



**HAL**  
open science

# BROKEN HEART. LES XEROX BOOKS DE BARBARA T. SMITH

Judith Delfiner

► **To cite this version:**

Judith Delfiner. BROKEN HEART. LES XEROX BOOKS DE BARBARA T. SMITH. Cahiers de Mariemont : bulletin du Musée de Mariemont, 2022, 44. hal-04228823

**HAL Id: hal-04228823**

**<https://hal.science/hal-04228823>**

Submitted on 11 Oct 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SURFACE



CAHIERS DE  
MARIEMONT 44

LE MULTIPLE EN ART

# CAHIERS DE MARIEMONT

## 44

Les *Cahiers de Mariemont* sont publiés par le Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles avec le concours de l'ASBL « Cercle royal des Amis de Mariemont »

#### **Direction du Domaine & Musée royal de Mariemont**

Richard Veymiers

#### **Rédaction en chef**

Jean-Sébastien Balzat

Richard Veymiers

Le dossier *Le multiple en art* a été réuni par Sofiane Laghouati et Jean-Sébastien Balzat

#### **Comité de rédaction**

Nicolas Amoroso, Marie Demelenne, Gilles Docquier, Philippe Englebert, Bertrand Federinov, Lyce Jankowski, Sofiane Laghouati, Marie-Aude Laoureux, Arnaud Quertimont, Anne-Françoise Rasseaux, Élise Urbain Ruano

#### **Conception et mise en page**

Justine Periaux

#### **Photographies et traitement des images**

Andy Simon

#### **Assistance à l'édition**

Fantine Lequeux

#### **Note aux contributeurs**

Le dépôt des manuscrits peut se faire à tout moment. Pour une parution dans l'année en cours, le manuscrit est à envoyer électroniquement, sous format Word et PDF, à [Jean-Sebastien.Balzat@musee-mariemont.be](mailto:Jean-Sebastien.Balzat@musee-mariemont.be) ou [Richard.Veymiers@musee-mariemont.be](mailto:Richard.Veymiers@musee-mariemont.be) pour le 30 avril au plus tard. Au moins deux experts externes et les rédacteurs de la revue se prononcent sur le manuscrit.

Pour les commandes et abonnements, s'adresser au responsable de la boutique de Mariemont au +32 (0) 64 273 741 ou par courriel à [accueil@mariemont.be](mailto:accueil@mariemont.be).

Fort de sa nouvelle structure tripartite, le 44<sup>e</sup> numéro des *Cahiers de Mariemont* poursuit la publication de travaux inédits sur le patrimoine de Mariemont. Mireille Gilbert et Hélène Malice, chercheuses à l'Université catholique de Louvain, nous offrent ici une étude de pièces de vêtements religieux du XVIII<sup>e</sup> siècle conservées dans les collections d'histoire régionale. Sofiane Laghouati, conservateur de la Section des livres précieux, et Jean-Sébastien Balzat, responsable des éditions de Mariemont, nous proposent ensuite un dossier thématique consacré au multiple en art. Le numéro présente enfin les acquisitions majeures qui ont marqué l'année 2021 ainsi qu'une chronique critique des expositions organisées la même année. La visite officielle de la Reine Mathilde de Belgique et la concrétisation d'un projet d'exposition soutenu par l'Union européenne ont marqué une année 2021 exceptionnelle à plus d'un titre.

L'étude de M. Gilbert et H. Malice s'intéresse aux orfrois et chaperon d'une chape liturgique conservés à Mariemont et récemment restaurés par le Musée de la Tapisserie et des Arts textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai (TAMAT). Ces luxueux ornements font partie d'un corpus plus large de vêtements religieux confectionnés à Ath dans les années 1730-1780, dans un célèbre atelier de broderie animé par Pierre-François Dormal II et Charles-Joseph Ponce. Après une enquête sur la provenance des pièces mariemontoises et les circonstances de leur acquisition par Raoul Warocqué, les auteures entreprennent une étude détaillée des motifs décoratifs et des techniques de broderie. En se fondant sur de nombreuses comparaisons, elles révèlent tout le savoir-faire des artisans impliqués dans l'ornementation des vêtements liturgiques.

Après avoir interrogé la relation de l'œuvre originale à sa réplique dans le *Cahier* précédent, le dossier thématique de ce numéro se tourne vers le multiple en art. Un tel sujet fait écho aux collections de Mariemont, puisque le Musée s'est constitué depuis les années 1980 un important fonds de livres-objets et de livres d'artiste(s). C'est précisément chez les éditeurs de livres d'artiste(s) que s'est développée, depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la pratique du multiple en art qui, à l'instar de la réplique, n'est ni la simple copie, ni le simple exemplaire d'une œuvre originale. Dès le départ, cette pratique est animée par une vigoureuse démarche réflexive portant sur le statut de l'œuvre d'art, la manière de la créer et de l'exposer. Les six articles réunis dans ce dossier explicitent le développement et les questionnements que cette pratique génère, bien au-delà du support livre, dans des secteurs comme la photographie, la xérogaphie, le *body art* ou l'art numérique. Le pouvoir heuristique du multiple semble être l'une de ses caractéristiques majeures. Cinq contributions d'artistes et d'éditeurs révèlent ensuite la capacité du multiple à ouvrir de nouveaux champs de réflexion, en poussant les conservateurs de musée, mais aussi les lecteurs ou visiteurs à multiplier les modes d'exposition et les manières d'interagir avec les œuvres.

Richard Veymiers  
Directeur du Domaine & Musée royal de Mariemont  
Professeur à l'Université de Liège

# SOMMAIRE

---

- 8 D'ARGENT ET D'OR. DES ORFROIS ET UN CHAPERON BRODÉS PAR L'ATELIER « DORMAL-PONCE » AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
Mireille Gilbert et Hélène Malice
- 
- 34 LE MULTIPLE EN ART : ENTRE MODÈLES ET HYBRIDATIONS**  
Sofiane Laghouati
- 44 LES MULTIPLES PHOTOGRAPHIQUES DE JOSEPH BEUYS**  
Pierre-Emmanuel de La Bâthie
- 60 ARTISTS AND PHOTOGRAPHS. THE MULTIPLE AS PHOTOGRAPHY AS EXHIBITION**  
Alexander Streitberger
- 70 BROKEN HEART. LES XEROX BOOKS DE BARBARA T. SMITH**  
Judith Delfiner
- 82 IMAGE(S) MULTIPLE(S) ET IDENTITÉ(S) HYBRIDE(S) : ÉTUDE DES RELIQUAIRES ET SAINTS SUAIRES D'ORLAN**  
Quentin Petit Dit Duhal
- 94 L'ÉDITION D'ARTISTE : ENJEUX ET PERSPECTIVES D'UNE PRATIQUE ACCESSIBLE À L'AUBE DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE EN FRANCE**  
Océane Delleaux
- 108 L'ŒUVRE D'ART À L'ÉPOQUE DE SA REPRODUCTIBILITÉ NUMÉRIQUE**  
Régis Cotentin
- 121 D'UNE RESSOURCE L'AUTRE**  
Yann Sérandour
- 137 LE MULTIPLE D'ART OU LA DÉMULTIPLICATION DE L'AURA DE L'ŒUVRE**  
Daniel Vander Gucht
- 145 UN CHEMIN VERS LE LIVRE. ŒUVRES D'ART DE LA PENSÉE**  
Thorsten Baensch
- 154 LA REVUE HOLZ ET SON AUTO-BOOTLEG**  
Olivier Deprez
- 163 J'AI DÉCIDÉ DE NE PLUS PRODUIRE D'ŒUVRES UNIQUES**  
antoine lefebvre editions
- 
- 176 CHOIX D'ACQUISITIONS 2021**
- 
- 190 CHRONIQUE DES EXPOSITIONS 2021**

