

Livret exposition

Les données du dessin

21 avril - 19 mai 2026

Salle d'exposition de l'ENSASE

Curatεurεs: Anne Favier et Rémy Jacquier

Conçue en résonance avec le colloque « Les données du dessin. Transfert, transposition, transcription », cette exposition associe plusieurs ensembles d'œuvres graphiques fondées sur des processus de reprise et des protocoles de report de signaux, signes visibles ou signes lisibles.

Si toutes partent de données préalables – iconographiques, textuelles, matérielles, ou sonores, parfois similaires (le journal *Le Monde* par exemple), chacune trace un trajet singulier conduisant par réactivation et transduction plastique, à des expérimentations formelles variées sur le mode de la réécriture, dont l'unique point commun reste une attention portée à l'économie du dessin.

Ainsi, **Nicolas Aiello**, dans une série d'eaux fortes réalisées à l'URDLA en 2013, retranscrit patiemment (et en inversé) l'intégralité du texte de différents journaux publiés le même jour, sur des plaques dont les formats correspondent aux référents. Réalisés à partir de mots relevés lors de marches urbaines (graffitis, publicités, signalétiques), les dessins tirés de l'ensemble *Pa(ysa)ges* (2007), transforment l'écriture en un tissu de micrographies, voire en une cartographie imaginaire de la ville. Par la réactivation d'une œuvre de 2020, il permet aussi au spectateur d'éprouver tactilement la trace d'un palindrome et l'écart à l'œuvre dans la pratique de transcription.

Fabienne Ballandras, par un dispositif évoquant un espace d'étude, donne à voir un monde saturé d'informations où l'image, par l'intermédiaire du papier carbone, est repassée, transférée, fragmentée puis recomposée selon une logique propre. La superposition des données engendre ainsi des images palimpsestes et des volumes témoins des infrastructures de l'image médiatique, au seuil de toute lisibilité.

Jouant d'une temporalité longue, par la répétition de gestes simples tel que le recouvrement, **Leïla Brett**, dans la série *Contrepoints* (2009), rend visible ce qui ne peut être lu dans le flot des informations. Du trop-plein continu du quotidien journalistique, elle vient extraire la possibilité d'une rythmique des vides, une suspension rendant possible la mise en musique du bruit blanc du monde.

C'est aussi la musicalité et la performativité qui est au centre de la pratique de **Violaine Lochu**. L'ensemble de dessins et la vidéo *Phonogram* (2025) rendent ainsi compte d'un workshop réalisé à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens. « Ni tout à fait dessins, ni tout à fait écriture », *Phonogram* est la transcription de sonorités, d'affects et d'intentions communes donnant à voir ce qui se trace entre l'énergie du collectif et la nécessité du singulier.

Activé in situ, le dessin mural de **Marianne Mispelaëre** est issu de l'ensemble allographique *Autodafé* (2016-2018), constitué de phrases à retranscrire, qui ont toutes un lien avec la vision et la possibilité d'une perception des espaces

négatifs. Son dessin mural typographique, réalisé dans une échelle inédite à l'ENSASE, est généré par une méthode d'écriture en réserve qui invite à regarder au-delà de ce qui est présent sous nos yeux. Il restitue ainsi le plan masse des vides d'un langage indissociable de l'architecture qui l'accueille.

Depuis plus de vingt ans, **Didier Rittener** constitue un atlas de dessins « libre de droits » (LdD), empruntés aux médias et à l'histoire de l'art, auxquels s'ajoutent des motifs personnels fixés par la photographie et la prise de notes. À travers la pratique d'une transcription au crayon graphite sur calque, il questionne l'économie, le statut, les modes de reproduction des images, mettant en avant les notions de permanence et de disparition.

Les étudiant·es de l'option Re/Production de la HEAD – Genève, encadrés par Didier Rittener et Garance Grand-Leger ont conçu une édition inédite intitulée *L'Épaisseur du Signal*, mêlant textes et productions graphiques pour le colloque international « Les données du dessin ».

L'exposition *Les Partitions intermédiaires* (commissaires Anne Favier et Vincent Gobber) à L'Assaut de menuiserie vient compléter celle de l'ENSASE en proposant un focus sur Didier Rittener qui réalise, de manière collective, un mural monumental inédit au crayon gris, en dialogue avec des œuvres de **Leïla Brett**, **Rémy Jacquier** et **Violaine Lochu**.

