



**HAL**  
open science

## Regarder le doigt qui désigne la Lune

Leszek Brogowski, Aurélie Noury

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski, Aurélie Noury. Regarder le doigt qui désigne la Lune. Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste, 2008, 6 Mars / 7 Mai 2008 (3). hal-01781177

**HAL Id: hal-01781177**

**<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01781177>**

Submitted on 29 Apr 2018

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

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

# Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

SANS NIVEAU NI MÈTRE

Gratuit gratuit

RÉDACTEURS

« Sans niveau ni mètre » est le titre donné par Bruno di Rosa au Cabinet du livre d'artiste, qu'il a conçu et réalisé en 2006.

Leszek Brogowski.....  
Anne Mœglin-Delcroix.....  
Aurélié Noury.....

6 Mars / 7 Mai 2008

CARTONS

Numéro 3

## Hubert Renard 10 positif

Exposition du 10 janvier au 1 mars 1997  
Vernissage le jeudi 9 janvier à partir de 18h

Galerie  
Berbeglia-Gaté

5, rue de la Basanne, 75004 Paris - Tél : 42 78 34 64 - Fax : 42 78 36 98

Pour sa deuxième exposition personnelle à la galerie Berbeglia-Gaté, Hubert Renard a conçu un dispositif complexe et poétique, réunissant des œuvres plus anciennes avec des travaux *in situ*, geste que l'on peut considérer comme une des marques de l'artiste. À partir de cinq photographies réalisées l'année dernière, il organise l'espace d'exposition de la galerie comme une sorte de rébus offert à la perspicacité du visiteur. Le titre de l'exposition, "10 positif", compte les dix éléments qui constituent le puzzle : les cinq tirages anciens, une photographie d'archive de la galerie, une installation lumineuse traversant tout l'espace, une peinture murale, un distributeur de documents, et enfin le carton d'invitation au vernissage.

Depuis qu'il pratique la photographie, Hubert Renard s'interroge sur ses fondamentaux, la disparition du référent et la perte de la notion d'original, en photographiant des photographies. Les cinq images qu'il présente ici (*Plage, Basket, Mort, Crash, Neige*), sont toutes extraites d'articles de la presse quotidienne, ce que l'œil peut percevoir grâce à la trame offset agrandie, mais ni l'image ni le titre ne permettent de les replacer dans leur contexte. *Document*, tirage d'une photographie d'archive de la galerie, ne joue pas, à la manière des appropriationnistes, la copie, la re-création, mais il fait d'un "visuel" de sa précédente exposition un élément du présent accrochage, déplaçant le document vers l'objet d'art. En face, la ligne d'ampoules *Lumière du jour 2* est une nouvelle version d'une pièce réalisée cet hiver pour sa rétrospective en Suisse à la fondation Rosario Almara : il ne s'agit ni d'une copie, ni d'une représentation, mais selon les mots de l'artiste, d'une réactivation. Enfin, une peinture murale, *Plan*, représente le plan de l'exposition, avec le nom des œuvres exposées à leur emplacement. C'est une autre façon de poser la question de la représentation, en évacuant le problème de la ressemblance. A proximité, un *Distributeur* permet au public de se servir d'un petit document A4 reproduisant ce même dessin : la diffusion de l'exposition est ainsi assurée à travers sa représentation sous la forme codifiée du plan. Allant jusqu'au bout de sa réflexion, il s'empare finalement du carton d'invitation au vernissage et en fait le dernier élément du dispositif, *Carton*, lequel reproduit ce texte de présentation de l'exposition, en lieu et place d'une habituelle reproduction d'œuvre.

L'œuvre, sa copie à l'identique, sa reproduction, sa diffusion, ce dispositif ludique questionne l'originalité, le référent, l'archive, le commentaire, la diffusion de l'art, et plus largement nous interroge sur la réalité du monde qui se vit tout autant dans l'expérience (prendre un document, parcourir une exposition) que dans la connaissance (lire ce texte, voir une représentation de la précédente exposition de l'artiste). Hubert Renard semble suggérer que la réalité n'existe pas en dehors de l'image qu'on s'en fait.

Carton, 1997  
Exposition « 10 positif »  
galerie Berbeglia-Gaté, 1997

## REGARDER LE DOIGT QUI DÉSIGNE LA LUNE

Un monde où les œuvres seraient gratuitement envoyées par la poste à des dizaines de milliers de personnes est-il un monde possible ?

Aussitôt on entend un chœur cynique s'élever à l'unisson contre le danger d'une telle utopie : les artistes considèrent qu'ils doivent vivre de la vente de leur art, les collectionneurs craignent la perte de valeur de leur collection, les gestionnaires de la culture voient déjà leur budget exploser, les idéologues ne veulent pas laisser imaginer que l'art peut exister en dehors du marché, etc.

Et pourtant ce monde est le nôtre, quoique rares soient ceux qui s'en sont rendu compte.

Le présent numéro du journal *Sans niveau ni mètre*, élaboré par Aurélie Noury, fait état d'une recherche, par définition fragmentaire, portant sur les projets d'artistes qui ont imaginé que le carton d'invitation, qui d'habitude ne fait qu'accompagner et annoncer une exposition et à ce titre n'a d'existence qu'à la périphérie des « vraies » valeurs de l'art, peut devenir lui-même le support d'une œuvre à part entière ; non pas qu'il puisse être aussi « beau » qu'une œuvre, mais il peut avoir le même statut et la même légitimité qu'elle ou en constituer une partie. Afin de l'admettre, il fallait certes faire tomber quelques préjugés esthétiques ou idéologiques : l'œuvre serait un objet, de surcroît fabriqué manuellement par l'artiste lui-même ; une œuvre ne pourrait être reproductible par des moyens ordinaires, ce qui suppose que l'originalité rime avec l'unicité ou la rareté de l'objet (qui sont des valeurs marchandes) ; une œuvre n'aurait pas de valeur si elle est offerte gratuitement ou envoyée par la poste à un nombre important de personnes, etc. En lisant ces passionnantes archives, on verra que certains artistes sont allés jusqu'à renoncer à faire une exposition : le seul carton (qui n'était plus alors forcément « d'invitation ») leur suffisait pour communiquer des idées artistiques, mettre en place un dispositif entièrement autonome, parfois d'une grande complexité, et même tenir lieu d'œuvre. Comme on pourra le lire ci-dessous, en 1969 Robert Barry a envoyé plusieurs cartons qui annonçaient la fermeture de la galerie pendant la durée de l'exposition : *During the exhibition the gallery will be closed* (Galerie Art & Project), *For the exhibition the gallery will be closed* (Galerie Sperone) et *March 10 through march 21 the gallery will be closed* (Eugenia Butler Gallery). Geste symbolique dans la mesure où cette mise entre parenthèses de l'exposition, ainsi que la marginalisation de ce qui occupait la place centrale dans la pratique de l'art (œuvres exposées dans une galerie), est elle-même considérée comme une œuvre et reçoit le statut de l'art et un titre : *Closed Gallery Piece*.

Il ne serait donc pas « idiot », comme le veut le proverbe chinois, de décentrer le regard, de ne pas se fier à ce que certains doigts voudraient nous faire voir, car suite à une telle démarche à rebrousse-poil, l'art n'est plus un mirage que l'on pourrait comparer à la lune, mais une réalité tout à fait concrète que beaucoup ont la chance de recevoir chez eux, sous une enveloppe adressée à leur nom.

L'idée de consacrer au carton d'invitation une des présentations du Cabinet du livre d'artiste a été lancée par Catherine Elkar, directrice du FRAC Bretagne qui, en plus de la documentation de nombreux artistes, possédait quelques cartons (boîtes) contenant en vrac quantité de cartons (d'invitation). Finalement, ce n'est pas dans ces cartons (boîtes), mais dans la documentation des artistes que nous attendaient les plus grandes surprises concernant les cartons (d'invitation). En effet, la documentation est librement accessible au public : lorsque Aurélie, avec deux stagiaires de l'université Rennes 2, Nolwenn et Océane, eut identifié dans les tiroirs du FRAC de magni-

fiques cartons d'invitation conçus par Ernest T., Sylvie Fleury, Wim Delvoe ou Lawrence Weiner, la question se posa de savoir s'ils ne devaient pas être déplacés à la réserve et protégés de la même manière que d'autres œuvres de la collection du FRAC. Ce sera le cas à leur retour du Cabinet du livre d'artiste.

Il en est des cartons d'invitation comme il en est du temps dans les *Confessions* d'Augustin. Ce qu'est le carton, tout le monde le sait... jusqu'à ce qu'on s'interroge à son sujet. Car alors sa place, son statut juridique, son statut esthétique et enfin sa valeur artistique deviennent indéterminables. En préparant le présent numéro du journal, pour savoir si nous avions le droit de reproduire gratuitement les cartons, nous avons contacté l'A.D.A.G.P., Association des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques, qui gère les droits d'auteur d'environ 50 000 artistes : c'est ce sigle - incompréhensible pour le commun des mortels - qui, avec le signe du droit d'auteur (©), apparaît à côté de la plupart des œuvres visuelles reproduites en France. La réponse de l'A.D.A.G.P. tenait en une question : s'agit-il d'œuvres ou pas ? Bien sûr, notre intérêt aurait été de répondre « non », mais si nous contactions l'A.D.A.G.P., c'était parce que, selon nous, il s'agissait d'œuvres à part entière ou du moins d'éléments d'œuvres ; certes non pas sur le plan juridique, mais sur le plan artistique. Le carton d'invitation, dont la fonction première est de convier le public au vernissage d'une exposition, sème donc le trouble dans les certitudes esthétiques.

