Le dépliant : un format pour des images recomposées

Didier Mathieu

Abstract (F): Formats et formes remarquables, les dépliants qui utilisent l'image photographique sont-ils à voir et à lire pliés, page à page, comme un livre, ou dépliés, à plat, dans une apparente entièreté ? Le format du dépliant, démesurément plus large que haut renforce l'horizontalité de son contenu et souligne la frontalité des images. La plupart des dépliants dont il va être question dans cet article sont le fruit de montages d'images qui, plus que photographiques, seraient cinématographiques. En outre, il apparaît que les deux notions d'espaces et de temps sont diversement présentes et imbriquées dans ces œuvres.

Abstract (E): This paper analyses the leporello as a hybrid form situated between the book format and a horizontal, panorama-like image. In most of the leporellos studied here photographs are arranged according to principles of cinematographic montage in order to challenge the conceptual separation of space and time.

Article

Bien ambivalents sont les dépliants. Sont-ils à voir et à lire pliés, page à page, comme un livre, ou dépliés, à plat, dans une apparente entièreté ? Mêlant discontinuité des pages d'un volume et simultanéité d'une feuille dépliée, le dépliant n'est plus ou pas encore un livre.[1] Le dépliant est une forme pour la démesure. Son format démesurément plus large que haut renforce l'horizontalité de son contenu – dans les exemples que nous allons étudier, un paysage, qu'il soit de campagne ou urbain (la ligne d'horizon est l'élément central de *Die Passage* d'Edmund Kuppel). Le format du dépliant souligne également la frontalité des

[1] Il faudrait évoquer, entre les livres massicotés et les dépliants, ces ouvrages dont la tranche verticale n'est pas coupée – sortes de dépliants «reliés». Ce type de façonnage, peu usité en France mais bien connu dans les pays d'Europe du Nord, permet de donner du corps à un ouvrage de peu de pages imprimées. Ces livres sont-ils potentiellement des dépliants ? Pas sûr. Par exemple, je ne suis pas certain que *A Voyage on the North Sea* de Marcel Broodthaers, livre d'un élégant format presque carré, à peine plus large que haut, publié en 1974, ait pu être pensé sous forme de dépliant. L'aspect cinématographique de ce livre ne réside pas tant dans un possible déploiement de ses pages que dans le montage qui anime la reproduction du tableau (une «marine» représentant un navire à voiles d'autrefois, entouré de quelques embarcations) : alternance de plans larges et de plans serrés – cadrages qui découpent, gros plans qui focalisent sur des détails, effets de zoom (qui font découvrir la matière picturale, au plus près de la toile), répétition d'images. Le «découpage» du tableau, en soulignant le heurt des couleurs chaudes et froides, amplifie le rythme de ce montage (les bruns et les rouges s'opposent aux bleus et aux verts). Ce foisonnant et dynamique assemblage d'images en couleurs, en un chaos organisé, installe un sentiment de vitesse, d'agitation, qui contraste avec la trompeuse tranquillité des photographies en noir et blanc de l'autre voilier.

images (cela est particulièrement remarquable dans *A Walk Past Standing Stones* de Richard Long).

A part *Die Direttissima* d'Edmund Kuppel et *Ajawaan* de Hamish Fulton, les dépliants dont il va être question dans cet article sont le fruit de montages d'images. Montages par juxtaposition (*Flower Arrangement for Bruce Nauman* de Dennis Oppenheim, *A Walk Past Standing Stones* déjà mentionné) ou par différents types de collage (*Every Building on the Sunset Strip* d'Edward Ruscha, *Zugerstrasse / Baarerstrasse 1999-2000* de Jean-Frédéric Schnyder, *Les pins* de Bernard Lassus). Plus que photographiques, ces combinaisons d'images seraient cinématographiques, rappelant des mouvements (ou des non-mouvements) de caméra, entre autres le «travelling» (on connait les conditions de prise de vue des photographies de *Every Building on the Sunset Strip*), le panoramique (*Les pins*) et le plan-séquence (*Die Passage*).[2] Les plis cassent la totalité d'une image (*Die Direttissima*) ou construisent cette totalité (*Die Passage*). Ils rythment sagement des juxtapositions d'images – pas d'images imprimées à cheval sur deux volets (*A Walk Past Standing Stones*, *Flower Arrangement for Bruce Nauman*), ou encore, ils scandent la continuité et le déroulement fluide d'une totalité (*Humus Line* de Lars Paalgard et Oddvar I. n. Daren, *Zugerstrasse / Baarerstrasse 1999-2000*, *Les pins*). Entre documentation et fiction, ces dépliants qui utilisent l'image photographique sont aussi bien ambigus. *Humus Line* documente une installation, *Every Building on the Sunset Strip* est un recensement, *Die Passage* témoigne du passage d'un bateau, mais nous verrons comment la recomposition des images est source de fiction (*Zugerstrasse / Baarerstrasse 1999-2000*, *A Walk Past Standing Stones*).

