

F

O

T

O

O

O

P

H

R

S

S

no 2

automne 19

clélia guy

La copie au Moyen Âge était un moyen de transmission et de diffusion du savoir par la copie. Des étudiants copiaient les manuscrits originaux pour augmenter le nombre d'exemplaires et donc leur disponibilité. La limite entre l'original et la copie devient dès lors très floue à partir du moment où la copie est elle-même copiée et où leur multiplication fait qu'on ne sait plus distinguer l'exemplaire source de ses innombrables copies. Ou bien il n'y a que des originaux, ou bien il n'y en a aucun.

La copie a la vertu de permettre d'acquérir et de s'approprier un savoir. Lorsque l'on copie une image, on cesse d'être un spectateur passif pour devenir actif car en faisant ressurgir l'image par sa main, on ne l'intellectualise plus seulement avec sa tête, mais aussi avec son corps. On accède ainsi à une connaissance plus incarnée de l'image.

Cette revue que j'ai appelée Fotocopias n'est constituée que de « photos » personnelles et de « pillages » d'images ou de textes déjà existants qui m'inspirent. Chaque numéro a pour vocation de donner un aperçu visuel et théorique des thèmes qui m'intéressent pour une période donnée. La revue dans son ensemble sera donc une sorte de « work in process » satellite de mes autres travaux.



Titien La jeune fille au miroir

WALTER
BENJAMIN

1935

- En principe, l'oeuvre d'art a toujours été reproductible.

- Cette imitation était également pratiquée par les élèves pour s'exercer dans l'art.

- Avec la photographie, la main fut pour la première fois délestée des plus importantes obligations artistiques inhérentes au procédé de la reproduction figurative, lesquelles furent désormais dévolues au seul oeil visant dans l'objectif.

- Encore manque-t-il à la reproduction la plus parfaite une chose : le hic et nunc (l'ici et le maintenant) de l'oeuvre d'art - l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve.

- Le hic et nunc de l'original détermine le concept de son authenticité.

- Une image de la Madone du Moyen Age n'était pas encore 'authentique' au moment même de sa fabrication ; elle le devint au cours des siècles suivants.

- (la reproduction) peut placer le reflet de l'original dans des situations qui seraient inaccessibles à l'original lui-même. -> L'oeuvre chantée, interprétée dans une salle ou à l'air libre, peut désormais être écoutée dans une chambre.

- L'authenticité d'une chose réside dans tout ce qu'elle peut transmettre d'elle depuis son origine, de sa dureté matérielle à son pouvoir d'évocation historique.

- Ce qui s'étiolé de l'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, c'est son aura.

- La technique de reproduction détache l'objet reproduit du cadre de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace l'autorité de sa présence unique par une existence en masse. Et en autorisant la reproduction future à entrer en contact avec le récepteur à l'endroit où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit.

- dimension destructrice et cathartique (du cinéma) : la liquidation de l'importance de la tradition dans l'héritage culturel.

- La manière dont s'organise la perception sensible - le médium par lequel elle se produit - n'est pas seulement conditionnée par la nature, mais également par l'histoire.

- Nous pourrions définir l'aura comme l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il.

- « Rapprocher » de soi les choses spatialement et humainement est pour les masses actuelles un désir tout aussi passionné que leur tendance à vaincre l'unicité de tout donné en recevant sa reproduction.

- La valeur singulière de l'oeuvre d'art « authentique » trouve son fondement dans le rituel, au sein duquel elle puisait sa valeur d'usage originelle et première.

- Ne pouvoir

être rapproché est une des principales caractéristiques de l'image culturelle. Sa nature fait qu'elle demeure 'un lointain aussi proche soit-il'.

- La reproductibilité technique émancipe, pour la première fois dans l'histoire, l'oeuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel.

- Dès l'instant où le critère de l'authenticité échoue à évaluer la production artistique, c'est toute la fonction sociale de l'art qui s'en trouve bouleversée.

- La réception de l'oeuvre d'art s'effectue selon des orientations diverses parmi lesquelles deux pôles se dégagent : la valeur culturelle de l'oeuvre d'art et sa valeur d'exposition.

- On pourrait admettre que l'existence de ces images (vouées au culte) est plus importante que le fait qu'elles soient vues. L'élan que l'homme de l'âge de pierre représente sur les parois de la caverne est un instrument magique. Certes, il l'expose à ses semblables ; mais il le destine avant tout aux esprits.

- Dans son dévouement à la magie, l'art primitif obéit à certaines consignes profitables à la praxis. Et ce, vraisemblablement, en tant que mise en application de procédures magiques (sculpter l'idole d'un ancêtre est en soi une opération magique), elle-même ensuite assignées à agir (l'idole insigne la conduite

WALTER
BENJAMIN

1935

rituelle) et en tant, en fin de compte, qu'objets de contemplation magique (l'observation de l'idole renforce le pouvoir magique de l'observateur). Les objets nés de telles consignes représentent l'homme et son milieu, et étaient reproduits selon les besoins d'une société, dont la technique ne pouvait que fusionner avec le rituel. Naturellement, cette technique, mesurée à l'aune de la mécanique, est dépassée. Mais elle ne l'est pas pour la considération dialectique de ce qui importe. Ce qui importe, c'est la différence tendancielle entre cette technique et la nôtre, différence qui consiste en ce que la première technique mise le plus possible sur les hommes, tandis que la seconde les engage le moins possible. L'exploit technique de la première réside en quelque sorte dans le sacrifice humain, tandis que la seconde s'inscrit dans la lignée des avions radiocommandés qui ne nécessitent aucun équipage. L'expression 'une fois pour toutes' convient à la première technique (il en va pour elle du péché originel ou de l'éternel sacrifice), à la seconde convient l'expression 'une fois n'est pas coutume' (car elle s'occupe d'expérimenter et de varier inlassablement le protocole expérimental). L'origine de la seconde technique doit être recherché là où l'homme parvint, pour la première fois et par une ruse inconsciente, à se distancier de la nature. En d'autres

termes, elle prend sa source dans le jeu.

- Car il n'y a pas que la seconde technique qui incite la société à la révolution. Précisément parce que cette seconde technique vise surtout à libérer davantage l'humanité de l'esclavage du travail, l'individu, de son côté, voit d'un seul coup sa marge de manoeuvre s'élargir de manière imprévisible.

- Les journaux illustrés : pour la première fois, la photographie exige des légendes. Et, évidemment, d'une tout autre nature que celle du titre d'un tableau.

- Les Grecs, en raison du statut de leur technique, étaient condamnés, en art, à produire des valeurs prétendant à l'éternité.

- Le film est donc l'oeuvre d'art la plus perfectible qui soit. Et sa perfectibilité va de paire avec son renoncement radical à l'éternité.

- Ce qui distingue [l'acteur de cinéma] à l'acteur de théâtre, c'est que sa performance artistique, dans sa forme originale fondée sur la reproduction, ne se déroule pas devant un public fortuit, mais face à un jury de spécialistes - composé du directeur de la production, du régisseur, du cameraman, de l'ingénieur du son, de l'éclairagiste, etc. - qui peuvent tout moment interrompre son jeu. Il s'agit d'une distinction sociale très importante. C'est que l'intervention d'un jury d'experts dans une perfor-

mance artistique est caractéristique de la performance sportive.

- L'acteur de cinéma ne joue même pas face à un public, mais devant des appareils.

- Exposer la performance signifie conserver son humanité face aux machines. L'intérêt de ces performances est gigantesque. Car ce sont à des machines que la majorité des citoyens doivent aliéner leur humanité durant le temps de travail dans les bureaux et les fabriques. Le soir, ces mêmes masses remplissent les cinémas pour ressentir combien l'acteur de film prend sa revanche pour eux, non seulement en affirmant son humanité (ou ce qui leur paraît tel) par rapport aux machines et à lui-même, mais aussi en se mettant au service de leur propre triomphe.

- En n'exposant pas lui-même, directement, sa performance au public, l'acteur de cinéma perd durant la représentation la possibilité, réservée à l'acteur de théâtre, d'adapter son jeu au public. Le public ne s'identifie à l'acteur qu'en tant qu'il s'identifie à l'appareillage.

- Pour la première fois - et c'est là l'oeuvre du cinéma -, l'homme se retrouve en situation de devoir agir, certes avec toute sa personne vivante, mais en renonçant à son aura. Car l'aura est liée à son hic et nunc. D'elle, on ne peut faire aucune image.

- La mimesis en tant que phénomène originel de tout travail artistique. L'imitateur ne fait jamais que rendre apparent ce qu'il fait. L'imitateur rend sa chose apparente.

- Tout homme aujourd'hui peut prétendre à être filmé.

- Le lecteur est à tout moment prêt ç devenir écrivain. Cela commença quand la presse quotidienne ouvrit ses colonnes au « courrier des lecteurs ».

- Ainsi la représentation cinématographique de la réalité est-elle pour l'homme d'aujourd'hui incomparablement plus riche de significations, parce qu'elle propose une vision du réel

dégagée de la machine, vision que l'on est en droit d'exiger de l'oeuvre d'art, et pour ce faire, elle utilise justement l'appareillage pour pénétrer de la manière la plus intensive dans la réalité.

- Ce qui caractérise alors le comportement progressiste, c'est que le plaisir de regarder et d'éprouver se confond immédiatement et profondément avec l'attitude du spécialiste, à même de juger.

- La peinture n'est pas en mesure d'offrir un objet destiné à la réception collective simultanée.

- Depuis toujours, la plus importante mission de l'art fut de susciter une demande dont le moment

n'était pas encore advenu de pleinement la satisfaire. -> « L'oeuvre d'art, dit André Breton, n'a de valeur que dans la mesure où elle frémit des réflexes de l'avenir. »

- Wu Tao-Tzu (680-740 av.J.C.). La légende rapporte en effet qu'ayant peint une porte sur le flanc d'une montagne, le peintre l'ouvrit d'un claquement de mains et y entra en invitant l'empereur à le suivre ; mais la porte se referma derrière Wu Tao-Tzu, que l'on ne revit jamais.

