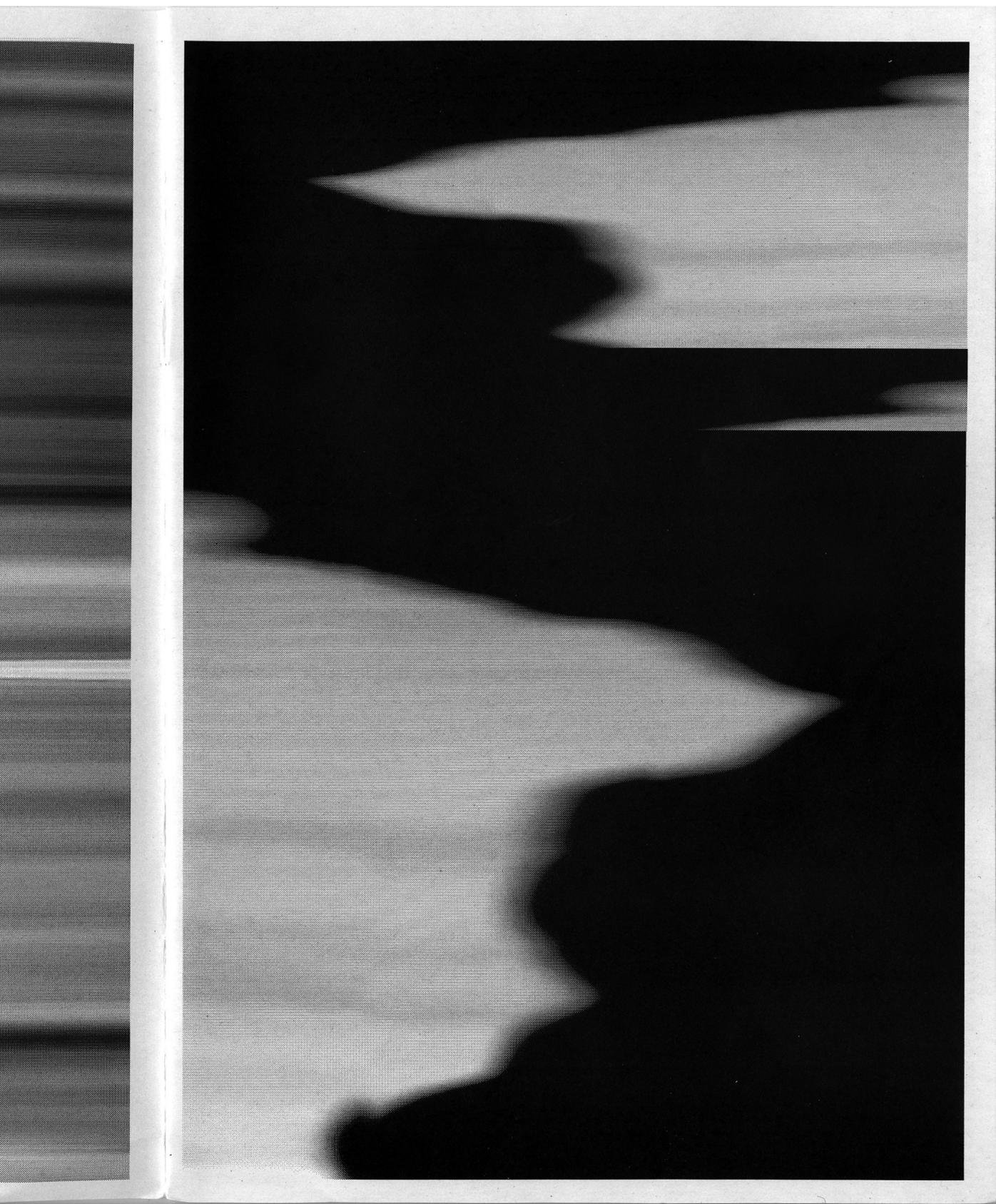
2. Gil J Wolman, « Gil J Wolman entretien scotché » par Michel Giroud, *Hors limites*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 103-105.



avr.  
2010

Éric Watier, *uls zine #2*, Marseille, Éditions (Un)Limited Store, avril 2010, 14,85 × 10,5 cm. (Couverture.)





avr.  
2010

Éric Watier, *uls zine #2*, Marseille, Éditions (Un)Limited Store, avril 2010, 14,85 × 10,5 cm. (Pages intérieures.)

->340

J'ai toujours essayé de faire autre chose. Je ne crois pas, et je n'ai jamais cru que tout avait déjà été fait. Je crois au contraire que tout reste à faire et qu'il suffit de faire pour que ça puisse arriver.

Après avoir passé des années à collecter les photos des autres, ou essayer d'en faire moi-même, j'en suis arrivé à la conclusion (évidemment temporaire) qu'il m'était impossible de faire une photographie.

Pourtant, en avril 2010, je réalise pour les éditions (Un)Limited Store un petit livre de photographies. Ce ne sont pas vraiment des photographies. Ce sont des scans. J'essaye d'y rendre visible le balayage des machines numériques : balayage à l'acquisition, balayage des têtes d'encre sur le papier, balayage des lumières sur l'écran, etc.

Le geste est fort simple : je tiens mon scanner à la verticale et j'appuie sur le bouton comme avec n'importe quel appareil photo. L'image est très particulière, un peu floue, bougée, très étirée, à la limite du compréhensible. Ça ne ressemble à rien. En tout cas pas à une photographie, ni à une image. Beaucoup d'expérimentations vont suivre : bouger le scanner, bouger ce qu'il scanne. Toute une série de gestes que j'avais déjà fait une trentaine d'années plus tôt avec les photocopieurs.

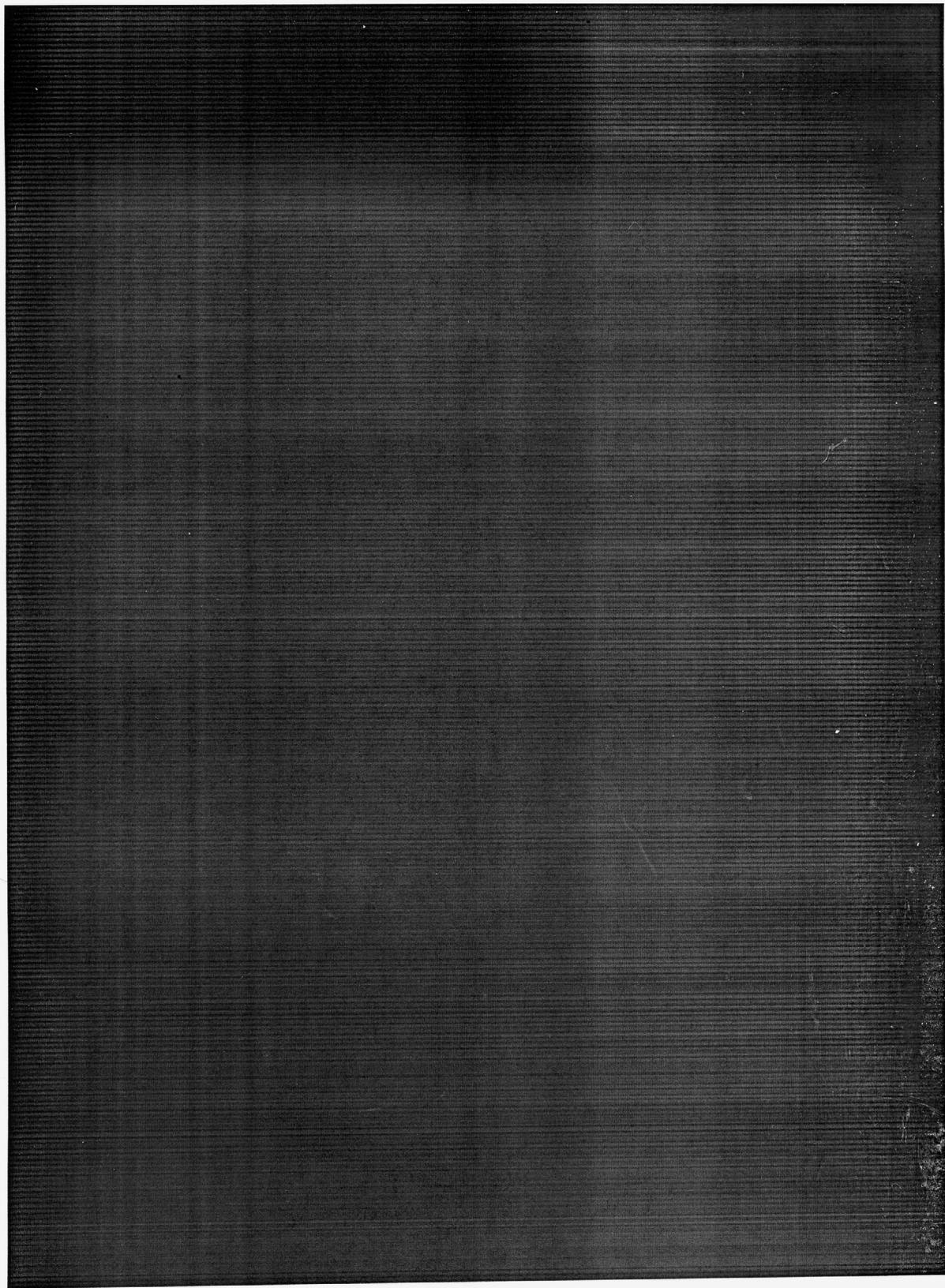
Toutes ces manipulations donnent un grand nombre de fichiers tout à fait singuliers. Il n'y avait plus qu'à trouver une façon de les diffuser.



