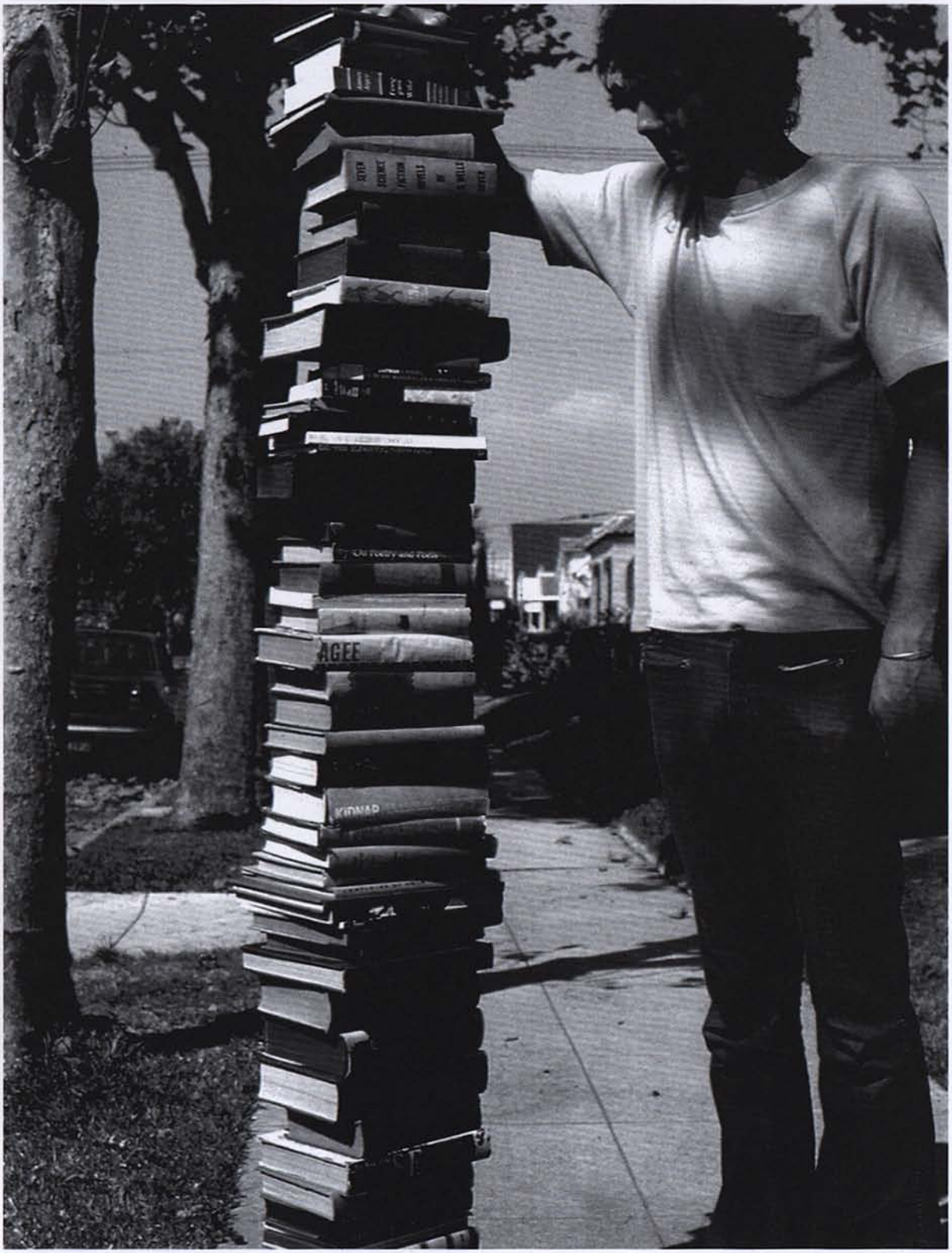


Allen Ruppersberg, *Chapter VI*, 240 pages, 27,9 x 21,6, p. 33, courtesy Éditions MFC-Michèle Didier, Bruxelles

Frédéric Paul

Allen Ruppersberg : *Nostalgia 24 Hours a Day*

Suites et recommencements

On se fait toujours des idées exagérées de ce qu'on ne connaît pas[1].

L'avant-dernière nouvelle qu'écrivit Kafka, *Le Terrier* [*Der Bau*], est un récit fourmillant d'activité où il ne se passe rien. Sur le rang de ce texte dans l'œuvre de l'auteur, les éditeurs sont unanimes. Sur le fait qu'il nous soit parvenu dans un état précaire, aussi. Mais si pour certains le manuscrit a été laissé inachevé, pour d'autres, sa fin aurait été perdue. Dans l'un ou l'autre cas, l'unique personnage du récit, affairé de bout en bout, semble promis à une fin tragique. Mais cette fin, contre laquelle il cherche à se prémunir par tous les moyens, nous ne pouvons que la conjecturer. Or, même s'il est toujours frustrant pour un lecteur de se voir abandonné par un livre – l'abandon d'un livre par son lecteur est une trahison bénigne, l'abandon du livre par son auteur est plus radicale –, peu nous importe au fond le sort du protagoniste. Seules comptent véritablement son hyperactivité et les multiples considérations qui l'anticipent ou qui l'accompagnent. Qu'un tel déploiement d'efforts, physiques et intellectuels, constitue un remède efficace contre les menaces d'intrusion ou qu'il ne soit qu'un dérivatif pour l'infatigable taraudeur, nous ne le saurons pas, comme nous ne savons pas si la dernière volonté de Kafka s'accomplit dans cet inachèvement. Il est notoire que l'écrivain demanda à son meilleur ami de faire disparaître son œuvre jusqu'à la dernière trace et peut-être *Le Terrier* fit-il partiellement les frais de cette contre-œuvre de destruction, avant que l'exécuteur testamentaire ne se ravise, jugeant qu'il ne pouvait priver l'humanité de ce trésor et qu'il servirait mieux la mémoire de son ami en le trahissant – la tâche demandée étant impossible de toute façon puisque l'essentiel avait été publié du vivant de l'écrivain. (On n'est jamais trop scrupuleux avec les restes d'un auteur, surtout quand ceux-ci sont promis à la destruction.)

Alors, inachevé ou tronqué, ce pénultième récit? Les vrais spécialistes doivent savoir à quoi s'en tenir, mais l'ignorant que je suis aime à soupeser indéfiniment les deux hypothèses, comme le personnage de Kafka creuse indéfiniment son terrier et comme tout lecteur poursuit indéfiniment la pensée de l'écrivain auquel il offre son temps gratuitement. Je n'ai pas mon Marthe Robert, mon Blanchot ou mon Brod sous la main et il me plaît tout autant, je l'avoue, de penser, en l'espèce, que le même sort ait pu être réservé par un déménageur à un bibelot et à un chef-d'œuvre ou

que l'auteur du *Terrier* se soit lassé ou encore que la rédaction de son dernier récit l'ait détourné du précédent.

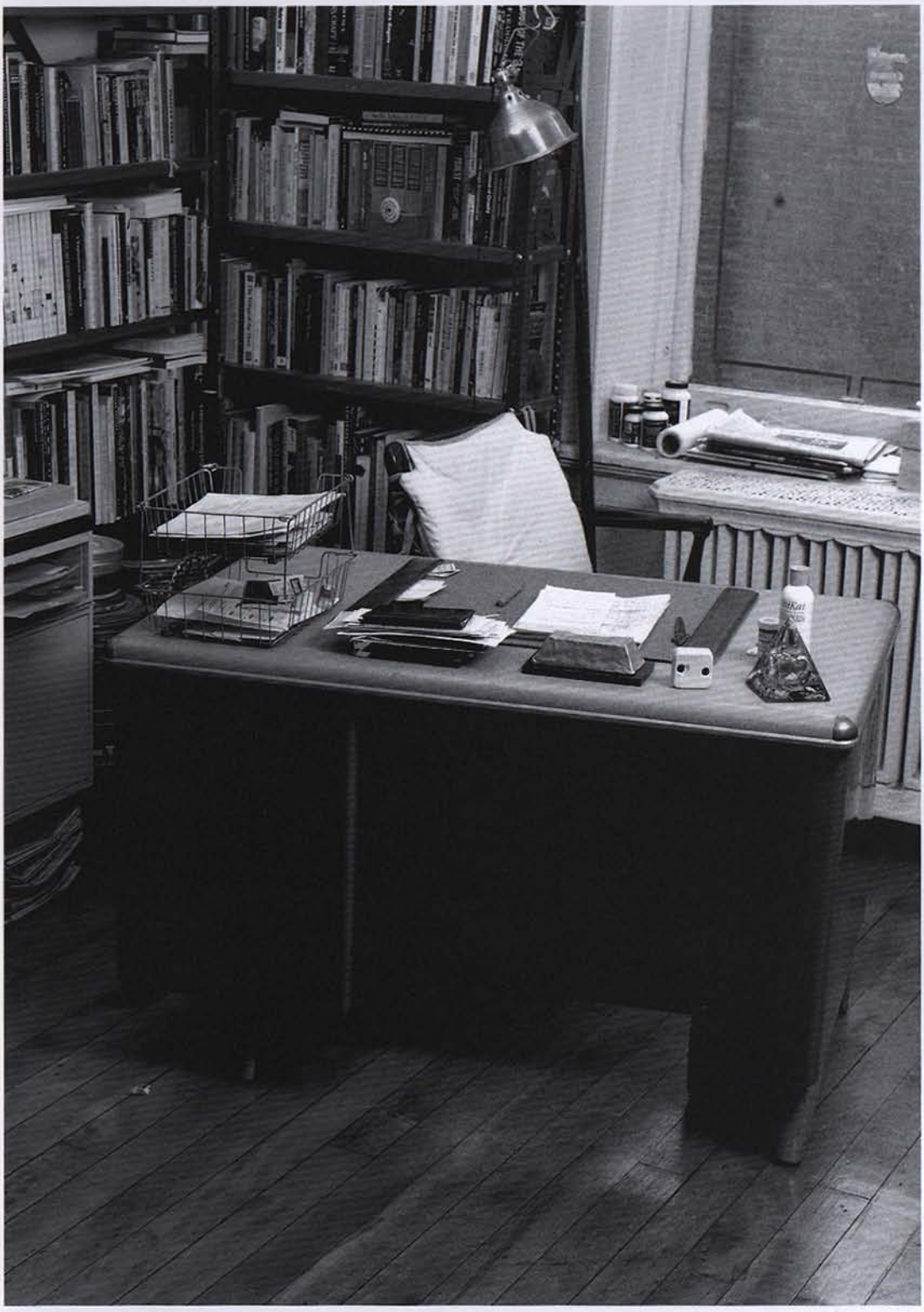
Dans *Joséphine la chanteresse* [*Josephine, die Sängerin*], Kafka empile les conjectures contradictoires avec la même insistance que son héros du *Terrier* met à traquer l'intrus et à gamberger sur ses propres progrès ou sur l'imperfection de son repaire, qu'il contemple comme l'œuvre de sa vie. Suivant le pli : Ceci-est-ceci,-mais-finalement-non, l'auteur use et abuse du principe de réfutation à un point tel que le lecteur ne peut lire ce qu'il lit sans éprouver qu'un tapis se dérobe sous ses pieds et le tire en arrière à mesure qu'il progresse. En vérité, Kafka ne fait que reproduire dans *Joséphine* l'activité du protagoniste du *Terrier*. Et c'est pourquoi, exténué, il abandonna peut-être cet ouvrage, à moins qu'il n'ait été abandonné par lui.

À la fin du *Terrier*, à la première personne il écrit : « J'arrête [...] mon travail, [...] j'en ai assez des découvertes, j'arrête tout, je serais déjà bien content si je pouvais apaiser mes conflits intérieurs[2]. » À la toute fin du tout dernier récit, il souhaite à Joséphine de « se perdre joyeusement dans la foule innombrable des héros », et de « goûter bientôt la délivrance suprême de l'oubli[3] ».