Pour éviter de répondre à cette question qu'il appartient aux juristes de trancher, nous avons renoncé à reproduire dans le journal les cartons réunis pour cette exposition : exposition de cartons d'invitation aux vernissages d'expositions, exposition en marge des expositions. Ce choix nous a permis non seulement d'éviter une controverse juridique, mais encore de formuler un critère esthétique expérimental, qui - bien que controversé - apporte un certain éclairage sur le mode d'existence des cartons en tant que facteurs de l'art. En effet, comment, parmi environ deux cents cartons tous plus intéressants les uns que les autres, sélectionner quelques-uns pour les reproduire, sans tomber pour autant dans l'arbitraire ? Mais la question se pose aussi en amont : selon quel critère choisir les cartons pour l'exposition sans tomber dans des choix purement subjectifs : artistes favoris, types d'image privilégiés, voire couleurs préférées, ou simple coup de cœur ?

Renoncer aux reproductions revient à décider de ne présenter que la liste des cartons, donnant - à travers une brève description - l'essentiel de l'idée, de la démarche ou de la signification de chacun. Un tel procédé d'archivage peut être considéré comme inspiré par le travail d'artistes comme Lefevre Jean Claude, pour qui « le rôle, la fonction de l'archivage est d'être à la fois la peau et le corps du travail de l'art. Sa justification est d'être traité comme trace ultime de l'art <sup>1</sup>. » Ainsi cet artiste consacre-t-il par exemple une part importante de son travail aux cartels dont la fonction est de préciser en marge de l'œuvre son identité « civile » (auteur, titre, technique, date, propriétaire, etc.), travail qui nécessite, comme c'est le cas des cartons, un décentrement rafraîchissant du regard porté sur l'art. Certes, quelques-uns des cartons sélectionnés dans un premier temps pour notre présentation n'ont pas passé cette épreuve de la description, car elle faisait disparaître leur originalité, leur intérêt ou leur différence spécifique ; l'intérêt artistique de ces cartons reposait donc essentiellement sur leur aspect esthétique, non récupérable par les mots. Cartons « rétinieniens », pourrait-on dire en empruntant l'adjectif, et ses connotations péjoratives, à Duchamp. Mais le nombre de cartons ainsi éliminé a été fort limité.

Que signifie ce constat ? Il laisse penser que la nature des cartons retenus pour notre présentation est davantage

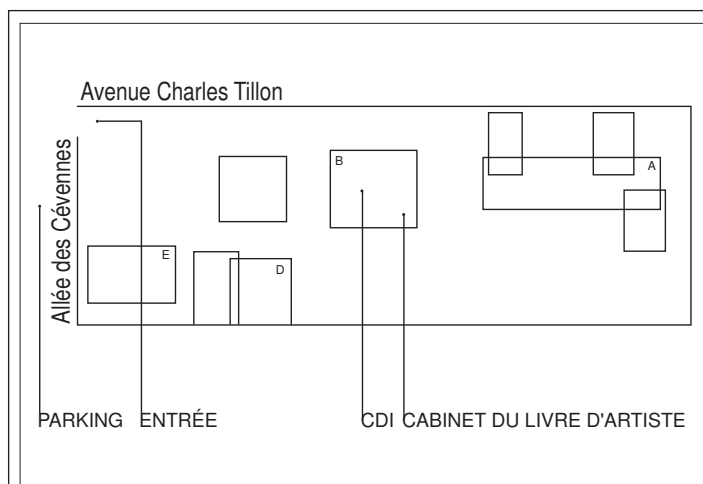
« conceptuelle » qu'« esthétique » et que c'est pour cette raison qu'en archiver les traces suffit pour en appréhender le sens et la valeur. On peut donc supposer que l'emploi des cartons d'invitation comme support d'idées ou de pratiques artistiques coïncide avec la tendance à la « dés-esthétisation » de l'art, qui déplace son centre d'intérêt vers l'aspect documentaire et intellectuel, tendance qui se manifeste dans les années soixante et soixante-dix, mais dont on peut ici observer les effets durables. Pourquoi vers l'aspect intellectuel ? Parce que la pensée et le sensible constituent deux grands territoires de l'expérience, et lorsque l'art limite l'importance de l'un d'entre eux, il privilégie inévitablement l'autre. Certes, le carton aura toujours une forme matérielle et sensible, mais sa fonction a changé : elle ne consiste plus à fournir du plaisir à travers la contemplation esthétique, mais à donner des informations sur l'idée et le dispositif conçus par l'artiste. Pourquoi vers l'aspect documentaire ? Parce que la désesthétisation de l'art en fait « un fragment du réel dans le réel <sup>2</sup> », selon le mot de Harold Rosenberg, inventeur de la notion de désesthétisation, et transforme profondément l'idée de l'œuvre, si elle ne la fait pas disparaître. Dès lors, la documentation, qui retrace les processus de l'art, en constitue l'ultime réalité. Les cartons d'invitation deviennent donc autant d'occasions soit d'intervenir dans ce fragment du réel qu'est devenu l'art d'aujourd'hui, soit d'en informer. Résonne dans une telle attitude la belle phrase de Johann Gottlieb Fichte : « Qui veut se cultiver, se cultive à propos de tout <sup>3</sup>. »

L'intérêt porté par les artistes aux cartons d'invitation s'inscrit en effet dans une attitude plus générale qui se manifeste par la pratique de ce qu'on appelle les *ephemera* d'artistes : modestes productions imprimées, en marge, circonstancielles, fugitives... et pourtant substantiellement liées à la pratique de l'art. Tout instant, toute circonstance, tout prétexte sont opportuns pour faire de l'art ; tout format, toute technique, toute connexion peuvent lui fournir des occasions (*kairoi*).

« Les *ephemera* d'artistes, écrit Anne Mœglin-Delcroix, ont ceci d'intrinsèquement provoquant au regard des usages de l'art qu'ils revendiquent leur enracinement dans l'ici et le maintenant. D'où leur absence de prétention à la pérennité. Ils sont par essence ce qu'il y a de plus "contemporain" dans l'art dit contemporain : ils sont absolument dans le temps et dans leur temps. Ce faisant, peut-être préservent-ils, plus que d'autres productions, ce que l'art contemporain a introduit de plus radical dans l'histoire des arts visuels : un rapport aux œuvres qui n'est pas de contemplation mais de lecture <sup>4</sup>. »

Le choix du carton d'invitation dans le programme du Cabinet du livre d'artiste se justifie par cette inscription dans l'univers de la lecture et - mais non accessoirement - de l'imprimé. Alors que d'habitude on fait un carton pour que des gens viennent voir l'exposition, le Cabinet du livre d'artiste propose une exposition pour que des gens viennent lire les cartons.

1. LEFEVRE JEAN CLAUDE, « PRO 1985877900 », le 18 août 1994, in *Textes pour suite / Pennadoù da heul*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2001, n.p.
2. HAROLD ROSENBERG, *La Dé-définition de l'art* (1972), trad. Christian Bounay, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 28.
3. JOHANN GOTTLIEB FICHTE, *Considérations sur la Révolution française destinées à rectifier les jugements du public*, trad. Jules Barni, Paris, Payot, 1974, p. 116.
4. ANNE MÖGLIN-DELCROIX, « Art de circonstance », texte publié dans le catalogue *Extra Art : A Survey of Artists' Ephemera, 1960-1999*, San Francisco, California College of Arts and Crafts / Santa Monica, Smart Art Press, 2001, p. 19 et repris dans ANNE MÖGLIN-DELCROIX, *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et Le Reste, Collection « Formes », 2006, p. 325.



Depuis avril 2007, le Cabinet du livre d'artiste est accueilli au lycée Victor et Hélène Basch dans une salle annexe au CDI. LYCÉE VICTOR ET HÉLÈNE BASCH, 15 AVENUE CHARLES TILLON, RENNES VILLEJEAN.

Il est ouvert au public le mercredi après-midi hors vacances scolaires et sur rendez-vous (contact Coordinatrice du CLA Aurélie Noury : 06 60 48 76 96 ou [noury\\_aurelie@yahoo.fr](mailto:noury_aurelie@yahoo.fr)).

## SANS NIVEAU NI MÈTRE

Le Cabinet du livre d'artiste est un projet des Éditions Incertain Sens. *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste* est publié conjointement par l'équipe de recherche *Arts : pratiques et poétiques* de l'Université Rennes 2, le Fonds régional d'Art Contemporain de Bretagne et l'École des Beaux-Arts de Rennes. (Le Frac Bretagne reçoit le soutien du Conseil Régional de Bretagne, du ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne. Le Frac Bretagne est membre du réseau « Platform ».)