Si le dépliant est une forme pour la démesure, à l'opposé, il s'avère être une forme pour la mesure : mesure d'un temps ou d'un espace. Ces deux notions de temps et d'espace sont diversement présentes dans les œuvres dont nous allons parler : temps comme étiré dans *Flower Arrangement for Bruce Nauman* et *Ajawaan*, espace compressé dans *A Walk Past Standing Stones*. Elles le sont très singulièrement dans deux livres de Richard Long, *A hundred Stones* et *Labyrinth*. Si, généralement, les dépliants sont d''impossibles' livres, *A hundred Stones* et *Labyrinth*, s'ils n'étaient des livres, seraient de 'possibles' dépliants.

Edmund Kuppel publie en 1982 deux livres-dépliants complémentaires, tant dans leur forme que dans leur intention : *Die Direttissima* et *Die Passage* édités par AQ-Verlag, le premier à l'occasion d'une exposition personnelle « Fotos vom Berg » au Kunstforum de

[2] Faute de place, nous ne pouvons ici que signaler un autre mouvement de l'objectif, le zoom « fabriqué » qu'Annette Messager met en œuvre *Les approches*.

Munich, l'autre à l'occasion de l'exposition « In situ » au Centre Georges Pompidou à Paris. Avant d'en venir à ces deux dépliants, il me semble utile d'évoquer, assez longuement, trois autres publications de l'artiste. Né en 1947 à Blumenfeld, Edmund Kuppel est photographe. Il conçoit des livres, des films, des installations vidéo, des outils de prise de vues, des machines à voir des images – les *Bildwerfer*, sortes de lanternes magiques qui nous ramènent à une préhistoire de l'image animée. Ces œuvres, formellement si différentes, sont cependant indissociables les unes des autres. Toutes sont des constructions physiques, visuelles et intellectuelles dont l'élaboration nécessite des processus ou procédures dans lesquels parfois se glisse un artifice, et l'artifice est toujours montré comme faisant partie de l'œuvre.

Au tout début des années 1970 il quitte Karlsruhe et séjourne à Paris. Une des premières séries photographiques qu'il réalise sur place est une collection de 300 images d'enseignes de magasins dans lesquelles apparaît le mot 'photo'. Elle sera publiée en 1977 sous le titre *300 Photos aus Paris* dans *Medium Photographie - Heft 4* (catalogue de l'exposition de l'artiste à la Kunsthalle de Kiel). Dans un entretien réalisé pour le catalogue de son exposition au Centre des livres d'artistes en 2008, Edmund Kuppel commente :

> « J'étais depuis peu de temps à Paris, une grande ville, et je tombais souvent sur le mot 'photo'. Je voulais réduire l'information photographique, l'histoire, la légende à un minimum. Il était clair pour moi que je faisais des photographies qui ne disent rien d'autre qu'elles sont des photos. C'était une mise presque à zéro de l'information. C'était pour moi une pièce de base, il fallait vraiment commencer à zéro. La photo est une photo et rien d'autre. Il n'y a pas dans cette série l'idée de collection, mais plutôt celle de nombre, de masse comme symbole d'un bombardement de photographies. Je voulais neutraliser l'idée de la photographie en tant qu'objet individuel. Evidemment, comme les typographies du mot «photo» sont toutes différentes, on pourrait penser à une collection et, comme le fait tout collectionneur, on pourrait hiérarchiser, faire des choix. »[3]

Plus loin dans cet entretien, Edmund Kuppel revient sur l'aspect documentaire de ses photographies :

> « La photographie n'était pas seulement un véhicule, mais aussi, à la base, un document. Je n'ai jamais voulu mettre hors jeu le caractère documentaire de la photographie, mais je me suis toujours attaché à mettre en jeu le poids de la loyauté de l'auteur. En soi la photographie est une illusion, son caractère documentaire dépend de l'intention de l'auteur. L'authenticité

[3] Edmund Kuppel, *Voyages et excursions du Photographe des Bistrots*, Saint-Yrieix-la-Perche : Centre des livres d'artistes, 2008.

de la photographie n'est pas dans la photographie elle-même mais dans les conditions de sa production et de sa création. »[4]

Le travail qui l'a conduit à publier en 1991 *Atlas* – livre de grand format, comme un album – commence lorsqu'il trouve aux Puces quelques cartes postales anciennes représentant des vues du Cantal. Par la suite, d'autres seront collectées. Leur auteur est un même et unique photographe anonyme. Ces cartes postales montrent des fractions du paysage montagnard (des sommets, un morceau de vallée, d'autres sommets au loin, une portion d'escarpement, etc.). Au cours de nombreuses ascensions dans les Monts du Cantal, Edmund Kuppel va retrouver les points de vue fixés quatre-vingts ans plus tôt par son prédécesseur. Sur place, à l'aide d'un système optique de sa fabrication, il photographie les cartes postales replacées, inscrites très précisément dans le paysage environnant. Images qu'on pourrait dire 'raccord' – très justement et doublement rapportées. Au centre des photographies ainsi obtenues, les cartes postales ne sont pas des pièces manquantes. Au contraire, ce que retrouve Edmund Kuppel, c'est le paysage qui se loge autour d'elles, le paysage qui manquait. Et en aucun cas il ne s'agit de 'photo-montages'. Avant d'être publié sous forme de livre[5], *Atlas (L'homme du Cantal)* est une série de trente-et-une photographies en couleurs de grands formats (70 x 70 cm) que l'on a pu voir en 1991 au Musée d'art et d'archéologie à Aurillac et au Neues Museum Weserberg à Brême en 2002. Dans l'entretien précédemment cité, Edmund Kuppel explique :