*

Allen Ruppersberg fait partie d'une catégorie d'artistes qui, à l'instar de Marcel Broodthaers, Annette Messager, Dieter Roth, ont placé les collections, ou plus précisément l'activité de collectionner, ce phénomène, au cœur de leurs préoccupations. Tout artiste, bien sûr, est collectionneur par nature. De ses œuvres, d'abord et par défaut s'il ne parvient à s'en défaire; de masques nègres, d'encensoirs, de bagues à cigares, de cendriers en bakélite ou de timbales en argent, occasionnellement, s'il cultive son goût d'amateur; de reproductions d'œuvres ou d'originaux d'autres artistes qu'il n'a peut-être jamais rencontrés, ou avec lesquels il a échangé par amitié ou par intérêt réel, s'il a besoin d'émulation; de documents divers se rapportant directement aux champs thématiques de ses recherches personnelles, par nécessité. Naturellement, les artistes ne sont pas des collectionneurs comme les autres. Chez Ruppersberg, pour faire plus court, collectionner, c'est déjà produire. Et ceux qui, comme moi, eurent la possibilité de lui rendre visite dans son ancien atelier du 611 Broadway, à Manhattan – dans l'impressionnant Cable Building construit en 1892 par McKim, Mead & White, architectes associés du Brooklyn Museum et de la Pennsylvania Station – eurent l'occasion de le vérifier. Cet endroit n'était pas, pour lui, un espace plus ou moins dégagé dont le centre ou le mur principal est destiné à recevoir un objet à venir ou déjà en devenir, tel qu'on se représente un atelier de peintre ou de sculpteur. Ce n'était pas un loft à la manière de Soho (à l'angle nord ouest de Broadway et de Houston Street, l'immeuble en question n'est pas dans ce district, même s'il en épouse la limite). Ce n'était pas non plus l'annexe d'un appartement, ce n'était pas un endroit à vivre, où consulter à loisir les livres de sa bibliothèque. L'atelier de Ruppersberg était un petit bureau très encombré au mobilier spartiate, réduit à l'essentiel, et aux murs parcourus par des étagères sur tout le périmètre de la pièce. Depuis 1986, l'artiste y entassa pendant quinze ans ses collections – de livres, de magazines, de disques, de partitions, de cartes postales, d'affiches, de calendriers, de diapositives, de films documentaires, etc. – et les 20 000 cartes postales qu'il possédait en 1999 donnent une idée de leur importance[4]. Un reportage photographique fut effectué juste avant son déménagement forcé. 344 images frontales réalisées à cette occasion sont reproduites en quadrichromie dans une énorme édition de 2001, *The New Five-Foot Shelf*, mise en œuvre par les éditions Micheline Szwajcer & Michèle Didier. Le site Internet de la Dia Art Foundation[5], qui reprend ces images, permet de dérouler un panoramique exhaustif des quatre murs couverts de rayonnages.

Ruppersberg consignait ses collections dans ce bureau. Il y donnait ses rendez-vous. Mais qu'y faisait-il le reste du temps? La dernière fois que je passai le voir à cette adresse, il me donna un CD de son ami artiste et musicien Terry Allen (auquel il avait dédié sa vidéo *A Lecture on Houdini*, 1973). Précisons qu'il ne collectionne que des articles de seconde main, patinés par le temps et sortis des circuits commerciaux habituels. C'est pourquoi, s'il conserve les disques vinyles, il ne s'intéresse pas aux CDs : « Je ne collectionne pas les œuvres de mes amis ou autres. Je n'en ai presque



Vue de l'atelier de Allen Ruppersberg installé dans le Cable Building, New York, reproduite dans Allen Ruppersberg, *The New Five-Foot Shelf*, Bruxelles, Éditions M. Szwajcer & M. Didier, 2001

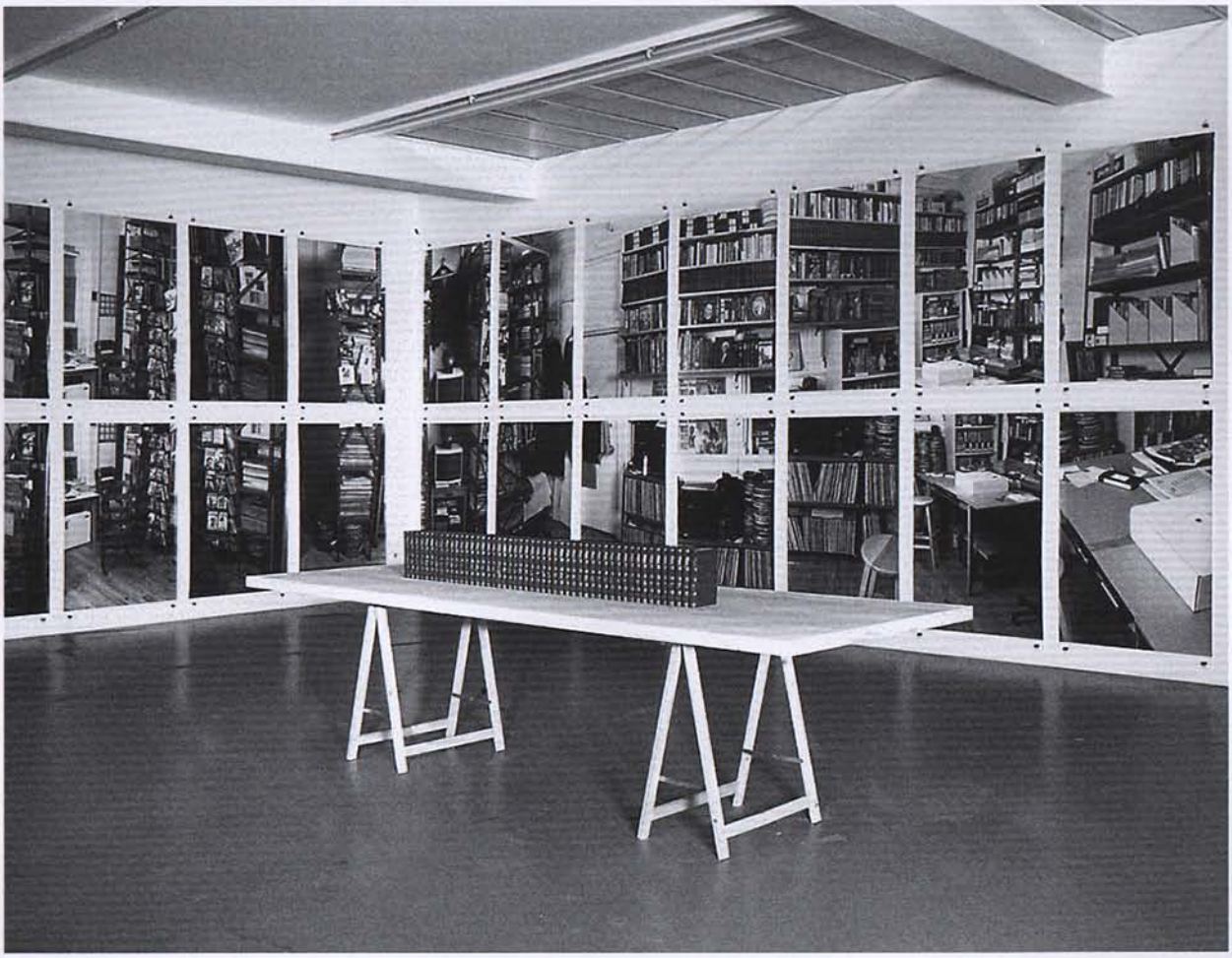
pas. Je ne conserve pas plus mes propres œuvres, je n'en ai presque pas. [...] Je ne collectionne pas les CDs. Pour tout artiste, le temps de l'atelier, c'est toujours le présent[6]. » Le site internet de la Dia permet de circuler dans l'atelier et de survoler la collection. Il permet notamment d'ouvrir certaines boîtes disposées sur les étagères et d'en inspecter le contenu en cliquant sur les images. Je viens par exemple de m'arrêter sur le recueil *Spend Christmas with your Mother* (« Passer Noël avec sa maman»), de Byrdie Tapp Jones et Lou E. Zoeller. Ruppersberg était très attaché à sa mère, qui était encore vivante à l'époque du Cable Building. Aujourd'hui, la collection impossible du fiston a été rapatriée non loin de la maison de sa regrettée maman, dans son Ohio natal. Mais elle reste accessible d'une autre façon et de n'importe où.

Ruppersberg conçut un assez grand nombre d'éditions tout au long de sa carrière, mais jamais il ne publia un projet de livre aussi ambitieux que *The New Five-Foot Shelf*. Une description très précise de cette œuvre a été faite par Michèle Didier[7]. La présentation optimale de l'édition, qui eut lieu à la galerie Micheline Szwajcer, à Anvers, du 18 mai au 30 juin l'année de la publication, s'accompagnait de quarante-quatre posters censés reproduire grandeur nature d'autres photos de l'atelier, non frontales celles-ci. (C'est une vue de l'esprit que de prétendre reproduire en deux dimensions un environnement tridimensionnel à l'échelle 1/1, surtout si les photos sont prises de biais.)

The New Five-Foot Shelf reprend l'aspect extérieur d'une encyclopédie littéraire, originellement publiée en 1910, qui figurait sur les rayonnages de l'atelier et dont le sous-titre, remployé par l'artiste, désigne tautologiquement le linéaire, selon une orientation qu'adopteront plus tard les artistes conceptuels. William Wegman, qui a, comme Allan McCollum, un profond intérêt pour l'œuvre de son ami Ruppersberg[8] et qui partage avec ce dernier la passion des cartes postales et des publications populaires au graphisme kitsch et suranné, emprunta en 1989 à une ancienne édition de *The World Book Encyclopedia* la couverture et les gardes d'un de ses catalogues, et reproduisit même sur l'invitation de l'exposition correspondante l'une des doubles pages illustrées qui le faisait rêver enfant[9]. Le recueil fétiche de Ruppersberg, *The Harvard Classics. The Five-Foot Shelf of Books*, concocté par Charles William Eliot, président de Harvard, se voulait à la fois une encyclopédie et une bibliothèque, et se donnait pour tâche d'offrir un panorama des progrès humains[10] à travers un choix de grands classiques effectué dans la bibliothèque de l'université. Les œuvres sélectionnées y sont reproduites dans leur intégralité – contrairement à l'entreprise du *Reader's Digest*, fondée douze ans plus tard, en 1922. L'anthologie originale comptait cinquante volumes pour un total de 22 000 pages. L'édition de Ruppersberg reprend ces caractéristiques. Le premier tome de son encyclopédie factice est un fac-similé de l'original. Le cinquantième reprend les photos de son ancien atelier et sert d'index, à l'instar du dernier volume du Dr. Eliot. Tous les autres réunissent des textes de l'artiste et d'autres auteurs organisés en cinq chapitres à dominante biographique.

Michèle Didier qualifie de *Merzbau* l'atelier de Broadway; le titre original du pénultième récit de Kafka est *Der Bau*. Ruppersberg a un esprit exercé avec une grande agilité à tous types d'associations, mais il a aussi de la suite dans les idées et c'est ainsi qu'il choisit d'intituler très littéralement *Chapter VI* son plus récent livre d'artiste, à nouveau mis en chantier par Michèle Didier et paru au printemps 2009. Et tout comme il l'avait fait au chapitre IV de son encyclopédie en juxtaposant des textes existants, en l'occurrence les biographies de trois Marcel qui lui sont particulièrement chers (Proust, Duchamp et Broodthaers), il reprend cette fois sans vergogne le texte de Kafka. Hommage au Dr. Eliot? Or si l'on trouve ce récit en si bonne place, il faut y voir une métaphore choisie ou même une description fidèle du travail de collectionneur-compilateur de Ruppersberg. L'intéressé va d'ailleurs plus loin en s'identifiant complètement à ce texte : « Le récit de Kafka, c'est moi, tout moi, tout simplement. C'est l'histoire de mes lieux de vie et de ma façon de vivre[11]. »

