

## Ed. Ruscha

Lithographie, sérigraphie, caviar et chocolat

*Ed Ruscha. Lithograph, silkscreen, caviar and chocolate*

## Benoît Buquet

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1345>

DOI : 10.4000/estampe.1345

ISSN : 2680-4999

### Éditeur

Comité national de l'estampe

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2010

Pagination : 8-26

ISSN : 0029-4888

### Référence électronique

Benoît Buquet, « Ed. Ruscha », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 227-228 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1345> ; DOI : 10.4000/estampe.1345

---

Ce document a été généré automatiquement le 7 décembre 2019.



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

---

# Ed. Ruscha

Lithographie, sérigraphie, caviar et chocolat

*Ed Ruscha. Lithograph, silkscreen, caviar and chocolate*

**Benoît Buquet**

---

*Nous tenons à remercier Ed. Ruscha qui nous a aimablement autorisé à reproduire les œuvres qui illustrent cet article.*

- 1 La place d'Edward Ruscha en France se révèle paradoxale. Icône internationale qu'on associe volontiers à Los Angeles, il reste une figure fuyante dont l'étiquette – terme à prendre également dans le sens de celui d'un petit écriteau portant une dénomination – oscille entre pop art, art conceptuel, voire surréalisme. Le public français connaît le peintre – pourtant très peu représenté dans les collections nationales<sup>1</sup> – et le photographe – grâce notamment à l'exposition au Jeu de Paume en 2005<sup>2</sup> et la place prépondérante que la photographie tient dans ses livres. Ces derniers, de *Twenty Six Gasoline Stations* (1963) à *Colored People* (1972)<sup>3</sup>, constituent des éléments phares de la première partie de la carrière de l'artiste auxquels Ruscha aura souvent l'occasion de faire référence par la suite. Anne Moeglin-Delcroix en a souligné l'importance séminale dans l'étude et les travaux de sensibilisation consacrés à cet objet hybride qu'est le « livre d'artiste »<sup>4</sup>. Les livres de Ruscha réapparaissent même comme sujets iconographiques, sous la forme d'entités citationnelles et flottantes, dans une série de six lithographies intitulée *Book Covers* et réalisée par l'artiste en 1970 au Graphicstudio de l'University of South Florida. Exacerbant religieusement leurs volumes, il confère manifestement à l'objet livresque un statut particulier. Il suffit de porter un regard sur l'œuvre de Ruscha dans son entier – grâce notamment à une réception beaucoup plus étendue à l'étranger – pour s'apercevoir qu'elle touche également au dessin<sup>5</sup>, au design graphique et à l'estampe<sup>6</sup>. Toutes ces formes se lient et se répercutent dans le jeu dialectique d'un art qui aime manifestement brouiller les pistes. Selon les opportunités qui s'offrent à lui, Ed. Ruscha explore de nouvelles techniques comme la lithographie, la sérigraphie et, à partir des années 1980, la taille-douce. Ces média contribuent à enrichir son vocabulaire et sont parfois les lieux d'émergence de nouveaux motifs. En 1999 l'exposition consacrée à l'œuvre imprimé de l'artiste proposée par le Walker Art Center de Minneapolis permet de mieux saisir le rapport privilégié de l'artiste à

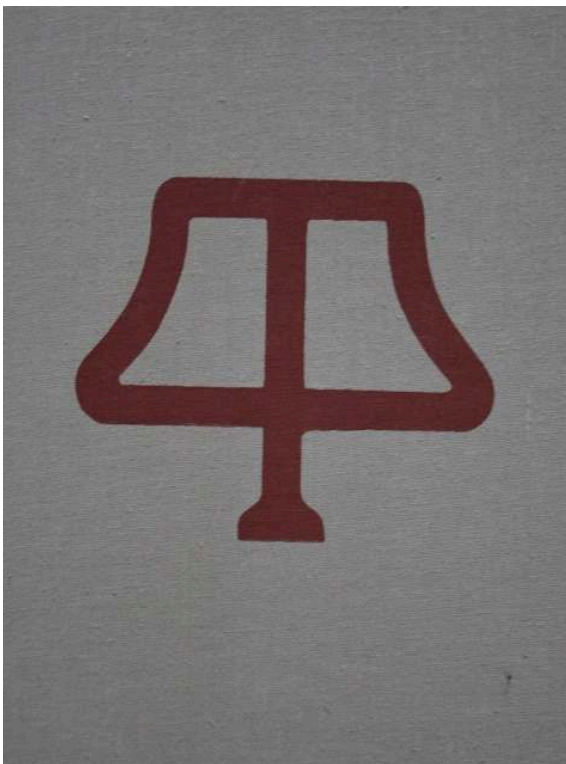
l'estampe. Le catalogue raisonné publié à l'occasion de cette rétrospective<sup>7</sup> ainsi que la récente anthologie de textes réunis par Alexandra Schwartz<sup>8</sup> offrent des matériaux qui, s'ils ne se suffisent bien évidemment pas à eux-mêmes, permettent d'asseoir la recherche et l'analyse sur des bases précises et confortables. L'article propose de s'intéresser particulièrement à la période comprise entre 1960 et 1971, qui correspond à une première phase dont l'un des moments critiques se situe à l'entour de l'année 1970. L'intérêt croissant porté à l'estampe s'inscrit en effet au sein d'une sorte de crise picturale ; une remise en question temporaire de la peinture à l'huile qui n'est plus envisagée par Ruscha que comme une couche superficielle, une sorte d'épiderme : « [...] l'idée de mettre une peau sur la toile [...] commença à m'irriter »<sup>9</sup>. Naît alors une sorte de désir de compresser, de traverser la matière ; d'imbiber, de pénétrer le support. Parallèlement les livres d'artistes, tirés à plusieurs milliers d'exemplaires, comblent une envie de diffusion – sorte de dissémination de l'œuvre – mais semblent peu à peu ne plus apporter pleine satisfaction à l'artiste ; tout au moins entrevoit-il une pratique qui confine à un possible épuisement. Entre fin 1969 et 1971 Ruscha accorde une importance accrue au dessin et à l'estampe et va jusqu'à abandonner la peinture pendant un peu moins de deux ans. Quelle place et quelles formes particulières prend graduellement l'estampe durant ces quinze premières années de travail ? De quelle façon Ruscha va-t-il investir ces nouvelles techniques ? Répondre à ces questions ramène nécessairement à l'étude du contexte californien afin de mieux comprendre les raisons de l'engouement des artistes pour la lithographie et la sérigraphie dans le Los Angeles des années soixante<sup>10</sup>, ville dans laquelle va s'installer en 1959 un atelier désormais historiquement célèbre : le Tamarind Workshop.

## L'impulsion Tamarind

- 2 Pour appréhender le statut particulier de la lithographie aux États-Unis, il importe de rappeler le rôle majeur qu'a joué Lynton Kistler<sup>11</sup> (1897-1993) en Californie. Dès 1928 cet imprimeur intègre de nouveaux procédés d'impression offset à l'atelier typographique paternel. Il est l'un des premiers à introduire la chromolithographie aux États-Unis et à inscrire ce procédé dans une visée artistique comme en témoigne, à partir de 1931, la collaboration féconde et ininterrompue avec l'artiste Jean Charlot. Il tient à offrir à des artistes la possibilité de réaliser des estampes et en 1947 il consacre exclusivement son expérience et son savoir-faire à ce projet. Parmi ces artistes, Hans Burkhardt, Eugene Berman, Howard Warshaw et Rico Lebrun ouvrent la lithographie aux expériences du dernier surréalisme ou développent des compositions organiques quasi abstraites. En 1948 et 1949 deux artistes, qui joueront un rôle de première importance par la suite, entament une collaboration avec Kistler : Clinton Adams (1918-2002)<sup>12</sup> et June Wayne (née en 1918). Passionnée par la lithographie, June Wayne poursuit son parcours et travaille une bonne partie des années 1957 et 1958 à Paris avec Marcel Durassier<sup>13</sup> afin de donner libre cours à ses recherches visuelles autour de la poésie métaphysique de l'écrivain anglais John Donne<sup>14</sup>. Elle alterne la pierre et le zinc, joue avec les transparences et s'autorise des effets matiéristes, des rendus « peau de crapaud » au sein de visions symbolistes et cosmiques qui emportent les souvenirs de Redon et du surréalisme. Entre deux séjours à Paris, June Wayne fait la rencontre décisive de Wilson McNeil Lowry (1913-1993), directeur du programme Humanities and the Arts de la Ford foundation. Elle lui expose son envie d'ouvrir un atelier afin de former des lithographes au contact des artistes, et soumet, en 1959, une proposition argumentée à la fondation.

L'étude du texte permet de mieux saisir la vision particulière du projet, qui contraste avec celui de Universal Limited Art Editions (ULAE) – structure pionnière à l'esprit beaucoup moins programmatique, fondée en 1957 par Tatyana Grossman (1904-1982) et située dans le West Islip à Long Island. La proposition de June Wayne appuyant la demande de financement prend la forme d'un véritable plan de sauvetage. Le texte évoque une Europe à l'âge d'or révolu et présente les États-Unis comme seule terre d'accueil capable de faire revivre l'art de la lithographie. Le ton alarmiste se double d'un idéalisme aux accents messianiques qu'accompagnent quelques percées lyriques. La lithographie y est décrite comme « [...] le baiser d'une pierre encrée sur une feuille de papier blanc-velours »<sup>15</sup>. Le projet semble avoir convaincu puisque la fondation accorde une première enveloppe de 165 000 \$, renouvelée par deux fois à hauteur de 400 000 \$ puis 900 000 \$<sup>16</sup>, le tout sur une période de dix ans. C'est ainsi que June Wayne forme un partenariat avec Clinton Adams, Garo Antreasian (né en 1922) et l'université du Nouveau-Mexique pour fonder le Tamarind Lithographic Workshop à Los Angeles. L'atelier, dont le logotype est le symbole alchimique de la pierre (ill. 1), ouvre ses portes en 1960 sur Tamarind Avenue, artère qui lui donne son nom.

