

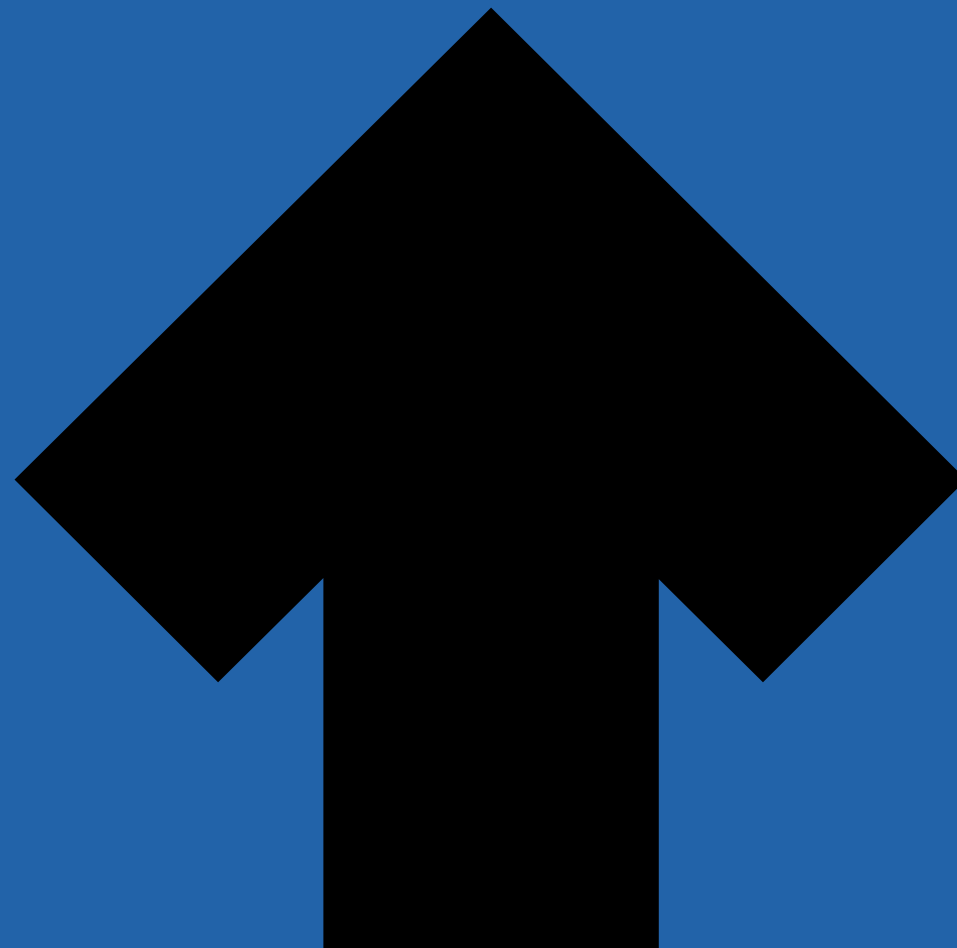
PUBLIER]...[EXPOSER

Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition

PUBLIER]...[EXPOSER

Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition

SOUS LA DIRECTION DE CLÉMENTINE MÉLOIS



2011-2012

ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS DE NÎMES

sommaire

Clémentine Mélois	<i>Introduction</i>	6
Anne Mœglin-Delcroix	<i>Le livre d'artiste et la question de l'exposition</i>	13
Jérôme Dupeyrat	<i>Publier et exposer – Exposer et publier</i>	31
Éric Watier	<i>Copier n'est pas voler</i>	49
Monotone Lab (Éric Watier)		63
Françoise Lonardonì	<i>Objets de vitrine et de curiosité</i>	81
Stéphane Le Mercier	<i>Sans titre, tout support</i>	93
Leszek Brogowski	<i>Le livre d'artiste et le discours de l'exposition</i>	107
Roberto Martinez	<i>Révolution(s)</i>	133
Clémentine Mélois	<i>Multiple territoire</i>	151
Laura Safred	<i>L'exposition du livre d'artiste : point d'intersection entre langage typographique et numérique</i>	161
Guy Dugas	<i>Littérature publiée, littérature exposée</i>	169
Les débats		179
Les auteurs		191

Clémentine Mélois

PUBLIER]...[EXPOSER : INTRODUCTION

 Cet ouvrage regroupe les textes des intervenants du colloque « Publier/Exposer », organisé par l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes les 18 et 19 octobre 2011 au Carré d'Art. Ce colloque a été pensé en lien avec le projet pédagogique développé au sein de l'atelier d'édition de l'École depuis plusieurs années.

La définition même des « pratiques éditoriales » concernées par ce projet, maintes fois débattue, est encore aujourd'hui sujette à controverse. Deux productions distinctes s'opposent : d'un côté le « livre de peintre » ou « livre illustré » de la bibliophilie traditionnelle, de l'autre le « livre d'artiste » étudié par Anne Moëglin-Delcroix dans son ouvrage de référence *Esthétique du livre d'artiste*. En nous ap-

puyant sur sa définition, nous avons choisi de consacrer ce colloque au livre d'artiste.

Ce parti une fois adopté, il nous a paru nécessaire d'élargir le champ de la réflexion et de nous poser la question de l'exposition de ces pratiques. Les différents intervenants, acteurs majeurs des « pratiques éditoriales » en Europe, ont, au cours de deux journées, développé leur point de vue d'artiste, d'universitaire, de conservateur de bibliothèque ou d'éditeur dans des contributions qui ont donné lieu à des échanges enthousiastes et des débats d'une grande richesse.

Précisons en quelques mots quelle conception des pratiques éditoriales nous avons choisi de considérer en privilégiant le livre d'artiste. Apparu au début des années 1960 (en relation avec des mouvements

tels que le Pop Art, la poésie visuelle, Fluxus, l'art minimal et conceptuel), le livre d'artiste est une forme d'expression nouvelle, où l'artiste prend le livre comme support d'un travail artistique et assume seul sa conception. Ce genre de publication se distingue des livres de bibliophilie traditionnels, ouvrages luxueux mettant en œuvre des moyens volontairement artisanaux tels que la gravure, la typographie au plomb, l'art de la reliure. Au contraire, le livre d'artiste se rapproche le plus possible, du moins dans son aspect extérieur, d'une édition « ordinaire ». La forme est mise au service d'une idée, d'un sens, dont l'édition est le support. Les artistes utilisent pour cela les moyens de production peu coûteux qui sont à leur portée : stencil, photocopie, offset dans les années 1960, impression ou support numérique, voire dématérialisation aujourd'hui. Ces

œuvres ont l'apparence d'éditions que l'on pourrait trouver dans n'importe quelle librairie et sont imprimées en édition souvent non limitée, chaque exemplaire étant néanmoins un « original reproductible ». Ces pratiques éditoriales sont ainsi et avant tout un moyen de s'affranchir des règles du marché de l'art. Les conditions de leur diffusion, en particulier les notions de don et d'échange, tiennent une place importante dans le choix fait par les artistes d'utiliser le livre : « Quand quelqu'un s'empare de la forme du livre et essaye de le faire fonctionner selon les règles du marché de l'art, ce n'est pas un livre d'artiste. Le livre d'artiste, c'est l'inverse : c'est quand l'artiste essaye de déplacer sa pratique dans la culture du livre – bibliothèque, librairie, etc. », explique Leszek Brogowski. Ainsi compris, l'imprimé d'artiste est un moyen de s'affranchir

des circuits traditionnels de l'art, d'échapper à l'exposition institutionnelle. Car le livre comporte en lui-même son propre mode d'exposition, sa propre institution : l'exposition commence au moment où l'on ouvre le livre. Se pose alors avec d'autant plus de force la question de la pertinence d'exposer le livre et du risque « d'exposer l'exposition » pour reprendre l'expression de Roberto Martinez.

C'est dans cette perspective qu'**Anne Mœglin-Delcroix** s'interroge sur la «spectacularisation» qui affecte depuis peu le livre d'artiste : elle va de pair avec sa «bibliophilisation», encouragée par certains éditeurs, parfois acceptée par l'artiste lui-même, et elle fait perdre au livre ses caractéristiques principales et sa spécificité. Chez les «pionniers» des années 1960 en effet, «le livre permettait de se passer de l'exposition, il cherchait à la remplacer, et mettait par là-même en question le pouvoir des institutions tout en inventant pour l'artiste un moyen de diffuser son travail sous la forme d'une œuvre.» Elle ajoute que, de ce point de vue, «exposer un livre est évidemment une contradiction dans les termes. Pas seulement parce qu'un livre est fait pour être lu, mais parce qu'un livre est dans un rapport contradictoire à l'exposition (l'expérience de l'exposition) en général ; le livre est un autre mode (à la fois plus logique et plus sensible, tactile même) de mise à disposition».

En ce qui concerne l'exposition des livres d'artistes, **Leszek Brogowski** propose, quant à lui, l'expression «rangement structuré de livres», afin de remédier à «l'ambiguïté dans laquelle le terme d'exposition

plonge les livres d'artistes». Selon lui, «le livre d'artiste apparaît depuis une cinquantaine d'années comme un courant d'air libérateur des contraintes imposées par le discours et la pratique de l'exposition». Il distingue l'exposition comme institution de l'exposition comme fonction en se référant à Michel Foucault : «Ce qu'on appelle généralement "institution", c'est tout comportement plus ou moins contraint, appris. Tout ce qui, dans une société, fonctionne comme système de contrainte, sans être énoncé, bref, tout le social non discursif, c'est l'institution». Brogowski considère la publication d'artiste comme une «modalité alternative d'institution de l'art».

Jérôme Dupeyrat distingue lui aussi l'exposition comme *institution* de l'exposition comme *fonction*, «fonction que les livres d'artistes mettent en œuvre dans la mesure où ils permettent une visibilité et une diffusion de l'art sous une forme spécifique, par les moyens du livre et de la page, ou en tout cas de l'imprimé et de la reproductibilité». Publication et exposition s'engagent par là dans une relation critique réciproque. Dupeyrat analyse certaines productions artistiques assumant cette double fonction (chez Simon Starling) ou l'exposition comme «produit dérivé de l'édition» (chez Éric Watier et chez Mirtha Dermisache en collaboration avec Florent Fajole) : «Un livre démembré peut donner lieu à une exposition accomplie dans sa forme mais n'est en réalité plus ou pas encore un livre, de même qu'une fois assemblée, l'édition constitue une œuvre achevée mais n'est plus une exposition au sens habituel du terme».



Colloque
Publier/Exposer,
18-19 octobre 2011,
Carré d'Art, Nîmes

Pour **Roberto Martinez**, publier et exposer vont de pair et sont deux termes qui se répondent. S'interrogeant sans cesse sur «les lieux d'utopie réalisables», il crée en 1996 le mot «allotopie», à la fois mot et œuvre «pour qualifier des pratiques artistiques *autres* que celles habituellement visibles dans le monde de l'art». Pour lui, le livre «en a fait partie comme un espace d'exposition», mais les notions «d'auteur, de circulation, de gratuité, de flux...[l']ont orienté vers des matérialités différentes.» Ces questionnements conduisent sa pratique vers d'autres espaces d'expérimentation (réseaux sociaux, collages urbains, etc.).

