

# Tracé, inscription, copie : le geste à l'œuvre

## Karine Bouchy s'entretient avec Nicolas Aiello, avec la participation de Jérémie Koering

Nicolas Aiello (né en 1977) est diplômé de l'École Supérieure d'Art et Design de Grenoble. Ses premiers travaux se sont définis autour d'interventions dans l'espace public. Depuis 2008, la pratique du dessin comme expérience subjective de transcription, liée à l'écriture, a pris une place centrale dans son travail. Elle lui permet d'investir l'espace urbain, l'espace imprimé et les récits latents suggérés par des documents d'archives. Son travail a été montré dans de nombreuses expositions en France (Musée des Arts Décoratifs à Paris, Bibliothèque nationale de France, Galerie 22,48 m<sup>2</sup>...) et à l'étranger (Kunstverein de Hamburg, Musée Albertina de Vienne...). Il prend également la forme de projets éditoriaux, en collaboration avec diverses structures (URDLA – centre international estampe & livre, Lendroit Éditions, Christophe Daviet-Thery, Centre national édition art image...). Depuis quelques années, Nicolas Aiello est représenté par la Galerie C (Paris/Neuchâtel, salon *Drawing Now* 2017, 2018 et 2021). Il enseigne à l'École Supérieure d'Art et de Design de Reims.

Le travail de Nicolas Aiello déplace les divisions habituelles entre « dessiner » et « écrire ». Ses dessins, qu'ils soient constitués de lettres (plus ou moins

cursives et intriquées les unes dans les autres) ou d'une multitude de lignes et de points, émanent de tracés linéaires lentement accumulés, d'un geste d'inscription réitéré, à l'échelle de la main et parfois même de l'ordre de la micrographie.

C'est dans le cadre du cycle de conférences CEEI-Thalim « La lettre et la ligne II<sup>1</sup> », dont le thème résonnait pleinement avec sa pratique, que Nicolas Aiello a été invité à présenter son travail. L'échange qui suit reprend les sujets abordés à cette occasion, et prolonge la discussion menée avec l'artiste.

Les deux premières parties de l'entretien se concentrent sur la relation entre dessin et graphisme scriptural, en abordant d'abord les « images de mots », puis les structures textuelles issues d'images. La dernière partie aborde plus spécifiquement la relation aux sources (archives, documents), la manière dont celles-ci influencent le geste de transcription interprétative de l'artiste, et permet de découvrir un projet en cours réalisé à partir des carnets de recherche d'historiens de l'art<sup>2</sup>. Pour finir, Jérémie Koering, qui est à l'origine de ce dernier travail, en éclaire les enjeux.

<sup>1</sup> Organisé par Hélène Campaignolle et Marianne Simon-Oikawa à l'INHA en 2019-2021.

<sup>2</sup> Nous remercions Nicolas Aiello de nous avoir permis de reproduire des images de son travail dans cette publication.

## Images de mots

### K. B.

La majeure partie de tes dessins donne à voir ce que l'on peut nommer des « tracés<sup>3</sup> », et il se trouve qu'une part importante de ces tracés est basée sur des mots, généralement préexistants. Quel est ton rapport au texte ? Comment en es-tu arrivé à intégrer les mots dans ta pratique du dessin ?

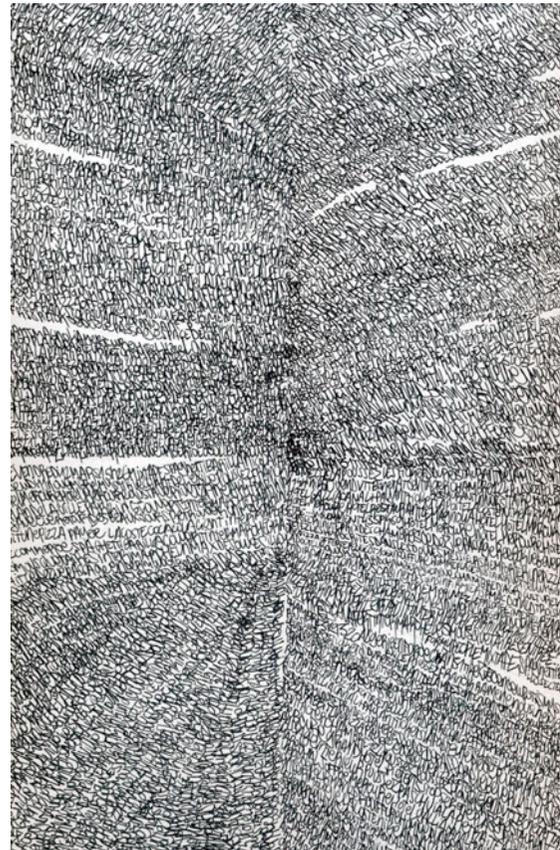
### N. A.

Durant mes études en art, les cours de dessin étaient à peu près inexistantes et cette pratique était assez mal considérée. À l'époque, je pratiquais le graffiti mais pas le dessin en tant que tel. Mon approche du dessin est arrivée après, par une autre voie, mais liée elle aussi aux langages de la ville. En fait, l'écriture dans mes dessins est venue par la marche dans l'espace urbain : l'observation, la collecte, la retranscription de mots croisés dans la ville (fig. 1).

<sup>3</sup> C'est-à-dire des lignes ou des points plutôt que des surfaces. « Tracé : Résultat de l'opération de traçage : dessin, contour, lignes ou points » (CNRTL).



La marche est comme une sorte de langage. Cette expérience a donné lieu à la série de dessins intitulés *Pa(ysa)ges*. Dans certains d'entre eux, on perçoit les directions de la marche : j'ai inscrit les mots en suivant le trajet parcouru (un peu comme le tracé d'un GPS) (fig. 2).