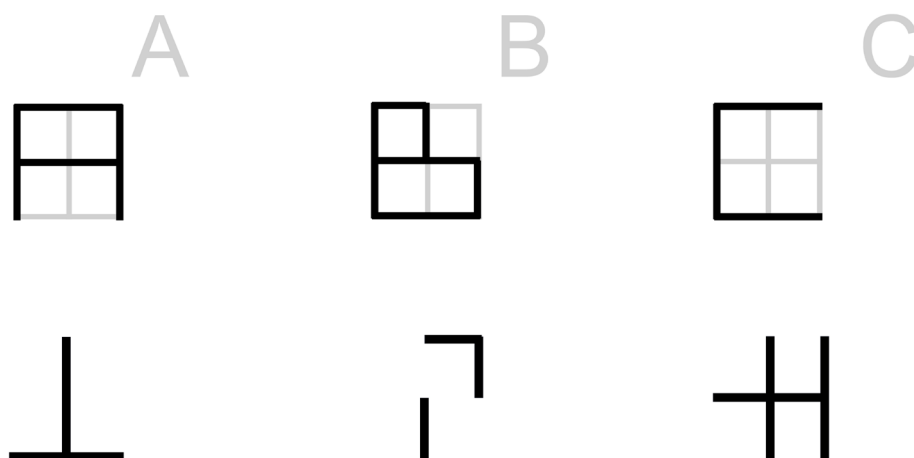
→ **Marianne Mispelaëre, *Autodafé* (LES DISPARITIONS EXISTENT POUR CEUX QUI LES VOIENT), dessin *in situ*, encre sur mur, dimensions variables, 2016 - 2018, réactivation dans un format inédit, ENSASE, 2026.**

« Mon travail est souvent amené à être activé, interprété (par moi ou par d'autres), privilégiant l'*in situ* et l'éphémère. » Cette dimension contextuelle est au cœur de la pratique de Marianne Mispelaëre, qui expérimente la variabilité à travers la répétition de ses protocoles, et engage le regardeur dans une expérience active du voir et du lire.

« *Autodafé* a été réalisé pendant une résidence à Berlin en 2016. Je m'intéressais aux autodafés nazis opérés à partir de 1933, et parallèlement, aux destructions archéologiques en Syrie par Daesh qui étaient en cours. Des idées, des images ou des mots menacent ceux qui sont déjà en situation de pouvoir car ils formulent des versions alternatives à leur interprétation du monde. La garantir consiste à brûler, à supprimer ces idées, images, mots. Dès lors, si on brûle des livres, on brûle des lettres. Si on brûle les lettres, qu'est-ce qu'il reste ? L'espace négatif. »

Le dessin typographique *Autodafé* est généré par un système d'écriture « en réserve ». « Au lieu de tracer un "A", je trace le vide autour de ce "A", en suivant une matrice qui est la même pour toutes les lettres : un carré avec une croix à l'intérieur. Ce sont donc les lignes habituellement absentes qui sont remarquées, tandis que le tracé de la lettre nécessaire à la compréhension du message est volontairement laissé vide. Il s'agit donc de " lire l'invisible ", puisque les lettres latines que nous utilisons habituellement pour écrire et que nous maîtrisons ont disparu. »

Ce renversement produit une écriture en creux : la phrase transférée selon ce système inversé crée une trame graphique en négatif qui ressemble, par son phrasé visuel, à un système d'écriture existant, mais qui se présente comme une graphie inconnue.



L'artiste associe le dessin typographique *Autodafé* à un corpus de 10 phrases dont elle est l'auteur. Elles évoquent la relation entre vision et perception (« LES YEUX OUVERTS, NUIT ET JOUR »), mais aussi la construction de la réalité par le langage (« LES RÉALITÉS S'ÉTEIGNENT SPONTANÉMENT », « TOUT POUVOIR EST POUVOIR DE RÉCIT », etc.). Ces phrases, que Marianne Mispelaëre calligraphie à l'encre de Chine directement sur le mur de l'exposition, ne sont donc pas des écritures asémiques (de pures graphies abstraites) : elles agissent comme des énoncés latents, des partitions graphiques reconfigurées à chaque nouvelle situation d'exposition et susceptibles d'être décodées.

Dans le cadre de l'exposition « Les données du dessin », la phrase inscrite – « LES DISPARITIONS EXISTENT POUR CEUX QUI LES VOIENT » – fonctionne comme un seuil perceptif illisible a priori. Face à ces signes énigmatiques, le regardeur est confronté à cette phrase, transposée à grande échelle, qui ne se donne pas immédiatement à décrypter. « Le spectateur ne doit pas consommer les images. Si l'on veut s'engager dans les œuvres, on est obligé de les observer activement [...] Voir n'est pas quelque chose de simple », souligne l'artiste au regard de cette épreuve visuelle.

Le choix de cet énoncé en préambule de l'exposition, tant dans sa forme discursive que plastique, ouvre des correspondances avec les pages d'écriture autrement encryptées par les micrographies de Nicolas Aiello, les contrepoinçons laissés en réserve par Leïla Brett, les énigmatiques phonogrammes de Violaine Lochu, les dessins en négatif de Fabienne Ballandras, et résonne aussi avec l'inscription en creux « Disparaître ici », qui apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Didier Rittener.