sept.  
2010

Éric Watier, *public monotone print*, Montpellier, auto-édition, septembre 2010, 29,7 × 21 cm. (Exemplaire unique.)

déc.  
2010



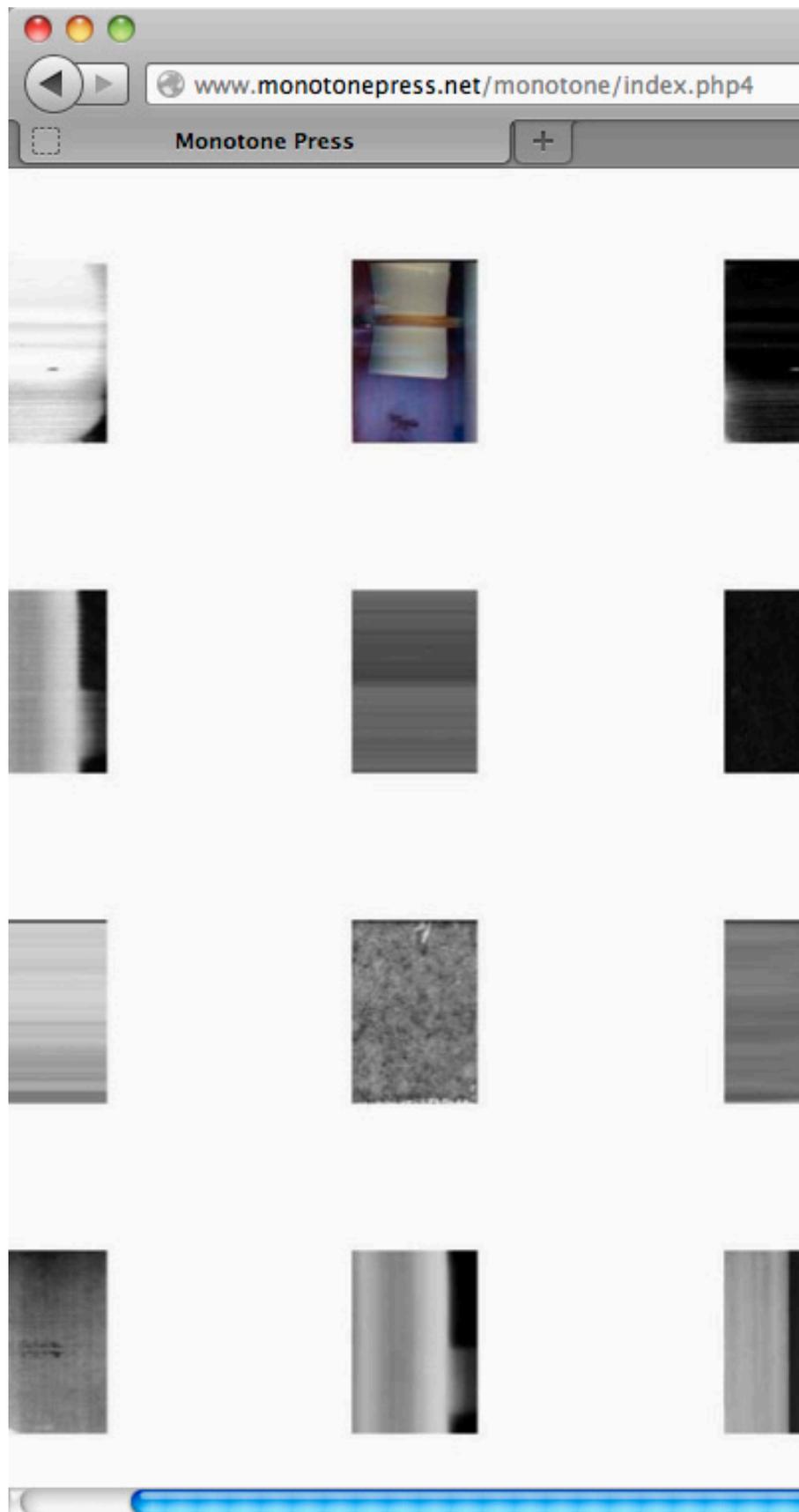
Éric Watier, *public monotone print*, Montpellier, auto-édition, décembre 2010, 29,7 × 21 cm. (Exemplaire unique.)

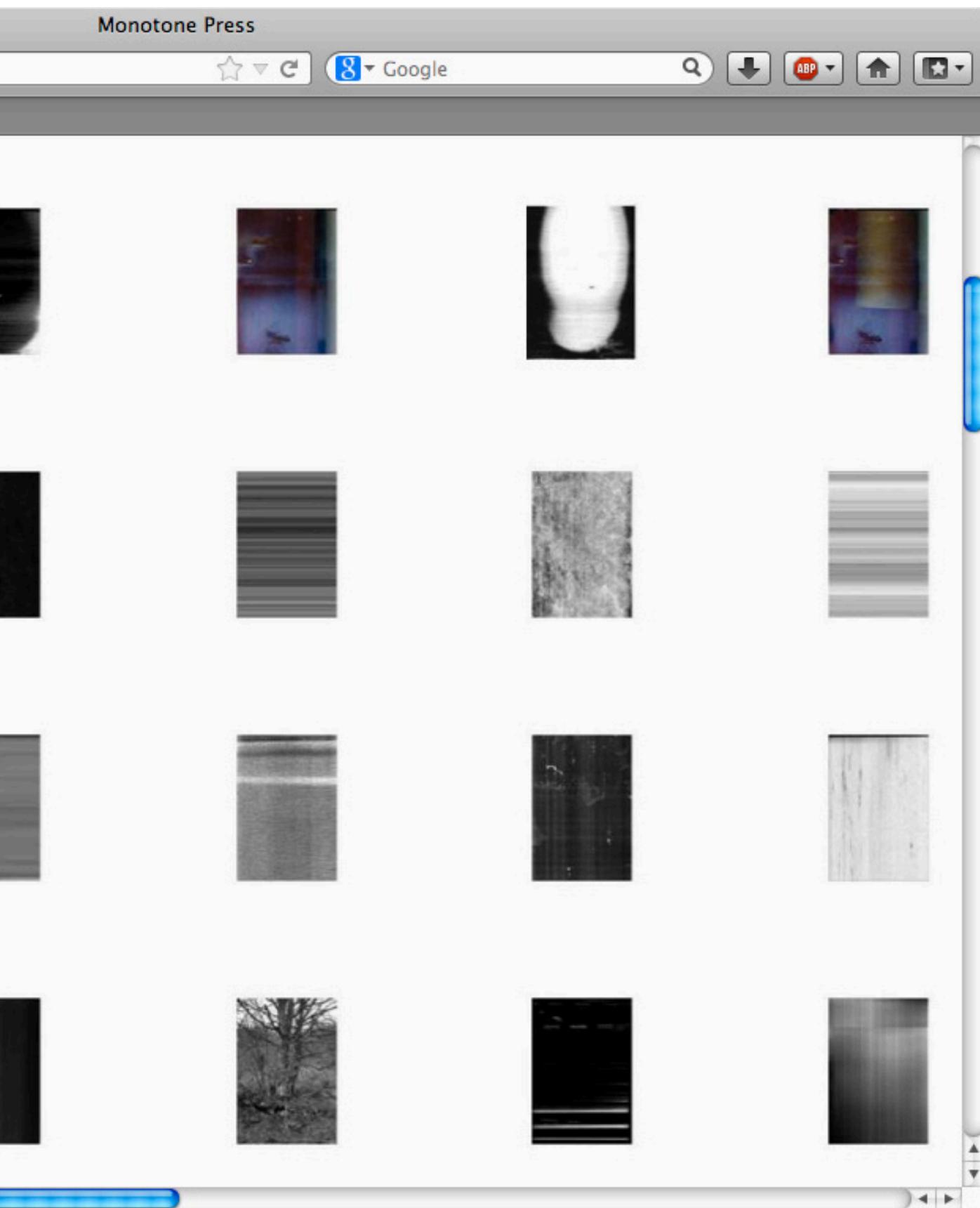
->343

En septembre 2010, dans le cadre de *monotone press*, j'inaugure une série de nouveaux travaux photocopiés intitulée *Public monotone prints*. Le protocole est simple : « Choisissez n'importe quel photocopieur public (dans une gare, une poste, une CAF, etc.) Insérez votre monnaie. Soulevez le couvercle du copieur. Ne mettez rien sur la vitre. Appuyez sur la touche «Copie». Récupérez votre copie. » En principe la photocopie obtenue devrait être un simple monochrome noir. En fait, c'est très rarement le cas.