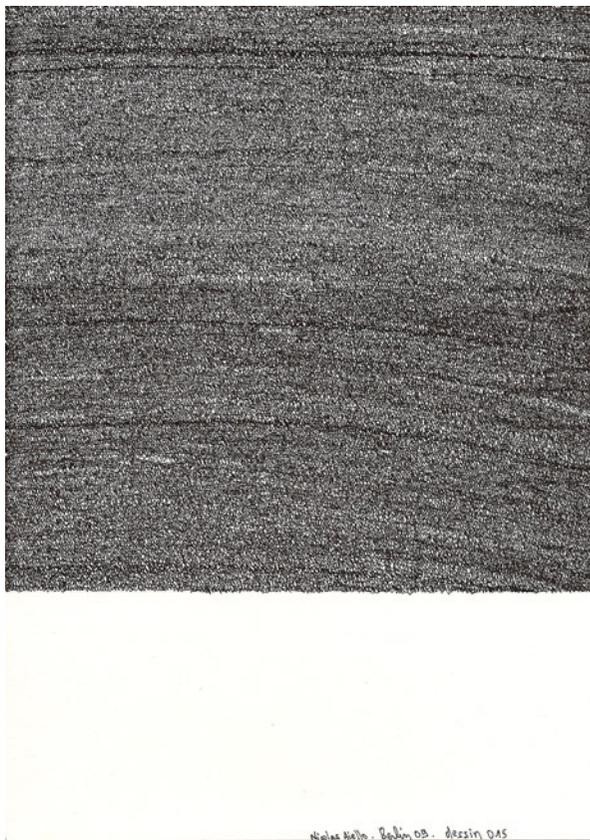
*Fig. 2 : Nicolas Aiello, Pa(ysa)ge 8, 2007, stylo, encre de Chine, 21 x 29,7 cm © N. Aiello.*

### **K. B.**

Dans ces paysages/pages (réalisés sur des formats A4 verticaux), je remarque que l'écriture est entièrement en lettres majuscules. Cette caractéristique participe à la structure graphique de l'ensemble – les lignes de lettres majuscules peuvent être denses et plus homogènes –, mais y a-t-il une raison particulière à cet emploi des majuscules ?

### **N. A.**

Majuscules ou minuscules, il n'y a pas eu de choix délibéré de ma part. Le résultat est dû à l'évolution naturelle de mon dessin. Il y a différentes périodes : d'abord les *Pa(ysa)ges*, avec des lettres un peu plus grandes, puis *Berlin* (fig. 3 et 4), avec un ensemble de mots entremêlés.



*Fig. 3 : Nicolas Aiello, Berlin, dessin 015, 2009, encre sur papier, 15 x 21 cm, collection personnelle © N. Aiello*



*Fig. 4 : Nicolas Aiello, Berlin, série des 25 dessins, 2009, encre sur papier, 15 x 21 cm chacun, collection personnelle. Neige, 2010, dessin animé, 3 min., silencieux, diffusion sur moniteur, collection personnelle. Vue de l'exposition De Mémoire au Centre d'art Camille Lambert, 2017, Juvisy © N. Aiello.*

Cette série a été réalisée quelques années après les *Pa(γsa)ges*, lors d'un séjour à Berlin, à partir de prospectus publicitaires. À la différence des marches urbaines des dessins précédents, cette fois c'est la ville qui venait à moi *via* le contenu de ma boîte aux lettres. Les mots, à force d'être recopiés, ont fini par s'entremêler, se resserrer, au point de tendre vers la trame et les boucles, ce que j'appelle un tissu d'encre, une broderie de mots (ou un « tricot », comme m'avait dit une visiteuse un jour de portes ouvertes dans mon atelier !). Cette pratique a également un lien avec l'écriture automatique, et le fait de ne pas lire la langue allemande joue certainement un rôle dans la graphie de la série *Berlin*. Copier une langue étrangère ou entremêler l'écriture, ce sont des manières de sortir du sens. Après les périodes des *Pa(γsa)ges* et de *Berlin* viennent des séries plus récentes, comme les *Journaux*, où l'écriture est très petite mais lisible.

### **K. B.**

Avec la vidéo *Neige* (voir fig. 4), dans laquelle tu remploies les dessins de *Berlin*, on peut dire que cette manière d'échapper au sens linguistique va plus loin encore, puisqu'il est impossible de distinguer en 1/25<sup>e</sup> de seconde qu'il s'agit de mots, et que l'aspect plastique prend le dessus : les trames, les valeurs de gris, les lignes horizontales, la vibration continue...

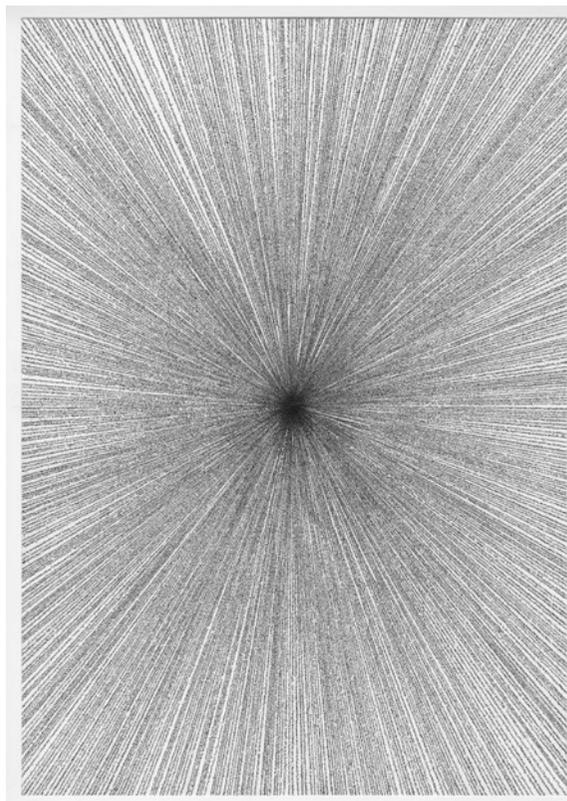
### **N. A.**

Après avoir fait trois ou quatre de ces dessins de la série *Berlin*, j'ai eu l'impression en regardant ces carrés gris de voir une neige d'écran. À la même époque, j'ai revu dans une exposition consacrée à Paul Klee ses compositions rythmiques, où des formes carrées se répètent dans l'espace de

la toile. J'ai décidé de réaliser vingt-cinq dessins, pour pouvoir les faire défiler à vingt-cinq images par seconde, et j'en ai fait un dessin animé en boucle, sans début ni fin. Chaque seconde voit défiler les vingt-cinq dessins dans un ordre aléatoire, le rythme est donc toujours différent.

### **K. B.**

Une autre série de tes dessins, intitulée *Journaux* et réalisée entre 2013 et 2018, est également issue de documents textuels préexistants. Mais plusieurs paramètres évoluent, notamment le format et la composition des lignes (fig. 5 et 6).