RÉDACTION : ÉDITIONS INCERTAIN SENS, La Bauduinais, 35580 Saint-Senoux  
[www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens](http://www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens)

Achévé d'imprimer à 1000 exemplaires sur les presses des Compagnons du Sagittaire à Rennes, composé en Covington et Baskerville Old Fac sur papier Cyclus 80 g. Dépôt légal mars 2008. ISSN 1959-674X. Publication gratuite. Remerciements à Hubert Renard, Catherine Elkar et la Documentation FRAC Bretagne, la Galerie Jean Fournier (Paris), la Galerie Denise René (Paris), le FRAC Limousin (Limoges), le CNEAI (Chatou), Jean-Luc Moulène, Peter Downsbrough, ainsi que Océane L'Havéant et Nolwenn Vaillant pour leur travail sur l'exposition.





édités pour l'occasion, Closky a tracé un cercle au stylo bille. Les cercles étant tracés à main levée, chaque carton est différent. (consultable : Documentation CNEAI.) CLA . Claude Closky, *Claude Closky*, FRAC Limousin, Limoges, 18 juin / 18 septembre 1999, 15 x 21 cm.

Pour son exposition au FRAC Limousin en 1999, Claude Closky a conçu deux cartons d'invitation. L'un présente au recto la photo d'un surfeur au cœur d'une vague. L'autre présente exactement la même photo mais sans le surfeur. L'une ou l'autre version a été envoyée au hasard. (consultable : Documentation FRAC Limousin.) CLA . Complete Arthole, *The Great Stromboli & Sylvia*, Pont de Tolbiac, Paris, 4 octobre 1997, 15 x 10,5 cm.

Complete Arthole alias Abigail Lane et Paul Fryer est un collectif d'artistes anglais. Pour une performance sur le Pont de Tolbiac dans le treizième arrondissement de Paris, le collectif a conçu un carton d'invitation à la manière des anciennes affiches de cinéma. Le texte annonce : *réalisés SANS ILLUSIONS ni TRUCAGES avec du FEU et de L'ACIER leurs ACTES vous GLACERONT le SANG*. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Bruce Conner, *Central & Wichita*, Wichita (Kansas), 28 avril 1963, 9 x 14 cm.

Pour l'exposition *Boxcar Show*, organisée dans la remorque d'un camion, Bruce Conner a accroché une pancarte annonçant la date et l'heure de l'évènement directement sur le camion : *Boxcar Show. By Bruce Conner. 2:30 p.m., apr. 28. Car no. 91640. Central & Wichita. Wichita, Kansas*. Ici, le lieu d'exposition devient lui-même support d'information. Le carton d'invitation était une photo de ce camion qui, en réalité, était la seule chose montrée sur place, Bruce Conner n'étant volontairement pas présent. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 143.) . Continuous Project, *Art & Project bulletin + Continuous Project + Allen Ruppersberg*, CNEAI, Maison Levanneur, Chatou, 10 octobre / 30 janvier 2005, 22,5 x 16 cm.

Continuous Project est un collectif d'artistes new-yorkais, connu pour ses fac-similés d'ouvrages ou de revues épuisés qu'il distribue hors du réseau commercial et souvent au prix d'origine. Ainsi, *Continuous Project #1* est le fac-similé en photocopies du n°1 d'*Avalanche* datant de 1970. Pour cette exposition consacrée aux bulletins de la galerie Art & Project, avec une contribution d'Allen Ruppersberg et de Continuous Project, le collectif a reproduit la page n°7 de ce premier numéro de la revue, contenant une photo d'Allen Ruppersberg et une référence aux bulletins d'Art & Project. (consultable : Documentation CNEAI.) CLA . Continuous Project, *Continuous Project #8*, CNEAI, Maison Levanneur, Chatou, 21 mai / 1<sup>er</sup> octobre 2006, 42 x 29,7 cm.

Pour *Continuous Project #8*, le collectif a conçu une affiche sur papier glacé A3 reproduisant trois morceaux de papier identiques sur lesquels le texte d'invitation est écrit à la main, trois fois. Les papiers sont disposés les uns au-dessus des autres sur une moquette à motifs. (consultable : Documentation CNEAI.) CLA . Paul Cox, *Galerie Pixi et Cie*, Paris, 10 / 31 mai 1989, 23,5 x 17,3 cm (format plié), 23,5 x 35,2 cm (format ouvert).

Ce carton d'invitation s'ouvre sur un texte de Pierre Alechinsky et présente, sur la première face, un dessin de Paul Cox mettant en scène un peintre au travail. Le motif sur la toile (une femme nue, les bras levés) est à découvrir en reliant les points numérotés. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Cruz-Diez, *Cinq Propositions sur la couleur*, Galerie Denise René, Paris, avril 1969, 13 x 13 cm (deux rabats).

Ce carton d'invitation s'ouvre par deux rabats sur une composition géométrique de lignes droites marrons sur fond orange. Un cercle se détache, constitué par le léger décalage des lignes qui le composent. Le carton contient un morceau de celluloid carré de 13 cm de côté sur lequel est imprimée en gris la même image, pour un jeu optique à la superposition. (archives Galerie Denise René.) CLA . Wim Delvoe, *Galerie Emmanuel Perrotin*, Paris, 10 mars / 12 mai 2007, 15 x 21 cm.

Wim Delvoe est connu pour ses tatouages sur les cochons. Pour cette exposition, il présente sur le carton une photo d'un de ses cochons tatoués à l'effigie de Mickey, Minnie et « Mr Propre ». L'image, en trois dimensions, est accompagnée d'une paire de lunettes spéciales. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Wim Delvoe, *CLOACA 2000-2007*, Casino Luxembourg - Forum d'Art Contemporain, Luxembourg, 29 septembre 2007 / 6 janvier 2008, 14,5 x 21 cm.

*Cloaca* est une machine reconstituant le processus de digestion et capable de produire, en 27 heures, des excréments. Le logo de cette installation, représenté sur le carton, détourne le personnage « Mr Propre » croisant les bras sur une plaque émaillée *Cloaca*, reprenant le design publicitaire d'une célèbre marque de voitures. À partir de ce panneau, le corps de « Mr Propre » devient un amas d'intestins, signifiant l'action de la machine. Le verso du carton d'invitation, consacré aux informations pratiques, est estampillé de plusieurs tampons conçus par l'artiste et détournant tous des logos de grandes marques. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Jan Dibbets, *on May 9 (friday), May 12 (monday) and May 30 (friday) 1969 at 3:00 Greenwich Mean Time (9:00 EST) Jan Dibbets will make the gesture indicated on the overside at the place marked « X » in Amsterdam, Holland*, Seth Siegelau Gallery, New York, mai 1969, 10 x 15 cm.

Cette carte d'invitation annonce une action de Jan Dibbets et fixe trois rendez-vous qui sont aussi les trois occasions d'assister à l'action. Au recto, on peut voir une photo de façades d'immeubles dont une fenêtre est marquée d'une croix

noire et une photo de l'artiste, de face en plan américain, levant le pouce droit en faisant un clin d'œil. Au verso, le texte explicatif anglais est traduit en français, allemand et néerlandais : les 9, 12 et 30 mai 1969 à 15h, Jan Dibbets fera le geste de la photo du recto à Amsterdam à l'endroit marqué d'une croix ; la localisation de l'endroit en question étant quasi impossible puisque le nom de la rue n'est pas indiqué et que la façade sur la photo ne présente aucun signe particulier. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 48.) . Erik Dietman, *Œuvres de 1974 à 1977*, Galerie Georges-Philippe Vallois, Paris, 19 juin / 20 juillet 1992, 13,5 x 10 cm.

Pour le carton d'invitation de son exposition à la galerie Vallois, Erik Dietman se met en scène sur une photo le montrant de face, assis, un cigare à la main. La photo est rehaussée par des interventions à la peinture ou au crayon : Dietman a ajouté une auréole au-dessus de sa tête, une étoile au-dessus de son épaule droite et un verre de vin sur la table. Ce carton est équipé d'une cale pour le poser à la manière d'un cadre photo. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Erik Dietman, *Le Channel - Scène nationale*, Calais, 25 juin / 29 août 1993, 30 x 10 cm.

La photo reproduite sur ce carton d'invitation montre une silhouette masculine, de dos, sur laquelle Dietman est intervenu au crayon, traçant un corps féminin dans le dos du personnage. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Erik Dietman, *MODÈLE MODÈLE MODÈLE. Hommage à Auguste Rodin*, Musée de l'Objet, Blois, 8 février 1997, 10 x 15 cm.

Comme à son habitude, Dietman est intervenu sur le carton d'invitation en se dessinant un corps de femme directement par-dessus les vêtements. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Olivier Dollinger, *Lipstick Wall drawings*, Galerie Chez Valentin, Paris, 26 novembre / 30 décembre 1999, 5,8 x 15,1 cm.

Lors de cette exposition, Olivier Dollinger a recouvert quatre murs de la galerie d'empreintes de sa bouche enduite de rouge à lèvres rouge, bleu, vert et orange. Le recto du carton d'invitation reproduit trois étiquettes rondes analogues à celles des tubes de rouge à lèvres et mentionnant l'appellation et le numéro de la teinte utilisée, comme : *Rouge expression 07*. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Peter Downsbrough, *Livres / Books 1970-1990*, Bibliothèque municipale de Rennes, 2 / 31 mai 1990, 10,4 x 15,4 cm.