## RÉSUMÉ

Cet article propose une plongée au cœur d'un corpus insolite, les livres de l'artiste californienne Barbara T. Smith réalisés au moyen de la photocopieuse, ses *xerox books* (1965-66). L'étude plus précise de l'un d'entre eux, *Broken Heart*, nous permet de relever les enjeux d'une telle pratique où la technologie, détournée de sa fonction bureautique, devient un outil exploratoire et introspectif. Véritable sismographe des états d'âme de l'artiste, le photocopieur apparaît alors investi d'une humanité, entité jumelle de l'artiste à laquelle elle s'affronte et s'accouple. Paysages anatomiques autant qu'oniriques, les images ainsi produites témoignent d'une esthétique singulière qui renvoie paradoxalement aux expérimentations de l'aube de la photographie. Témoins fragiles du passage de la mécanisation à l'ère numérique, elles sont le théâtre où se déploient des mouvements contradictoires oscillant entre le visuel et le tactile, la présence et l'absence, le privé et le public, le physique et le psychique, le réalisme et l'abstraction, le mécanique et l'artisanal, le sériel et l'unique.

## ABSTRACT

This article proposes a dive into the heart of an unusual corpus, the books of California-based artist Barbara T. Smith realized by means of a photocopier, her *xerox books* (1965-66). The most precise study of one of them, *Broken Heart*, allows us to raise the stakes of such a practice where this technology, diverted from its office function, becomes an exploratory and introspective tool. True seismograph of the artist's states of mind, the photocopier then appears invested with a humanity, a twin entity of the artist with whom it confronts and couples. Anatomical as well as dreamlike landscapes, the images thus produced testify to a singular aesthetic that paradoxically refers to the experiments of the dawn of photography. Fragile witnesses of the passage from mechanization to the digital age, they are the theater where contradictory movements unfold, oscillating between the visual and the tactile, presence and absence, private and public, physical and psychical, realism and abstraction, the mechanical and the hand-made, the serial and the unique.

---

# BROKEN HEART. LES XEROX BOOKS DE BARBARA T. SMITH

---

JUDITH DELFINER  
Université Paris Nanterre

Reconnue pour sa contribution au domaine de la performance, l'artiste californienne Barbara T. Smith, née en 1931 à Pasadena, fut par ailleurs une pionnière dans l'utilisation de la photocopieuse à des fins artistiques. Au cours de l'année 1965-66, elle s'adonna huit mois durant à cette pratique, réalisant de manière compulsive des centaines de compositions dont la plupart ont trouvé place au sein de livres aujourd'hui consultables à la bibliothèque de recherche du Getty Research Institute. Intitulés « *Coffin series* », ou « séries de cercueils », ces recueils – environ une vingtaine – apparaissent comme autant de témoignages documentant la fin de son mariage et de sa vie de famille. Noirs et reliés de façon rudimentaire par des spirales de plastique, ils s'apparentent à des albums intimes composés de xérogaphies en noir et blanc, imprimées sur papier blanc comme de couleur. Les images ainsi produites sont celles d'objets disposés à même la vitre de la photocopieuse, celles de son propre corps qu'elle déploie sans réserve sur la surface d'exposition, ou celles de photographies, le plus souvent d'elle-même ou de ses trois enfants. Restés dans l'ombre depuis leur création, ces travaux ont accédé à une certaine visibilité depuis une petite décennie, à l'occasion d'expositions monographiques, telles *Xerox: Barbara T. Smith 1965-1966* en 2013 à la galerie The Box de Los Angeles ou encore *Barbara T. Smith: Outside Chance* en 2018 à la galerie Andrew Kreps de New York. En 2023, le Getty Research Institute offrira une présentation plus exhaustive de ces ouvrages à travers une exposition qui mettra en valeur toute la richesse des archives qu'il conserve.

Ce qui apparaît comme une étrangeté, c'est la manière dont Barbara T. Smith qui traversait alors une profonde crise existentielle, se tourna vers la photocopieuse pour en faire son médium d'élection, allant jusqu'à louer une machine – la Xerox 914, première photocopieuse sur papier ordinaire lancée en 1959 – pour l'installer au milieu de sa salle à manger. Étant donné la difficulté que devait poser la location individuelle de ce type de machines et son encombrement, on ne peut que s'étonner d'une telle initiative, plutôt exceptionnelle à l'époque, alors même que les entreprises commençaient pour leur part tout juste à s'équiper :

« Alors que j'étais en train de créer ces œuvres [xérogaphiques], je pris conscience que mon mariage était terminé. Et j'étais en deuil, à tel point que je ne pouvais même pas en parler [...] Je n'arrivais pas à admettre, je ne pouvais même pas me le formuler à moi-même. Alors, j'ai loué une photocopieuse [...] que j'ai installée dans ma salle à manger, et je faisais des xérogaphies, des milliers, et elles sont finalement devenues des livres, dont un grand nombre concerne mes enfants [...] Toutes les couvertures [de ces livres] sont noires, et j'y ai apposé ce petit logo, avant de prendre conscience que c'était en fait des cercueils, des cercueils qui symbolisaient la fin de mon mariage. Ce n'est qu'avec le recul que je comprends maintenant que j'avais alors perdu mon identité. Je m'étais perdue, j'étais partie...<sup>1</sup> »

---

<sup>1</sup> SMITH 2007. [« As I was creating this work, I understood that my marriage was over, see. And I was grieving on a level that I couldn't even talk about [...] I couldn't even admit it, I couldn't even tell myself. But

I leased a Xerox machine [...] and put it in my dining room, and I was making Xerox prints, thousands of them, and they ultimately became books, and many of them became books about my children [...] and all the

covers are black, and I have this little logo on it and I understood they're coffins, coffins about the end of my marriage. Only in retrospect do I understand that I had lost my identity. I had lost myself, I was gone... »].