Les machines sont souvent fatiguées, mal réglées, peu encrées... Aucune (ou presque) ne produit d'aplatissement noir. Mieux encore, aucune ne produit la même chose. Quand on passe d'une machine à l'autre, chaque machine produit une image particulière, unique. Quand on repasse quelques semaines plus tard, tout a de nouveau changé. On pense, quand on utilise un copieur, avoir affaire à une machine reproduisant le plus fidèlement possible les originaux qu'on veut copier. Ça n'est vrai qu'en partie. En manipulant, on découvre, au contraire, que l'on a plutôt affaire à des machines singulières produisant des images inattendues. Peut-être faut-il alors considérer toute impression comme une tentative plus ou moins ratée<sup>1</sup> de figurer un modèle.

1 Cette expérience avec les photocopieurs publics est aussi un clin d'œil au travail de Wade Guyton avec les imprimantes Epson® et à son catalogue : *Wade Guyton - Black paintings*, Zurich, JRP|Ringier, 2010, n.p.





janv.  
2011

[Éric Watier], *monotonepress.net*, Montpellier, Monotone press, depuis janvier 2011.

Les choses concrètes posent souvent des problèmes théoriques aux quels il faut de toute façon trouver une solution concrète. C'est le propre de toute démarche artistique.

*monotonepress.net* est un atelier d'édition en ligne. On peut tout visionner, télécharger, imprimer, disperser.

*monotonepress.net* est une conclusion concrète et temporaire aux questions soulevées ici. Le manifeste reproduit dans les pages suivantes en témoigne (enfin j'espère).

Manifeste monotone<sup>1</sup>

*monotonepress.net* est un site gratuit de visualisation, de diffusion et d'édition en ligne.

À partir du moment où un objet devient un fichier numérique, n'importe quel support numérique est apte à le diffuser.

Ce qu'offre la discrétisation, ce n'est pas tant de nouvelles formes d'images ou de sons (puisque le numérique calque souvent ses formes sur d'anciennes formes de présentation ou de représentation), c'est surtout une extraordinaire capacité à faire circuler des objets à rematérialiser.

Toute technique nouvelle entraîne des objets et des procédures, qui sans elle, étaient impensables, le plus difficile étant de se défaire des habitudes induites des objets précédents.

Jusque-là une œuvre de l'esprit avait nécessairement un support physique fixe et le droit d'auteur protégeait l'originalité d'une idée grâce à l'originalité de son inscription dans une forme. Les deux étaient inséparables.

Avec l'objet numérique, nous sommes en face d'une séparation du code et des différents supports qui peuvent l'accueillir.

Pour profiter d'un objet numérique, il faut le réactiver.

1. [Éric Watier], *Manifeste monotone*, Montpellier, *monotonepress.net*, février 2011.

Si au début du XXe siècle c'était encore la reproduction d'un objet qui provoquait sa consommation, aujourd'hui c'est le désir de consommation d'un objet qui va provoquer sa reproduction : pour consommer il faut reproduire.

Pourtant, alors que le téléchargement ne prive personne, alors qu'il n'enlève aucun objet, puisqu'au contraire il n'arrête pas de le reproduire, l'industrie essaie de nous faire croire qu'il y a vol là où rien n'a disparu. D'un côté elle organise la consommation, en vendant toutes les machines permettant la reproduction des œuvres, et de l'autre elle limite juridiquement et techniquement la prolifération que ces mêmes techniques autorisent.

De plus, en s'accaparant le débat sur le droit d'auteur, elle cherche à faire admettre la pénurie qu'elle organise et dont elle essaie de tirer le profit maximum.

Mais la question que pose le numérique reste entière : comment penser l'économie d'un objet si sa consommation n'est plus son épuisement mais sa prolifération illimitée ?

L'industrie de la subjectivité, tout en participant plus qu'activement à l'appauvrissement de l'offre, essaie de nous faire croire le contraire. Elle prétend qu'elle participe, qu'elle organise et qu'elle sauve la diversité des subjectivités, mais nous savons bien que c'est faux. C'est une fiction de l'industrie elle-même.

Pourquoi l'industrie devrait-elle interdire le piratage de mauvais produits culturels puisque ces produits participent à la création même d'un marché et d'une subjectivité mondiale, globale et monolithique dont elle tire tout son profit ? Pour cette simple raison : pour entretenir le mythe d'une création artistique libre, riche et diversifiée tout en la fracassant. Pour nous faire croire qu'elle vend de l'art là où elle fabrique des produits financiers.

Ce qu'Hadopi (c'est-à-dire ce que l'industrie culturelle via Hadopi) ne veut pas, c'est le cinéma sans l'industrie du cinéma, l'édition sans l'industrie de l'édition, la musique sans l'industrie de la musique.

Ce qui est menacé par le numérique ce n'est pas l'art, c'est l'industrie de l'art telle qu'elle existe aujourd'hui. C'est-à-dire telle qu'elle domine notre subjectivité.

Une fois de plus ce qu'on essaie de nous voler c'est notre liberté possible.

Si ce qui caractérise le numérique, c'est la séparation définitive du contenu et des supports, nous devons bien conclure que les contenus, pour profiter à tous, doivent rester libres, absolument. Que seul les singularisations de ces contenus peuvent devenir des objets spécifiques et donc propriétaires, ou privés comme dirait Richard Stallman. Et que seul ces objets rendus spécifiquement privés (du fait de leur actualisation sur un support matériel par exemple) peuvent faire l'objet d'un commerce (si on veut faire du commerce).

Nous devons alors imaginer une économie nouvelle où les objets sont totalement disponibles et où, dans un même temps, ils peuvent faire l'objet de matérialisations toujours singulières et toujours illimitées.

Nous devons aussi admettre que cette économie d'abondance immatérielle inappropriable est très exactement, et dans le même temps, une économie d'appropriations successives non exclusives.

Ainsi, pour que les choses soient tout à fait claires, il nous est apparu nécessaire de créer une structure autonome de diffusion de contenus, dans laquelle n'importe qui peut aller chercher de quoi réaliser ce qui l'intéresse (si ça l'intéresse) : livres, affiches, cartes et autres objets imprimés.

Cette structure c'est *monotone press*.

*monotone press* est placé sous le régime du droit français. C'est-à-dire sous le régime du droit moral. Il n'y en a pas de supérieur.

Tous les autres droits (copyright, copyleft, creative commons) ne sont que des appauvrissements du droit moral.

Quelque soit sa forme, le droit anglo-saxon reste un droit de l'objet et jamais un droit de l'auteur.

En droit français : « l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété

incorporelle exclusif et opposable à tous. »

Le droit français ne conçoit pas de séparation entre un auteur et ce qu'il fait. Ce qu'il fait est inséparable de qui il est.

Dans ce cadre, le droit moral est un droit dont le degré de liberté ne dépend que de l'auteur. Il peut être totalitaire ou totalement libre. Il peut être totalitaire pour certains et libre pour tous les autres.

Le droit moral détermine donc le rapport économique, politique et social que l'auteur peut entretenir avec son public.

Alors pourquoi décider a priori de ce qu'on peut faire ou ne pas faire avec *monotone press* ? Il vaut mieux décider a posteriori. A priori tout est permis. On verra bien si une utilisation apparaît plus tard scandaleuse ou malhonnête.

Vous pouvez donc faire tout ce qu'il vous plaira avec *monotone press* (sauf ce qui ne plait pas).

16 février 2011



fév.  
2011



Éric Watier, *monotonepress.net*, exposition personnelle, Montpellier, Aperto, 18 février - 4 mars 2011.

->356-357

# Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

Gratuit gratuit

SANS NIVEAU NI MÈTRE

RÉDACTEURS

févr.  
2011

« Sans niveau ni mètre » est le titre donné par Bruno di Rosa au Cabinet du livre d'artiste, qu'il a conçu et réalisé en 2006.

Aurélie Noury.....  
Leszek Brogowski.....  
Solene Marzin.....

10 février / 4 avril 2011

LA PHOTOCOPIE

Numéro 18



**Public Monotone Prints**

Choisissez n'importe quel photocopieur public (dans une gare, une poste, une CAF, etc.).  
Insérez votre monnaie.  
Soulevez le couvercle du copieur.  
Ne mettez rien sur la vitre.  
Appuyez sur la touche « copie ».  
Récupérez votre copie.  
Refermez le couvercle.  
Recommencez.

Éric Watier, « Public Monotone Prints », intervention pour *Sans niveau ni mètre*, Rennes, Journal du cabinet du livre d'artiste, 10 février - 4 avril 2011, 4 p., 42 × 29,7 cm. (Première page.)

Il n'y a pas de machine neutre. Qu'elles marchent bien ou mal, elles produisent toutes des objets dont les qualités déterminent le regard. Il y a quelque chose qu'il faudrait arriver à nommer dans cette opération qu'est l'impression et dans ses effets sur la perception de l'œuvre d'art.

C'est en partie l'entreprise de Walter Benjamin dans son texte « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Ce qui fait défaut dans la reproduction, c'est l'authenticité de l'œuvre. Sans doute pour une raison simple : une reproduction est toujours un objet neuf. Il lui manque, le temps qui viendra lui donner l'authenticité de l'objet usé. De plus, la perfection technique de la reproduction est le signe visible de son assujettissement total à un modèle absent.