Pour cette exposition rétrospective de ses publications, Peter Downsbrough a conçu un carton d'invitation figurant une jaquette de livre à plat, dont la tranche est symbolisée par des pointillés. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Peter Downsbrough, *Galerie Tilman, Fesler & Coufo*, Bruxelles, 8 février / 16 mars 1991, 10,4 x 20,9 cm.

Fidèle à ses compositions géométriques, Peter Downsbrough a placé dans le coin inférieur droit un carré gris et le mot *AS* entre un côté du carré et le bord du carton. Dans la partie supérieure, une ligne horizontale noire traverse le carton jusqu'à son exact milieu. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Peter Downsbrough, *Centrum Sztuki Współczesnej, Varsovie*, 28 janvier / 20 mars 1994, 9,8 x 14,5 cm (format plié), 9,8 x 29 cm (format ouvert).

Sur ce carton d'invitation, le mot *AS* est écrit verticalement et coupé dans la longueur par un rectangle incliné dont l'inflexion aurait emporté une partie du mot. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Peter Downsbrough, CNEAI, Maison Levanneur, Chatou, 28 mars / 31 mai 1997, 19 x 19 cm.

Sur ce carton d'invitation de format carré, le mot *AND*, imprimé en noir sur un fond rouge, est traversé par une bande noire verticale de 2 cm de large, au centre du *N*, dont les deux parties égales sont disposées de part et d'autre de la bande. (consultable : Documentation CNEAI.) CLA . Peter Downsbrough, *Galerie Intérieur*, Lille, 22 septembre / 16 décembre 2006, 10,6 x 15 cm.

Sur un format carte postale, la composition réalisée ici par Peter Downsbrough enserme le mot *HERE*, écrit en miroir, entre un carré bleu, à bords perdus et une ligne horizontale noire, tracée du bord droit à la deuxième lettre du mot. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. rasée*, Cordier & Ekstrom Gallery, New York, 13 janvier 1965, carte à jouer (8,8 x 6,2 cm) montée sur papier (21 x 13,8 cm).

En 1919 à Paris, Marcel Duchamp détourne une reproduction de *La Joconde* en lui ajoutant au crayon un bouc et une moustache. Au-dessous il inscrit le célèbre allographe : *L.H.O.O.Q.* et signe. En 1965, à l'occasion d'un dîner pour l'avant-première de son exposition chez Cordier & Ekstrom, Duchamp conçoit un carton d'invitation à partir d'une reproduction intacte de *La Joconde*. Ici, l'intervention se situe au niveau du langage puisqu'il l'intitule : *L.H.O.O.Q. rasée*. Ainsi, Marcel Duchamp parvient par un simple détour langagier à s'approprier l'œuvre de Léonard de Vinci comme le résultat d'une opération appliquée à un ready-made antérieur et considéré ici comme l'original. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 20.) . Emmanuel, *Galerie Denise René*, Paris, 17 mai / 22 juin 2002, 14,5 x 21 cm (format plié), 14,5 x 63 (format ouvert).

Ce carton d'invitation, d'un bleu clair glacé, s'ouvre sur un texte d'Isabelle Ewig et un celluloid mobile de 14,5 x 21 cm. Sur ce dernier, est imprimée une forme géométrique noire reprenant les motifs des tableaux d'Emmanuel et faisant office de cache-texte. (archives Galerie Denise René.) CLA . Isabelle de Falere, *Pas perdus*, Galerie Verte, Liège, 22 juin / 3 août 2002, 7,6 x 7,6 cm.

Pour son exposition *Pas perdus* en 2002, Isabelle de Falere a

envoyé des cartons d'invitation sur des « Post-it » en écrivant directement le texte au stylo à bille. Ce pense-bête pouvait donc être directement collé par le destinataire dans son agenda ou sur son frigo. (archives de l'artiste.) CLA . Hans-Peter Feldmann, *Jean-Pierre Magazine*, CNEAI, Maison Levanneur, Chatou, 4 mars / 17 juin 2001, 15 x 10,5 cm.

Le carton d'invitation réalisé par Hans-Peter Feldmann pour cette exposition prend la forme de fausses cartes postales de Chatou, présentée à travers sa mairie, son marché ou la Maison Levanneur. (consultable : Documentation CNEAI.) CLA . Robert Filliou, *15 Works of Robert Filliou to be looked upon as Exhibition for the 3d Eye*, Wide White Space Gallery, Anvers, 4 novembre / 2 décembre 1971, 11,5 x 15,9 cm.

La première partie du titre - *15 Works of Robert Filliou to be looked upon as* - est imprimée sur la partie supérieure du carton, tandis que la seconde partie - *Exhibition for the 3d Eye* - est inscrite par Robert Filliou au marqueur et en lettres capitales sur un assemblage d'objets divers vu de haut. Cette inscription manuscrite est soulignée. (reproduit in *White Wide Space, 1966-1976, op. cit.*, p. 282.) . Spencer Finch, *Blue Red White*, Galerie Yvon Lambert, Paris, 20 octobre / 1<sup>er</sup> décembre 2001, 20 x 22 cm.

Sur cette feuille de papier pliée en quatre, Spencer Finch a conçu une composition inédite en fonction du format du carton et du titre de son exposition : un rectangle rouge précisément traversé par le pli, un carré bleu en bas à gauche, un rectangle blanc à droite et une règle de rapport d'échelle, 8 mm valant ici 1 m. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Sylvie Fleury, *Vital Perfection*, Galerie Hervé Mikaeloff, Paris, Janvier 1993, 14,5 x 21 cm.

Le carton de l'exposition de Sylvie Fleury *Vital Perfection*, répertorie dix modèles de chaussures féminines vues de profil et dessinées par l'artiste. À côté de chacune d'entre elles, Sylvie Fleury a indiqué la marque, la couleur et vraisemblablement l'année et le lieu d'achat de la paire. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 148.) . Sylvie Fleury, *Migros Museum für Gegenwartskunst*, Zurich, 7 novembre 1998 / 10 janvier 1999, 21 x 15 cm.

Ce carton d'invitation reproduit l'emballage et le logo des voitures-jouets « Hot Wheels », ici détourné en *Hot Heels* (talons). Le carton présente une encoche destinée à suspendre l'emballage dans un rayon. La zone réservée au jouet est laissée vacante et signifiée par un rectangle blanc. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Joel Fisher, *ACKI VON JOEL. JOEL VON ACKI*, Galerie Ernst, Hanovre, 15 mai / 12 juin 1975, 9,5 x 14,5 cm.

Dans les années soixante-dix, Joel Fisher a réalisé une trentaine de cartes d'invitation selon le même protocole. L'envoi est constitué de deux cartes postales reproduisant la photographie d'un œil en gros plan. L'un, est l'œil du galeriste accueillant l'exposition et photographié par Joel Fisher ; l'autre est celui de l'artiste photographié par le galeriste. Les informations pratiques sont, quant à elles, imprimées directement sur l'enveloppe. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 78 et 79.) . Jean-François Fourtou, *Animaux de Galerie*, Galerie Georges-Philippe Vallois, Paris, 14 mai / 24 juin 1993, 16 x 8,5 cm.

L'œuvre de Jean-François Fourtou est constituée d'un singulier bestiaire mis en scène dans diverses situations. Pour l'exposition *Animaux de Galerie*, le carton d'invitation est illustré par un bouc dont les contours sont découpés, permettant à la figure d'être rabattue à la verticale. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Hamish Fulton, *Galerie Laage-Salomon*, Paris, 11 octobre / 17 novembre 1990, 14,5 x 18 cm.

Pour cette exposition, Hamish Fulton a conçu son carton d'invitation comme une édition. Le texte imprimé au recto tient ainsi davantage du poème que de l'annonce informative : *HEAD FOR THE HILLS HEAD FOR THE CLOUDS / CLOUD-CUCKOO-LAND / SNAILS PACE BLIND AS A BAT CHASING RAINBOWS / STICK IN THE MUD ONE TRACK MIND BITE THE DUST / SEVENTH HEAVEN STONY SILENCE / WALKS ARE LIKE CLOUDS / THEY COME AND GO*. De la même façon, Fulton soigne la composition de l'ensemble en travaillant la couleur et la disposition des mots. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 81.) . Julien Gardair, *Galerie Jean Fournier*, Paris, 18 février / 13 mars 2004, 32,3 x 23 cm.

Pour cette exposition, Julien Gardair a spécialement dessiné le motif du carton d'invitation, reproduit en bleu outremer sur fond blanc. Le motif est un bras tenant un masque de dragon dont chaque dent forme les lettres de *GARDAIR*. Le dessin, aux formes libres et entrelacées, est typique du style de l'artiste. (archives Galerie Jean Fournier ; reproduit in *Galerie Jean Fournier, op. cit.*, p. 209-210.) CLA . Rodney Graham, *Camera obscura mobile*, Domaine d'Harcourt, 15 juin / 15 novembre 1996, 12,5 x 12,5 cm et un disque de 12 cm de diamètre.

Pour annoncer l'exposition de sa *Camera obscura mobile* (une malle-poste recyclée en camera obscura) au Domaine d'Harcourt, Rodney Graham a conçu un carton d'invitation évoquant le dispositif de la chambre noire : une boîte noire percée d'un petit trou par le biais duquel la lumière projette l'image inversée du sujet. Ainsi, à la manière d'une pochette de disque, le carton noir est percé en son centre et contient un carton rond sur lequel est imprimée l'image renversée du château d'Harcourt. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA . Hans Haacke, *Howard Wise Gallery*, New York, 1<sup>er</sup> / 29 novembre 1969, 37 x 18,5 cm.