Cette participation rejouée à l'ESADSE par Marianne Mispelaëre est une invitation à déplacer le regard, au-delà des apparences des signes visibles et lisibles, sans cesse reformulés.

→ **Nicolas Aiello, Pa(ysa)ges (#1, #2 et #4), Encre sur papier, 21 × 29, 7 cm, 2007.**

« Cette série de dessins commence toujours par une marche dans la ville. J'y récolte des mots lus (pubs, graffiti, signalétiques...) sur mon passage. Ils deviennent les points d'une ligne tracée par mon corps dans le plan-espace qu'est la ville, ce sont, en quelque sorte, les traces retenues dans cette réelle architecture. Sur le plan qu'est ma feuille blanche, je me sers de ces mots pour créer une composition abstraite. Ces mots sont associés par ordre de récoltes et inscrits les uns à la suite des autres. Ils sont griffonnés, comme on griffonne un morceau de papier jusqu'à l'illisibilité, jusqu'à ce que l'on n'en distingue plus qu'un « écran d'encre ». Parfois, les mots sont inscrits de haut en bas et de gauche à droite, parfois chaque dessin peut suivre un protocole précis (retranscription suivant le sens du GPS, mots inscrits de la main gauche et de la main droite). La composition recouvre la feuille, elle est constituée de zones plus ou moins sombres, de dégradés, de gestes qui se répètent. Les mots alors échappent à leurs significations, ils deviennent des enchaînements de courbes, de boucles, de lignes nerveuses ou tremblantes. Le mot est libéré de son concept, il devient une suite de gestes. L'enchaînement des mots crée des réseaux, des croisements, des connections de lignes, une sorte de métaphore de la ville. Parfois un mot peut échapper à cela et apparaître aux yeux du spectateur, le renvoyant à une image, à une pensée.

Le plan de la feuille est une composition fantasmée d'un espace réel constitué à partir de mots récoltés. » (Notes de Nicolas Aiello)

→ **Nicolas Aiello, Écart / tracÉ, (en collaboration avec Hadrien Aiello), bas-relief en béton, et papier, 50 × 65 cm, 2020. Collection Fondation Jan Michalski, Montricher, Suisse. Œuvre interactive réactivée dans une nouvelle version, 2026 (production ENSASE).**

Sur un bloc de béton brut, apparait en relief l'écriture fragile du mot « Écart ». « Ces lettres, précise Nicolas Aiello, ont été tracées par mon fils qui, alors âgé de 4 ans, ne savait ni lire ni écrire : le mot devient dessin et les lettres de simples signes graphiques qu'il s'est amusé à recopier. »

Les regardeur·euse·s sont invité·e·s à y apposer une feuille de papier humidifiée afin de relever, par estampage direct (sans encre), une empreinte fantomatique du mot. L'inversion propre à cette méthode de reproduction, à l'image des processus de gravure sur matrice, en révèle en miroir le palindrome latent : « tracÉ ». Ce dispositif réfléchit ainsi l'écart à l'œuvre dans toute opération de transcription en inscrivant « le tracé du dessin dans une sorte d'écart permanent ¹ ». Par son interaction potentielle, le ou la spectateur·rice prolonge, à l'aveugle, par pression sensible, ce geste d'écriture primaire. Elle poursuit alors de manière tactile l'aventure graphique de ces transpositions en série, emportant l'épreuve gaufrée, un multiple unique.

1 Gérard Titus Carmel, in *Le dessin. Pourquoi ?*, École supérieure d'art & de design Marseille-Méditerranée (Marseille), 1991.

→ Nicolas Aiello, *Libération*, le 9 avril 2013, eau-forte sur papier japon, 46 × 36 cm et *L'Humanité*, le 9 avril 2013, eau-forte sur papier japon, 46 × 36 cm. Tiré de 9 avril 2013, *Libération*, *Le Figaro*, *Le Monde*, *L'Humanité* et *L'Équipe*, 2018, Portfolio de 5 eaux fortes, 10 portfolios numérotés et signés. Production : URDLA, Villeurbanne. Collection Jan Michalski. Prêt de l'URDLA.

« Après m'être rendu dans un kiosque à journaux pour acheter cinq quotidiens datés du même jour : le 9 avril 2013, j'ai entrepris la retranscription des informations contenu dans chaque journal (informations, publicités...) jusqu'à remplir le format du quotidien correspondant. »

« Cette matière de mots » typographiée est retranscrite manuellement, micrographiée pour être gravée « à l'endroit » ou « à l'envers » sur la plaque de zinc avant d'être mordue par l'acide, puis transposée « en miroir » au moment de l'estampage sur papier. L'écriture automatique de l'artiste en dérive s'intercale également par moments, comme une respiration entre ces lignes précisément copiées. « Par l'entremêlement de ces écritures, le contenu du journal devient illisible, il s'envole », remarque-t-il. S'éprouve alors dans l'opacité des textures d'encre, les cryptographies entremêlées, à la limite de l'écriture asémique ². Pourtant, à y regarder de plus près, une lisibilité ténue nous est encore donnée à voir.