*Fig. 5 : Nicolas Aiello, Le canard, 8 février 2017, 2017, encre de Chine sur papier, 42 x 29,7 cm © N. Aiello.*



*Fig. 6 : Nicolas Aiello, Le monde, 5 mai 2017 – double page, 2017, encre et crayon sur papier, 57 x 76 cm © N. Aiello.*

## N. A.

Au début, l'inscription dans mes dessins se faisait plutôt de gauche à droite. Et puis j'ai commencé à me donner des protocoles, une règle du jeu. Pour la composition de la série *Journaux*, j'ai suivi deux processus : tantôt de gauche à droite, tantôt en partant d'un point central. Ce qui m'a intéressé ici, c'est la disparition des mots. Une suite d'informations diverses publiées dans la presse (les résultats du tiercé, un événement international, etc.) devient, quand elles sont entremêlées, une suite de signes. Le format reprend celui de la page de journal : chaque dessin de la série est réalisé au même format que la page du quotidien dont il est issu.

Cette série comporte aussi un aspect processuel : dans les *Journaux*, comme avec les prospectus de la série *Berlin*, il y a une dimension quotidienne fondamentale. Cela implique un rapport au temps qui ne serait pas le même si je copiais des œuvres littéraires, par exemple. La date témoigne de ce processus de création : le matin, je descends acheter mon journal au kiosque, je remonte dans l'atelier et je commence le dessin.

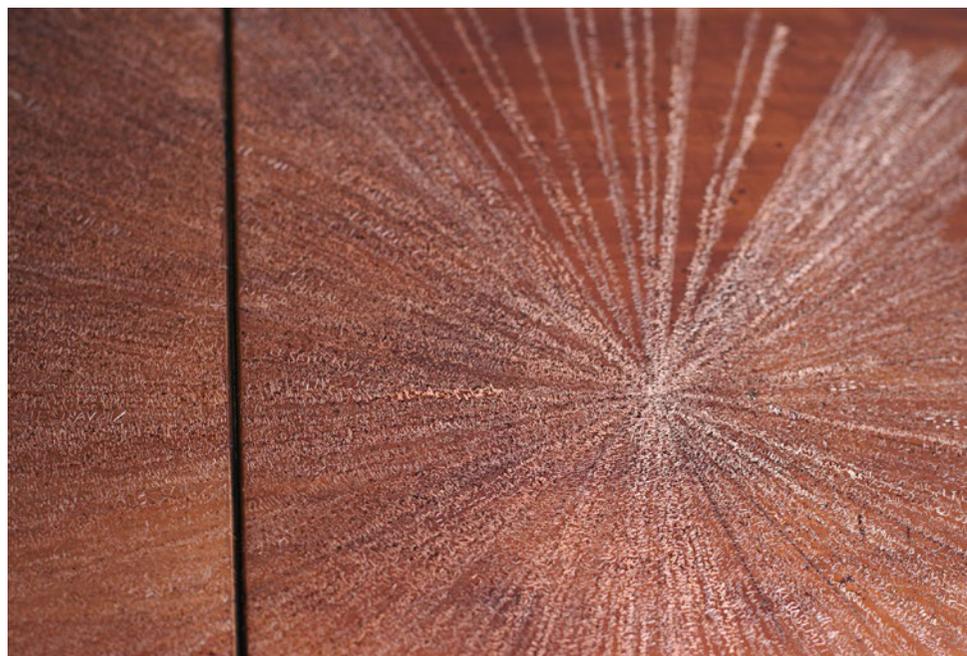
## K. B.

Des *Pa(psa)ges* aux *Journaux* en passant par *Berlin*, on observe quelques variations dans le tracé et les formes graphiques : des majuscules aux cursives, de formes assez syncopées à des lacs linéaires. S'il n'y a pas de distinction pour toi entre « écrire » (tracer des formes alphabétiques) et « dessiner » (tracer des formes), qu'en est-il de ton rapport aux outils ? Il me semble que tes « dessins de lignes » et tes « dessins de lettres » partagent parfois un même instrument.

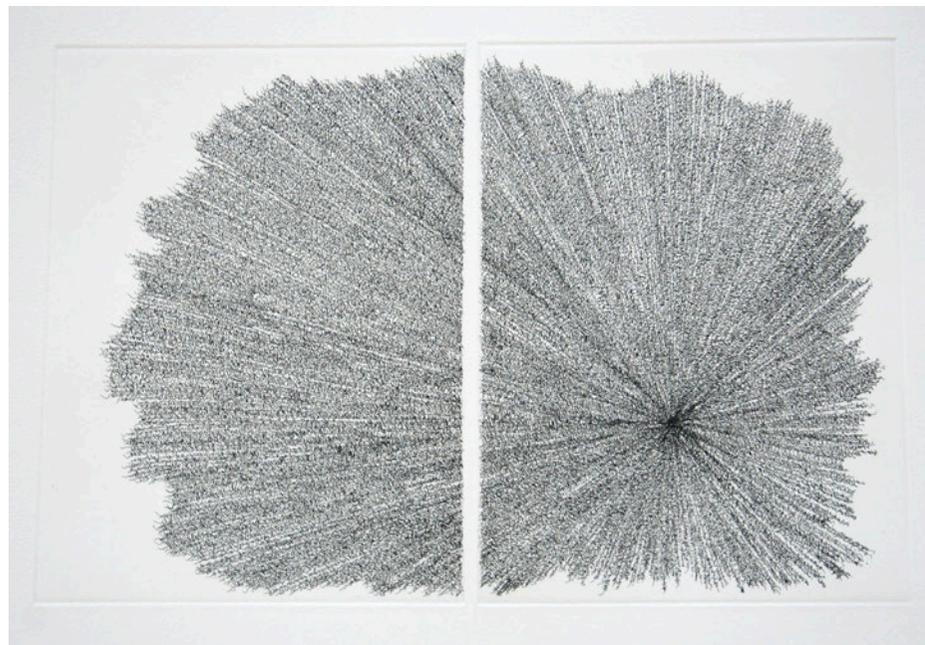
## **N. A.**

Mon geste a évolué, notamment avec le changement d'outil. Au début, pour les relevés de textes dans la ville, je travaillais au stylo à bille. Et puis j'ai commencé à superposer les mots, et j'ai aimé le fait que cela crée une image graphique, qui n'est plus lisible. J'ai abandonné le Bic, qui n'avait pas un rendu très intéressant, pour le stylo technique Rotring. Ce passage du stylo à bille au stylo à encre a contribué à une évolution du trait puis, avec le temps, a modifié la forme des tracés : les premiers dessins au stylo à encre sont très cursifs et entremêlés, puis l'écriture des *Journaux*, par exemple, est à la fois très serrée et lisible, ce que permet le stylo Rotring 1 mm.

