



Entretien par email, autour de *Purely Diagrammatic — Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to Be Viewed as Dance Scores*, entre Katia Schneller, historienne de l'art, et Ludovic Burel, artiste.

Contexte

KS: Nous pouvons peut-être commencer par énoncer le contexte pour lequel tu as conçu ce projet, dont le titre pourrait être littéralement traduit en français : *Purement schématique — D'autres choses visibles sur papier qui ne sont pas nécessairement censées être regardées comme des partitions de danse*.

LB: Avec *Purely Diagrammatic...*, j'ai souhaité réactiver, en le déplaçant, le projet de 1966 de l'artiste américain Mel Bochner intitulé *Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant To Be Viewed as Art*. Élaboré dans le contexte (désargenté) de la School of Visual Arts de New York entre le 2 et le 23 décembre 1966, *Working Drawings...* passe pour être la première exposition d'art conceptuel. C'est l'une des premières fois qu'en lieu et place d'œuvres d'art, un commissaire d'exposition, en l'occurrence l'artiste et critique d'art Mel Bochner, fait le choix explicite de mettre en avant le processus de travail en exposant des « dessins préparatoires et d'autres choses visibles sur papier pas forcément censés être regardés comme de l'art ». Dans l'actualisation que j'en propose, à la mention « art » figurant dans le titre se substitue celle de « partitions de danse » (*Dance Scores*). Dans un premier temps, avec le soutien de la MC2 et de l'École supérieure d'art de Grenoble, j'ai réalisé cette édition légère sur le modèle du catalogue de Mel Bochner, édité en 1997 par le Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire de Genève¹, en proposant à des chorégraphes et à d'autres contributeurs de me soumettre des documents ; documents que, dans un second temps, j'ai donné à jouer en guise de partition à la fois aux étudiants du module *it (images/texte)* que j'anime avec Emmanuel Hermange², critique d'art enseignant à l'École d'art de Grenoble, ainsi qu'aux danseurs et chorégraphes professionnels du festival « C'est pas de la danse ! » qui ont participé à l'atelier que j'ai animé au Magasin du 8 au 10 février 2011.

Dispositif

KS: Ce recueil d'une centaine de pages est constitué de documents d'origines diverses que tu as toi-même choisis. Les trente-cinq entrées annoncent aussi bien des noms de chorégraphes (Antonia Baehr, Marco Berrettini, Myriam Gourfink, Xavier Le Roy, Ezster Salamon), d'artistes (Ludovic Burel, Antoinette Ohannessian, Noëlle Pujol), de graphistes (Hans-Rudolf Lutz), d'auteurs (Louis Althusser, Philippe Artières, Henri Beyle, Jacques Lacan), des titres d'ouvrages (*Knox Standard Guide to Design and Control of Business Forms*), que des entreprises (Aaton, Deutsches Institut für Normung, Olivetti), des lieux historiques (Haus

der Wannsee-Konferenz) et différents mots-clés (Accident, Blackboard, Brunette, Introuvable, Me, Network, Test, Tree).

Au premier abord, ce mélange apparaît très hétéroclite. Si Bochner ouvre lui aussi le champ de l'art à d'autres horizons en rassemblant des documents qui ne sont pas exclusivement produits à des fins artistiques en 1966, son choix se limitait aux mondes artistique et scientifique et à des expressions de la mise en série. Son exposition présente des dessins préparatoires de ses amis artistes, des partitions des musiciens John Cage et Karlheinz Stockhausen, des dessins du cabinet d'architecture TAMS, de l'ingénieur Jim Freed, de scientifiques comme A. Babakhanian ou M. Carsiodes. L'amplitude est moins importante que dans le cas de *Purely Diagrammatic...* qui associe des personnes vivantes et disparues, des structures économiques, des lieux et des termes se rapportant à l'univers électronique et technique. Ce brassage de types, de champs, de temporalités et d'aires géographiques totalement différentes, correspond-t-il à une constellation personnelle ou à une représentation particulière du monde ?

LB: Tu utilises le terme très benjaminien de constellation et, en effet, il s'agit, en creux au moins, de ce qui a pu faire chez moi « choc en retour »³ dans ces formes très *low-tech*, ces documents de très bas niveau de synthèse et d'expression, dans lesquels malgré tout il m'a été possible de me *mirer*. En ce sens, il s'agit bel et bien d'un autoportrait en miettes, d'un *miroir d'encre*, comme titre joliment Michel Beaujour sa « rhétorique de l'autoportrait »⁴. Le « chemin de fer », comme on le dit dans l'édition, même s'il n'est pas chronologique, coïncide en effet en partie avec ma ligne de vie, ma *time line* — cela dit, de manière discontinue, car il s'agit avant tout de jouer au montage de raccords « justes », mais aussi « lointains »⁵. Plusieurs logiques ont prélué au choix des matériaux documentaires en question. Des déterminations très locales quelques fois. Un exemple : j'ai introduit dans l'ouvrage les très belles publicités développées dans les années 1970 par Aaton. Jean-Pierre Beauviala, le P.D.G. d'Aaton, est cet ingénieur et fabricant (mondial) de caméras qui a décidé Jean-Luc Godard à venir s'installer à Grenoble quelques temps, à la Villeneuve précisément — où ont eu lieu les émeutes de cet été —, pour y tourner le très mythique (et noir) *Numéro 2*⁶. Plus historique encore, dans *Vie de Henry Brulard*⁷, Henri Beyle, alias Stendhal, mêle images et textes et trace, dans ce qui constitue son second essai (inachevé) d'autobiographie, des dessins de mémoire de ses itinéraires grenoblois d'autrefois. Ce geste, que je qualifierai de protoconceptuel, trouve un écho tardif chez cet autre amateur de cristallisation⁸ — présent dans l'exposition de Bochner — qu'est Robert Smithson, quand il écrit qu'« en dessinant un diagramme, le plan au sol d'une maison, un itinéraire ou une carte topographique, on dessine une 'image logique à deux dimensions'. Une 'image logique' diffère d'une image naturelle ou réaliste en ce sens qu'elle ressemble rarement à ce qu'elle repré-

sente. C'est une métaphore ou une analogie à deux dimensions — A est Z »⁹.