Cette «allotopie», **Éric Watier** l'expérimente ces dernières années avec *monotone press*, site internet anonyme composé d'une seule page où s'expose l'ensemble du travail, les spectateurs décidant eux-

mêmes des fichiers à imprimer. «L'économie numérique est une économie où les objets sont totalement disponibles et où, dans un même temps, ils peuvent faire l'objet de matérialisations toujours singulières et toujours illimitées. C'est par l'impression que se reconstitue l'authenticité de l'œuvre. Une authenticité non exclusive, puisque toujours rejouée à chaque nouvelle impression», explique-t-il.

Françoise Lonardon s'interroge elle aussi concrètement sur la possibilité d'autres modes d'exposition. Partant du constat que «la première tentation, lorsque l'on a la charge d'une collection de livres

d'artistes conservés dans une réserve consiste à vouloir exposer le livre d'artiste en tant que forme», et que «certaines formes artistiques résistent à l'exposition, et en tout premier lieu le livre d'artiste», elle fait en sorte que «la vitrine de l'artothèque» soit investie ponctuellement par des artistes, et évoque notamment les réalisations d'Émilie Parendeau et Hélène Leflaive. «Ce micro-espace amène un renversement du lien commissaire – artiste, celui-ci s'adaptant aux contraintes de la vitrine, et produisant une œuvre strictement nouée à son cadre matériel.» Françoise Lonardonni évoque encore l'exemple d'Aurore Chassé, une artiste qui a choisi de «faire sortir les livres d'artistes des réserves où ils sont conservés».

Stéphane Le Mercier rappelle que «l'exposition est une convention que les pratiques artistiques radicales n'ont pas cessé de remettre en question, inventant de nouvelles stratégies de présentations (actions, lectures, installations éphémères, rencontres) afin de frapper différemment les consciences». S'appuyant sur trois de ses livres (*Gift*, *Lectures pour tous* et *Corps 72*) ainsi que sur le projet curatorial *Table d'hôtes*, mené entre 2007 et 2010 en collaboration avec l'artiste Pierre-Olivier Arnaud, il montre comment ses livres ont été conçus «afin que leur présentation publique (leur publicité, dans le sens premier du terme) excède la seule exposition».

C'est vers cette même démarche que s'orientent mes propres recherches d'artiste. Comment présenter une production artistique sans l'accrocher au mur ou la placer sous vitrine? Celle-ci protège les

livres mais les sacralise. Ce mode de présentation tient à distance le regardeur, le livre perd sa singularité, devient précieux: on ne peut plus le manipuler, on perd cette forme d'intimité qui naît entre le lecteur et le livre qu'il tient à la main et qu'il découvre pour lui seul. Avec des propositions alternatives d'exposition et par l'exploration des possibilités de l'imprimé – multiple, largement diffusable – mon travail d'édition s'attache, sous ses différentes formes, à défendre une autre manière d'aborder la création artistique en marge des circuits institutionnels traditionnels.

Laura Safred s'intéresse quant à elle aux programmes informatiques destinés à présenter des ouvrages précieux, habituellement conservés dans des vitrines et ne pouvant être manipulés. Ces récents outils de présentation offriraient des perspectives de création nouvelles, qui excéderaient la simple exposition. «L'image numérique, apparemment étrangère au livre, peut aussi introduire de nouvelles ressources pour sa création», explique-t-elle. Elle ajoute que «la sortie du livre d'artiste de la galerie d'art, du musée ou du cabinet d'art graphique et son entrée dans la bibliothèque publique peuvent offrir une occasion forte de rencontre du livre avec le public et en favoriser le rôle critique».

Guy Dugas, consacrant son étude à la poésie, partage l'idée selon laquelle le numérique serait un moyen nouveau d'exposition et d'expression: «L'avènement des nouvelles technologies autorise le dépassement du texte dans un hypertexte

mêlant texte, images et sons; on parle désormais de *poésie numérique* ou de *poésie électronique*, dont l'originalité pourrait tenir en deux caractéristiques, inédites dans le domaine littéraire: les aléas et l'interactivité. L'une et l'autre parfaitement illustrées par l'exemple de la poésie holographique».

Ces deux journées de conférences et de débats ont montré avec éclat que, chez les artistes, les pratiques éditoriales actuelles, quand elles prennent la forme du livre, entretiennent avec l'exposition un rapport problématique. Bien plus, éditer et exposer ont souvent semblé relever de points de vue opposés et de stratégies incompatibles. Poser à nouveau la question de l'exposition nous a finalement amenés à réaffirmer la singularité de telles pratiques éditoriales, les valeurs et engagements qu'elles véhiculent, les enjeux de leur choix comme moyen d'expression artistique: les matérialités nouvelles qui apparaissent à l'ère numérique ouvrent de nouveaux espaces «allotopiques», encore à explorer.

Une place toute particulière sera accordée dans cet ouvrage à Éric Watier, qui a dirigé en amont du colloque un workshop autour de sa pratique avec les étudiants de l'École et présenté son travail à l'occasion de l'exposition «Éric Watier & monotone press» du 18 octobre au 9 novembre 2011 à l'École Supérieure des Beaux-Arts.





Mel Bochner,
*Working Drawings and Other
Visible Things on Paper
Not Necessarily Meant to
Be Viewed as Art*, quatre
classeurs en photocopie, 1966.

Anne Moëglin-Delcroix

Le livre d'artiste et la question de l'exposition

◀ En préparant la préface à la réédition de mon livre, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*¹, j'ai été amenée à réfléchir aux mutations qui ont affecté le livre d'artiste depuis la période des pionniers qui est le sujet de ce livre. Ces mutations (sur le plan artistique, éditorial, commercial, muséal, etc.) sont liées à ce qu'on pourrait appeler la «spectacularisation» de l'art actuel en général, qui ne laisse pas intact le livre d'artiste. Autrement dit, l'alternative aux formes dominantes de l'art et aux règles de fonctionnement du monde de l'art que représentait à l'origine le choix du médium du livre ne va plus de soi : les intentions initiales du livre d'artiste ont été non seulement

en partie récupérées, mais détournées par cela même qu'il mettait en cause : une conception de l'œuvre d'art comme objet précieux, destiné à attirer le regard par ses qualités avant tout matérielles et les marques distinctives d'un savoir-faire artisanal. Du moins est-ce le cas pour les plus «visibles» des livres d'artistes, ceux qui justement sont pris dans le phénomène de spectacularisation de l'art actuel, qui n'est jamais que l'organisation de son hypervisibilité médiatique. Celle-ci, quand elle est orchestrée par galeries et musées, n'est évidemment pas sans rapport avec la question de l'exposition, même si elle la débord. Du moins l'exposition peut-elle être un des moyens de «spectaculariser» le livre d'artiste et, ce faisant, de lui faire perdre certaines de ses caractéristiques historiques essentielles : discrétion matérielle (par rapport à ce qu'est généralement une œuvre

1. *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*, Paris, Bibliothèque nationale de France ; Marseille, Le mot et le reste, 2012.

d'art), mobilité (facilité de circulation), accessibilité (prix modeste), et quelque chose de moins manifeste, mais de plus important : la maîtrise de l'artiste sur son propre travail, rendue possible par une production relativement « légère ».

Force est de constater, en effet, que tout ce contre quoi le livre d'artiste s'est construit (le livre de luxe, pour collectionneurs, réalisé à grands frais et édité en tirage volontairement limité) est en train de l'absorber en partie. La situation est d'autant plus préoccupante que ce phénomène de « bibliophilisation² » du livre d'artiste n'est pas seulement l'effet d'une appropriation du livre d'artiste par le monde de la bibliophilie, laquelle implique non les artistes mais les instances de légitimation que sont collections, expositions, catalogues ; ce phénomène se développe aussi de l'intérieur, avec la collaboration active de certains artistes ou leur consentement passif. Je me propose de revenir brièvement sur chacun de ces deux aspects, « bibliophilisation de l'extérieur » (annexion du livre d'artiste par la bibliophilie) et « bibliophilisation de l'intérieur » (reniement du livre d'artiste par lui-même), en montrant quel rôle crucial y joue l'exposition. Celle-ci, loin de rendre le livre accessible, lui enlève son essentielle « disponibilité », notion sur laquelle il convient de mettre l'accent, avant, dans un dernier temps, de remettre en lumière la pertinence critique de quelques catalogues d'artistes qui, dans l'histoire du livre d'artiste, ont abordé *in concreto* la question de l'exposition.

2. Je me permets de renvoyer sur ce point à « La grandeur des commencements », préface à *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, op. cit., p. XII-XVI.

L'EXPOSITION, INSTRUMENT DE BIBLIOPHILISATION DU LIVRE D'ARTISTE

La « bibliophilisation de l'extérieur » pourrait, à première vue, être interprétée en termes positifs comme la reconnaissance par la bibliophilie classique d'une production censée s'y opposer et l'obligation où est la première de faire une place à la seconde dans les expositions concernant l'histoire des rapports du livre et de l'artiste. On ne peut pas attribuer cette reconnaissance à la seule spéculation qui a atteint depuis une dizaine d'années certains des livres d'artistes des débuts et en a fait des œuvres chères, donc dignes d'attention pour les musées et collectionneurs. Le phénomène a une origine plus ancienne, apparemment historiquement plus légitime aussi puisqu'elle remonte à une exposition savante du Museum of Modern Art en 1994.

Riva Castleman, conservateur chargée de la collection des estampes et des livres illustrés au MoMA (collection clairement séparée de celle des livres d'artistes, constituée par Clive Phillpot à la bibliothèque du même musée) organisa au cours de l'hiver 1994-1995 une grande exposition récapitulative intitulée « A Century of Artists Books ». Très classiquement, la couverture du catalogue était illustrée d'une reproduction de la *Prose du Transsibérien* (1913), texte de Blaise Cendrars illustré par Sonia Delaunay. Ce qui était plus surprenant, c'était son titre et l'appropriation de l'appellation « livre d'artiste » pour désigner des livres qui n'en étaient pas. En effet, l'exposition comprenait environ cent quatre-vingts « livres de peintres » illustrés de gravures de Matisse, Picasso, Ernst ou de vedettes de l'expressionnisme abstrait

américain, entre autres, et seulement huit « livres d'artistes » proprement dits, d'ailleurs chaque fois choisis pour une mauvaise raison : non pas pour l'intérêt de leur contenu, mais pour une raison matérielle, critère secondaire pour le livre d'artiste, mais important pour la bibliophilie classique. Ainsi du *Xerox Book*³, dont le catalogue justifiait l'importance en soulignant la nouveauté de l'utilisation de la photocopie dans un contexte artistique, comme si celle-ci venait s'ajouter aux techniques traditionnelles de l'estampe. L'éditeur de ce livre, Seth Siegelau, fera remarquer ultérieurement que la présence de ce livre collectif dans l'exposition était fondée sur une erreur concernant la description du livre (imprimé en offset, malgré son titre) et surtout sur un malentendu concernant son but⁴ : à travers le travail des sept artistes qu'il avait invités à réaliser sur une photocopieuse une œuvre imprimée de vingt-cinq pages, son intention n'avait jamais été de promouvoir une nouvelle technique, mais d'utiliser la facilité qu'elle offrait de réaliser rapidement un livre bon marché, sans savoir-faire artistique particulier. C'est d'ailleurs cette recherche d'efficacité à un prix abordable qui l'avait finalement décidé à éditer le livre en offset, plus commode et moins cher pour produire mille exemplaires d'un livre de trois cent soixante-dix pages.

3. Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, [*Xerox Book*], New York, Seth Siegelau/John W. Wender, 1968. 1000 ex.

4. Seth Siegelau, « Phone Interview with Seth Siegelau » by Christophe Cherix, in *Third Artist Book International*, catalogue du Salon ABI à Cologne, Paris, 1996, p. 11-12.

Toujours est-il que cette exposition du MoMA et son catalogue⁵ suscitèrent une carte postale polémique, éditée en 1995 par l'artiste et éditeur Simon Cutts, invitant à porter le deuil lors du vernissage : « A Black Tie for A Century of Artists Books [...] ». Il est important que cette protestation soit venue non pas de spécialistes, toujours suspects de jouer les gardiens du temple, mais d'un artiste, qui se sentait contredit dans son propre engagement d'auteur et éditeur de livres. En effet, un tel amalgame revenait à falsifier l'histoire en considérant que celle du livre d'artiste – pourtant issue du refus radical des valeurs attachées aux « beaux-arts » dans les années 1960 et, en ce qui concerne le livre, de la critique du livre illustré de gravures, en édition volontairement limitée – s'inscrivait, sans ruptures ni conflits, dans une histoire du livre et de l'artiste remontant à plus d'un siècle (comme le soulignait le titre du catalogue, en français : « Un siècle de livres d'artistes »). Ce qui avait pour résultat d'émousser complètement la pointe critique de ce genre de livres : dans l'exposition, figurait, par exemple, ce paradigme du livre d'artiste qu'est *Twentysix Gasoline Stations*⁶, premier livre d'Edward Ruscha, lequel avait, très tôt et très nettement, déclaré son refus du « livre précieux » et son désir, marqué par le Pop Art, d'inscrire sa production de livres, à la différence de sa peinture, dans la logique d'une production de masse de

5. *A Century of Artists Books*, New York, The Museum of Modern Art, 1994.

6. Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, [Los Angeles], 1963, 400 ex. Rééd. 1967, 500 ex. ; 1969, 3000 ex.

grande qualité⁷. Réciproquement, l'exposition encourageait une sorte d'usurpation d'identité, en donnant à penser que le «livre illustré» – né en 1875 avec *Le Corbeau*, «poème par Edgar Poe, traduction française de Stéphane Mallarmé et illustrations par Édouard Manet», comme on le lit sur la page de titre – pouvait passer pour un «artist book» (au prix de la suppression de l'apostrophe), dénomination pourtant explicitement apparue un siècle plus tard, en 1973⁸, pour désigner des livres ayant un artiste pour seul auteur.

Ce processus de «bibliophilisation», c'est-à-dire d'effacement délibéré de la singularité du livre d'artiste, imposé de l'extérieur par l'institution, se trouva renforcé par une autre exposition, en 2006, toujours au MoMA, consacrée à la production européenne, cette fois depuis 1960, date usuellement reconnue pour être celle de l'apparition du livre d'artiste. Intitulée «Eye on Europe: Prints, Books & Multiples / 1960 to Now», elle fut conçue par Deborah Wye et Wendy Weitman. Elle suscita à son tour une carte de protestation de Simon Cutts: *A*

Black Tie II, finalement non éditée⁹. L'exposition, au lieu de mettre en évidence la nouveauté représentée par les livres d'artistes, dans leur aspect et leur propos, les traitait non seulement, comme le faisait la précédente, sur le même plan que les livres illustrés de gravures, mais encore sur le même plan que les estampes et les multiples, ce qui revenait à ramener le livre d'artiste à la commune mesure de l'édition d'art en général. D'où une sélection très partisane, repérable dans le catalogue¹⁰: Claude Closky, par exemple, dont l'abondante production de petits livres, tirés sur son imprimante, remonte à la fin des années 80, n'était représenté que par un grand papier peint tardif, peu intéressant mais beaucoup plus spectaculaire. Le nivellement des différences entre les productions produisait ainsi des effets de censure.

Ce phénomène de «bibliophilisation» de l'extérieur, par dissolution du livre d'artiste et de ses enjeux dans une production qui lui est étrangère, risque de se renforcer en raison de sa convergence avec une autre forme de «bibliophilisation», venue cette fois de l'intérieur: le phénomène, beaucoup plus récent, est cependant plus redoutable car la spécificité du livre d'artiste y est, au sens propre, dénaturée, et par ceux-là mêmes qui le «défendent». Je me bornerai à souligner le rôle que joue l'exposition dans cette «bibliophilisation de l'intérieur». Depuis quelque temps, en effet, l'on

assiste à la réintégration du livre à l'exposition, entendue non pas comme dispositif de librairie, pour faire connaître les livres, mais comme dispositif spectaculaire, destiné à re-fétichiser le livre, en le soustrayant au domaine de la lecture pour l'intégrer à l'ordre muséal et marchand de l'objet d'art. La dénaturation du livre tient à ce qu'il y perd sa fonction de livre au profit d'une installation dont il est le prétexte.

Deux exemples d'exposition, datant de l'automne 2011, dans deux galeries parisiennes, permettront d'illustrer mon propos. La première concerne Pablo Bronstein, artiste argentin né en 1977, qui vit à Londres où il publie des livres d'architecture, la plupart fondés sur l'appropriation de livres anciens. Chez Christophe Daviet-Thery, dans sa nouvelle galerie, les livres de Bronstein étaient installés, de face, dans une petite armoire d'angle *a priori* peu faite pour ranger les livres et accrochée en hauteur dans le coin le plus éloigné de cet espace tout en longueur: on pouvait, si l'on osait, en ouvrir ou en fermer la porte, à la manière d'un reliquaire ou d'un tabernacle. À l'autre bout de la galerie, vide par ailleurs, était accrochée une gravure, commandée à l'artiste pour l'occasion, rehaussée, éditée à dix exemplaires et vendue à un prix élevé, en relation avec sa rareté et son côté «fait main». Entre le meuble et le multiple, aucun lien si ce n'est le thème architectural et une préoccupante symétrie.

Le second exemple est celui de l'exposition d'un nouveau livre de Claude Closky, *Inside a Triangle*¹¹, édité en 2011 par Michèle Didier et montré à l'occasion de l'inauguration de sa

galerie. Comme toujours chez Closky, il s'agit d'une série d'éléments trouvés, en l'occurrence sur Internet: cent routes ou sentiers ou cours d'eau, etc., fuyant vers l'horizon et dont la perspective forme chaque fois un triangle. Une image est imprimée sur chaque «belle page», suivant les conventions traditionnelles de la mise en page, la page de gauche restant blanche. D'ordinaire, Closky utilise sans distinction toutes les pages du livre et ne tient pas compte des usages en commençant souvent sur une page de gauche, au verso de la page de titre, ce qui est cohérent avec l'absence de hiérarchie dans les listes de mots ou les séries d'images qu'il y publie. L'idée même d'inventaire, qui sous-tend celle de série ou de liste, implique une continuité ininterrompue, ici mise à mal par la page blanche qui isole chaque image de la précédente. De plus, une reliure à la japonaise (pages en dépliant, cousues au dos et non rognées), trop sophistiquée pour ces images ordinaires, revient à doubler chaque page d'une page intérieure non imprimée. Elle fait aussi du livre un leporello virtuel: cela permet de le déplier sur les murs de la galerie et d'occuper toutes les cimaises, à hauteur de tableau. L'installation est certes spectaculaire, mais l'étalement du livre se fait au prix de son démontage. Le spectacle du livre a remplacé la lecture. En voyant ce livre ainsi exposé, je me suis souvenue qu'à ses débuts, quand il éditait lui-même quantité de petits livres tirés sur son imprimante et simplement agrafés, Claude Closky avait épinglé en haut des murs de son appartement *Every Building on the Sunset Strip*¹² de

7. Edward Ruscha à John Coplans, en 1965: «Je n'essaie pas de créer un livre précieux en édition limitée, mais un produit de série qui soit de premier ordre [a mass-produced product of high order].» (Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, ed. by Alexandra Schwartz, Cambridge (MA)/London, The MIT Press, 2002, rééd. 2004, p. 27. Traduction française dans: Ed Ruscha, *Huit textes, vingt-trois entretiens 1965-2009*, rassemblés et présentés par Jean-Pierre Criqui, Zurich, JRP/Ringier; Paris, La Maison rouge, 2010, p. 61). Notre traduction.

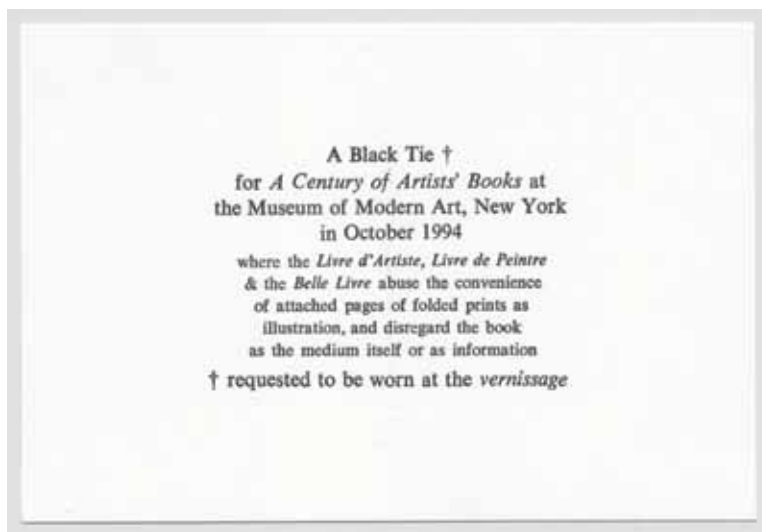
8. *Artists' Books*, Philadelphia, Moore College of Art, 1973.

9. Elle est reproduite dans Simon Cutts, *Some Forms of Availability: Critical Passages on The Book and Publication by Simon Cutts*, [New York], Granary Books; Cromford (G.-B.), RGAP, 2007, p. 149.

10. *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples / 1960 to now*, New York, The Museum of Modern Art, 2006.

11. Claude Closky, *Inside a Triangle*, Bruxelles, mfmichèle didier, 2011. 175 ex.

12. Edward Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, Hollywood, Heavy Ind. Pub., 1966. 1000 ex. Rééd. 1969, 500 ex.; 1971, 5000 ex.



Simon Cutts,
A Black Tie [...],
carte postale,
London,
workfortheeyetodo,
1995.

Ruscha, qui faisait presque le tour d'une pièce. Mais alors cet accrochage avait du sens, puisqu'il rendait visible la bande (*strip*) continue du célèbre boulevard de Hollywood, dont Ruscha avait fait photographier les deux côtés pour réaliser un long dépliant de plus de sept mètres, en adéquation avec son sujet: montrer toutes les habitations bordant le boulevard.

L'EXPOSITION, OBSTACLE À L'INFORMATION ?