Après est venue la gravure, quand on m'a suggéré de réaliser des estampes à partir de mes dessins (fig. 7 et 8).



*Fig. 7 : Nicolas Aiello, plaques de cuivre pour Prospectus, vernies et gravées, avant morsure (détail), 2011 © N. Aiello.*



*Fig. 8 : Nicolas Aiello, Prospectus, 2011, eau-forte sur papier Velin, 46 x 56,5 cm, production URDLA © N. Aiello.*

La gravure à l'eau-forte modifie forcément le travail de copie, puisque celui-ci doit se faire à l'envers. J'utilisais un calque pour voir les dessins à l'envers. Et puis l'eau-forte induit un geste très différent, car l'outil lui-même est différent. En particulier, on ne peut pas repasser sur un trait ou croiser les traits. Donc entremêler les mots comme je le fais dans certains dessins était exclu avec cette technique. Peut-être qu'inconsciemment cette expérience de gravure a influencé mes dessins en retour : les mots ne sont plus si souvent entremêlés maintenant, ils sont plutôt inscrits les uns à la suite des autres.

Depuis quelque temps, je travaille au brou de noix, et ce travail correspond pour moi à l'apparition d'une certaine picturalité, aussi parce qu'il est lié à un autre outil, le pinceau. En comparaison avec le Rotring, l'association du brou de noix et du pinceau amène des empâtements, des variations d'encre, des « défauts » dont je tire parti.

### **K. B.**

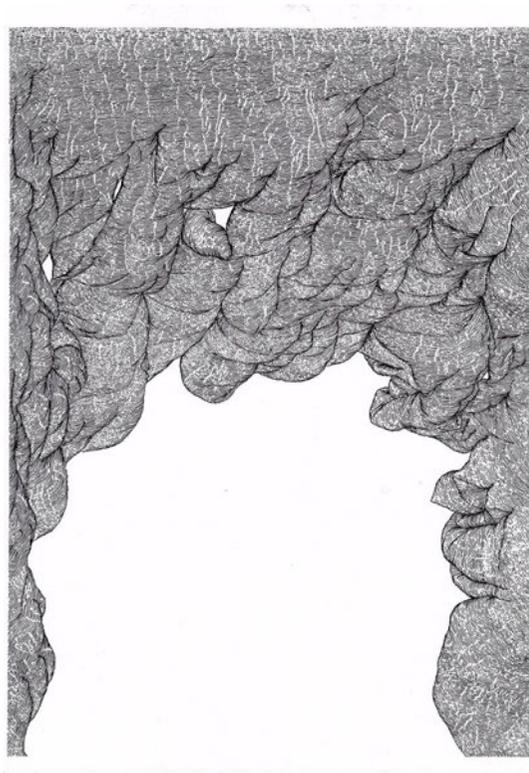
Dans le cas des dessins gravés – qui correspondent à deux étapes successives de transcription – on pourrait dire que tu copies des « formes » plus que des « mots », dans la mesure où tu prends pour modèle un calque inversé du dessin. Est-ce que ce procédé crée une distance supplémentaire par rapport à la signification des mots, aide à les voir avant tout comme des formes linéaires, graphiques ?

### **N. A.**

Oui, je pense. Le calque était là au début surtout comme moyen technique pour m'aider à copier ces textes à l'envers, mais c'est vrai qu'il m'amenait à prendre une certaine distance par rapport au sens des mots que je voyais comme des boucles, des lignes... D'ailleurs, à force de faire cet exercice, j'ai fini par abandonner le calque pour recopier les mots à main levée, redessiner les lettres directement à l'envers à partir du dessin original. Quand la fatigue se faisait sentir, une forme d'écriture automatique intervenait. Un automatisme du geste qui permettait à la fois une respiration dans la concentration, et une prise de distance avec l'original.

## K. B.

La série *Archipels*, toujours en cours, est très spécifique en ce qui concerne ton usage de la ligne. Ces dessins ne sont pas issus de mots préexistants, mais ils partagent plusieurs caractéristiques avec ceux évoqués jusqu'ici : une répétition de gestes, une multiplication de tracés linéaires, une perception différente selon qu'on les voit de près (on s'attarde aux détails des lignes et des points) ou de loin (c'est alors le modelé qui se dégage) (fig. 9).



*Fig. 9 : Nicolas Aiello, Archipels #12, 2020, encre sur papier, 24 x 32 cm © N. Aiello.*

## N. A.

En effet, les *Archipels* se construisent par répétition de micro-gestes. Mais la direction du tracé a changé : dans les premiers dessins, je travaillais surtout de gauche à droite et de haut en bas. Maintenant, le geste de ma main va du bas vers le haut. C'est une série assez récente, qui est née d'expérimentations. Les travaux d'Irma Blank<sup>4</sup> et de Pierrette Bloch<sup>5</sup>, par exemple, ont pu avoir une influence : la manière dont les lignes et les points d'Irma Blank deviennent comme une écriture abstraite, ou le rapport à la répétition et au rythme, dans les travaux de Pierrette Bloch.

Quand je commence un de ces dessins, je démarre par une seule ligne où l'outil frôle le papier, le touche à peine. C'est ce qui donne les réserves dans le trait, comme une érosion. Après, la deuxième ligne réagit à la première, puis la suite de lignes, la répétition, crée des formes. Le dessin se compose de manière presque aléatoire... Dans cette répétition du geste, je vois une analogie avec le mouvement répété des vagues qui creusent les rochers, une forme qui advient très lentement.

<sup>4</sup> Irma Blank, née en 1934 en Allemagne, vit et travaille en Italie. Ses œuvres sur papier présentent souvent une répétition de lignes, composées en blocs rectangulaires. Cette apparence graphique de page de texte sans contenu linguistique vaut souvent à son travail d'être qualifié d'asémique.