2 Terme forgé en 1974 par Gillo Dorfles (critique d'art et philosophe italien), pour décrire les écritures sans dessein dans le travail d'Irma Blank, on encore les « écritures illisibles » de Mirtha Dermisache, selon Roland Barthes.

→ **Leïla Brett, *Contrepoints* (novembre 2008–novembre 2009), deux pièces de la série de huit dessins, recto/verso. Encre de Chine sur papier journal. *Contrepoint n°2, 2009* et *Contrepoint n°5, 2009*, 47 × 63 cm chaque.**

Leïla Brett développe principalement une pratique de dessin sur papier, qui s'inscrit dans une démarche protocolaire et à long terme. Si son médium privilégié est le papier, elle envisage des prolongements dans d'autres pratiques comme la vidéo ou le livre d'artiste.

Les dessins de la série *Contrepoints* relèvent d'un méticuleux processus de recouvrement à l'encre de Chine de pages du journal *Le Monde*, qui devient tout à la fois un substrat et un matériau graphique donné. C'est en effet à partir de la trame préalablement imprimée du journal que l'artiste se penche sur son ouvrage, comme « une moine copiste », nappant d'encre les signes et les images du journal, de manière à ne garder en réserve que les contre-formes typographiques – c'est-à-dire les espaces blancs fermés à l'intérieur de la panse de certains caractères.

L'artiste précise ainsi : « Les *Contrepoints* sont l'exemple même de la pulsion conceptrice : un journal qui traîne depuis plusieurs mois dans l'atelier, une encre de Chine Talens qui, au contact de l'air, s'oxyde (et qui, s'oxydant, devient plus dense, plus brillante), un petit gris n° 4, une application de l'encre sur la totalité de la page, recto-verso, préservant l'intérieur blanc, appelé "contrepointon" en typographie, de certaines lettres (a, b, d, e, etc.).

Un exercice répétitif, automatique, "de téléphone" : je recouvre, je cerne sans y penser, comme si cette activité comblait un vide ou remplissait un temps. En tous cas, cela a quelque chose de très corporel : se pencher sur, être très près de la feuille ; comme un enlumineur, un scribe, être à la tâche. »

Le passage au dessin est ici de l'ordre de l'entour : ce faisant, les fractions typographiques *abordées* ouvrent des ponctuations lumineuses dans la contexture parcheminée d'encre noire. Malgré cette charge d'encre, le fin support journal résiste à l'imprégnation : il est travaillé distinctement sur ses deux faces. Pour suspendre sa diffusion et le contenir précisément, l'artiste a fait patiemment s'oxyder le liquide sombre afin d'obtenir une parfaite viscosité. « L'imprévu », souligne Leïla Brett, « fut la réaction du papier face à la charge d'encre bue. Son aspect "tellurique" est une (bonne) surprise. »

Les pages, longuement repassées au noir, sont en effet comme des palimpsestes magnifiés : l'encre satinée leur confère une densité, et la durée du travail de circonscription s'inscrit en profondeur dans ces feuilles quasiment minéralisées.

« Par cette action de recouvrement, un motif, que je n'ai pas créé, est mis en évidence, une trame, un rythme se révèle ». Les minuscules trouées reprises de la série *Contrepoints* dessinent une constellation régulière. Elles suivent nuitamment le fil de trame de l'actualité médiatique, ici mise en sourdine. Loin des affres du *Monde*, c'est une autre musique qui retentit des petites notes préservées de cette partition en clair-obscur. Un regard scrutateur décèlera d'ailleurs des blocs de mesures juxtaposés : ils correspondent au patient tramage de chaque journée.

- **Violaine Lochu, *Phonogram*, facsimilés de 14 dessins, 21 × 29.7 cm, 2025.**
 - **Violaine Lochu, *Phonogram*, captation vidéo de la performance, 3 min 50, 2025**
- Projet réalisé en collaboration avec les étudiant·e·s de l'UFR Arts plastiques de l'Université Picardie Jules Verne, sur une invitation de Fabien Lerat, projet TLW (The Long Wall), 2025.**

Protocole :

	Silences
___	Mm
___O	Mdo
___l	Mdi
___^	Mdè

La longueur des ___ varie en fonction de la durée du son

Être dans un état de grande écoute au groupe, ré-agir par l'écoute et non par la volonté

1

Les performeur·euses rentrent les un·es après les autres, seuls ou en petits groupes
Écouter le silence et /ou les autres

Chacur·e émet un ___

Une fois que toutes ont été entendur·es, les ___ commencent progressivement à se superposer

2

Le groupe se scinde en deux ; les performeur·euses latérale gauche et celle·l·i du centre émettent des ___O ___l et ___^