Ill. 1. Logotype du Tamarind Lithography Workshop sur le coffret du portfolio Tamarind Suite Fifteen, 1977. BnF, Richelieu, Dép. Est. et Phot. Cl. BnF



- 3 Le principe consiste en la formation de plusieurs apprentis aux arts et techniques lithographiques pendant une période rémunérée d'un ou deux ans. Ils vont pouvoir évoluer au sein de l'atelier en collaborant étroitement avec plusieurs artistes renommés, sélectionnés pour venir travailler chacun durant une période de deux mois<sup>17</sup>. La lithographie doit ainsi, pour reprendre les termes de June Wayne, « [...] révéler son pouvoir inexploité pour une nouvelle expression esthétique »<sup>18</sup>. Cette nouvelle esthétique, si elle ne dit pas son nom dans le projet originel, n'est autre que l'expressionnisme abstrait dont les travaux du Tamarind seront dans un premier temps

largement porteurs<sup>19</sup>. Le medium offrait en effet une certaine liberté : la pierre ou le zinc sont à même de recevoir l'exécution spontanée de l'artiste et une certaine picturalité, autorisant débordements et éclaboussures. Sam Francis, par exemple, a su exploiter les possibilités de la lithographie dans cette voie et s'en enamourer au point d'ouvrir son propre studio à Santa Monica. À l'inverse, la lithographie peut tout aussi bien, comme le prouve Ruscha, accentuer l'importance de la ligne et du dessin, dans leurs rendus les plus illusionnistes.

## Ruscha et la lithographie

- 4 L'ouverture du Tamarind Lithographic Workshop correspond au moment où Ruscha finit sa formation à Chouinard Institute avant d'effectuer un voyage de sept mois en Europe. Tout en continuant à peindre, il travaille pour un publicitaire, un imprimeur, puis deux ans en tant que graphiste pour la revue *Artforum* de 1965 à 1967. Au cours de ces années Ruscha s'essaye à la lithographie en dilettante, de façon assez sporadique. Il collabore en 1962 avec Kanthos Press, un petit atelier nouvellement créé et dirigé par Joe Funk, le premier récipiendaire de la bourse d'étude Tamarind. Encore très marqué par Jasper Johns et Robert Rauschenberg, Ruscha réalise trois lithographies qui accompagnent sa première exposition de groupe importante : *New Painting of Common Objects au Pasadena Art Museum*<sup>20</sup>. Il est vrai qu'en l'espace de seulement quelques années, à la suite de ce que nous appelons « l'impulsion Tamarind », plusieurs ateliers s'ouvrent à Los Angeles et permettent ainsi aux jeunes artistes de s'essayer à ce medium. Le deuxième contact de Ruscha avec la pierre a lieu en 1967 au studio Gemini GEL<sup>21</sup> créé l'année précédente par Keneth Tyler, lui aussi issu de l'atelier Tamarind. Ruscha y réalise une seule lithographie intitulée *1984* (ill. 2), qui, pour la première fois, n'est pas éditée à compte d'auteur.

Ill. 2. Edward Ruscha, *1984*, 1967, Lithographie, 50,8 x 63,5 cm, Los Angeles, Gemini GEL, 60 ex. Coll. Ed. Ruscha



- 5 La composition consiste en les quatre chiffres d'une année et une apostrophe verticale de couleur blanche, énoncé qui occupe toute la longueur d'un rectangle gris. L'oscillation brutale des graisses accuse une variation affirmée entre les pleins et les déliés au sein du même corps et donne un charme étrange, un peu futuriste, à la typographie. Par exemple l'empattement très massif du chiffre « 1 » – véritable socle – contraste avec la graisse beaucoup plus légère du fût et rend le tout très sculptural. La forme particulière des chiffres n'est pas l'invention de Ruscha mais provient d'une

fonte spéciale appelée MICR (Magnetic Ink Character Recognition) E 13-B (ill. 3). Elle est employée de manière généralisée sur les chèques de banque aux États-Unis et au Canada depuis le début des années 1960, permettant le traitement informatique de ceux-ci. Elle a pour particularité de ne posséder aucun caractère alphabétique, d'être uniquement composée de dix caractères numériques et quatre symboles spéciaux reconnaissables à la fois par la machine et l'œil humain.

### III. 3. Fonte MICR (Magnetic ink character recognition) E13B

⑆ ⑆ 234567890⑆ ⑆ ⑆ 234567890⑆ ⑆ ⑆ ⑆ 234567890⑆ ⑆ ⑆ ⑆ ⑆ 234567890⑆

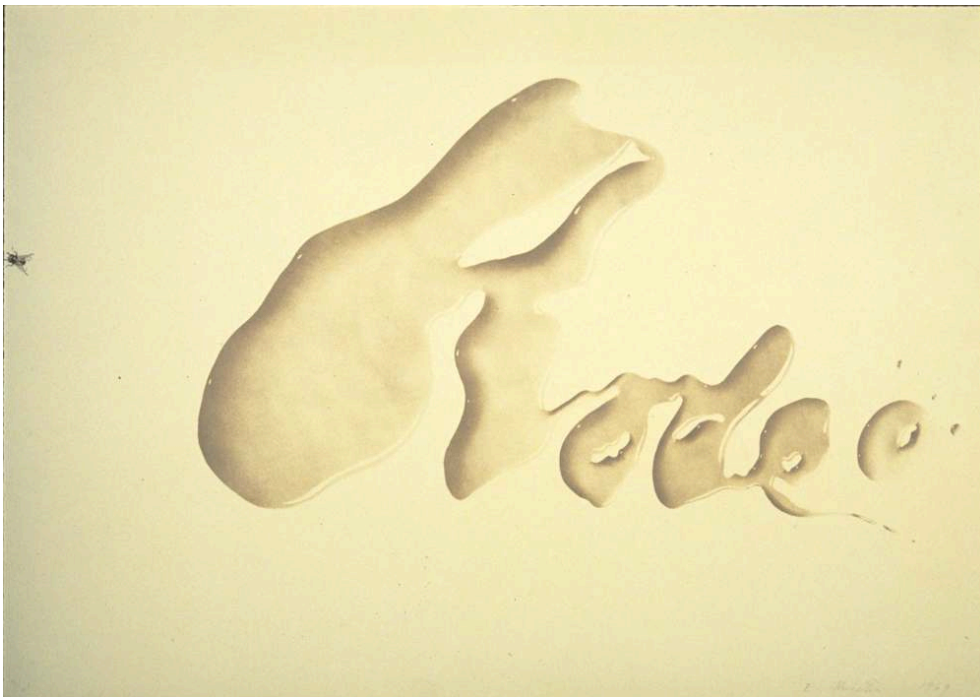
- 6 Les techniques propres à la lithographie permettent à Ruscha de retrouver sur le granuleux de la pierre le rendu caractéristique des fonds de ses dessins, sorte d'estompage brumeux et velouté. Les fonds des dessins de la même époque résultent en effet de l'application sur le papier de pigments broyés ou de poudre à canon à l'aide de différents instruments comme des cotons-tiges. Il existe d'ailleurs trois dessins de 1966 intitulés 1984 et uniquement réalisés avec de la poudre à canon. 1984 fait également écho au roman éponyme de George Orwell, écho d'autant plus renforcé quand on connaît le goût de Ruscha pour une certaine littérature d'anticipation. Le 1984 d'Orwell<sup>22</sup> – récit dystopique glaçant écrit au sortir de la seconde guerre mondiale – reste un pamphlet dénonciateur des dérives inhérentes à tout régime policier et totalitaire. Le 1984 de Ruscha, avec sa typographie « futuriste » liée au domaine bancaire, se veut-il lui aussi dénonciateur ? Il semble que non ; Ruscha s'est toujours réclamé d'un certain retrait en matière politique et ne fait clairement pas partie des artistes qui pensent que l'œuvre d'art peut participer à la transformation active de la société. En 1970, moment où se structure l'activité politique et militante<sup>23</sup>, il déclare : « Je me suis isolé et mon travail se poursuit sans à-coups et sans implication [...] cependant, je n'ai pas de mal à voir combien les choses sont graves »<sup>24</sup>. Bien que Ruscha ait toujours pris soin de dépolitiser son œuvre là où elle pouvait l'être, on s'autorisera pourtant à penser – puisqu'en dernier ressort l'œuvre appartient toujours au regardeur – que mettre le feu, en peinture, au LACMA (*Los Angeles County Museum on Fire*, 1968) et à la station essence standard (**Burning Standard**, 1968) ou utiliser de la poudre à canon comme matière première pour ses dessins trahit une violence sourde qui n'est peut-être pas étrangère au contexte. Il faut dire qu'à Los Angeles l'atmosphère est devenue plus délétère après l'électrochoc des émeutes de Watts en août 1965, symptôme révélateur des problèmes raciaux, des inégalités criantes, de la corruption et des abus de pouvoir de la police. La montée du Black Panther Party en 1967, le renforcement des surveillances et le développement des polices privées peuvent résonner de manière inquiète avec le mystérieux « 1984 » orwellien de la lithographie de Ruscha. Dans la partie inférieure droite de l'estampe, soumise à un fort éclairage, une mouche fait son apparition. Il est difficile de savoir si la mouche est ici au service d'un quelconque appareil symbolique. André Chastel, dans un article consacré à la représentation du diptère en peinture, n'arrive à dégager aucune certitude quant à l'histoire de sa signification, rappelant juste que la mouche fut « vouée à devenir le signe iconologique par excellence de la caducité, de la mort »<sup>25</sup>. Élément perturbateur, l'insecte, par son réalisme et son inscription en trompe-l'œil et à taille réelle, vient déranger la planéité silencieuse de la surface numérique. La mouche est-elle à l'intérieur de la composition ou posée sur l'estampe ? Cela pose la question de la