- Les appareils saisissent avec plus de clarté que l'oeil humain les mouvements de masse. //Koyan-niskatsi

WALTER
BENJAMIN

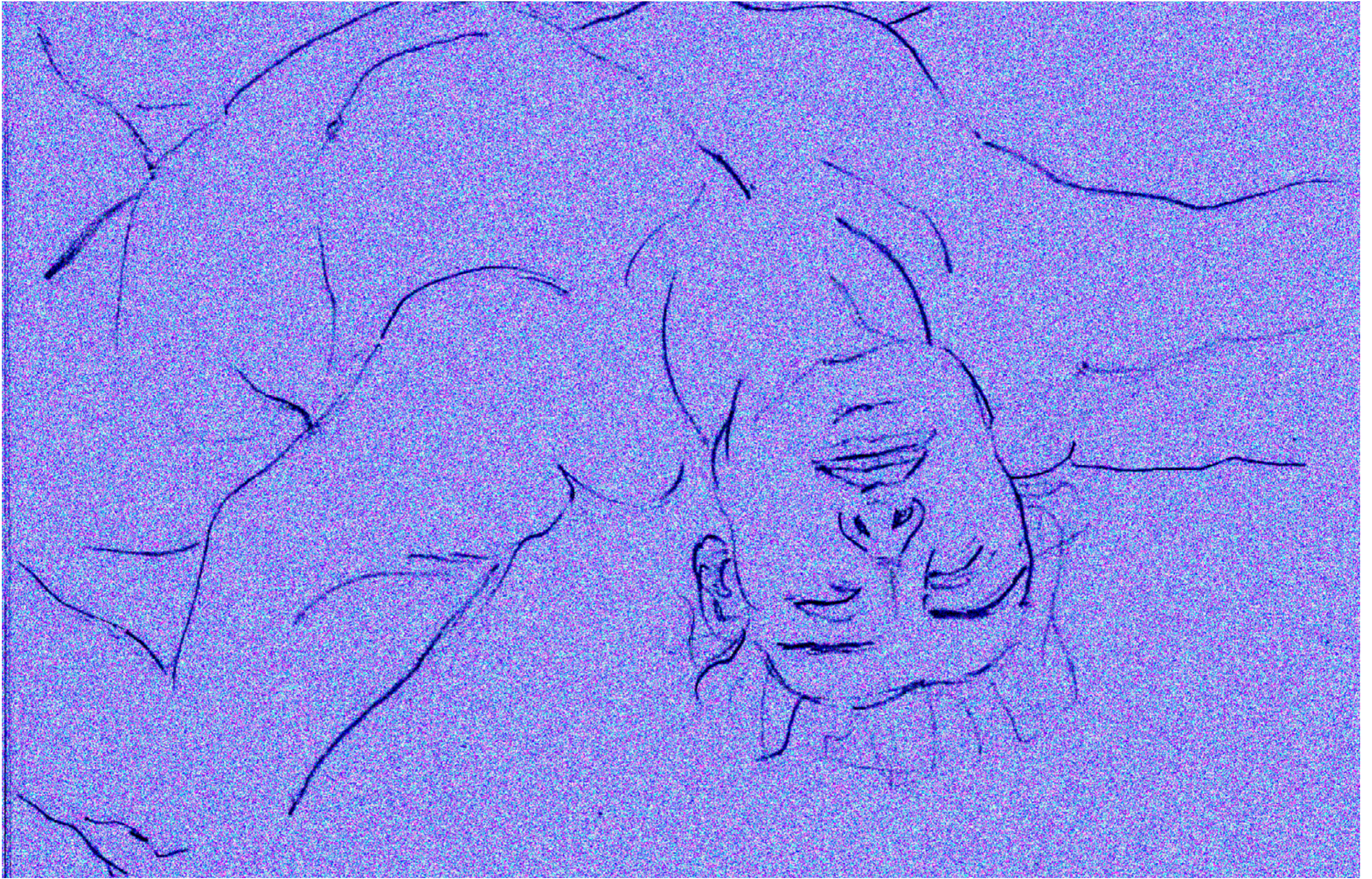
1935



Sebastiano Del Plombo



Hans Holbein



Bronzino



BEATRICE
FRAENKEL

1992

- la signature = un signe hybride qui tient du mot et de l'image. Le nom fournit la base linguistique, l'alphabet, les formes des lettres, la main, enfin, saisit ce matériel graphique conventionnel et le transforme en marque personnelle.

P1

- la signature appartient à ces signes dits de « validation » dont la fonction est de transformer un quelconque document écrit en acte juridique.

P0

- les signes de l'identité : indiquent les caractéristiques, d'identité, vote d'individu. La signature, si elle caractérise le signataire, révèle également une certaine conception sociale de l'identité de l'individu.

P0

- les signes d'identité : armoiries, noms propres, signatures, sceaux, insignes.

P0

- XVIe siècle : la signature devient obligatoire.

P0

- le tracé [de la signature] devient trace, chargé de manifester la présence d'un corps unique, singulier, inscrit sur la page.

P0

- le règne de la signature autographe va entraîner une contrainte sévère, celle de la permanence du signe, de sa reproductibilité.

P0

- la signature instaure un nouveau régime identitaire fondé sur la permanence du soi, la répétition du même, par le truchement d'une maîtrise du corps et de la main.

P0

- la signature nous avertit d'une existence dont elle garde la trace bien qu'elle ne nous dise rien de celui ou de celle dont elle témoigne.

P17

- la présence d'une signature peut modifier radicalement la nature d'une acte, c'est elle qui lui confère cette authenticité sans laquelle l'écrit resterait lettre morte.

P18

- système onomastique : la transmission héréditaire du nom.

P22

- avant de stabiliser sa forme comme apposition autographe d'un nom, la signature présente, jusqu'au XVIIe siècle, des formes anonymes telles que le dessin d'un emblème professionnel.

P22

- comment le pouvoir vient-il au signe ? une telle question suppose que l'écrit ait lui-même du pouvoir.

P23

- pouvoir se passer de témoins signifie que l'effet juridique du document n'est plus lié au temps de vie des individus.

P24

- la phrase, caractéristique de la souscription, a cédé le pas au nom seul.

P98

- non pas deux systèmes d'écriture, mais plutôt, à l'intérieur d'une même écriture, sur deux registres différents : une écriture spéciale est réservée à la signature. le signataire moderne ne s'affirme plus comme lettré, manipulateur de systèmes d'écritures, mais comme familier de l'écrit possédant son propre style graphique.

p104

- la signature est un signe public, destiné être vu, mais elle est affranchie de la contrainte habituelle imposée à l'écriture manuscrite publique : la lisibilité.

P104

- chacun travaille le signifiant graphique du nom de famille de sorte qu'il devienne son propre nom. cette appropriation relève sans doute de l'affirmation nécessaire de l'individu au sein d'une lignée. chacun dépose sa marque à l'intérieur du nom et chacun, en signant, propose une sorte d'interprétation graphique du nom commun de la famille. nécessité de personnalisation ressentie en leurs temps par les lettrés du moyen âge confrontés non pas au partage d'un patronyme collectif, mais à l'insuffisance d'un système engendrant l'anonymat.

P108

BEATRICE
FRAENKEL
1992

- pour Frege comme pour Russel, la ruse du nom propre est ed l'ordre de l'apparent trompeuse : formellement rien ne distingue noms propres fictifs et noms propres réels, alors que tous deux assument la même fonction désignation. or entre deux noms tels qu'Ulysse et César, il existe une différence : dans un cas (César) le référent est un existant, dans l'autre (Ulysse) un être fictif. la signature vient déjouer ce piège.

P110
- du point de vue théorique, la signature coïncide avec la définition linguistique du démonstratif, considéré comme un « individu d'ostension » et correspond également à la définition

proposée par les logiciens. elle est formée d'un mot, le nom propre, d'un geste, celui du scripteur qui autographie son nom, et d'une chose désignée, le scripteur lui-même qui, en signant, présente son propre nom mais effectue en même temps une sorte d'autoreprésentation.

P111
- le geste de la signature est, au moment de son inscription, pure ostension -> anciennes « cérémonies de la signature » et prédilection des médias contemporains pour les scènes de signatures.

P0
- mais, d'une certaine façon, parler des noms comme d'« étiquettes » - c'est la conception

de Russell mais elle est partagée par une majorité de linguistes - procède également d'une attitude quelque peu magique. même si l'emploi de cette métaphore connote une théorie logique des noms propres, l'image qu'elle propose renvoie au commerce des marchandises, au monde des valeurs. elle évoque la réalité des « cotations » : en effet, il existe de bonnes ou de mauvaises étiquettes selon que l'image de marque, qui creuse de son pouvoir évocateur la trivialité linguistique du nom, bénéficie ou nom d'une « renommée ».

P116

Le souci de mettre en valeur son nom en utilisant les procédés graphiques propres à l'écriture est également présent dans un grand nombre de colorions des manuscrits médiévaux. Il s'agit de notes finales placées à la fin du livre et qui en donnent une sorte de résumé-signature. Le colophane peut simplement comporter la signature du scribe mais, bien souvent, elle s'orne d'une devinette, d'un anagramme ou d'un cryptogramme qui, eux aussi, chiffrent le nom du scribe. Une formule conclusive stéréotypée qui prend parfois l'allure d'une action de grâces pour l'achèvement du travail, suit dans certains cas cette signature.

Certains scribes n'ont pas hésité à profiter du colophon pour ajouter un commentaire personnel, faisant allusion au rude labeur qu'ils viennent d'accomplir, aux pensées

parfois grivoises que le travail de la plus leur a inspiré. De nombreuses plaintes sont émises : travail harassant, commande trop difficile, aridité de la tâche sont les thèmes favoris qui accompagnent des indications sur le travail du scriptorium ou encore des renseignements autobiographiques livrés par le scribe. Il arrive qu'un même copiste répète d'un manuscrit à l'autre la même formule, tel cet énigmatique scribe florentin du XVe siècle qui utilise sa devise : « omnium rerum vicissitudo est » dans des ouvrages dispersés.