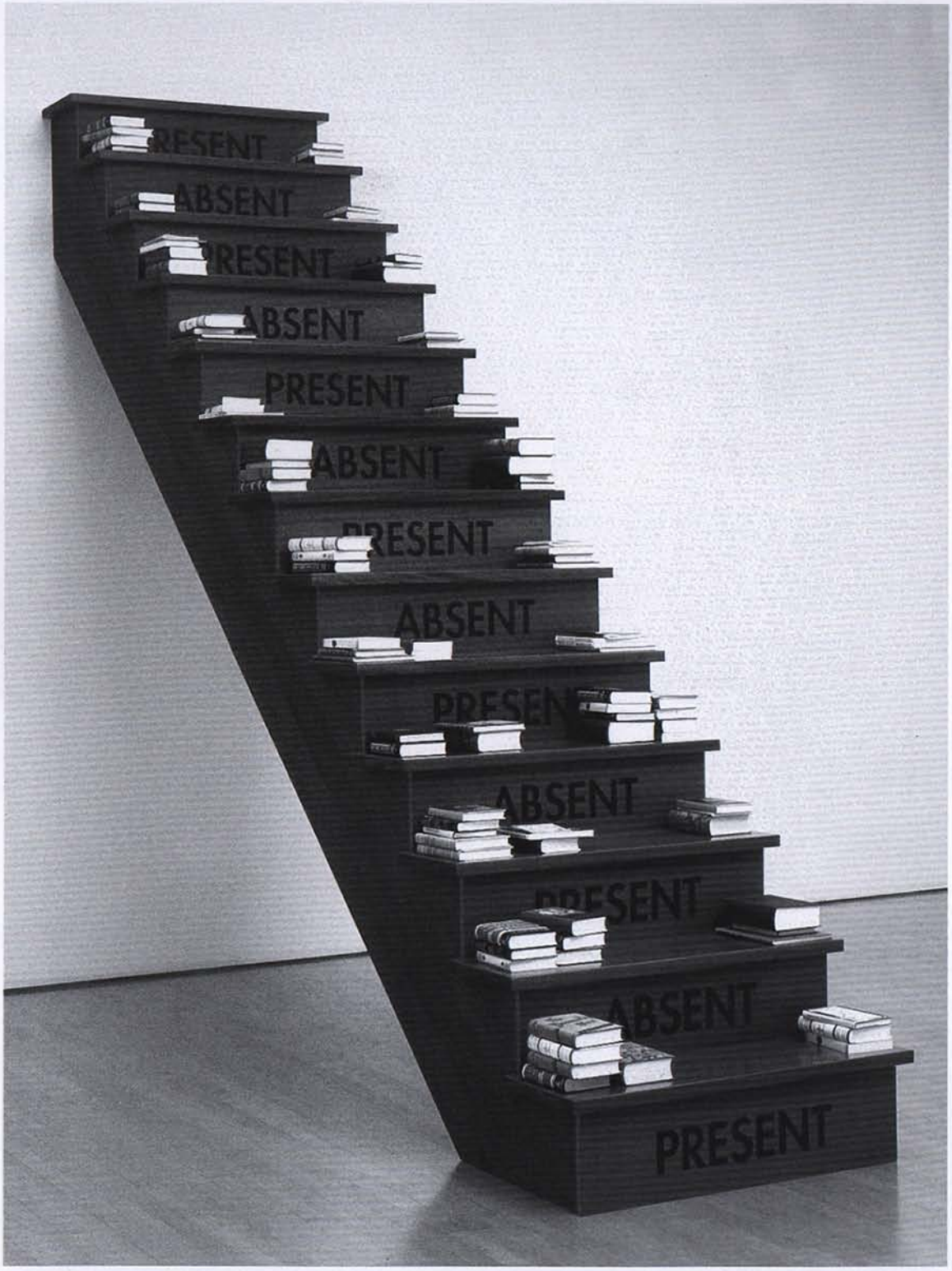
Car l'artiste procède toujours par accumulations et glissements et c'est quasi par reptation qu'il se déplace dans son propre corpus, le soupesant, le recyclant, le revisitant indéfiniment, à la manière de l'animal pensant du *Terrier*. Sans s'attarder sur les mérites de telle ou telle traduction, notons que le mot *Bau* désigne en allemand l'acte de construction, pour lequel nous avons en français un équivalent dans le



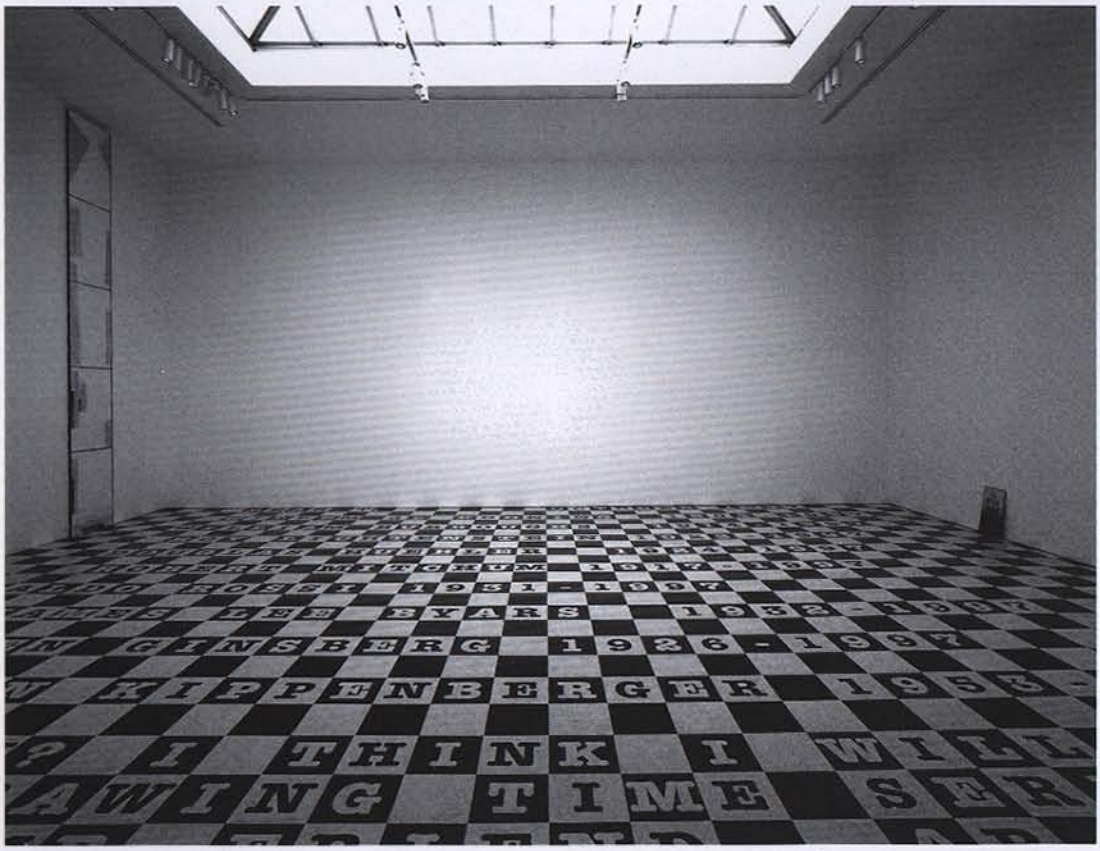
Allen Rubersberg, *The New Five-Foot Shelf*, 2001, 50 livres et 44 tirages à jet d'encre ; édition de 10, dimensions variables, vue de l'exposition à la galerie Micheline Szwajcer, Anvers, 2001, courtesy Éditions M. Szwajcer & M. Didier, Bruxelles

mot *édification*. En allemand comme en anglais les mots correspondants (*Bau* et *burrow*) ont valeur de substantif et de verbe. Mais si *Bau* évoque d'abord l'édification par assemblage, donc la poussée et l'élévation, *burrow* désigne sans ambiguïté le mouvement inverse de creusement. Les mots *terrier* en français et *burrow* en anglais sont unilatéralement souterrains, en effet. Bien sûr, quand on lit le texte de Kafka, il ne fait aucun doute que le protagoniste vit enfermé et qu'en creusant ses galeries, en aménageant leurs intersections, il construit à la fois un abri défensif et sa prison, il s'inflige une punition et il se trouve une raison de vivre, littéralement écartelé entre *high and low*, ne cessant de creuser que pour mieux penser à son œuvre et analyser cette dualité haut/bas, extérieur/intérieur, comme dans ce passage : « Il est peut-être [...] possible de faire confiance de loin à quelqu'un, mais faire complètement confiance à quelqu'un du dehors quand on est à l'intérieur du terrier, donc dans un autre monde, je crois que c'est impossible [12]. » Réflexion introduite par la non moins terrible affirmation : « Il est relativement facile de faire confiance à quelqu'un quand on le surveille, ou tout du moins quand on peut le surveiller[13] » !

Comment, au point où nous en sommes, ne pas penser à cette œuvre de Ruppersberg composée d'un escalier dont la hauteur des marches est marquée alternativement des mots *present* et *absent*, sur



Allen Ruppersberg, *Low to High*, 1994-1996, escalier en acajou et marqueterie de padouk et 100 livres fac-similés, 313 x 97,79 x 421,64, courtesy Margo Leavin Gallery, Los Angeles



Allen Ruppersberg, *Letter to a Friend*, 1997, carrelage marqueté, 31,105 x 31,105 chaque, dimensions de l'ensemble variable selon le lieu, courtesy Margo Leavin Gallery, Los Angeles

lequel sont disposées des piles de livres et dont le titre est *Low to High* (1995-1996)?

«Prendre de la peine et lutter contre les résistances est un besoin pour l'homme, comme de creuser pour la taupe[14]», ainsi Schopenhauer anticipe-t-il Kafka – et avec une malice qu'on ne lui soupçonnait pas! Ruppersberg, lui, empile, aligne, creuse et se faufile depuis toujours. Ses derniers dessins, qui remontent à 1997, reproduisent des notices nécrologiques relevées dans le journal[15]. Car l'artiste a aussi collectionné les morts, ou du moins les annonces de décès – donc sans nécessité de creuser pour les déterrer, mais en manifestant par l'exécution soignée (des... dessins!) un véritable recueillement. Depuis, il semble avoir cessé de se servir de ses mains, sinon pour saisir, brasser, feuilleter ou déplacer des livres et d'autres objets de sa collection. Invité pour une exposition personnelle à Portikus, Francfort, en 1997, Ruppersberg décide de réaliser un sol en dalles de plastique noires et blanches disposées en damier et marquées des noms de James Lee Byars, William Burroughs, Allen Ginsberg, Douglas Huebler, Martin Kippenberger, Willem de Kooning, Roy Lichtenstein, Robert Mitchum et Aldo Rossi[16]. Pour ceux qui ont aimé les uns ou les autres de ces artistes, tous décédés dans l'année, il était doublement émouvant de voir leurs noms associés les uns aux autres par l'arbitraire du calendrier et de les trouver cités dans un centre dépendant d'une prestigieuse école d'art : comme on peut lire les noms de peintres, sculpteurs ou musiciens célèbres du passé gravés sur les acrotères des monuments construits jusqu'au début du XXe siècle pour abriter les académies, les musées des beaux-arts ou les opéras... Alors que la discrétion, sinon la dissimulation, est de rigueur en général, il était non moins émouvant qu'un artiste qui n'avait rien d'un débutant rende ainsi un hommage

non hiérarchisé à ceux qui l'ont influencé. Dans la forme, ce sol rappelait un revêtement de cuisine, mais il avait la fonction de pierre tombale et il pouvait aussi bien rappeler les *floor pieces* de Carl Andre que les trottoirs de Hollywood Boulevard marqués d'empreintes réelles de célébrités du spectacle ou seulement incrustés d'étoiles frappées à leur nom[17]. Télescopage, à nouveau entre *high and low*, grand art et culture populaire, sublime et vernaculaire, contemplation et consommation.