À l'inverse, plus global cette fois, le titre de ce projet, *Purely Diagrammatic...*, est lui-même extrait d'un article, publié par J. D. Watson et F. H. C. Crick dans le numéro de février 1953 de *Nature*, où figure le légendaire diagramme de la structure en double hélice de l'ADN, auquel renvoie Gilles Deleuze dans la très belle *Annexe*, titrée *Sur la mort de l'homme et le surhomme*, de son ouvrage-hommage à Michel Foucault¹⁰.

KS: Les documents reproduits n'ont pas tous le même statut : certains sont des archives publiques ou personnelles, inédites ou déjà publiées, d'autres des pages de livres, des publicités, des listings, des brouillons, des impressions d'écrans... Tu les alignes cependant sur un pied d'égalité en les présentant par ordre alphabétique. Comment en es-tu venu à cette sélection ? Quel lien dessines-tu entre ces documents ?

LB: C'est là l'expression de mon goût brechtien pour la contradiction¹¹ que cette volonté d'aligner le non-aligné (le haut et le bas : dans la performance au Magasin, non sans humour, Mel Bochner et Claude François, dont les « clodettes » ont aussi été conçues en 1966) et de désaligner l'aligné : de « désentrelacer », comme on le dit de la trame d'une image sur *Photoshop*, l'institutionnel, le hiérarchisé. Je dois avouer me ranger volontiers derrière cette bannière « anti-domination administrative » de Max Weber¹² que le critique d'art Benjamin Buchloch endossa également sous le nom d'« esthétique d'administration »¹³ dans le fameux article qu'il rédigea en 1989 pour le catalogue de l'exposition *L'Art conceptuel. Une perspective* du Musée d'art moderne de la ville de Paris — exposition à laquelle participait bien sûr Mel Bochner.

Le design *corporate* de l'américain Paul Rand, pour International Business Machines (IBM), ou celui de l'italien Giovanni Pintori pour Olivetti, a eu beau « accroître la puissance d'agir » et le *sex appeal* de ces fabricants de machines, il n'en diminue pas pour autant la charge d'extrême morbidité de ladite « esthétique administrative », représentée ici par des documents émanant de la Haus der Wannsee-Konferenz¹⁴, où siégèrent le 20 janvier 1942 les hauts dignitaires nazis qui décidèrent de la « solution finale » et de l'extermination de tous les juifs d'Europe, aussi bien que, sur un mode mineur, les listings de fichiers d'images pornographiques collationnés sur Internet à partir du seul mot-clé « brunette ».

Reprise

KS: Bien que le titre que tu as choisi soit un peu différent, on reconnaît d'emblée la référence à l'exposition de Mel Bochner. Comme l'édition faite par le cabinet des Estampes de Genève, *Purely Diagrammatic...* propose un ensemble de documents, redimensionnés au format A4, rangés par ordre alphabétique et reliés. Pour autant, ton projet diffère de celui de Bochner sur bien des points et me semble ici parfaitement poser

la question de la reprise et de ses déplacements. Le dispositif que Bochner imagine en 1966 se déploie à l'origine dans l'espace de la galerie. La School of Visual Arts, où il enseignait l'histoire de l'art depuis octobre 1965, lui avait en effet confié la responsabilité d'organiser une exposition présentant les dernières tendances de la création aux étudiants. Sa situation est alors un peu semblable à la tienne en ceci qu'il doit composer avec des moyens financiers serrés et un laps de temps très restreint. Il réussit à se procurer un certain nombre de dessins préparatoires auprès de ses amis Donald Judd, Carl Andre, Eva Hesse ou encore Robert Smithson, mais ne peut s'offrir le luxe de les faire encadrer et/ou photographier. L'idée d'utiliser la nouvelle photocopieuse de l'école — dont l'accès est uniquement autorisé aux enseignants d'histoire de l'art — serait le résultat de ces contraintes matérielles. Il aligne ainsi quatre parallélépipèdes blancs — ne manquant pas de rappeler les sculptures en contre-plaqué de Robert Morris, alors taxées de « minimalistes » —, qui servent respectivement de présentoirs aux quatre classeurs, dans lesquels les documents sont disposés sous pochettes plastifiées.

Le dispositif curatoriale n'est donc pas celui du catalogue à l'origine. Bochner reproduit d'ailleurs, en première page de chacun de ses classeurs, le plan de la galerie de la School of Visual Arts. Il l'est devenu avec le *reprint* du Cabinet des estampes de Genève en 1997, sous la forme d'une boîte en carton présentant quatre catalogues reliés et identiques, avec une couverture noire et les initiales « W. D. A. O. V. T. O. P. N. M. T. B. V. A. A. » indiquées sur le dos, le tout accompagné d'un tiré-à-part rassemblant quatre textes à vocation scientifique et contextualisante¹⁵.