Ces colophons témoignent d'un désir d'inscription dans l'oeuvre, qui n'est pas exactement comparable au désir de signer de l'auteur puisque la notion d'auteur telle qu'on l'entend aujourd'hui n'est pas encore définie : entre le fabricant, le copiste enlumineur et l'auteur du texte, la frontière n'est pas toujours certaine.

L'imprimerie va bouleverser cette conception souple en imposant un partage plus net entre touches intellectuelles et touches manuelles.

Par ailleurs, il existe une tradition plus ancienne, antérieure à l'usage du codex en parchemin, puisque les colorions apparaissent dans les rouleaux de papyrus où ils notent, cette fois-ci, uniquement le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage. De nombreux moyens sont utilisés pour mettre en évidence ces indications finales : les lettres sont espacées, agrandies ; on utilise alternativement l'encre rouge et l'encre noire pour écrire, bien souvent, des décors s'ajoutent aux indications. Il est fréquent que les scribes utilisent une écriture différente de celle employée pour transcrire le texte. Ces anciens colorions répondaient déjà à des nécessités de démarcation visuelle ; les scribes médiévaux perpé-

tuent certains des procédés mis au point par leurs prédécesseurs, l'usage de deux écritures par exemple, mais ils détournent quelque peu la fonction indicative du colophon qui présentait le livre, en lui imprimant la fonction subsidiaire de présenter le scribe.

Eadwin, maître calligraphe « Moi, copiste, prince des copistes, dorénavant ni ma gloire ni ma réputation ne connaîtront de déclin. Que les caractères tracés par moi proclament ce que je suis. »

Souscriptions polygraphes, colophons, signatures en autoportraits : autant de brèches qu'empruntent ces scripteurs éminents, professionnels du livre et grands lettrés, pour tenter d'établir avec leurs lecteurs un dialogue soudain personnel.

P104

BEATRICE
FRAENKEL
1992

ANTONELLO DA MESSINA



Antonello della Messina

JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER

2010

- *Trama désignait déjà en latin la trame du tissu.*

P7

- *Nous avons pris l'habitude de croire à deux royaumes, le royaume des fins et de la volonté et le royaume des hasards...*

Nietsche

P8

- *Je ne sais point créer, je sais seulement surprendre en moi les pensées que le hasard me fait, et je serais fâché d'y mettre du mien.*

Marivaux

P9

- *L'individu isolé, détaché des rites de la vie communautaire, réduit à ses seules ressources, doit s'en remettre au hasard pour renouer avec son passé et surmonter les discontinuités de son histoire, puisqu'il ne peut plus bénéficier des mécanismes d'intégration de la mémoire collective.*

P10

- *Le mot « hasard » recouvre deux significations distinctes, qui correspondent aux termes anglais *chance* et *random*. *Chance* désigne l'inattendu, l'imprévisible, ce qui défie ou défait la causalité. *Random*, utilisé surtout dans l'expression *at random*, désigne l'aléatoire, c'est-à-dire l'alternative à un système de détermination - plus ou moins défini - des phénomènes physiques et des événements historiques. Ces deux significations ont été souvent mêlées dans l'art moderne.*

P11

- *Les surréalistes recourent à des procédés, automatismes et collages, qui lèvent le contrôle du moi.*

P11

- *C'est en spectateur que l'auteur assiste, indifférent ou passionné, à la naissance de son oeuvre et observe les phases de son développement.*

P11

- *Cage voit dans les « opérations de hasard » (chance opérations) une manière d'échapper au dualisme et à l'obsession de contrôle qui accompagne la dramatisation des contraires.*

P19

- *Chez Cage, les opérations de hasard sont la forme exemplaire d'une discipline de dédramatisation, car le hasard est la source non repérable de ce qui advient à l'écoute en l'absence d'un projet.*

P19

- *On connaît deux manières de disperser l'attention : la symétrie en est une ; l'autre est la surface totale dont chaque parcelle est un échantillon de ce qu'on trouve ailleurs. Dans les deux cas, on a tous au moins la possibilité de regarder n'importe où et pas seulement là où quelqu'un a prévu qu'on devait regarder. (la symétrie et le all over)*

Cage

P20

- *En premier lieu nous supprimons dans nos travaux tout ce qui ne ressortissant qu'au jeu ou au*

bon goût. Même la personnalité, nous la sentions comme une charge importune et inutile, du fait qu'elle s'était développée dans un monde pétrifié et mort. Nous recherchions des matériaux neufs, qui ne fussent pas déjà grevés d'une tradition. Chacun pour soi, ou en commun, nous brodions, tissions, peignons, réalisons des collages, des tableaux géométriques et statiques. C'est alors que prirent naissance des constructions rigoureuses et impersonnelles, faites de surfaces et de couleurs. Tout hasard était éliminé.

Arp

P25

- *Arp, Cage et Kelly, sans oublier Traeuber, partagent, avec des nuances, l'idée d'un art impersonnel, voire anonyme, délivré de l'intentionnalité qui préside à la composition.*

P28

- *À l'avenir, les oeuvres devraient être des objets, non signés, anonymes. Partout où je regardais, tout ce que je voyais devenais quelque chose à réaliser ; tout devait être exactement ce que c'était, sans rien de superflu. C'était une liberté nouvelle : je n'avais plus besoin de composer.*

Kelly

P28

- *L'impersonnalité de cette « poésie naturelle » permet d'éviter le mirage de l'originalité. Kelly cherche surtout à produire des formes dotées de l'évidence*

JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER

2010

des choses.

P29

- Les duos-collages de Arp et Trauber sont de petites études qui correspondent à des moments d'un travail en collaboration.

P29

- *Ce que je n'ai jamais apprécié, dans l'improvisation, c'est le retour à la mémoire et au goût, le retour de choses apprises ou fréquentées, parfois conscient, voulu, parfois insidieux : on jour des phrases que l'on pense originales, alors qu'on ne fait que répéter des agencements entendus il y a plus ou moins longtemps. Dans l'improvisation, on croit tenir son discours et on tient la plupart du temps celui des autres. À la limite, ce n'est pas tant cela qui m'ennuierait que la volonté d'originalité qui se dégage de l'acte d'improviser, la volonté de s'y singulariser.*

Cage

P29

- *La chose importante n'est pas que ce soit déterminé ou indéterminé - la chose importante, c'est que ce soit non intentionnel. Ça ne concerne pas mon esprit, mais l'Esprit avec une majuscule.*

Cage

P30

- Pour les peintres, les techniques d'impression peuvent être un modèle opératoire. Sigmar Polke s'est d'abord appliqué à copier des images tramées en les transposant manuellement,

point par point.

P33

- La peinture est une mnémographie chimique quand le tracé pictural se conjugue avec les opérations de hasard dans la reproduction, quand les accidents de la reproduction actualisent des images d'emprunt et les transforment en événements. La reproduction-interprétation est ici actualisation et activation de l'image proprement reproduite.

P35

- Polke n'a pas connu l'expérience des camps. Il a peint *Lager* d'après ce qu'il a entendu dire.

P35

- Une trame narrative se superpose à la trame de reproduction. La reproduction est une alternative à la représentation, dans la mesure où elle permet de faire l'économie des décisions qui président au travail de composition ou de mise en scène.

P35

- *En passant ou disons, au hasard si mes lecteurs et lectrices le permettent, j'ai flâné hier après-midi dans la verdure et les mille autres couleurs d'un paysage dont j'invitais les impressions à venir se promener en moi.*