Une grande partie du travail de Hans Haacke consiste à dénoncer certains liens entre la politique, l'économie et le monde de l'art. Pour cette exposition de 1969, il choisit d'en-

voyer les résultats des élections en guise de carton d'invitation. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 85.)

. Hans Haacke, *JOHN WEBER GALLERY VISITORS' PROFIL 2*, John Weber Gallery, New York, 28 avril / 17 mai 1973, 16,5 x 19 cm. À l'occasion de l'exposition *JOHN WEBER GALLERY VISITORS' PROFIL 2*, Hans Haacke propose un carton d'invitation sous forme de questionnaire sur carte à perforer. Il interroge notamment les visiteurs sur leur implication professionnelle dans l'art, leur lieu de vie, leurs revenus, les œuvres d'art faisant référence à la politique, la proportion des femmes artistes dans le monde de l'art, etc. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 85.)

. Hans Haacke, *Helmsboro Country*, John Weber Gallery, New York, 31 mars / 22 avril 1990, 18 x 12,5 cm.

Ici Hans Haacke reproduit le paquet d'une célèbre marque de cigarettes qu'il détourne en *Helmsboro*, dénonçant le soutien de Philip Morris à Jesse Helms, sénateur de l'extrême droite républicaine, et l'utilisation de l'art à des fins commerciales. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 156.)

. Raymond Hains et Jacques de la Villeglé, *Loi du 29 Juillet 1881*, Galerie Colette Allendy, Paris, 24 mai / 1<sup>er</sup> juin 1957, 14,1 x 22,3 cm.

Ce carton d'invitation conçu par Hains et Villeglé présente au recto une composition des artistes : le titre de l'exposition, *Loi du 29 Juillet 1881* (relative à l'interdiction d'afficher), est imprimé en noir sur fond blanc. Les mots, déconstruits, traversent librement l'espace de la page. Au verso, on peut lire le texte suivant : *Colette Allendy vous invite à franchir la palissade de l'exposition : Loi du 29 Juillet 1881, ou : « Le lyrisme à la sauvette. »* (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Raymond Hains, *SEITA & SAFFA*, Galerie Iris Clert, Paris, octobre 1965, 12,5 x 10 cm.

Ce carton d'invitation est imprimé sur film en négatif à la manière d'une page de journal. Raymond Hains, endossant le rôle d'agent, y annonce l'exposition de *SEITA & SAFFA*, artistes fictifs dont les noms sont empruntés aux régies française et italienne de tabac. Ces artistes produisent notamment des pochettes d'allumettes géantes dont un exemple est reproduit sur le carton. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Raymond Hains, *L'ART A VINCI*, Galerie Lara Vincy, Paris, mai 1976, 15,3 x 21,2 cm (format plié), 30,7 x 42,5 cm (format ouvert). Le texte de ce carton d'invitation est imprimé en noir sur fond blanc dans une typographie conçue par Raymond Hains : les caractères subissant successivement une inflexion et une compression confèrent à l'ensemble du texte un effet ondulatoire. Raymond Hains inscrit ainsi les informations pratiques et le célèbre jeu de mots avec la galerie Lara Vincy qui donne aussi son titre à l'exposition : *L'Art à Vinci*. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Raymond Hains, [Centre Artistique Aéré de Cergy-Pontoise], 19 décembre / 18 janvier 1985, 6,3 x 14 cm.

Pour une exposition vraisemblablement présentée dans les couloirs du métro parisien, Raymond Hains a conçu un carton d'invitation en forme de ticket de métro. Les informations pratiques sont imprimées au recto et le verso est traversé d'une fausse bande magnétique comme un véritable ticket. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Raymond Hains, « *Jonier Marin à Beaubourg* » ?, Galerie Lara Vincy, Paris, 31 octobre / 9 novembre 1986, 14,8 x 10,5 cm. Le titre de cette exposition de 1986 fait référence à celle organisée la même année au Centre Pompidou : *Qu'est ce que la sculpture moderne ?* Raymond Hains conserve l'interrogation et intitule son exposition à la galerie Lara Vincy : « *Jonier Marin à Beaubourg* » ?, artiste connu pour travailler autour du signe ? . Raymond Hains y présenta notamment des photos des salles du Centre Pompidou signées : *Jonier Marin*. Un grand point d'interrogation rouge est imprimé sur le recto du carton d'invitation. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Raymond Hains, Centre Georges Pompidou, Paris, 6 juin / 19 août 1990, 21 x 15 cm.

Pour son exposition au Centre Pompidou en 1990, Raymond Hains a reproduit sur le verso du carton d'invitation un plan en noir et blanc du troisième étage sud du bâtiment. Outre certaines légendes conservées comme *entrée réservée aux groupes*, *Magasin de Ben* ou *Dubuffet Jardin d'hiver*, l'artiste a inscrit en rouge : *accrochage renouvelé*, dans la zone réservée aux expositions temporaires de peinture contemporaine, zone correspondant à l'espace de son accrochage. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Simon Hantaï, *Peintures récentes, Souvenir de l'avenir*, Galerie Kléber, Paris, 3 / 30 mars 1958, 24,6 x 31 cm (format plié), 62 x 98,4 cm (format ouvert).

Cette affiche d'invitation atteint près d'1 mètre de large. La première face est consacrée aux informations pratiques, aux titres des peintures exposées et à un texte de l'artiste, imprimé en lettres capitales rouges et intitulé : *Notes confusionnelles accélérantes et autres pour une avant-garde réactionnaire non réductible*. Sur la totalité de la seconde face, Hantaï a reproduit en noir et blanc ce qu'il nomme les : *Notes préparatoires pour les cérémonies commémoratives de la condamnation de Siger de Brabant et suites correctives non cérémonielles*. (archives Galerie Jean Fournier ; reproduit in *Galerie Jean Fournier, op. cit.*, p. 35-36.) CLA

. Keith Haring, *Party of Life*, Club The Palladium, New York, 22 mai 1985, 18 x 18 cm.

Pour sa soirée d'anniversaire de 1985 organisée au Palladium à New York, Keith Haring a conçu un carton d'invitation-puzzle représentant un amas de ses fameux personnages cerclés de noir. Sur le pourtour du puzzle, est inscrit en let-

tres rouges : *KEITH HARING INVITES YOU TO THE SECOND ANNUAL « PARTY OF LIFE » AT THE PALLADIUM*, suivi des informations pratiques. Le puzzle était envoyé dans une boîte en carton contenant également un badge et un morceau de papier. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 85.)

. Joël Hubaut, *Toccatobogan*, Centre Culturel de Cherbourg, 10 mars / 12 avril 1989, 9,7 x 14,2 cm.

Ce carton d'invitation contient un petit klaxon produisant un son proche du cri du canard. Une large croix bleue indique la zone à presser à côté d'une inscription manuscrite de l'artiste : *le canard est le plus sur des guides parce qu'il est seul à connaître également tous les chemins DE LA TERRE DE L'AIR et de L'EAU*. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Joël Hubaut, *The Rabbit Generation*, Galerie du Jour - agnès b., Paris, 22 septembre / 22 octobre 1994, 6,5 x 13 cm.

Pour l'exposition *The Rabbit Generation*, Joël Hubaut a conçu un carton d'invitation en forme de faux billet de banque estampillé d'un lapin. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Joël Hubaut, *Le Banquet Gastrosophique du Cartopopote*, Le Triangle, Rennes, 15 octobre 2000, 10,5 x 15 cm.

Le carton d'invitation annonçant la performance *Cartopopote* est un dessin aux crayons de couleurs issu des carnets de Joël Hubaut et imprimé sur un autocollant. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Fabrice Hybert, *Zeno X Gallery*, Anvers, 20 octobre / 20 novembre 1994, 10,4 x 15,1 cm.

Ce carton d'invitation de format carte postale est une photo de Fabrice Hybert représentant une maison dont le toit est en travaux. L'artiste est intervenu directement sur la photo au marqueur vert en séparant l'espace en deux parties égales par une ligne verticale de pointillés. Dans la partie gauche, il a inscrit le mot *chantier*. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Fabrice Hybert, *C'Hybert Rallye / C'Hybert Exposition*, Centre d'Art Contemporain de Vassivière, 3 novembre 2001 / 13 janvier 2002, 15,7 x 16,5 cm (format plié), 15,7 x 66 cm (format ouvert). Sur le livret-dépliant annonçant l'exposition d'une manière assez traditionnelle (présentation du contenu de l'exposition, biographie de l'artiste, informations pratiques, etc.), Fabrice Hybert intervient directement sur le texte en illustrant son projet graphiquement ou par des annotations. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Fabrice Hybert, *Juste après la plage*, Galerie du Douvren, Trédrez-Loquémeau, 6 juillet / 1<sup>er</sup> septembre 2002, 15 x 21 cm.