> « Atlas est une série très proche d'un travail de 1971/1972, *Sich dazwischen stellen*. Le titre n'est pas facile à traduire, quelque chose comme "se placer entre la réalité et la reproduction"… "se mettre entre". Dans un premier temps, je prenais au téléobjectif une portion de paysage. Ensuite, dans le même paysage, je faisais tenir par quelqu'un le tirage de cette image et prenais l'ensemble au grand angle. Pour ce travail là, j'étais l'auteur des deux images. […] Pour *Atlas*, j'ai repris le principe photographique de *Sich dazwischen stellen* mais en le changeant : ce n'est plus moi l'unique auteur des images. En utilisant des cartes postales, je ne connais pas l'auteur des images. Pas plus que je ne connaissais les auteurs des images dans les bistrots parisiens. Toutes ces images sont de "deuxième main". Dans mes premières séries de photos je me sentais trop présent, trop proche de l'histoire. »[6]

[4] Edmund Kuppel, *Voyages et excursions du Photographe des Bistrots*, op. cit.
[5] *Atlas (L'homme du Cantal)*, Musée d'art et d'archéologie et le Centre de développement culturel – La Sellerie, Aurillac, 1991.
[6] Edmund Kuppel, *Voyages et excursions du Photographe des Bistrots*, op. cit.

Les images de bistrots parisiens qu'évoque Edmund Kuppel ont été à l'origine d'une œuvre multiforme. à partir de 1974 il prend en photo les grandes photographies murales que l'on trouve à cette époque dans les bistrots de Paris : vues de paysages des provinces françaises, souvent images de la région d'origine du patron du café. En trois ans, il constitue une collection de quelque quatre cent cinquante images dont il retient trois cent cinquante qui formeront l'installation titrée *Le cabinet de travail de Ferdinand von Blumenfeld*. Dans cette configuration, elles seront montrées la première fois en 1977 à l'occasion de la Biennale de Paris. Ferdinand von Blumenfeld est un personnage inventé, photographe de son état, 'double' d'Edmund Kuppel. Dans un deuxième temps, choisies dans l'ensemble des photographies, deux séries d'images, organisées et associées à de courts textes, seront publiées sous forme d'albums : *Histoires du Photographe des Bistrots* en 1993[7] et *Voyages et excursions du Photographe des Bistrots* en 2008, deux récits en images des tribulations de Ferdinand von Blumenfeld à Paris et en Province.

Edmund Kuppel, *Voyages et excursions du Photographe des Bistrots*, Saint-Yrieix-la-Perche, Le centre des livres d'artistes, 2008.

Depuis leur publication, *Histoires du Photographe des Bistrots* et *Voyages et excursions du Photographe des Bistrots* sont parties intégrantes du *Cabinet de Ferdinand von*

[7] *Geschichten vom Bistrotfotografen / Histoires du Photographe des Bistrots*, Neuhausen auf der Fildern : Kunst im Schloß ; Metz : Faux Mouvement Art Contemporain ; Le Quai / Ecole d'art de Mulhouse et de Haute-Alsace, 1993.

Blumenfeld (*Voyages et excursions du Photographe des Bistrots* ayant d'abord été présenté sous forme de maquette avant d'être édité). A propos de ces deux publications Edmund Kuppel déclare :

> « Je me sers de la photographie comme documents, mais comme faux documents sur des histoires fausses et en même temps rien n'est inventé. Je jouais avec l'aspect document de ces photographies. Quand je travaillais sur les bistrots je me sentais plus explorateur que collectionneur. […] Avec le livre *Histoires du Photographe des Bistrots*, après un travail analytique, dans lequel je morcelais tous ces paysages fictifs, imaginaires qui existaient à Paris, j'ai commencé un travail synthétique, je construisais un autre monde avec ces morceaux. C'était peut-être aussi une façon de mettre fin à une recherche et une recherche enferme toujours dans un système. Faire d'autres liaisons entre les images, et entre les images et leur processus de création. »[8]

Occupant la totalité du cadre, les images des paysages aux murs des bistrots sont photographiées à l'aide d'un outil de prise de vue fabriqué par l'artiste : maintenu par deux bras, décalé par rapport à l'objectif, un miroir est placé à l'avant de l'appareil photo. Ce dispositif permet à Edmund Kuppel de fixer sur la pellicule, dans le temps d'une seule prise, deux images : une image principale et frontale – le paysage au mur –, et une seconde image – une partie de la salle du café reflétée par le miroir-rétroviseur. La première image est en quelque sorte trouée par la deuxième qui fait figure d'insert et apparaît comme un paradoxal arrière-plan : « J'arrête en même temps deux temps différents. Le spectateur cherche toujours à reconnaître quel temps est documenté. Evidemment c'est un travail sur le temps, sur le regard. »[9] Aux murs du Cabinet de Ferdinand von Blumenfeld, les tirages photographiques de Edmund Kuppel sont des photographies de photographies aux murs des bistrots parisiens. Imprimés dans *Histoires du Photographe des Bistrots* et *Voyages et excursions du Photographe des Bistrots*, ils sont les images d'une image d'une image.