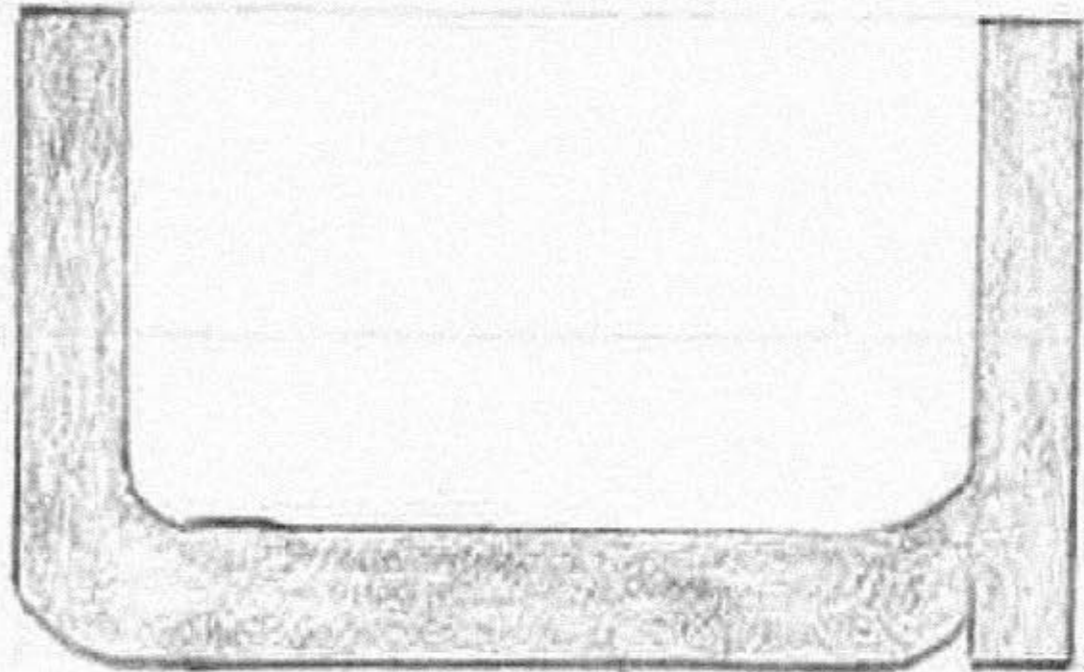
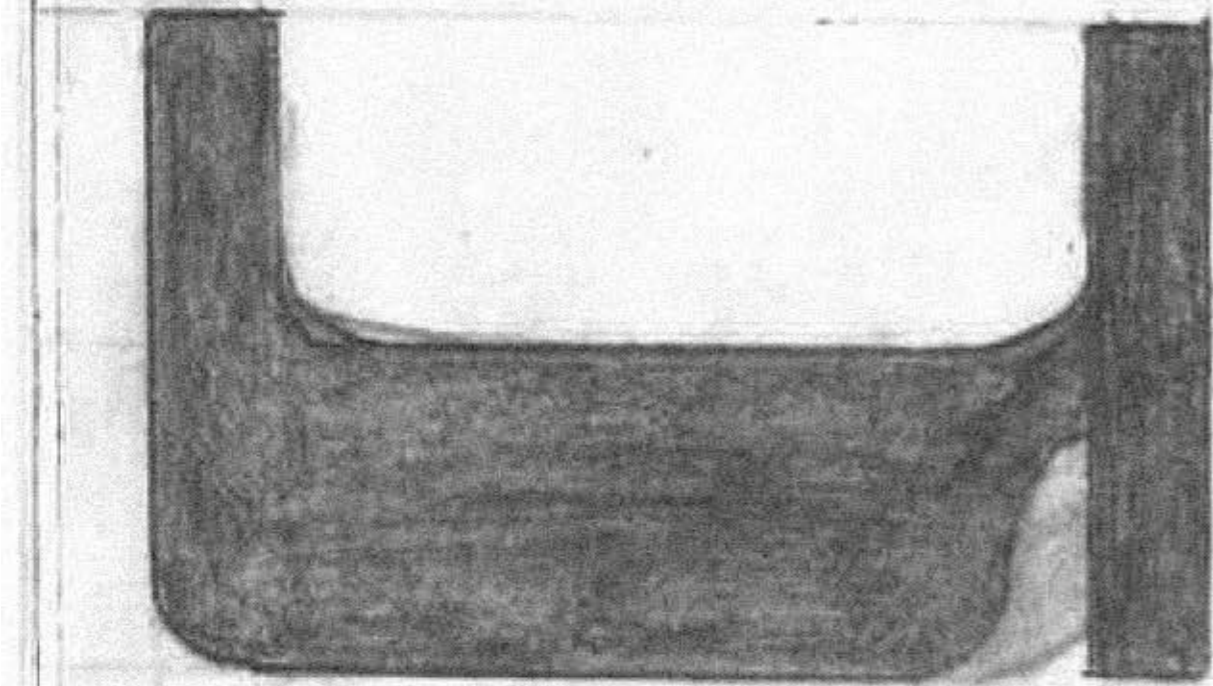
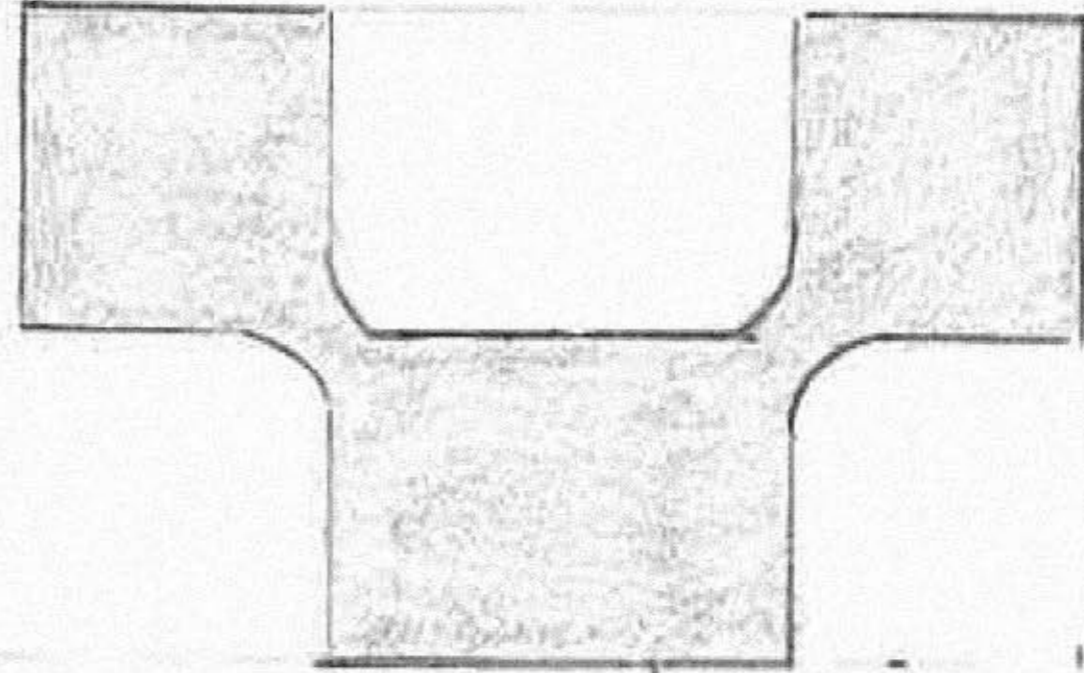
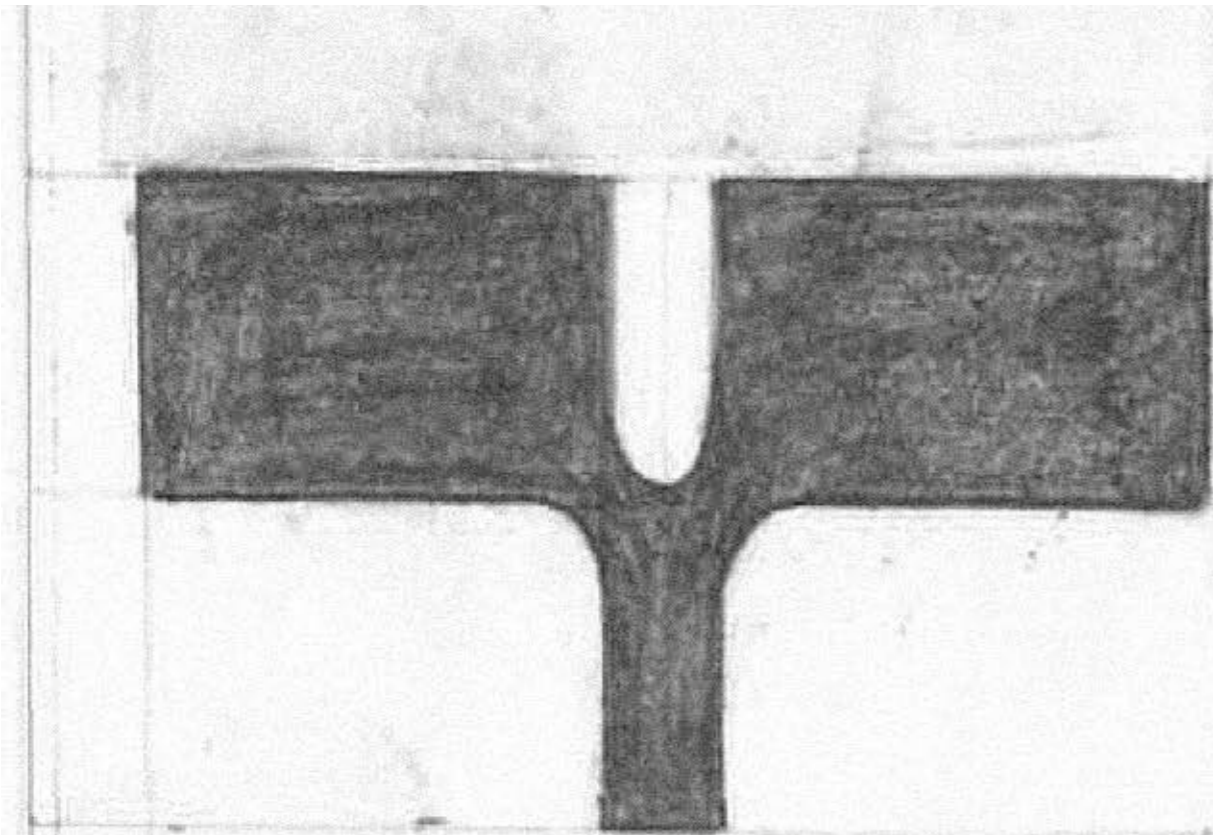
Walser