Pour l'exposition *Juste après la plage*, Fabrice Hybert a choisi de reproduire sur le carton d'invitation une carte de la baie de Lannion et de l'annoter au crayon noir. Entre autres, il localise Lannion, Le Douvren, la boulangerie de Loquémeau et indique la direction de Brest et Paris. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Fabrice Hyber, *Fée maison*, La Briqueterie, Ciry-le-Noble, 2 juillet / 18 septembre 2005, 21 x 14,8 cm.

Pour cette exposition, Fabrice Hyber a travaillé avec des artisans à la construction d'une maison en terre cuite montée en un seul élément. Le carton est un dessin de cette maison, annoté : *Fait maison Fée maison*. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Fabrice Hyber, *Nord-Sud*, FRAC des Pays-de-la-Loire, Carquefou, 9 juillet / 16 octobre 2005, 14,8 x 21 cm.

Ce carton d'invitation reproduit le *Manifeste pour un Musée du Plastique*, écrit par Fabrice Hyber et Bernard Marcadé en 2005 dans le cadre du programme : *La Route du pétrole*, lancé en 2001. Ce programme consiste à étudier les rapports politiques, économiques et médiatiques du Maroc à la Chine occidentale à partir, non pas du pétrole, mais du plastique, comme matériau d'échanges imaginaires. Fabrice Hyber a ajouté une grande flèche à double sens sur toute la hauteur du carton, indiquant le *Nord* et le *Sud*. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Shirley Jaffe, Galerie Jean Fournier, Paris, 20 octobre / 24 novembre 1990, 24 x 16 cm (format plié), 72 x 16 cm (format ouvert).

Un texte de Meyer Raphaël Rubinstein est imprimé sur ce carton d'invitation vertical, de 72 cm de long, en anglais d'un côté et en français de l'autre. Le texte est réhaussé par des interventions graphiques de Shirley Jaffe, rouges pour le texte anglais et jaune pour sa traduction. (archives Galerie Jean Fournier ; reproduit in *Galerie Jean Fournier, op. cit.*, p. 142.) CLA

. Yves Klein, *Yves, Propositions monochrome*, Galerie Iris Clert, Paris, 10 / 25 mai 1957 et *Pigment pur*, Galerie Colette Allendy, Paris, 14 / 23 mai 1957.

Pour sa double exposition de 1957 à Paris, Yves Klein a envoyé un carton d'invitation commun. Celui-ci était estampillé d'un timbre bleu réalisé pour l'occasion. À partir d'une grande feuille de papier imprimée en bleu et perforée comme une planche de timbres, Yves Klein était parvenu à faire affranchir ses enveloppes dont les timbres n'avaient en réalité aucune valeur marchande. (reproduit in *Yves Klein. Corps, couleur, immatériel*, sous la dir. de Camille Morineau, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2006, p. 42.)

. Suzanne Lacy, *In The Last Throes of Artistic Vision*, Installation / Performance, Los Angeles, novembre 1980, 15 x 10 cm.

Pour cette performance mettant en scène des femmes en robe blanche, une carcasse de viande et un cercueil dans un entrepôt industriel, Suzanne Lacy a imaginé un carton d'invitation reproduisant le célèbre tableau de Rembrandt, *Le Grand Bœuf*, à la manière d'un dessin à numéros à colorier suivant les instructions. Ce procédé fut également utilisé pour *Mona-by-Number* en 1978. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 164.)

. Sean Landers, *White Cube*, Londres, 13 mai / 25 juin 1994, 15 x 15 cm. (Texte en anglais)

En guise de carton d'invitation, Sean Landers adresse un texte manuscrit au futur visiteur de son exposition. Il commence par donner son nom et décrit brièvement son travail plastique puis, entre dans des détails physiques : sa taille, son poids, la couleur de ses cheveux, de ses yeux, de sa peau. Puis soudainement, il indique la taille de son pénis et confesse ses problèmes d'éjaculation précoce, sources de difficultés avec sa compagne dont il redoute le départ. Enfin, de la même façon, il poursuit sur l'exposition présente, anticipant sur les éventuelles critiques. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Denis de Lapparent, *Égale deux*, Villa Arson, Nice, 18 février / 13 mars 1994, 4 cartes de 9,3 x 13,6 cm.

Sur sa première carte d'invitation, Denis de Lapparent annonce : *J'ai le plaisir de vous annoncer que vous avez été sélectionné, dans le cadre de la Semaine de calcul, pour recevoir trois opérations*. Les trois premières cartes proposent en effet une opération de calcul au moyen de chiffres désignés grâce aux doigts de la main, chacun de ces gestes correspondant également à une expression : OK, victoire, téléphone, fuck off, etc. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Matthieu Laurette, *Le Camion vitrine de Matthieu Laurette*, Association Entre-Deux, Nantes, 13 / 18 octobre 1997, 29,7 x 21 cm.

Pour le passage de son *Camion vitrine* à Nantes, Matthieu Laurette a conçu une invitation reprenant tous les codes du prospectus publicitaire. Proposant de livrer ses astuces pour se faire rembourser des produits alimentaires, il annonce l'évènement à grand renfort de bandeaux : *Vu à la télé, Exclusif dans votre ville !, Toute la presse en parle !*, et constitue même un menu entièrement composé de produits gratuits. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Matthieu Laurette, *El Gran Trueque*, Consonni, Bilbao, à partir du 3 janvier 2000, 29,7 x 21 cm.

*El Gran Trueque* (Le Grand Troc) est un projet lancé par Matthieu Laurette début 2000 à Bilbao. À partir d'une voiture achetée avec le budget de production de son exposition, il lance un appel au troc par enchères téléphoniques. La voiture est échangée par un ordinateur et ainsi de suite ; au bout de quelques mois, Matthieu Laurette a finalement récupéré un lot de six verres. Les différentes étapes du troc étaient relayées par une émission de télévision hebdomadaire sur la chaîne basque *Canal Bizkaia*. L'appel au troc a notamment été communiqué par un prospectus sur lequel l'artiste indique les conditions de participation et annonce sur une photo de la voiture : *¡ TE LO DOY ! / ¿ QUE ME DAS A CAMBIO ?* (consultable : Documentation FRAC Bretagne.) CLA

. Matthieu Laurette, *Les Impressionnistes font toujours bonne impression*, CNEAI, Maison Levanneur, Chatou, juin 2000, 16 x 11 cm.

Pour cette exposition comportant notamment une distribution de fausses signatures de peintres, Matthieu Laurette propose, en guise de carton d'invitation, des cartes postales de tableaux célèbres, telles qu'on peut trouver dans les boutiques des musées. Une étiquette jaune fluo indiquant les informations pratiques est directement collée sur la reproduction des *Nymphéas*, des *Tournesols* ou de *l'Olympia*. (consultable : Documentation CNEAI.) CLA

. Cary Leibowitz, Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica, février 1992, 15 x 10 cm.

Ce carton d'invitation est une feuille de papier sur laquelle l'artiste a écrit au feutre et au stylo à bille l'annonce de son exposition : *Coffee Clatch at Shoshana Wayne Gallery !!* L'ensemble est griffonné d'une manière très libre avec des ratures et l'adjonction de points d'exclamation, de soleils, de fleurs et, à plusieurs reprises, de l'onomatopée *WOW!* (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 167.)

. Sol LeWitt, *Ten thousand Lines. Six thousand two hundred and fifty-five lines*, Galerie Art & Project, Amsterdam, bulletin n°32, janvier 1971, 29,7 x 42 cm.

Pour le bulletin n°32 de la galerie Art & Project, Sol LeWitt a réalisé deux dessins composés d'une multitude de lignes superposées, chacune correspondant à un trait de crayon. Le nombre de lignes tracées donne son titre à la pièce ; 10 000 lignes pour le dessin de la double page intérieure et 6255 pour celui de la dernière page. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 7.)

. Sol LeWitt, Galerie Art & Project, Amsterdam, bulletin n°43, 7 septembre / 2 octobre 1971, 29,7 x 42 cm.

Pour le bulletin n°43, Sol LeWitt a simplement plié la feuille de papier en 48 carrés ; une façon de dessiner par le pli puisque le papier, une fois déplié, a conservé les traces du geste de l'artiste. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 61.)

. Sol LeWitt, Rolf Preisig Gallery, Basel, octobre 1975, 10 x 14,5 cm.

Ce carton d'invitation est un croquis de Sol LeWitt schématisant l'installation dans la galerie et intitulé : *THE LOCATION OF YELLOW, RED AND BLUE LINES ON YELLOW, RED AND BLUE WALLS*. Trois pans de murs sont dessinés en volume et les légendes indiquent la position de chaque élément : lignes jaunes et bleues sur le mur rouge, lignes rouges et bleues sur le mur jaune et lignes jaunes et rouges sur le mur bleu. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 168.)

. Richard Long, *Wide White Space*, Galerie, Anvers, 15 mars / 12 avril 1973, 7,6 x 22 cm.

L'intérêt de ce carton réside dans le fait que Richard Long reproduit ici deux photographies d'anciens travaux présentant une correspondance visuelle, en symétrie. Ainsi, *Camp-fire ash* (*South America 1972*) et *Two lines walked through dust covered grass* (*Africa 1969*), s'associent grâce aux deux lignes qui les traversent et se rejoignent dans le hors-champ des images. Le point de rencontre de ces chemins est induit par l'œil.





met en scène, à quatre pattes sur un chemin de campagne, sondant le sol à l'aide d'un appareil indéterminé : un manche relié par un fil à un boîtier électrique ou une batterie. Au-dessous de la photo, il a inscrit à la main : « *The Art of Searching* », sans nul doute, sa mission en tant qu'artiste. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 117.)