Il faut mesurer l'abîme qui sépare cette intégration du livre à l'exposition qui le met en scène, ou dont il est le prétexte (de telles installations de livres retiennent de les prendre en main et de les feuilleter), d'une des raisons les plus fortes en faveur du choix du livre comme médium pour les artistes des années 1960-1970: le livre se

voulait une alternative à l'exposition pour la raison que, sous l'apparence d'une mise à disposition du public, l'exposition faisait en réalité écran entre l'information et le récepteur, mettant entre la première et le second la distance de la marchandise. Le livre ne se proposait donc pas simplement comme une solution de remplacement, matériellement plus commode: de façon intellectuellement plus intéressante, il cherchait à inventer une autre forme de visibilité pour un art qui se méfiait de l'objet et de la manière dont il se prête à la fétichisation marchande, celle-ci commençant avec la mise sous vitrine, que ce soit celle du magasin ou celle de la galerie et du musée. Nul ne l'a mieux montré que Siegelau, cas exemplaire d'un galeriste qui ferme sa galerie et propose aux artistes de remplacer l'exposition par des publications, qu'il impulse et coordonne en testant de façon quasi expérimen-

Claude Closky,
Inside a Triangle,
installation à la
galerie Michèle
Didier, Paris, sep-
tembre 2011.



talement, entre novembre 1968 et l'été 1970, différentes «situations», selon son mot: «En un certain sens, tous mes livres et projets furent seulement différentes manières d'explorer selon quelles possibilités on pouvait expérimenter les œuvres d'art. Ou de créer de nouvelles situations qui permettraient aux artistes de réfléchir à différentes conditions, spatiales, temporelles et culturelles, telles que vingt-cinq pages dans un livre, un jour dans un mois, etc., et sa relation possible avec le fait de faire de l'art¹³.» L'exposition peut adopter la forme d'un livre épais (*Xerox Book*), d'un catalogue personnel (*November 1968*¹⁴)

13. «Phone Interview with Seth Siegelau» by Christophe Cherix, loc. cit., p. 18. Siegelau fait allusion au *Xerox Book* (*op. cit.*) et à *One Month* (1969 March 1969 [*One Month*], New York, Seth Siegelau, 1969.)

14. Douglas Huebler, *November 1968*, New York, Seth Siegelau, [1968].

ou collectif (*January 5-31*¹⁵; *July, August, September 1969*¹⁶), d'un calendrier (*One Month*¹⁷), d'une revue (*Studio International*¹⁸) et même d'une carte

15. *January 5 31*, 1969, New York, Seth Siegelau, 1969. [2000 ex.]

16. *July, August, September 1969* / Juillet, Août, Septembre 1969 / Juli, August, September 1969, New York, Seth Siegelau, 1969.

17. *One Month*, *op. cit.*

18. Il s'agit d'un numéro spécial de la revue *Studio International* de l'été 1970: huit pages sont offertes par Siegelau à six critiques pour qu'ils proposent à des artistes de leur choix d'y intervenir. Il signe le court avertissement annonçant que «le supplément spécial de 48 pages constitue une exposition [...]». Ce supplément fut imprimé ensuite sous forme de livre trilingue (*July/August Exhibition Book. Juillet/Août Exposition Livre. Juli/August Ausstellung Buch*, London, Studio International in association with Seth Siegelau, 1970.)

postale¹⁹, comme celle conçue par Jan Dibbets, qui annonce en quatre langues que les 9, 12 et 30 mai, à 3 heures de l'après-midi, Jan Dibbets fera le geste indiqué au recto (une photographie de l'artiste clignant de l'œil et levant le pouce) à l'endroit marqué X (sur une seconde photographie montrant un balcon au premier étage d'un immeuble en briques d'Amsterdam).

Soulignons que, bien que Siegelau soit, non sans raison, souvent présenté comme le génial éditeur de l'art conceptuel, qui aurait trouvé dans l'imprimé le médium le plus approprié à un art de l'idée, son mobile était moins artistique que politique: il cherchait à montrer l'art de telle manière qu'il échappât à la logique spectaculaire de la marchandise. Robert Morris se souvient que, pour Seth Siegelau, «le *Xerox Book* représentait [...] un coup stratégique porté au capitalisme²⁰». L'expérience fut brève et ne dura qu'un an et demi (de novembre 1968 à l'été 1970). Conséquent avec lui-même, Siegelau, constatant l'intégration des œuvres des artistes qu'il défendait au système capitaliste des marchandises d'art, décida de quitter le monde de l'art, tout en restant actif dans celui du livre.

Ses publications elles-mêmes, fétichisées à leur tour, sont maintenant prises dans le circuit spéculatif des marchandises d'art. À ce sujet, Siegelau précise à Jonathan Monk²¹

19. Jan Dibbets, *On May 9 (Friday)* [...], carte postale, New York, Seth Siegelau, 1969.

20. Robert Morris à Christophe Cherix, in *Notes on Print with and after Robert Morris*, catalogue d'exposition, Genève, Cabinet des estampes du musée d'Art et d'Histoire, 1995, p. 15.

21. Seth Siegelau, «On Book Making and Book Collecting», in Jonathan Monk, *Cover Version*, London, Book Works, [2004], p. 62.

que tant qu'il en a eu des exemplaires, il les a données, ou vendues à Printed Matter au prix d'un livre normal. Il ajoute que, maintenant qu'elles sont recherchées, il encourage à les photocopier au lieu de les mettre sous vitrine. En effet, il ne faut pas inverser la fin et les moyens, ou confondre contenu et contenant, idée et support; c'est l'information qui importe, non la publication qui n'en est que le médium: «Pourquoi exposer un livre enfermé dans une vitrine de musée et du même coup intouchable? Quand on fait des photos d'après nos publications originales, cela ne diminue pas l'importance du livre en tant que document, en particulier pour mes publications qui n'ont rien à voir, ou si peu, avec la grande photographie ou des illustrations en couleurs²².» Reproduire l'information, c'est lui rendre sa capacité à circuler; c'est aussi souligner, dans une perspective conceptuelle²³, son autonomie à l'égard du support.

MISE EN EXPOSITION / MISE À DISPOSITION

Le paradoxe est qu'aujourd'hui toute une génération d'artistes se tourne vers les publications conceptuelles des pionniers (Siegelau, LeWitt, Ruscha, notamment), qu'elle cite, recycle, parasite, détourne, en un jeu formel qui en étouffe l'information au lieu de la réactiver, comme le souhaite Siegelau. Jouer avec des formes privées de leur contenu, c'est du formalisme. Or, dans le domaine du livre, le formalisme est le meilleur agent d'un retour à l'objet. Dans le

22. Seth Siegelau, *ibid.*

23. Elle ne convient évidemment pas à tous les livres d'artistes.

contexte d'une reprise des publications d'esprit conceptuel, un tel retour à l'objet est contradictoire. De ce détournement d'héritage on ne donnera qu'un exemple, emprunté au travail de Yann Sérandour, quand il s'approprie le titre d'un livre de Sol LeWitt, *Incomplete Open Cubes*²⁴ (1974) pour intituler un de ses multiples²⁵. Celui-ci se présente comme une boîte cubique de carton blanc, ouverte sur un côté, totalement vide mais pouvant contenir douze exemplaires du livre de LeWitt. Des instructions indiquent que «son possesseur est invité à compléter la présente édition en y ajoutant les exemplaires du livre de Sol LeWitt qu'il aura pu collecter». On peut rester perplexe devant la vanité d'un jeu aussi élémentaire et surtout devant une appropriation aussi étrangère à l'esprit de l'art de LeWitt, méfiant envers tout formalisme. Une telle édition peut juste contribuer à rendre plus rare et plus cher ce livre de LeWitt encore assez facile à trouver!

Plus sérieusement, cette boîte destinée à recevoir des livres suggère que le livre ne se suffit pas. Tout se passe comme s'il n'était pas lui-même un certain dispositif d'exposition, à la fois l'œuvre et sa présentation, le contenant d'un contenu; comme s'il réclamait, tel un tableau, un encadrement: soit, en l'occurrence, sous la forme concrète mais combien conventionnelle d'un coffret (ou d'une armoire, dans le cas précédemment analysé de Bronstein), soit sous la forme plus métaphorique d'une mise en espace/

24. Sol LeWitt, *Incomplete Open Cubes*, New York, The John Weber Gallery, 1974.

25. Yann Sérandour, *Incomplete Open Cubes*, Paris, Christophe Daviet-Thery, 2010. Édition numérotée, non limitée.

mise en scène, comme on l'a vu chez Bronstein encore, et chez Closky.

De ces trois exemples successivement évoqués, il ressort que le problème n'est pas celui de l'exposition (toujours problématique) du livre, mais du livre devenu objet, prétexte à une installation ou à une réalisation qui le spectacularise et, ce faisant, lui enlève sa fonctionnalité de livre à lire, le privant du même coup de son rôle de véhicule du sens. Quelle «information», pour parler comme Siegelau, le lecteur a-t-il à gagner en possédant plus d'un exemplaire du livre de LeWitt? Soulignons que l'ambivalence «art ou livre?» a toujours été, dans le champ du livre d'artiste, la plus féconde des indécisions et la source de son pouvoir critique. Mais les exemples précédents tranchent la question au profit de l'art, et de la façon la plus académique: en conférant au livre les signes extérieurs (matériels et institutionnels) de l'art et en le mettant par là hors d'atteinte, hors de lecture.

Or, ce qui caractérise le rapport au livre, qu'il soit ou non d'artiste, c'est un rapport de proximité maximale entre l'objet et le lecteur, ce qui passe par le contact, le toucher, la manipulation. LeWitt, très engagé en faveur du livre d'artiste, non seulement par son abondante production personnelle, mais aussi par son attention concrète à la diffusion (il fut un des créateurs et des soutiens fidèles de la librairie de livres d'artistes Printed Matter, à New York) prônait le recours au livre pour cette raison simple: «N'importe qui peut posséder des livres et les regarder n'importe quand²⁶.» La première qualité du livre est donc ce que

26. Sol LeWitt, in *Sol LeWitt*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 1978, p. 164.



Yann Sérandour,
Incomplete Open Cubes,
Paris, Christophe Daviet-
Thery, 2010.



Yves [Klein],
Peintures,
Paris, l'artiste, 1954.



Bruce McLean,
*King for a Day
Piece*,
London,
Situation Publi-
cations, 1972.

l'anglais exprime plus clairement que le français à l'aide du mot *availability* (la traduction usuelle par «disponibilité» a une signification plus étroite). La disponibilité du livre est ce qui fait qu'il est à proprement parler une *publication*, au sens premier du mot : un moyen de rendre public quelque chose. Rendre public, cela signifie en l'occurrence deux choses : faire connaître (permettre une appropriation intellectuelle), mais, pour ce faire, donner concrètement accès à... (permettre une appropriation matérielle). La condition pour lire un livre est, en effet, de pouvoir le prendre en main et en feuilleter les pages. Chacun sait qu'un livre précieux interdit toute lecture véritable.

Simon Cutts, ce poète, artiste, éditeur (Coracle Press) déjà mentionné, a par la force des choses été un peu aussi théoricien de sa pratique et a réuni ses écrits sur le livre et

ses alentours, dans un recueil au titre particulièrement bien choisi : *Some Forms of Availability*²⁷. Cette disponibilité caractéristique du livre et de l'imprimé en général est toujours dans ses textes étroitement associée à l'adjectif «critical», dans la mesure où elle met en question la rareté organisée, intentionnelle, qui régit le système de l'art. Au point même que, méfiant envers l'appellation «livre d'artiste» (comme la plupart des artistes!), dans lequel il voit, non sans raison, la menace d'un nouveau produit artistique avec ce que cela implique de clôture sur soi ou de réification, qui «laisse peu de place au débat [*discursive forum*]²⁸», il lui préfère l'expression de «critical publication», qui a cependant peu de chances de s'imposer et qui a ses propres défauts (sa

27. Simon Cutts, *Some Forms of Availability*, op. cit.

28. Simon Cutts, *ibid.*, p. 65.

trop grande généralité en particulier). Si «critique» renvoie chez lui, comme chez Habermas le mot «public», à l'idée d'une discussion, d'un «forum», le mot ne doit pas être compris dans son usage seulement négatif (contre un certain régime de l'art), mais également dans son usage positif (proposition d'un autre régime de l'art) : l'idée que l'art, même s'il passe par les sens et la perception, n'est pas essentiellement un objet (à vendre ou acheter), mais quelque chose à comprendre (un espace de réflexion, de mise en branle de la pensée). C'est Sol LeWitt, encore une fois, qui le dit le plus nettement : «L'art ne peut pas réellement être acheté et vendu, mais seulement compris. Pour une galerie, la meilleure manière de travailler est de publier²⁹.»