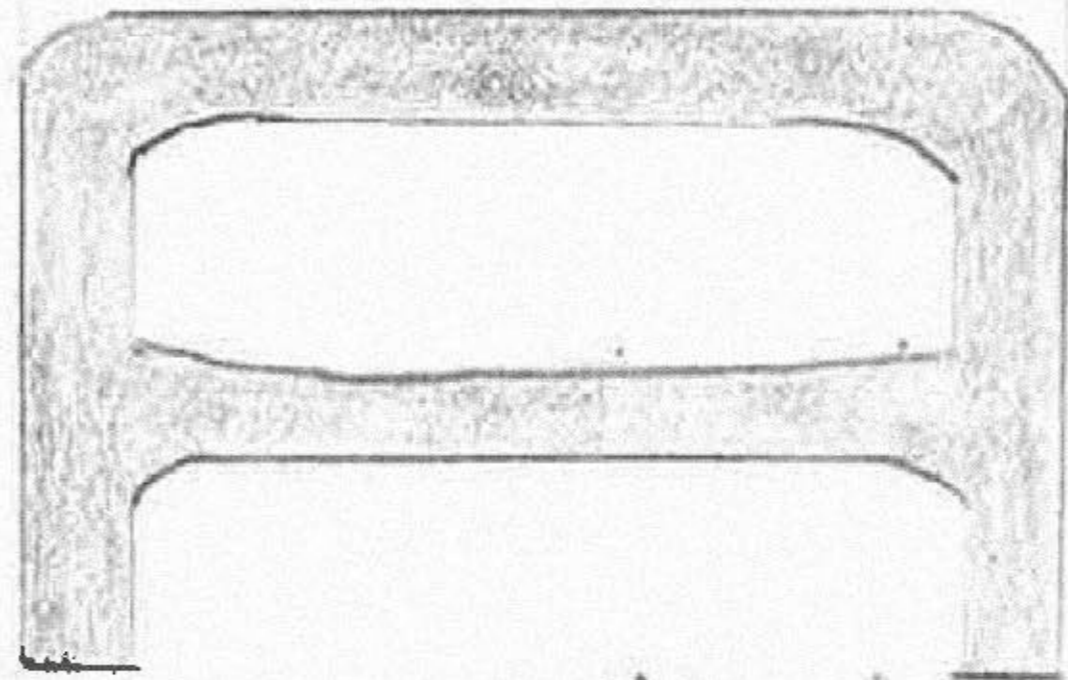
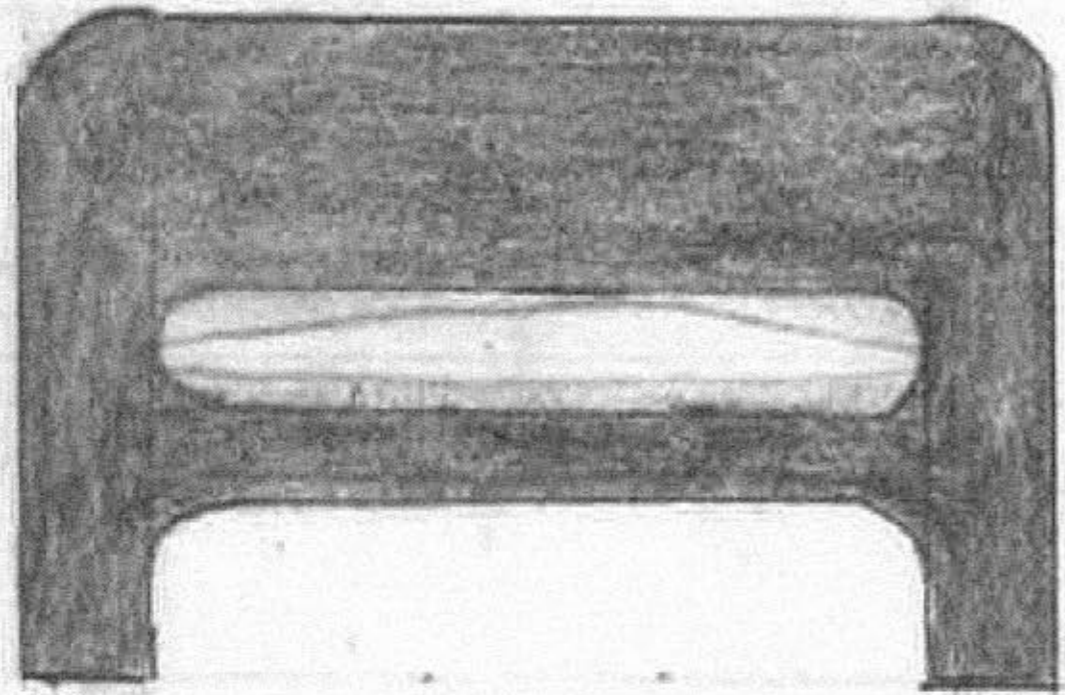
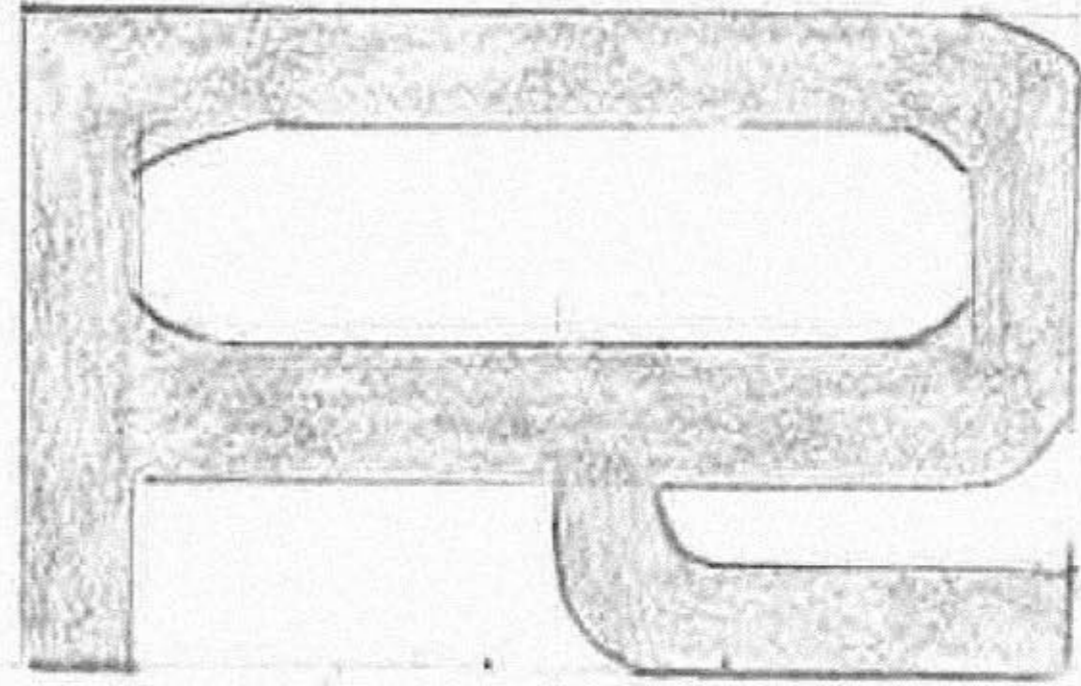
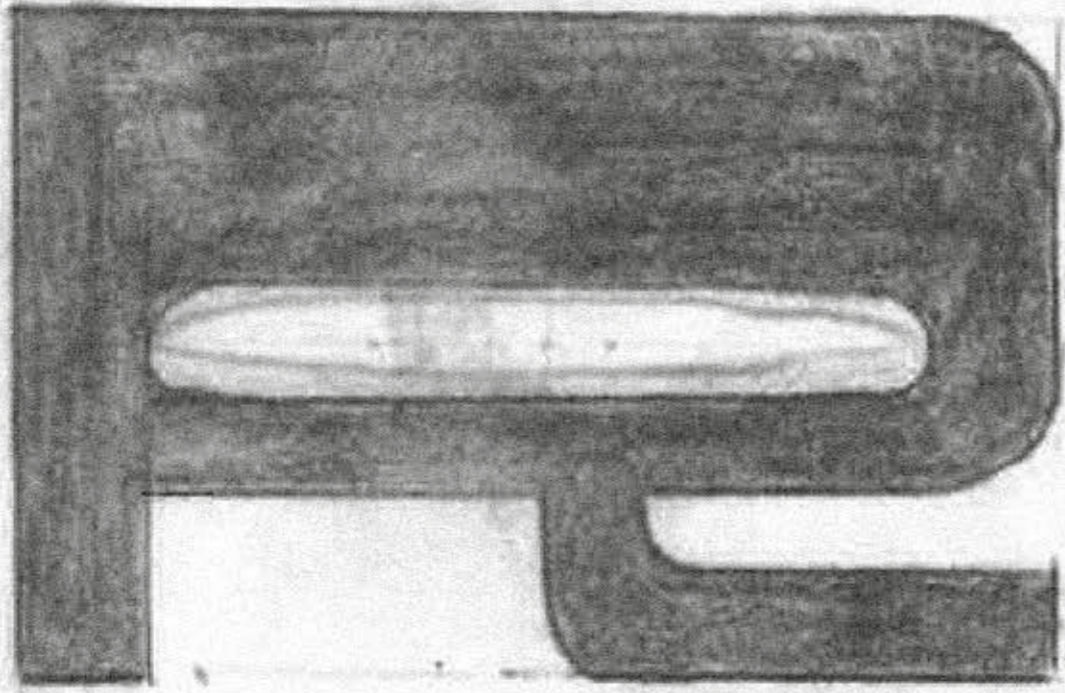
P45