communication des mondes : le travail de Ruscha tend à prouver l'existence d'un espace où la lettre, le chiffre ou le mot ne se soucie guère d'avoir une taille. La mouche, elle, garde son mystère et se situe entre la proposition humoristique à la Martial Raysse (à l'inverse de Ruscha, les mouches sur les tableaux de Raysse, qui en 1963 et 1964 séjourne à Los Angeles, sont en trois dimensions) et l'insecte paranoïa-critique dalinien. On retrouve le motif de la mouche démultiplié et accompagné d'une grenouille dans la lithographie *Flies and Frog* que Ruscha coréalise avec l'artiste Kenneth Price en 1969 dans les ateliers Tamarind, moyen ludique de confronter leurs deux univers. Cela nous conduit directement à la dernière année d'existence du Tamarind Lithographic Workshop avant sa transformation en Tamarind Institute, son changement de directeur et sa délocalisation. À la fin des années 1960 le choix des artistes en séjour à Tamarind atteste de la forte pénétration du pop art et de l'intérêt croissant porté à une partie de la jeune avant-garde californienne qui fut appuyée en son temps par la Ferrus Gallery. Le rapport de Ruscha à l'estampe s'intensifie quand il décroche la résidence d'artiste à Tamarind pour janvier et février 1969. En deux mois il réalise vingt-deux lithographies que l'on peut diviser aisément en quatre groupes : les mots liquides (*Mint, Carp, Carp with fly, Eye, Annie, Rodeo, City, Air, Adios, Boiling blood, fly, Hey, Anchovy*), les mots rubans (*Sin, Zoo, 000*), les signes Hollywood (*Hollywood with Observatory, Long Hollywood, Hollywood in the Rain, Hollywood*) et les objets flottants (*Olive, Screw, Marble, Olive*)<sup>26</sup>. Avec les mots liquides il continue ce qu'il avait inauguré en peinture en 1966 : le rendu illusionniste de mots faits de fluides, pour la plupart indéterminés, qui paraissent ainsi déformables et incompressibles. Ruscha voit dans cette production, qu'il dénomme lui-même *Romance with liquids*<sup>27</sup>, « [...] une alternative à la peinture rigide, hard-edge de mots qui avaient à respecter un certain design typographique »<sup>28</sup>. Il pratique une lithographie au crayon, relève sûrement les blancs avec une pointe pour des détails lumineux et joue sur les transparences liquides par le rajout d'encre délayées dans l'eau<sup>29</sup>. On retrouve la présence de mouches sur trois des lithographies (*Carp with fly*, (ill.4), *Rodeo* (ill.5) et *Boiling blood, fly*). Elles ne se jettent pas sur les liquides sirupeux ou le sang comme les oiseaux sur les raisins de Zeuxis. Elles ne touchent jamais les mots liquides, et par là même elles suggèrent un dédoublement de l'espace qui empêche l'absorbement – au sens de Michael Fried – et interdit toute projection corporelle dans cet espace impénétrable où le langage s'est absenté du monde, où les mots se sont absentés d'eux-mêmes.

III.4. Edward Ruscha, *Carp with Fly*, 1969, Lithographie, 43,2 x 61 cm, Los Angeles, Tamarind Lithography Workshop, 20 ex. Coll. Ed. Ruscha



III. 5. Edward Ruscha, *Rodeo*, 1969, Lithographie sur papier Arches, 43,2 x 61 cm, Los Angeles, Tamarind Lithography Workshop, 20 ex. Coll. Ed. Ruscha



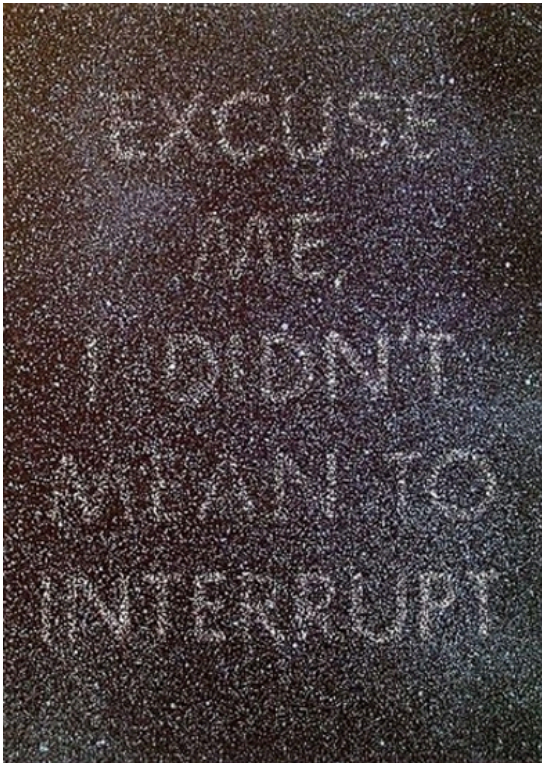


## Tamarind : bilan et poursuite

- 7 Tamarind dédia son activité à la lithographie dans le but de contribuer à sa résurgence. En l'espace de dix ans l'opération se révèle une réussite puisque plusieurs expositions ont participé très tôt à la valorisation du médium et au rayonnement de l'entreprise<sup>30</sup>, et que le Tamarind Lithographic Workshop a su essaimer ses jeunes recrues. Irwin Hollander fonde Hollander Workshop à New York en 1964 ; il en va de même pour : Kenneth Tyler et Gemini GEL, en 1966 ; Ernest De Soto et The Collector Press à San Francisco, en 1967 ; ainsi que Jack Lemon et Landfall Press à Chicago, en 1970. La même année Jean Milant fonde Cirrus Éditions à Los Angeles, avec notamment le soutien de Ruscha<sup>31</sup>.
- 8 Tamarind fut également un acteur de poids dans l'intense débat à propos de la nature de l'estampe originale de qualité. La question agite et divise les professionnels, que ce soit aux États-Unis ou en Europe<sup>32</sup>. Dans l'ensemble, la presse à bras est célébrée face au procédé industriel et en 1973 Jo Miller conclut son article sur l'état de la lithographie et de la sérigraphie aux États-Unis par : « il faut espérer qu'une nouvelle génération d'artistes reviendra aux impressions originales faites à la main sans le secours de la science »<sup>33</sup>. On peut cependant se demander si la question de l'original n'est pas parfois prétexte à une certaine étroitesse d'esprit. Si la question de la différence entre estampe originale et estampe de « reproduction », et celle des rôles respectifs de l'artiste et de l'artisan dans le processus créatif occupent une place légitime dans le débat, il nous semble que le problème le plus épineux se cristallise autour de la photographie. Au cours de années 1960 il reste cependant difficile de nier son pouvoir revigorant sur la lithographie – Rauschenberg en est l'un des meilleurs exemples. La plupart des commentateurs militant pour la défense d'une certaine intégrité du médium s'accordent sur le fait que le procédé photographique n'est pas souhaitable « à moins évidemment qu'un élément photographique surajouté ne soit, dans certains cas particuliers (le Pop Art) un des facteurs d'invention de la gravure elle-même »<sup>34</sup>. Certains procédés de report du dessin comme celui utilisant le mylar<sup>35</sup> peuvent continuer à faire l'objet de petites guerres de clans comme l'atteste en 1979 la publication d'un curieux *Mylar Manifesto* en partie rédigé à l'encontre du Tamarind<sup>36</sup>. Le portfolio *Tamarind Suite Fifteen*, édité pour célébrer le quinzième anniversaire de l'institution, met plutôt en avant des techniques traditionnelles et reste en cela garant d'une certaine orthodoxie. Parmi les œuvres des quinze artistes invités<sup>37</sup>, la lithographie de Ruscha se distingue à plus d'un titre (ill. 6). Abandonnant le dessin au crayon, il recourt à une technique de projection similaire à celle que Lautrec et Chéret ont beaucoup utilisée pour leurs fonds d'affiches. Ruscha recouvre les surfaces des plaques d'aluminium d'une bruine créant ainsi des petits points plus ou moins réguliers. La première plaque a été entièrement jaspée tandis que les crachis de la deuxième sont uniquement répartis sur les endroits non-recouverts, formant ainsi une phrase en capitale : EXCUSE ME, I DIDN'T MEAN TO INTERRUPT. Le caractère linéaire, très proche du Futura de Paul Renner, accentue l'impact publicitaire et peut éventuellement rappeler le titrage de la *Boîte Verte* de Marcel Duchamp. Le choix des encres de tirage, violet et blanc, renforce l'aspect un peu cosmique et scintillant de la lithographie sur fond noir. Située en douzième place, la phrase évanescence – formule de politesse somme toute assez plate (« excusez-moi, je ne voulais pas interrompre ») – paraît pouvoir disparaître à tout moment. Elle contient une part humoristique

évidente, sorte de pied-de-nez général, puisque l'artiste semble s'inscrire en retrait et s'excuser auprès du regardeur de perturber la consultation du portfolio. Si Tamarind se concentra de manière exclusive sur la lithographie, devenant ainsi l'acteur principal de son renouveau pratique et théorique aux États-Unis, les autres formes d'estampes n'en demeurent pas moins en expansion. Les différents ateliers ouverts par les anciens membres de Tamarind laissèrent d'ailleurs place à une quantité de pratiques expérimentales. La sérigraphie obtiendra les faveurs de beaucoup, avec le succès qu'on lui connaît chez les artistes pop. Ruscha l'exploite d'une façon personnelle pour le moins inattendue.