29. Sol LeWitt, cité par Simon Cutts (op. cit., p. 59) : «Art cannot really be bought and sold, but only understood. The gallery works best as publisher.»

Si, dans l'œuvre, la dimension artistique (clairement distinguée par LeWitt de la valeur marchande) est ce qui n'a pas de prix (car elle ne peut être ni vendue ni achetée, mais seulement comprise), il y a une supériorité du livre sur l'exposition au mur. L'œuvre au mur, qui semble s'offrir sans restriction à la vue, s'impose en fait comme à prendre ou à laisser, d'une façon intrinsèquement autoritaire. Le livre, de prime abord toujours fermé, est potentiellement plus «ouvert» : il invite à ce qu'on l'ouvre, mais il permet aussi qu'on ne le fasse pas ; surtout, il permet qu'on y circule à sa guise et à son rythme. Avec le livre, le lecteur est dans un rapport plus libre à l'œuvre : pas seulement intellectuellement, mais pratiquement (liberté de manœuvre, au sens strict : toucher, prendre, prêter, donner, user, etc.). Proposer de «lire» l'art, comme l'a fait Lawrence Weiner, ne se

justifie pas uniquement par rapport à l'art conceptuel ; c'est proposer une autre expérience de l'art, active, responsable, autonome. Si le livre est, comme on le sait depuis la naissance de l'imprimerie, un instrument de liberté, cela ne tient pas non plus seulement au contenu qu'il véhicule, mais au genre d'objet qu'il est : à ce qu'il permet (la diffusion) et à ce qu'il empêche (l'appropriation exclusive).

DES CATALOGUES D'ARTISTES QUI QUESTIONNENT L'EXPOSITION

Dans un petit nombre de publications « historiques », moins souvent commentées que celles éditées par Siegelau, des artistes ont pris, d'une manière ou d'une autre, position sur l'exposition, voire adopté une stratégie critique à son égard. Ils l'ont fait par le truchement de ce qui fait traditionnellement le lien entre le livre et l'exposition : le catalogue. On retiendra trois cas limites, qui tout exceptionnels qu'ils soient, peuvent néanmoins apporter d'utiles contrepoints aux exemples précédemment analysés de Bronstein, Closky, Sérandour.

On commencera par deux petits « livres³⁰ » d'Yves Klein, autoédités, *Yves Peintures*³¹ et *Haguenault Peintures*³² qui jouent avec

l'idée du catalogue, voire du catalogue raisonné. Mais ils le font en 1954, alors que le peintre des monochromes bleus commence à peine son œuvre et que son occupation principale est alors le judo : c'est d'ailleurs la même année qu'il publie de façon moins confidentielle, chez Grasset, *Les Fondements du judo*. S'inspirant vraisemblablement des illustrations en couleurs, imprimées sur des papiers volants et collés dans les beaux livres d'art de cette époque, Klein a découpé des carrés et rectangles de couleur qu'il a fixés par leur bord supérieur au recto de feuillets de papier fort, à l'italienne. Ceux-ci, non reliés, sont rassemblés sous une chemise intitulée « planches », insérée dans une publication de format par ailleurs vertical. Précisément légendés (pas de titre pour ces monochromes, mais le lieu, la date, et même le format dans *Haguenault Peintures*), ces papiers de différentes couleurs sont présentés comme des reproductions de tableaux de grand format. Or Klein a juste commencé, l'année précédente, à peindre de petits formats à la gouache qu'il n'a encore montrés qu'à ses amis. Autrement dit, les reproductions supposées sont celles d'œuvres imaginaires. Les deux publications s'ouvrent sur une préface signée de Pascal Claude (inversion du nom du poète Claude Pascal, ami du peintre), réduite à des lignes noires horizontales, pour mimer les textes d'introduction des catalogues et monographies : une préface appropriée aux œuvres à venir de celui qui définira bientôt l'imagination comme « "l'audace" de la sensibilité³³ ».

33. Yves Klein (1959), *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, op. cit., p. 103.

Ces deux livres, qui visent la qualité des livres illustrés pour bibliophiles, comme en témoigne le colophon détaillé (« édition illustrée de 10 planches en couleurs », nom du « maître imprimeur », tirage numéroté), sont imprimés dans les règles de l'art, sans lésiner sur les pages blanches. Mais ils laissent indécidable la question de leur nature : fictions de catalogue ou catalogues d'œuvres fictives ? Œuvres fictives ou œuvres originales ? C'est cette incertitude qui fait tout leur intérêt. Les papiers, en effet, tantôt pré-imprimés en couleurs, tantôt peints au rouleau (semble-t-il, d'après les bavures au verso), ont été découpés à la main pour faire de ce livre un recueil de monochromes de papier. Ces deux catalogues sont donc aussi bien deux portfolios d'œuvres originales multipliées³⁴, à la manière des albums d'estampes.

Il n'est pas certain qu'il faille voir dans ces deux publications de Klein des anticipations de publications conceptuelles, à la manière de celles, précédemment évoquées, de Siegelau ou, plus récemment, de celles d'Hubert Renard : chez ce dernier, le catalogue ou la monographie se substituent à l'exposition qu'ils rendent inutile tout en la prenant comme objet privilégié d'une fiction critique très élaborée, documents iconographiques à l'appui, à travers laquelle l'artiste construit pour son homonyme une carrière d'artiste qui n'a d'autre réalité que dans le livre (*Une monographie*³⁵). On en ferait plutôt les précurseurs d'un certain

nombre de publications d'artistes qui verront là le meilleur moyen de faire connaître la nouveauté de leur travail en dehors des expositions institutionnelles dans musées et galeries. Non pas tant, donc, pour des raisons idéologiques ou politiques que pour des raisons pratiques : publier, donner une certaine « publicité » à un travail naissant, ignoré par les galeries, et, pour ce faire, inventer une formule à mi-chemin entre le catalogue et l'exposition, entre le document et l'œuvre. On en verrait confirmation dans le fait qu'Yves Klein cessera de publier ce genre de plaquettes une fois qu'il sera exposé, et ce, dès l'année suivante.

Dans une perspective explicitement critique, comme la fin de son titre l'indique, bien que la raison initiale en ait été, là encore, pratique, on mentionnera la publication réalisée par Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* (1966)³⁶. Dans l'école d'art où il enseigne, Bochner organise une exposition de dessins préparatoires d'artistes. Cependant, l'école n'a pas l'argent pour les encadrer. Bochner photocopie alors les dessins pour épingler au mur leur reproduction. C'est alors qu'il se rend compte que la photocopie ramène les formats originaux à un seul, celui d'une page A4. Lui vient alors l'idée de réunir ces dessins, devenus des pages, en un « livre », en réalité un classeur, qu'il réalise en quatre

36. La publication de 1966 (4 classeurs identiques) a été éditée ultérieurement sous forme de livre : Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, Genève, Centre genevois de la gravure contemporaine ; Köln, Walther König ; Paris, Picaron Éditions, 1997. 500 ex.

34. Comme le remarque Nicolas Charlet, *Les Écrits d'Yves Klein*, op. cit., p. 97.

35. Hubert Renard, *Hubert Renard. Une monographie*, Paris, Burozoïque ; Pully (Suisse), Fondation Rosario Almara ; Saint-Yrieix, CDLA, 2009.

exemplaires, chacun posé sur un socle, de façon à pouvoir être consulté par le spectateur (devenu lecteur) dans la salle prévue pour l'exposition. Comme il n'y a pas assez de dessins pour remplir suffisamment le classeur, Bochner ajoute des pages, qu'il demande à toutes sortes d'autres personnes du monde culturel, ou qu'il emprunte aux diagrammes, tableaux et listes trouvés dans une revue scientifique américaine. D'où le titre: *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*. Ainsi un projet d'exposition collective de dessins, parfaitement conventionnelle, se transforme en une publication d'esprit conceptuel: «Jusqu'à un certain point, je m'étais rendu compte, commentera Bochner plus tard, que l'enjeu de *Working Drawings* n'était pas seulement un nouveau type d'objet (le livre), et un nouveau concept d'œuvre (l'installation), mais une redéfinition radicale de l'auteur³⁷.»

L'installation, en ce cas, ne travaille pas à la re-fétichisation du livre en objet, mais promeut une autre idée de l'œuvre d'art, par le passage du dessin unique, signé de tel ou tel, à sa multiplication, laquelle, dit Bochner, signifie la «redéfinition radicale de l'auteur.» Qu'est-ce à dire? Il ne s'agit aucunement de «la mort de l'auteur» dans les termes de Barthes³⁸. C'est même tout le

contraire: l'auteur s'affirme ici très fortement. Autoritairement même, car en transformant les dessins des autres artistes en photocopies, en les faisant fonctionner dans un contexte qu'il a seul déterminé et qui en change profondément le sens, il leur impose son point de vue de commissaire artiste, auteur des classeurs, méta-artiste pour ainsi dire, puisqu'il s'est approprié l'œuvre de ses collègues pour en faire sa propre œuvre. Il y a une dimension consciemment critique dans ce passage de l'exposition d'œuvres uniques (à accrocher au mur) au classeur en exemplaires multiples³⁹ et du spectateur de l'art au lecteur de livres. Ce renversement de sens (sens de l'art, de l'œuvre, de l'artiste, du spectateur) a, pour Bochner, une portée théorique et artistique exemplaire, comme un manifeste. Ce qui explique que le livre soit sans intérêt intrinsèque: l'expérience est plus intéressante que l'objet qui en résulte. Celui-ci n'en est même pas la documentation, mais la pièce à conviction.

Enfin, un dernier précédent historique: celui d'une installation de livres de Bruce McLean, en 1972, qui réussit pourtant à préserver dans le livre cet objet qu'il faut prendre en main pour le lire. Elle a donné lieu à un petit livre *King for a Day Piece*⁴⁰, qui se présente comme un catalogue, à cette différence près qu'il n'est pas, comme le

sont d'ordinaire les catalogues, un après-coup de l'exposition, mais sa raison d'être. Il s'agit d'un fascicule de quarante-six pages, sous une couverture noire, non imprimée. Le titre est imprimé au tampon sur une étiquette en carton vert, du genre de celles qu'on attachait sur les valises par une ficelle, ficelle ici agrafée sur la page de couverture. On y lit aussi cette sorte de sous-titre: «A proposal Work 1969 realised / Saturday 11th March 1972 Piece / Another Minor Pre-dated Piece». Une autre étiquette, autocollant rectangulaire à cheval sur la tranche, invite à la couper pour ouvrir le livre; elle comporte la mention: «Another Major Breakthrough Piece Note Casual Tat [?]» Une troisième sorte d'étiquette, collée au bas de la quatrième page de couverture, est de celles que la Tate Gallery colle alors au dos des œuvres qu'elle expose pour les identifier; elle comporte le nom du prêteur (Situation, en fait l'éditeur de la publication), son adresse (Londres), le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre (qui est celui du livre), la mention de l'exposition: «Bruce McLean Retrospective», sa date: «11 March 1972», ainsi qu'un numéro censé renvoyer au catalogue des œuvres exposées, mais qui est en réalité le numéro de l'exemplaire.

