

L'Assaut de la menuiserie

Lieu d'art contemporain

11, rue Bourgneuf

42000 Saint-Étienne

Didier Rittener

Les Partitions intermédiaires

en dialogue avec

Leïla Brett

Rémy Jacquier

Violaine Lochu

Exposition du 22 avril au 4 juillet 2026

Curateur : Vincent Gobber

Curatrice associée: Anne Favier

L'Assaut de la menuiserie présente *Les Partitions intermédiaires* de Didier Rittener, une exposition inscrite dans le programme national du Printemps du dessin et associée au colloque international *Les données du dessin – transfert, transposition, transcription*, les 21-22 avril 2026 à Saint-Étienne.

En sympathie avec nos partenaires – l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne (Ensase) et le laboratoire Eclla de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne – la première salle de l'Assaut s'honore d'accueillir des œuvres de Leïla Brett, Rémy Jacquier et Violaine Lochu, dont les démarches dialoguent avec celles de Didier Rittener. Ici son dessin mural monumental *Des Outils mal fichus*, imaginé pour L'Assaut de la menuiserie, a été apposé dans la deuxième salle d'exposition.

En complément l'exposition *Les Données du dessin* est visible à l'Ensase du 22 avril au 19 mai 2026.

Le colloque international *Les données du dessin – transfert, transposition, transcription*, les 21 et 22 avril 2026, et l'exposition *Les données du dessin* à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne (Ensase), sont coorganisés par le laboratoire Eclla de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne (UJM) et l'Ensase, en partenariat avec la Head-Genève et l'Assaut de la menuiserie.

Colloque international *Les données du dessin. Transfert, transposition, transcription*
21 – 22 avril 2026

Auditorium de l'Ensase, 1 rue Buisson, Saint-Étienne

www.st-etienne.archi.fr/2026/03/24/les-donnees-du-dessin-transfert-transposition-transcription/

Exposition *Les données du dessin*

du 22 avril au 19 mai 2026

Ensase, 1 rue Buisson, Saint-Étienne

Des Outils mal fichus

«Déceler, découvrir cette unité au-delà de la diversité, d'une richesse souvent déroutante (sans rien amputer de cette richesse), reconnaître les traits communs au-delà des différences et des dissemblances, et aller jusqu'à la racine des analogies et ressemblances pour découvrir la parenté profonde¹.» — A. Grothendieck

Avec *Des Outils mal fichus*, dessin mural monumental imaginé pour L'Assaut de la menuiserie, Didier Rittener rassemble une collection d'anciens outils, vestiges de savoir-faire paysans, artisans et ouvriers. L'artiste y poursuit l'un de ses thèmes de prédilection : la persistance de la mémoire collective. Le titre, *Des Outils mal fichus*, désigne ces objets désuets, dont l'usage a été rendu obsolète par l'évolution des techniques et des pratiques. Leur obsolescence a justifié leur remplacement. Disparition de la fonction première qui en révèle la charge symbolique : sont ici convoqués le labeur et l'ingéniosité populaire.

Cette relégation de rebuts au rang de symbole traverse l'histoire de l'art moderne, elle est par exemple manifeste dans l'œuvre sculpturale de Niki de Saint Phalle², assemblages de matériaux récupérés, de produits manufacturés que l'artiste a soustraits à l'oubli des brocantes et des décharges. Une forme de recyclage qui ne cesse de se réinventer, par des écritures aussi diverses que celle de Roselyne Titaud³ ou Moffat Takadiwa⁴. Chez ces artistes, comme chez Didier Rittener, la tension sur les notions de valeur s'impose avec une urgence particulière. Qu'est-ce qui confère à un objet, à une œuvre, sa valeur ? Comment certaines œuvres parviennent-elles à défier l'altération du temps, au-delà de leur contexte originel – en atteste l'intérêt renouvelé des publics pour les arts de sociétés disparues.

Le dessin mural de Didier Rittener, *Des Outils mal fichus*, semble se confronter en acte à cette ambiguïté. Observons son exécution : l'ensemble de la représentation est unifié par une trame en «demi-teinte».