Aussi, l'artiste établit-elle un lien entre le sentiment d'anéantissement et le recours à la xérogaphie qui pointe le rapport privilégié que le médium entretient avec la disparition. Celui-ci est en effet marqué du sceau de la perte – celle de l'original auratique – et de l'absence – celle du référent « empreinté » –, compensées néanmoins par la possibilité d'une duplication infinie, la propension au multiple étant par nature le propre même du spectre. Avec le recul historique, une telle dimension se trouve encore davantage exacerbée, la xérogaphie apparaissant comme une pratique intermédiaire située dans un entre-deux caractéristique, celui du passage de l'âge de la mécanisation à l'ère numérique. En outre, le fait d'installer une photocopieuse dans son espace de vie et de transformer celui-ci en atelier peut être interprété comme une critique en acte du travail de la femme dans le capitalisme post-industriel, revendiquant par là-même l'effectivité du travail domestique. Les ingrédients ménagers occupaient d'ailleurs une place importante dans ses images qui faisaient intervenir corn flakes, lait, farine, riz, etc., autant de composants de la palette de l'artiste femme/mère au foyer. Cet usage singulier de la photocopieuse s'inscrivait de fait à rebours de l'image qu'en véhiculaient les publicités de l'époque lesquelles, mettant en scène les stéréotypes les plus éculés de la secrétaire enjôleuse et soumise à son patron, procédaient d'un sexisme ostentatoire.

Par les thématiques déployées et l'investissement corporel de l'artiste qui s'apparentait à bien des égards à une chorégraphie autour, par et pour la machine, la xérogaphie joua pour Smith un rôle clé dans le passage à la performance dont elle constitua la source et le moteur. Au cours d'un entretien, l'artiste revenait sur le contexte qui l'avait conduite à ce procédé :

« J'avais l'idée d'une lithographie géniale, alors je me suis rendue dans un atelier de lithographie nommé Gemini et je leur ai dit : "J'aimerais réaliser une lithographie chez vous" et ils ont souri complaisamment : "En général, ici, nous ne prenons personne qui ne soit représenté par une galerie". J'ai compris ce qui se passait et j'étais tout simplement furieuse. Je me suis dit que la

lithographie n'était après tout pas un médium d'impression actuel, qu'il datait du XIX<sup>e</sup> siècle, et qu'il était par conséquent *dépassé*. Alors, je me suis demandée quel était le procédé permettant de créer l'estampe de notre temps et j'ai pensé que c'était les machines de bureau. Je voulais une technologie entièrement nouvelle et la seule qui existait à l'époque, c'était Xerox. [...] Alors j'ai loué une photocopieuse et je l'ai installée dans ma salle à manger. J'ai eu l'idée d'illustrer ma poésie, mais je me suis rapidement rendu compte que c'était magique. La machine pouvait réaliser tout ce que je voulais dans l'immédiat, et je ne pouvais tout simplement plus m'arrêter<sup>2</sup>. »

Bien que, dans le récit qu'elle en dresse, l'artiste ne fasse pas le lien entre la recherche du procédé xérogaphique et son état émotionnel d'alors, ses ambitions premières furent vite détournées au profit d'une utilisation exclusive de la machine pour faire face aux tourments personnels qu'elle traversait. Ce témoignage met en relation la quête d'un outil technologique « de son temps » et la nécessité pour elle de témoigner d'une réalité évanouie (sa situation familiale), si bien que l'usage qu'elle fait du terme « passé » – cité en français –, ne se rapporte pas tant au médium lithographie, qu'à ce dont elle en attendait : rendre compte de ce qui n'était plus. Un tel glissement sémantique révélait en réalité une dynamique intrinsèque au procédé xérogaphique qui, dès son invention, fut pensé comme un instrument utilisé à des fins autres qu'utilitaires, à même de transcrire une réalité d'ordre immatériel. Pour son inventeur Chester Carlson, la mise au point de la photocopieuse en 1938 qui permit la duplication en un temps record d'un document s'inscrivait dans un projet bien plus vaste consistant à mettre en évidence les manières dont matière et esprit communiquaient de manière suprasensible. Dans cette perspective, la nouvelle technologie était perçue comme un instrument possédant la capacité d'enregistrer des phénomènes tant physiques qu'immatériels<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Barbara T. Smith dans MOLONEY 2017. [*I had this idea for a great lithograph, so I went to this lithography workshop called Gemini and said, I'd like to make a lithograph at your place and they sort of smiled indulgently, "Well we don't usually have someone work here unless they have a gallery." I realised what was going on and I was just furious. I thought, well, lithography isn't a print medium of our time, it's from the nineteenth*

*century, it's already passé. So, what's the print-making medium of our time and I thought, it's business machines. I wanted something that was an entirely new technology and the only one at the time was Xerox. [...] So I leased one and put it in my dining room. I had the idea of illustrating my poetry, but I quickly found out it was magic. It could immediately do anything I wanted, and I just could not stop*]. Je souligne.

<sup>3</sup> À ce sujet, voir SCHWARTZ 2014, p. 194 : « [Chester Carlson] seemed to be making the xerographic principles of light, conductivity, charge, and imprint into hypotheses of a higher-order life. Vice-versa, xerography could reflect a higher-order transcription, its metamorphosis of light into charge into image into record akin to the metempsychosis of spirit from one body to the next ».

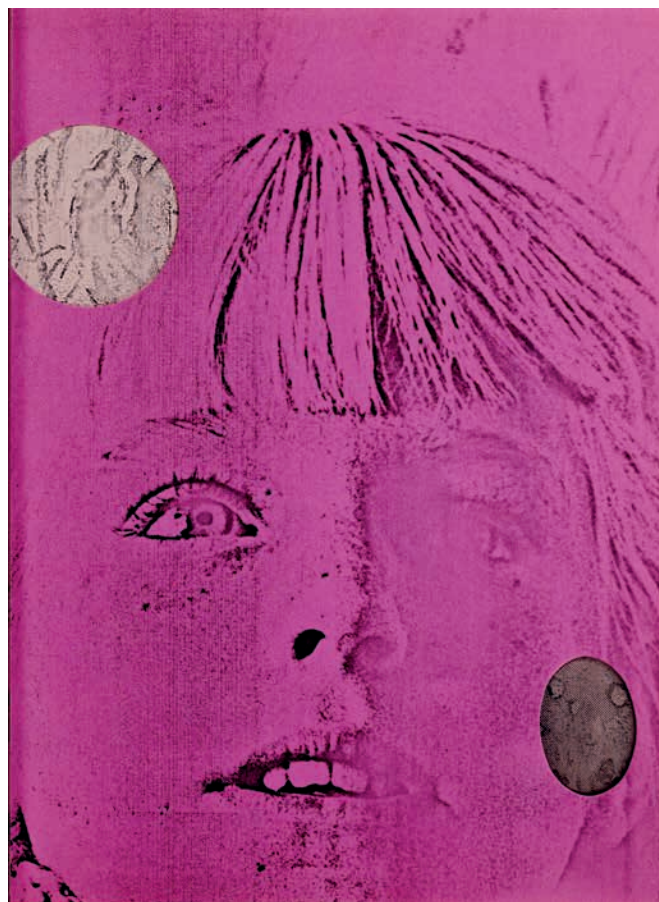
La plupart des *xerox books* de Barbara T. Smith contiennent des images de son corps nu exposé sur la vitre dont l'adhérence est parfois telle que le référent disparaît en faisant naître des paysages abstraits. À d'autres moments, la xérogaphie confère au corps « empreinté » un réalisme troublant, comme le notait Allan Kaprow au sujet de cet ensemble de livres :