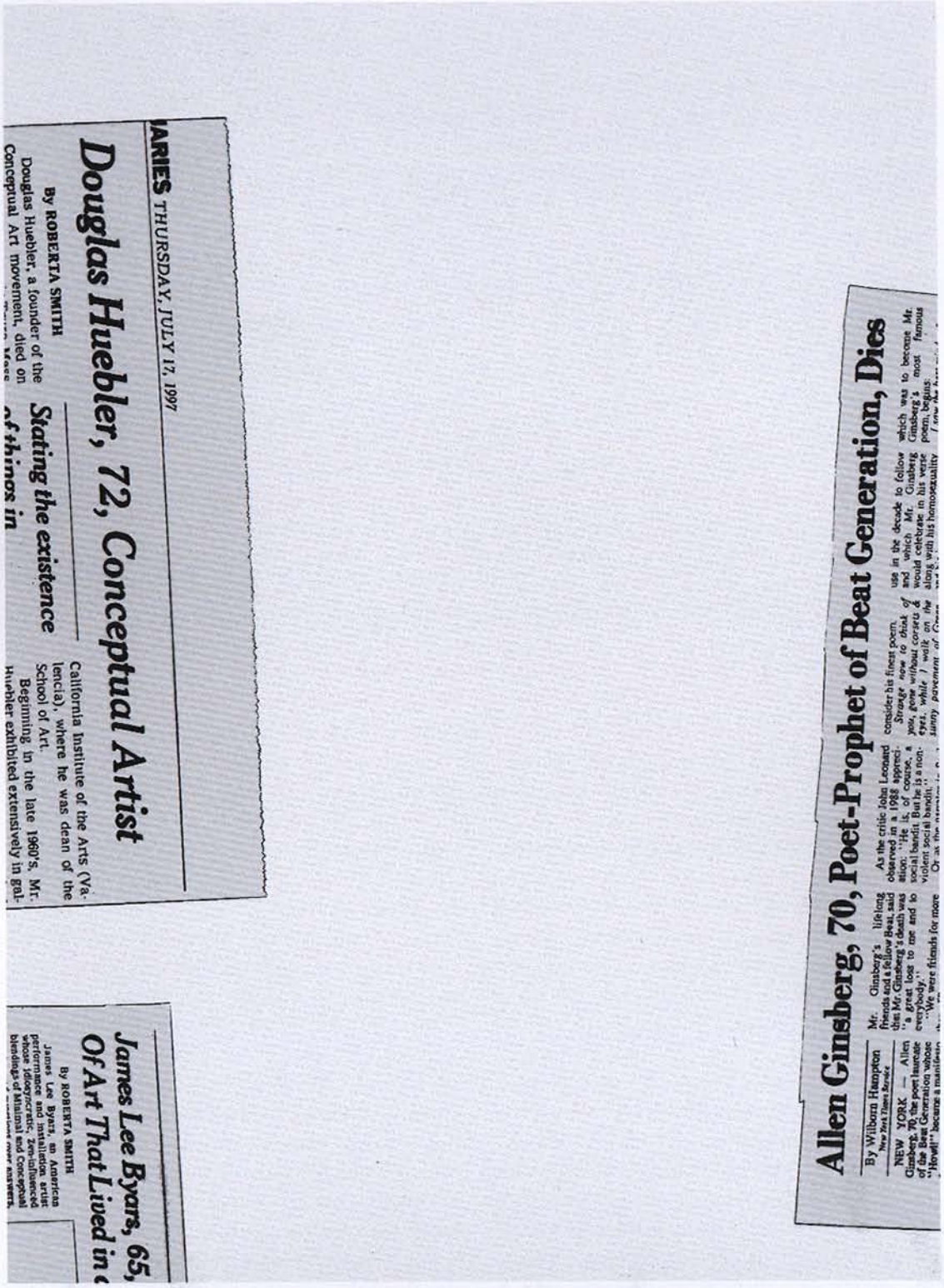
La question du mémorial est très prégnante chez Ruppersberg. Et il serait fastidieux d'énumérer les pièces qui en relèvent. Toute son œuvre est pénétrée de l'esprit du monumental, sous-tendue par l'obsession culturelle de la célébration – celle-ci devant s'interpréter à la fois comme un sentiment de dette morale à l'égard de la communauté et comme le besoin de se situer au sein de celle-ci. Entre reconnaissance (d'autrui) et reconnaissance (personnelle), entre hommage et quête identitaire, ou encore entre altruisme et égotisme, avec cette double dimension de soumission respectueuse et d'identification qu'il y a déjà dans l'aveu solennel, pour un artiste, d'être « vulnérable » à l'influence de ses pairs, et avec la conviction que rendre hommage publiquement à ses héros est un acte héroïque et théorique à la fois – ajoutez un *t*, déplacez le *r* ! Reconnaissance affichée, donc, et besoin de reconnaissance. Allan McCollum écrit pour son compte : « Bien que nous ayons [...] le même âge, j'ai toujours considéré [Al] comme un mentor, des années-lumière en avance sur moi tant par la pensée que par la pratique, et j'ai toujours eu l'impression d'être privilégié quand il prend le temps de me voir[18]. » Je rapprocherais ici ce magnifique témoignage d'admiration et d'amitié à l'égard de Ruppersberg et l'hommage de Portikus. Car on peut se perdre soi-même sous l'effet des influences et il y a une réelle menace d'asphyxie à s'entourer de trop de livres. Quelle capacité réelle avons-nous à les absorber ? Ne courrons-nous pas plutôt le risque de nous noyer parmi eux ? Je connais de grands lecteurs pour qui la fréquentation des bibliothèques est terriblement éprouvante.

*

J'ai retenu deux anecdotes d'une journée d'excursion que nous fîmes en voiture à la campagne, Allen Ruppersberg et moi, il y a plus de dix ans, en marge de l'exposition que nous préparions pour le Frac Limousin, ou même avant. Sur notre route, nous fîmes halte au centre d'art de Vassivière où, après avoir visité l'exposition, je le menai dans les bureaux et le présentai rapidement. Al ayant poliment serré les mains inconnues, il resta ensuite en retrait et examina les rayons de la bibliothèque. Au moment de partir, il me retint pour me montrer du doigt, vers la fin du classement alphabétique, un nombre relativement important d'ouvrages sur Ruscha, Serra ou Warhol. Et, juste au moment de nous rembarquer dans la voiture, il fit en écartant parallèlement les deux mains ce geste typique des pêcheurs à la ligne pour comparer les bibliographies des trois artistes-vedettes avec la sienne, que l'intervalle du pouce et de l'index suffisait, selon lui, à mesurer.

Les cinquante volumes publiés par les éditions Micheline Szwajcer & Michèle Didier en 2001 lui ont permis de rattraper un peu de retard, mais la compétition est perdue d'avance avec les trois autres ! Ruscha et Serra se tiennent à peu près dans l'inventaire de la bibliothèque de recherche du J. Paul Getty Trust, mais Warhol est inatteignable, encore que bien loin de Picasso[19] ! Aujourd'hui, le nombre d'occurrences relevées par Google permet de mesurer en temps réel la popularité d'un chanteur, d'un acteur ou l'impact d'un homme politique ; c'est amusant. Mais au royaume des statistiques le qualitatif se déduit du quantitatif, et les résultats livrés par les moteurs de recherche deviennent pour les artistes et pour les chercheurs un indicateur de mérite artistique ou scientifique ; c'est inquiétant.

Peu avant cette étape au centre d'art, nous nous arrêtâmes devant une église très ancienne que jouxtait un petit cimetière. Là, Al fut fasciné par les plaques en porcelaine émaillées disposées sur les tombes et portant mention de regrets divers et variés. L'église était largement antérieure à la colonisation américaine et les plaques étaient pour certaines toutes récentes, les plus anciennes d'avant-guerre, mais il fut bien plus impressionné par ces artefacts. Les inconnus retiennent aussi son attention, les chefs-d'œuvre de la littérature comme les romans sentimentaux ont tous le mérite d'exister pourvu qu'ils aient touché une audience. Tous les chefs-d'œuvre,



ARIES THURSDAY, JULY 17, 1997

Douglas Huebler, 72, Conceptual Artist

By ROBERTA SMITH

Douglas Huebler, a founder of the Conceptual Art movement, died on

Stating the existence

California Institute of the Arts (Valencia), where he was dean of the School of Art.

Beginning in the late 1960's, Mr. Huebler exhibited extensively in gal-

James Lee Byars, 65, Of Art That Lived in

By ROBERTA SMITH

James Lee Byars, an American performance and installation artist whose idiosyncratic, Zen-influenced blendings of Minimal and Conceptual

Allen Ginsberg, 70, Poet-Prophet of Beat Generation, Dies

By Wilborn Hampton
New York Times Service

NEW YORK — Allen Ginsberg, 70, the poet laureate of the Beat Generation whose "Howl" became a manifesto

Mr. Ginsberg's lifelong friends and fellow Beat, said that Mr. Ginsberg's death was "a great loss to me and to everybody."

"We were friends for more

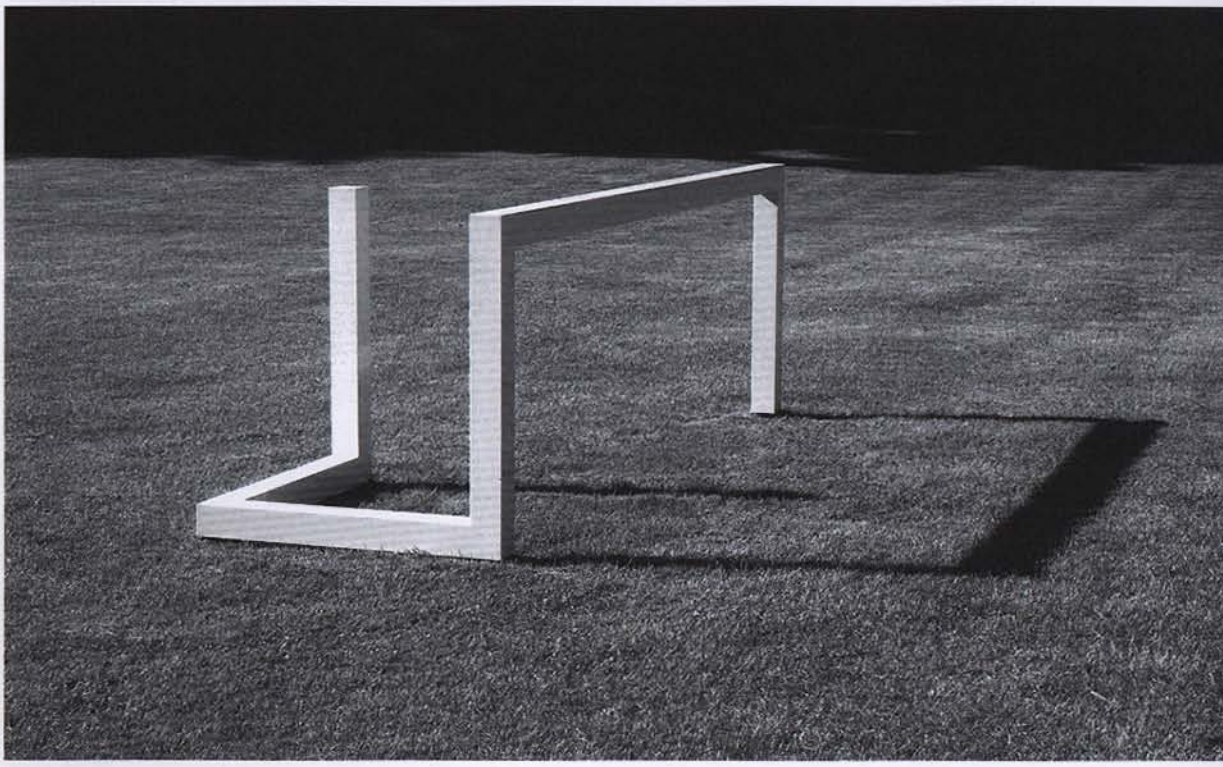
As the critic John Leonard observed in a 1988 appreciation: "He is, of course, a social bandit. But he is a non-violent social bandit."

consider his finest poem, *Strange now to think of you, gone without corsets & eyes, while I walk on the sunny pavement of*

use in the decade to follow and which Mr. Ginsberg would celebrate in his verse along with his homosexuality

which was to become Mr. Ginsberg's most famous poem, begins:

Allen Ruppersberg, *Letter to a Friend*, 1997, crayon sur papier, 1 de 5 dessins, 100,33 x 72,39 chaque, 508 x 73,66 l'ensemble, courtesy Margo Leavin Gallery, Los Angeles



Jonathan Monk, *Altered to Suit (Sol LeWitt, Incomplete Open Cube 6/13, 1974)*, 2006, aluminium thermolaqué, 100 x 300 x 100, Oleggio (Italie), collection particulière, © photo Giacomo Gallarte

même les plus anciens, ne sont pas des best-sellers, loin s'en faut. Mais, inversement, les succès de Dickens, le prix Goncourt donné à *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le Nobel à Faulkner ou le prix de Rome manqué cinq fois par Ravel ne doivent pas les entacher de honte. Ces considérations sont banales, mais elles sont à la base du travail de Ruppersberg qui, sans être un attrape-tout, peut s'intéresser à des registres variés et dont l'approche consiste à creuser puis assembler, creuser pour exhumer des tessons de poésie ou pour relever des phénomènes historiques et sociaux, puis accommoder ces pièces détachées. À bien des égards, c'est un *assemblagiste*, d'où le *Merzbau* de Schwitters et la comparaison qu'ont su faire d'avisés observateurs entre *The Beanery* (1965) de Kienholz et *Al's Café* (le café sis du 9 octobre au 13 novembre 1969 au 1913 West 6th Street, Los Angeles), qui servit d'enseigne à toute l'œuvre à venir de Ruppersberg. La veine littéraire de San Francisco rejoint Los Angeles en Ruppersberg.