1 — Alexander Grothendieck, *Récoltes et semailles*, p. 900, Paris, Éd. Gallimard, 2021

2 — Notamment ses sculptures archétypes de la condition féminine au cours des années 1960 : *La Mariée*, 1963 ; *L'Accouchement rose*, 1964 ; etc., visibles parmi le grand ensemble d'œuvres présentées dans l'exposition «Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Pontus Hulten» du 26 juin 2025 au 4 janvier 2026 au Grand Palais, Paris.

3 — À titre d'exemple, dans sa série *Sahne-Pudding Konstruktivismus*, la photographe immortalise des petits pots de yaourt vide, colorés ou translucides.

4 — Moffat Takadiwa sculpte des œuvres monumentales après avoir trié par forme et couleur des rebuts collectés en décharge : déchets informatiques, bouchons plastiques, brosses à dents.

Un système de point hérité de l'impression des images dans la presse. Par ce procédé, Didier Rittener convoque une fois de plus l'histoire des arts et des techniques, mais introduit également une forme de trouble. Trouble de reproduire à la main un motif à la régularité mécanique. Ce que dissimule cette apparente uniformité, c'est l'origine des outils : ceux-ci sont extraits d'œuvres existantes, souvent célèbres. L'artiste a mené une recherche pour sélectionner principalement des peintures, mais aussi une gravure, couvrant une période de quatre cents ans, du XVII^e au XX^e siècle. En réinscrivant ces *Outils mal fichus* dans le champ de l'histoire de l'art, Didier Rittener en déplace la signification. Il en redouble le sens : ce ne sont plus seulement les objets qui sont jugés inaptes, c'est également l'apparence de l'œuvre d'art qui devient objet de la critique.

Dans le corpus constitué prédominant des œuvres issues du courant réaliste du XIX^e siècle. Œuvres qui, à leur époque, se heurtèrent au rejet des jurys académiques. Parmi elles on compte *Les Raboteurs de parquet* de Gustave Caillebotte, refusée au Salon de 1875, qui est aujourd'hui l'une des pièces maitresses des collections du musée d'Orsay. Une décennie auparavant, sous la contestation des artistes, des intellectuels et de la presse ouvrit le Salon des refusés. Ce que le public y découvrit remettait en question les conventions de représentation sur les plans technique et thématique. Des scènes de la vie quotidienne des classes populaires, des travailleurs des champs, des artisans et des ouvriers saisis dans leur labeur ou au repos. Cette sélection d'œuvres historiques opérée par Didier Rittener s'octroie presque une dimension autobiographique. Son père était menuisier de métier et lui-même réside aujourd'hui à proximité immédiate du lieu où Gustave Courbet, chef de file du réalisme, trouva refuge à la fin de sa vie.

L'intégration des fragments d'œuvres préexistantes à l'intérieur de sa propre œuvre relève d'une démarche conceptuelle. Pour en saisir la portée, considérons plus généralement l'œuvre de Didier Rittener. La série *LdD*, acronyme de *Libre de droits*⁵, entamée en 2001 et présentée au MAMCO de Genève⁶. Ce sont au total, plus de huit cents dessins sur papier calque, où l'artiste ne se contente pas de procéder à des prélèvements dans le champ de l'histoire de l'art, mais dans une constellation de motifs vernaculaires, trop étendue pour se laisser enfermer dans une seule thématique. À L'Assaut de la menuiserie, une sélection de *LdD* récents met en scène

5 — Dans le code de la propriété intellectuelle, une œuvre tombe dans le domaine public soixante-dix ans après le décès de son auteur : elle est alors considérée comme libre de droits.

6 — Didier Rittener, *Libre de droits*, cycle *Futur antérieur*, Mamco – Musée d'art moderne et contemporain de Genève, du 2 juin au 19 septembre 2010.

des ustensiles de cuisine. S’y trouve également une pomme de terre⁷, une baguette de pain⁸, ainsi que la description textuelle de la méthode de fabrication du papier calque, notée sur ce même support⁹.

Chez Didier Rittener, ces protocoles de répétition, de prélèvement, de réinscription composent une démarche quasi scientifique – rappelons que l’organisation d’une collection est le propre des musées¹⁰ – où chaque motif extrait de son contexte, tel un indice, intègre le cadre d’une réflexion plus vaste. Nous sommes saisis par l’obsession du décalage entre modèle et reproduction qui, devant la redécouverte du familier, engendre un étonnement presque enfantin.