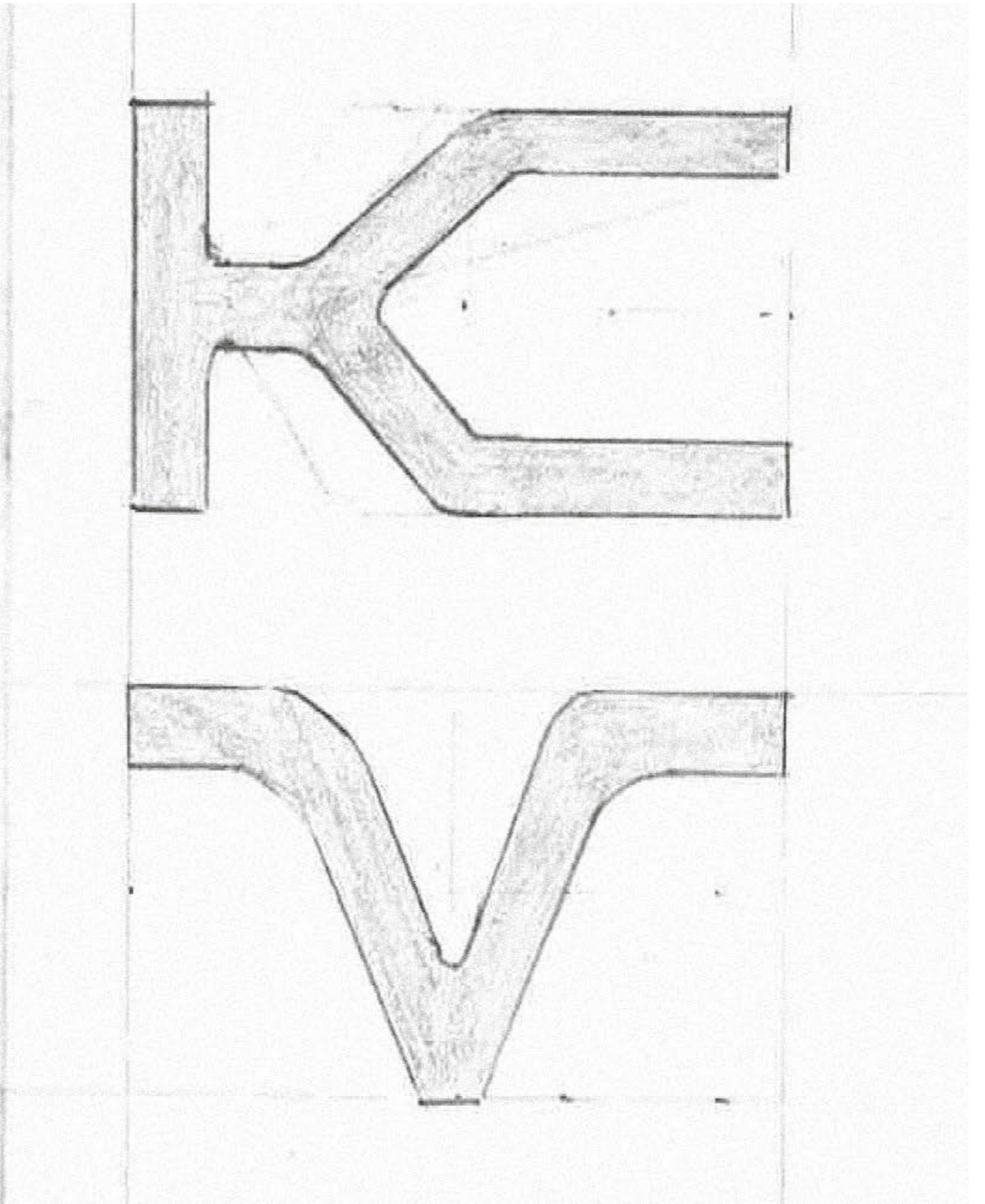
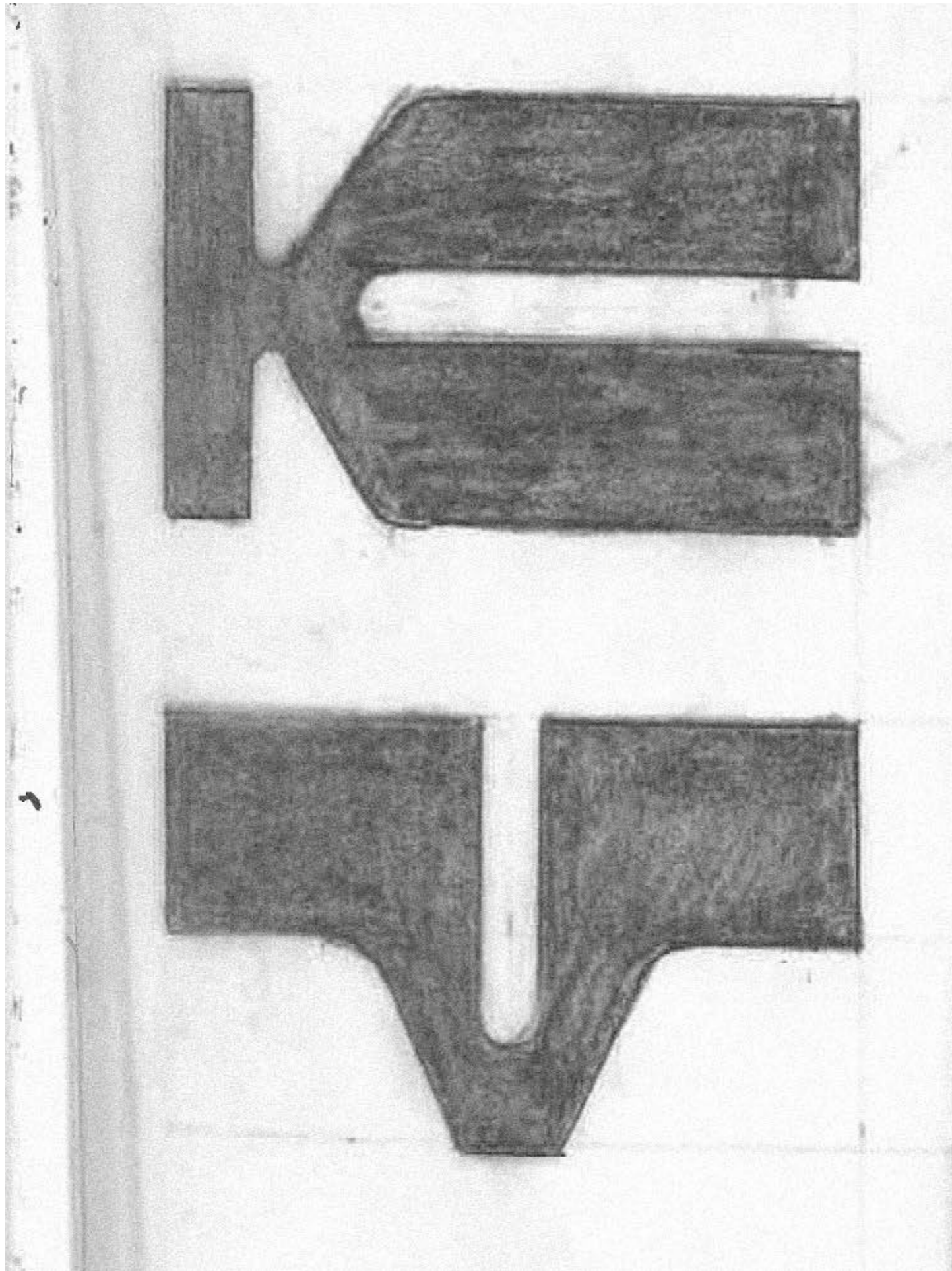


Maître de Bourcicault

Heures de Bourcicault





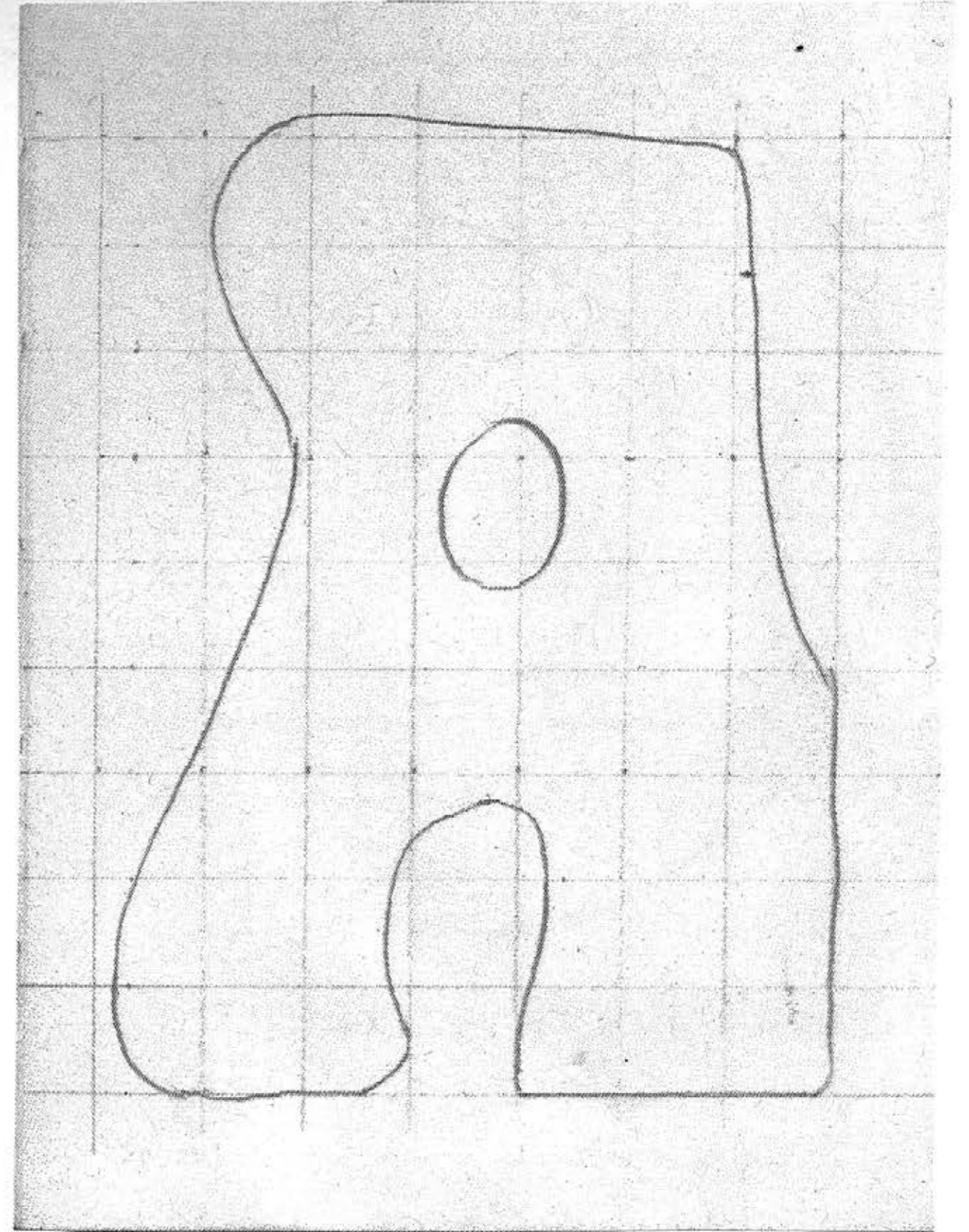
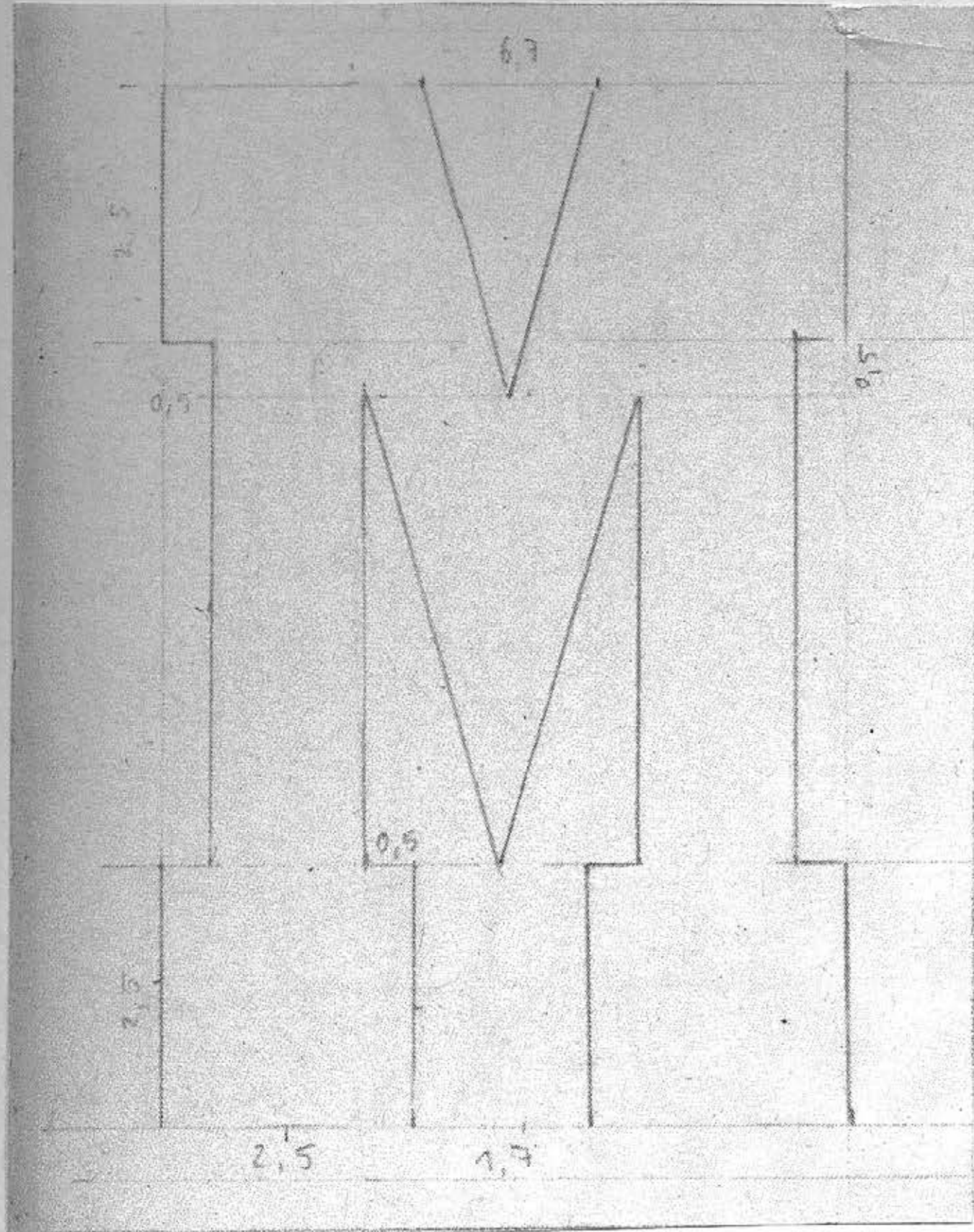