« Les détails bruts et granuleux des bras, du nez aplati, des seins et des plis de la peau font de la personne que l'on connaît une créature d'une intimité presque monstrueuse<sup>4</sup>. »

À cela, s'ajoutent des photographies de ses trois enfants, mêlées à des objets de toutes sortes, pièces de tissus et formes géométriques, composant des albums intimes empreints de nostalgie. Particulièrement étoffé, l'album *Broken Heart* (fig. 1) témoigne de manière paradigmatique de cette période de turbulence affective que traversait alors l'artiste. Cet opus de cent huit pages rassemble des xérogaphies de photographies de sa fille Julie prises par Jerry McMillan – tirées sur papier blanc ou de couleur –, de textiles (fig. 2), de compositions abstraites (fig. 3), de motifs décoratifs (fig. 4) ainsi qu'une planche anatomique du cœur qui réapparaît à de multiples reprises (fig. 5). Parfois, ces différents éléments se trouvent combinés en une image unique, entrelacements de disques surimprimés sur l'image de sa fille (fig. 6), ou bien cette dernière servant de support à l'impression de la planche anatomique du cœur (fig. 7). La tonalité rose de la plupart des pages de l'ouvrage renforce le caractère affectif, sentimental de cette entreprise empreinte de pathos, comme en témoigne le titre même de l'album.

Si l'engagement émotionnel de l'artiste ayant présidé à la réalisation de ce recueil se révèle proprement communicatif, *Broken Heart* constitue par ailleurs un ensemble particulièrement convaincant sur le plan plastique, définissant une esthétique singulière travaillée par des mouvements contradictoires, tels l'abstraction et le réalisme, la couleur et le noir et blanc, le dessin diagrammatique et les lignes sinueuses, la netteté et les contours flottants, le vide et le plein, la présence et l'absence. Atypique en ce qu'il ne fait intervenir le corps et en l'occurrence, ici, le visage de sa fille que par l'intermédiaire de photographies, *Broken Heart* joue néan-

moins pleinement de toutes les possibilités offertes par la xérogaphie. À cet égard, il est significatif d'observer que l'artiste décline les effets de voile introduits par ce procédé, lequel, par sa résolution approximative, se donne inmanquablement à voir, s'interpose en quelque sorte entre le référent et le spectateur, possédant de ce fait un pouvoir opacifiant. En ce sens, il joue un rôle analogue à celui de la dentelle, motif récurrent de ses images xérogaphiques qui révèle autant qu'il occulte. La vraisemblance photographique des portraits de sa fille Julie est en effet à chaque fois mise à mal par l'intervention de différents procédés, tels le flou produit par le déplacement de l'image sur la surface du copieur, la visibilité de la trame due à la répétition successive du processus xérogaphique, les effets de surimpressions, ou les trous ménagés sur la surface de l'image.

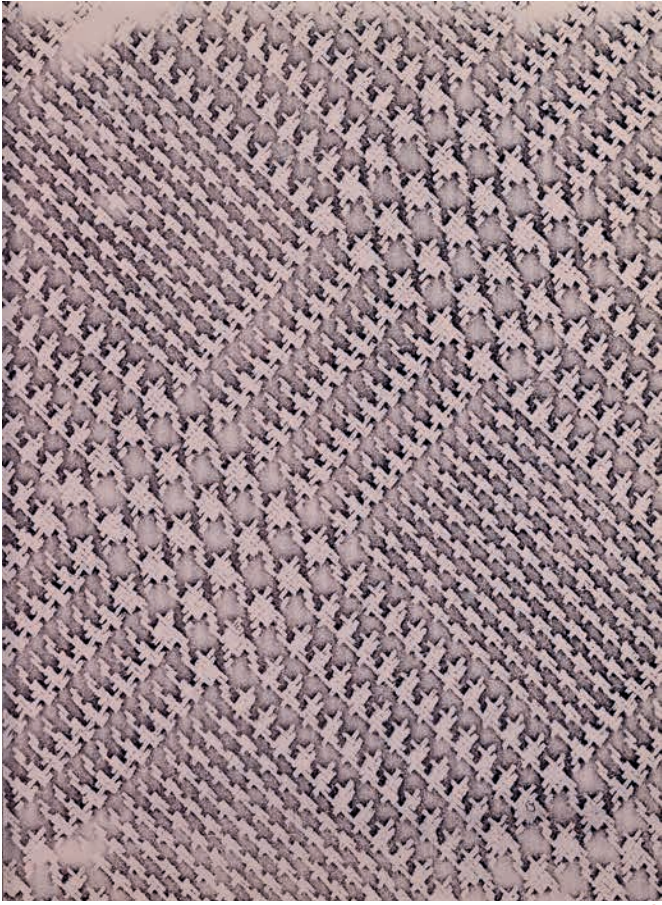


1.

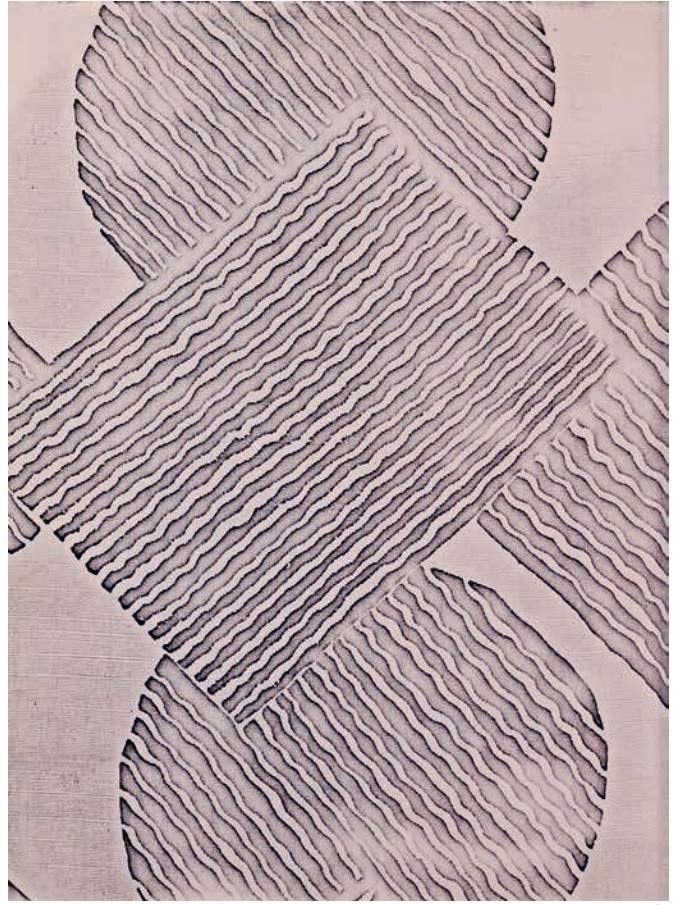
Fig. 1 à 10. Barbara T. Smith, *Broken Heart*, 1965-66. Livre d'artiste relié dans un coffret ; 132 pages, 22,22 x 27,94 cm. « Barbara T. Smith Coffin series and related material. Series I. », 2013.M.23 (bx.1). The Getty Research Institute Library, Special Collections, Los Angeles