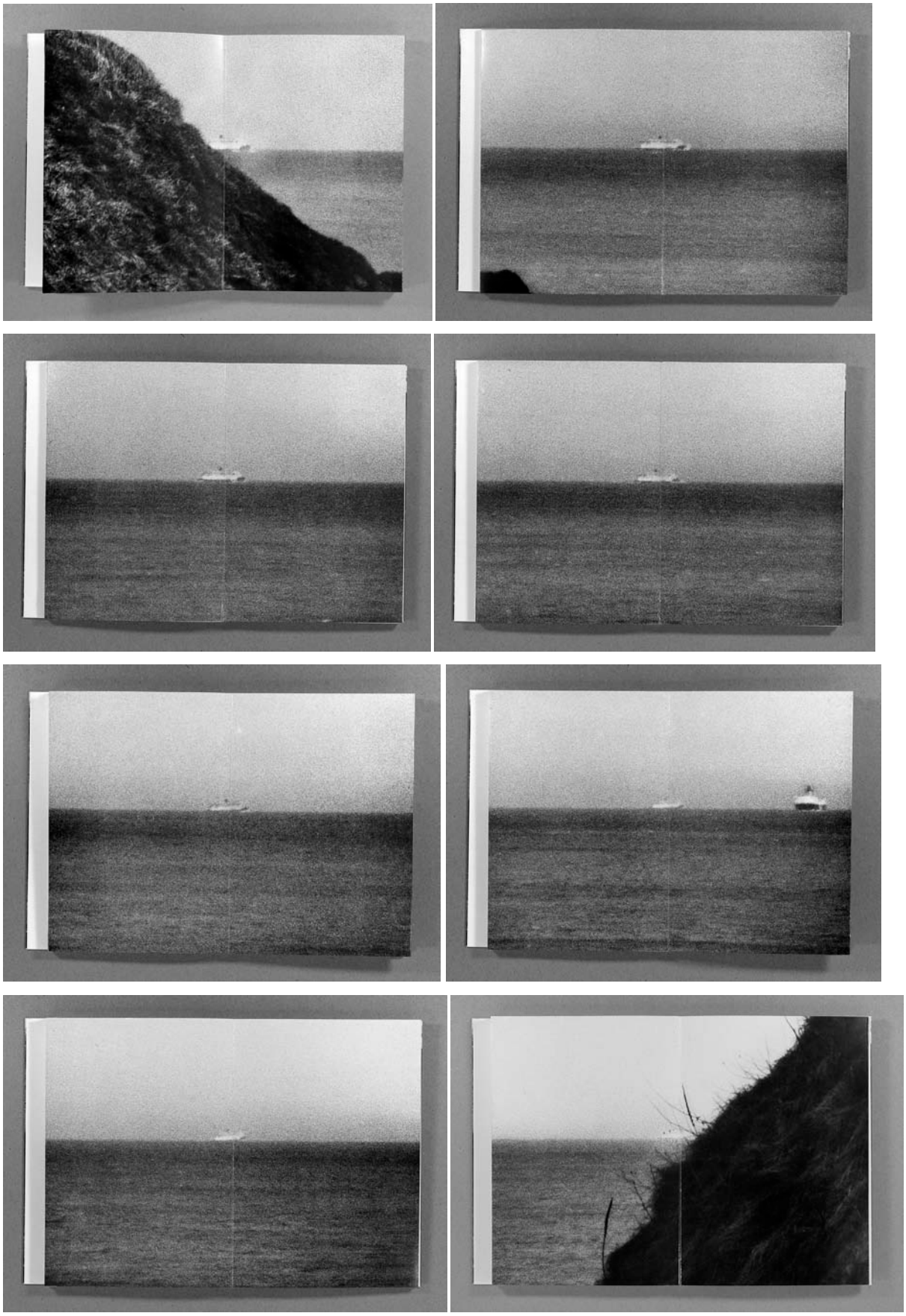
Revenons aux deux dépliants de 1982, *Die Direttissima* et *Die Passage*. Les deux photographies – images du Puy Mary dans le Cantal, imprimées au recto et au verso de la jaquette semblent orienter la lecture de *Die Direttissima*. La première est prise dans un bistrot à Paris (Le Porte Saint-Denis), la deuxième au pied de la montagne volcanique à Le Claux. En défonce dans les images, les indications de longitude et de latitude des lieux de prise de vue. Le titre est emprunté au vocabulaire des alpinistes ; le mot italien 'direttissima' désigne une