<sup>5</sup> Pierrette Bloch (1928-2017) est une artiste plasticienne suisse. Ses œuvres présentent notamment des séquences de touches à l'encre, des lignes tracées et d'autres composées à l'aide de matériaux noués (fils, crins). Les « nœuds de crin » de P. Bloch et la série *Berlin* de N. Aiello faisaient partie de l'exposition *Les Chemins du dessin*, au Centre d'art de Tanlay, en 2010.

Cette série, *Archipels*, est liée par ailleurs à un dispositif de travail que j'utilise depuis longtemps (il était déjà présent dans mon précédent atelier à Montreuil). J'emploie deux tables à dessin : une réservée aux projets en cours à partir de sources ou de protocoles, une autre pour les recherches expérimentales, et je passe de l'une à l'autre. Les *Archipels* font partie des dessins qui sont sur la table « expérimentale ». Pouvoir naviguer entre les deux est essentiel, et les projets parallèles se nourrissent mutuellement. Par exemple, dans les dessins réalisés à partir des archives de Meyer Schapiro (voir *infra*), je retranscris ses croquis en réserve puis j'interviens autour avec un type de dessin similaire à celui des *Archipels*.

## Écritures d'images

### K. B.

En parallèle de ta pratique du dessin sur papier, la série intitulée *rtf*<sup>6</sup> (en cours depuis 2009) est issue de l'envie, selon tes propres termes, de faire en quelque sorte l'inverse des *Pa(ysa)ges* : une écriture à partir d'images. Mais on y retrouve la déambulation urbaine, ce qui est un point commun avec les dessins (fig. 10).

<sup>6</sup> Le format RTF (Rich Text Format) est un format utilisé par les logiciels de traitement de texte, dont le but initial est de faciliter l'échange de fichiers entre des plateformes et des logiciels différents.

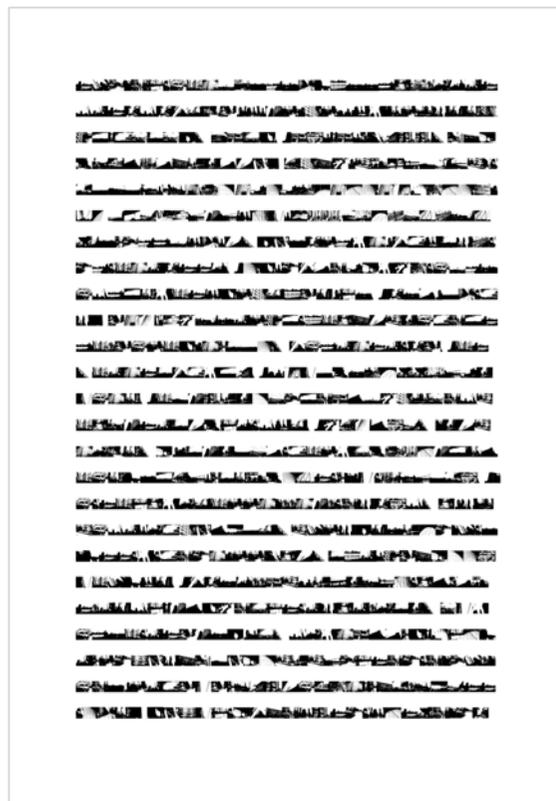


Fig. 10 : Nicolas Aiello,  
NYC01.rtf, 2009, impression jet  
d'encre, 21 x 29,7 cm  
© N. Aiello.

## N. A.

*Rtf*, c'est comme le miroir inversé des *Pa(ysa)ges*, une recherche qui répond au projet de créer cette fois une structure d'écriture à partir d'images. Je photographie des éléments urbains, puis je retravaille les images en noir et blanc et les intègre dans un logiciel de traitement de texte en leur donnant

chacune la taille d'un caractère. La composition commence dès la prise de vue : dans le paysage, je sélectionne certains éléments comme les ombres sur le sol, l'architecture, etc., en imaginant déjà quel « texte », quel gris ils pourraient donner. Je vois déjà en termes de lignes. Mais la sélection est assez spontanée car je prends les photos en marchant, je ne m'arrête pas, et ce choix agit sur le rendu des photos, crée des traces filées par exemple.

L'idée de la série est de réaliser des marches dans différents lieux, de créer des écritures variées à partir de la traversée de différentes villes ou quartiers : des banlieues, le Trocadéro, New York, Berlin, des villages... Par exemple, entre le *rtf* du petit village de Saint-Pierre des Champs et celui de New York, la densité est très différente.

## **K. B.**

Les premiers *rtf* sont imprimés sur des feuilles A4, en jet d'encre et noir et blanc – format et *medium* qui font référence à la page de traitement de texte. Puis, un autre mode de présentation apparaît, qui modifie beaucoup le rendu et l'effet produit par ces compositions graphiques : l'exposition sous forme murale, donc en bien plus grand format (fig. 11).



Fig. 11: Nicolas Aiello, rtf, 2018, dessin mural (bandes adhésives), dimensions variables ; ici 3,50 x 1,20 m, dans l'exposition Vous reprendrez bien un peu de dessin ?, Galerie Neuf, Nancy © N. Aiello.

## N. A.

L'idée de mettre en scène ces pages de texte dans un environnement urbain ou architectural est venue d'une exposition à Rome avec Jacques Villeglé. Je me suis retrouvé à l'assister durant le montage de l'exposition pour réaliser ses compositions murales d'alphabets socio-politiques. De retour à l'atelier, j'ai eu envie de garder ce rapport au mur. Cette démarche me renvoyait aussi à ma première pratique du graffiti, une pratique extérieure que j'aime beaucoup, très différente du rythme de l'atelier où on est essentiellement seul du début à la fin du travail. La forme murale implique aussi de travailler en collaboration avec d'autres personnes. J'ai d'abord tenté de peindre les *rtf*

directement sur le mur, mais le rendu n'était pas du tout satisfaisant. Alors j'ai pensé aux *stickers* vinyle. Est-ce que les *rtf* sont du dessin, de la photographie ? Je ne sais pas, mais en tout cas ces versions murales impliquent un travail aussi fin que certains dessins, presque de la dentelle, parce que je retouche les formes au scalpel avant de les poser au mur.