<sup>4</sup> Allan Kaprow, cité dans KEYES 1976, p. 40. [« The harsh, grainy details of arms, flattened nose, breasts

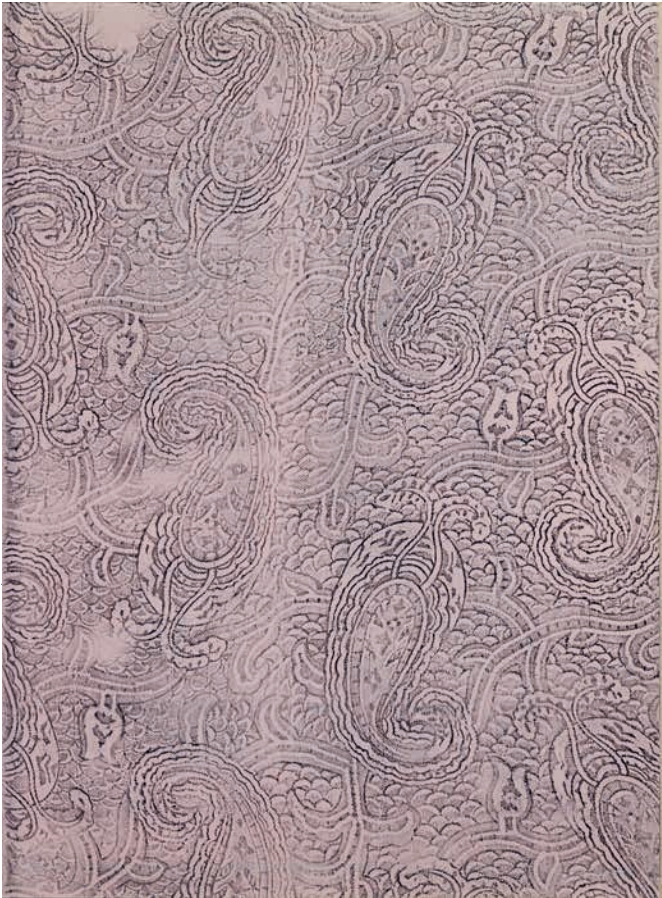
and folds of skin cast the individual one knew into a creature of almost monstrous intimacy»].



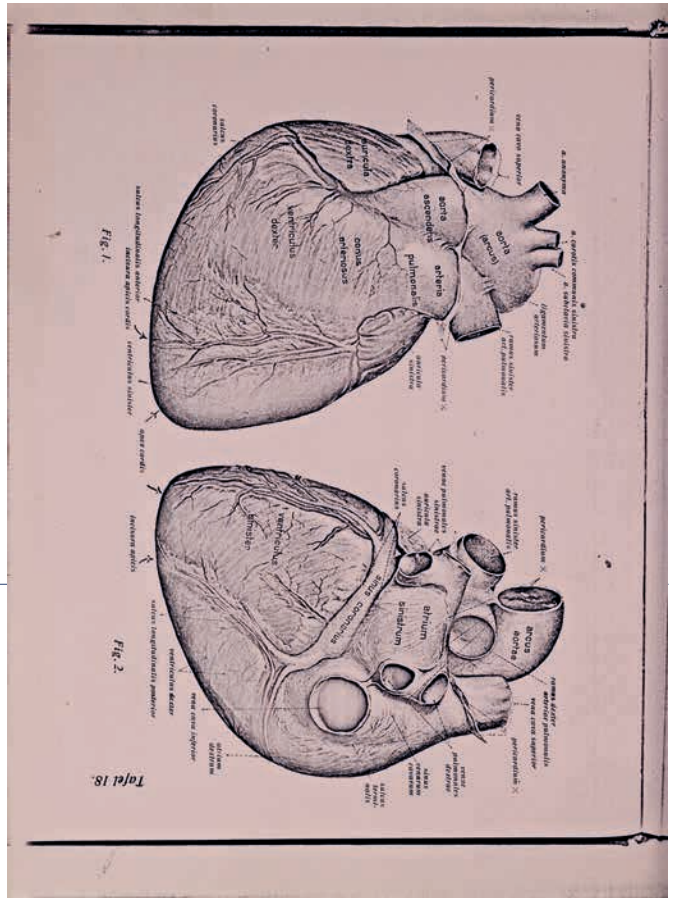
2.



3.



4.



5.



6.

## XÉROGRAPHIE ET MOTIFS DÉCORATIFS

Force est de constater qu'un grand nombre de ces pages est consacré à des motifs décoratifs, figuratifs ou abstraits, provenant de textiles comme de papiers ouvragés. Leur présence appuyée évoque l'univers domestique, peuplé de papiers peints (fig. 8) et de tissus, substitués du corps de l'artiste (fig. 9). Qu'il s'agisse du visage de sa fille, de courbes serpentine comme d'éléments géométriques, toutes ces images se trouvent « empreintées » par le biais du processus xérogaphique, se posant par la même à rebours de toute mimésis. En tant que photographie par contact, la xérogaphie fait en effet surgir la question de l'empreinte, qui se définit par un affranchissement du style comme d'une quelconque chronologie. Rosalind Krauss soulignait ainsi que « la présence indicielle tant de la photo que du moulage vient court-circuiter toute question de style. Contredisant l'éventuelle intervention formelle de l'artiste dans son œuvre, il y a la présence physique écrasante de l'objet original fixé dans la trace de l'empreinte<sup>5</sup> ». Des