Y a-t-il une honte à accepter de marcher sur les traces de plus ou moins illustres prédécesseurs? Non, il n'est même pas interdit de faire des choses différentes dans le même style. En formation musicale supérieure, on distingue les cours d'écriture et les cours de composition. L'écriture consiste à contrefaire les grands maîtres, pas la composition, en principe, même si elle suit trop souvent la même pente. Dans le domaine des arts plastiques, les avant-gardes ont proscrit ces tendances naturelles à la reproduction modulée. C'est devenu une question d'éthique et de motivation. En littérature, si, en prenant soin de revendiquer l'archaïsme, il est permis d'écrire aujourd'hui dans le style de Rousseau, il n'est plus possible de penser comme lui. Ce n'est pas interdit, c'est seulement impossible. Question de contexte – et Rousseau fait partie du contexte.

Quand Jonathan Monk revisite Sol LeWitt, il ne prétend pas le réinventer ou le détourner, il s'en *saisit* et son geste n'a pourtant rien d'une « appropriation »

à la Sherrie Levine ou à la manière dont on employait ce mot dans les années 1980. C'est un emprunt, disons une *interpolation*, pas une extrapolation. Ce n'est pas rien. Tout juste est-ce peut-être là une fausse manœuvre, une erreur de parcours, une faute de goût, un attentat sans conséquence contre la coutume et contre un objet d'échange ayant perdu sa valeur d'usage en étant entré au musée. Mais saisir l'objet et lui faire subir ceci ou cela, hommage ou outrage, c'est surtout témoigner d'un élan spontané vers lui, soit, en l'occurrence, vers quelque chose d'intouchable. Quitte à lui faire faire un détour : ce que Monk prend, il le remet en circulation et il redonne ainsi une valeur d'usage à l'astronomique valeur d'échange. Grâce à lui, la sculpture empruntée devient un article d'occasion : elle a perdu sa nouveauté intimidante et intacte (sa virginité immaculée), c'est devenu du matériel de démonstration, un matériel d'exposition comme, dans un genre différent, on en solde dans les magasins d'électroménager, quand une machine demeurée peu de temps dans les rayons doit être remplacée parce qu'elle a perdu l'éclat du neuf.

Monk touche ce qui le touche. Ruppersberg n'agit pas autrement quand il dégote un livre oublié ou une carte postale défraichie. Pour beaucoup d'artistes, l'acte d'expression de la subjectivité par excellence n'est pas de créer quelque chose de toutes pièces, mais plutôt de se saisir de l'existant – comme peut le faire le collectionneur privé, dans une autre mesure. On résout plus efficacement ses obsessions en les satisfaisant qu'en les refoulant. Évidemment, ce n'est pas sans danger, pour soi-même et pour autrui, mais quand cette satisfaction ne se fait pas aux dépens d'autrui, se saisir d'une chose en particulier, puis la transformer un tant soit peu vous permet de passer à autre chose. La réflexion de fond pourrait être la suivante : si je ne prends pas cette chose-là, je n'en mourrai pas, mais j'aurai manqué une occasion de la montrer comme je la vois ; tant pis s'il eut mieux valu rester silencieux, on pourra toujours oublier ce que j'avais à dire, mais on ne pourra le deviner si je l'enfouis en moi !

« Dès que je trouve quelque chose que je pense pouvoir utiliser pour une pièce ou une autre, je le prends. C'est chaque fois pareil [20]», dit Ruppersberg. Et même s'il estime nécessaire d'ajouter : « Je ne pense pas en termes de collection de quoi que ce soit. Mon atelier est juste mon atelier, rien de plus. Pas une collection ou un projet, ou je ne sais quoi. C'est le lieu où je travaille, comme n'importe quel autre artiste, là où le matériau est stocké. [...] Le bureau du Cable Building était simplement mon atelier, pas une collection d'aucune sorte[21]. » Même s'il se défend donc d'agir en collectionneur, l'une des expressions favorites de l'un des nombreux personnages qu'il met en scène demeure bien : « Honey I rearranged the collection... » [Chéri(e), j'ai réinstallé la collection...] Toutes les phrases du premier chapitre de *The New Five-Foot Shelf* commencent par ces mots. Il en résulte plusieurs centaines d'options de présentation de collections fictives et génériques d'art contemporain, comme par exemple :

« ... to see all the works we have gotten from other people's collections.

— ... according to 2 categories: nice and not nice.

— ... because I don't really think of myself as a collector.

— ... with all the works which we usually keep in the drawers.

— ... because I was fed up with our boring life.

— ... to see how many "geniuses" we have[22]. »

Et il est frappant de noter ici la parenté de cette démarche avec celle de Douglas Huebler, dans l'une de ses œuvres les plus fameuses, la *Variable Piece #70*, commencée en 1971, poursuivie irrégulièrement jusqu'à la mort de l'artiste et par laquelle ce dernier ne prétendait rien moins qu'à faire le portrait photographique de l'humanité ; la notice dactylographiée jointe à l'image de chaque nouvelle pièce de la série assortissant l'invariable introduction « Represented above is at least one person... » d'une réflexion toujours différente, souvent en forme de dicton, sélectionnée pour ancrer psychologiquement son ambitieux projet[23].

Difficile donc de prendre au sérieux la réfutation de Ruppersberg – pourtant on apprend beaucoup des réfutations des artistes ! Car il collectionne aussi les questions existentielles du genre :

« What should I do?

— Is one thing better than another?

— Where should I go?

— Why do we fail?

— Who's afraid of the New Now?

— Is one thing better than another?
— What are you looking at?/Going it alone?/Just what exactly is immediate experience?
— Who remembers where they are from?
— Why is everything the same[24]?»

Et il en remplit les murs dans ses expositions, comme d'autres considérations éternelles et d'autres réflexions essentielles à la compréhension de son œuvre propre :

«Nostalgia 24 hours a day.
— It's not art (that counts now).
— Progress Not Adventure.
— Everything is over.
— I'm sick of making art[25].»

Toutes ces questions ou observations sont reproduites sur des posters aux fonds de couleurs criardes comme en impriment des officines spécialisées de Los Angeles où l'on peut faire annoncer ainsi à peu de frais un vide-grenier, une kermesse de l'école, une réunion, la liquidation d'un magasin, etc. On retrouve ces slogans psychologiques et ces questions encombrantes disséminés dans les catalogues ou publications personnelles[26] de Ruppersberg et dans nombre de ses installations. Mais d'où viennent-ils? L'artiste ne s'en souvient pas lui-même : «Je n'ai jamais rien écrit de tout ça!» «Les citations ont été piquées dans des carnets de notes couvrant quinze ans d'activité. Comment elles sont toutes arrivées là et d'où venaient-elles à l'origine? Personne ne pourrait le dire, même en mille ans[27].» Ruppersberg est un compilateur d'un genre très spécial. Il s'intéresse à l'usuel comme à l'exceptionnel, il prend des notes en permanence, mais il omet en général d'en relever les sources. Pour brouiller les pistes, je dirais qu'il est un auteur-de-dictionnaire-de-citations-sans-auteurs. Un lecteur-scripteur, une oreille-graphomane. Le seul problème vraiment sérieux pour un artiste-collectionneur est de trouver une solution pour concilier ses deux activités; pour l'écrivain, s'il est plus aisé de se le représenter ainsi, c'est de trouver le moyen de lire et d'écrire tout à la fois, de faire en sorte qu'au moins la lecture ne puisse interrompre l'avancement de l'écriture, chaque fois que sa nécessité se manifeste.

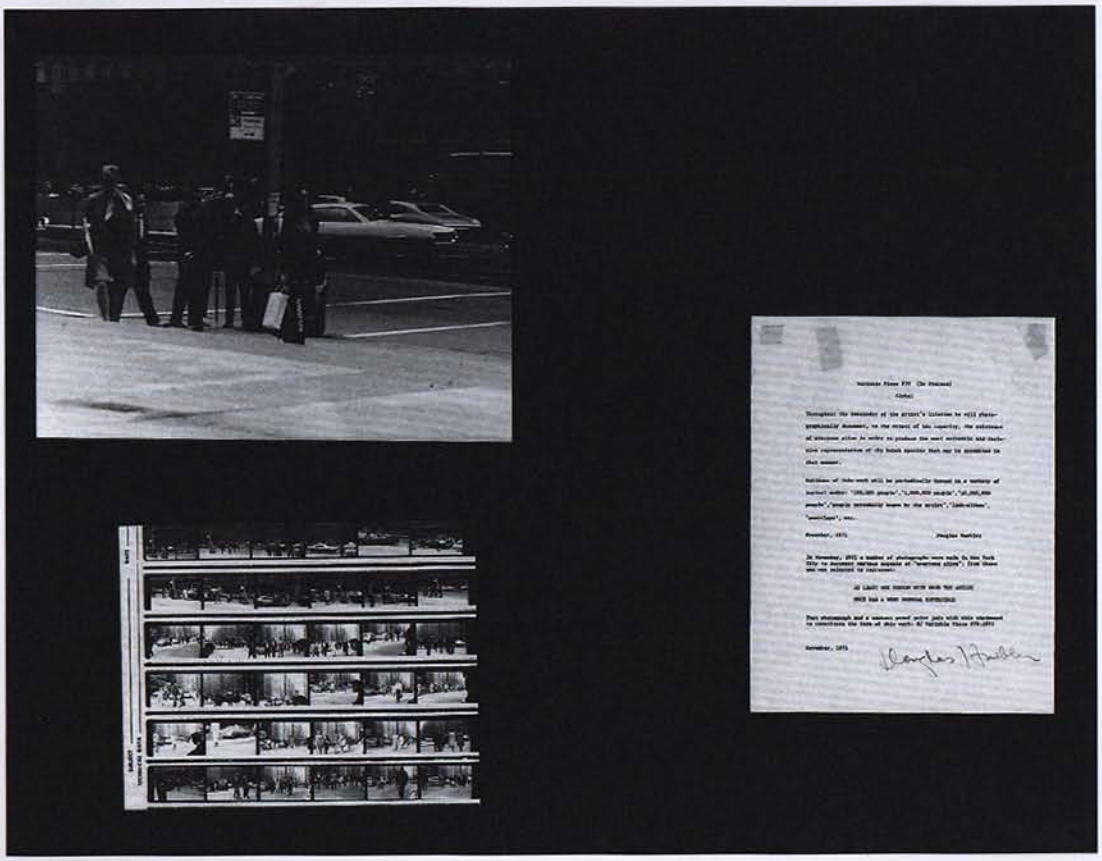
L'une des plus fameuses séries de posters de Ruppersberg porte le titre *The Novel That Writes Itself* («Le roman qui s'écrit tout seul)»... Vœu pieux! Devant une photo de l'installation *Kunstkammer* qu'il présenta à la Biennale du Whitney en 1991 et qui recycle des dessins de l'artiste parmi du matériel de sources diverses, une main tend un de ces petits posters cartonné sur fond coloré où l'on peut lire une citation d'Edgar Poe : «Who shall say where the one ends, and where the other begins[28]?»

Jamais une œuvre est née intacte. L'ancien est toujours plus neuf que le neuf qui s'en inspire. Et forcément le neuf s'inspire du contexte, même quand il lui tourne le dos. (On est en train de faire de Yona Friedman un nouveau Matta Clark – né vingt ans plus tard. À tort ou à raison? Qui est le neuf? Qui est l'ancien? La spontanéité ne vaut pas mieux que l'expérience. On fait autant d'erreurs que de merveilles par expérience et par inexpérience.)

*

Les artistes conceptuels ont raréfié la présence de l'objet, Ruppersberg agit au contraire par saturation. Encore une fois, c'est un assemblagiste, dans la tradition de la Beat Generation, de ses aînés de San Francisco et bien sûr du surréalisme, dont Howard Singerman souligne que notre artiste préfère les poètes aux peintres[29]. Avec *Chapter VI*, Ruppersberg met au premier plan l'activité de manutention, manipulation qui précède la lecture, et celle de brassage des supports qui peut lui succéder. Il se saisit d'une grande quantité de livres et il le montre.