Depuis, les supports se sont multipliés : une version réalisée sur une bâche de trois mètres de long a été exposée au Musée des Arts Décoratifs à Paris et se trouve maintenant dans les collections de la BnF. Tout récemment, une autre a été sérigraphiée sur la verrière de la Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature, en Suisse. Celle-ci est assez spécifique, parce que c'est une installation à la fois pérenne et réalisée sur le lieu. Le résultat sur la verrière présente deux « pages » *rtf* de grande taille, l'une composée à l'aide de photographies prises sur le vif et l'autre à partir de dessins d'observation. Pour la composition issue de photographies, j'ai travaillé comme pour les précédents *rtf*. Pour la seconde composition, je suis parti de dessins à l'encre faits dans le lieu durant deux jours, que j'ai ensuite photographiés et composés comme je le fais pour les prises de vues. Ce sont deux manières de parcourir la Fondation Michalski, deux écritures différentes. Le rendu du *rtf* réalisé à partir des dessins à l'encre est plus « tremblant » que celui qui provient de photographies. Au final, cela crée comme deux types d'images du lieu, côte à côte.

## Le rapport aux sources : archives, documents

### K. B.

J'aimerais que tu parles de l'emploi de documents préexistants, souvent présent dans tes dessins. Les prospectus, les journaux, les mots glanés au fil des déambulations (et même les photos des *rtf*, d'ailleurs), constituent ce que j'appellerais des sources circonstancielles : tu vas à leur rencontre, elles se présentent à toi à un moment précis, tu les accueilles (et parfois les sélectionnes), et le dessin final retient ces dimensions temporelles ou géographiques. Mais certains de tes projets s'appuient sur un autre type de sources, il me semble, dont la dimension matérielle intervient différemment dans les dessins finaux : je pense en particulier aux projets réalisés à partir d'archives personnelles, comme *Le Complot des pigeons*.

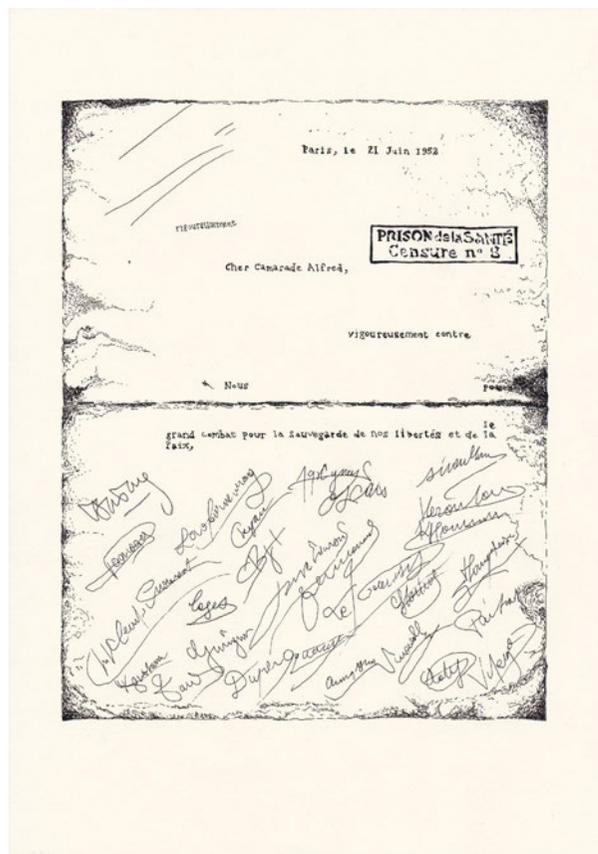
### N. A.

Le type de source m'amène à changer la manière de faire. *Le Complot des pigeons* est un livre-carnet (Lendroit éditions, 2016) regroupant un ensemble de dessins réalisés en 2011 à partir de la correspondance de prison de mon grand-père, arrêté en 1952 pour atteinte à la sûreté de l'État et incarcéré à la prison de la Santé à Paris. Un texte de l'historien Philippe Artières accompagne l'édition.

Mon grand-père et le politicien dont il était le chauffeur ont été arrêtés avec deux pigeons dans leur coffre, et accusés d'avoir voulu les utiliser pour

transmettre des messages en URSS. Pour les historiens, ces documents constituent un témoignage sur la guerre froide, du point de vue de la situation en France. Moi, ce que j'ai vu dans ces archives familiales, ces documents et ces lettres écrites ou reçues par mon grand-père durant son emprisonnement, c'est un rapport à différents types de langages : un langage familial (des détenus, de mon grand-père), un langage administratif, des typographies différentes... Je trouvais aussi ces documents intéressants par rapport à l'écriture et au dessin. C'est pour cette raison que j'ai choisi de redessiner les documents à l'aide de calques. Pour être au plus proche de l'écrit original des auteurs de cette correspondance (non seulement le détenu mais aussi toutes les autres personnes impliquées dans ces lettres), il fallait que je retranscrive les écritures le plus fidèlement possible.

Toutefois, je révèle certains passages censurés par la prison, tandis que j'en masque volontairement d'autres, initialement non censurés. Il ne s'agit pas simplement d'un travail de retranscription, ni même de falsification, mais plutôt d'un choix d'informations, qui d'ailleurs ne sont pas forcément historiques. Par exemple, il y a ce dessin d'une lettre où je mets en avant les mots « rigoureusement » et « vigoureusement », que je trouvais intéressant de confronter. La partie inférieure de la lettre est couverte de signatures, celles des camarades qui écrivent (fig. 12).



*Fig. 12 : Nicolas Aiello, Le Complot des pigeons, dessin numéro 8 (série de 28 dessins), 2011, encre sur papier, 15 x 21 cm, collection personnelle, 2016 © N. Aiello.*

Un autre document contient un dessin un peu énigmatique fait par mon grand-père (un plan de la prison ? un plan d'évasion peut-être ?), au-dessus duquel se trouve un calendrier, avec le décompte des jours (fig. 13).