Celle·l·i qui est à sa droite répète l'unité qu'il a entendue, puis son·a voisin·e prend le relai, et ainsi de suite

Les unités sont de plus en plus longues

3

Au retour des unités courtes, les performeur·euses sortent progressivement seuls et/ou en groupe

Par vagues, les performeur·euses s'avancent et inscrivent successivement sur le plat du mur la partition de leurs expressions vocales communes. Chaque scripton devient un geste chorégraphié indiquant les scansion, les vocalisations et les clameurs qui émanent du groupe, dans un phrasé musical laissant la place aux voix de tout·es. Mais, si les dessins improvisés à partir de chaque segment sont bien des clameurs, ils disent plus qu'un simple « ensemble confus de cris poussés par une foule pour exprimer ses sentiments, ses états d'âme, ses passions³ ».

Entre partitions et traces, ils portent le sens des échanges préalables autant que d'une intelligence collective.

³ « Clameur » Centre National des ressources textuelles et lexicales, en ligne, <https://www.cnrtl.fr/definition/clameur>. Voir Arlette Farge, « De la rumeur à la clameur », *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, Julliard, 1979, p. 110-113.

Le protocole de *Phonogram* naît d'un travail autour de la cohérence du groupe porté par Violaine Lochu. En amont, il fut question de routines quotidiennes, en écho aux pratiques de *Deep Listening* portées par Pauline Oliveros⁴. Les improvisations furent structurées par des expérimentations autour de déplacements dans l'espace ; du fait de prendre corps ; de la « non-volonté » ; de l'élaboration d'environnements sonores en co-création ; d'une tradition conceptuelle de la musique ; d'invention langagières et vocales ; de façons de porter son regard ; de manières de transcrire les sonorités, les affects et les intentions communes⁵. [...]

Lors des stations - les situations d'écriture - les performeur⋮uses fléchissent, se courbent, s'acclimatent à la surface verticale du mur. L'amplitude des mouvements est circonscrite par l'aisance gestuelle, recréant des plages graphiques de signes composés à l'échelle des corps. [...]

Dans *La Ville écrite*, Philippe Artières relate la jonction des corps, des surfaces, des sonorités, des écritures et des dessins, évoquant qu'« à l'image du tatoué, nos cités ont, depuis le XIX^e siècle, été recouvertes d'une épaisse pellicule d'écriture, investies par des coulées de signes peints qui marquent autant d'évènements, de strates, de moments⁶ ». Le protocole de *Phonogram* pourrait être rapproché de ces mouvements pour lesquels il s'agit d'écrire et dessiner par et depuis le corps, le ventre, la voix, laissant en retour l'expérience du tracé au plus profond des muscles.

Phonogram est du côté des sgraffites plus que du tableau noir où l'on trace à la craie. La fragilité du fusain, sa friabilité, se cognent à la rugosité de la longue cimaise. Si les mains appliquent les pigments en surface, on ne peut s'empêcher de penser que les peaux des murs et des performeur⋮uses se rencontrent. Dans *Phonogram*, il existe une profondeur des emblèmes et signes graphiques qui dépasse l'exercice de la gestualité appliquée ; proche de l'expression ouverte, librement dessinée de la main sur les murs de la ville. Ces signes restent habituellement troubles aux personnes extérieures. [Dans le travail de] Violaine Lochu, « la lecture ne se réduit pas à une définition commune d'une recherche de la signification⁷ ». [...]

Par vagues, les performeur⋮uses se retirent et laissent place aux sons et rythmes épars, jusqu'au silence. Chaque départ amenuise le collectif, rend plus nets les tracés, plus limpide la structure sonore, plus saillantes les voix isolées. Ce mouvement de jusant donne à entendre que la clameur initiale, elle aussi, était composée d'une multitude⁸.

Extraits du texte de Lise Lerichomme, *Phonogram : Clameurs graphiques*, 2026.

4 Voir *Un-Tuning Together. Pratiquer l'écoute avec Pauline Oliveros*, exposition collective, Paris, Bétonsalon, 20 septembre – 2 décembre 2023 Commissariat : Maud Jacquin et Émilie Renard.

5 Entretien du 23 février 2026 avec Elliott Ducrocq et Jeanne Oger, artistes et étudiant⋮es en master recherche arts plastiques à l'UPJV, participant⋮es au workshop *Phonogram* mené à par Violaine Lochu l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens entre les 13 et 16 janvier 2025.

6 Philippe Artières, *La Ville écrite*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992, p. 9.

7 Élodie Boyer (ed.), « Intimité », *Scriptopolis*, Paris, Editions Non Standard, 2019, p. 649.

8 Violaine Lochu évoque l'importance des polyphonies bulgares par ses harmonisations, autant que de la musique répétitive contemporaine telle celle de Steve Reich ou Nico Muhly.