Ill. 6. Edward Ruscha, *Excuse me, I didn't want to interrupt*, 1975, lithographie. Estampe issue du portfolio collectif Tamarind : Suite Fifteen, 76,2 x 55,9 cm, 1977. Albuquerque, Tamarind Institute, 70 ex. BnF, Richelieu, Dép. Est. et Phot. Cl. BnF



## Des premières sérigraphies à la recollection de taches

- 9 Ruscha se confronte véritablement à la sérigraphie avec *Standard Station* en 1966, projet issu d'une commande extérieure. À la suite de cette expérience, il réalise lui-même son premier *Hollywood* (1968) à compte d'auteur et collabore l'année suivante avec les imprimeurs Jean Milant et Daniel Socha, rencontrés lors de la résidence à Tamarind, sur quatre versions assez complexes de la station essence *Standard*. Le traitement des fonds fait toujours intervenir un minimum de deux couleurs mélangées avec la raclette directement sur l'écran de tissu lors du premier passage, laissant ainsi visible la transition de l'une à l'autre. Cette technique de dégradé – appelée *split fountain* ou *split fount* en anglais – permet de créer des lignes d'horizon incertaines sur lesquelles des mots ou des architectures se démarquent. L'architecture baigne dans une atmosphère cacao (*Mocha Standard*, 1969) ou dans un bleu vert fantomatique à la douceur laiteuse

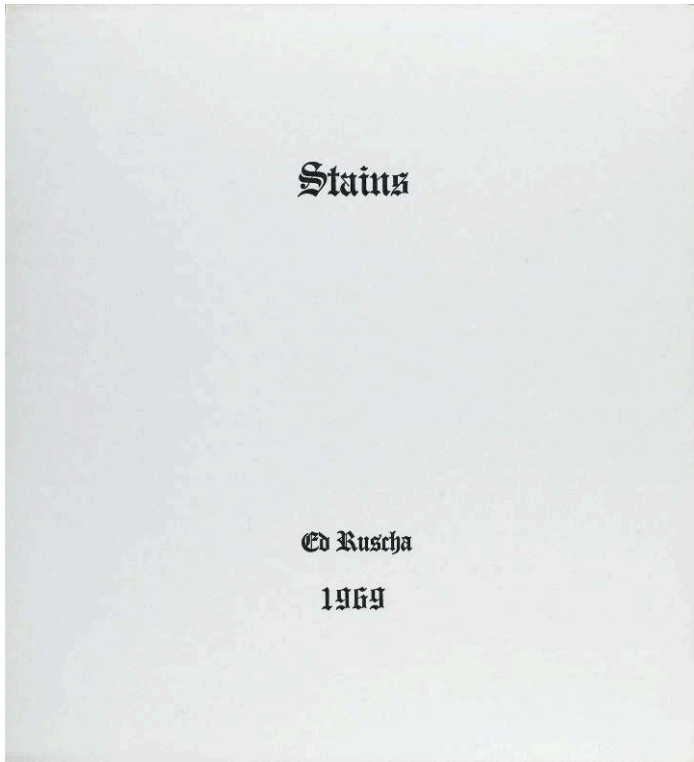
renversée par le titre évoquant la moisissure d'un fromage (*Cheese Mold Standard with olive*, 1969 (ill. 7)). Le chromatisme singulier de Ruscha confirme déjà une curieuse obsession alimentaire.

Ill. 7. Edward Ruscha, *Cheese Mold Standard*, 1969, Sérigraphie, 65,2 x 101,6 cm, publié à compte d'auteur, 150 ex. Coll. Ed. Ruscha



- 10 L'année 1969, comme nous l'avons vu auparavant, avait commencé avec les lithographies de mots liquides. Or, dans le même temps et à rebours de tout illusionnisme, Ruscha procède, en quelque sorte, à une actualisation des liquides avec *Stains* (ill. 8), véritable hapax au sein de sa production de livres d'artiste pour la simple raison, et ce bien qu'il soit classé sous l'appellation « livre » dans le catalogue raisonné<sup>38</sup> qu'il n'en est pas un<sup>39</sup>.

III. 8. Edward Ruscha, *Stains*, Hollywood, Heavy Industry Publications, 1969, Portfolio de 76 taches sur papier Eagle, 30,5 x 27,9 cm, 70 ex. © Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky. Guy Carrard



- 11 Ce portfolio, édité à soixante-dix exemplaires, contient soixante-seize taches différentes : de l'eau du robinet de Los Angeles – sur la première feuille – au sang de l'artiste – sur la soie blanche moirée du revêtement intérieur du coffret – en passant par des taches de vin, sperme, huile d'olive, essence, Coca Cola, urine, acétone, huile de moteur, etc. Quand cela est possible la provenance des matériaux est documentée, la plupart du temps par une précision sur la marque du produit. *Stains* – petit laboratoire conceptuel et poétique, confiné à l'intérieur d'une boîte noire sur laquelle seul se dégage le titre en écriture gothique argentée – préfigure les développements ultérieurs, et offre avec humour une tentative de transsubstantiation des choses banales et ordinaires.
- 12 Le phantasme « d'absorption du réel » trouve un développement inattendu dans l'estampe lors d'un séjour de Ruscha en Grande-Bretagne. Alors même qu'il ne peint plus, la sérigraphie devient le lieu de toutes les audaces. L'usage pour le moins incongru de produits alimentaires ou de matériaux instables accrédié bien l'idée que « [...] le XX<sup>e</sup> siècle a considérablement développé la fonction expérimentale de l'estampe, art des essais et des audaces – menée, pour ainsi dire, dans l'impunité d'un statut mineur (ou à tout le moins périphérique) et dans l'ombre de l'œuvre unique »<sup>40</sup>.

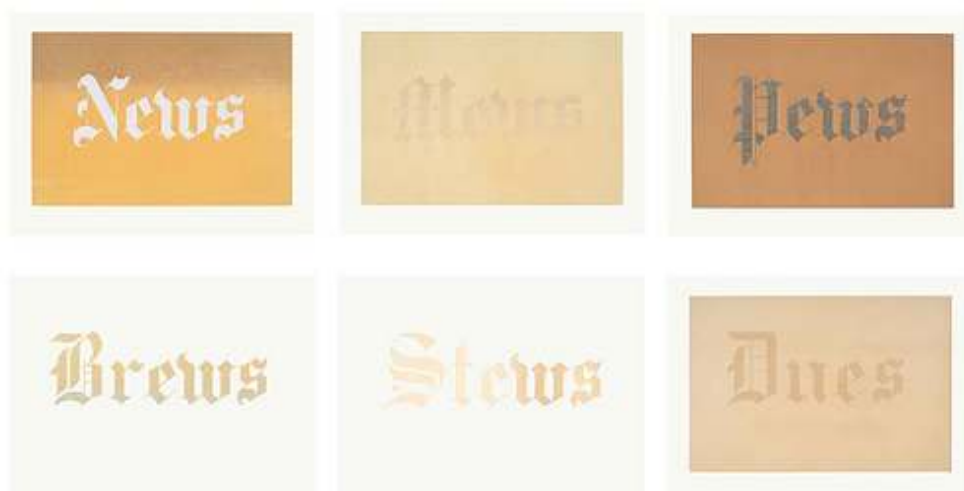
## ***News, Mews, Pews, Brews, Stews & Due*, histoire d'une allitération en gamme**

- 13 Sous ce curieux titre se cache un portfolio contenant six « sérigraphies organiques ». La particularité de ce travail est de substituer à l'encre sérigraphique de rigueur une multitude d'éléments hétérogènes, principalement alimentaires. Ruscha expérimente

ce nouveau procédé à Londres, deuxième place forte du pop art, à la suite de l'invitation des éditions Alecto. Le marché de l'art londonien se révélera très tôt réceptif à l'estampe. À partir de 1955 certaines galeries ne se spécialisent que dans l'estampe contemporaine à l'image de la St George Gallery créée par Hon Robert Erskine. En 1960 Michael Deakin et Paul Cornwall-Jones, deux jeunes diplômés de Cambridge, créent les éditions Alecto. La structure, reposant au départ sur un concept de pré-vente aux anciens membres de l'université, prend de l'ampleur et s'installe en 1962 sur Holland Street au cœur du quartier des avant-gardes. Le succès de la série d'eaux-fortes *A Rake's Progress* (1963) de David Hockney permet à l'artiste anglais de partir un an en Californie et à Alecto d'essayer de se faire un nom sur le marché américain. L'éditeur a su s'entourer des meilleurs imprimeurs comme l'atteste par exemple *As is when* (1964-65) – portfolio s'inspirant du *Tractatus* et d'épisodes de la vie du philosophe Ludwig Wittgenstein – fruit d'une collaboration entre Eduardo Paolozzi et Chris Prater. Ce dernier, fondateur de l'atelier Kelpra, reste en effet la figure déterminante pour comprendre la légitimation de la sérigraphie sur la scène artistique londonienne<sup>41</sup>. En 1968 Joe Studholme succède à Cornwall-Jones et les éditions Alecto aménagent de nouveaux locaux à Kelso Place. Les équipements permettent désormais à l'entreprise de devenir à la fois éditeur et imprimeur<sup>42</sup>.

- 14 C'est dans ces conditions que Ruscha va travailler avec Lyndon Haywood, en 1970, sur les six sérigraphies *News, Mews, Pews, Brews, Stews & Dues*<sup>43</sup> (ill. 9). Le titre, sorte d'allitération en gamme inspirée par une certaine idée de la britannité, ne veut rien dire dans sa totalité<sup>44</sup>. Lors d'une discussion avec Christopher Fox pour la sortie du portfolio, Ruscha déclare : « l'Angleterre est le seul pays qui a le mot *Mews*<sup>45</sup> ; et ça sonne aussi très anglais. C'est affreux vous voyez, rien que de dire les six mots en entier comme ça. Il y a un son un peu bête et agaçant là-dedans. Le langage entre dans mon travail. Le territoire entre dans mon travail. Le caractère typographique se rattache à l'Angleterre ; c'est une police Old English »<sup>46</sup>.

Ill. 9. Edward Ruscha, *News, Mews, Pews, Brews, Stews & Dues*, Portfolio de six sérigraphies organiques, 58, 4 x 78, 7 cm chacune, Londres, éditions Alecto, 125 ex. BnF, Richelieu, Dép. Est. et Phot. Cl. BnF



- 15 À chaque sérigraphie correspond l'un des six mots. Le clichage manuel<sup>47</sup>, effectué par Ruscha, repose sur la découpe de lettres gothiques, variation personnelle de la textura – écriture issue de la calligraphie médiévale et adaptée en caractères

d'imprimerie par Gutenberg. Ruscha avait déjà eu recours à l'emploi de Blackletter – parfois appelé Old English en Grande-Bretagne, ou Fraktur en Allemagne – à de rares occasions, sur la couverture de *Stains* et dans trois peintures (*English Drama*, 1964, *Church*, 1965, *German*, 1965), certainement séduit par les différentes annexions culturelles du caractère et la lointaine religiosité qui s'en dégage.