À l'intérieur, une liste de mille œuvres, aux titres hautement fantaisistes, dont la première est *King for a Day Piece* et dont la dernière est significativement intitulée *Goodbye Sculpture*. Ce catalogue est illustré de quelques photographies documentaires d'actions de l'artiste qui renvoient à des œuvres de la liste. Mais l'une des illustrations est remplacée par un dessin original: la page légendée «an ironed drawing piece» est vide, dépourvue de la photographie at-

tendue, tandis qu'un véritable dessin au crayon sur une feuille volante est inséré à cet endroit. Dans l'exemplaire consulté, il s'agit d'une feuille de papier de cahier d'écolier à lignes bleues et rouges, déchirée et chiffonnée, signée et datée 61 (bien qu'en réalité faite en 1972 au cours de l'exposition dont il va être question): chaque dessin est différent, donc les mille exemplaires du livre sont uniques. En même temps, d'une certaine manière, ces dessins originaux, repassés après avoir été chiffonnés si l'on en croit la légende (faut-il voir un jeu de mots entre *ironed* et *irony*?), sont aussi des faux (faux dessin de 1961, dans notre exemple). Quant à la traditionnelle «list of works» des fins de catalogues d'exposition, elle reprend sur deux pages, et en très petits caractères, la liste des mille pièces figurant déjà dans les pages précédentes du livre.

Cette pseudo-rétrospective de «mille pièces» (autant que d'exemplaires du livre), en réalité une œuvre dont l'idée remonte à 1969, eut lieu au cours d'une seule journée (11 mars 1972), à la Tate Gallery: l'exposition en question était celle des mille exemplaires du livre, méthodiquement juxtaposés sur le sol, à la manière des sculptures plates de plaques métalliques de Carl Andre⁴¹.

Parodie d'une rétrospective attestant par le seul catalogue d'une carrière bien remplie; parodie de tirage numéroté, étendu à l'ensemble de l'édition; parodie aussi des documentations d'actions exposées alors dans

37. Mel Bochner, «Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art» (1997), in Mel Bochner, *Solar System and Rest Rooms*, Cambridge (Mass)/London, The MIT Press, 2008, p. 179.

38. Le texte de Roland Barthes, «The Death of the Author», appelé à devenir célèbre, n'est publié que l'année suivante dans *Aspen Magazine* (n° 5 6, Fall Winter 1967, non paginé).

39. Bochner a une explication un peu étrange sur ce point, mais c'est la conclusion qui compte (*Solar System and Rest Rooms*, op. cit., p. 177): «Je décidai de produire quatre exemplaires parce que quatre, premier des nombres non premiers, implique la nature infinie du nombre et, par extension, la nature infinie de la reproduction.»

40. McLean, Bruce, *King for a Day Piece*, London, Situation Publications, 1972. [1000 ex.]

41. On trouvera une vue de cette exposition dans: *Live in your head. Concept and Experiment in Britain 1965-75*, ed. by Judith Nesbit, catalogue de l'exposition organisée par Clive Phillpot & Andrea Tarsia, London, The Whitechapel Art Gallery, 2000, p. 126.

les galeries par les artistes opérant en dehors des lieux institutionnels : au lieu que le livre-catalogue fournisse la documentation de l'exposition, c'était l'«exposition» qui servait de contexte au livre, exposé mais disponible comme l'est un livre. Ce jour-là, en effet, les visiteurs pouvaient l'acquérir, faisant par là progressivement disparaître l'installation éphémère, l'exposition d'un jour, *King for a Day*, dont ils emportaient une partie, identique à toutes les autres. Corrélativement, le livre commençait à vivre sa vie de livre, sortait de l'espace du musée, circulait en divers lieux, passant en diverses mains jusqu'à aujourd'hui ou attendant le lecteur sur un rayon de bibliothèque.

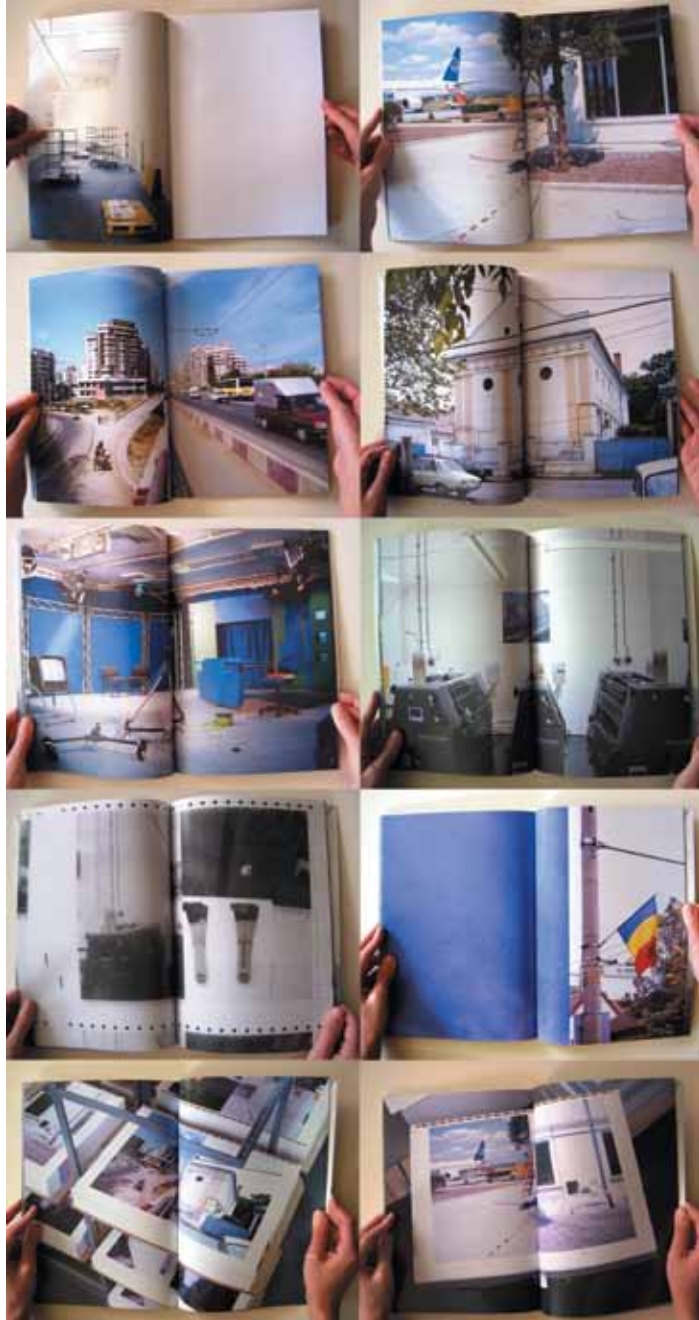
Pour conclure ce parcours, il reste à souligner ce qui nous a servi de fil conducteur : s'agissant d'un livre, quel qu'il soit, d'artiste ou non, et même quand il se présente comme un catalogue d'exposition, la question pertinente le concernant est celle de la lecture, non de l'exposition. Du moins dans l'acception muséale de ce terme. Car la véritable exposition du livre, sa mise à disposition publique, a pour lieu la librairie ou la bibliothèque : il ne s'y expose pas au sens usuel du terme car il faut aller le chercher sur les rayons, où il est rangé fermé, tournant le dos au lecteur, mais se proposant aussi par là à sa prise. Comme l'a si bien dit Ruscha, qui entre temps l'a oublié (mais cela n'en reste pas moins vrai) : les livres ne sont pas des œuvres à accrocher à la manière des peintures, mais pas davantage des «œuvres d'art ambulantes [*traveling works of art*]» : «ils sont inséparables d'un rayonnement de bibliothèque [*they're tied to a bookshelf*]⁴²».



Pablo Bronstein,
installation à la
galerie Christophe
Daviet-Thery, Paris,
septembre 2011.

42. Edward Ruscha à Willoughby Sharp, «“... A Kind of a Huh?”: An Interview with Edward Ruscha», *Avalanche*, n° 7, Winter Spring 1973, p. 34 (repris dans : Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, *op. cit.*, p. 68 et en traduction française dans : Ed Ruscha, *Huit textes, vingt-trois entretiens 1965-2009*, *op. cit.*, p. 81). Notre traduction.





Simon Starling,
CMYK/RGB,
 Montpellier, FRAC Languedoc
 Roussillon, 2001,
 48 p., 29,7 × 21 cm.

Jérôme Dupeyrat

Publier et exposer — Exposer et publier

Par défaut, les productions éditoriales ne sont pas conçues pour exister en situation d'exposition. Les pratiques d'édition engagent en effet des modes de production, de diffusion et de réception qui ne caractérisent pas les œuvres exposées telles qu'elles adviennent dans les musées, les galeries et autres lieux dévolus à l'art. En d'autres termes, l'économie de fonctionnement et la vie sociale du livre – notamment du livre et des éditions d'artistes puisque c'est de cela dont il sera ici question – ne sont pas celles de l'œuvre d'art, du moins pas celles de l'œuvre d'art dans ses formes conventionnelles. C'est en cela que les livres d'artistes proposent une alternative¹ aux modalités artistiques dominantes, en particulier aux modalités les plus habituelles de visibilité et de monstration de l'art, avec les expositions

pour forme emblématique à l'époque moderne et contemporaine.

En fait, le phénomène du livre et des éditions d'artistes se positionne et se développe constamment entre pratiques d'exposition alternatives et pratiques alternatives à l'exposition. «Pratiques d'exposition alternatives» parce que les livres d'artistes offrent un moyen de monstration et de diffusion de l'art répondant à d'autres modalités que celles de l'exposition dans les formes

1. Cf. entre autres Kate Linker, «The Artist's Book as an Alternative Space», *Studio International*, vol. CXCIV, n°990, 1980, p. 75-79, traduit en français dans la *nouvelle Revue d'esthétique*, n°2 «Livres d'artistes. L'esprit de réseau», 2008, p. 13-17; Martha Wilson, «Artists Books as Alternative Space» (1978), en ligne sur http://www.franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php [15/11/2011].