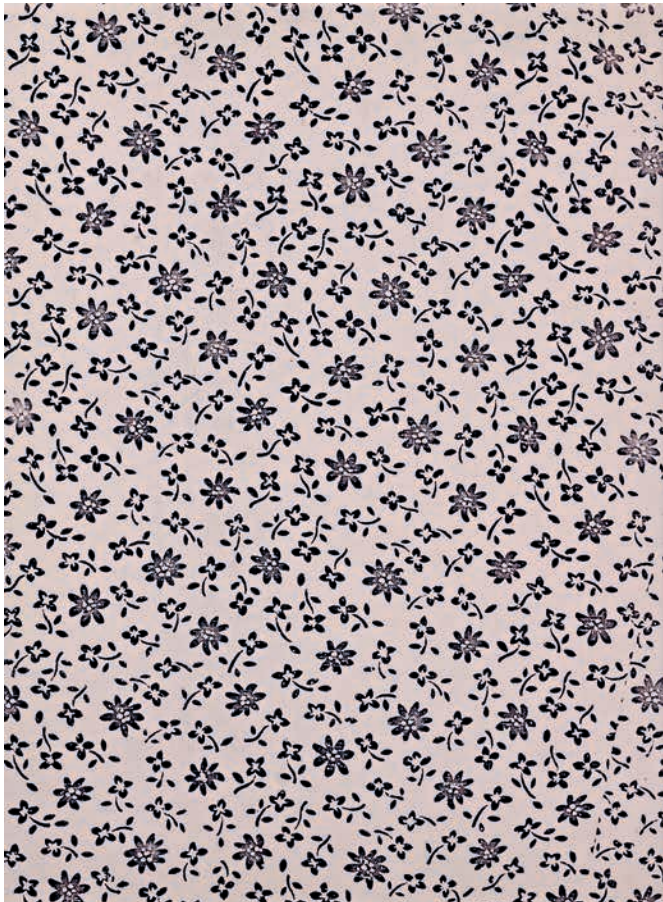
7.

images ainsi produites émane une présence caractéristique induite par l'adhérence du motif déployé sur la vitre d'exposition. Contrepoint de l'imitation, l'empreinte serait ainsi de l'ordre de la reproduction, celui des « formes recueillies plutôt qu'inventées<sup>6</sup> ». Tandis que l'imitation se caractériserait par un écart entre le modèle et la copie, dans lequel le tempérament de l'artiste trouverait à s'exprimer, l'empreinte, non-œuvre par excellence, ne ferait que *relever ce qui est*. Les motifs décoratifs qui ornent nombre de ces pages font écho au statut même de la xérogaphie en tant que procédé affranchi de toute mimésis, renvoyant aux fondements de l'expérience visuelle que le théoricien de l'ornement Oleg Grabar décrivait en ces termes :

« [...] La fréquentation de l'ornement touche peut-être aux fondements mêmes de l'expérience visuelle, là où l'expérience n'est pas troublée par le goût, le snobisme, l'idéologie, les conventions sociales, les restrictions religieuses ou politiques, les considérations d'ordre stylistique et autres raffinements qui limitent la liberté affective et

<sup>5</sup> KRAUSS 1993, p. 78.

<sup>6</sup> Denis Vialou, *La Préhistoire*, Paris, Gallimard, 1991, cité dans DIDI-HUBERMAN 2008, p. 40.



8.

sensorielle de chaque spectateur. Dans ce cas, l'art médiéval islamique, les manuscrits irlandais du VI<sup>e</sup> siècle, la sculpture inca ou les bronzes chinois, sont autant de traditions artistiques qui échappent au carcan de la copie de la nature, ou qui transfigurent l'expérience visuelle ou imaginaire. Ce faisant, elles nous conduisent avec force et sans détour vers les racines mêmes de notre besoin de plaisir visuel<sup>7</sup>. »

Les *xerox books* de Barbara T. Smith – et, de manière plus générale, la xérogaphie utilisée à des fins artistiques – se libèrent en effet du « carcan de la copie de la nature » et nous plongent au cœur d'une expérience visuelle qui s'apparente à une remontée aux sources de la formation de l'image, à son apparition. L'importance des motifs décoratifs qui peuplent *Broken Heart* renvoie à la xérogaphie telle que Barbara T. Smith la pratique, alliant mécanisation et dimension artisanale du faire. Par l'utilisation d'un outil de la reproductibilité technique pour produire des originaux, l'artiste conjugue en effet



9.

production manuelle et esthétique de la machine. C'est précisément une telle potentialité du multiple que la xérogaphie contient en puissance qui incita les artistes à se tourner vers elle. La complexité de la pratique réside, il est vrai, dans cette tension entre unicité et multiple, la xérogaphie comme « médium artistique » n'étant la copie d'aucun original et se distinguant, ne serait-ce que de manière imperceptible, de la copie n+1. Du fait de ses constituants voués à une altération inéluctable, elle incarne la perte, la dégradation voire le fantomatique, sentiment qui imprègne de part en part *Broken Heart*, notamment par la récurrence des images évanescentes, proches de l'effacement (fig. 10). En elle, se noue une relation paradoxale entre la corporéité de son origine (l'empreinte physique d'un objet, d'une image) et le caractère désincarné de sa production, la copie :

« Nous touchons là au cœur du paradoxe de l'empreinte : d'une part, le contact [...] garantit en elle le pouvoir de l'*unique* ; d'autre part, la génération (ou l'émission) garantit en elle que ce pouvoir est capable de se reproduire indéfiniment – du moins

<sup>7</sup> GRABAR 2013, p. 70-71.



10.

tant qu'il existe une *matrice* – et surtout de ne pas se perdre, de ne pas se dissiper dans la *dissémination* qu'il autorise<sup>8</sup>. »

En l'occurrence dépourvue de matrice, la xérogaphie est toujours déjà menacée de dissémination, un danger entrevu par un certain nombre d'artistes qui s'en sont tenus à des impressions réduites, voire uniques, à l'instar de Barbara T. Smith et de ses *xerox books*. La disjonction entre la présence, celle du corps « empreinté », et l'absence, celle du corps qui n'est plus là que sous la forme d'une trace, cristallise en effet toute l'ambiguïté de ce médium. Car il existe bien une affinité particulière entre la xérogaphie et le toucher, entre la prise de contact et la multiplication *ad infinitum*. À la différence du moulage cependant, le relief n'est rendu que par la lumière – c'est-à-dire par des contrastes de blancs et de noirs et leurs multiples dégradés – et, en cela, la xéro-

graphie appartient bien au domaine du spectral. Bien plus encore que le moulage, elle met en œuvre ce lien paradoxal de l'origine et de sa reproductibilité, le médium parvenant à l'improbable union de l'empreinte (tactile) et de l'image (optique). Ce n'est à cet égard pas un hasard si les pionniers de la xérogaphie débutèrent leurs expérimentations en prenant leur propre corps pour matériau, à l'instar de Barbara T. Smith qui fit état d'un rapport charnel avec la photocopieuse :

« [Les images] se déversaient de manière obsessionnelle, de différentes façons depuis ma machine [...] Mon intérêt portait principalement sur la lumière, l'identité, le corps érotique et le passage du temps [...] Il m'est apparu évident que mon besoin et mon désir de m'affirmer en tant que sujet érotique pleinement actif, consistait à poser mon visage et mon corps sur la machine et à les xérogaphier<sup>9</sup>. »

À ses débuts, la photocopieuse s'est fait amplement l'outil d'une telle exploration du corps et, en cela, elle relève de la même démarche que le moulage : « empreinter » pour reproduire. Il s'agit d'une empreinte/étreinte par la lumière, au cours de laquelle les charges positives et les ombres s'attirent et s'épousent par contact. Smith alla jusqu'à comparer la machine au corps d'un amant dont cette dernière fut, pour un temps, le substitut :

« J'ai placé mon corps sur la surface d'exposition de la machine et j'ai réalisé toutes ces choses érotiques. J'ai eu l'idée d'avoir des relations sexuelles avec mon mari sur la vitre, mais il n'a pas voulu. Alors je l'ai fait quand même. Je l'ai fait sans lui. La machine est devenue mon amant<sup>10</sup>. »

Mais, telle la créature de Frankenstein, l'amant-machine finit bientôt par prendre le dessus sur l'artiste qui de fait, prit la décision de s'en défaire :

« Il me contrôlait. Il était insatiable. Je n'étais qu'un outil pour lui. C'était lui qui m'obligeait à faire toutes ces choses<sup>11</sup>. »

Entre la photocopieuse et le corps de l'artiste se noue ainsi une relation particulière de prise de contrôle et de laisser-faire, dont les rapports peuvent à tout moment s'inverser.