. David Tremlett, Rolf Preisig Gallery, Basel, 8 / 31 janvier 1976, 10 x 15 cm.

David Tremlett a souvent conçu des cartons d'invitation au format carte postale, entouré d'un cadre noir et sur lesquels il intervient directement à la main, au crayon ou à la peinture. Ici on retrouve le cadre noir, le titre à la base de la carte et l'intervention à la peinture : la partie droite accueille une photo en noir et blanc qui, semble-t-il, a été coupée, et sur la partie gauche laissée vide, Tremlett a apposé trois traits de pinceau, à la peinture rouge, qui peuvent signifier la partie manquante de la photo. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 118.)

. Tatiana Trouvé, *Djinns*, CNEAI, Maison Levanneur, Chatou, 30 mai / 18 septembre 2005, 22,5 x 16 cm.

Pour son exposition au CNEAI, organisée à l'occasion de la publication de son livre *Djinns*, Tatiana Trouvé a dessiné pour le carton d'invitation un baobab, arbre sacré et source de nombreuses légendes. Ce motif fait référence à son enfance passée en Afrique et au titre de son exposition : *Djinns*, créatures fantastiques peuplant certains mythes musulmans et capables de prendre différentes formes. (consultable : Documentation CNEAI.)

. Richard Tuttle, *Richard Tuttle. Mai '88*, Galerie Meert Rihoux, Bruxelles, 11 mai / 4 juin 1988, 18 x 22 cm.

Ce carton d'invitation a été entièrement dessiné par Richard Tuttle sur une feuille quadrillée, à la manière d'une page de cahier d'écolier. Une montagne colorée est peinte à l'aquarelle à la base du carton et les noms de l'artiste, de la galerie et les dates sont griffonnés au crayon noir en demi-cercle. Enfin, au sommet du carton, à la dernière ligne, Richard Tuttle a noirci un carreau sur deux pour signifier la perforation d'une page de cahier. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 119.)

. Ultralab, *L'Affaire des cartons piégés*, 1998-1999.

Entre 1998 et 1999, le collectif d'artistes et de graphistes *Ultralab* a envoyé anonymement dix cartons d'invitation à de fausses expositions, associant des artistes connus à des galeries parisiennes. Ainsi : Vincent Corpet au Jeu de Paume, Jeffs Koons à la galerie Lelong, Matthieu Laurette chez Colette ou encore Hans Haacke à la galerie Durand-Dessert. La supercherie, source de confusion générale (relais dans la presse, démentis, accusations...) sera révélée par l'envoi ultime d'une affiche regroupant l'ensemble des cartons et par un article dans *Libération* le 30 décembre 1999. (Cf. [www.ultralab-paris.org/1999-cartons/](http://www.ultralab-paris.org/1999-cartons/) et une partie consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Xavier Veilhan, Galerie Jennifer Flay, Paris, 19 novembre / 21 décembre 1991, 10,2 x 15 cm.

Xavier Veilhan a accroché au-dessus de son bureau une grande pancarte jaune sur laquelle sont imprimés son nom, les dates de l'exposition, l'heure du vernissage et l'adresse de la galerie Jennifer Flay, et photographié la scène. Le carton d'invitation est un double de la photo. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Xavier Veilhan, Galerie Jennifer Flay, Paris, 19 mars / 23 avril 1994, 15 x 10,5 cm.

Pour annoncer cette exposition, Xavier Veilhan a choisi de reproduire une photo prise lors de son arrivée à l'aéroport de Stockholm pour une exposition à la galerie Anrehn Schiptjenko. Sur cette photo, la directrice de la galerie tient une pancarte sur laquelle est inscrit : *Xavier Veilhan*, en attente de l'artiste. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Claude Viallat, *DIS PA RI TION MUL TI PLE*, Galerie Jean Fournier, Paris, 17 février / 13 mars 1971, 27,2 x 10 cm (format plié), 76,7 x 10 cm (format ouvert) et une vignette de 8,4 x 7,5 cm.

Ce carton d'invitation est une longue bande de papier qui atteint, une fois dépliée, 76 cm de long. Au verso, on peut lire un texte de Marcelin Pleynet et le recto est une sérigraphie des fameuses formes de Viallat, souvent associées à un haricot, dont la répartition régulière sur le support détermine la composition. (archives Galerie Jean Fournier ; reproduit in *Galerie Jean Fournier, op. cit.*, p. 63.)

. Claude Viallat, Galerie Jean Fournier, Paris, 8 février / 12 mars 1973, 27 x 21 cm (format plié), 32 x 21 cm (format ouvert).

Sur une feuille de Bristol quadrillé, Claude Viallat a dessiné en vert les *Différentes possibilités de présentation* d'une pièce de tissu recouverte de son motif de prédilection. En sept croquis, il répertorie sept accrochages différents du tissu, suspendu au mur, plié ou étendu sur le sol. (archives Galerie Jean Fournier ; reproduit in *Galerie Jean Fournier, op. cit.*, p. 71.)

. Claude Viallat, Galerie Jean Fournier, Paris, 27 février / 25 mars 1975, 21,4 x 10,7 cm.

Ce carton d'invitation existe en deux modèles : le premier présente en gros plan les formes de Viallat en bleu sur un fond blanc, coupées par les bords du papier. Deux tampons ronds indiquent la date et l'heure du vernissage, les dates de l'exposition et l'adresse de la galerie. Le second carton, de même format, reprend les éléments du premier avec, cette fois, des tampons à l'encre rouge, disposés différemment et l'empreinte d'une seule forme en pleine page. (archives Galerie Jean Fournier ; reproduit in *Galerie Jean Fournier, op. cit.*, p. 77.)

. Claude Viallat, *Papiers*, Galerie Jean Fournier, Paris, 8 février / 8 mars 1986, 7,5 x 21 cm.

Pour l'exposition *Papiers*, Claude Viallat a conçu son carton d'invitation sur un papier Bristol dont le recto est à petits

carreaux. Les informations pratiques sont imprimées au recto, et au verso, Viallat a dessiné au marqueur noir une série de ses fameux motifs. Ici, il a seulement tracé les contours et noirci grossièrement le fond, de telle manière qu'on y reconnaît d'abord une grille. (archives Galerie Jean Fournier ; reproduit in *Galerie Jean Fournier, op. cit.*, p. 120.)

. Jacques Villeglé, *Défense d'afficher 1949-1974*, Galerie Beaubourg, Paris, 18 avril / 18 mai 1974, 15,3 x 14,7 cm (format plié), 15,3 x 29,4 cm (format ouvert).

Ce carton d'invitation reproduit une photo imprimée en rose et en pleine page : Villeglé posant, un parapluie à la main, devant une palissade recouverte d'affiches, matière première de son travail. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Jacques Villeglé, *Affiches lacérées*, Galerie de la Salle, Saint-Paul-de-Vence, 21 août / 20 septembre 1976, 21 x 10,5 cm.

Le recto de ce carton d'invitation présente une composition typographique de Villeglé : à la manière d'affiches lacérées, l'expression *Défense d'afficher* est imprimée sur son nom, répété à plusieurs reprises comme des couches successives. Certaines parties des lettres sont effacées. En-dessous on peut lire une citation de Pierre Restany : *...Aujourd'hui, Villeglé prend la parole. Les choses s'éclairent d'elles-mêmes. Nous avons devant les yeux une œuvre qui est grande, ordonnée et riche : l'œuvre d'un authentique témoin de son temps.* (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Jacques Villeglé, *Mots. Affiches lacérées 1949-1996*, Galerie Georges-Philippe Vallois, Paris, 5 mars / 22 avril 1999, 21 x 10,5 cm.

Pour son exposition rétrospective à la galerie Vallois en 1999, Villeglé a choisi de coller directement sur le recto du carton d'invitation un morceau d'affiche lacérée. Les informations pratiques sont imprimées au verso. Le carton est signé. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Julie Wachtel et Peter Nagy, Galerie Georges-Philippe Vallois, Paris, 22 novembre / 22 décembre 1990, 10 x 6,5 cm de côté.

Ce carton d'invitation est un patron permettant de construire un parallélépipède rectangle. Les parois extérieures sont illustrées par Julie Wachtel et, à l'intérieur, par Peter Nagy. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Daniel Walravens, *Du bien fondé de la couleur verte dans l'espace industriel*, Galerie Le Sous-sol, Paris, mai 1995, 10,4 x 21 cm (format plié), 10,4 x 42 cm (format ouvert).

Daniel Walravens est peintre et coloriste. Sa maîtrise des composantes chromatiques l'a amené à réaliser des nuanciers pour l'industrie. Pour le carton d'invitation de son exposition à la galerie Le Sous-sol, il a ainsi conçu un dégradé de vert en dix vignettes. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Lawrence Weiner, *Wide White Space Gallery*, Anvers, 20 / 30 juin 1969, 12,1 x 24,2 cm.