→ **Fabienne Ballandras, *Rien d'original*, 2025. Détails : Trimestre 2 (octobre-novembre-décembre 2020) et Trimestre 4 (avril-mai-juin 2020), 4 dessins au carbone sur papier blanc (110 x 75 cm, 65 x 50 cm, 42 x 29,7 cm, 29,7 x 21 cm), 4 dessins sur papier carbone (84 x 59,4 cm, 59,4 x 42 cm, 42 x 29,7 cm, 29,7 x 21 cm), 6 dessins à la poudre de graphite sur papier, (21 x 29,7 cm), 3 sphères en papier journal, (dimensions variables entre 8 et 26 cm), chaque, sur table en bois de 250 cm x 250 cm (production ENSASE).**

Fabienne Ballandras produit des ensembles de dessins consistant en reprises d'images destinées à la diffusion d'informations (images de presse ou images scientifiques). Le format de ces ensembles (jusqu'à 200 dessins de manifestation du printemps arabe, des dessins jusqu'à 4,5 x 3 m) et la quantité de travail que ces dessins demandent, visent à rendre à ces images la complexité que le rythme de l'actualité leur confisque. Ce travail de dessin fait suite à des séries de photographies de maquettes reconstituant des images de presse (manifestations, grèves, crises écologiques ou cellules de la prison de Stamheimm dans lesquelles les membres de la RAF ont été incarcérés). Le dessin, comme la photographie auparavant, lui permet d'approfondir sa relation à l'actualité, en l'ouvrant davantage aux univers du texte, de la description ou du documentaire. Comme l'indique la critique d'art Julie Portier, « ses dessins et ses mises en scènes photographiées nous mettent en présence d'images d'une actualité passée où elles agissent comme un choc transmis en différé, dans un moment ralenti qui n'est pas encore celui de l'Histoire. Chaque image est précédée d'une autre image, le réel ne se donnant que dans une représentation de seconde main. Ce n'est pas seulement un fait dans son travail où le dessin trouve son origine dans la copie du simulacre, s'astreignant à la rigueur d'une campagne archéologique qui consisterait à sonder le dessous de l'image, à percer la couche médiatique du monde depuis longtemps engloutie par sa duplication.⁹ »

Pour le vaste programme graphique *Rien d'original*, Fabienne Ballandras a élaboré cinq ensembles à partir du quotidien *Le Monde*, chacun correspondant à une période des années 2020-2021.

Dans l'exposition « Les données du dessin », deux tables présentent deux ensembles équivalant à six mois d'actualités. Ces corpus de dessins transposés au papier carbone à partir d'images extraites du journal *Le Monde* proposent une plongée dans l'iconographie médiatique de deux trimestres de l'année 2020. Chaque dessin résulte d'une superposition de ces images photographiques qui s'entremêlent comme des couches de calques numériques. Via le processus minutieux de transfert au papier carbone - matériau désuet et bureaucratique qui révèle aussi la fragilité de la copie, les événements médiatiques se dissolvent en palimpsestes et perdent leur efficacité visuelle. Des fragments de textes et d'images émergent malgré tout, suscitant par rapprochements graphiques de potentielles associations sémantiques. Ce réseau de relations est ainsi reconfiguré graphiquement. Et nous-mêmes, tournons autour. Telle une carte heuristique entrelacée, le feuilletage visuel de ces dessins invite à une lecture active, désorientée et par là même critique de l'in-actualité médiatique. Pour le même geste de transcription « à l'aveugle », deux dessins pas tout à fait similaires apparaissent : un positif et un négatif.

À côté, sont disposés de petits formats : des rectangles noirs, opaques. Aucune image, juste une légende : un lieu, une date, parfois le détail d'une situation. Habituellement marginale dans l'ensemble des informations présentes sur les pages d'un journal, la légende est ici la seule rescapée du déplacement opéré entre l'espace médiatique et celui du dessin.

Plusieurs sphères compactes ponctuent également l'agencement sur les tables ; elles sont constituées de la totalité du papier des journaux découpés. Ce sont « les restes du Monde », compressés jusqu'à former des volumes solides. À leurs surfaces, se déploient de nouveaux tracés issus des agrandissements de détails prélevés dans les dessins initiaux. Les formes presque abstraites sont distordues par la rotondité du support, télescopant le monde en microcosmes graphiques.

→ **Didier Rittener, *Libre de droits*. Crayon gris sur papier calque, 29,7 × 21 cm, encadrement 39,7 × 31 cm chaque.**

Au tout début des années 2000, l'artiste suisse Didier Rittener entreprend d'archiver une vaste iconothèque graphique in progress, qu'il nomme *Libre de droits*. L'historienne Federica Martini résume ainsi le processus de ce développement iconomique :

« [ces archives] prennent la forme d'une collection personnelle d'images et de textes qu'il repère dans l'histoire de l'art, dans la littérature ou dans la presse et qu'il dessine, parfois en ne reproduisant qu'un détail, en enlevant les personnages qui habitent la scène ou en changeant le cadrage.