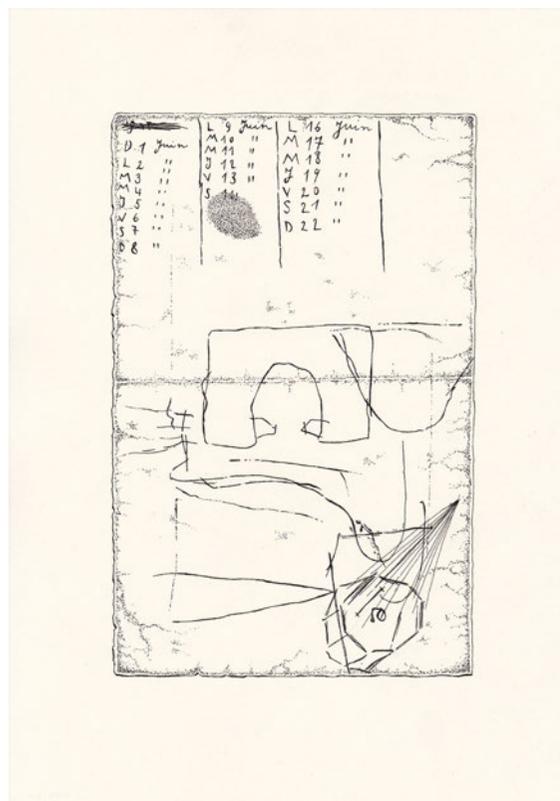


Fig. 13 : Nicolas Aiello, *Le Complot des pigeons*, dessin numéro 22 (série de 28 dessins), 2011, encre sur papier, 15 x 21 cm © N. Aiello.

**K. B.**

Peux-tu revenir sur le travail sur calque dans *Le Complot des pigeons* et certains dessins ultérieurs ?

**N. A.**

J'ai fait des projets où j'ai scanné des documents, et je me suis posé la question du rapport à l'archive – même après *Le Complot des pigeons*,

notamment avec les dessins de Meyer Schapiro (voir *infra*). Le scanner effleure le papier, passe au-dessus de la surface, alors qu'avec le dessin sur calque, j'ai ressenti un engagement différent au document, un autre rapport avec la lecture de l'archive. J'avais besoin de recopier à la main. C'est en dessinant qu'on comprend de quoi il s'agit. Un exemple : dans un des dessins du *Complot des pigeons*, j'étais en train de recopier quelque chose que je n'avais d'abord pas identifié. C'est en dessinant que j'ai compris que j'étais en train de copier une empreinte digitale laissée sur le papier. À l'époque où je travaillais sur ces archives, j'ai vu au Louvre une exposition de manuscrits enluminés des Frères de Limbourg, et cette visite m'a donné envie de traiter cette série de dessins comme des « enluminures contemporaines », de mettre en valeur chaque élément quel qu'il soit, y compris les taches de gras, les déchirures du papier...

## **K. B.**

Un autre de tes projets où le document préexistant est fondamental, est *Revealed de Kooning Drawing* – qui d'ailleurs associe ton travail à partir de sources au dessin animé. C'est un projet auquel tu as pensé alors que tu travaillais à « interpréter par transcription » les documents du *Complot des pigeons* (fig. 14).



*Fig. 14 : Nicolas Aiello, Revealed de Kooning Drawing, 2011, dessin animé, 6 min. (boucle), projection au format 55 x 64 cm, 125° et dernière image © N. Aiello.*

## **N. A.**

Oui, d'ailleurs les documents aussi sont de la même époque : 1952 pour *Le Complot des pigeons*, 1953 pour le dessin de Rauschenberg. À l'époque où je travaillais sur les dessins du *Complot* m'est venue l'idée de faire réapparaître le dessin de Willem de Kooning effacé par Robert Rauschenberg, *Erased de*

*Kooning Drawing*<sup>7</sup>. Sur un coup de tête, j'ai contacté le San Francisco Museum of Modern Art où est conservé le dessin, et j'ai demandé (dans un anglais approximatif) si je pouvais en obtenir une image... À ma surprise, j'ai reçu un fichier de très haute qualité, avec beaucoup de détails. À partir de cette image, à l'aide d'outils numériques permettant de modifier les contrastes, j'ai travaillé par étapes successives, conservant chaque « strate » obtenue. J'ai tenté de révéler non seulement le dessin initial mais aussi les traces laissées par Rauschenberg sur le papier en gommant. Ce n'est pas un travail de musée réalisé avec des outils scientifiques. C'est un dessin inédit qui apparaît, une interprétation du dessin de de Kooning effacé par Rauschenberg. Les cent-vingt-cinq images obtenues sont mises bout à bout pour devenir un dessin animé, projeté à la taille de l'œuvre initiale, en boucle. Je tenais à ce que les transitions entre chacune des images se fassent en fondu, pour que l'évolution se dévoile progressivement, apparaisse très lentement.

## **K. B.**

Depuis 2020, tu travailles sur un nouveau projet entièrement conçu autour de documents d'archives, des carnets de recherche d'historiens de l'art où se côtoient des croquis et des notes – donc du dessin et de l'écriture. Ces

<sup>7</sup> Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953, traces d'encre et de graphite sur papier, 64,14 x 55,25 cm, San Francisco Museum of Modern Art. En 1953, Robert Rauschenberg demande à Willem de Kooning de lui offrir un dessin et de l'autoriser à l'effacer. Le dessin original, à l'encre et au crayon, nécessita apparemment un mois de labeur avant de devenir *Erased de Kooning Drawing*. L'œuvre est visible sur le site du SFMoMA : <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298>.

archives t'ont été présentées par l'historien de l'art Jérémie Koering<sup>8</sup>, qui conduit actuellement un projet de recherche et de commissariat d'exposition, intitulé *Le dessin comme outil épistémologique*, autour des dessins d'historiens de l'art (Meyer Schapiro, Leo Steinberg, Hubert Damisch et Louis Marin notamment). Tes dessins réalisés à partir de ces archives seront présentés dans une exposition prévue au Genia Schreiber University Art Gallery de Tel-Aviv en octobre 2022, aux côtés de ceux de ces chercheurs. Cette fois, ce ne sont donc ni des archives familiales, ni des sources glanées dans le quotidien à partir desquelles tu dessines. Comment as-tu abordé ce projet ?

## **N. A.**

La « commande » faite par Jérémie Koering s'appuie sur des sources dans lesquelles je peux choisir avec une grande liberté. Au contraire des sources habituelles avec lesquelles je travaille, qui sont plus anonymes (comme les journaux ou les prospectus), pour ce projet je copie pour la première fois l'œuvre d'un auteur, *Fragments sur l'expression* d'Aby Warburg, texte que j'ai découvert à cette occasion et dont j'ai beaucoup aimé la forme. Warburg travaillait avec sa femme, qui recopiait ses notes sur des fiches de format 15 x 21 cm, ce qui fait écho étonnamment à ma propre démarche de retranscription.