Avec l'impression ratée<sup>1</sup> c'est un peu différent. Nous ne sommes plus vraiment en face d'une reproduction, nous sommes en face d'un objet étonnamment inédit.

1 Sur cette question de l'erreur comme caractéristique de la technique on lira : Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, op. cit.





mai  
2011

Éric Watier, *monotone*, exposition personnelle, Valence, Art3, 5 mai - 2 juillet 2011



mai  
2011



Éric Watier, *Si quelque chose ennuie au bout de deux minutes...*, exposition personnelle, Montpellier, Living room, 26 mai 2011.

->360-361





juil.  
2011

Éric Watier, *Si quelque chose ennuie au bout de deux minutes...*, exposition personnelle, Montpellier, Living room, 7 juillet 2011.

->362-363

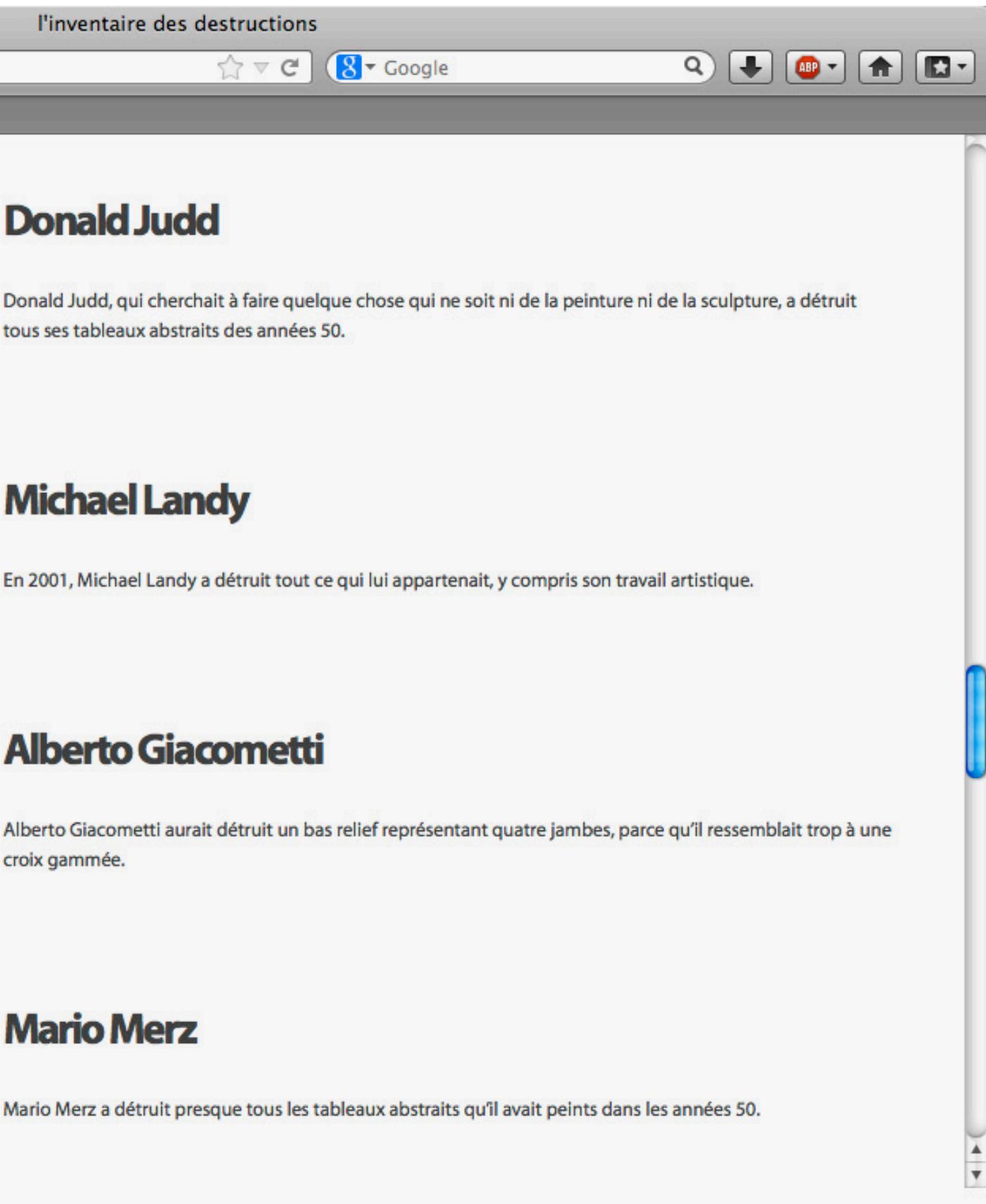




oct.  
2011

Éric Watier, *Éric Watier & monotone press*, exposition personnelle, Nîmes, École Supérieure des beaux arts de Nîmes, 18 octobre - 10 novembre 2011.





mai  
2012

*L'inventaire des destructions* n'a pas de couverture. Pas vraiment. « La première page du livre [...] est en même temps sa couverture, faite du même papier bouffant que les autres pages ; mais sur cette couverture, il n'y a pas de titre et le texte commence d'emblée à la première page<sup>1</sup> ». De plus la mise en page est strictement la même de la première à la dernière page. L'effet attendu par ses artifices graphiques est de faire croire que *L'inventaire des destructions* est le fragment d'un livre beaucoup plus gros qui contiendrait toutes les histoires d'œuvres détruites. Cette idée est renforcée par la mention « inachevée par définition » reproduite dans le colophon de l'ouvrage.

Sur internet on peut toujours compléter l'inachevé.

[linventairedesdestructions.tumblr.com](http://linventairedesdestructions.tumblr.com) est une page infinie que l'on déroule de haut en bas et qui est complétée chaque fois que je découvre une nouvelle histoire. Et sur internet, il y en a plein !

1. Leszek Brogowski, *Éditer l'art, Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, op. cit., p. 61.





Bibliographie :

*(Cette bibliographie reprend les références citées dans notre texte. Elle reprend aussi certains textes et ouvrages importants.*

*Les ouvrages collectifs, les revues et les catalogues sont indexés à leur titre. Les auteurs d'articles sont répertoriés à leur nom quand leur article est précisément mentionné.)*

*XIIe Biennale de Paris, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.*

*AIGRAIN Philippe, Cause commune, l'information entre bien commun et propriété, Paris, Fayard, coll. « Transversales », 2005.*

*ALFERI Pierre, Chercher un phrase, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 1991,*

*Allotopies, n° B : « Copyleft », Rennes, Éditions Incertain Sens, 2003.*

*ANSPACH Mark Rogin, À charge de revanche, figures élémentaires de la réciprocité, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2002.*

*Art Conceptuel 1, Bordeaux, CAPC Musée, 1988.*

*L'art conceptuel, une perspective, GINTZ Claude (dir.), Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.*

*Art en théorie 1900-1990 : une anthologie*, HARRISON Charles et WOOD Paul (éd.), Paris, Hazan, 1997.

*Art/photographie numérique*, Aix-en-provence, Cypres/École d'Art d'Aix-en-Provence, 1995.

*Art press*, n° 21 : spécial « Oublier l'exposition », 2000.

*Art press*, n° 22 : spécial « Écosystème du monde de l'art », 2001.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire* (1962), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1991.

*Azur*, catalogue de l'exposition, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1993.

BARBOZA Pierre, *Du photographique au numérique, la parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuel », 1996.

BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris, Les Cahiers du cinéma/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980.

BATAILLE Georges, *La part maudite*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1967.

BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Septième

art », 2005, p. 9-17.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit par Maurice De Gandillac et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Allia, 2003.

BENJAMIN Walter, « L'auteur comme producteur » (1934), in *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003.

BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 295-321.

BERGSON Henry, *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003.

BERRY Gérard, *Pourquoi et comment le monde devient numérique*, Paris, Collège de France/Fayard, 2008.

BOMSEL Olivier, *Gratuit ! Du déploiement de l'économie numérique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2007.

BON François, *Après le livre*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de minuit, 1965.

BROGOWSKI Leszek, *Ad Reinhardt Peinture moderne et responsabilité esthétique*, Chatou, Les éditions de la transparence, 2011.

BROGOWSKI Leszek, *Éditer l'art, Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Les éditions de la transparence, coll. « Cf. », 2010.

BROGOWSKI Leszek, « Photocopie : l'information de valeur vs. un objet de valeur », Rennes, *Sans niveau ni mètre, Journal du Cabinet du livre d'artiste*, n° 18, février-avril 2011, p. 4.

CAILLÉ Alain, *Don, intérêt et désintéressement, Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris, La découverte/MAUSS, 1994.

CARDON Dominique, *La démocratie internet*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La république des idées », 2010.

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Librairie Plon, 1989.

CAUQUELIN Anne, *Le site et le paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002.

CARRIÓN Ulises, *Quant aux livres/On books*, Genève, Héros-limite, 1997.

CHANCOGNE Thierry, « Je copie, tu t'inspires, il contrefait », in *2.0.1*, n° 2, 2009, p. 102-103.

*Chauffe, Marcel !*, catalogue de l'exposition, dir. Emmanuel Lattreille, Montpellier, Frac-LR ; Paris, Isthme éditions, 2006.