- 16 La nouveauté, ou plutôt l'excentricité, de la série de sérigraphies provient des matériaux « d'encrage » obligeant l'imprimeur à revoir ses compétences empiriques en matière de rhéologie (ill. 10). Les teintes de *News* sont par exemple le produit d'une garniture de tarte aux cassis et d'œufs de saumon (caviar rouge), pour un rendu jaune orangé bien loin de l'intensité de la couleur cassis et qui fait plutôt penser à l'atmosphère colorée du *Piss Christ* (1989) d'Andres Serrano. *Brews* fait intervenir graisse d'essieu et caviar pour un résultat à la clarté légère. *Stews*, bien que Ruscha se défende souvent de toute corrélation entre le sens des mots et le choix des matériaux, devient pour le coup un véritable ragoût : haricot blanc à la sauce tomate (*baked beans*), caviar, fraise, chutney de mangue, garniture de tarte aux cerises, concentré de tomate, jonquilles et tulipes écrasées. *Stews* est la seule sérigraphie où la raclette est passée à la verticale et la seule estampe où intervient le plus grand nombre de substances organiques de couleurs différentes, parfois vives, dans sa préparation. C'est aussi, paradoxalement, l'estampe la plus claire, presque invisible par endroits. Ruscha arrive parfois à créer à l'extérieur ou à l'intérieur des mots, toujours grâce à la technique split fountain, l'idée de paysage. Un regard attentif – et imaginatif – pourra ainsi voir des étendues désertiques ou des surfaces planétaires inexplorées. La gamme de couleur ne peut se défaire des marrons, beiges, orangés, jaunes et ocres. Certains éléments organiques accrochent, d'autres n'ont pas l'uniformité et le pouvoir couvrant de l'encre, créant ainsi un rendu entre délicatesse et sécheresse.



III. 10. Illustration photographique en noir et blanc de Ed. Ruscha travaillant sur sa série *News, Mews, Pews, Brews, Stews & Dues*, *Studio International*, vol. 179, n° 923, juin 1970, p. 287, Offset, 22,5 x 30 cm. BnF, Tolbiac, Cl. BnF



- 17 L'étude de la publicité en quatrième de couverture du numéro 923 de *Studio International* participe pleinement de l'analyse des sérigraphies<sup>48</sup> (ill. 11). L'intégralité des produits est exposée sur un présentoir circulaire blanc complètement isolé sur un fond noir selon la technique du détournage<sup>49</sup>. L'annonce de la sortie de *News, Mews, Pews, Brews, Stews & Dues* est une sorte de nature morte ambiguë qui offre au regard des produits d'une banalité confondante. Dans le même temps elle se trouve être aussi une présentation exhaustive de tous les matériaux de coloration dans leurs états premiers, avant leurs usages sérigraphiques. Contrairement à Warhol, le résultat final ne met plus ici en avant l'emballage. Les sérigraphies portent en elles le déversement mélancolique du contenant au contenu. Plus on déroule l'analyse de cette œuvre séminale et plus la tentation est grande – voire s'impose – de basculer dans le territoire duchampien. À l'intérieur de la Boîte Verte, ce passage troublant :

#### ÉLEVAGE DES COULEURS

En serre – [sur plaque de verre, couleurs vues par transparence].

Mélange des fleurs de couleur c'est-à-dire toute couleur encore à son état optique :

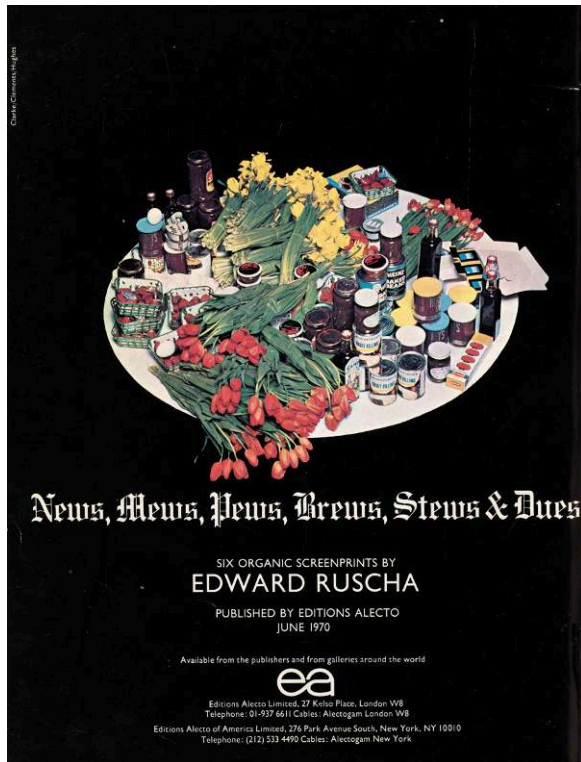
Parfums (?) de rouges, de bleus, de verts, ou de gris accentués vers le jaune, le bleu, le rouge ou de marrons appauvris (le tout en gammes). Ces parfums à rebondissement physiologique peuvent être abandonnés et dégorés dans un emprisonnement pour le fruit.

Seulement, le fruit a encore à éviter d'être mangé. C'est cette sécheresse de "mendiants" qu'on obtient dans les couleurs mûres imputrescibles. (Couleurs raréfiées).<sup>50</sup>

- 18 L'idée n'est pas de dire que l'ensemble *News, Mews, Pews, Brews, Stews & Dues* est une illustration ou une transcription littérale de ce passage de la *Boîte Verte* – il ne l'est d'ailleurs pas – mais de laisser agir la puissance signifiante des rapprochements, de voir

comment Ruscha se sert du processus sérigraphique comme d'un outil de « dégorgeant » permettant d'atteindre « l'imputrescibilité des couleurs » qui ne débouchent que sur une gamme de « marrons appauvris ».

Ill. 11. Annonce publicitaire en couleur, quatrième de couverture de la revue *Studio International*, vol. 179, n° 923, juin 1970, Offset, 22,5 x 30 cm. BnF, Tolbiac, Cl. BnF

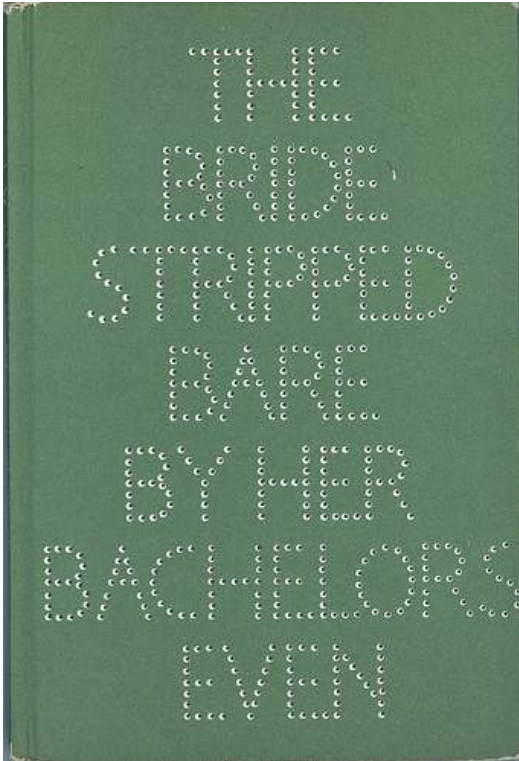


- 19 Ruscha n'a jamais caché son intérêt pour le travail de Marcel Duchamp<sup>51</sup>. Il n'y a d'ailleurs rien d'étonnant à cela ; l'artiste français, expatrié aux États-Unis, devenant un topos pour tous ces artistes – de Cage à Rauschenberg en passant par Johns ou Maciunas – désireux de se débarrasser des oripeaux de l'expressionnisme abstrait. Et Ruscha de dire :
- 20 « Je pris conscience du travail de Marcel Duchamp. C'était quelque chose. C'était comme une mystérieuse voie déviante dans mon éducation. Sa force, pour moi, résidait dans le fait que c'était tellement visuel »<sup>52</sup>. Ruscha oppose donc le visuel au rétinien et postule en quelque sorte l'existence d'un Duchamp "méta-graphiste". Françoise le Peven a souligné la visualité même des notes de Duchamp et l'importance de leur conditionnement. Comme le dit l'auteur, l'« être plastique du mot » chez Duchamp « pourrait correspondre à la manifestation d'une volonté de compensation de l'arbitraire du signe. Le mot ne renvoie plus à, il se déploie. Il s'effectue une transsubstantiation ou une mise en substance. L'arbitraire est loin. L'immanence est là. Rien n'est à chercher en dehors du texte, juste le creuser est nécessaire. L'opacité du signe le remotive, ainsi il se matérialise »<sup>53</sup>. Cette phrase pourrait très bien s'appliquer à l'ensemble du travail de Ruscha. Ed. Ruscha a eu accès au contenu de la *Boîte Verte* dans les meilleures conditions grâce à la version typographique en anglais de Richard Hamilton<sup>54</sup> (ill. 12), tout comme il fait peu de doute, à la lecture de ses interviews, qu'il ait lu *The Creative Act* paru dans *Art News* en 1957. L'événement le plus important reste cependant l'exposition rétrospective de Pasadena<sup>55</sup>, en 1963, qui permet à tous les



artistes de la région de prendre la mesure de la production de Duchamp de manière assez exhaustive. Dans le cas de Ruscha, l'originalité vient de ce que le moment le plus duchampien de l'artiste transite en bonne partie par l'estampe. En 1970 sa participation à la Biennale de Venise ne fait d'ailleurs que le confirmer.