La baguette de pain, sous les traits de l’artiste, devient étrangement minérale et réactive tout un imaginaire populaire : «avoir du pain sur la planche»; «gagner son pain», par là même, interroge sur les conditions de travail des artistes. Une approche sociologique qui résulte d’allers-retours, de croisements, entre les champs vernaculaires – ceux de notre quotidien – et ceux de la sphère des arts, révélant les tensions et les porosités qui les unissent. Didier Rittener expose les mécanismes invisibles qui structurent notre perception, souvent antagoniste, tels que ceux de l’art et du travail.

Avec *Des Outils mal fichus*, Didier Rittener propose une médiation sur les gestes du travail, la mémoire des objets et la valeur de l’acte artistique. Décontextualisés, transposés en dessin sur le mur blanc de l’espace d’exposition, ces outils en deviennent le support. Ce dessin monumental n’existe que pour la durée de l’exposition. Dès sa clôture, il sera effacé, le mur retrouvera un blanc immaculé. Didier Rittener confère un caractère éphémère à son œuvre, pour mieux subvertir les motifs de l’obsolescence, du vestige et de la disparition. Il en annule du même coup la logique spéculative. Une manière de nous rappeler que la valeur d’une œuvre ne se réduit ni à sa pérennité ni à sa commercialisation, mais se niche peut-être dans sa capacité à nous faire voir ce que nous avons cessé de regarder.

— Vincent Gobber, curateur de l’exposition

7 — Didier Rittener, LdD-772, 2025, crayon gris sur papier calque, 29,7 x 21 cm

8 — Didier Rittener, LdD-757, 2025, crayon gris sur papier calque, 29,7 x 21 cm. D’après une photographie d’une baguette de pain de chez Migros

9 — Didier Rittener, LdD-562, 2020, crayon gris sur papier calque, 29,7 x 21 cm

10 — «Est considérée comme musée [...] toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l’éducation et du plaisir du public.» – Loi n°2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France

Didier Rittener, *Des Outils mal fichus*, 2026

Dessin mural au crayon gris, 265 × 545 cm.

Réalisé par l'artiste et Mélina Burgard-Läi, Manon Debarry, Anne Favier, Victorine Lhote, Justine Villou.

*
**

Didier Rittener, *Libre de droits*, 2020-2025

Crayon gris sur papier calque, 29,7 × 21 cm

Au tout début des années 2000, l'artiste suisse Didier Rittener entreprend d'archiver une vaste iconothèque graphique *in progress*, qu'il nomme *Libre de droits*. «[ces archives] prennent la forme d'une collection personnelle d'images et de textes qu'il repère dans l'histoire de l'art, dans la littérature ou dans la presse et qu'il dessine, parfois en ne reproduisant qu'un détail, en enlevant les personnages qui habitent la scène ou en changeant le cadrage. Le choix du crayon gris et la lenteur d'exécution qu'il impose à l'œuvre influencent la sélection des sujets», précise l'historienne Federica Martini.

Libre de droits est un corpus dessiné en permanence augmenté; il compte aujourd'hui environ 800 dessins. Ce nombre peut paraître considérable, mais il reste très resserré au regard du flux des productions iconiques générées en continu et instantanément perdues de vue. Si l'artiste cherche à ralentir les images, il questionne par tous les moyens de la reproduction, et en particulier par les voies du dessin, la relation de l'image à «l'original».

Entre opacité et transparence, le papier calque est le support emblématique de la copie et du passage au dessin, il matérialise l'état intermédiaire de ces transductions au crayon. En effet, si la collection *Libre de droits* est archivée et que chacune de ses feuilles peut faire l'objet d'une exposition provisoire, elle constitue également une banque de données à partir de laquelle d'autres translations graphiques sont encore réalisées après coup, à toutes échelles : projetées et redessinées au crayon graphite sur les murs des lieux d'exposition, ou reportées sur papier par transfert des dessins, scannés, imprimés, photocopiés, passés au trichloréthylène – solvant utilisé comme médium de transfert.