CHÉROUX Clément, *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003.

CHÉROUX Clément, *Diplopie, L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Paris, Le point du jour, 2009.

COMMENTZ Sonja, *Behind the zines: self publishing culture*, Berlin, Gestalten, 2011.

*Copyright/copywrong, actes du colloque*, Nantes, Éditions Mémo, 2003.

DEBORD Guy, *La société du spectacle* (1967), Paris, Éditions Gallimard, 1992.

DEBORD Guy, « Le rôle de Potlatch autrefois et maintenant », in *Potlatch*, n° 30, repris dans *Potlatch (1954-1957)*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 283.

DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme* (1966), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004.

DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée à la Fémis en mars 1987, in *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, (DVD), Paris, Éditions Montparnasse, coll. « Regards », 2004.

*Dictionnaire historique de la langue française*, REY Alain (dir.),

Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

*Do it*, OBRIST Hans-Ulrich (dir.), New York, Independent curators incorporated, 1997.

*Do it*, OBRIST Hans-Ulrich (ed.), New York, e flux, 2005.

DUBOIS Thierry, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Université », 1990.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1979.

FARKAS Jean-Baptiste, *Ikhéa services, 68 pages de passages à l'acte*, Brest, Zédélé éditions, 2004.

FELDMANN Hans-Peter, *Bilder*, Düsseldorf, Feldmann Verlag, 1968-1976.

FELDMANN Hans-Peter, *272 pages*, Helena TATAY (éd.), Barcelone, Fondation Antoni Tàpies ; Paris, Centre National de la Photographie ; Winthertur, Fotomuseum Winthertur ; Cologne, Museum Ludwig, 2001.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), in Michel Foucault, *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p.817-848.

JUDD Donald, *Donald Judd, Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong

éditeur, 1991.

KARSENTI Bruno, *Marcel Mauss. Le fait social total*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 1994.

*Global Conceptualism, Points of Origin, 1950s–1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999.

GODBOUT Jacques T., *Le don, la dette et l'identité, Homo donator vs homo œconomicus*, Paris, Éditions La Découverte/MAUSS, 2000.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art (1968)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

GUATTARI Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.

HERMANN Gauthier, REYMOND Fabrice et VALLOS Fabien (dir.), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, Éditions MIX, 2008.

IMER Étienne, « Hadopi et Internet », 2009, en ligne sur : <http://www.irma.asso.fr> [14 septembre 2013]

*Les immatériaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

*Internationale situationniste 1958–69*, Paris, Éditions champ libre, 1975.

KARSENTI Bruno, *Marcel Mauss, le fait social total*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 1994.

KOESTLER Arthur, *Le cri d'Archimède*, Paris, Les belles lettres, 2011.

KRAUS Rosalind, *L'Originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes (1972-1984)*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1993.

GODFREY Tony, *L'Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003.

HAPGOOD Susan, LAUF Cornelia (ed.), *In deed: certificates of authenticity in art*, Amsterdam, Roma publications, 2011.

HENDRICKS Jon, *Fluxus Codex*, Detroit, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection ; New York, H. N. Abrams, 1988.

KNIGHT Christopher, *Art of the sixties and seventies, the Panza collection*, New York, Rizzoli, 1988.

LÉLU Thomas, *Manuel de photo ratée*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2011.

LEVY Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Essais », 1998.

LINDQVIST Sven, *Une histoire du bombardement*, Paris, Éditions La Découverte, 2012.

LIPPARD Lucy, *Six Years, The Dematerialization Of The Art Object From 1966 To 1972 (1973)*, Berkeley, University of California Press, 1997.

*Le livre et l'artiste, actes du colloque*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes », 2007.

LUGIMBÜHL Yves, *Paysages, textes et représentations du paysage du Siècle des Lumières à nos jours*, Paris, Éditions de la Manufacture, 1990.

McLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias* (1964), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972.

McLUHAN Marshall, *D'œil à oreille, la nouvelle galaxie*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1977.

MALINOWSKI Bronislaw, *Les Argonautes du Pacifique occidental* (1922), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985.

MATHIEU Didier, « Le sujet est comme hors champs », in *Éric Wautier, livres*, Saint Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes/Pays-paysage, 2003, n. p.

MAUREL-INDART Hélène, *Du plagiat*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011.

MAUSS Marcel, « Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1997, p. 143-276.

MÉDA Dominique, *Qu'est-ce que la richesse ?*, Paris, Flammarion,

coll. « Champs », 1999.

MILON Alain, *La valeur de l'information, entre dette et don*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologue d'aujourd'hui », 1999.

MÉGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes, L'invention d'un genre, 1960-1980*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

MÉGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean-Michel Place - Bibliothèque Nationale de France, 1997.

MOLLET-VIÉVILLE Ghislain, *Art Minimal & Conceptuel*, Genève, Skira, 1995.

MONDZIN Marie-Josée, « Pouvoir des industries audio visuelles ou autorité de la culture ? », in *De(s)génération*, n° 10, février 2010.

MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995.

MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2003.

*Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2 : dossier « Livres d'artistes, l'esprit de réseaux », BROGOWSKI Leszek, MÉGLIN-DELCROIX Anne (dir.), 2008.

OSBORNE Peter, *Conceptual art*, Londres, Phaidon, 2002.

PARR Martin, BADGER Gerry, *Le livre de photographie : Une histoire, volume 1*, Londres, Phaidon, 2005.

PARR Martin, BADGER Gerry, *Le livre de photographie : Une histoire, volume 2*, Londres, Phaidon, 2007.

PEREC Georges, *Penser/classer*, Paris, Hachette, 1985.

POINSOT Jean-Marc, *Mail Art. Communication à distance. Concept*, Paris, Cedic, 1971.

POINSOT Jean Marc, *L'Atelier sans mur*, Villeurbanne, Art édition, 1991.

POINSOT Jean-Marc, *Quant l'oeuvre a lieu : L'Art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain ; Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1999.

*Potlatch 1954/1957*, Paris, Éditions Allia, 1996.

*Pratiques*, n° 21 : « L'ardeur de l'art même, pratiques discrètes de l'art et leurs non-lieux », Rennes, École régionale des beaux-arts de Rennes, automne 2010.

*Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris, Journal Officiel de la République Française, 1988.

*Publier ]...[ Exposer, les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, MÉLOIS Clémentine (dir.), Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2012.

RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, Éditions la fabrique, 2000.

RENAUD Alain, « De la photographie à la photologie », in *Art/ Photographie numérique*.

*Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, GOUDINOUX Véronique, WEEMANS Michel (dir.), *La lettre volée*, coll. « Essais », 2001.

*Revue du MAUSS*, n° 35 : « La gratuité, éloge de l'inestimable », Paris, Éditions La Découverte, premier semestre 2010.

RICHARD Bruno, GUÉGUAN Gérard, AVILA Alin, *Graphic production, 73-83, 1000 dessins sauvages*, Paris, Éditions autrement, coll. « Autrement l'art », 1983.

SEMIN Didier, *Le Peintre et son modèle déposé*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 2001.

SÉNÈQUE, *Des bienfaits, I*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », Paris, 1972.

SÉNÈQUE, *Des bienfaits, II*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », Paris, 1972.

SERRES Michel (dir.), *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, coll. « Cultures », 1989.

SIMMEL Georg, *La Philosophie de l'argent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

SPINOZA Baruch, « L'éthique », en ligne sur <http://hyperspinoza.caute.lautre.net> [14 septembre 2013].

STALLMAN Richard M., « Le projet GNU », en ligne sur <http://www.gnu.org/home.fr.html> [14 septembre 2013].

STALLMAN Richard M., WILLIAMS Sam et MASUTTI Christophe, *Richard Stallman et la révolution du logiciel libre*, Paris, Eyrolles, 2010,

STIEGLER Bernard, « L'image discrète », in *Echographies de la télévision*, Paris, Galilée-INA, coll. « Débats », 1996, pp. 161-183.

STIEGLER Bernard, « Entretien avec... Bernard Stiegler », entretien mené par Ivana Ballarini-Santonocito et Alexandre Serres, en ligne sur <http://www.fadben.asso.fr> [14 septembre 2013].

TACKELS Bruno, *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin*, histoire d'aura, Paris, L'Harmattan, 1999.

TRICOIRE Agnès, *Petit traité de la liberté de création*, Paris, Éditions La Découverte, 2011.

TRIGGS Teal, *Fanzines, la révolution du DIY*, Paris, Pyramyd, 2010.

VANEIGEM Raoul, *Nous qui désirons sans fin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 1996.

*Wade Guyton - Black paintings*, Zurich, JRP|Ringier, 2010.

*Wide White Space*, catalogue de l'exposition, Bruxelles, Palais des beaux arts de Bruxelles, 1994 ; Marseille, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 1996.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Le Cahier bleu et le Cahier brun* (1933-1935), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

WOLMAN Gil J, « Gil J Wolman entretien scotché » par Michel Giroud, in *Hors limites*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 102-107.

*Xerox Book*, New York, Seth Siegelaub/John Wendler, 1968.