Ill. 12. Couverture du livre de Marcel Duchamp et Richard Hamilton, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even. A typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*, trad. de George Heard Hamilton, New York, Georges Wittenborn, 1960. BnF, Richelieu, Dép. Est. et Phot. Cl. BnF

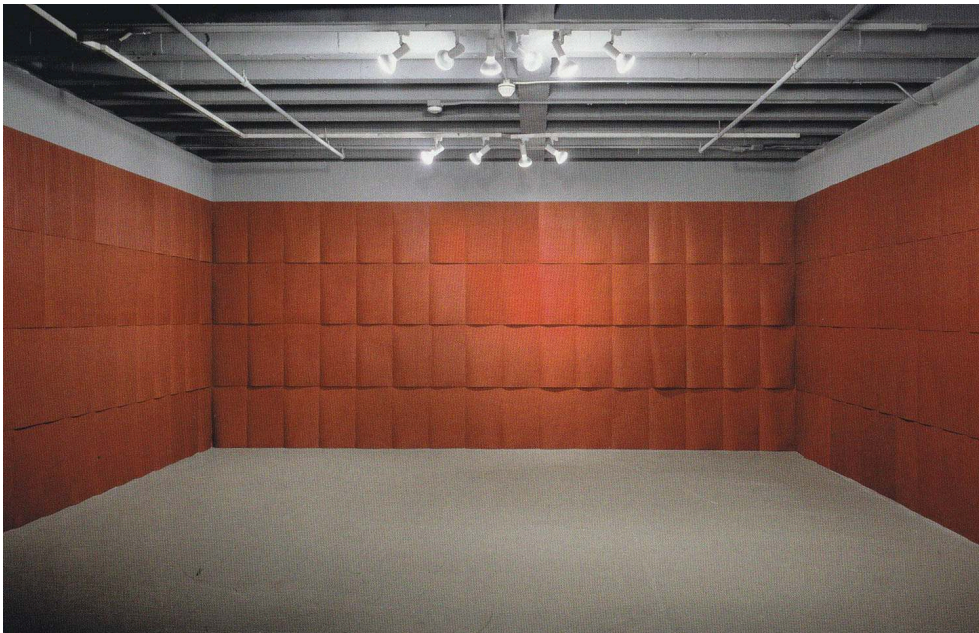


## La *Chocolate Room* aux confins de l'estampe et de la couleur

- 21 En 1969 la révélation par la presse américaine des massacres de My Lai débouche sur une réaction catalytique telle que l'opinion publique se range massivement aux côtés des dénonciations de la guerre du Vietnam. En 1970, au plus haut point d'impopularité du conflit vietnamien, bon nombre d'artistes refusent d'exposer sous la bannière des États-Unis lors de la Biennale de Venise<sup>56</sup> – institution qui depuis 1895 repose sur un système de pavillons nationaux. La Biennale de 1970 accordait une place importante à l'estampe<sup>57</sup> et le pavillon américain, dirigé par Henry Hopkins, avait pour « principe directeur [...] celui de développer un programme pilote réalisable, qui embrasserait les multiples aspects des arts graphiques »<sup>58</sup>.
- 22 Ruscha, qui avait préparé une petite stratégie d'évitement puérile sous la forme d'une fausse lettre d'excuse de sa mère<sup>59</sup>, se décida tout de même à participer à la manifestation, au vu des expérimentations sérigraphiques qui lui étaient offertes. Il en résulte un travail inclassable qui questionne les limites mêmes de ce qu'est une estampe. Ruscha collabore en effet avec l'imprimeur William Weege sur

360 sérigraphies monochromes réalisées avec de la pâte de chocolat Nestlé achetée sur place, en grande distribution. Les sérigraphies s'affranchissent de tout clichage, le procédé devient un moyen de recouvrir le papier de façon uniforme. Les surfaces chocolatées vont servir à former un environnement visuel et olfactif installé dans le pavillon américain et détruit après la manifestation<sup>60</sup> (ill. 13). La disposition des estampes recouvrant les murs de la pièce évoque la modénature en bois typique des bungalows californiens Arts & Crafts des frères Greene<sup>61</sup> dans un curieux retournement de l'extérieur vers l'intérieur.

Ill. 13. Edward Ruscha, *Chocolate Room*, 1970, Installation, 360 sérigraphies organiques, 69,9 x 45,4 cm chacune. Contribution pour la 35<sup>e</sup> biennale de Venise (ci-dessus, reconstruction de 1995 lors de l'exposition *Reconsidering the Object of Art : 1965-1975*, MOCA, Los Angeles, 15 octobre 1995-4 février 1996). © Ed. Ruscha. Courtesy Gagosian Gallery. Photography by the Douglas M. Parker Studio



- 23 L'installation se double d'un aspect participatif puisque certains visiteurs téméraires, en humidifiant leurs doigts, ont ainsi pu former sur les estampes des mots ou de courtes phrases de protestation contre la guerre du Vietnam. Il reste néanmoins difficile de savoir si la valeur d'interface a véritablement été pensée en amont et à quelle fréquence elle s'est développée<sup>62</sup>.
- 24 Seule Cornelia Butler compare le portfolio des éditions Alecto et la *Chocolate Room* de Venise avec l'arte povera, en soulignant bien les différences mais en replaçant ces expériences dans le contexte plus vaste de l'implosion du champ de l'art<sup>63</sup> à l'époque du post-minimalisme. Il serait également intéressant de mettre en parallèle la production de Ruscha avec celle, certes fort différente, de Dieter Roth issu, tout comme Ruscha, du design graphique, précurseur dans la pratique de livre d'artiste, maître de l'estampe et utilisateur de produits alimentaires. Les limites de cet article ne permettent pas de développer plus avant la comparaison, notons cependant que l'artiste d'origine suisse propose en 1970 un environnement pestilentiel de fromage à la galerie d'Eugenia Butler à Los Angeles<sup>64</sup>.
- 25 La *Chocolate Room* reste d'une douceur beaucoup plus enveloppante et le chocolat permet aisément de continuer à filer la métaphore avec Duchamp. Ruscha a exprimé à

plusieurs reprises sa fascination pour la *Broyeuse de Chocolat* (ill. 14) dont il avait pu apprécier les deux versions peintes lors de l'exposition de Pasadena. « C'était pour moi comme un mystère qui ne nécessitait aucune explication. Je n'aurai jamais besoin d'effectuer de recherches approfondies sur ce sujet [...] parce que je ne pense pas qu'il y aurait tant à offrir sur quelque chose qui a simplement sa propre force. La réelle étrangeté de *La Broyeuse de Chocolat* est qu'elle est tributaire de certaines vérités classiques à propos de la façon de faire une image [...] et elle a aussi sa propre inanité (inane-ness to it) »<sup>65</sup>. L'installation en chocolat apparaît comme une réminiscence de la broyeuse, un peu comme si la machine, en habitant l'imaginaire de Ruscha, s'était mise à produire des estampes. Là encore, tout laisse à penser que Ruscha fut stimulé par la prose duchampienne :

21. BROYEUSE DE CHOCOLAT [...]

Le chocolat des rouleaux, venant on ne sait d'où, se déposerait après broyage, en chocolat au lait... [...]

Le célibataire broie son chocolat lui-même.

Formule commerciale, marque de fabrique, devise commerciale inscrite comme une réclame sur un petit papier glacé et colorié (faire exécuter dans une imprimerie) – Ce papier collé à l'article « Broyeuse de Chocolat. [...]

22. COULEUR

Soit un objet en chocolat.

1° son apparence = impression rétinienne (et autres conséquences sensorielles)

2° son apparition. »<sup>66</sup>

Ill. 14. Marcel Duchamp, *Broyeuse de chocolat (n° 1)*, 1913. Huile sur toile, 61,9 x 64,5 cm. Philadelphia Museum of Art. © Succession Marcel Duchamp, ARS, N.Y./ADAGP, Paris 2010

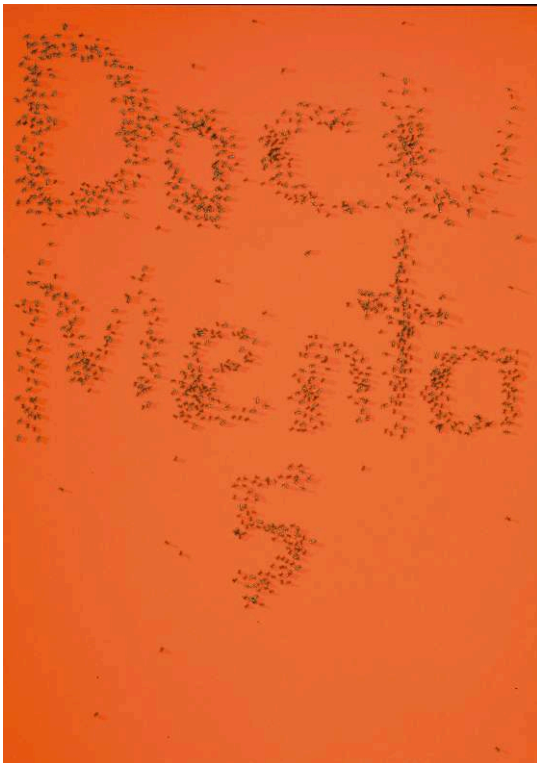


- 26 « Le célibataire broie son chocolat lui-même. » La phrase continue d'intriguer. De nombreuses interprétations en soulignent la portée onaniste, d'autres la lient à l'usage de la couleur en peinture à l'ère de l'industrialisation<sup>67</sup>, peu se sont risqué à son évidente valeur excrémentielle. Thierry de Duve avance : « le projet est ironique, bien sûr, et la broyeuse allégorique. C'est pourquoi c'est la couleur du chocolat, le brun, la plus impure des couleurs, qui dans l'allégorie de Duchamp vaut pour la couleur pure. Il l'appelle moléculaire, naturelle et native. Et quand, des années plus tard, en 1953, il utilisa comme pigment du véritable chocolat pour exécuter *Moonlight on the Bay at Baswood*, c'est comme si la broyeuse avait accompli sa dernière et ironique révolution »<sup>68</sup>.
- 27 À Venise le célibataire ne broie plus son chocolat lui-même. Et ce ne sont pas dans les tubes de peintures ou les flacons d'encre sérigraphique que Ruscha va chercher la couleur mais dans le chocolat – un chocolat déjà broyé, une pâte – acheté dans le temple du *ready made* : un supermarché. Le primat de l'expérimentation, les difficultés

extrêmes de conservation, l'aspect éphémère du travail et le fait que les 360 estampes n'aient pas d'existence individuelle conduisent à se poser la question suivante : peut-on encore véritablement parler ici d'estampe ?