C'est bien le parcours de l'image dessinée, décontextualisée, réminiscente, libérée de son modèle via des remédiations successives, qui se déploie

dans ce travail de reprise. «À la différence de la photographie, que l'on peut immédiatement relier à l'objet réel qu'elle représente, souligne Rittener, le dessin offre une référence incertaine au spectateur et questionne la distance entre fiction et réalité, entre mémoire individuelle et collective.»

*
**

Didier Rittener, *Papillons*, 2026

Impression pigmentaire sur papier Hahnemühle, 36 × 27 cm

Didier Rittener, *La chute des colibris*, 2019

Sérigraphie en quadrichromie sur papier Dorée 200, 128 × 90 cm [Éd.²⁷/₂₇]

À l'origine de ce cheminement graphique complexe, l'artiste combine deux sources distinctes. L'arrière-plan est une photographie réalisée le 30 novembre 2017 au lieu-dit La Chervettaz, à Châtillens, dans le canton de Vaud en Suisse. Cette photographie montre l'endroit où est tombée le 30 novembre 1901 une météorite. Cette dernière se trouve actuellement au Naturéum, le Musée cantonal des sciences naturelles de Lausanne. Au premier plan se trouvent d'anciennes illustrations de l'Encyclopédie Larousse de 1950, provenant des pages Colibriet Papillon.

Ces images composites sont ensuite redessinées au crayon gris sur calque, selon le principe des *Libres de droits* (cf. page 7), en quatre versions différentes, chacune correspondant à une couche colorée de la quadrichromie (cyan, magenta, jaune, noir). Comme des *Partitions intermédiaires*, elles sont encore interprétées en couleur afin de recomposer, à partir des calques dessinés, l'image finale. L'artiste s'immisce ici discrètement dans l'entre-image et introduit de subtils écarts dans la chaîne de reproduction grâce à cette «décompression» opérée à la main, par le dessin.

Anne Favier, curatrice associée

Violaine Lochu, *W song*, 2022

Vidéo, 30 minutes.

Production IAC Villeurbanne, CAC Passerelle, Studio Eole, Saison croisée France/Portugal.

Curators Finis Terrae France, Vaga Portugal.

Note de l'artiste

Composée par Violaine Lochu dans le cadre de *Twin Islands*, projet avec l'artiste portugaise Sara Bichão, *W Song* s'intéresse aux signaux sonores sous-marins et l'écholocalisation. Ce terme désigne la façon dont certains animaux émettent des sons pour se repérer dans l'espace et localiser les éléments de leur environnement. Les technologies humaines de type sonar en reprennent le principe.

Lors de leurs résidences parallèles (São Miguel aux Açores pour Sara Bichão; Ouessant pour Violaine Lochu) elles réfléchissent aux moyens de communiquer à distance. La présence de cétacés à proximité des Açores amène Violaine Lochu à s'intéresser à leur mode de communication. Clics, bourdonnements, sifflements et mugissements servent à la navigation, à établir une hiérarchie sociale et à assurer la survie individuelle et collective.

Cependant, les technologies humaines (échosondeurs, sonars, canons à air, etc.) perturbent celle des grands mammifères marins. D'abord utilisées dans un but militaire (localisation des sous-marins ennemis, par exemple), ces technologies servent aujourd'hui principalement à l'exploitation des fonds marins (prospection des hydrocarbures notamment). Les émissions sonores liées à ces technologies déséquilibrent gravement l'écosystème marin. Ces signaux atteignent directement les organismes animaux, causent des lésions irréversibles (oreilles, vessies natatoires, etc.), provoquent des hémorragies internes, brouillent le repérage spatial – phénomènes qui peuvent aussi provoquer l'échouage des cétacés.

Par le prisme de sa voix, Violaine Lochu tente de rendre compte du partage territorial et des interconnexions complexes entre les composantes de l'univers marin. Grâce à un système d'amplification qui lui permet de spatia-liser le son en deux points distincts, et à un effet de réverbération qui rappelle la qualité des enregistrements sous-marins, elle joue de la notion d'appel, de dialogue, de double voix, de localisation mutuelle, d'interférence... Le vocabulaire qu'elle convoque met en résonance sons humains et non-hu-mains – clic de cachalot, corne de brume, bip de sonar, marteau de forage, chant de baleine bleue, sifflement des dauphins. Elle crée une sorte d'opéra cyborg qui met en jeu le corps, l'espace, le son.