Pour cette exposition de 1969, Lawrence Weiner a seulement punaisé sur un mur de la galerie le carton d'invitation sur lequel étaient imprimés, en anglais, néerlandais et français, les trois possibilités de son travail et ses cinq « Statements » : 1. *L'artiste peut réaliser la pièce* 2. *La pièce peut être réalisée par quelqu'un d'autre* 3. *La pièce ne doit pas être nécessairement réalisée. Chacune de ces possibilités a la même valeur et correspond chaque fois à l'intention de l'artiste. Il appartient à l'acquéreur éventuel de préciser les conditions de réalisation de l'œuvre.* / 1. *Un objet attaché à une limite* 2. *Une brève explosion au-dessus du point où trois pays ont une frontière commune* 3. *Une découpe triangulaire dans un arbre* 4. *Une quantité quelconque d'eau de mer lancée sur de l'herbe* 5. *Traces d'un seul coup de pistolet sur un mur.* (reproduit in *White Wide Space, 1966-1976, op. cit.*, p. 257.)

. Lawrence Weiner, *Six Works of Lawrence Weiner Presented by Wide White Space Bruxelles / Antwerpen for Sale and / or Information over a Period of Time*, Wide White Space Gallery, Anvers / Bruxelles (Le Bailli), 27 novembre / 22 décembre 1973, 21,5 x 28,2 cm.

Les deux cartons d'invitation font référence à la variété des langues parlées en Belgique. Ainsi, pour celui de Bruxelles (ville bilingue) l'anglais, langue d'origine du texte, est traduit en français et en néerlandais, tandis que pour celui d'Anvers (ville flamande), la seule traduction est en néerlandais. (reproduit in *White Wide Space, 1966-1976, op. cit.*, p. 312.)

. Lawrence Weiner, *A Work of Lawrence Weiner presented within the context of an installation*, Wide White Space Gallery, Anvers, 4 mai / 5 juin 1977, 10,4 x 14,8 cm.

« J'essaie d'avoir l'œuvre elle-même sur le carton d'invitation », déclare Lawrence Weiner (Cf. [www.parallaxe.net/weiner.html](http://www.parallaxe.net/weiner.html)). Pour la dernière exposition de la Wide White Space Gallery, il n'indique pas le titre de l'exposition sur le carton d'invitation mais, d'une certaine manière, y montre « l'œuvre elle-même » puisqu'elle est, sur le carton comme dans l'exposition, un énoncé. Ainsi, la pièce consiste en cet énoncé en langue anglaise : *ABOVE BELOW THE LEVEL OF WATER WITH A PROBABILITY OF FLOODING (i.e. a dike)*, et sa traduction en néerlandais : *BOVEN BENEDEN DE WATERSTAND MET EEN WAARSCHIJNLIJKHEID VAN OVERSTROMING (d.w.z. een dijk)*, chacun imprimé sur une affiche et accroché sur deux murs opposés de la galerie, tandis qu'une bande son en diffusait la déclamation par Kirsten Weiner. (reproduit in *White Wide Space, 1966-1976, op. cit.*, p. 78 et 220.)

. Lawrence Weiner, *Galerie Art & Project*, Amsterdam, bulletin n°113, 11 décembre 1979 / 12 janvier 1980, 59,4 x 42 cm.

Le bulletin n°113 de la galerie Art & Project est particulier puisqu'il présente des singularités physiques sans précédent dans l'histoire des bulletins. D'une part, il est imprimé en vert alors que tous les autres bulletins sont en noir et blanc. D'autre part,

il n'est pas du même format puisque Weiner a décidé d'en doubler la surface, disposant ainsi de l'équivalent de deux bulletins. Enfin, il fut directement utilisé par l'artiste pour son installation dans la galerie. C'est là aussi l'un des rares exemples d'une auto-application de l'affiche d'invitation au sein de l'exposition pour la galerie Art & Project. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 61.)

. Lawrence Weiner, *Centre National d'Art Contemporain de Grenoble*, 1<sup>er</sup> janvier / 31 décembre 1987, deux pochoirs (21 x 29,5 cm chacun) dans une enveloppe (32 x 22,5 cm).

Pour son exposition au Magasin de Grenoble en 1987, Lawrence Weiner a envoyé à toutes les personnes inscrites sur la liste de diffusion du Centre une enveloppe contenant deux pochoirs sur carton gris, confiant la réalisation de l'œuvre au destinataire. Les pochoirs offraient ainsi la possibilité d'inscrire la phrase suivante : *A BOX MADE OF WOOD BUILT UPON THE ASHES OF A BOX MADE OF WOOD*, en anglais ou en français, sur différents supports (mur, papier, toile...) et avec la technique de son choix (peinture, crayon, feutre...), multipliant à la fois les possibilités de l'œuvre et ses modes de diffusion. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Lawrence Weiner, *Marian Goodman Gallery*, New York, 8 janvier / 13 février 1993, 48 x 48 cm.

Cette affiche d'invitation est une composition de Lawrence Weiner réalisée pour l'exposition : de part et d'autre du nom de l'artiste, de celui de la galerie et des dates de l'exposition, imprimés en lettres capitales noires, Lawrence Weiner est intervenu graphiquement en utilisant les trois couleurs primaires et le noir sous forme d'arcs de cercle et de rectangles constitués de quatre segments. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Lawrence Weiner, *Galerie Yvon Lambert*, Paris, 5 juin / 26 juillet 1997, 43,5 x 43,5 cm.

Pour son exposition à la galerie Yvon Lambert en 1997, Lawrence Weiner a conçu une affiche d'invitation carrée au pourtour bleu cyan. Cette couleur est aussi celle du texte imprimé sur l'affiche : les informations pratiques dans le bas, l'expression *À FRIPON FRIPON & DEMI* au centre et trois grandes lettres capitales - Y et (X Y) - disposées dans la partie supérieure gauche de l'affiche. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Lawrence Weiner, *Galerie Pietro Sparta*, Chagny, 13 juin / 8 août 1998, 10,5 x 15 cm.

Sur ce carton d'invitation de format carte postale, Lawrence Weiner a disposé des mots ou groupes de mots imprimés en lettres capitales rouges dans des rectangles, à la manière d'un tampon. Il inscrit ainsi à gauche : *DONE IN FACT / THEN / NOW / & THEN*, puis la traduction française à droite : *RÉALISÉ DE FAIT / CE MOMENT LÀ / MAINTENANT / & ENSUITE* et enfin les informations pratiques en bas du carton. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Lawrence Weiner, *A BASIC ASSUMPTION & 5 FIGURES OF STRUCTURE*, Marian Goodman Gallery, New York, 15 janvier / 20 février 1999, 45,7 x 45,7 cm.

Lawrence Weiner propose, pour cette affiche d'invitation, une composition géométrique à trois couleurs : bleu, orange et noir. Le titre de l'exposition est imprimé en deux parties distinctes, liées par le signe &. La première partie : *A Basic Assumption*, est illustrée par une composition sérielle de rectangles oranges cerclés de bleu ; la seconde partie : *5 Figures of Structure*, présente cinq possibilités de disposition de trois rectangles identiques. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Lawrence Weiner, *Mai 36 Galerie*, Zurich, 27 novembre 1999 / 28 janvier 2000, 12 x 16 cm.

Lawrence Weiner reprend sur ce carton d'invitation une des installations de l'exposition : les mots *FIRE + WATER* et *SALT + PEPPER* directement appliqués sur le mur de la galerie. Ici, il conserve la même typographie mais modifie les couleurs. Enfin, sous ces deux groupes de mots contraires, il dispose quatre rectangles vides de part et d'autre du signe +, invitant à imaginer d'autres combinaisons de mots. (consultable : Documentation FRAC Bretagne.)

. Ian Wilson, *John Weber Gallery*, New York, 1<sup>er</sup> / 3 juin 1976, 9 x 14 cm.

L'artiste conceptuel Ian Wilson travaille essentiellement autour du langage et de la discussion. À ce titre, ses interventions dans les galeries ou musées consistent à échanger oralement avec le public : « I present oral communication as an object, ... all art is information and communication. I've chosen to speak rather than sculpt. I've freed art from a specific place. It's now possible for everyone. I'm diametrically opposed to the precious object. My art is not visual but visualized » (in *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, The New York Cultural Center, 1970, p. 33). Ses annonces d'invitation sont toutes formulées de la même manière : *June 1, 2 and 3, 1976 Ian Wilson will be at the John Weber Gallery for discussion*, imprimées en noir sur le carton. Seuls les lieux et dates d'intervention varient. (reproduit in *Extra Art, op. cit.*, p. 123.)

. Léon Zack, *Galerie Kléber*, Paris, 9 / 31 mai 1957, 9 x 20 cm (format plié), 9 x 40 cm (format ouvert).

À l'intérieur de ce carton d'invitation est imprimée une citation de Robert Bey que Léon Zack reproduit ici avec ironie : « j'écoutais récemment un amateur fort éclairé qui s'indignait plaisamment de la concurrence déloyale faite à l'embryon par les peintres abstraits. *Asseyez*, disait-il, *dans sa grande chaise, muni de son bavoir, et devant un vaste châssis, un enfant-let de cinq mois, pourvu d'encre à volonté, vous obtiendrez en quelques minutes un tableau tout à fait capable de surclasser ceux de M. Léon Zack.* » (archives Galerie Jean Fournier ; reproduit in *Galerie Jean Fournier, op. cit.*, p. 31.)