Mirtha Dermisache,
Nueve newsletters
 & un reportaje.
Dispositivo
editorial 1,
 réalisé en
 collaboration
 avec Florent Fajole
 / éditions Manglar,
 Buenos Aires,
 El Bordo, 2004.



que désigne habituellement ce terme. De ce point de vue, tout livre d'artiste peut s'appréhender comme mode d'exposition à part entière, tout en offrant pour ainsi dire un moyen d'exposer sans cimaise. Mais aussi «pratiques alternatives à l'exposition» parce que, ce faisant, ils permettent de produire de l'art sans recourir à la pratique de l'exposition telle qu'elle est conventionnellement envisagée dans la sphère artistique, et adressent ainsi souvent une critique en actes à l'égard de cette pratique et surtout à l'égard des attitudes et des valeurs qui la sous-tendent : l'art comme objet, voire comme marchandise ; l'art comme activité spécialisée ne pouvant advenir que dans des lieux institués à cet effet ; la contemplation comme modalité de la réception esthétique ; etc. Il convient alors de distinguer l'exposition au sens où on l'entend en principe

dans le monde de l'art – modalité de l'existence publique de l'art la plus courante, et dont les livres d'artistes diffèrent assez profondément – et ce que l'on pourrait nommer une fonction ou une valeur d'exposition – fonction que les livres d'artistes mettent en œuvre dans la mesure où ils permettent une visibilité et une diffusion de l'art sous une forme spécifique, par les moyens du livre et de la page, ou en tout cas de l'imprimé et de la reproductibilité.

Si une édition d'artiste constitue un dispositif de monstration artistique se suffisant à lui-même, il est pourtant fréquent en réalité que de telles publications soient exposées en étant présentées dans des lieux dévolus à l'art, et ce pour des raisons fort diverses : les expositions sont un moyen de transmission et de médiation/médiatisation de l'art très présent

aujourd'hui ; elles sont des événements qui ont un caractère légitimant tant sur le plan artistique que culturel et politique ; elles relèvent de pratiques inhérentes à l'activité des artistes à l'époque contemporaine, y compris pour ceux qui développent des démarches éditoriales ; etc. Ainsi, il n'est pas rare de voir exposés des livres et autres imprimés, dans des conditions souvent décevantes, puisque exposition et édition relèvent de pratiques et de valeurs qui, *a priori*, semblent diverger les unes des autres.

Dans ce contexte, cet article traitera de pratiques éditoriales qui, pourtant, prennent explicitement en compte la situation d'exposition et qui, à contrepied du constat formulé à l'instant, résultent de, impliquent ou génèrent des formes, des modalités et des pratiques d'exposition qui leur sont propres. Des éditions pour lesquelles le point de vue

le plus intéressant ne consiste pas à remarquer qu'elles offrent la possibilité d'une exposition de l'art sans cimaise, mais plutôt à observer comment elles subvertissent les formes et les pratiques concrètes de l'exposition, considérée comme ce moment d'une monstration dans un lieu désigné à cet effet (que ce soit de façon temporaire ou durable). Au sujet de ces productions artistiques, on pourrait penser de prime abord qu'elles démentent la conception du livre d'artiste comme alternative critique à l'exposition, et qu'elles résultent de l'institutionnalisation d'un phénomène initialement subversif. Or, bien évidemment, la réalité est plus complexe. En adoptant une logique du «et» – publier et exposer, et vice-versa – il s'agit tout d'abord de prendre acte de la réalité de certaines pratiques artistiques. Celles qui vont être abordées ici nouent clairement exposition

et publication dans un même mouvement, c'est ce qui fait leur spécificité et leur intérêt. Mais d'une façon plus générale, il convient de remarquer que la quasi-totalité des artistes ayant des pratiques d'édition ont aussi des pratiques d'exposition. Il s'agit donc d'appréhender la pratique du livre d'artiste en l'intégrant dans le champ général de l'art contemporain, en tenant compte de ses spécificités mais sans en faire un territoire autonome, l'autonomie des pratiques artistiques les unes à l'égard des autres et la logique du «ou» – plutôt que celle du «et» ici adoptée – étant propres à certaines manifestations tardives du modernisme, dont les livres d'artistes ont contribué à remettre en cause les valeurs qui y étaient attachées historiquement et culturellement.

À l'inverse, la logique du «et», du «à la fois», est une logique postmoderne. Or si cette logique va traverser ce texte, on sait aussi quelles sont parfois les impasses de la pensée postmoderne, lorsque celle-ci confond le relativisme avec la négation de tout principe de valeur. Or il est clair que les livres et les éditions d'artistes constituent un phénomène qui est porté par un certain nombre de valeurs – valeurs critiques et même politiques – qui en sont la force motrice. Il s'agira donc d'étudier l'articulation édition/exposition sous l'angle du «et» en tentant de ne pas se méprendre quant aux implications ou aux effets d'une telle méthode.

Ainsi, si les productions artistiques qui sont l'objet de ce texte résultent d'une double démarche d'édition et d'exposition, il s'agit aussi de productions qui remettent en question le modèle conventionnel de l'exposition, en proposant

diverses situations de renversement des logiques à l'œuvre dans cette pratique telle qu'on peut l'envisager sous sa forme type – que les éditions d'artistes ne sont bien sûr pas les seules à remettre en question. Une forme type caractérisée par une logique de monstration du côté des artistes et des institutions, et par une attitude de regardeur du côté des récepteurs. Une pratique qui, par ailleurs, tend usuellement à inféoder le livre à l'exposition, à travers la fonction documentaire et testimoniale du catalogue.

DU CATALOGUE COMME RAISON DE L'EXPOSITION

À certains égards, *CMYK/RGB*² de Simon Starling relève justement de cette catégorie éditoriale, mais d'une manière bien particulière. En 2001, l'artiste a réalisé au FRAC Languedoc-Roussillon à Montpellier une exposition dont la particularité était de reposer sur la production de son propre catalogue³. L'espace du FRAC, divisé en deux, était occupé d'une part par du matériel d'imprimerie, d'autre part par des chariots sur lesquels étaient entreposés des tas de feuilles imprimées. Ces feuilles, ce sont celles qui ont permis de constituer le catalogue après façonnage, la publication ne documentant rien d'autre que son propre avènement.

2. Simon Starling, *CMYK/RGB*, Montpellier, FRAC Languedoc-Roussillon, 2001, 48 p., 29,7 x 21 cm, offset quadrichromie, broché.

3. Cf. Elisabeth Wetterwald, «Simon Starling», *Groupe Laura*, <http://groupe-laura.free.fr/Textes.php?is=11&im=1&it=12&typeAffich=2> [15/11/2011].

Le projet de Simon Starling consista en effet en une sorte de scénario basé sur la reconstitution dans les espaces d'exposition du FRAC de l'aménagement bipartite d'une ancienne synagogue en Transylvanie, l'ex-lieu de culte ayant été reconverti pour une part en studio de télévision, et pour une autre part en imprimerie. Le titre du catalogue et de l'exposition fait référence à cette double fonction, *Cyan Magenta Yellow Black* (CMYK) étant les couleurs de base de l'impression en quadrichromie, et *Red Green Blue* (RGB) désignant les couleurs de base des images télévisuelles.

Les photographies reproduites en pleines pages dans le catalogue décrivent son processus de production dans son ensemble, avec des vues relatant le voyage en Transylvanie, l'impression des images et l'exposition montpelliéraine, cette dernière étant plus particulièrement documentée par les quatre pages de couverture.

On assiste ainsi avec cette édition à un renversement : l'exposition consistant en la production de son catalogue, ce dernier en est une trace documentaire, conforme en cela à sa fonction habituelle, mais il en est aussi et surtout la raison d'être et la substance. D'information secondaire – comme le dirait Seth Siegelaub qui a largement contribué à établir la fonction d'exposition des éditions d'artistes⁴ – il

4. «Quand l'art concerne des choses sans rapport avec la présence physique, sa valeur (communicative) intrinsèque n'est pas altérée par sa présentation imprimée. L'utilisation de catalogues et de livres pour communiquer (et disséminer) l'art est le moyen le plus neutre pour présenter le nouvel art. Le catalogue peut maintenant jouer comme information primaire

devient alors information primaire : non plus au sujet de l'art que l'exposition aurait pour fonction de rendre visible, mais œuvre d'art lui-même, ou en tout cas concrétisation du projet artistique de Simon Starling.

Entre œuvres et documents, entre productions qui continuent à exister de façon autonome au-delà de la temporalité des expositions et émanations des institutions qui en ont été les hôtes, les éditions qui sont à la fois livres d'artistes et catalogues d'exposition sont profondément ambivalentes, et ne vont pas sans poser quelques questions eu égard au projet politique et artistique du livre d'artiste en général. En effet, de telles éditions pourraient mener à penser qu'à travers elles, ce n'est pas seulement l'exposition qui s'étend des cimaises vers le livre, mais aussi le pouvoir de l'institution artistique qui s'étend de ses lieux consacrés vers l'espace public et la vie quotidienne, donnant raison à Jean-Claude Moineau lorsqu'il déclare : «L'art en dehors de l'institution artistique, tant publique que privée – dans la continuité de la volonté affichée par les avant-gardes historiques –, en cherchant à étendre l'art et le monde de l'art hors de leurs limites, ne fait le plus souvent qu'étendre encore l'institution artistique et le pouvoir discrétionnaire

pour l'exposition, en opposition avec l'information secondaire au sujet de l'art dans les magazines, catalogues, etc., et, dans certains cas, l'"exposition" peut être le "catalogue" ». «On Exhibitions and the World at Large, Seth Siegelaub in Conversation with Charles Harrison», *Studio International*, vol. CLXXXVIII, n°917, décembre 1969, p. 202, trad. de l'auteur.

Éric Watier,
BLOC, Brest,
 Zédélé éditions, 2006,
 348 p., 18 × 24 cm.

PAGES SUIVANTES :

Éric Watier,
 accrochage à partir
 de *BLOC*, exposition
Choses vues (avec Fiorenza
 Menini et Till Roeskens),
 Montpellier,
 Frac Languedoc-
 Roussillon, 2006.



L'EXPOSITION COMME CONTEXTE OU DISPOSITIF DE PRODUCTION ÉDITORIALE

Une lecture distraite de la publication de Simon Starling pourrait laisser penser que le catalogue a réellement été produit *in situ* dans le lieu et dans le temps de l'exposition. L'exposition, de contexte de monstration, se transformerait alors en dispositif de production. Ce n'est pas exactement le cas, seule une partie des couvertures de *CMYK/RGB* ayant été imprimées sur les machines disposées dans l'espace du FRAC, mais les projets transformant l'exposition en contexte de production sont néanmoins, si ce n'est nombreux, en tout cas facilement identifiables pour qui commence à recenser les articulations entre pratiques d'édition et pratiques d'exposition.

qui est le sien en dehors de sa sphère reconnue [...] d'action et de légitimité⁵. »

En d'autres termes, et pour ce qui concerne les livres d'artistes, non contente de déterminer ce que vous verrez et comment vous devrez le voir dans ses espaces d'exposition, « l'institution » s'occupe aussi de remplir votre bibliothèque ! Compte tenu de l'affirmation si fréquente du caractère alternatif des éditions d'artistes, le scepticisme de Jean-Claude Moineau peut donc être éprouvé à l'égard de toute publication de ce type éditée à l'occasion d'une exposition par une « institution » – mais encore faudrait-il préciser ce terme –, situation dont il faut remarquer qu'elle n'a rien d'inédit, puisqu'il est possible de l'observer dès les