Serais-tu d'accord pour dire qu'au lieu d'une simple reprise, *Purely Diagrammatic...* serait une reprise du *reprint* et donc une sorte de reprise au carré ou en abyme ? Dirais-tu qu'il bénéficie et incorpore la connaissance des expériences d'expositions-catalogues ultérieures, comme celles que Seth Siegelau développe à partir de 1968 avec *Xerox Book* ? Tu uses aussi de l'idée d'espace dans un clin d'œil à Bochner, en reproduisant le plan du Magasin, où les performances imaginées à partir des documents de *Purely Diagrammatic...* ont été présentées.

LB: Oui, c'est juste, plus que l'exposition, c'est le *reprint* que, à la manière d'une partition, je réinterprète ici (on peut donc légitimement parler de « re-reprint »). D'autant plus que je compte faire quatre de ces publications : Bochner mettait quatre classeurs a priori identiques à la disposition du public ; pour ma part ce sont quatre livrets différents que je réaliserai à l'avenir dans le cadre de cette réactivation au long cours du projet bochnerien. J'hérite d'un processus donc, mais je le déploie autrement dans l'espace et dans le temps. Mais plus que le livre comme exposition, tel que l'expérimenta Seth Siegelau, c'est le livre comme « théâtre » — n'en déplaise à Michael Fried —, et qui plus est comme « théâtre immatériel », qu'il m'intéresse ici de questionner.

Je sais que tu n'aimes pas beaucoup le titre de l'ouvrage de Lucy Lippard, que tu trouves réducteur, sur la « dématérialisation de l'objet d'art »¹⁶. Je suis d'accord avec toi en ce qui concerne le champ artistique — on pense tout de suite au « mauvais exemple » de Joseph Kosuth pour qui, en caricaturant, seule l'idée comptait et non la matérialité de l'œuvre. Maintenant, si on le transfère dans le domaine économique cette fois et que, avec Antonio Gramsci, on parle « de capitalisme postfordiste », ou encore avec Ernest Mandel du « troisième âge du capitalisme »¹⁷, on est bien obligé de reconnaître qu'il y a bien depuis les années 70, dans l'économie dite libérale, une manière « dématérialisée » de produire de la richesse. Du fait de cette volatilité accrue, on pourrait dire en exagérant un peu que, à part dans le B.T.P. — et le porno peut-être¹⁸ —, on n'a guère besoin aujourd'hui d'un corps pour produire de la valeur.

En ces temps de dématérialisation consommée, pourquoi n'y aurait-il pas de la performance, voire de la danse, théorique, autonome, c'est-à-dire qui ne soit pas d'abord, immédiatement, destinée à être performée ou dansée (au même titre qu'il a pu y avoir de l'architecture théorique, de recherche, c'est-à-dire non vouée à être construite) ? Comparée à la danse dite « conceptuelle », qui avait tout de même pour vocation d'être actée, ma proposition pourrait donc se limiter à être visible et lisible sur papier simplement.

N'étant pas originellement chorégraphe, mais plasticien, c'est assez vite la conclusion à laquelle je suis arrivé quand l'Édug, l'École de danse des universités de Grenoble, via le Magasin, m'a commandité ce workshop : pourquoi ne pas partir de mon savoir faire spécifique d'artiste, soit, depuis les années 70, du « livre d'artiste »¹⁹, et considérer la production d'ouvrages papier comme une performance à part entière (à plus forte raison quand, réflexivité moderniste oblige, ils traitent partiellement au moins de partitions de danse) ?

C'est pourquoi un intitulé tel que « Print as Performance » aurait également pu qualifier le geste artistique, très en retrait, que j'ai produit à l'occasion de cet atelier, même si j'ai finalement décidé de donner à voir, en troisième partie, « ma » version performée de la partition dans un duo composé d'Isabelle Prim, qui est actrice et réalisatrice, et de Julien Anselmino, qui est lui comédien et metteur en scène.

KS : Définirais-tu cette esthétique « purement schématique » par cette position d'entre-deux et d'articulation du texte à l'image, de la pensée à l'action ?

LB : Il fut en effet très vite question d'envisager la publication comme une *extension*, une sorte de corps prothétique, autonome et effectif, où les lettres elles-mêmes, les caractères typographiques et autres « pattes de mouches » dessinées, seraient des « membres fantômes »²⁰, pour reprendre le joli titre d'un essai musical de Peter Szendy.

Après tout, on sait depuis John Austin au moins que l'on peut « faire des choses avec des mots »

— *Doing Things With Words* ou *Quand dire, c'est faire*²¹, dit la canonique traduction française. Stanley Fish incrémente le compteur d'un cran quand il postule, dans la traduction française de ses essais, un polémique : *Quand lire, c'est faire*²².

Dans le domaine visuel cette fois, W. J. T. Mitchell se demande, et nous demande, dans un même esprit analytique : « Que veulent *réellement* les images ? »²³

Il y a, je crois, une forme de performativité du lire (des images et des textes imprimés) — conférer l'image pornographique, qui nous affecte à distance (dans le temps et l'espace) — ou, à tout le moins, une forme d'érotisme de l'impression (voir à ce sujet la très belle exposition intitulée *l'Empreinte*²⁴ que Georges Didi-Huberman et Didier Semin organisèrent au Centre Georges Pompidou en 1997). Pour preuve, dans la veine coït métaphorique, je donnerai juste à lire cet extrait de *Point et ligne sur plan* de Wassily Kandinsky : « Le poids de la presse est puissant. La plaque épouse le papier. Le papier pénètre dans les moindres creux et en arrache l'encre. Processus passionné, conduisant à la liaison totale de l'encre avec le papier. »²⁵

C'est cette question de la performativité spécifique, particulière — sensuelle : ce n'est pas le corps de ballet, mais le corps de la lettre, c'est bien aussi ! —, de l'image et du texte imprimés que je me propose d'interroger avec *Purely diagrammatic* en lançant cette publication autour de la question de la partition/notation (du *score* donc) en danse.