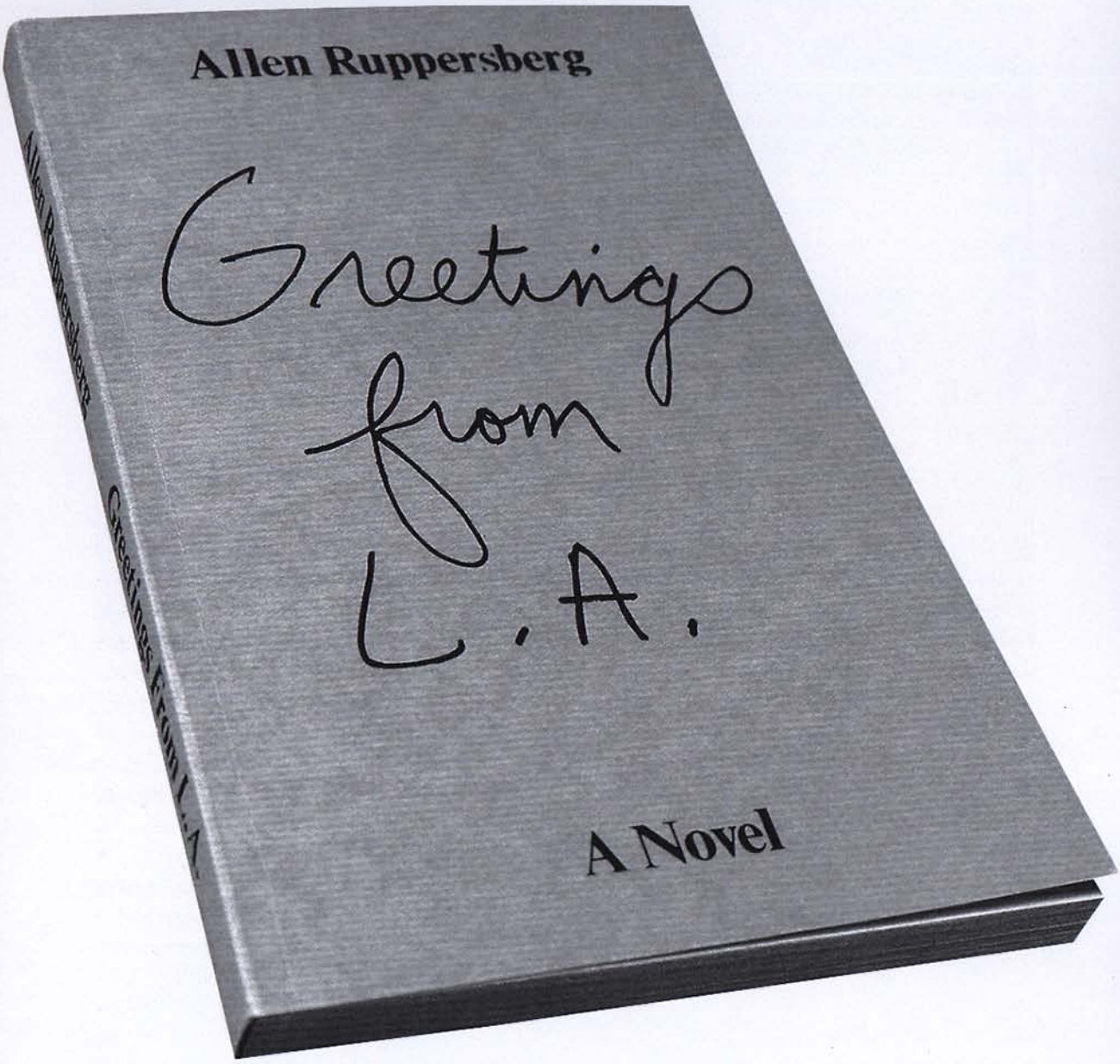
«J'ai acheté un photocopieur Canon haut de gamme il y a environ deux ans. L'essentiel de mon travail est fait là-dessus ou, quand je suis en déplacement, sur un appareil similaire comme on en trouve dans n'importe quelle succursale FedEx/Kinko. C'était une de mes premières idées : je voulais pouvoir travailler n'importe où puisqu'il y a des boutiques de ce genre dans tout le pays à chaque coin de rue[30].» Un photocopieur est normalement destiné à reproduire un original pour en permettre l'usage courant. Ici la machine sert à le transformer. C'est plus une machine à broder qu'une machine à répliquer. Pour cette raison, on peut comparer l'entreprise de *Chapter VI* et le travail à la photocopieuse avec l'exercice mortifiant que s'infligea déjà l'artiste en recopiant deux livres à la main (*Le Portrait de Dorian Gray*, sur des tableaux[31], et *Walden*, sur du papier à lettres [32]), sans parler de



Douglas Huebler, *Variable Piece # 70*, 1971, collection particulière, © photo André Morin

ses non moins étranges reproductions dessinées de lettres autographes d'auteurs divers[33].

Ruppersberg publia deux fameux livres d'images avant son premier livre de texte. Son *Greetings from L. A.*, édité à compte d'auteur en 1972, a le format ordinaire d'un roman. Sa couverture est classique, à ce détail près que le nom de l'éditeur (A Novel) se confond avec le genre littéraire auquel prétend appartenir l'ouvrage. Son titre, son dos et le prière d'insérer reproduit en quatrième de couverture entretiennent l'illusion. Le livre compte 240 pages foliotées à partir de la page 5. Habituellement, les pages blanches ou les pages incomplètes ne portent pas mention du folio. L'éditeur contrevient ostensiblement à cette règle ici. Or, à l'intérieur, après le rappel du titre et une citation mise en exergue, extraite du *World Almanac 1971*, le livre se présente au premier coup d'œil comme un livre blanc, sans texte ni illustration. En vérité, quelques pages de textes sont intercalées au milieu des pages blanches des pages 35 à 38, 100 à 103, 180 à 181. Le texte qui s'y trouve débute alors en tête en milieu de phrase puis se poursuit normalement à la page suivante avant de s'interrompre aléatoirement en bas de page (ou à ce qui semble correspondre à la fin de deux chapitres), donnant ainsi l'illusion d'un livre défectueux, dont seules quelques pages de textes – que l'on peut, au reste, supposer correctement imposées par rapport à une vraisemblable version intégrale de l'ouvrage – auraient été épargnées par la négligence (ou la malveillance) de l'imprimeur ou par quelque autre phénomène inexplicable. L'épigraphe[34] et le résumé de couverture, qui rappelle grossièrement l'argument de *The Confidence-Man* [*Le Grand Escroc*] de Herman Melville[35], nous mettent pour-



Allen Ruppersberg, *Greetings from L.A.*, 1972, 240 pages, 20,3 x 13,3 x 0,7. Limoges, Frac Limousin. ©photo Frédéric Magnoux

tant la puce à l'oreille. Mais on ne peut s'empêcher de se demander si l'on n'est pas passé à côté d'un romancier en considérant la courte biographie du prétendu jeune auteur, rédigée comme un poncif du genre dans le but d'accrocher le lecteur : « Le premier roman d'Allen Ruppersberg l'a immédiatement hissé au rang des plus originaux et des plus talentueux jeunes écrivains américains apparus ces cinq dernières années[36]. » Pour le jeune homme de 28 ans[37] originaire de Cleveland, Ohio, Los Angeles avait encore tout d'une fiction, comme c'était le cas pour Bas Jan Ader qui venait certes d'un peu plus loin.

Le *World Almanac* dont fut extraite l'incontournable épigraphe est un bon complément du *Five-Foot Shelf of Books* pour tout honnête homme. Et si je ne peux m'empêcher de comparer *Greetings from L. A.* et *Chapter VI*, ce n'est pas seulement parce qu'ils sont aujourd'hui aux extrêmes d'une production « littéraire » très atypique et que trente-sept ans les séparent, c'est aussi parce que tout les oppose et tout les rapproche. *Greetings from L.A.* est tout en lacunes. *Chapter VI* est au contraire rempli à ras bord d'images et de références et s'ouvre d'ailleurs sur la reproduction d'une coupure de presse relatant les démêlés d'un écrivain pour atteinte au droit d'auteur et à la vie privée. Fait divers qui n'est pas sans rapport avec l'expérience que venaient de partager Allen Ruppersberg lui-même et ses éditrices, Micheline Szwajcer & Michèle Didier. Juste après avoir achevé le projet monumental de *The New Five-Foot Shelf* et afin d'en rendre le contenu plus accessible, il fut en effet décidé de publier en un seul volume l'intégralité des textes des cinquante tomes de l'encyclopédie remaniée par Ruppersberg. Or, pour ne pas encourir le risque de plagiat, puisqu'une grande partie de l'anthologie n'est pas de l'auteur et n'est pas encore tombée dans le domaine public, les mille exemplaires de cette édition sous couverture souple non paginée et sans mention d'éditeur ne sont pas proposés à la vente et peuvent être distribués gratuitement dans certaines circonstances. Pour circuler sous le manteau, rien de tel qu'une édition « de poche » – de près de 700 pages tout de même !

Chapter VI compte 240 pages, comme *Greetings from L.A.* Il est composé de quatre parties. La première reproduit des coupures de presse (pp. 5-28); la seconde, des images de livres en couleur (pp. 31-116); la troisième, des fragments de liste et des marque-pages (pp. 119-198); la quatrième, le texte de Kafka (pp. 201-237).

Le titre et le colophon mis à part, c'est un livre d'images. Car même s'il reprend intégralement le texte de Kafka, à la bizarrerie de reproduire une citation extrêmement longue correspondant à la version-intégrale-d'un-texte-incomplet, Ruppersberg ajoute celle d'utiliser la reproduction photographique de ce texte. Et il renchérit en disposant sur les seules pages impaires de son livre les images des doubles pages jaunies du livre pillé, écrasé grand ouvert contre la face de son photocopieur – or seule cette section se voit réserver un sort si précieux, sacrifiant ainsi tous les versos au profit des bonnes pages et transformant dès lors le livre en calendrier, pour la forme comme pour le *fin* fond : car que fait l'animal au fond de son terrier ? Il tue le temps !

Un autre traitement du texte comme image est réservé à la section III. La liste de 146 livres qu'on y trouve s'étend sur près de quatre-vingts pages, mais elle tiendrait en beaucoup moins si l'artiste ne l'avait agrandie, fragmentée, découpée, manipulée et malmenée au point que toute tentative de la reconstituer dans sa totalité demeure vaine : les trente-sept premiers titres, par exemple, ne sont pas révélés, pas plus que ne le sont les items 84 à 105 et d'autres encore. En guise d'annonce, sur une des nombreuses affiches produites par Ruppersberg pour ses expositions, on peut lire la très laconique indication : « Translated by A. Ruppersberg ». Or c'est bien à une traduction graphique de la liste que l'artiste s'est livré ici. Et c'est bien une traduction des œuvres que nous livrent les collections auxquelles elles appartiennent. Mais il y a en plus de la dissimulation et de la pudeur, chez Ruppersberg, dans le fait de ne donner qu'une vision partielle de sa liste, et il y a certainement aussi la volonté de briser le rite culturel du tableau d'honneur.