- 28 Les fourmis semblent avoir été attirées par la *Chocolate Room*<sup>69</sup> et ont peu à peu envahi les surfaces. En 1972, à l'occasion de la manifestation organisée à Cassel par Harald Szeemann, ce sont ces mêmes fourmis qui reviennent former *Documenta 5* sur l'affiche, le catalogue et une sérigraphie tirée à 150 exemplaires (ill. 15). Le chiffre, la lettre, le mot, l'information reviennent ; ils ne sont plus liquides mais éparpillés, grouillants. La valeur entropique, elle, demeure toujours instable.

Ill.15. Edward Ruscha, *Documenta 5*, 1972, Sérigraphie, 84,3 x 60 cm, Kassel, Documenta 5, 150 ex. Coll. Ed. Ruscha



- 29 Le renouveau de l'estampe dans les années soixante dépasse largement le seul exemple de Tamarind et s'étend à la production de nombreux artistes, la lithographie et la sérigraphie constituant une entrée des plus recevables dans l'œuvre d'Edward Ruscha. La crise picturale qui eut lieu en 1969 et 1970 et les formes d'estampes expérimentales qui en découlèrent ne débouchent pas pour autant sur un verdict d'obsolescence de la peinture. Au contraire cette dernière devient par la suite un refuge, un lieu de résolution des tensions. Ruscha n'en continuera pas moins une pratique assidue de l'estampe et notre analyse ne prétend en aucun cas avoir épuisé le sujet. Elle peut même, espérons-le, inviter à poursuivre la réflexion sur l'utilisation de la photographie depuis *Tropical Fish Series* (1975) ou sur la pratique, plus tardive, de la gravure – nous pensons par exemple aux collaborations de Ruscha avec les ateliers Crown
- 30 Point Press à San Francisco et celui d'Aldo Crommelynck à Paris. La richesse polysémique du travail de Ruscha a cet avantage de permettre à la fois l'étude de la survivance d'un médium et celle de la singularité d'une œuvre.

---

## NOTES

1. Les deux grandes expositions monographiques en France ont eu tendance à mettre l'accent sur la peinture, voir *Edward Ruscha* (Musée Saint Pierre Art Contemporain, Lyon, 11 octobre-18 novembre 1985), Lyon, Musée Saint Pierre Art Contemporain/Ville de Lyon, 1985 et *Edward Ruscha* (Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, Paris, 6 décembre 1989-11 février 1990), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989. À notre connaissance seul le Musée national d'art moderne, la municipalité de Lyon et le Fonds régional d'art contemporain du Limousin possèdent quelques toiles de Ruscha dans leurs collections. Sur la peinture, voir le catalogue raisonné en cours *Edward Ruscha. Catalogue Raisonné of the Paintings. Volume one: 1958-1970*, New York, Gagosian Gallery/Steidl, 2003 et *Edward Ruscha. Catalogue Raisonné of the Paintings. Volume two: 1971-1982*, New York, Gagosian Gallery/Steidl, 2005. Il existe un site internet officiel regroupant uniquement les peintures, voir <http://www.edruscha.com/>.
2. Voir *Ed Ruscha Photographe* (Jeu de Paume, Paris, 31 janvier-30 avril 2006 ; Kunsthaus, Zurich, 19 mai-13 août 2006 ; Museum Ludwig, Cologne, 2 septembre-26 novembre 2006), Paris, Whitney Museum of American Art/Steidl Publisher/Éditions du Jeu de Paume, 2006 et Larisa Dryansky, « Clichés d'architecture. La photographie d'Ed Ruscha et les sources de l'architecture postmoderne aux Etats-Unis », in *Histoire de l'art*, n° 59, 2006, p. 129-139.
3. On peut rajouter à cet ensemble le livre *Hard Light* (1978) — une collaboration avec Lawrence Weiner — et éventuellement *Then & Now. Ed Ruscha Hollywood boulevard* (1973-2004).
4. Voir Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997 et Anne Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, coll. Formes, 2006. La Bibliothèque nationale de France possède un ensemble exhaustif des livres d'artistes de Ruscha.
5. Sur les dessins, voir *Cotton Puffs, Q-Tips, Smoke and Mirrors: The Drawings of Ed Ruscha* (Whitney Museum of American Art, 24 juin-26 septembre 2004), New York, Harry N. Abrams, 2004.
6. Plus généralement, en ce qui concerne l'estampe, on notera la politique d'acquisition volontariste d'œuvres étrangères, notamment américaines, menée dès les années 1970 par le département des estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale, voir Françoise Woimant (dir.), *L'estampe contemporaine à la Bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale, 1973 et Françoise Woimant et Marie Cécile Miessner (dir.), *L'estampe aujourd'hui 73/78. Cinq années d'enrichissement du département des Estampes et de la Photographie*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1978.
7. *Edward Ruscha: Editions. 1959-1999. Catalogue raisonné*, 2 vol. , (Walker Art Center, Minneapolis, 12 juin-5 septembre 1999, LACMA, Los Angeles, 4 juin-28 août 2000, University of South Florida Contemporary Art Museum, Tampa, 6 octobre 2000-5 janvier 2001), Minneapolis, Walker Art Center, 1999. Pour un déroulement chronologique et synthétique du rapport de Ruscha à l'estampe jusqu'en 1999, voir le texte du commissaire de l'exposition Siri Engberg, « Out of print », *Ibid.*, pp. 14-51.
8. Alexandra Schwartz (ed.), *Leave any information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages: Ed Ruscha*, October Books, Cambridge, MIT, 2002.
9. « A conversation between Walter Hopps and Edward Ruscha, who have known each other since the early 1960s, took place on september 26, 1992 », in *Edward Ruscha: Romance with liquids*, New York Gagosian Gallery et Rizzoli, 1993, repris dans Alexandra Schwartz (ed.), *op.cit.*, trad. fr. de l'auteur, p. 322.
10. Voir *Los Angeles Prints, 1883-1980*, (Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 4 septembre-30 novembre 1980 et 25 juin-20 septembre 1981) Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1980.

11. Sur Lynton Kistler et la lithographie avant la création de Tamarind, voir Joseph E. Young, « Contemporary Southern California Printmaking », in *Print Review*, n° 2, 1973, pp. 48-64 et Ebria Feinblatt, « Los Angeles Prints, 1883-1959 », in *Los Angeles Prints, 1883-1980, op.cit.*, pp. 6-21.
12. Voir Clinton Adams, « Fifty years. Some Thoughts about lithography, 1948-1998 », in Marjorie Devon (ed.), *Tamarind: Forty Years*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2000.
13. Il subsiste peu d'information sur l'activité de Marcel Durassier, Jorge de Sousa décrit son atelier et donne plusieurs anecdotes dans son ouvrage publié à l'occasion du bicentenaire de la lithographie, voir Jorge de Sousa, « June Wayne, vertige et merveilles aux confins de l'univers », in *La Mémoire Lithographique. 200 ans d'images*, Paris, Editions Art et Métiers du Livre, 1998, p. 157.
14. Voir June Wayne, *Songs and Sonets*, 15 lithographies et 14 poèmes de John Donne, s.l, édité à compte d'auteur, 1959. La Bibliothèque nationale de France possède dans ses collections un ensemble varié et très conséquent de lithographies de June Wayne ainsi que les portfolios *The Dorothy Series* (1975-79), *Stellar Winds* (1979), *A Day Off* (1981), *Solar Flare* (1983) et *My Palomar* (1998).
15. June Wayne, « To Restore the Art of the lithograph in the United States » [1959], repris dans Marjorie Devon (ed.), *op.cit.*, trad. fr. de l'auteur, p. 1.
16. Je reprends ici les chiffres fournis par Samuel Grafton, « Tamarind: Where artist and craftsman meet », in *Lithopinion*, vol. 2, n° 1, issue 5, premier trimestre 1967, p. 18-25.
17. Pour une liste exhaustive des travaux des 235 artistes, voir le catalogue raisonné suivant : *Tamarind Lithography Workshop, Inc. 1960-1970*, Albuquerque, University of New Mexico Art Museum, 1989.
18. *Ibid.*, trad. fr. de l'auteur, p. 2.
19. Voir David Acton, « Abstract expressionist prints at Tamarind », in Marjorie Devon (ed.), *op.cit.*, pp. 5-35.
20. *New Painting of Common Objects*, Pasadena Art Museum, Pasadena, 25 septembre -19 octobre 1962.
21. Voir Gemini G.E.L. *Art and Collaboration. A history of the unique relationship between artists and the Gemini workshop* (National Gallery of Art, Washington, 18 novembre 1984-24 février 1985), New York, Abbeville Press Publishers, 1984.
22. George Orwell, 1984, Paris, Gallimard, coll. Folio, trad. fr. de de Amélie Audiberti, 1972.
23. À ce propos voir mon article « Art, graphisme et féminisme à Los Angeles autour de Sheila Levrant de Bretteville », in *Histoire de l'Art*, n° 63, octobre 2008, pp. 123-132.
24. Ed Ruscha, « The artist and politics : a symposium », in *Artforum*, vol. 9, septembre 1970, repris dans Alexandra Schwartz (ed.), *op.cit.*, trad. fr. de l'auteur, p. 5.
25. André Chastel, « Iconologie de la mouche », in *FMR*, Edition française, vol. 1, n° 1, p. 83.
26. Voir *Edward Ruscha : Editions. 1959-1999. Catalogue raisonné, op.cit.*, vol. 1, pp. 3-8 et vol. 2, pp. 85-88.
27. Sur cette période on consultera le texte d'Yve-Alain Bois qui reste une des contributions les plus riches. En puisant chez Mallarmé, le formalisme russe et la notion d'informe chez Bataille, l'analyse repose avant tout sur le postulat que la production de Ruscha est une variation sur le thème de l'entropie. Il parle de « conception thermodynamique du langage » pensée en terme visuel. Voir Yve-Alain Bois, « Edward Ruscha. La température des mots », trad. fr. de Catherine de Smet, in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 50, hiver 1994, pp. 57-73.
28. Edward Ruscha cité par Patricia Failing, « Ed. Ruscha, young artist: dead serious about being nonsensical », in *Art News*, vol. 81, n. 4, avril 1982, repris dans Alexandra Schwartz (ed.), *op.cit.*, trad. fr. de l'auteur, p. 231.
29. Sur l'art et les techniques lithographiques, consulter tout particulièrement dans le cas qui nous occupe l'imposant ouvrage de Garo Z. Antreasian et Clinton Adams, *The Tamarind Book of Lithography : Art & Techniques*, Los Angeles et New York, Tamarind Lithography Workshop Inc. Et