Figure de l'artiste

KS : Bochner déploie une réflexion sur la sérialité entre les années 1966 et 1968, tant dans son propre travail artistique que dans les textes qu'il publie dans *Arts Magazine*, où il est alors critique d'art. Comme le montrent les dessins qu'il présente dans *Working Drawings...* (qui est la première présentation au public de son travail), il expérimente alors essentiellement des formules mathématiques. Dès l'année suivante, sa pratique évolue en incorporant la photographie et en passant de l'image en série à une sérialisation des images²⁶. Pour Bochner, s'intéresser à la structuration de l'œuvre permet de se défaire de l'approche formaliste et de pointer l'existence de relations entre des démarches qui peuvent apparaître au premier abord comme étant très différentes : ainsi en est-il du projet pour le site de l'aéroport de Dallas-Fort Worth de Robert Smithson habituellement rangé sous l'intitulé de « Earth Art » ou de « Land Art », de la poésie et des œuvres de Carl Andre taxées de « Minimal Art », ou encore des travaux en caoutchouc et fibre de verre de Eva Hesse associés à l'« Anti Form » ou au « Postminimal Art ».

Bochner projette sa propre manière d'entendre la sérialité sur le travail de ses amis dans « Serial Art Systems : Solipsism » et « The Serial Attitude »²⁷ de 1967. Ayant compris la force de l'écrit dans le monde de l'art, la plupart des artistes de cette génération ont publié des textes sur leur travail et celui des autres artistes, afin

d'exprimer leur vision de la création, mais aussi de se positionner dans le champ de l'art. Dans un même esprit, le dispositif de l'exposition de Bochner est quelque peu ambigu, dans la mesure où il se trouve à la fois participant et curateur. Certains artistes comme Judd n'apprécieraient pas ce flou qui pouvait aussi laisser penser que l'ensemble même de l'exposition constituait une œuvre en soi, dont l'auteur serait le curateur — annonçant les débats sur la prédominance du curateur de la fin des années soixante et la redéfinition du rôle de l'artiste en commissaire d'exposition. La posture que tu adoptes avec *Purely Diagrammatic...* a la même saveur : tu es à la fois joueur et « maître du jeu ». Comment définis-tu ta position d'artiste dans ce dispositif ?

LB : Pour rester dans la métaphore des réseaux, disons que je m'identifierais plutôt à un routeur qui redirige des informations par lots, des « bits » par paquets. Cela participe, il me semble, de la vertu « pédagogique » de la partition qui est à la fois *commencement* et *commandement*, pour reprendre la double étymologie du mot « archive » selon Derrida²⁸. Comme pour l'essai, tel que j'aime à le penser et à le pratiquer dans le registre visuel, ce qui compte dans l'enseignement et a fortiori en art, c'est de continuellement *commencer*²⁹. La partition, dans le sens étendu dans lequel je l'emploie, est ce « starting point », cet embrayeur ou encore cet « alibi », comme me le disait un jour Lisa Nelson lors d'un entretien³⁰. Maintenant, dans la mesure où, indéniablement, la partition *commande*, elle assigne et oblige à se *positionner* — on pourrait parler en ce sens, après Donna Haraway, de « Situated Knowledge », de « savoir situé »³¹. En jouant sur les mots, je dirais que j'*imprime* (un recueil de partitions) et que, ce faisant, j'*imprime* une direction à l'action. Je suis l'initiateur d'un mouvement en chaîne, un mixte de chaîne de montage et de *daisy chain* (dans son sens sexuel de *gang bang soft* inclus, genre *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard) : j'opère une collecte de données que je formalise en un chemin de fer signifiant, que je remets ensuite aux participants du workshop qui, à leur tour, élaborent leur propre performance à partir de ce matériau... Le public assistant à la restitution du travail dans l'auditorium du Magasin a eu quant à lui tout le loisir d'interpréter, au sens herméneutique du terme, la partition qu'il avait en main sous la forme de cette publication de cent pages A4 reliées, et de jauger ce qui sépare et/ou rapprochait ce matériau documentaire également interprété, au sens performatif du terme cette fois, par les étudiants en art d'abord, les danseurs professionnels ensuite, par Isabelle et Julien enfin.

De l'interprétation

KS : De ton côté, tu ne reprends aucun des documents choisis par Bochner. C'est bien plus le geste ou la structure que le contenu que tu copies, même si tu fais parfois des clins d'œil au dispositif d'origine, comme lorsque

tu intègres les tickets de caisse de Noëlle Pujol. Dirais-tu que tu appliques au dispositif de Bochner le même type de lecture structurale ou « diagrammatique » que celle que tu appliques aux documents que tu as sélectionnés ? Serais-tu d'accord pour dire que tu uses de *Working Drawings...* comme d'une partition ?

LB : Comme le rappelle Adorno après Lukács³³, l'essai, que j'évoquais tout à l'heure ou, en ce qui me concerne, « l'essai visuel », en tant qu'il constitue une critique culturelle, *deale* avec du « déjà là » qu'il « réordonne » — ce sont les mots de Lukács.