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN 2008, p. 72.

<sup>9</sup> SMITH 2012. [« [The images] poured out obsessively in various ways from my machine [...] My overall interest had to do with light, identity, the erotic body and the passage of time [...] Obvious to me, just bursting with my need and desire to "come out" as a full active erotic being, was to put my face and

body on the machine and print it »].

<sup>10</sup> Barbara T. Smith, cité dans KEYES 1976, p. 40. [« I put my body on the plate and did all these erotic things. I thought of interacting on it with my husband, but he wouldn't. So I did anyway. I did it without him. My lover was the machine »]. Notons qu'une telle promiscuité physique avec le photocopieur n'était pas forcément l'apa-

nage des femmes. Hudinilson Jr., un des artistes au cœur de la mouvance du « Copy Art » au Brésil, témoignait à ce sujet : « People would not believe that I had sex with the machine », dans HUDINILSON 2014, p. 496.

<sup>11</sup> Barbara T. Smith, cité dans KEYES 1976, p. 40. [« It was controlling me. It was insatiable. I was just a tool of it. It was making me do all these things »].

## L'EMPREINTE XÉROGRAPHIQUE

Contrairement aux procédés technologiques, l'empreinte, en tant que telle, n'a pas fondamentalement évolué au cours du temps :

« L'empreinte est une technique de longue durée : ainsi, l'artiste d'aujourd'hui continue spontanément, comme autrefois, de privilégier les extrémités de son corps – tête, mains, pieds – en tant qu'objets ou en tant que vecteurs d'empreintes<sup>12</sup>. »

C'est que, à bien des égards, la photocopieuse s'offre comme une extension sensorielle du corps, « le premier et le plus naturel instrument de l'homme », selon Marcel Mauss, « ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel *objet* technique, et en même temps moyen technique<sup>13</sup> ». On retrouve dans la photocopieuse cette même ambiguïté, voire cette duplicité caractéristique du corps lui-même, en ce qu'elle est tout à la fois *objet* technique et *moyen* prolongeant les capacités sensorielles des humains. L'idée d'une telle continuité entre le corps et la machine constitue le cœur des théories de Marshall McLuhan sur les médias, « tous les médias [étant] le prolongement de certaines facultés humaines – psychiques ou physiques<sup>14</sup> », écrit-il dans *The Medium is the Massage* (1967). Illustré, cet ouvrage, qui fait la part belle à la xérographie, reproduit d'ailleurs celle d'une empreinte digitale, illustration de cette pensée d'une continuité instrumentale entre l'homme et la machine qui permettrait une conquête spatio-temporelle (fig. 11).

Par son affranchissement de toute mimésis, la xérographie s'apparente à bien des égards au procédé du photogramme dont Moholy-Nagy vantait la capacité de faire fusionner l'espace et le temps :

« Le photogramme, compris comme un enregistrement schématique du mouvement de la lumière traduit en valeurs de noir, de blanc et de gris, peut permettre d'appréhender de nouveaux types de relations et de rendus spatiaux. Les valeurs de retrait et d'avancée des gradations, qui sont des projections de « traces lumineuses », peuvent être utilisées pour l'articulation de l'espace – c'est-à-dire de l'espace-temps<sup>15</sup>. »

Pareille unité était revendiquée par Barbara T. Smith qui attribuait à la xérographie la possibilité de rendre compte d'une expérience plurisensorielle du monde, comme elle en faisait part au sujet de son opuscule *Listen!* appartenant à la *Coffin series* et qu'elle reliait à la thématique de la synesthésie : « La qualité de l'image xérographique semble conférer à la vision une dimension tactile et un caractère visuel au son (de type granuleux)<sup>16</sup> ». Selon McLuhan, la technologie permettait de recouvrer une perception unitaire non régie par le primat de la vision, saisie « primitive » du monde qui serait fondamentalement expérience polysensorielle :

« Toute échelle de valeur mise à part, il nous faut aujourd'hui apprendre que notre technologie de l'électricité a sur nos perceptions les plus ordinaires et sur nos habitudes d'action des conséquences qui font rapidement revivre en nous les processus mentaux des hommes les plus primitifs<sup>17</sup>. »



Fig. 11. Marshall McLuhan et Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects* [1967], Londres, Penguin, 2008, p. 11

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN 2008, p. 31.

<sup>13</sup> MAUSS 1950, p. 372.

<sup>14</sup> MCLUHAN & FIORE 2008, p. 26. [« All media are extensions of some human faculty – psychic or physical »].

<sup>15</sup> László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, 1946, cité

dans MOLDERINGS 2009, p. 23. [« The photogram understood as a diagrammatic record of the motion of light translated into black and white and gray values can lead to a grasp of new types of spatial relationships and spatial rendering. The receding and advancing values of the gradations, which are projec-

tions of « light tracks », can be used for space – that is, space time-articulation »].

<sup>16</sup> SMITH 2012. [« The quality of the Xerox image seems to make vision tactile and sound visual (grainy) »]

<sup>17</sup> MCLUHAN 2017, p. 71.



Fig. 12. Barbara T. Smith, *Do Not Touch!*, 1965-66. Livre d'artiste, reliure spirale, 25,4 x 36,83 cm. « Barbara T. Smith Coffin series and related material. Series I. », 2013.M.23 [bx.3]. The Getty Research Institute Library, Special Collections, Los Angeles



Dans cette perspective, la technologie aurait participé à abolir la distance entre le sujet et son environnement, favorisant une immersion de l'un dans l'autre, et la xérographie, par sa puissance d'adhérence, d'introduire la sensation de continuum entre le sujet et le monde.