Martin Schongauer
La tentation de Saint Antoine
vers 1470-1475
gravure sur cuivre
31 × 23 cm

Rémy Jacquier, *La tentation de Saint Antoine*, 2026

Crayon et Posca® sur papier, 229 × 170 cm

Note de l'artiste

Dans la gravure de Martin Schoengauer de 1470-1475, tout est affaire d'apparition et de révélation. Le graveur nous donne en effet à voir ce que lui-même n'a pu voir (Saint Antoine), ce que nul autre n'a vu et ne pouvait voir hormis l'ermite dans l'espace vide et lisse du désert. Un imaginaire hybride, monstrueux et hallucinatoire révélé par l'impression d'une feuille sur une matrice de métal. Une cacophonie visuelle dont l'effet sonore ne peut être que de l'ordre de l'inarticulé, excédant la possibilité d'une mise en logique verbale ou d'une construction musicale.

Le dessin présenté ici procède de deux opérations de transposition. La première consistant à agrandir l'image de départ pour que la figure centrale approche de l'échelle 1, créant ainsi un effet miroir pour le spectateur¹¹. La deuxième passant par un jeu de manipulations de l'image

¹¹ — L'image est toujours spéculaire, la première imago désignant d'abord le reflet dans un miroir. Dans la petite plaque de cuivre polie, Schoengauer devait certainement, par surimpression, voir son propre reflet.

avec un filtre «ajout de bruit¹²» jusqu'à la limite d'une lisibilité une d'une visibilité de l'image de départ, jusqu'au point de disparition de l'image. Ne reste donc, par ajout de bruit, par excès de cacophonie, qu'un fantôme, un poltergeist¹³ de Saint Antoine.

*
* *

Rémy Jacquier, *Beethoven*, 2024

Technique mixte, 157 × 62 × 40 cm

Note de l'artiste

Beethoven fait partie d'un ensemble de cinq sculptures murales évoquant des instruments de musique à vent. Toutes sont des transpositions en volumes de signatures de compositeurs¹⁴ pour lesquels la musique reposait, dans des registres différents, sur le silence. Ludwig Van Beethoven, vivant musicalement dans un monde dont il ne percevait plus les sons, John Cage qui fit du silence la condition essentielle de l'écoute, Erik Satie tentant la possibilité de l'imperceptible à travers l'idée d'une musique d'ameublement¹⁵.

Le geste scriptural, ce qui le nomme sans le dire et qui désigne chacun des compositeurs, devient ici un objet oscillant entre organique et organologique, inopérant, silencieux.

12 — Le bruit est un mélange complexe de sons produisant une sensation auditive comme gênante ou dangereuse (cf. textes législatifs), il désigne également les éléments indésirables qui s'ajoutent à un signal.

13 — De polter «faire du bruit» et *geist* «esprit», est un phénomène paranormal consistant à faire des bruits divers, des déplacements, apparitions ou disparitions d'objets et autres phénomènes à *priori* inexplicables. (source : Wikipédia)

14 — Trois sculptures composent la signature complète de Luidwig, Van, Beethoven, une reprend l'ensemble de la signature de John Cage, une autre reprend l'ensemble de la signature de Erik Satie.

15 — «La "Musique d'Ameublement" est immobile, répétitive et décorative, caractérisée par la simplicité de son écriture et du matériau musical non développé.» <https://musiquesetidees.blogspot.com/2008/03/la-musique-dameublement-ou-le-nouveau.html>

Rémy Jacquier, *Les souterrains*, 2016

Livre d'artiste, exemplaire unique, 30 × 22 cm (fermé)

Note de l'artiste

Parmi les romans de Jack Kerouac, celui qui parle le plus de musique est *Les souterrains*, écrit en 1953 et publié en 1958. À travers l'histoire d'amour autobiographique entre un homme blanc et une femme afro-américaine dans une période encore marquée par la ségrégation, le récit déroule une longue ballade, une déambulation des deux protagonistes dans les clubs de jazz, le milieu beat et musical de ce début des années cinquante.