Ce que traduit le « dia » de dia-grammatique : il s'agit bien de passer à *travers*, de faire l'expérience d'une matière culturelle préexistante. Cela correspond en définitive à une position, disons, écologique — au sens guattarien d'écologie mentale, sociale et environnementale³⁴ — de retrait, d'abstention (ce que qualifie aussi, au propre comme au figuré, le suffixe ab-qui dit l'écart — l'écart volontaire, consenti —, ou encore l'éloignement — où « s'abstenir », signifie littéralement « se tenir éloigné »). Cela doit participer de mon ethos barthien, ce « goût de la structure »³⁵ (pas tant celle au cœur des documents eux-mêmes, comme c'était le cas du matériau sériel qu'exposait Bochner, mais plutôt celle du dispositif, soit l'« invitation » faite à des chorégraphes et artistes amis comme méthodologie et processus de travail ouvert). Maintenant, dans la mesure où, effectivement, j'hérite globalement d'une structure, je me devais d'opérer des raccordements locaux, visuels, trait pour trait (et non seulement nominaux, en me contentant de renvoyer au seul titre de l'œuvre). Ce que tu évoques en est un : dans la section « Anonymous », Mel Bochner a introduit un ticket de caisse appartenant à Dan Graham (ticket que ce dernier devait publier de manière autonome, dans la presse, quelques mois plus tard). Comme j'avais connaissance d'un projet de film récent de Noëlle Pujol qui compilait également des tickets de caisse relatifs à l'achat de vêtements dans sa jeunesse (la « vêtue »), comme cela témoignait là encore d'une « esthétique d'administration » — elle a retiré ce dossier aux services sanitaires et sociaux de la DDASS — j'ai souhaité en introduire quelques-uns (ceux dont les enseignes, le nom des marques ou des vêtements me paraissaient les plus significatifs — « Elle et lui », pour ne prendre qu'un exemple).

KS : Vos deux projets s'intéressent à l'idée de processus, mais la traite différemment. Bochner insiste sur l'idée du processus de création en présentant des dessins préparatoires ou de travail en cours et en terminant son recueil par le plan de la photocopieuse. Il met ainsi en abyme l'action des divers travaux mis en œuvre et qui trouveront leur aboutissement chacune de leur côté, avec celle qui a présidé à la réalisation des quatre classeurs. De ton côté, tu annonces l'idée de partition ou de notation de danse dans ton titre. Aucun des documents de *Purely Diagrammatic...* ne sont des plans pour des sculptures à réaliser. Si plusieurs participent à une œuvre ou une pensée en élaboration, une partie est inerte ou achevée

comme les publicités d'Aaton ou les archives de la Haus der Wanssee-Konferenz. Les documents qui se rapportent à des créateurs ou des auteurs ne sont pas nécessairement liés à des œuvres comme les pages annotées d'Antoinette Ohannessian ou les archives de Philippe Artières. Ton dispositif ajoute par rapport à celui de Bochner la possibilité de performer les documents et de les envisager ainsi d'un autre œil. Là où Bochner élargissait la notion de dessin préparatoire, en y accolant d'autres documents de travail, ton dispositif décroïsonne les catégories et propose à chacun de se réapproprié autrement tout type de schémas. Pour reprendre les mots de Félix Guattari, que tu citais à l'instant : « Ce qui caractérise un trait diagrammatique, par rapport à une icône, c'est son degré de déterritorialisation, sa capacité de sortir de lui-même pour constituer des chaînes discursives en prise sur le référent. » Comment envisages-tu l'usage de ces documents ?

LB : Je ne suis pas certain que cela soit finalement si différent du projet de Bochner, même s'il s'agit d'une *reprise* et donc forcément d'une *adaptation* — « seule la différence se répète » selon Gilles Deleuze —, d'un *arrangement*, au sens où Liszt *arrange* Beethoven³⁶, toute proportion et modestie gardées. Par exemple, contrairement à ce qu'annonce le titre, certains des documents présents dans l'ouvrage sont bel et bien des partitions de danse qui, en amont, ont prélué à l'exécution de chorégraphies. Je pense par exemple aux illustrations tirées du *Kāma Sūtra* de Bikaner annotées par Eszter Salamon, qui ont servi de source documentaire quand il s'est agi de reproduire des poses érotiques pour les coûts *slow motion* qui émaillent le spectacle intitulé *Reproduction* (2004)³⁷. Je parlais tout à l'heure d'« ingénierie culturelle » (de montage, démontage, remontage de formes culturelles préexistantes), avec Philippe Artières³⁸ ce que nous rejouons — ce fut notamment le cas pour *Points de vue, formes de l'édition contemporaine*³⁹ — ce sont des cas d'archives historiques que nous réinterprétons, au double sens heuristique et performatif, c'est-à-dire dont nous faisons l'expérience concrète et, pour ainsi dire, incorporons (comme le fit René Allio avec son magnifique film sur Pierre Rivière⁴⁰ réalisé d'après l'ouvrage dirigé par Michel Foucault : *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère : un cas de parricide au XIX^e siècle*⁴¹). C'est certainement une des spécificités du *reenactment*, tel que le pratique également un artiste comme Jeremy Deller⁴², que d'opérer à la croisée des champs, esthétique et économique significativement (comme le dit très justement Perry Anderson au sujet de la critique culturelle marxiste d'un Fredric Jameson⁴³).

Resingulariser

KS : Bochner développera à la fin des années 1960 une véritable réflexion sur les relations et la transposition des dimensions conceptuelles et matérielles, tant dans ces *Measurements* que dans ses théories de la peinture, ou de la

sculpture. À l'inverse, tu sembles chercher à dissocier la fonctionnalité de l'esthétique des documents qui t'intéressent. En ceci, il me semble que ton travail ne relève pas uniquement de *reenactment*, mais propose aussi une transformation ou une transposition de la réalité initiale. Je ne parlerais pas non plus de détournement dans la mesure où tu laisses ici la possibilité à chacun de se réapproprié ces fragments de réel, sans donner un contexte ou surimposer un sens de lecture.