Le choix du crayon gris et la lenteur d'exécution qu'il impose à l'œuvre influencent la sélection des sujets.

Une première sélection des archives est publiée en 2004, sous le titre de *Libre de droits*. Rassemblés dans un dossier, les 136 dessins de la première édition constituent « un monde condensé » et portable, comparable aux anciens répertoires d'images libres de droits (de petites encyclopédies visuelles qui recueillaient d'infinies variations sur un sujet, prêtes à être choisies et reproduites). Ainsi, dans les archives de Rittener, des images sont prélevées de leur contexte original, recadrées au format A4 du papier calque utilisé et servent de point de départ pour des dessins, des sculptures et des éditions.

[...] 329 dessins composent la deuxième édition de *Libre de droits*. [...] La croissance de cette collection de dessins sur papier calque est irrégulière [...]. [Les] motifs apparaissent, s'arrêtent, [reviennent], les images projettent leurs récits fragmentaires et s'embranchent les unes après les autres [...] ».

Libre de droits est un corpus dessiné en permanence augmenté ; il compte aujourd'hui plus de 750 dessins. Ce nombre peut paraître considérable, mais il reste très resserré au regard du flux des productions iconiques générées en continu et instantanément perdues de vue. Si l'artiste cherche à *ralentir les images*, il questionne par tous les moyens de la reproduction, et en particulier par les voies du dessin, la relation de l'image à « l'original ».

Entre opacité et transparence, le papier calque est le support emblématique de la copie et du passage au dessin, il matérialise l'état intermédiaire de ces transductions au crayon. En effet, si la collection *Libre de droits* est archivée et que chacune de ses feuilles peut faire l'objet d'une exposition provisoire, elle constitue également une banque de données à partir de laquelle d'autres translations graphiques sont encore réalisées après coup, à toutes échelles : projetées et redessinées sur les murs des lieux d'exposition, ou reportées sur papier par transfert des dessins, scannés, imprimés, photocopiés, passés au trichloréthylène – solvant utilisé comme médium de transfert.

C'est bien le parcours de l'image dessinée, décontextualisée, réminiscente, libérée de son modèle *via* des remédiations successives, qui se déploie dans ce travail de reprise.

« À la différence de la photographie, que l'on peut immédiatement relier à l'objet réel qu'elle représente, souligne Rittener, le dessin offre une référence incertaine au spectateur et questionne la distance entre fiction et réalité, entre mémoire individuelle et collective. »

LdD - 404, 405, 406, 407. D'après une photographie réalisée dans la cour intérieure de l'atelier de la résidence d'artistes Landis & Gyr à Londres, 2013.

Ces quatre variations proviennent de la décomposition d'une même photographie en quatre couches correspondant à la quadrichromie (CMJN), chacune étant redessinée en niveaux de gris. Ces dessins sont ensuite retransférés en couleur afin de recomposer l'image en sérigraphie. L'artiste s'immisce ici dans l'entre-image et introduit de subtils écarts dans la chaîne de reproduction grâce à cette « décompression » opérée par le dessin.

LdD - 416. D'après une photographie qui représente la façade extérieure donnant sur la rue de l'atelier de Balthus à Rossinière, Canton de Vaud, Suisse, 2014.

LdD - 417. D'après une photographie qui représente la façade extérieure donnant sur la rue de l'atelier de Balthus à Rossinière, Canton de Vaud, Suisse, 2014.

Didier Rittener reprend ici le principe d'inversion propre à l'histoire de la reproduction technique des images, notamment dans la gravure. Si le geste du dessinateur, aussi précis soit-il, introduit une écriture singulière, certains éléments de l'image originale sont de surcroît effacés. Ces écarts matériels et iconographiques soulignent la distance à l'œuvre dans le processus de transcription.

LdD - 115. D'après L'Annonciation, fresque de Fra Angelico au Couvent San Marco à Florence, entre 1442 et 1443, 2003.

À partir d'œuvres considérées comme emblématiques de l'histoire de l'art occidentale (Caspar David Friedrich, Sandro Botticelli, Paolo Uccello...), ici Fra Angelico, l'artiste procède par évidement des contenus et effacement des figures. Comme le feraient aujourd'hui les outils digitaux, les manques sont comblés par le dessin. Ces transcriptions lacunaires interrogent notre mémoire visuelle et notre rapport aux modèles iconiques « déjà vus ».

LdD - 209. D'après la photographie d'un brossage sur un mur en béton pour l'exposition « Môtiers Art en plein air 2003 », phrase extraite de Less Than Zero de Bret Easton Ellis, 1985, 2007.