<sup>8</sup> Jérémie Koering est professeur d'histoire de l'art des Temps modernes à l'université de Fribourg (Suisse). Ses travaux portent à la fois sur l'art de la Renaissance dans ses dimensions politique et poétique et sur l'épistémologie de l'histoire de l'art. Il dirige la collection « Les Apparences » aux éditions Actes Sud.

## K. B.

Dans ta copie de *Fragments sur l'expression*, que conserves-tu et que modifies-tu ? On voit dans tes dessins l'association de deux formats : celui des fiches de notes, que tu conserves sous la forme de rectangles nettement délimités, et celui du dessin lui-même, format beaucoup plus grand, dans lequel tu recomposes ces blocs rectangulaires constitués de micro-écritures très denses (fig. 15).

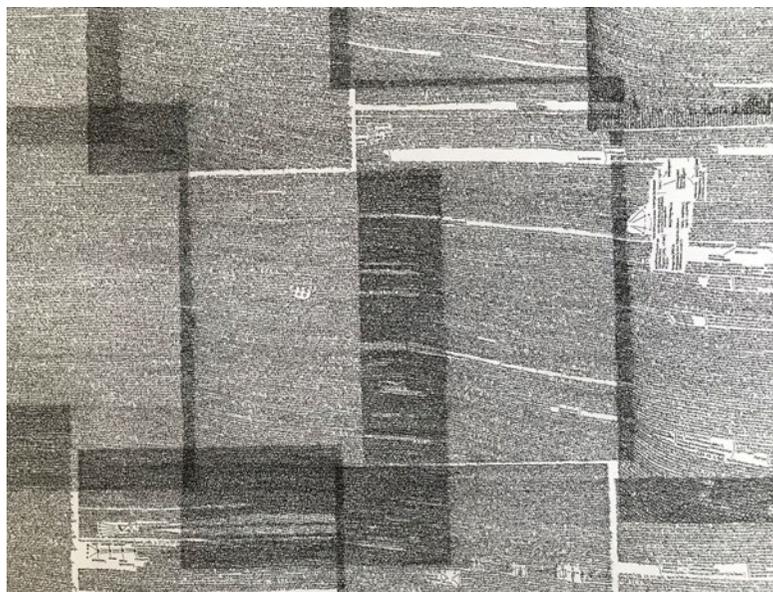


Fig. 15 : Nicolas Aiello, *Warburg / Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, 2020, *encre de Chine sur papier*, 50 x 75 cm (détail) © N. Aiello.

## N. A.

La totalité du texte est copiée, en continu, y compris les petits schémas. Les mots que je souligne sont ceux soulignés par Warburg. Les changements de paragraphe, je les interprète sous la forme d'espaces blancs. Effectivement, le format des fiches est visible car le texte est copié sous la forme de pavés de 15 x 21 cm, mais ces blocs de texte sont aussi partiellement superposés, ce qui crée des variations de gris, de densité.

Une autre série en cours, appartenant au même projet, se base sur les dessins de Meyer Schapiro. Le titre, *Schapiro/Box 52*, correspond au numéro de la boîte des archives dans le fonds conservé à l'université Columbia. Ce sont des croquis de tableaux. Schapiro analyse la composition, trace les lignes de force... Je vois presque de l'écriture, quand je regarde ces croquis. J'ai choisi de les traiter en réserve, et ces réserves interfèrent avec les dessins qui se trouvent « derrière » (dessins qui reprennent le même processus que la série des *Archipels*). L'idée est de ne pas intervenir sur le dessin original, mais de le révéler en réserve (fig. 16).



*Fig. 16 : Nicolas Aiello, Schapiro / Box 52, 2020, encre de Chine sur papier, 29,7 x 42 cm (détail)  
© N. Aiello.*

### **K. B. à J. K.**

Pour quelles raisons avez-vous proposé à Nicolas Aiello, c'est-à-dire à un dessinateur contemporain, de prendre part à ce projet d'exposition autour des dessins d'historiens de l'art ?

### **J. K.**

Le travail de Nicolas Aiello nous fait voir que l'écriture, avant d'être quelque chose à comprendre, est quelque chose à contempler. Et cela me semblait

entrer en parfaite résonance avec le travail des historiens de l'art – celui d'Hubert Damisch, de Meyer Shapiro, d'Aby Warburg – dont on envisage l'héritage à travers leur seule production textuelle, et dont on a du mal à imaginer qu'ils puissent avoir travaillé avec d'autres outils, en l'occurrence le dessin. Le travail de Nicolas offrait un parfait miroir à cette pratique, en ce qu'il révélait cette valeur visuelle, plastique, de la recherche des historiens de l'art : travail d'écriture et travail graphique.

Par ailleurs, cette proposition me semblait apporter quelque chose de neuf à un projet fondé sur des archives d'historiens de l'art qui, à quelques exceptions près, sont mal connus du grand public aujourd'hui. Le travail d'un artiste contemporain comme celui de Nicolas peut aider le public à porter un nouveau regard sur des chercheurs qui méritent d'être considérés autrement que comme des producteurs de textes « anciens » ou peu actuels. C'était donc aussi un moyen d'actualiser cette réflexion.

Enfin, ce que je trouve remarquable dans le travail de Nicolas, c'est qu'il se sert de documents d'archives pour produire sa propre œuvre en réfléchissant à cette dimension matérielle, à cette part sensible de l'historien de l'art. Il accompagne la démarche de l'historien de l'art lui-même : ce qui est en réserve dans ses dessins réalisés à partir de Schapiro fait écho à ce qui est en réserve dans les dessins de l'historien, puisque ce dernier trace des diagrammes, des lignes de force, qui deviennent presque des abstractions. En l'absence de notes écrites identifiant les œuvres analysées (d'après Véronèse, Rubens, Manet), les études de Schapiro pourraient passer pour des dessins abstraits. Cette indistinction entre écriture et dessin – qui est centrale dans le travail de Nicolas Aiello – rencontre aussi les préoccupations d'autres

artistes contemporains dont j'admire le travail comme Myriam El Haïk, Sharka Hyland ou, dans un registre monumental, Lek & Sowat.