[8] Edmund Kuppel, *Voyages et excursions du Photographe des Bistrots*, op. cit.
[9] Edmund Kuppel, *Voyages et excursions du Photographe des Bistrots*, op. cit.

ascension en ligne directe pratiquée à l'origine dans les Dolomites. Après une première page de texte – pour le moins sibyllin –, le livre s'ouvre sur une double page. L'image qu'on y voit est obscure. Une à une, les images des doubles pages suivantes, elles aussi peu lisibles, ne semblent pas reliées entre elles. Finalement, le temps de la lecture dévoile la totalité d'une image – mentalement déployée. Déplié, *Die Direttissima* se révèle être une longue photographie verticale reproduite en noir et blanc, une tranche découpée dans la montagne – en droite ligne, du pied vers le, comme un carottage. Une sorte de contre-plongée. L'apparente horizontalité de la bande de papier est basculée. Dans un courrier, Edmund Kuppel m'écrit : « En le feuilletant comme un livre, les différentes pages montrent des paysages autonomes, laissés à l'imagination du spectateur. En "détruisant" la structure du "livre" – en le dépliant comme un leporello – le spectateur découvre l'unité de la montagne et la "direttissima". Et la longueur du leporello est calculée de manière à ce qu'il ne puisse être tenu déplié à bout de bras ».

Plus que *Die Direttissima*, *Die Passage* est un dépliant à 'mécanisme'. En première double page du livre, on découvre sur la gauche le flanc d'une montagne et, à l'arrière, une étendue d'eau et l'amorce de la ligne d'horizon. Au point de jonction de celle-ci et du flanc de la montagne apparaît un bateau. L'avant-dernière double page est comme le miroir de la première : à droite de l'image, un autre flanc de montagne derrière lequel le bateau déjà disparaît. Entre ces doubles pages, six autres dans lesquelles on voit ce qui semble être la même image répétée (si ce n'est tout à coup le surgissement accidentel d'un autre navire) : l'étendue de la mer, l'étendue du ciel et, entre les deux, un bateau sur la ligne d'horizon. Ce bateau immobile est placé exactement au milieu du pli médian.[10] Parce que notre lecture avance, d'une page à l'autre, il passe, et son trajet est accompli à la fin du livre.

[10] Il suffirait de décaler le pliage des volets de *Die Passage* (le pli médian devenant un pli latéral) pour détraquer le mécanisme. On verrait alors très exactement sur chaque double page, l'étendue de la mer, l'étendue du ciel, entre les deux la ligne d'horizon, et, de façon absurde, sur les bords – à gauche et à droite – la moitié avant poursuivant la moitié arrière du bateau.



Edmund Kuppel, *Die Passage*, Dudweiler, AQ Verlag, 1982.

Le déploiement de *Die Passage* révèle la totalité d'une seule image – longue photographie reproduite en noir et blanc – dont nous n'avions vu que des fragments. Rien de bien nouveau : la ligne d'horizon, entre ciel et mer, joint les flancs des montagnes. Régulièrement, le bateau est posé là. Mais peut-être, de page en page, n'avions-nous pas perçu qu'il ne fait pas que traverser en droite ligne, ralliant les deux points extrêmes de l'horizon (ou le début et la fin du livre) : il s'éloigne, prend la tangente. En combinant deux lectures possibles, Edmund Kuppel donne à voir l'artifice de construction du livre : chaque moment de la prise de vue (en pose) a été précisément calculé pour diviser la distance entre les deux montagnes – et le parcours du bateau – en huit segments ou séquences qui seront, dans le livre, autant de doubles pages, et il précise :

> « Dans le livre *Die Passage*, il y a un travail sur la non identité du temps et de l'espace. Ce ne sont pas huit bateaux l'un derrière l'autre qui traversent l'horizon mais un seul photographié à différents moments. La photographie, le medium même, est devenu le sujet de mon travail. »[11]

Dans *Every Building on the Sunset Strip*, Edward Ruscha dénombre les immeubles qui bordent le Sunset Strip, portion du Sunset Boulevard à Los Angeles. Ce long dépliant, plus de huit mètres, est, dans sa hauteur, divisé en cinq bandes parallèles faites, en alternance, de vides et de pleins. Au centre, une large et remarquable bande blanche comme une marge vide. De part et d'autre, les deux rubans que forment les reproductions photographiques des façades des immeubles qui, en un montage, sont collées les unes à côté des autres. Au-delà de ces deux rubans, à nouveau une marge blanche, celle-ci étroite (un vide à l'arrière des façades? Façades comme un décor de cinéma, Hollywood est proche). Au rectiligne du boulevard dans la réalité répond le rectiligne du dépliant, bande de papier imprimé. Ici, la frontalité des façades est basculée, le relevé est une mise à plat, une vue aérienne. Les deux arrangements des immeubles sont imprimés tête-bêche. Ainsi, gauche et droite du boulevard deviennent haut et bas. Pour arpenter ce boulevard, de long en large – allers et retours – il faut renverser le livre (comme traverser la rue pour voir l'autre alignement des façades, en face).