Sur Felix Gonzalez-Torres :

*Felix Gonzalez-Torres I. Text*, Ostildern, Cantz, 1997.

*Felix Gonzalez-Torres II. Catalogue raisonné*, Ostildern, Cantz, 1997.

GONZALEZ-TORRES Felix, KOSUTH Joseph, « Une conversation », 1993, en ligne sur <http://trouble.net.free.fr/TROUBLE/Resour-ces/kosuth-torres.pdf> [14 septembre 2013].

GONZALEZ-TORRES Felix, OBRIST Hans-Ulrich, « Conversation avec Felix Gonzalez-Torres », 1994, en ligne sur <http://www.mip.at/attachments/169/> [14 septembre 2013].

GONZALEZ-TORRES Felix, STORR Robert, « Être un espion », in *Art press*, n° 198, janvier 1995, p. 24-32.

SPECTOR Nancy, *Felix Gonzalez-Torres*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1996.

Sur Lawrence Weiner :

*Identité italienne l'art en Italie depuis 1959*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.

*January 5-31*, New York, Seth Siegelaub, 1969.

*July, August, September 1969*, New York, Seth Siegelaub, 1969.

*Lawrence Weiner*, Londres, Phaidon, 1998.

*Lawrence Weiner Books 1968-1989 Catalogue raisonné*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König ; Villeurbanne, Le nouveau Musée, 1989.

POINSOT Jean-Marc, « De nombreux objets colorés placés côte à côte pour former une rangée de nombreux objets colorés », in *Artstudio*, n° 15 : « L'art et les mots », Paris, hiver 1989, p. 114-122.

*Pratiques*, n° 19 : « Lawrence Weiner, Collection Public Freehold », automne 2008.

SCHLATTER Christian, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, Paris, Galerie 1900-2000, 1990.

SCHLATTER Christian, *Roman Opalka. Opalka 1965 /1-∞*, Paris, La Hune libraire éditeur, 1992.

SCHWARTZ Dieter, « Public Freehold », in *Parkett*, n° 42, Zürich, 1994, p.45-48.

*Wide White Space*, catalogue de l'exposition, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts ; Marseille, MAC, 1994.

WEINER Lawrence, *STATEMENTS*, New-York, The Louis Kelner Foundation et Seth Siegelaub, 1968.

WEINER Lawrence, *TRACCE /TRACES*, Turin, Sperone Editore, 1970.

WEINER Lawrence, entretien avec Willoughby Sharp, « At Amsterdam » (1972), in *Art conceptuel 1*.

WEINER Lawrence, *Sculpture*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1985.

WEINER Lawrence, POINSOT Jean-Marc, « Je n'ai pas de conversation avec le ciel », in *Beaux-arts* n° 65, février 1989, p. 32-36.

WEINER Lawrence, *SPECIFIC & GENERAL WORKS*, Villeurbanne, Le nouveau Musée/Institut d'Art Contemporain, 1993.

WEINER Lawrence, « NOTES AUTOUR DE & SUR L'ART », in *Et tous ils changent le monde*, catalogue de la deuxième biennale de Lyon, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 176-178.

WEINER Lawrence, GUERRA Carles, « The only thing that knows its own essence is the thing itself », in *Cave Canis*, n° 3, Barcelone, printemps 1996, n. p.

WEINER Lawrence, LEBEER Irmeline, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le bleu », in *Chroniques de l'Art Vivant*, n° 45, décembre 1973 ; repris dans LEBEER Irmeline, *L'art ? c'est une meilleure idée !*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 1997.

WEINER Lawrence, *Having been said, Writings & interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, Gerti Fietzek et Gregor Stemrich (ed.), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004.

ZIMMERMAN Alice, « Works and days - a conversation with myself about Lawrence Weiner », in *Lawrence Weiner, In the stream*, Valencia, IVAM, 1995, n. p.

Liste des travauxÉditions :

- *Photocopies pour Sébastien*, Formerie, S21'Art ?, mai 1991, 28 p., 14,85 x 10,5 cm., 200 ex.
- *Quelques objets lunaires*, Montpellier, auto-édition, novembre 1992, 36 p., 19 x 13,5 cm., environ 30 ex.
- *Janvier*, Formerie, Éditions Sébastien Morlighem, janvier 1993, 28 p., 21 x 13,5 cm., 200 ex.
- *Avril*, Formerie, Éditions Sébastien Morlighem, avril 1993, 28 p., 21 x 13,5 cm., 200 ex.
- *Décembre*, Formerie, Éditions Sébastien Morlighem, décembre 1993, 28 p., 21 x 13,5 cm., 200 ex.
- *Éric Watier*, catalogue de l'exposition, Nice, Latitude, décembre 1993, 44 p., 21 x 17 cm., 500 ex.
- *Choses vues entre Bayonne et Montpellier*, Montpellier, auto-édition, septembre 1994, 28 p., 21 x 13,5 cm., environ 30 ex.
- *Choses vues en allant à Barcelone*, Montpellier, L'atelier dispersé, mai 1995, 20 p., 20,3 x 13,5 cm., environ 50 ex.

- *Choses vues à Frontignan Plage*, Montpellier, auto-édition, juillet 1996, 20 p., 19 x 13,5 cm., environ 50 ex.
- *Une maison à Frontignan Plage*, Montpellier, auto-édition, octobre 1996, 8 p., 19 x 13,5 cm., environ 30 ex.
- *Architectures remarquables (premier cahier)*, Montpellier, auto-édition, octobre 1996, 8 p., 19 x 13,5 cm., 50 ex.
- *Architectures remarquables (sixième cahier)*, Montpellier, auto-édition, mars 1997, 8 p., 19 x 13,5 cm., 50 ex.
- *Intérieur (un parmi dix)*, Montpellier, auto-édition, avril 1997., 50 ex.
- *Un horizon*, Montpellier, auto-édition, mai 1997, 8 p., 19 x 13,5 cm., 50 ex.
- *Paysages avec retard (premier carnet)*, Montpellier, auto-édition, juin 1997, 8 p., 13,1 x 9,2 cm., 50 ex.
- *Paysages avec retard (cinquième carnet)*, Montpellier, auto-édition, octobre 1997, 8 p., 13,1 x 9,2 cm. , 50 ex.
- Lawrence Weiner, « Et puis négligé comme... », *Domaine Public 1*, Montpellier, Medamothi Artistic Cockpit, août 1998, 8 p., 19 x 13,5 cm., tirage illimité.

- Marti Guixe, « Public domaine stabilisator V1.0 », *Domaine Public 16*, Montpellier, Medamothi Artistic Cockpit, août 1998, 8 p., 19 x 13,5 cm., tirage illimité.
- Jean-Paul Thibeau, « Sauver le souffle... », *Domaine Public 20*, Montpellier, Medamothi Artistic Cockpit, août 1998, 8 p., 19 x 13,5 cm., tirage illimité.
- *Donner c'est donner*, tapuscrit, 1998.
- *Sous-paradis*, Montpellier, auto-édition, 1998, 16 p., 21 x 13,5 cm., environ 100 ex.
- *Projet « Potlatchs »*, carte postale, Montpellier, auto-édition, 1999, tirage illimité.
- *L'inventaire des destructions*, Rennes, Éditions Incertain Sens, mars 2000, 100 p., 1000 ex.
- *Ceux qui ne détruisent pas*, Montpellier, auto-édition, janvier 2001, 8 p., 19 x 13,5 cm., 150 ex.
- *Paysages avec retard*, Montpellier, Éric Watier, 2001, 16 p., 21 x 13,5 cm., environ 100 ex.
- sans titre, Saint-Yrieix-la-Perche, Pays-paysage/Centre des livres d'artistes, 2001, 10,5 x 14,85 cm., 16 p., 45000 ex.
- *Paysage (détail 30)*, [Montpellier], auto-édition, 30 janvier

2002, 4 p., 19 × 13,5 cm., exemplaire unique.

- sans titre, Nîmes, Éditions Philippe Pannetier, février 2002, 31 × 23 cm., 30 ex.

- *Domaine public*, Vénissieux, Tract'eurs, 2002, 14,85 × 10,5 cm., tirage illimité.

- *Domaine public*, Vénissieux, Tract'eurs, 2002, 14,85 × 10,5 cm., tirage illimité.

- *Choses vues en allant à Limoges*, Limoges, École supérieure d'art de Limoges-Aubusson, 5 mai 2003, 4 p., 19 × 13,5 cm., édition illimitée d'exemplaires uniques.

- *Un livre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 16 mai 2003, 4 p., 19 × 13,5 cm., 1500 ex.

- *Choses vues*, Montpellier, Éric Watier, 4 p., 19 × 13,5 cm., édition illimitée d'exemplaires uniques.

- *Ho(use)Ho(me)*, Montpellier, auto-édition, octobre 2003, Cédérom, gravure à la demande.

- *Liberalism is barbarism*, Montpellier, auto-édition, octobre 2003, Cédérom, gravure à la demande.

- *Latescape*, Montpellier, auto-édition, octobre 2003, Cédérom, gravure à la demande.