Le principe du texte comme image se retrouve aussi dans la première section, réunissant des coupures de presse. Car, outre le rapport de l'image au texte propre au genre, la démarche suivie ici par Ruppersberg s'inscrit dans le droit fil du travail de reproductions dessinées de livres ouverts[38] et de coupures de presse[39], auquel il s'est adonné depuis le milieu des années 1970 jusqu'aux dernières notices

ILLUSTRATED BOOKS

1. THE WHITE ALBUM
Joan Didion
Simon & Schuster NY 1979
isbn# 0-671-22685-1

2. SLOUCHING TOWARDS BE
Joan Didion
Dell Publishing Co. Inc. NY 1

3. THE WORLD WITHIN THE W
Essays by William Gass
Alfred A. Knoph, NY 1987
isbn# 0394-40809-8

4. THE OLD MAN AND THE SE

ILLUSTRATED BOOKS

1. THE WHITE ALBUM
Joan Didion
Simon & Schuster NY 1979
isbn# 0-671-22685-1

2. SLOUCHING TOWARDS BETHLEHAM
Joan Didion
Dell Publishing Co. Inc. NY 1968

3. THE WORLD WITHIN THE WORD
Essays by William Gass
Alfred A. Knoph, NY 1987
isbn# 0394-40809-8

4. THE OLD MAN AND THE SEA
Ernest Hemingway
Charles Scribner's Sons, NY 1952

5. THE GLORIOUS OBSESSION
Maurice Rheims, Translated by Patrick Eva
St. Martins Press, NY 1975
isbn# 0-312-32965-2

6, HOUDINI
The Man Who Could Walk Through Walls
William Lindsay Gresham
Holt, Rinehart and Winston, NY, Chicago, S.
isbn# 03-027260-2

7. THE BOOK OF FATE
Formerly in the possession of and used by
Rendered into the English Language by H.
of an ancient Egyptian manuscript found in t
Royal Tombs near Mount Libycus in upper E

ILLUSTRATED BOOKS

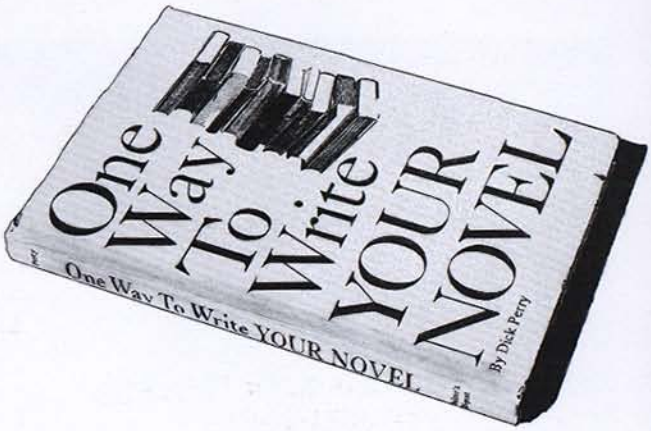
1. THE WHITE ALBUM
Joan Didion
Simon & Schuster NY 19
isbn# 0-671-22685-1

Allen Ruppersberg, *Chapter VI*, 240 pages, 27,9 x 21,6, p. 145, courtesy Éditions MFC-Michèle Didier

nécrologiques de 1997. Après la coupure de journal décrite plus haut et qui sert de frontispice à *Chapter VI*, tous les éléments de cette section rapportent un événement dans lequel les livres tiennent le premier rôle ou celui d'accessoire principal : du classement officiel des 100 meilleurs romans en langue anglaise au vol de 42 000 livres perpétré par un «apprenti philosophe», de la donation privée d'une bibliothèque de poésie à l'ensevelissement d'un vieillard sous les quelque 9 000 livres accumulés dans sa chambre d'hôtel.

Seule la section II, réunissant des photos de livres mis en scène, procède inversement en donnant à voir l'image comme du texte, dans sa répétition, son inversion, son brouillage et sa beauté nue ou luxuriante. Cette section colorée s'ouvre sans ambages sur l'image non trafiquée d'un exemplaire de poche très usagé du livre *A Portrait of the Artist as a Young Man* [*Portrait de l'artiste en jeune homme*], de James Joyce. On ne tarde pas à trouver ensuite un portrait de Ruppersberg lui-même, jeune, en train de retenir par le sommet une pile de livres d'une hauteur égale à la sienne. On trouve aussi quelques-uns des livres de la liste de référence, mais ils sont plutôt rares – pas plus que le Kafka, le Joyce, par exemple, ne figure pas parmi les 146 livres sélectionnés. Enfin, les connaisseurs noteront avec surprise la présence d'un *Where's Al?* qui n'a rien à voir avec la pièce emblématique de Ruppersberg portant ce titre[40]. Il s'agit d'un livre pour enfant de Byron Barton publié en 1989, vingt-sept ans après la création de l'œuvre de Ruppersberg, par Clarion Books, que le *School Library Journal* décrit comme... «Une agréable initiation au monde des livres[41]»!

J'ai réussi à me procurer la liste intégrale et pourtant incomplète (pourquoi donc Joyce et Kafka ont-ils été exclus?) des 146 livres négligemment recensés par Ruppersberg comme étant entrés dans son travail à un moment ou à un autre. Parmi ces titres, beaucoup de chefs-d'œuvre, il faut le reconnaître, des anthologies, des biographies, beaucoup d'auteurs français ou francophones[42], l'encyclopédie-bibliothèque déjà citée, le catalogue d'une exposition sur les pratiques archivistiques d'artistes[43] et, parallèlement, un livre sur la psychologie du collectionneur[44], sans oublier ces quatre ouvrages témoignant d'une préoccupation profonde de Ruppersberg : a) *Aspects of the Novel*,

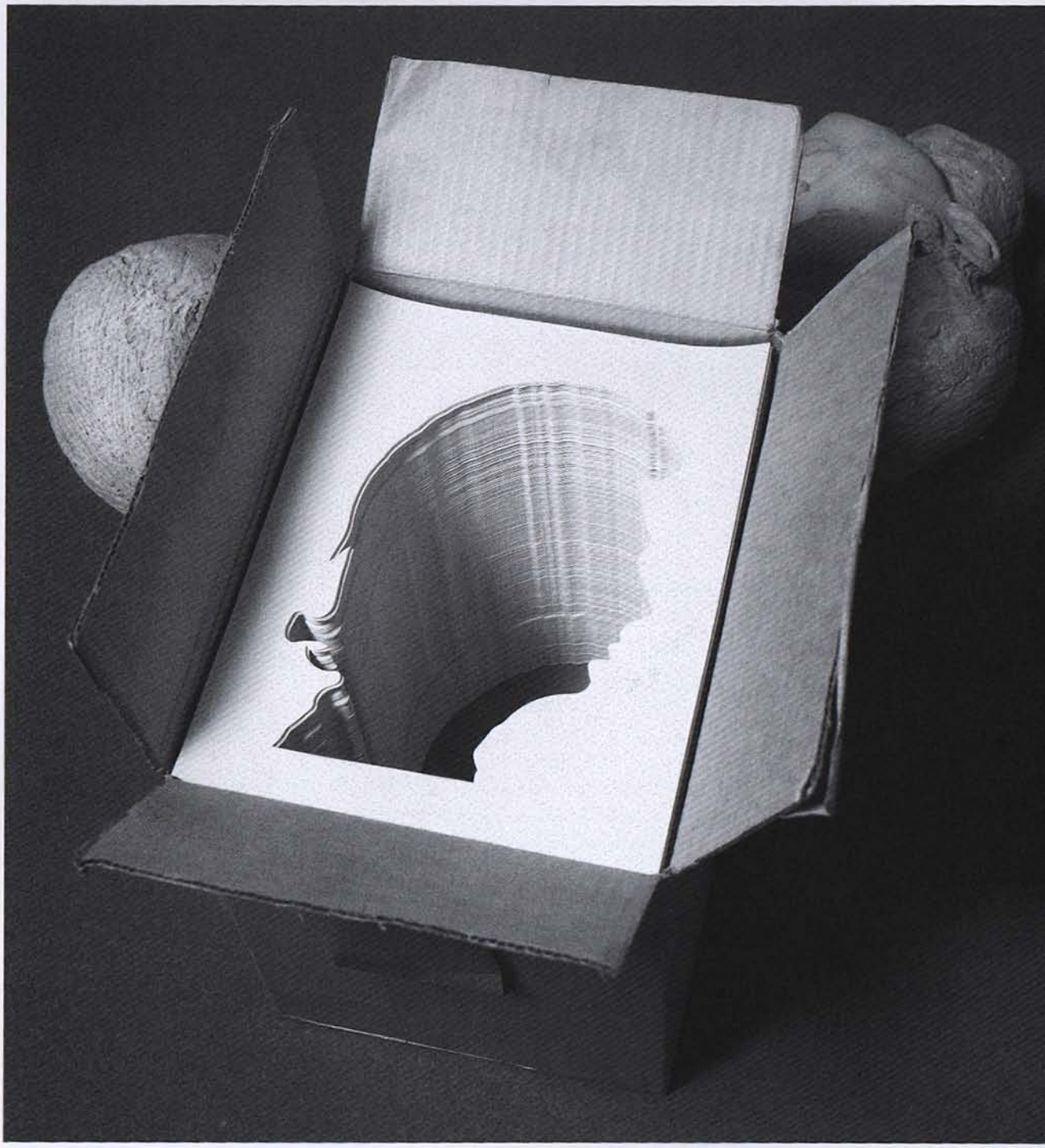


Allen Rupersberg, *One Way to Write Your Novel* (détail), 1991, crayon sur papier sous cadre en bois noir posé sur étagère murale, 84,5 x 100 x 25, Paris, Fonds national d'art contemporain, © CNAP

b) *The Story of a Novel*, c) *One Way to Write Your Novel* et d) *On how I wrote certain of my books*, traduction du livre de Raymond Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935). Mais je ne vais pas refaire ici cette liste si l'artiste, pour ne pas faire acte de prosélyte, a préféré la livrer en partie seulement[45].

La liste est le degré zéro de la collection. C'en est aussi le mode d'accès le plus synthétique et comme le point d'aboutissement. Les listes offrent ainsi un moyen de manipuler les collections sans précaution mais sans leur porter atteinte. Quand on est convaincu qu'une collection transforme les objets qu'elle est censée conserver intacts, ça vaut mieux!

De Defoe, Ruppersberg retient *Moll Flanders*, et non *Robinson*. D'ailleurs, 146 livres (certains en plusieurs volumes), c'est peu de choses à emporter sur une île déserte. De quelques-uns de ces titres fétiches et d'autres apparaissant aléatoirement dans la deuxième section de *Chapter VI*, Ruppersberg exécuta des esquisses rapides et efficaces dans la série *Reading Time* (1973-1974)[46] ou au contraire un portrait très méticuleux avec la série *The Gift and Inheritance*, constituée entre 1989 et 1991 de quelque 18 dessins; c'est en effet avec cette seconde série que l'artiste accomplit ce qu'il y avait de vraiment programmatique dans la première. Jamais auparavant il n'avait si bien mis en pratique les leçons de dessin reçues au Chouinard Institute à partir de 1962, passant presque autant de temps à la tâche qu'il n'en faut pour lire les livres dont il se servit de modèles.



Allen Ruppersberg, *Self Portrait and Sculpture*, 1985-1992, boîte en carton, feuilles découpées et 32 têtes en ciment, carton : 33 x 31,5 x 24,5, tête : moulage à l'échelle 1, Limoges, Frac Limousin

– Lire, écrire et dessiner tout à la fois… « Non, je n'ai jamais eu et je n'aurai jamais la possibilité de lire tous ces livres. J'ai 65 ans et j'ai beaucoup à faire. Peut-être ai-je lu ou consulté certains de ces livres mais je ne pourrais vous dire comment ni quand. C'est pour ça que La Liste a tout d'abord été faite[47] ! »

Double avantage à dresser des listes de tâches à accomplir : celui de remettre à plus tard ce que nous pourrions très bien commencer tout de suite, et celui de nous épargner l'effort d'y penser et donc finalement d'accomplir ces tâches, mais tout en ayant pris la précaution idoine pour ne pas les oublier complètement. Il entre en effet toujours dans l'élaboration des listes de ce genre des sentiments contraires et mitigés : satisfaction de nous être acquittés (partiellement) de nos obligations par anticipation en les établissant ; conviction déculpabilisante de n'avoir manqué à nos engagements que par omission (et non par négligence) quand nous les avons égarées ; vanité (ou consolation) de nous sentir progresser dans la vie quand nous nous voyons biffer une à une les lignes formant l'étroite colonne de nos projets.

En écho à ce paradoxe, je noterai que parmi les livres réels qui viennent et reviennent physiquement en scène dans la deuxième section de *Chapter VI*, il en est un à jaquette noire intitulé *Progress Not Adventure*, signé d'un certain A. Ruppersberg, qui réapparaît avec une certaine insistance. Ce livre, dont la jaquette au moins est assurément d'un Ruppersberg, je ne l'ai jamais lu et… je n'en connais pas l'auteur ! Alain ? Allen ? Allen ? Adolph ? Arthur ? Albert ? Alain ? Alan ? Albert ? Albert ? Allen[48] ?