Every Building on the Sunset Strip est inséré dans un étui habillé d'une feuille de papier métallisé qui fait miroir. On peut se demander à quoi sert cet objet. Juste protéger le livre ? Un ornement extérieur ? Comme on place au centre d'une anamorphose un cylindre de matière réfléchissante, on peut oser poser cet étui au milieu de la bande blanche au centre du

[11] Edmund Kuppel, *Voyages et excursions du Photographe des Bistrots*, op. cit.

dépliant. Reflétées, les façades des immeubles, des deux côtés du boulevard, apparaissent verticales, redressées.

La mise en page de *Zugerstrasse / Baarerstrasse 1999-2000*, dépliant du photographe Jean-Frédéric Schnyder, publié à Zürich par Patrick Frey en 2001, emprunte à celle de *Every Building on the Sunset Strip*. *Zugerstrasse / Baarerstrasse 1999-2000* montre les deux côtés d'une voie urbaine. Le ruban d'asphalte, à la fois unit et sépare deux localités de Suisse allémanique, Zug et Baar, entre Lucerne et Zürich près du Zuger See. A Zug il est nommé rue de Baar et à Baar rue de Zug. Si *Every Building on the Sunset Strip* peut être considéré comme un document, sous l'apparence du document, *Zugerstrasse / Baarerstrasse 1999-2000* est une fiction, presque un «documentaire» quasi sociologique.

Tout dépliant est fait de continuité et de discontinuité, le plus souvent spatiales. Dans le déroulement d'images prises de jour, Jean-Frédéric Schnyder introduit une rupture temporelle. Comme dans un film, apparaît soudainement une séquence de nuit, collage lisse que rendent plus aisé les outils numériques d'aujourd'hui (on est loin du collage rudimentaire type 'ciseaux et colle' de *Every Building on the Sunset Strip*). Autre rupture dans le temps, mais cette fois dans un temps météorologique : parfois on voit des amas de neige au bord des trottoirs, absents, sans raison, dans la suite de l'image. L'unité de lieu (une rue) et l'unité d'action (photographier) sont respectées. L'unité de temps est bannie. Pour aboutir à cette longue représentation en 'continu' de la rue de Zug – ou de Baar, un millier d'images ont été engrangées par l'artiste entre le 16 novembre 1999 et le 23 mars 2001.

A l'origine de *Humus Line* de Lars Paalgard et Oddvar I. n. Daren, imposant dépliant de quarante mètres de long publié en 1983, est une œuvre des deux artistes, installée la même année à Maastricht dans une usine désaffectée, dans le cadre de leur projet *1st Ars Situare Manifestation.* « This book is a documentation of the complete Humus Line as part of the 1st Ars Situare Manifestation » écrivent-ils dans un texte de présentation imprimé sur un feuillet volant joint au dépliant. Une fuite d'eau au niveau de l'arête du toit avait creusé dans le sol de l'usine un sillon dans lequel s'étaient accumulés cailloux, bouts de bois, morceaux de papiers, feuilles mortes, plumes d'oiseaux et autres débris, formant, sur une quarantaine de mètres, une vague, imparfaite ligne de détritus. L'installation (presque 'action') *Humus Line* a consisté, en balayant le sol de l'usine, à prolonger cette ligne initiale sur toute la longueur du bâtiment, d'un mur à l'autre, soit sur une centaine de mètres. Mises bout à bout, cent quarante photographies reproduites dans un rapport de trois et demie, donnent à voir la totalité de la ligne, vue de dessus. Cette vue 'aérienne', quasiment en travelling, est une mise à plat de

l'œuvre en volume. En cent quarante volets, les cent quarante mètres de la *Humus Line* primitive sont reconstitués. Le dépliant est le 'relevé' photographique de l'installation. C'est la juste continuité de la ligne qui guide la juxtaposition des images, au détriment du cadrage de celles-ci dans les pages. Ces décalages donnent au dépliant une part de son rythme. Cadrages approximatifs qui semblent indiquer que le sujet est bien la ligne d'humus et non son environnement, l'espace et les conditions de son installation dans l'usine désaffectée. Tout comme dans *Every Building on the Sunset Strip* apparaissent les traces de coupe et de montage entre les différentes séquences, dans Humus Line on perçoit, d'une image à l'autre, des différences de densités de gris, les raccords sont apparents.