Le livre présenté reprend l'intégralité du texte traduit de Kerouac en ne faisant apparaître que les éléments qui se rapportent directement à la musique : les syllabes (do, ré, mi), les syllabes altérées (d'au = do#, rai = réb...), les indications temporelles ou de rythme (lentement, vite...), les noms ou références directes à des musiciens (Coltrane, Ellington...), les instruments de musique, les onomatopées ainsi que tous les tirets longs qui ponctuent le texte comme autant de respirations.

Il s'agit donc ici d'arriver à rendre visible et lisible ce qui, dans l'écriture de Kerouac, est uniquement de l'ordre du musical, à y révéler les zones de frottement entre langage et musique¹⁶.

16 — «La musique, c'est le langage moins le sens», Claude Lévi-Strauss. *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p.579. Jean-Luc Nancy répond : «La musique, c'est le sens moins le langage» dans *À l'écoute*, Paris, Gallilée, 2002, note 1, p.58.

Leïla Brett, *Danse d'amour*, 2024-2026

Facsimilés d'une partition américaine datant de 1913, sérigraphies sur papier réhaussées, 9 exemplaires uniques, 35 × 27 cm (fermé) ou 1 feuillet 35 × 54 cm plié et 1 feuille 35 × 27 cm.

Ce projet a bénéficié d'une bourse de recherche de l'ADAGP (automne 2023).

Exemplaire 1, Sérigraphie sur papier, réhaussée d'encre bleue.

Exemplaire 2, Sérigraphie sur papier, réhaussée au feutre Posca blanc.

Note de l'artiste

Ce projet est né d'une rencontre fortuite sur internet avec une partition musicale intitulée *Danse d'amour*, datant de 1913 et signée d'une autrice portant mon nom. Je l'ai aussitôt acquise, il y a une dizaine d'années. J'ai souhaité travailler à partir de cette partition imprimée, partiellement illisible pour moi, faute de connaissances musicales suffisantes – prolongeant ainsi l'une de mes préoccupations artistiques centrales : la relation entre lisibilité et visibilité.

Ce travail s'inscrit dans la continuité de références qui me sont chères : les œuvres de Pierrette Bloch, Vera Molnár, Jean Degottex ; les partitions annotées de Varèse, Boulez ou Xenakis ; les gloses des manuscrits anciens ; et les paperolles d'écrivains, tels que Marcel Proust ou Robert Walser, qui rendent le texte « augmenté ».

TABLEAU 1

Note	Lettre	Couleur
La	A	Violet
Si	B	Rose
Do	C	Rouge
Ré	D	Orange
Mi	E	Jaune
Fa	F	Vert
Sol	G	Bleu

TABLEAU 2

Couleur héraldique	Note
Azur	Sol
Gueules (rouge)	Do
Sinople (vert)	Fa
Pourpre	La
Or (jaune)	Mi
Carnation (rose, secondaire)	Si
Orangé (secondaire)	Ré

TABLEAU 3

Valeur	Nombre de hachures	Nombre de pointillés
Croche	1	6
Noire/lettres minuscules	2	12
Noire pointée	3	18
Blanche/lettres majuscules	4	24
Blanche pointée	6	36

Principe d'analyse

Dans le système de notation anglo-saxon, les notes sont désignées par des lettres. À chacune est associée une couleur (cf. tableau 1).

La partition ne contient pas que des notes : elle inclut également un texte, celui écrit par la Leïla Brett de 1913. J'ai étendu le principe de la couleur musicale aux lettres des textes anglais figurant dans cette partition américaine.

Traitement du premier exemplaire

Dans une première version, j'ai appliqué à chaque note sa couleur correspondante par le biais de la représentation monochrome des couleurs héraldiques – un système découvert dans un ouvrage de Michel Pastoureau. Chaque couleur (d'émaux à l'origine) est associée à une hachure ou un signe graphique spécifique (cf. tableau 2).

Les notes et les lettres musicales (A, B, C, D, E, F, G) sont traitées de la même manière : barrées, rendues illisibles. L'ordre de transcription suit le sens de la lecture, de gauche à droite sur la portée; dans le cas d'un accord, les notes sont nommées de bas en haut, comme en solfège.