Bochner cherchait pour sa part à développer une pensée allant à l'encontre de ce qu'il nomme « l'humanisme » ou le « rationalisme ». Comme beaucoup d'artistes de sa génération, il rejetait l'idée d'un sujet unifié. Bochner le résume bien avec la notion de « solipsisme », qu'il illustre par cette citation de J. R. Weinberg : « Je serais, bien entendu, malvenu de parler de mon expérience. L'expérience se résume simplement aux faits empiriques qui se produisent. Elle est parfaitement impersonnelle et ne saurait en aucun sens être mienne. En fait, le mot 'je' n'a de sens que si 'je' suis une certaine forme d'expérience. »⁴⁴ À l'inverse, ton dispositif propose une resingularisation de systèmes de pensée ou des formes de pouvoir et de contrôle qui uniformisent notre société (comme le format administratif DIN — pour Deutsches Institut für Normung : les A4, A5, A6 et autres que tu tritures et malmènes dans ta performance). Il produit une situation qui rappelle l'écologie sociale que Guattari définit avec sa notion de passage au post-média, c'est-à-dire une réappropriation des médias par la multitude des sujets. Dirais-tu que ta démarche participe de cette volonté ? Son but est-il de produire une forme de collectif ?

LB : Les artistes des années 60-70 avaient affaire à des ensembles « molaires », pour le dire avec les termes deleuziens de l'époque : ils se devaient de les « moléculiser ». Aujourd'hui, le constat de la dislocation du sujet n'est plus à faire — j'y ai, à mon échelle, contribué avec mon ouvrage intitulé *Another Picture of Me as Dracula*⁴⁵, un livre qui compile deux cent quatre-vingt huit pages d'images collectées en ligne intitulées « moi_quelque chose » (*me_something*).

La situation a changé : on connaît l'extraordinaire puissance plastique du régime capitaliste qui a littéralement assimilé la critique artistique desdites années 70 qui visait plus d'autonomie de la société — c'est la très convaincante thèse que développent Luc Boltanski et Ève Chiappelo, dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme*⁴⁶, que je reprends ici à mon compte.

C'est de sujet politique donc, c'est-à-dire de celui qui s'interroge en acte sur les modalités du vivre ensemble, dont il est question ici.

C'est ce qui m'a d'emblée intéressé dans le champ de la danse (et de la non-danse), l'importance accordée au collectif. Tu n'y passes pas ton temps à faire des solos — tu le fais quelquefois pour des raisons économiques : tu sais que la pièce a statistiquement plus de chance de tourner —, l'intérêt étant plutôt de travailler avec d'autres et cela horizontalement, de façon déhiérarchisée.

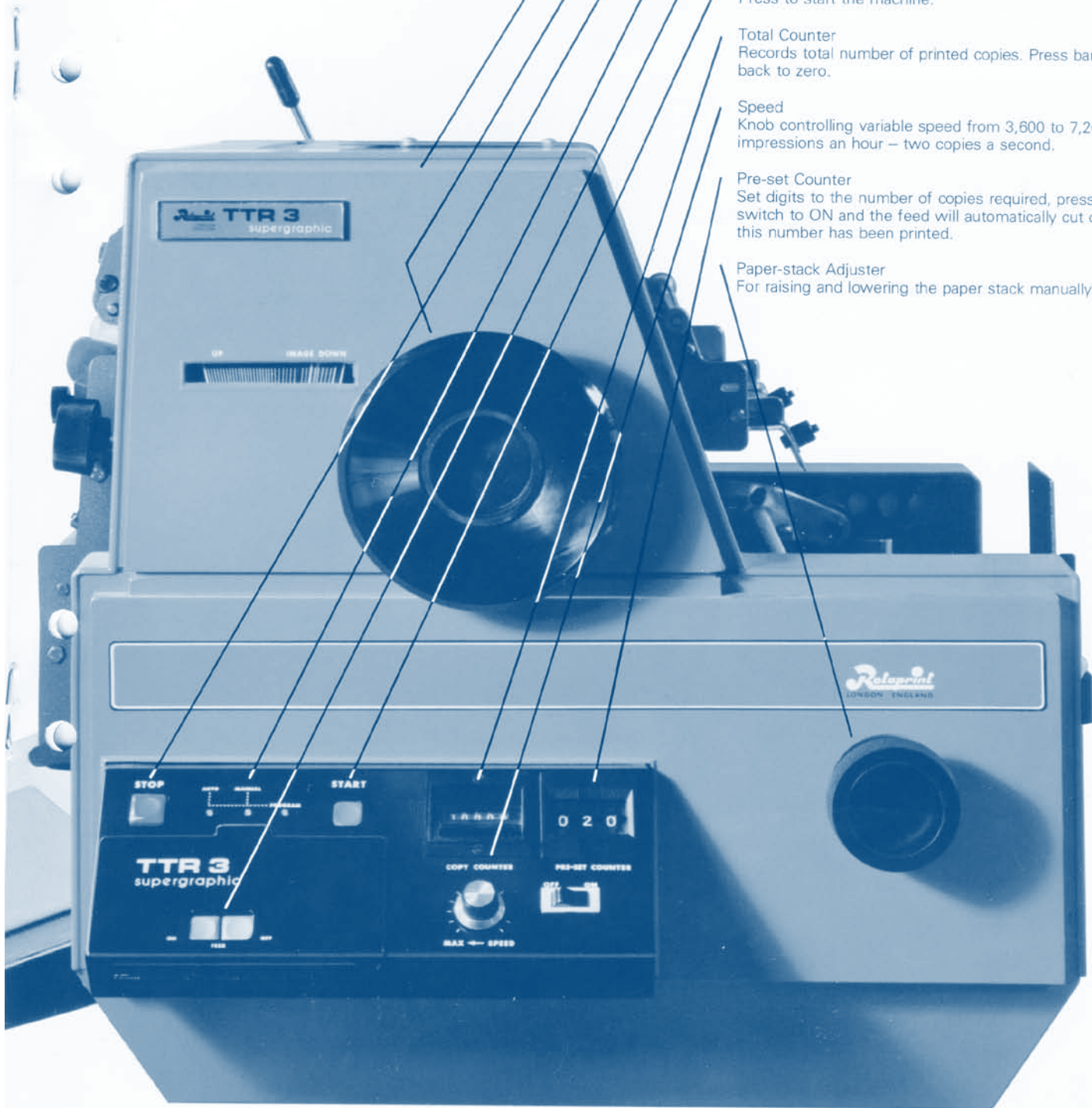
KS: Crois-tu en cette idée de resingulariser ou penses-tu au contraire que les formes incorporeraient en elles-mêmes leur fonctionnalité et amèneraient à la répétition dans leur interprétation ?