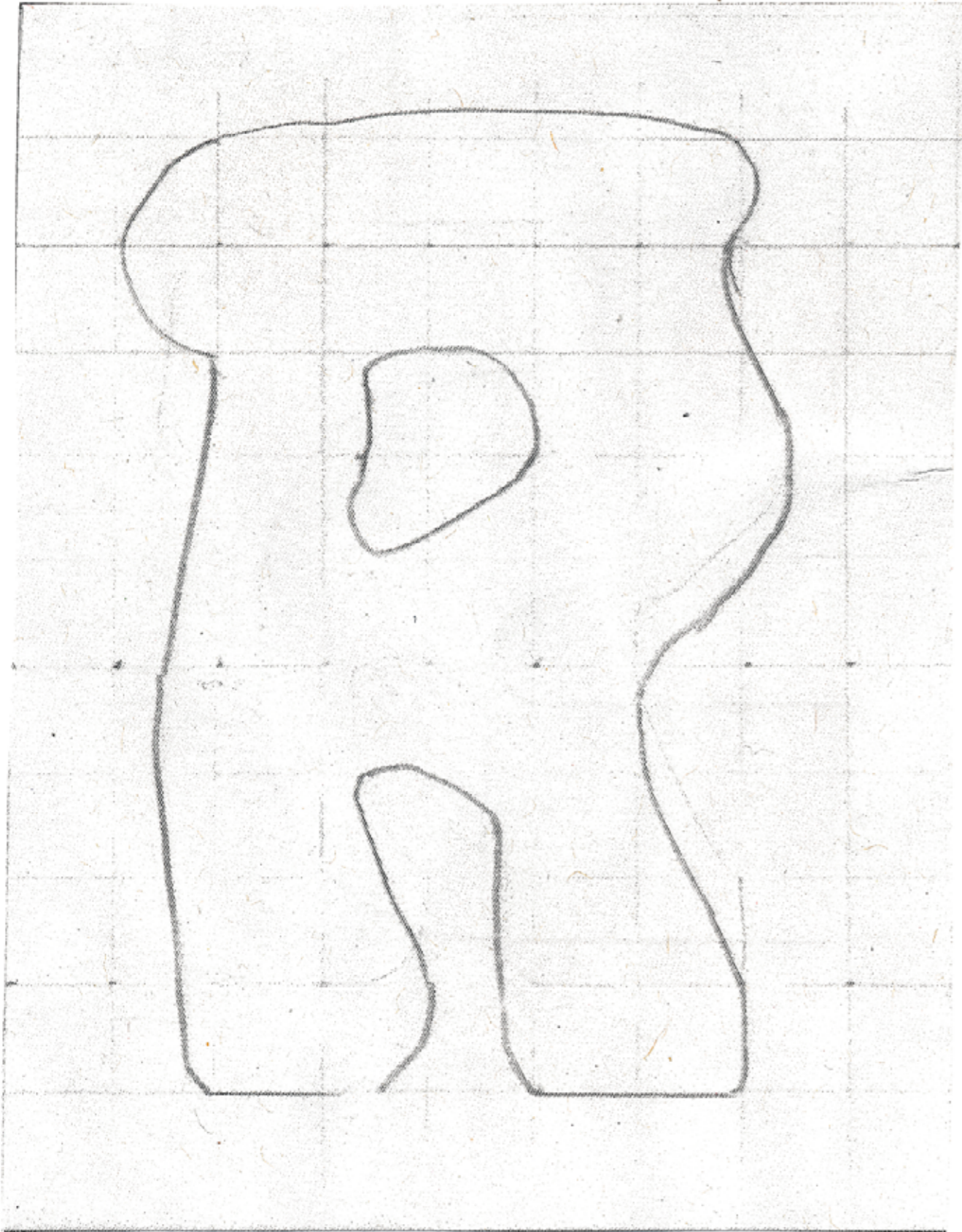


Manet Portrait de Victor Hugo



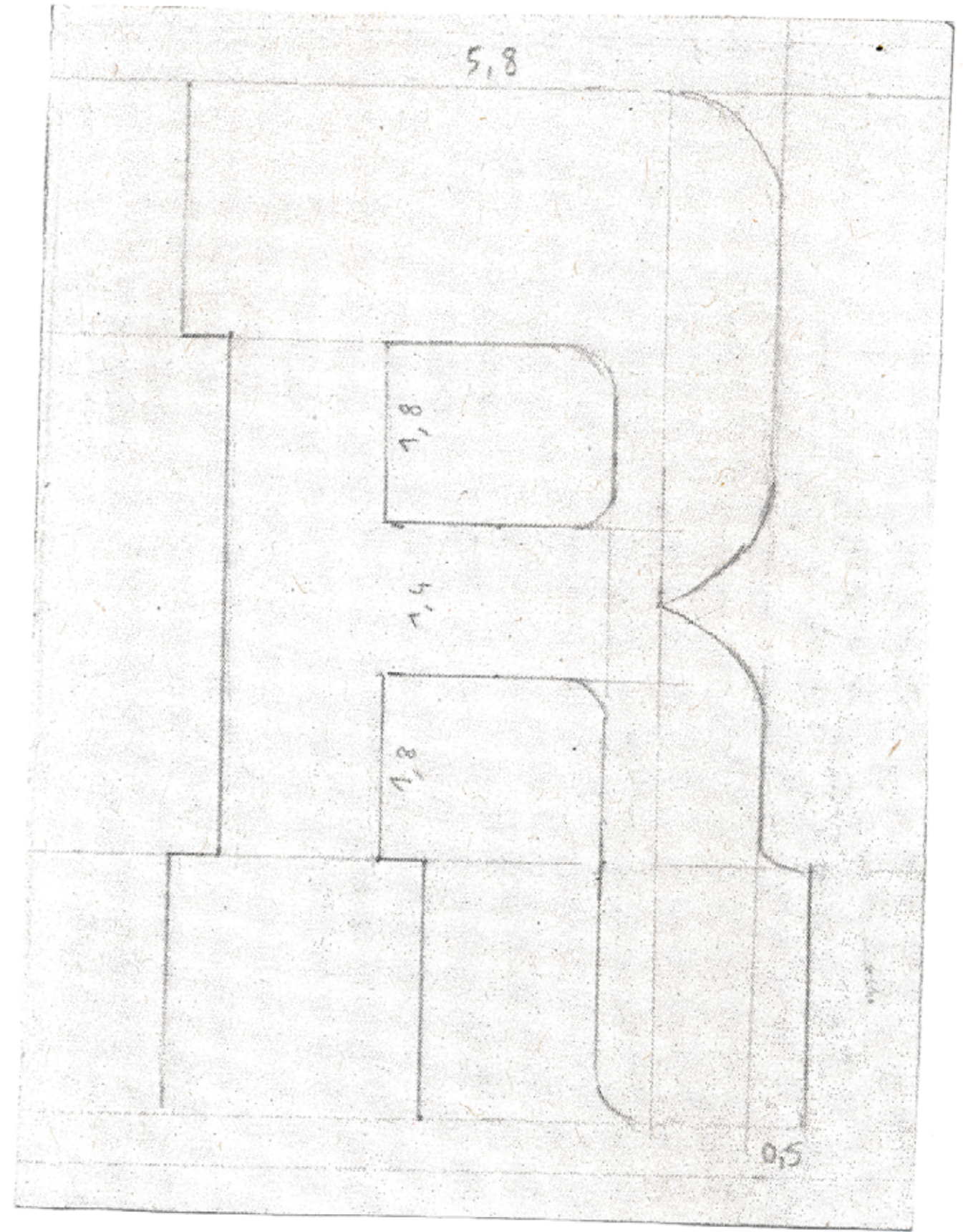
Dürer Saint Jérôme





PELUQUERIA

vs.