Flower Arrangement for Bruce Nauman, dépliant à huit volets de Dennis Oppenheim, contribution de l'artiste à la boîte *Artists & Photographs* (New York, Multiples, 1970), s'ouvre sur une photographie en noir et blanc, de format oblong, imprimée en pleine page. Un tapis de fleurs couvre le sol, et çà et là, les bases de troncs d'arbres (ce pourrait être la lisière d'un sous-bois). Une fois déplié on reconnaît, sur chacun des sept autres volets du leporello, la même image répétée. Cet arrangement crée une nouvelle unité – un bandeau continu, visuellement cohérent, tout autant que chacune de ses parties. On voit un tapis de fleurs couvrant le sol, et çà et là, les bases de troncs d'arbres (ce pourrait être la lisière d'un sous-bois). Notre champ de vision s'est en quelque sorte élargi. Mais est-ce la même image huit fois répétée ? A y regarder de près, le cadrage de cette portion de sous-bois est le même ; les arbres disposés à l'arrière-plan servent de points de repère trompeurs. Ce qui a changé de la première à la dernière image, c'est le premier plan. Peu ouvertes sur la première image, les fleurs sont, sur la dernière en pleine floraison. Le blanc a envahi les gris et les noirs de l'image. Le temps a passé. Temps recomposé. Image recomposée comme celle du dépliant *Les pins* de Bernard Lassus publié par Coracle Press en 1983, dont le format, très étroit en hauteur fait de ce leporello plus un ruban qu'une bande, renforçant l'idée d'une ligne continue. En un collage, trente-trois photographies de tronçons de troncs de pins – prises à hauteur du regard – sont mises les unes à côté des autres. La vue qui en résulte est comme un carottage horizontal, une coupe en forêt. L'espace étroit offert à la vue fait penser à une lisière ou un bord devenu centre, milieu. Toute lisière marque une limite. Il manque souvent, dans les dépliants l'au-dessus et l'au-dessous de l'image montrée. Cet alignement de troncs, plus que linéaire, nous invite à une perception circulaire de l'espace – comme quand, dans une forêt – et singulièrement dans une forêt de pins – notre regard, privé de perspective, tourne en

rond. Déplié, *Les pins* nous renvoie à l'idée de panorama – tableau circulaire que l'on regarde depuis le centre. Au cinéma ce serait un mouvement circulaire de la caméra, un panoramique.

Ajawaan de Hamish Fulton est publié en 1987 par Art Metropole à Toronto. *Ajawaan* contient deux photographies reproduites en noir et blanc. La première, imprimé en première page – en fait au verso du premier volet de la bande de papier – montre un segment de la rive du lac Ajawaan dans le Saskatchewan. Le cadrage de l'image est serré. Au premier plan, des ronds dans l'eau – presque un «motif» pour Fulton ; on trouve d'autres exemples d'images de ce type, notamment dans les livres *Hollow Lane* (1971) et *10 Views of Brockmans Mount…* (1973). Le lac fait miroir, et la ligne dense et compacte que forment les arbres sur son bord s'y reflète exactement. La ligne de partage entre les arbres et leur reflet est parfaitement posée au milieu de la photographie. Pas de point de fuite. Les cercles concentriques à la surface de l'eau redonnent au lac un peu de son horizontalité. L'image est cernée de marges blanches et dans la marge inférieure vient s'inscrire une légende, composée sur deux lignes, en lettres capitales : « Ajawaan. An eight day wandering walk in Central Saskatchewan travelling by way of lake Ajawaan on the night of the August full moon lightning storm 1985 ». Cette mise en page rappelle celle des œuvres murales de l'artiste qui associent photographie et texte.

La deuxième photographie, imprimée en noir et blanc, sans marge, occupe les cinq volets du dépliant. Celui-ci n'étant pas tout à fait plié 'en accordéon' la totalité de la photographie ne se révèle que par segments, de manière non linéaire. Vraisemblablement prise au grand angle, cette deuxième image semble être une extension de la première, un plan large dans lequel on retrouve la ligne que forment les arbres et son reflet à la surface du lac. La rive s'étire et le format du dépliant sied à cet étirement. L'œil de l'appareil photographique embrasse ce que ne pourrait embrasser l'œil humain. L'image est tranquille. Au cinéma se pourrait être un plan fixe, ou un arrêt sur image. Comme temps de pose ou d'arrêt, de non activité au cours de la marche.

En surimpression (en rouge) ou en défonce (donc en blanc) un texte apparaît, au premier plan, dans l'image : quinze colonnes formées chacune de sept mots de quatre lettres. Au cinéma, ce texte tiendrait lieu de bande-son ou de récit d'une action hors-champ. Temps ou expériences remémorés, micro-événements : *fish* / *wind* / *star* / *buzz* / *loon* / *rock* / *hail*, ou encore : *Wind* / *bird* / *song* / *bear* / *flat* / *rock* / *lake*. (Dans certains ouvrages, notamment les livres d'histoire, le dépliant est la forme retenue pour visualiser une chronologie d'évènements.) Les ronds dans l'eau troublent la première image, signe, dans un paysage où rien ne bouge que quelque chose s'est passé. Dans la deuxième image, le 'bougé' est dans les

mots. Parfois, dans les dépliants, les plis rythment une juxtaposition d'images, dans celui-ci, le pliage segmente l'image et c'est le texte qui sagement s'inscrit dans l'espace de chaque volet.