Les premiers artistes qui s'essayèrent à la xérographie, lesquels furent en l'occurrence souvent des femmes, n'eurent pas l'occasion d'exposer, ni même de faire circuler leurs réalisations en leur temps si bien que leur pratique prit une coloration particulière, construite dans un rapport de soi à soi. S'il revient à Sonia L. Sheridan d'avoir fondé, en 1970, le premier programme de recherche sur l'utilisation du photocopieur à des fins artistiques, « Generative Systems », à la School of the Art Institute of Chicago, les artistes concernés ne se constituèrent pas en groupe et travaillaient dans un isolement caractéristique, souvent loin de se douter que d'autres, dans un périmètre plus ou moins éloigné, œuvraient dans des directions analogues. Dans cet environnement, la pratique de Barbara T. Smith qui entretint un rapport charnel avec la photocopieuse apparaît à ce titre particulièrement exemplaire. Les xérogaphies de son propre corps, qu'elle relia pour en faire des livres, s'offrent comme autant de paysages à la croisée de l'exploration anatomique et de l'exploration psychique, dont l'incandescence renvoie aux images du rêve. Fondée sur un écart, presque schizophrénique, entre l'isolement qui caractérise son élaboration dans un face-à-face solitaire avec la machine, et la dissémination potentielle relative à sa réception, la xérographie participa à brouiller les distinctions entre ce qui relève du privé et ce qui relève du public. Or, ce qui a été qualifié ici de xérographie conserve un tel potentiel de renversement, celle d'une pratique privée qui peut à tout moment basculer dans la sphère publique, et dont l'exemple le plus paradigmatique s'avère être l'album *Do Not Touch!* (1965-66) (fig. 12), rassemblant des xérogaphies de l'intimité de son corps, aujourd'hui à la disposition de tout chercheur des collections patrimoniales de la bibliothèque du Getty Research Institute. Au moment de leur réalisation, ces livres ne circulèrent pas et rares furent ceux qui en eurent connaissance. L'œuvre du temps finit néanmoins par estomper la dimension

quelque peu exhibitionniste de l'entreprise pour laisser place à des images flottantes qui s'imposent comme des compositions artistiques en tant que telles<sup>18</sup>.

À l'instar de l'ornemental qui refléterait les refoulés sur lesquels s'est construite la modernité historique<sup>19</sup>, la xérographie fait resurgir les impensés de la création artistique, au premier rang desquels figure l'empreinte. Un tel phénomène prendrait ses origines au XVI<sup>e</sup> siècle, dans le primat que Vasari accorda au concept de *moderno* qui promouvait les arts libéraux et reléguait les arts mécaniques du côté du non artistique, dessinant par la même une ligne de partage entre les procédures d'imitation (apanage de l'artiste) et les procédures de reproduction dévolues aux artisans. L'empreinte a depuis lors dessiné une sorte d'histoire en creux de la modernité artistique occidentale, et la xérographie, l'une de ses plus récentes manifestations. Il est vrai que le refoulement se situe en lui-même au cœur du détournement à des fins artistiques de la photocopieuse, dont il constitue, pour ainsi dire, le moteur. En effet, les artistes qui se sont emparés de ces machines ont inmanquablement cherché à en dérouter la programmation technologique afin d'en révéler les potentialités expressives occultées :

« En dépit des potentialités de la photocopieuse en tant que médium artistique, son statut de « technologie de contrôle » n'a pas échappé aux artistes. En effet, les restrictions inhérentes aux photocopieuses – le fait qu'elles aient été conçues pour dupliquer plutôt que pour créer – faisaient partie de leur attrait et du défi qu'elles représentaient à leurs yeux<sup>20</sup>. »

Cette pratique consistait en n'en pas douter à faire sortir de la photocopieuse des images qu'elle n'était pas censée produire, transformant une mécanique de contrôle en un outil de connaissance. Si de telles images nous saisissent, c'est qu'elles incarnent l'idée même de seuil entre le visuel et le tactile, entre le physique et le psychique, entre le mécanique et l'artisanal, entre l'incarné et l'évanescent. Et Barbara T. Smith de commenter : « Les livres [...] sont devenus des méditations sur le passage du temps, sur la vie en tant que réalité comprise entre deux événements, le début et la fin, sur les passages et les processus, en dehors desquels rien n'existe<sup>21</sup> ».

<sup>18</sup> À la question : « *When you made these xerox books, did you think for one moment that they might one day be consulted by people other than you? Is that something that bothers you?* », l'artiste répond : « *Not at all. They are artworks meant to be seen and shared. Some are very intimate and I suppose I cringed a bit when anyone saw those but very few people did* »,

dans un entretien avec Judith Delfiner, le 25 août 2020.

<sup>19</sup> À ce sujet, voir BUCI-GLUCKSMANN 2008, p. 14.

<sup>20</sup> EICHORN 2016, p. 46. [« *Despite the copy machine's recognized potential as an artistic medium, its status as a "control technology" was by no means lost on artists. Indeed, copy machines' built-in restrictions – the fact that they were engineered to replicate rather*

*than create – was part of their attraction and challenge* »].

<sup>21</sup> SMITH 2012. [« *The books [...] became meditations on the passage of time, about life as caught between two events of beginning and end, about passages and process being all there is* »].

## BIBLIOGRAPHIE

Buci-Glucksmann, Chr. (2008) : *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris.

Didi-Huberman, G. (2008) : *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris.

Eichhorn, K. (2016) : *Adjusted Margin. Xerography, Art, and Activism in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.).

Grabar, O. [1989] (2013) : *L'Ornement. Formes et fonctions dans l'art islamique*, tr. fr. par Jean-François Allain, Paris.

Hudinilson, Jr. (2014) : « Making Love to a Xerox Machine (an Interview with Hudinilson, Jr.) », *OEI* (Stockholm), n° 66, « Process/Poem », J. J. Magnusson, C. Grönberg et T. Maier (dir.), p. 496.

Keyes, R. (1976) : « America's Favorite Reproduction System » in *New Times*, janvier 1976, p. 40.

Krauss, R. (1993) : *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris.

Mauss, M. [1936] (1950) : « Des techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, p. 363-387.

McLuhan, M. [1962] (2017) : *La Galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*, trad. de l'anglais par Jean Paré, Paris.

McLuhan M. et Q. Fiore [1967] (2008) : *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Londres.

Molderings, H. (2009) : « Light Years of a Life: The Photogram in the Aesthetic of László Moholy-Nagy », in R. Heyne et Fl. M. Neusüss (dir.), *Moholy-Nagy: The Photograms. Catalogue Raisonné*, Ostfeldern, Hatje Cantz, p. 23.

Moloney, C. (2017) : « Interview with Barbara T. Smith », in *The White Review*, janvier 2017 [en ligne]. Disponible sur <http://www.thewhitereview.org/feature/interview-barbara-t-smith/>.

Schwartz, H. [1996] (2014) : *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, 2<sup>de</sup> éd. rev., New York, Zone Books.

Smith, B. T. (2007) : « Barbara T. Smith: An Interview with Mara McCarthy », in *Remnants: Artworks from 1965-1972*, Los Angeles, The Box Gallery, n.p.

Smith, B. T. (2012) : « Xerox Prints 1965-1966 ». Texte inédit disponible sur [https://www.theboxla.com/downloads/420\\_XeroxPrints1965-1966BarbaraT.Smith.pdf](https://www.theboxla.com/downloads/420_XeroxPrints1965-1966BarbaraT.Smith.pdf).