- Harry N. Abrams, 1971. Voir également Renée Loche, *La Lithographie*, Genève, Les Éditions de Bonvent, 1971 et Jörge de Sousa, *La lithographie. Précis technique*, Paris, Éditions Technorama, 1990.
30. Voir *Litographs from the Tamarind Workshop* (exposition itinérante organisé par The UCLA Art Galleries, 1962-63), UCLA Art Galleries, 1962 et *Tamarind: Homage to Lithography* (The Museum of Modern Art, New York, 1969), New York, The Museum of Modern Art, 1969.
31. Sur les principaux ateliers de lithographie dans les années 1970, voir Michael Knigin et Murray Zimiles, *The Contemporary Lithographic Workshop Around the World*, New York, Van Nostrand Company, 1974.
32. Voir par exemple Claude-Jean Darmon, « Qu'est-ce qu'une estampe originale ? », in *Nouvelles de l'Estampe*, n° 3, 1969, pp. 107-110 et June Wayne, « On redefining an original print », in *Print review*, n° 1, 1972, p. 11.
33. Jo Miller, « Sérigraphie et lithographie aux États-Unis : 1947-1972 », in *XX<sup>e</sup> siècle*, n° 41, 1973.
34. Claude-Jean Darmon, *op.cit.*, p. 108.
35. Le *mylar* est le nom d'usage (à la base, une marque d'un fabricant) pour définir une matière plastique (polyéthylène téréphtalate) utilisée principalement en film et avant tout comme isolant. En lithographie, on l'utilise comme procédé de report. La lumière ultraviolette passe à travers le *mylar*, transférant ainsi le dessin ou l'image du film plastique translucide sur la plaque.
36. Mel Hunter (dir.), *The New Lithography. The mylar method manifesto*, Vermont, Atelier North Star, 1979. Voir en particulier les contributions de Michael Knigin (pp. 8-13) et Mel Hunter (pp. 24-32). Les inimités entre Mel Hunter et Clinton Adams sont patentées. Mel Hunter juge le Tamarind techniquement passéiste alors même que l'argument peut à tout moment se retourner contre lui, si tant est qu'on l'applique à la forme de son travail, garante d'un dessin très académique qui semble rétif à toute expérimentation plastique.
37. *Tamarind Suite Fifteen*, Album de 15 lithographies, Albuquerque, Tamarind, 1977 (Clinton Adams, Garo Antreasian, Elaine de Kooning, David Hare, Matsumi Kanemitsu, Nicholas Krushenick, James McGarell, George Mcneil, Nathan Oliveira, Kenneth Price, Deborah Remington, Edward Ruscha, Fritz Scholder, June Wayne, Emerson Woelffer). L'exemplaire consulté est celui de la Bibliothèque nationale de France (CE-81-FT 4)
38. Voir Edward Ruscha : *Editions. 1959-1999. Catalogue raisonné*, vol. 2, *op. cit.*, p. 125.
39. Edward Ruscha, *Stains*, Hollywood, Heavy Industry Publications, 1969. L'exemplaire que nous avons consulté est celui de la Bibliothèque Kandinsky (Centre Pompidou, Paris), le seul – à notre connaissance – existant dans les collections publiques françaises.
40. Emmanuel Pernoud, « L'estampe au XX<sup>e</sup> siècle : synthèse et expérimentation », in *De Bonnard à Baselitz. Dix ans d'enrichissements du Cabinet des Estampes. 1978-1988*, Paris, Bibliothèque nationale, 1992, p. 12.
41. Voir *Kelpra Studio. The Rose and Chris Prater gift. Artists' Prints 1961-1980* (The Tate Gallery, Londres, 9 juillet-25 août 1980), Londres, The Tate Gallery Publications Département, 1980.
42. Pour un catalogue raisonné, voir Tessa Sidney, *Editions Alecto. Original graphics, multiple originals. 1960-1981*, Aldershot, Lund Humphries, 2003
43. Edward Ruscha, *News, Mews, Pews, Brews, Stews and Dues*, Londres, Alecto, 1970. L'exemplaire consulté est celui de la Bibliothèque nationale de France (CE-49-FT 5).
44. Une traduction forcément imprécise et lapidaire pour respecter le rythme syncopé de *News, Mews, Pews, Brews, Stews & Dues* pourrait donner : « Nouvelles, Ruelles, Sièges, Fermente, Ragoûts, Droits ». Sur les références à la culture anglaise Voir Siri Engberg, *op.cit.*, pp. 26-29.
45. *Mews* est un terme exclusivement britannique définissant la ruelle par laquelle on accédait aux écuries.
46. « Ed Ruscha discusses his latest work with Christopher Fox », in *Studio International*, vol. 179, n° 923, juin 1970, p. 281.
47. Sur les techniques et l'art de la sérigraphie, voir Michel Caza, *Les Techniques de la Sérigraphie*, Paris, Les presses du Temps Présent, 1977.

48. *Studio International*, vol. 179, n° 923, juin 1970. Il existe également une photographie promotionnelle avec Ed. Ruscha au milieu des ingrédients, voir *Edward Ruscha. Prints and publications 1962-74*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1975, n.p (p.1).
49. La technique du détournage, déjà utilisée auparavant pour les couvertures d'*Artforum*, sera réutilisée l'année suivante pour isoler les éléments végétaux perdus au milieu des pages blanches des livres d'artistes *A few Palm Trees* (1971) et *Colored people* (1972).
50. Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe suivi de Notes*, Paris, Flammarion, 2008, p. 101.
51. Voir Elizabeth Armstrong, « An interview with Ed Ruscha », in *October*, n° 70, 1994, pp. 55-56, repris dans Alexandra Schwartz (ed.), *op.cit.*, pp. 329-331.
52. E. Paul Karlstrom, « interview with Ruscha in his Hollywood studio », 1981, retranscrit dans Alexandra Schwartz (ed.), *op.cit.*, p. 116.
53. Françoise Le Penven, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 128.
54. Marcel Duchamp et Richard Hamilton, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even. A typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*, trad. de George Heard Hamilton, New York, Georges Wittenborn, 1960.
55. *Marcel Duchamp. A retrospective exhibition* (Pasadena Art Museum, Pasadena, 8 octobre-3 novembre 1963), Pasadena, Pasadena Art Museum, 1963.
56. Selon le catalogue officiel répertoriant les participations, sur les 47 artistes américains prévus, 26 demandèrent que leurs œuvres soient retirées de l'exposition, 56 œuvres de moins sur les 111, soit environ 50 % (voir *Catalogo della 35<sup>a</sup> Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, (24 juin-25 octobre 1970), Venise, Biennale de Venezia, pp. 111-120 et ill. 94\_97).
57. Voir Umbro Apollonio, Luciano Caramel et Dietrich Mahlow, *Ricerca e Progattazione. Proposte per una esposizione sperimentale*, Venise, La Biennale di Venezia, 1970, pp. 116-136.
58. Henry T. Hopkins, *Catalogo della 35<sup>a</sup> Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, *op.cit.*, trad. fr. de l'auteur, p. 111.
59. La lettre est pour la première fois reproduite dans *Edward Ruscha (Ed-werd Rew-shay) Young Artist* (The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 18 avril-18 mai 1972), Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 1972, n.p.
60. L'installation éphémère a été reproduite lors d'une exposition au MOCA en 1995, voir Ann Goldstein et Annie Rorimer (dir.), *Reconsidering the object of Art. 1965-1975* (MOCA, Los Angeles, 15 octobre 1995-4 février 1996), Cambridge, The MIT Press, 1995.
61. Voir Edward R. Bosley, *Greene & Greene*, Londres, Phaidon, 2003. La maison de Ruscha au 1818 N. New Hampshire Avenue à Hollywood était en partie recouverte du même type de modénature comme l'atteste une photographie de 1959 (reproduite dans Alexandra Schwartz (dir.), *op.cit.*, p. 314).
62. Les seuls photographies publiées attestant l'existence des « graffitis » *Edward Ruscha (Ed-werd Rew-shay) Young Artist*, *op.cit.*, n.p.
63. Cornelia Butler, « Information Man », in *Cotton Puffs, Q-Tips, Smoke and Mirrors: The Drawings of Ed Ruscha* (Whitney Museum of American Art, 24 juin-26 septembre 2004), New York, Harry N. Abrams, 2004, p. 32.
64. Voir Dirk Dobke (ed.), *Dieter Roth in America*, Londres, Edititon Hansjörg Mayer, 2004, pp. 114-123.
65. Ed. Ruscha cité par Patricia Failing, « Ed. Ruscha, Young artist: Dead serious about being nonsensical », in *Art News*, vol. 81, n° 4, avril 1982, repris dans Alexandra Schwartz (ed.), *op.cit.*, trad. fr. de l'auteur, p. 228.
66. Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe suivi de Notes*, Paris, Flammarion, 2008, p. 99.
67. Sur le rapport de la broyeuse à la couleur, voir Thierry de Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Les Editions de Miniut, 1984, pp. 175-210 et pp. 255-277.



68. Thierry de Duve, *Résonances du Readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, [Editions Jacqueline Chambon, 1989], Hachette Littératures, 2006, p. 160.

69. Ce fait est fondé sur le seul témoignage de Henry T. Hopkins, voir Henry T. Hopkins, « Director's Foreword. Ed Ruscha: Three contact points » *The Works of Edward Ruscha* (San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 25 mars-23 mai 1982, exposition itinérante), New York, Hudson Hill Press/SFMOMA, 1982, p. 11.

---

## INDEX

**Index chronologique** : 20e siècle

**Index géographique** : États-Unis

## AUTEUR

**BENOÎT BUQUET**

Doctorant, Université Paris Ouest-Nanterre