A l'opposé du gigantisme de *Humus Line*, *A Walk Past Standing Stones* de Richard Long, dépliant de petit format (10 x 6,5 cm fermé) publié en 1980 par Coracle Press pour la galerie Anthony d'Offay. Sous-titré « A Day's Walk past the Standing Stones of Penwith Peninsula », *A Walk Past Standing Stones* contient neuf photographies de mégalithes, reproduites en noir et blanc, prises au cours d'une marche d'une journée qui débute dans les environs de Newlyn et finit près de St-Ives au Nord d'une région de Cornouailles nommée Penwith Peninsula riche en sites de pierres levées et alignements. Précédant la suite de photographies, le premier volet du dépliant donne une liste – soit de localités ; par exemple 'Drift' dont les pierres sont connues sous le nom de 'Two Sisters' – soit de noms donnés aux mégalithes photographiés : 'The Pippers', 'Beersheba', 'The Blind Fiddler'. La justesse de cette publication tient dans son format : le monumental des pierres aurait sans doute perdu toute échelle dans un format plus grand. A chaque image, l'imposante verticalité des blocs de pierre[12] au premier plan est barrée par la ténue ligne d'horizon au lointain. Ces croisements, que renforcent les différentes inclinaisons des pierres, génèrent un curieux contraste entre statique et dynamique.

En juxtaposant ces images de menhirs, Richard Long abolit la distance de l'un à l'autre : compression de l'espace et raccourci dans le temps. Chaque image marquerait les étapes du chemin d'un point à un autre, et dans ses plis le dépliant garderait un peu du mouvement en zigzag de la marche. Dans *A Day's Walk past the Standing Stones of Penwith Peninsula* le 'the' du sous-titre pourrait, plus qu'une totalité, indiquer un choix ; un choix de mégalithes remarqués ou des plus remarquables. Dans le dépliant, un alignement idéal et fictif serait ainsi construit.

On peut se risquer à comparer *A Walk Past Standing Stones* et deux autres publications de Richard Long, *A Hundred Stones* et *Labyrinth* qui, si elles n'étaient des livres, seraient de 'possibles' dépliants. *A hundred Stones*, livre d'un format à l'italienne publié en 1977 par la Kunsthalle de Berne, contient une suite de cent photographies de pierres qui sont comme des jalons d'une marche, entre un point de départ et un point d'arrivée : le livre est sous-titré *One mile between first and last*. Si le parcours de *A Walk Past Standing Stones* est

[12] On pourrait rapprocher visuellement ces photographies de pierres dressées de *A Walk Past Standing Stones* et les dessins de boue (debouts!) *Muddy Water Marks* publiés en fac-similé dans le numéro 9 de *MW magazine* en 1985.

un parcours à l'intérieur des terres, celui de *A hundred Stones* est un cheminement le long de la côte de Cornouailles. Au centre de chaque page, photographié en gros plan, on voit, au milieu d'autres, un caillou (plus ou moins) poli par la mer – ou, dans une courte séquence de quelques pages, un bloc de pierre détaché. La prise de vue rapprochée isole, singularise, chaque spécimen de cette collection. Au fil des pages, les pierres sont comme rangées les unes à côté des autres, alignées.

Si dans *A hundred Stones* récit et lecture avancent comme la marche, dans *Labyrinth*, on bute. Une suite, à nouveau de cent photographies, assez semblables, montre des portions d'étroites routes de campagne, photographies prises par l'artiste au cours de marches dans les environs de Bristol comme l'indique le sous-titre, *Local Lanes Walks Bristol 1990*. Suite de perspectives qui, du bas vers le haut de la page finissent systématiquement dans un virage, là où la voie de bitume bifurque vers la gauche ou vers la droite. Certaines routes mouillées ont gardé la trace de passages récents de bicyclettes ou de véhicules. Visuellement, les points de fuite des photographies – ces fins de routes – semblent revenir au premier plan. Perspectives et images aplaties, frontales, routes comme dressées (et on sera sensible à l'aspect minéral des images). Ces photographies – bouts de routes, lignes brisées – ne rendent pas compte de la continuité fluide d'un parcours. Voies sans issues qui obligeraient à rebrousser chemin, à revenir en arrière, à repartir. Aux deux sens du mot, point de départ, point d'arrivée. *Labyrinth* serait-il sans début ni fin ? A bien y regarder, il se pourrait que les photographies du début du livre, aient été prises dans la lumière du petit matin. La lumière des dernières, devenue sombre, pourrait être celle du soir à son commencement. Ce livre témoignerait alors plus d'une progression dans le temps que dans l'espace (et par association, plus d'une progression dans le temps du livre que dans son espace). Dans ces deux livres, les images, imprimées 'pleine page' au recto et au verso des feuilles, semblent former une image continue. Des dépliants ?

Didier Mathieu est directeur du Centre des livres d'artistes (Saint-Yrieix-la-Perche, France, www.cdla.info/) depuis une douzaine d'années. A ce titre il a organisé une cinquantaine d'expositions tant en France qu'à l'étranger. Il a dirigé la publication de plusieurs ouvrages notamment : en 2003, *Bernard Villers. Remorqueur éd.* et en 2005, *herman de vries. les livres et les publications. catalogue raisonné*. Il est l'auteur, en 2008 de *Lefevre Jean Claude. Publications / Editions 1972-2007*. d.mathieu@cdla.info