BAR MARTINEZ



Philippe Gautard



Saint Jérôme



JEAN
CLAIR
1989

On ne prend pas des photographies. On les vole. Et je me méfie toujours de quelqu'un, si brillant, si intelligent, si courtois se soit-il montré en société, qui, à brûle-pourpoint, sort de sa poche un appareil et s'avise de « prendre » l'assemblée en photo. Tout comme je me méfierais de quelqu'un qui s'aviserait de noter mes propos sans m'en demander la permission. Photographier, c'est s'approprier magiquement les vertus de l'objet visé. Le touriste qui « mitraille » monuments et merveilles est habitué du rêve de s'en saisir, tout aussi sûrement que son ancêtre assaillait Versailles ou le lointain croquant dont il descend, le château féodal. Photographier permet de remonter l'échelle des âges et, sans coup férir, de réitérer symboliquement les exploits de l'aventure humaine : il répète, au coeur des cités modernes, le geste du primitif qui, coupant la tête de son ennemi, la réduit et la porte dans sa cabane, dans l'espoir de s'en approprier les vertus occultes. L'acte de photographier est la forme contemporaine de ce que les théologiens nommaient l'indivia, la forme pervertie du voir.

Cette boulimie appropriative est en même temps une variété socialisée de l'avarice de soi. Photographier la cathédrale ou le palais permet de s'épargner d'avoir à les voir, tout comme voir est une permission de pas penser.

La photo est une pause, bien plus qu'un déclic : elle offre un répit indéfiniment renouvelable aux fatigués que nous sommes devenus. On vit par procuration. L'appareil photo, dans la trousse du touriste, côtoie le roman policier ou le magazine du coeur. À défaut de vivre la vie des grands amoureux ou des grands aventuriers, à défaut d'habiter leurs somptueuses demeures, on se munit du talisman qui permettra de se donner l'illusion de s'y glisser comme un zombie, et d'exhiber aux amis et collègues, épreuves de cette vie par procuration, les menus assignats sur papier glacé qu'aucun numéraire ne saurait gager.

P53

Les oeuvres que tels lieux suscitent...

Cette illusion d'optique, issue d'une propriété de l'espace qui est de pouvoir mettre en perspective des événements successifs et de les ramener à l'unité d'une même ordonnance, contamine la vision que l'on a du temps. (lorsque deux objets d'époque différente se côtoient)

P82

Vu à très grande distance, le temps, qui n'est qu'un mode du mouvement, n'est qu'une illusion ; l'impression d'avoir duré cède la place au sentiment d'avoir été.

P84

Morto io, morti tutti : le génie populaire italien se sert de ce dicton pour évoquer l'égoïsme naturel qui nous fait croire qu'une fois disparu, le monde disparaît avec nous.

P85

Car plus étonnant encore que la simplicité du procédé, est n'importe en rien la date à laquelle le livre dont on se saisit aura été écrit. Il peut l'avoir été hier ou de nombreux siècles auparavant. Son pouvoir n'est en rien altéré par la durée. Au contraire : c'est en ces moments où le temps vacille et qu'on n'est plus très sûr de ce que sera le matin, ni si l'inconscience d'un sommeil définitif ne serait pas préférable à la douleur de sentir, qu'en redonnant vie à des pensées qui ont déjà franchi le barrage du temps et qui se sont comme trempées à ce passage, en se confiant à des mots qui furent imaginés en des circonstances totalement différentes des nôtres et pour

JEAN
CLAIR
1989

répondre à des besoins dont nous pouvons à peine évaluer la nature, qu'on découvre leur vertu de conviction et d'apaisement, tout aussi grande, et sans doute plus que ceux d'un livre écrit de nos jours, et qui ne croirait traiter que de nos affaires.

P107

...Passé la nuit à couvrir des livres. Cette tâche modeste et répétitive a la vertu des occupations ménagères. Elle calme l'esprit, en le ramenant à l'essentiel. On couvre des livres comme on plie des draps, repasse des chemises, range un placard. Un ordre des choses s'installe ou se confirme dans lequel on trouve sa paix.

P110

Comme les draps dans la partie la plus haute et inaccessible de l'armoire, c'est dans la partie la plus sombre et élevée du sanctuaire qu'ils déployaient les verrières et les fresques. Ce n'était pas l'usage ou le plaisir quotidien des yeux qui comptait, mais un principe plus secret. Une épargne, une réserve dans l'invisible, non utile, non productive, un apparent gaspillage donnaient son sens ultime à la vie.

P135

Comment Balthus signe ses tableaux, ainsi du dernier, l'Atelier, qui vient d'entrer à Beaubourg, m'a toujours fasciné. Non seulement qu'il signe de son prénom - comme avant lui d'autres se sont nommés Piero ou Claude - mais aussi qu'il calligraphie soigneusement ce mot et, finalement, dans les dernières

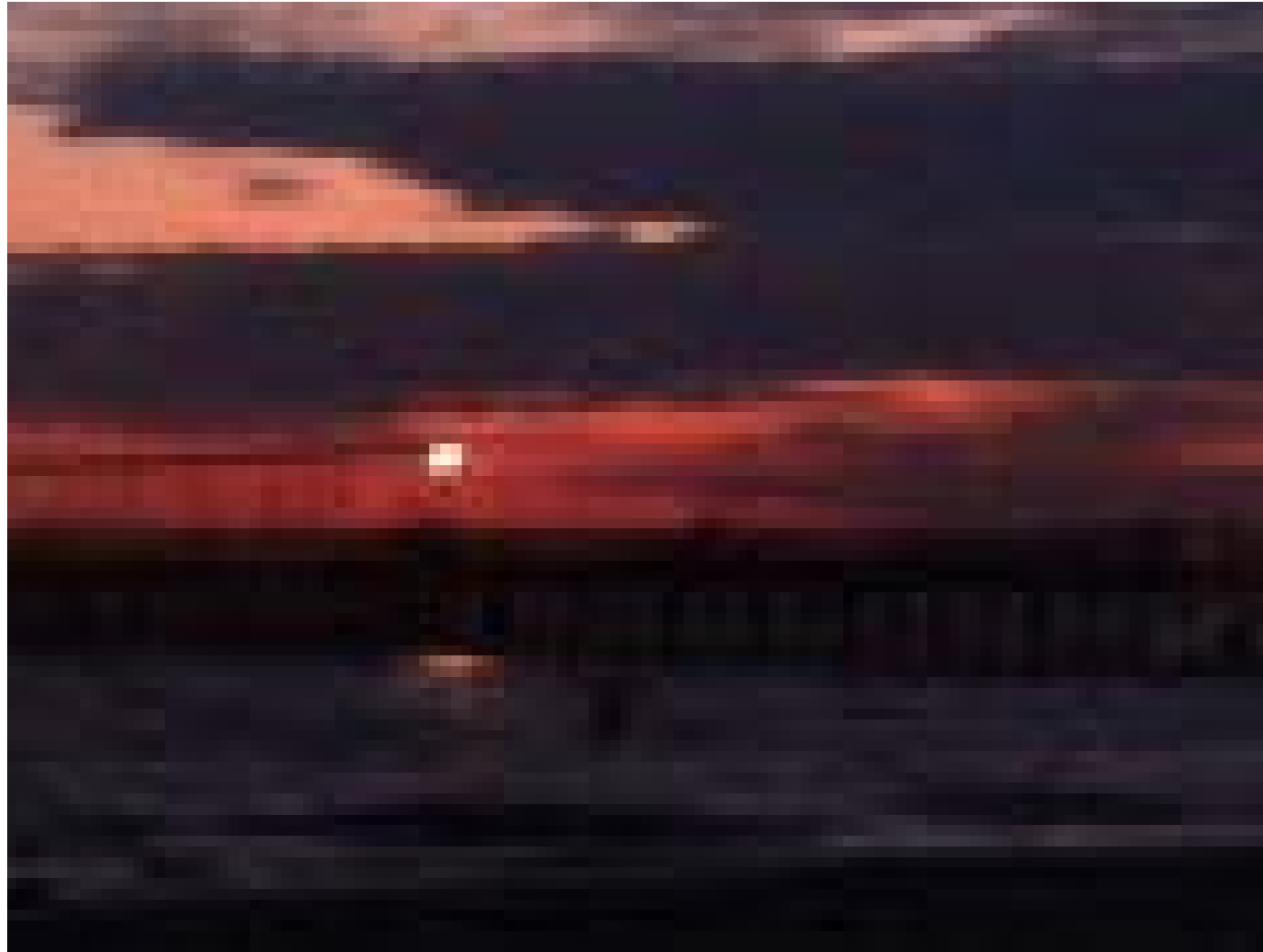
oeuvres, qu'il le réduise à un monogramme, à l'instar de l'artisan marquant d'une estampille le meuble qu'il vient d'achever.

Cette habitude en dit long sur la nature de cette peinture qui s'est développée à contre-courant de tout un art « moderne » où la signature de l'artiste s'étale d'autant plus immodérément et frénétiquement que l'oeuvre est plus vide, absurde ou bâclée.

Seules les pancartes d'infamie au cou des suppliciés ou, de nos jours encore les pierres tombales exhibent les noms avec autant d'éclat. Ces paraphes démesurés ratifient la condition mortifère de la modernité. La discrétion sied mieux au grand art, voire le pur anonymat. Le premier artiste d'Occident à avoir voulu signer son oeuvre n'osa graver dans la pierre que son seul prénom, Gislebertus.

P152







- conception
graphique : clélia guy
- caracteres
typographiques : Times,
Aperçu, Gamo
- impression :
ensba Lyon