- [Saadi], sans titre, Brest, Zédélé éditions, mai 2005, 4 p., 19 × 13,5 cm., 2000 ex.
- *Things seen (Cork block)*, Saint Yrieix-la-Perche, Centre des Livres d'Artistes, juillet 2005, 62 p., 19 × 13 cm., 400 ex.
- *Bloc*, Brest, Zédélé éditions, mars 2006, 696 p., 18 × 24 cm., 500 ex.
- *ericwatier.net*, Brest, Zédélé éditions, mars 2006.
- sans titre, Montpellier, Frac-LR ; Brest, Zédélé éditions, juin 2006, 16 p., 10,5 × 15 cm., 12000 ex.
- *N'achetez plus*, Montpellier, auto-édition, novembre 2006, carte postale, 10,5 × 15 cm., tirage illimité.
- *A Moment by éric Watier*, Axminster, Colin Sackett, mai 2004, 25 × 33,3 cm., 1 p., 1000 ex.
- *Faire un livre c'est facile*, Montpellier, auto-édition, mai 2004, carte postale, 10,5 × 15 cm., tirage illimité.
- *Contrat d'édition*, Montpellier, auto-édition, mai 2004., édition à la demande.
- *Travaux discrets*, Montpellier, auto-édition, novembre 2006, cartes postales 10,5 × 15 cm. série de 4 cartes postales, tirage illimité.

- *Papiers 01 : Tout va bien*, Montpellier, auto-édition, 23 septembre 2007, fichier .pdf envoyé par e-mail.
- *Papiers 02 : Tout va mieux*, Montpellier, auto-édition, 27 septembre 2007, fichier .pdf envoyé par e-mail.
- *ericwatier.info*, Montpellier, auto-édition, depuis 2008.
- *Il n'y a pas d'images rares (Aphorismes pour un manifeste dérisoire)*, Marseille, Éditions (Un)Limited Store, juin 2009, 42 × 29,7 cm, 7000 ex.
- *Éric Watier, Fantômes*, photographie numérique, 2008.
- *sans titre, uls zine #2*, Marseille, Éditions (Un)Limited Store, avril 2010, 14,85 × 10,5 cm., 150 ex.
- *monotonepress.net*, Montpellier, Monotone press, depuis janvier 2011.
- *public monotone print*, Montpellier, auto-édition, septembre 2010, 29,7 × 21 cm., édition illimitée d'exemplaires uniques.
- « *Public Monotone Prints* », intervention pour *Sans niveau ni mètre*, Rennes, Cabinet du livre d'artiste, 10 février - 4 avril 2011, 4 p., 42 × 29,7 cm., 1200 ex.

Expositions

- *Projet « Potlatchs »*, présenté dans l'atelier de Claudine Coustal, Paris, rue Marcel Duchamp, 2 octobre 1999.
- *48 heures*, exposition personnelle, Montpellier, Aperto, 7-8 avril 2001.
- *Éric Watier, Livres*, exposition personnelle, Limoges, Galerie du CAUE de la Haute-Vienne, 24 septembre-8 octobre 2003.
- *Une exposition*, exposition pirate, Londres, Conway hall, 23-25 octobre 2003.
- *Livres, publications, éditions*, exposition personnelle, Brest, La petite librairie, 3 mars - 29 avril 2006.
- « Bloc », *Choses vues*, exposition collective, Montpellier, Frac-LR, 25 mars - 13 mai 2006.
- [paysages avec retard], *Chauffe, Marcel!*, exposition collective, Montpellier, La panacée ; Frac-LR, 17 juin - 29 octobre 2006.
- *Ni fait ni à faire*, Montpellier, Frac-LR, 22 janvier - 26 avril 2008.
- « Travaux discrets », *Ni fait ni à faire*, Montpellier, Frac-LR, 22 janvier - 26 avril 2008.

- *monotonepress.net*, exposition personnelle, Montpellier, Aperto, 18 février - 4 mars 2011.
- *monotone*, exposition personnelle, Valence, Art3, 5 mai - 2 juillet 2011
- *Si quelque chose ennuie au bout de deux minutes...*, exposition personnelle, Montpellier, Living room, 26 mai 2011
- *Éric Watier & monotone press*, exposition personnelle, Nîmes, École Supérieure des beaux arts de Nîmes, 18 octobre - 10 novembre 2011.

Index des noms cités :

(Les numéros de pages en italique renvoient aux illustrations.)

Acolytes de l'art (les) : 106.  
128, 150.  
Alféri, Pierre : 17.  
Althusser, Louis : 205.  
Alÿs, Francis : 104, 215.  
Andre Carl : 37, 300.  
ArCllos ProDUCTioN : 107, 116.  
Arnaud, Jean : 142.  
Asher, Michael : 103.  
Auroux, Sylvain : 277.  
Avila, Alin : 32.  
Azémard, Jean : 140.  
Bacon, Francis : 142.  
Baduel, Sylvie : 149.  
Ballarini-Santonocito, Ivana :  
277.  
Baldessari, John : 145.  
Barry, Robert : 300, 307, 315.  
Barthes, Roland : 205, 224.  
Bartoli, Claude-Henri : 148.  
Bazin, André : 224.  
Bellanger, Florian : 106, 116,  
Ben : 98, 99, 146.  
Benjamin, Walter : 5, 62, 205,

207, 209, 210, 212, 216, 220,  
222, 239, 291, 312, 355.  
Bergson, Henri : 11, 14.  
Bericat, Pedro : 106, 116.  
Berry, Gérard : 225, 277.  
Beuys, Joseph : 103, 219.  
Blaine, Julien : 141.  
Bochner, Mel : 310.  
Bogusz, Marian : 149.  
Boltanski, Christian : 100,  
101.  
Bonomo, Haby : 145.  
Bourdanove, Martin : 107, 116,  
140.  
Bouzid, Nasser : 146.  
Brecht, George : 280.  
Brit, Elisabeth : 146.  
Brogowski, Leszek : 56, 174,  
240, 366.  
Brouillaud, Florence : 144.  
Brunel, David : 106, 116.  
Buchloh, Benjamin H. D. : 297,  
298, 303.  
Bullot, Erik : 106, 116.  
Burden, Chris : 102.  
Bureau d'études Bonaccini\_Fohr\_  
Fourt : 107, 128.  
Buren, Daniel : 99, 215.  
Byars James Lee : 104.

- Capdeville, Jacques : 139.  
Cardon, Dominique : 265.  
Carolitis : 106, 116, 150.  
Cauquelin, Anne : 74.  
Ceballos, Siegfried : 141.  
Chancogne, Thierry : 289.  
Charvolen, Max : 144.  
Chaton, Enna : 106, 116.  
Chauvin, Colette : 143.  
Chéroux, Clément : 330, 331, 355.  
Claas, Arnaud : 149.  
Clegg & Guttman : 105.  
Clément, Gilles : 179.  
Clert, Iris : 97.  
Connord, André-Franck : 97.  
Cordat, Jean-Pierre : 141.  
Coust, Laurent : 145.  
Coustal, Claudine : 135.  
Covo, Sacha : 145.  
Cutts, Simon : 247.  
Dadu, Claudi : 148.  
Dahou, Mohamed : 97.  
Darocha : 150.  
Debord, Guy : 86, 97.  
De Dominicis, Gino : 101,  
De Domizio, Lucrezia : 103.  
De Gandillac, Maurice : 5.  
Dejean, Frédéric : 107, 116.  
De Kooning, Willem : 97, 140.  
Deleuze, Gilles : 17, 190.  
Demeure, Jean-François : 107, 116, 143.  
Denker, Christian : 150.  
Derrida, Jacques : 238.  
Desiro, Arthur : 148.  
Desjardin, Antoine : 106, 116.  
Dessard, Marco : 148.  
De Valerio, Gino : 144.  
de vries, herman : 173.  
Doury, Pascal : 143.  
Duchamp, Marcel : 162.  
Dupeyrat, Jérôme : 61, 262.  
Duris, Marie : 143.  
Ecker, John : 284.  
Falgoux, Denis : 141, 142.  
Feldmann, Hans-Peter : 82, 174.  
Felton, John : 148.  
Fietzek, Gerti : 316.  
Filliou, Robert : 98, 101.  
Fillon, Jacques : 97.  
Fisher, Hervé : 144.  
Fluxus : 280, 288.  
Fontcuberta, Joan : 331.  
Foucault, Michel : 205.  
Fournier, jean-Luc : 141.  
Friedman, Ken : 280.  
Froment, Jean-Louis : 145.