En 2003, lors d'une exposition en plein air à Môtiers, Didier Rittener écrit dans la poussière d'un vieux mur cette phrase, « Disparaître ici », extraite d'un roman de l'auteur américain Bret Easton Ellis. L'inscription rappelle les épitaphes des tombeaux romains qui bordaient les voies et interpellaient les vivants sur la fragilité de la vie et l'immanence de la mort. Elle réapparaît à plusieurs reprises dans son travail jusqu'à devenir le titre d'une de ses expositions en 2009 et être transférée en 2014 en un monumental mural (le Nouveau Festival du Centre Pompidou, *L'oubli, le souvenir, la réminiscence*) à partir de la transcription intermédiaire sur calque.

The Courtyard, 2013, sérigraphie sur papier Normaset 200 g/m², 80 × 56 cm, édition signée et numérotée au dos à 28 exemplaires + 6 E/A.

→ ***L'Épaisseur du Signal*, édition de 100 pages imprimée au pool Édition de la HEAD – Genève. Intérieur : Impression numérique sur papier Daunendruck Natural 1.5 120 gm2 ; Couverture : Sérigraphie sur papier Daunendruck Natural 1.5 300 gm2. Reliure : Finissimo à Carouge.**

Les étudiant·es de l'option Re/Production de la HEAD – Genève, encadré·es par Didier Rittener et Garance Grand-Leger ont conçu une édition inédite mêlant textes et productions graphiques pour le colloque international « Les données du dessin. Transfert, transposition, transcription ». Intitulée *L'Épaisseur du Signal*, elle comprend les travaux de André Roman Baldisserotto, Maya Le Bars, Pauline Basset, Emma Cayuso, Lea Empeyta, Jano, Mathilde Kamkar-Parsi, Esther Lainé, Math ATTACK, Emeline Mermoud, Noa Muíño, Eliza Osdaustaj, Tania Perez, Théo Porchat, Jasmine Rigo, Nicole Sapienza, Antoine Thörig et Ambra Torchia.

À partir de quelles sources, images, textes, répertoires visuels engager des processus de transpositions graphiques ? Quels contenus prendre en compte ? Quelles données partagées ou personnelles reconvoquer, quels récits réactiver ? Pour quels retentissements au présent ?

En parallèle des processus de transferts iconographiques, le dessin redouble aussi parfois le geste scripturaire ; ces dessins d'écritures, copiées, encodées, transcodées, en déplaçant le lisible vers le visible, rappellent ainsi la double origine du grapheïn – écrire / dessiner.

La présente édition déplie les desseins de ces écritures au second degré. Elle retrace les cheminements des sources et leurs reconfigurations par reconduction, translittération, stratification, rehaut, mise en réserve, voire effacement. Ces productions invitent de manière critique et sensible à retourner voir ce qui a été emprunté, relevé, détourné, donné, joué.

Élaborée à partir d'originaux re-produits entremêlant écriture manuelle, transferts techniques et médiations technologiques, l'édition rassemble ces transductions très singulières, comme autant de partitions intermédiaires susceptibles de générer de nouvelles remédiations graphiques.

Ces processus plastiques de réécriture ont également donné lieu à des textes littéraires. Au-delà de l'ekphrasis, ils poursuivent et déplacent l'interprétation, prolongeant les opérations de passage et de dérivation engagées par le dessin.

Texte introductif du livret d'exposition : Rémy Jacquier et Anne Favier.

Notices développées : Anne Favier, à partir d'entretiens, citations et notes des artistes et autres textes d'autres cités.

Avec les contributions remarquables des étudiantes stagiaires : Imane Davletkayeva (UJM), Valeriia Kucher (ESADSE), Inès Msahel (UJM), et Justine Villou (ESADSE), pour le montage et la réalisation des éléments du mobilier de scénographie, sous la coordination de Rémy Jacquier. Éclairage et aide technique : Paul Roth (ENSASE).

Nous remercions les artistes ainsi que l'URDLA pour le prêt des œuvres.

Merci également à Jessica Auroux, directrice de la diffusion de la culture architecturale, Laure Buisson, chargée de communication, Sandrine Quincey, service reprographie, Olivier Suchère, chef du service Moyens généraux et bâtiment, Emma Vernet, responsable de l'atelier maquette et construction, de l'ENSASE.

Relecture du livret : Jean-Luc Bayard, directeur de la recherche, ENSASE



Université
Jean Monnet
Saint-Étienne



st-etienne.archi.fr



ECLLA
Études du Contemporain
en Littératures, Langues, Arts

Unité de Recherche
UNIVERSITÉ JEAN MONNET SAINT-ÉTIENNE



Architectures
& Transformations
Unité de Recherche
ENSASE



— HEAD
Genève



Hes-so/Genève



arts
ARTS
RECHERCHE
TERRITOIRES
SAVOIRS



L'Assaut de
la menuiserie



LE PRINTEMPS
DU DESSIN
DU 20 MARS
AU 26 JUIN



fondation suisse pour la culture
prohelvetia