LB: Plutôt que le solipsisme, c'est le « General Intellect » du jeune Marx, qu'il me plaît de convoquer : la recherche d'une forme d'intelligence collective qui nous permette de déjouer la survivance de formes spirituelles et matérielles de domination administrative et/ou capitaliste (confer la « carte à trous » que l'on retrouve quasiment inchangée depuis l'invention du métier à tisser industriel Jacquard jusqu'aux modèles d'ordinateurs dits « Main Frame » de IBM) afin de tenter, autant que faire se peut, comme dans le ju-jitsu, de retourner la force contre l'ennemi. C'est ce à quoi, moins en esthètes qu'en ascètes du signe graphique et chorégraphique, collectivement, nous nous exerçons — c'est là en effet l'étymologie de « askesis ».

Remerciements aux relecteurs ainsi qu'à tous les performeurs : Julien Anselmino, Marine Anzalone, Doria Belanger, Pauline Brottes, Emilie Combet, Jorge Crecis, Armelle Dousset, Chloé Ducharne, Lucas Ferrante, Léna Fromentoux, Emmanuel Hermange, Seung Hee Lee, John Kendall, Matt Lackford, Anne Marchal, Isabelle Prim, Pierrette Prim, Noëlle Pujol, Rachele Rapisardi, Tolga Talui, Katerina Toubas, Anaïs Van Overbeck, Jane Van Monckhoven, Alice Vergara.

1. Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, cat. expo., Genève, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walter König, Paris, Picaron, 1997.
2. Voir : Emmanuel Hermange, « Notes sur l'invention du passant », *Parade*, n° 8, 2009, p. 155-176.
3. « L'acte de penser ne se fonde pas seulement sur le mouvement des pensées mais aussi sur leur blocage. Supposons soudainement bloqué le mouvement de la pensée — il se produira alors dans une constellation surchargée de tensions une sorte de choc en retour ; une secousse qui vaudra à l'image, à la constellation qui la subira, de s'organiser à l'improviste, de se constituer en monade en son intérieur », Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 346.
4. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 2001.
5. « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique », Pierre Reverdy, *Nord-Sud* [1918], cité par André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais n° 5, 2001, p. 31.
6. Jean-Luc Godard, *Numéro 2*, France, 35 mm, couleur, 88', 1975.
7. Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, Collection Folio n° 447, 1973.
8. Michel Gauthier, *Les Promesses du zéro, Robert Smithson, Carsten Höller, Ed Ruscha, Martin Creed*, Dijon, Les Presses du réel, Collection Mamco, 2009.
9. « By drawing a diagram, a ground plan of a house, a street plan to the location of a site, or a topographic map, one draws a 'logical two dimensional picture'. A 'logical picture' differs from a natural or realistic picture in that it rarely looks like the thing it stands for. It is a two dimensional analogy or metaphor — A is Z », Robert Smithson, « A Provisional Theory of Non-Sites » [1968], in Jack Flam (éd.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Los Angeles/Berkeley/London, University of California Press, 2^e édition, 1996, p. 364.
10. « Quelles seraient les forces en jeu, avec lesquelles les forces dans l'homme entreraient en rapport ? Ce ne serait plus l'élévation à l'infini, ni la finitude, mais un fini-illimité, en appelant ainsi toute situation de force où un nombre fini de composants donne une diversité pratiquement illimitée de combinaisons. Ce ne serait ni le pli, ni le dépli qui constituerait le mécanisme opératoire, mais quelque chose comme le *Surpli*, dont témoignent les plissements propres aux chaînes du code génétique, les potentialités du silicium dans les machines de troisième espèce, les contours de la langue dans la littérature moderne, quand la langue 'n'a plus qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi' », Gilles Deleuze, *Foucault*, Éditions de Minuit, 1986, p. 140.
11. En exergue à « Le Procès de quat'sous », Bertolt Brecht écrit : « Nos espoirs sont dans les contradictions », in Bertolt Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art: Tome I — Sur le cinéma*, Paris, L'Arche, 1970, p. 148.
12. « La Domination légale à direction administrative bureaucratique », Max Weber, in Roger Tessier et Yvan Tellier (éd.), *Théories de l'organisation. Personnes, groupes, systèmes et environnement*, Québec : Les Presses de l'Université du Québec, 1991, p. 23-32. Ce texte est d'abord paru dans Max Weber, *Économie et Société* [1921], Paris, Plon, 1971.
13. « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », Benjamin H. D. Buchloh, in Claude Gintz, Suzanne Pagé (org.), *L'Art conceptuel, une perspective*, cat. expo., Paris, MAMVP, 1989, p. 25-39, repris in *Essais Historiques T. 2: Art Contemporain*, Benjamin H. D. Buchloh, Lyon, Art Édition, 1992, p. 155-212 et également publié sous le titre « Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions », *October*, vol. 55, hiver 1990, p. 105-143.
14. Pour plus d'informations, voir : www.ghwk.de
15. Voir Mel Bochner, *Working Drawings...*, op. cit.
16. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* [1973], Los Angeles, University of California Press, 1997.
17. Ernest Mandel, *Le Troisième Âge du capitalisme*, Paris, Éds De La Passion, 1997.
18. Voir : Lynda Williams (éd.), *Porn Studies*, Durham/London, Duke University Press, 2004.
19. Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997.
20. Peter Szendy, *Membres fantômes, des corps musiciens*, Paris, Éditions de Minuit, Collection Paradoxe, 2002.
21. John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Points, Collection Points Essais, 2001. (Traduction par Gilles Lane de *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Ed. Urmson, Oxford, 1962.)
22. Stanley Fish, *Quand lire, c'est faire, l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, Collection Penser/croiser, 2007.
23. W. J. Thomas Mitchell, *Iconologie, image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, Collection Penser/croiser, 2009 et « Que veut réellement les images », in Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image*, Paris, Les Presses du réel, Collection Perceptions, 2010, p. 211-247.
24. Didier Semin & Georges Didi-Huberman (dir.), *L'Empreinte*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
25. Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, p. 56-57.
26. Voir Mel Bochner: *Thought made visible*, 1966-1973, cat. expo., New Haven (Conn.)/London, Yale University Art Gallery, 1995 et Scott Rothkopf (éd.), *Mel Bochner: Photographs*, cat. expo., New Haven (Conn.)/London, Yale University Press, 2002.
27. Mel Bochner, « Serial Art Systems: Solipsism », *Arts Magazine*, juin 1967, p. 39-43 et « The Serial Attitude », *Artforum*, vol. 6, n° 4, décembre 1967, p. 28-33.
28. Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 11.
29. « Conclure dit Barthes est une pensée de rhéteur ; il s'agit à l'inverse de toujours 'recommencer'. C'est cet élan permanent de l'entrée, pulsion de discours renouvelée à chaque phrase, que l'essayiste tente de recréer, recommençant sans cesse, bifurquant, redémarrant ; une caractéristique de l'écriture de l'essai contemporain émerge ici, ce que Bernard Vouilloux a appelé au sujet de Gracq la 'prolifération des incipits', Muriel Macé, *Le Temps de l'essai, histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, Collection l'Extrême contemporain, 2006, p. 164.
30. Pour plus d'informations, se reporter à « What's the Score Now? », Myriam Van Imschoot, Ludovic Burel & Regular, in *Multitudes* n° 21, éd. Amsterdam, été 2005.
31. Beatriz Preciado, « Savoirs_vampires@war », in *Multitudes*, n° 20, printemps 2005, p. 147-157.
32. Jean-Luc Godard, *Sauve qui peut (la vie)*, France/Suisse, 35 mm, couleur, 87', 1980.
33. Theodor Wiesengrund Adorno, « L'Essai comme forme », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, Collection Champs Essais n° 925, 2009, p. 6.
34. Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1996.
35. « Ce talent aphoristique suggère une sensibilité douée, avant toute intervention de la théorie, pour la perception de la structure [...] Tout comme le fait d'être plus sensible aux dessins qu'aux peintures, un talent d'aphoriste est l'un des signes de ce que l'on pourrait appeler le tempérament formaliste », Susan Sontag, *L'Écriture même: à propos de Roland Barthes*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2003, p. 13.
36. Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
37. Vous pouvez consulter le site de la chorégraphe à cette adresse : eszter-salamon.com/www/repro.htm
38. Collectif, *Archives de l'infamie*, Paris, Les Prairies ordinaires, Collection Essais, 2009 et Philippe Artières, *Rêves d'histoire, pour une histoire de l'ordinaire*, Paris, Les Prairies ordinaires, Collection Essais, 2006.
39. Plus d'informations, sur *Points de vue, formes de l'édition contemporaine*, ici : <http://ptsdsv.fr>
40. René Allio, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...*, France, couleur, 35 mm, 125', 1975.
41. Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère... Un cas de parricide au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard/Julliard, 1973.
42. Christophe Kihm, « Une politique de la reprise: Jeremy Deller », in *Multitudes*, hors série n° 1, association Multitudes, 2007, p. 245-250.
43. Perry Anderson, *Les Origines de la postmodernité*, Paris, Les Prairies ordinaires, Collection Penser/croiser, 2010.
44. Cité in Mel Bochner, « Serial Art Systems: Solipsism », op. cit., p. 122.
45. Ludovic Burel, *Another Picture of Me as Dracula*, it: éditions, 2007.
46. Luc Boltanski & Ève Chiappello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

TTR3 Supergraphic



Outer casing colour
Choice of tangerine or blue.

Cylinder Adjuster
For moving the cylinder manually.

Stop Button
Press to stop the machine.

Indicator Lights
Show whether manual or auto has been selected and that the machine is ready to start.

Selector Buttons
Paper feed ON.
Paper feed OFF

Start Button
Press to start the machine.

Total Counter
Records total number of printed copies. Press bar to set back to zero.

Speed
Knob controlling variable speed from 3,600 to 7,200 impressions an hour – two copies a second.

Pre-set Counter
Set digits to the number of copies required, press the switch to ON and the feed will automatically cut out when this number has been printed.

Paper-stack Adjuster
For raising and lowering the paper stack manually.