- Furthmann, Frauke : 107, 116, 141.
- Gallego, Antonio : 105, 107, 128, 150.
- Gauthier, Dominique : 151.
- Gerz, Jochen : 99, 107, 144.
- Gette, Paul-Armand : 106, 116, 142.
- Goldstine, Herman : 284.
- Gonzales-Torres, Felix : 21. 103, 182, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 282.
- Goodman, Nelson : 272.
- Granoux, Pierre : 106, 116.
- Guattari, Félix : 291.
- Guégan, Gérard : 32.
- Guerra, Carles : 304, 317.
- Guixé, Marti : 106, 116, 119.
- Gumper, Lynn : 316.
- Guyton, Wade : 343.
- Hains, Raymond : 98.
- Hantaï, Simon : 141.
- Hébréard, Raoul : 140.
- Hubert, Véronique : 106, 128, 147.
- Huebler, Douglas : 307, 315.
- Imer, Étienne : 291, 293.
- Jaar, Alfredo : 107, 149.
- Jaminet, Philippe : 106, 116.
- Journiac, Michel : 100, 101.
- Judd, Donald : 61.
- Karsenti, Bruno : 126.
- Kawara, On : 99, 100, 148.
- Kessels, Erik : 330, 331.
- Khodja, Frédéric : 107, 116.
- Knizak, Milan : 99.
- Koepke, Arthur : 98.
- Kokaj, Sofie : 149.
- Kosuth Joseph : 211, 214, 217, 302, 304, 307, 315.
- Kozlov, Christine : 151.
- Larrochelle, Jean-Jacques : 145.
- Latreille, Emmanuel : 162.
- Laurette, Mathieu : 106.
- Laycock, Ross : 217.
- Lazic, Alexandre : 145.
- Lebeer, Irmeline : 280.
- Leapman, David : 106, 116.
- Lefred Tourron : 104.
- Lejeune, Marie-France : 140.
- Le Gac, Jean : 101.
- Lemée, Jean-Philippe : 142.
- Levêque, Claude : 105.
- Lévy, Pierre : 284.
- LeWitt, Sol : 286, 287.
- Lindqvist, Sven : 20, 22.

- Long, Richard : 219.
- London, Frédéric : 162.
- Lu, Xiao : 148.
- Lugimbühl, Bernard : 147.
- Lugimbühl, Yves : 152.
- Mabille, Pierre : 151.
- Maillet, Éric : 150.
- Makri, Téta : 146.
- Malgorn, Jacques : 141, 151.
- Malinowski, Bronislaw : 128.
- Manzoni, Piero : 97.
- maraal : 106, 116.
- Marcadé, Bernard : 162.
- Marin, Jonier : 102.
- Martin, François : 146.
- Martinez, Max-Carlos : 107, 116.
- Martinez, Roberto : 105, 106, 128, 143.
- Masutti, Christophe : 264.
- Mathieu, Didier : 173, 247.
- Matta-Clark, Gordon : 100, 101.
- Mauchly, John William : 284.
- Mauss, Marcel : 86, 126.
- Meireles, Cildo : 103.
- Mendonça, Bruno : 143.
- Menuet, Sophie : 139.
- Metzger, Gustave : 140.
- Michaud, François : 144.
- Milk, Harvey : 212, 213.
- Mingwei, Lee : 105.
- Mirò, Juan : 144.
- Mœglin-Delcroix, Anne : 55, 205.
- Moreau, Antoine : 128, 151.
- Morelli, François : 143.
- Morlighem, Sébastien : 36, 42, 43, 142.
- Moulin, Raymonde : 240.
- Mouraud, Tania : 104, 139.
- Muheim, Caroline : 149.
- Muntadas, Antoni : 106, 116.
- Nannucci, Maurizio : 102.
- Neyrand, Pierre : 107, 116, 147.
- Obrist, Hans-Ulrich : 205, 215, 287.
- O'Keefe, Georgia : 140.
- Oldenbourg, Serge III : 99.
- Ono, Yoko : 99.
- Opalka, Roman : 139.
- Paar, Martin : 331.
- Paley, Nina : 285.
- Pane, Gina : 140.
- Panza, Giuseppe : 309, 310.
- Paringaux, France : 60.
- Pélaquier, Roselyne : 106, 116.
- Plossu, Bernard : 144.

- Poggi, Daniel : 147.
- Poinsot, Jean-Marc : 32, 297, 308, 313.
- Prigent, Galaad : 263.
- Proudhon, Pierre-Joseph : 116.
- Quardon, françoise : 146.
- Rambaud, Brigitte : 116, 117.
- Rauschenberg, Robert : 97, 141.
- Raynaud, Jean-Pierre : 142.
- Reagan, Ronald : 210.
- Reinhardt, Ad : 240.
- Reinhardt, Franck : 150.
- Rembrandt : 191.
- Renaud, Alain : 226.
- Rey, Alain : 158.
- Richard, Bruno : 32, 43.
- Richard, Isabelle : 147.
- Richter, Gerhard : 151.
- Riopelle, Jean-Paul : 144.
- Roesz, Germain : 150.
- Romain, Théobald : 148.
- Rösel, Karel : 102.
- Rosen, Andrea : 206.
- Rouault, Georges : 138, 149.
- Rouillé, André : 330.
- Sackett, Colin : 229, 231.
- Saule, Philippe : 147.
- Schlatter, Christian : 301, 319,
- Schwartz, Dieter : 297, 315.
- Seeberger, Marguerite : 142.
- Semin, Didier : 286, 288.
- Serres, Alexandre : 277.
- Serres, Michel : 284.
- Sicard, Josée : 142.
- Schmid, Joachim : 331.
- Siegelaub, Seth : 298, 302, 307, 315.
- Simmel, Georg : 267.
- Soulages, Pierre : 147.
- Spector, Nancy : 209, 210, 218, 220, 221.
- Spinoza, Baruch : 162.
- Spoerri, Daniel : 100, 101.
- Stallman, Richard M. : 190, 264, 265.
- Stemmrich, Gregor : 316.
- Stiegler, Bernard : 162, 224, 225, 277.
- Storr, Robert : 205.
- Straram, Patrick : 97.
- Swennen, Walter : 139.
- Tanc, Canelle : 146.
- Thibeau, Jean-Paul : 107, 116, 121.
- Tinguely, Jean : 97, 98, 139.
- Topol, Robert M. : 308.
- Toris : 150.

Tricoire, Agnès : 288.

Valéry, Paul : 5.

Vaneigem, Raoul : 263.

Vernet, Yannick : 147.

Villar, Alain : 106, 116, 139.

Vollard, Antoine : 138, 149.

Von Neumann, John : 284.

Watier, Éric : 33, 35, 39, 41, 45, 47, 51, 53, 57, 59, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 82, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 95, 108, 109, 110, 111, 127, 129, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 153, 155, 157, 159, 161, 165, 167, 168, 170, 171, 175, 177, 178, 179, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 229, 231, 232, 235, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 259, 261, 262, 269, 271, 274, 275, 278, 279, 281, 283, 292, 296, 321, 323, 325, 327, 329, 333, 334, 337, 339, 341, 342, 345, 348, 353, 354, 357, 359, 361, 363, 365.

Weiner, Lawrence : 70, 99, 106, 113, 115, 116, 272, 287, 288, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 301, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319.

Wilde, Oscar : 212, 213.

Williams, Sam : 264.

Sharp, Willoughby : 297, 299.

Wittgenstein, Ludwig : 70.

Wolman, Gil J : 97, 336.

Woodrow, Bill : 147.

Zimmerman, Alice : 305.





Le travail artistique ne se construit pas sur une question préalable mais sur l'émergence toujours renouvelée de questions imprévisibles.

*L'œuvre d'art à l'époque de sa discrétion technique* tire bien évidemment son titre du texte de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Dans son texte, Benjamin essaie d'envisager les conséquences esthétiques et politiques de la reproductibilité technique. Nous essayons (modestement) de poser la même question à l'heure du numérique.

Cette question n'était pas donnée d'emblée. Elle est apparue dans le tressage complexe de la pratique. Dans ce tressage de problématiques apportées par la pratique elle-même, deux temps sont aujourd'hui visibles :

- le temps de la reproductibilité technique, du livre d'artiste et du don ;
- le temps de la discrétion, du numérique et de la disponibilité.

Ces questions sont apparues de proche en proche et jamais selon un plan préétabli. Le travail d'analyse, n'est donc pas la recherche d'une stratégie ou d'un plan préexistant mais le relevé a posteriori d'un territoire découvert par une marche dans un pays inconnu.

Ce tressage continu de la pratique et de la théorie est présent dans l'écriture même de la thèse. S'y mêlent à égalité des œuvres plastiques, des textes littéraires, des articles, des manifestes et des écrits théoriques.

Mots clés :

Livre d'artiste, reproductibilité, numérique, Walter Benjamin, Felix Gonzalez-Torres, Lawrence Weiner.

\* \* \*

*Artistic work is not built on a previous question but always renewed by the emergence of unforeseen issues.*

*The Work of Art in the Age of Technical Discretion obviously takes its title from the text of Walter Benjamin The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In his text, Benjamin tries to consider the aesthetic and political consequences of technical reproducibility. We try (modestly) to ask the same question in the digital age.*

*This question was not immediately given. It appeared in the complex braiding practice. In this weaving problems introduced by the practice itself, two times are now visible:*

- *Time of technical reproducibility, artist's book and gift;*
- *The time of discretion, digital and availability.*

*These questions have arisen step by step and not according to a predetermined plan. The analytical work, therefore, is not looking for a pre-existing strategy or plan, but the survey retrospectively territory discovered by a walk in an unknown country.*

*This continuous braiding of practice and theory is in the writing of the thesis too. Mingle with equal plastic works, literary texts, articles, manifestos and theoretical writings.*

Key words :

*Artist book, reproduction, digital, Walter Benjamin, Felix Gonzalez-Torres, Lawrence Weiner.*