Cette nouvelle grammaire «héraldique» appliquée à *Danse d'amour* offre un vocabulaire graphique plus affirmé. Elle condense, selon moi, l'ensemble de mes expériences passées et les influences – digérées – de mes pairs.

J'ai par ailleurs choisi de travailler à l'encre bleue, au stylo-plume, sur une partition elle-même imprimée en bleu. Les bleus légèrement différents des cartouches récupérées ici et là introduisent une variation supplémentaire. Le geste est celui d'un zigzag, d'une écriture qui rature.

Bleu sur bleu : référence à l'encre des écoliers, à la rature, aux gouttes, aux traces laissées par les doigts dans une encre pas encore tout à fait sèche – et référence assumée aux travaux d'Irma Blank. La durée des notes est traduite dans cette version par le nombre de hachures (ou de pointillés). Minuscules et majuscules sont également différenciées dans le traitement des lettres (cf. tableau 3).

Traitement du deuxième exemplaire

Dans une seconde version, le blanc du feutre vient tout recouvrir – à l'exception des lignes des portées et des clefs. J'ai également utilisé la page comme amorce de l'encre blanche, à la manière d'un brouillon. L'opacité reste toute relative : on force le regard pour déchiffrer.

Ce livret a été publié à l'occasion de l'exposition de Didier Rittener, *Les Partitions intermédiaires*, en dialogue avec Leïla Brett, Rémy Jacquier et Violaine Lochu, présentée par L'Assaut de la menuiserie, lieu d'art contemporain, du 22 avril au 4 juillet 2026.
Imprimé en avril 2026

Équipe

Directeur: Vincent Gobber
Chargée de projet: Miro Yoon
Les volontaires engagés
en service civique :
Alma Besnault
Basile Hamnache

Bureau de l'association

Présidente: Martine Dancer
Vice-président: Damien Deroubaix
Secrétaire: Joël Savary
Secrétaire adjoint: Frédéric Montfort
Trésorier: Philippe Donguy

Remerciements

Le bureau et l'équipe de L'Assaut de la menuiserie tiennent à remercier: Didier Rittener, Anne Favier, Rémy Jacquier, Leïla Brett, Violaine Lochu, Mélina Burgard-Lai, Manon Debarry, Victorine Lhote, Justine Villou, ainsi que les bénévoles et volontaires qui ont participé aux actions et sont indispensables aux succès de toutes manifestations. L'ensemble des partenaires qui s'engagent à nos côtés dans une dynamique d'actions et de réflexions collectives. Nos soutiens institutionnels et leurs équipes, sans lesquels l'association ne pourrait mener à bien nos activités.

Partenaires de l'exposition :

l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne
l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne
Le Printemps du dessin

ENSASE

ECLA
Études du Contemporain
en Littératures, Langues, Arts
UNIVERSITÉ DE LAUSANNE



L'exposition est soutenue par :

Pro Helvetia, fondation suisse pour la culture
la Ville de Lausanne
le Canton de Vaud

fondation suisse pour la culture
prohelvetia



L'Assaut de la menuiserie est soutenu par :

la Direction régionale des affaires culturelles Auvergne-Rhône-Alpes
le Service départemental à la jeunesse, à l'engagement et aux sports/Loire
la Région Auvergne-Rhône-Alpes
la Ville de Saint-Étienne/Saint-Étienne Métropole

**PRÉFÈTE
DE LA RÉGION
AUVERGNE-
RHÔNE-ALPES**
Liberté
Égalité
Fraternité

**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**
Liberté
Égalité
Fraternité

FDVA
FONDS POUR LE
DEVELOPPEMENT
DE LA VIE
ASSOCIATIVE

La Région
Auvergne-Rhône-Alpes

SÉM
SAINT-ÉTIENNE
la métropole

Saint-Étienne
VILLE creative design

L'Assaut de la menuiserie

Lieu d'art contemporain
11, rue Bourgneuf
42000 Saint-Étienne | FR

www.lassaut.fr
contact@lassaut.fr
facebook & instagram: lassautdelamenuiserie