Notes

1. Albert Camus, *L'Étranger* [1942], Paris, Gallimard, « Folio » 1972, p. 172.
2. Franz Kafka, *Le Terrier* [c.1923-1924], trad. de l'allemand par D. Miermont, Paris, Les Mille et une nuits, 1998, p. 56.
3. F. Kafka, « Joséphine la chanteresse, ou le Peuple des souris » (1924), dans *À la colonie disciplinaire et autres récits*, trad. de l'allemand par C. Billmann et J. Cellard, Arles, Actes Sud, 1998, p. 188.
4. Le fonds d'archives de Walker Evans du Metropolitan Museum of Art n'en compte que 9 000 ! Voir Jeff Rosenheim, *Walker Evans and the Picture Postcard*, Göttingen, Steidl Verlag, 2009. Il siérait sans doute ici de prendre pour exemple les collections itinérantes de Walter Benjamin, mais il y a tant de cuistres pour le montrer du doigt et en faire la victime d'une si superficielle popularité…
5. http://www.diacenter.org/ruppersberg/
6. Courriel de l'artiste à l'auteur, 4 avril 2009 (notre traduction, comme chaque fois où il n'est pas fait mention de traducteur).
7. http://www.micheledidier.com (l'auteur tient à adresser ses remerciements à Michèle Didier).
8. Ils sont pourtant tous les trois nés entre 1943 et 1944, mais Ruppersberg eut un début de carrière fulgurant et McCollum le crédite toujours d'une avance indépassable. Notons ici, après l'exposition du MoCA de Los Angeles et celle du New Museum à New York (toutes deux en 1985), le rôle de Christine Burgin dans la redécouverte du travail de Ruppersberg au début des années 1990.
9. « William Wegman », Saint-Étienne, Maison de la culture et de la communication, 9 fév.-25 mars 1989.
10. « Mon but était d'offrir à travers les livres un panorama des progrès de la race humaine dans les temps historiques, pour autant que cela soit possible » (Charles William Eliot, préface à *The Harvard Classics*, New York, P. F. Collier & Son, 1910).
11. Courriel de l'artiste à l'auteur, 31 mars 2009.
12. F. Kafka, *Le Terrier*, *op. cit.*, p. 31.
13. *Ibid.*
14. Arthur Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* [*Aphorismen zur Lebensweisheit*, c. 1908], trad. de l'allemand par J.-A. Cantacuzène, Paris, P.U.F., 1994 (rééd.), p. 120.
15. « Mes derniers dessins véritables furent la série pour l'exposition de Portikus en 1997 [Francfort, 13 déc. 1997-1er fév. 1998] et quelques autres pour une exposition chez Jay Gorney [New York, Jay Gorney Modern Art, *Looking Backward. 2,000-1887 / Paintings, Sculpture, Drawings*, 2-30 avr. 1994], réalisés d'après les très brèves notices nécrologiques de victimes du sida parues dans le *New York Times* » (courriel de l'artiste à l'auteur, 2 avril 2009).
16. Liste étendue à Kathy Acker, Samuel Fuller, Dora Maar, Toshiro Mifune et Townes van Zandt, pour l'exposition à la Kunsthalle de Düsseldorf en 2005.
17. La redevance à acquitter pour ajouter une nouvelle étoile est de 15 000 $. Doris Day ou Nat King Cole en ont deux (http://www.hollywoodusa.co.uk/walkoffamestarlocations.htm). À ce tarif, la liste est extensible

indéfiniment et ouverte à toutes les gloires du cinéma, du spectacle, de la radio ou de la télévision, même artificielles et éphémères.

18. Allan McCollum, «What one loves about life», *Allen Ruppersberg, Books, Inc.*, cat. d'expo. (Limoges, Frac Limousin, 1er oct.-27 nov. 1999), Limoges, Frac Limousin, 2000, pp. 22 et 84.

19. Respectivement 85 (comme Frank Stella), 99, 374 et 1703 références.

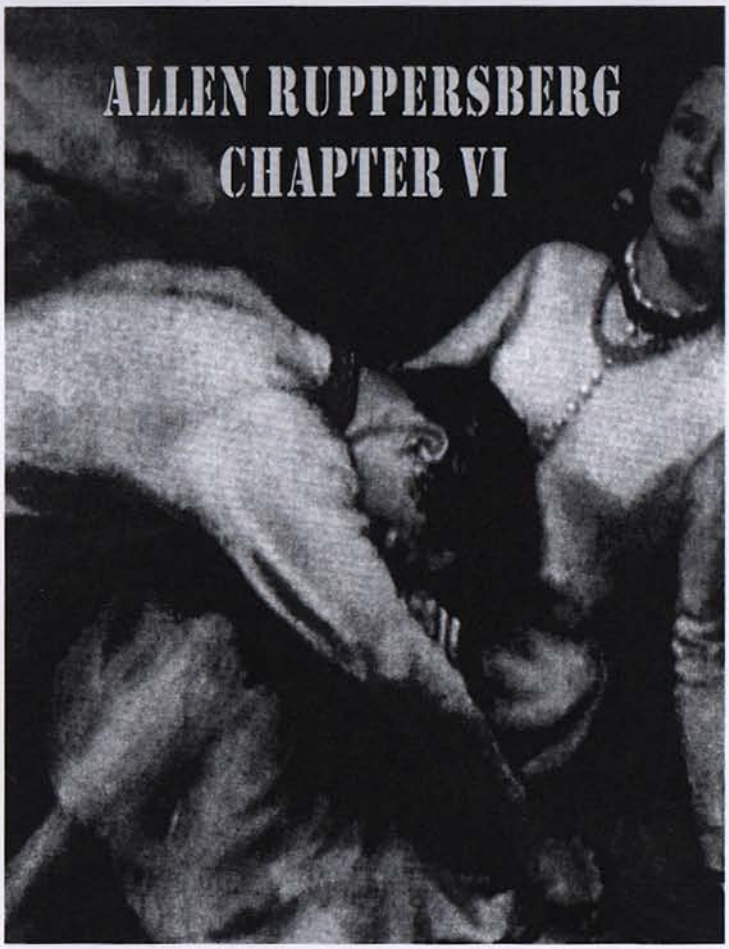
20. Courriel de l'artiste à l'auteur, 31 mars 2009.

21. *Ibid.*

22. «... pour visualiser toutes les pièces que nous avons acquises auprès d'autres collectionneurs./ ... selon deux catégories : beau ou pas./ ... parce que je ne me considère pas véritablement comme un collectionneur./ ... avec toutes les pièces que nous gardons habituellement dans les tiroirs./ ... parce que j'en avais assez de cette vie barbante./ ... pour voir combien de "génies" nous avons.»

23. «Who was born with a silver spoon in her mouth» [qui est née avec une petite cuiller en argent dans la bouche]/ «who has everything to gain and noting to lose» [qui n'a rien à perdre et tout à gagner]. Douglas Huebler profitant de l'occasion pour introduire à cet endroit des observations sur le projet lui-même, comme Ruppersberg le fera plus tard : «who thinks that this is the most interesting work in this exhibition» [qui pense que ceci est la meilleure œuvre de l'exposition]/«who has rejected the characterization assigned by the random association of this work but who is agreeable to having the photograph used nevertheless» [qui n'est pas d'accord avec le trait de caractère qui lui est associé dans ce travail mais est toutefois satisfaite que sa photo ait été utilisée]. Une liste non-exhaustive de variantes textuelles attachées à la *Variable Piece #70* est recensée dans *Douglas Huebler/ «Variable», etc.*, cat. d'expo. (Limoges, Frac Limousin, 11 déc. 1992-15 mars 1993), Limoges, Frac Limousin, 1993, pp. 134-137.

24. «Qu'est-ce que je peux faire?/ Quelle direction dois-je prendre?/ Pourquoi ça ne marche pas?/Qui a peur du nouveau, aujourd'hui?/ Une chose peut-elle être supérieure à une autre?/Qu'est-ce que vous regardez?/ Vous y aller seul?/Qu'est-ce au juste que l'expérience directe?/ Qui se souvient d'où ils viennent?/ Pourquoi tout est toujours pareil?».



Allen Ruppersberg, *Chapter VI*, 240 pages, 27,9 x 21,6, couverture, courtesy Éditions MFC-Michèle Didier, Bruxelles

25. «Nostalgie 24h/24./ Ce n'est pas de l'art (c'est du sérieux, maintenant). / De vrais progrès, pas d'histoires./ Tout est terminé./ Je n'en peux plus d'être artiste.»

26. J'hésite à employer le terme de livre d'artiste, notion minée, de toute façon, car à la remarque que je lui fis il y a quelques années : «Vous êtes à ma connaissance un des rares artistes qui se servent du livre d'artiste à fin littéraires», il me répondit par un bref : «Je déteste les livres d'artistes» («Interview», *Allen Ruppersberg, Books, Inc., op. cit.*, pp. 41, 106).

27. Courriels de l'artiste à l'auteur, 4-5 avril 2009.

28. «Qui pourra dire où finit l'un et où débute l'autre» (Edgar Allan Poe, *The Premature Burial* [*L'Enterré vivant*], 1844).

29. «Allen Ruppersberg: Drawn from Life», *The Secret of Life and Death*, Los Angeles/Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1985, p. 18.

30. Courriel de l'artiste à l'auteur, 2 avril 2009.

31. *The Picture of Dorian Gray*, Los Angeles, collection Judy & Stuart Spence, 1974.

32. *Henry David Thoreau's* Walden *by Allen Ruppersberg*, Paris, coll. Yvon Lambert, 1973.

33. *A Collection of Letters*, 1976, *A Short Story*, 1977, New York, Solomon R. Guggenheim Museum. Ces séries de dessins furent réalisées après une

recherche dans le fonds d'archives de l'Université du Texas, à Austin, qui mit l'artiste en présence des lettres autographes de plusieurs grands écrivains américains.
34. « Avant 1950, la désignation de Miss America était effectuée pour l'année au cours de laquelle avait eu lieu la sélection. À partir de 1950 la désignation prit effet l'année suivant cette élection ; il en résulta qu'il n'y eut aucune Miss America en 1950. »
35. Dernier livre de fiction, paru en 1857, à l'âge de 36 ans, alors qu'il en reste trente-quatre à vivre à son auteur, qui finit dans l'oubli.
36. « Allen Ruppersberg's first novel establishes him overnight as one of the most talented and original young American writers to emerge in the last five years. »
37. Au même âge, en 1847, Melville publiait *Omoo*.
38. *Untitled (The Book as Object)*, 1976, Los Angeles, collection Christine Nichols.
39. *Drawn from Life*, 1981, Los Angeles, collection Judy & Stuart Spence.
40. Angoulême, collection Frac Poitou-Charentes.
41. « A pleasant introduction to books. »
42. Valéry, Roussel, Camus, Voltaire, Michaux, Robbe-Grillet, Butor, Proust, Sagan, Baudelaire, Zola, Vivian Mercier, Maurice Rheims.
43. *Deep Storage/Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Munich/New York, Prestel-Verlag, 1998. Publié à l'occasion de l'exposition éponyme à P.S.1 Contemporary Art Center, New York du 5 juillet au 30 août 1998.
44. Werner Muensterberger, *Collecting an Unruly Passion, Psychological Perspectives*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
45. « L'idée de suggérer à quelqu'un des livres à utiliser, apprécier, où puiser... ne m'est jamais venue, personnellement ou professionnellement, et je trouve ça même un peu bizarre » (« How a talk turned into a book-installation, A. Ruppersberg à Mortiz Küng, 6 juin 2007 », annexe de *Chapter VI*, Bruxelles, éd. Michèle Didier, 2009).
46. Et dans la série *Raymond Roussel falls to the floor* (1979), Newport Beach (Ca.), collection Orange County Museum of Art, ou dans quelques dessins isolés aux titres accrocheurs comme *A Good Drawing (of a Book at Sunrise)* (1975), Los Angeles, collection Susan Matheson, *A Quiet Sketch of a Novel* (1975), San Diego (Ca.), collection Joyce & Ted Strauss.
47. Courriel de l'artiste à l'auteur, 5 avril 2009.
48. Ordre d'apparition des prénoms ayant pour initiale la lettre *A* dans la liste de 146 livres de Ruppersberg. (Allen, pour Allen Ginsberg.)

Frédéric Paul est l'auteur de nombreux essais, notamment sur Claude Closky, Jonathan Monk, Toni Grand, Douglas Huebler, William Wegman, Mel Bochner, Richard Wright et Robert Barry. Docteur en histoire de l'art, sa thèse était intitulée : *L'Écho des années 70 californiennes sur l'art européen des années 90*. Directeur du FRAC Limousin de 1988 à 2000, il dirige aujourd'hui le Domaine de Kerguéhennec, centre d'art contemporain, centre culturel de rencontre.