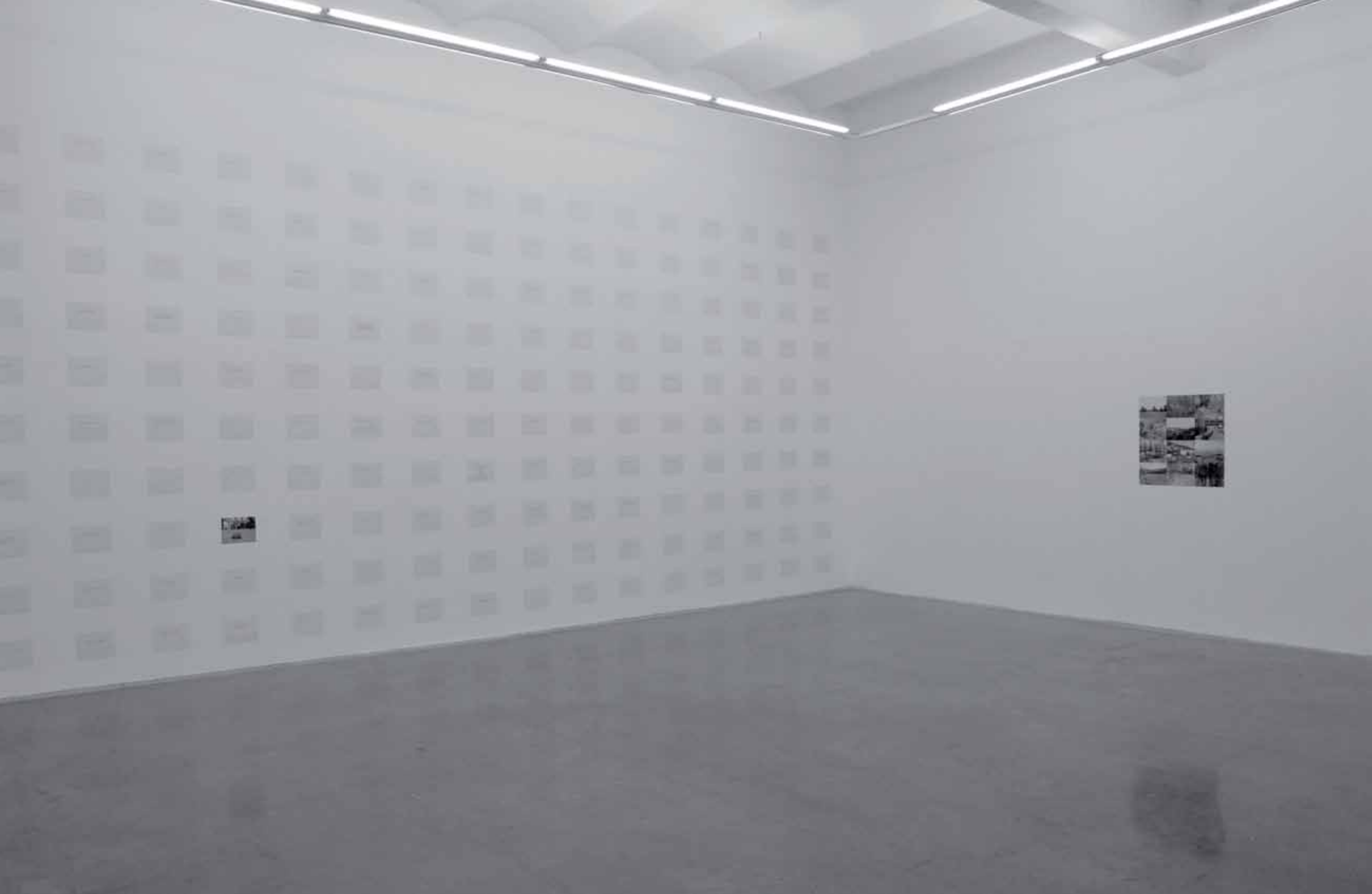
années 1960. Pourtant, lorsque le rapport de subordination entre le catalogue et l'exposition s'inverse, et que le contenu dudit catalogue n'est plus ou plus seulement de l'ordre de la documentation, la publication se substitue alors à l'évènement (là où le catalogue s'y rapporte), et c'est en cela qu'elle possède une valeur critique. Ainsi que le relève Anne Mœglin-Delcroix : « tandis qu'en authentifiant les œuvres et en en consacrant l'importance, le catalogue contribue à établir leur valeur comme marchandises artistiques, la publication d'artiste substitue à la circulation marchande la circulation de l'œuvre pour elle-même, à tout le moins de l'information artistique, hors du contrôle du marché⁶. »

5. Jean-Claude Moineau, « Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes », in *XV^e Biennale de Paris* (cat.), Paris, Biennale de Paris, p. 48.

6. Anne Mœglin-Delcroix, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°56-57 « Du catalogue », été - automne 1997, p. 97.

Un cas intéressant est offert par la collaboration entre l'artiste Mirtha Dermisache et l'éditeur Florent Fajole (Manglar éditions). Mirtha Dermisache est une artiste Argentine née en 1940. Son travail, depuis le milieu des années 1960, dans un contexte où se mêlent les influences de la poésie visuelle, de l'art informel et de l'art conceptuel, prend la forme de graphies manuscrites que Roland Barthes catalogua parmi ce qu'il désignait comme des « écritures illisibles⁷ ». Ce sont en effet des graphies produites d'une manière scripturale, dont les mises en forme adoptent tous les supports et les codes visuels de la communication ou de l'information écrites – lignes, alinéas, paragraphes,

7. Roland Barthes, « Variations sur l'écriture », *Le Plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, éditions du Seuil, 2000.



colonages, etc. –, mais qui sont asémantiques, ne relèvent d'aucun alphabet, et ne signifient rien d'autre, finalement, que l'écriture elle-même.

Pour Mirtha Dermisache, en dépit de la dimension manuscrite de son travail, cette pratique graphique ne s'accomplit en tant qu'œuvre que grâce à sa reproduction. Puisqu'il s'informe dans des mises en page et à travers des supports qui appartiennent à la culture imprimée, il est en effet logique que ce travail trouve son achèvement sous des formes éditoriales reproductibles, les graphies originelles – œuvres en latence si l'on veut – ne devenant des œuvres à part entière paradoxalement qu'en étant reproduites, paradoxe en fait fondateur pour la pratique du livre d'artiste. Au sujet du «livre» – et par là, on peut comprendre l'édition, au-delà de la seule forme du codex – l'artiste explique ainsi :

«c'était l'espace unique et adéquat pour que les graphies puissent être lues [...] Pour moi, c'était l'unique espace possible pour l'œuvre [...] L'œuvre est achevée, complète, quand elle est imprimée [...] Parce que l'impression va parvenir à une quantité de gens très grande ou plus grande. Au final, cela permet qu'elle soit accessible pour quiconque peut l'acheter ou qu'elle soit dans une bibliothèque et que quiconque puisse la manipuler. Pour moi, c'est cela qui est important. Pour cela, l'impression est fondamentale, pour que cela ne reste pas astreint à une œuvre unique et à une œuvre d'art⁸.»

8. «Entrevista de Mirtha Dermisache, realizada por Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni», in Florent Fajole (dir.), *Mirtha Dermisache, Publicaciones y dispositivos editoriales*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina / Pabellón de las Bellas Artes, 2011, n.p., trad. de l'auteur.

Une autre spécificité, plus surprenante, caractérisant la position de Mirtha Dermisache, est qu'en dépit de l'importance que représente dans son travail le passage à l'édition et à la reproductibilité, il s'agit d'une étape qu'elle peut assez largement déléguer à l'éditeur⁹.

Depuis 2004, elle a ainsi publié un certain nombre de ses graphies aux éditions Manglar, Florent Fajole, le fondateur de cette structure, jouant alors un rôle de première importance dans la concrétisation matérielle du travail de l'artiste. La particularité de cette collaboration tient par ailleurs, et ce qui vaut de l'évoquer ici, au fait qu'elle ne repose pas simplement sur la production d'éditions, mais aussi sur la mise en place de ce que Florent Fajole nomme des «dispositifs éditoriaux», soit des productions qui, «entre installation et exposition», visent à faire exister les éditions de Mirtha Dermisache dans ce qu'il nomme «le cadre scénographique de l'art actuel¹⁰».

Le dispositif le plus intéressant produit dans cette optique est sans doute en fait le premier, présenté en 2004 à Buenos Aires¹¹, dans la mesure où il s'avère être non pas

9. Ceci est en effet surprenant dans la mesure où l'on considère le plus souvent que l'un des critères de définition du livre d'artiste est la maîtrise totale de l'artiste-auteur sur la conception, et parfois la production, de l'édition. Mais peut-être est-ce là donner trop d'importance à une notion qui est à nouveau moderniste : celle de l'auteur. Pour ma part, je considérerai qu'un livre peut être dit «d'artiste» dès lors qu'il résulte d'une démarche artistique engagée par un artiste qui en accepte l'autorité, y compris si le processus de production, et même de conception, implique collaborations et délégations diverses.

seulement un dispositif de monstration et de diffusion, mais véritablement aussi un dispositif de production par le lecteur/spectateur, qui est amené ici à parachever le travail de publication (diffusion publique) et d'édition (mise en forme éditoriale) proposé par Florent Fajole et Mirtha Dermisache.

Le dispositif en question a été conçu en vue d'éditer une série de graphies intitulées *Nueve newsletters & un reportaje*¹². Il se constitue d'un mobilier très simple : tables et chaises disposées en quinconce dans un espace d'exposition. Si cette disposition semble de prime abord très rigoureuse et régulière, parce qu'orthonormée, elle offre en réalité en chaque point de l'espace d'exposition non seulement un nouvel agencement visuel, mais aussi une possibilité de parcours différente dans l'espace scénographique, sans point d'entrée ou de sortie spécifique. Sur les tables sont posées les pages constituant l'édition, que les spectateurs peuvent évidemment lire, en profitant des chaises,

10. Sauf mention contraire, les termes et expressions entre guillemets ici empruntés à Florent Fajole proviennent d'échanges de courriels avec l'éditeur et du livret de l'exposition *Mirtha Dermisache, Libros, Florent Fajole, Dispositif éditorial*, Saint-Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes, 2008.

11. Mirtha Dermisache, *Nueve newsletters & un reportaje. Dispositivo editorial 1*, Buenos Aires, El Borde, 2004. Dispositif éditorial réalisé en collaboration avec les éditions Manglar.

12. *Nueve newsletters & un reportaje*, Marseille, Mobil-home ; Nîmes, Manglar ; Buenos Aires, El borde, 2004, 10 feuillets, 32,5 x 27,3 cm, offset noir et blanc, bandeau imprimé en typographie à sec et pochette à rabat.

mais qu'ils sont surtout invités à prendre et à rassembler pour constituer la publication, qui dans sa version exposée, est en quelque sorte en état de latence. Le dispositif scénographique est alors l'outil grâce auquel le spectateur/lecteur peut accomplir ou achever le travail d'édition, en assemblant les pages, dans leur intégralité ou en opérant une sélection, dans un ordre propre à chacun et dépendant de chaque possibilité de parcours dans l'espace scénographié. Autrement dit, c'est le dispositif qui non seulement occasionne la diffusion de ces pages, mais surtout qui fait advenir la publication, qui fait advenir l'œuvre sous sa forme accomplie d'édition – accomplie bien que toujours en partie indéterminée – et qui le fait en offrant un moyen d'échapper à la réification qui guette souvent l'édition en situation d'exposition. En fait, plus qu'il ne propose une œuvre, le dispositif propose davantage un «œuvrement», c'est-à-dire une œuvre en train de se faire, ouverte ou en devenir, offerte à des agencements variables et jamais figés par une reliure, une pagination, ou quelque mode de fixation. Florent Fajole en parle pour cette raison en convoquant la figure du rhizome et celle du «corps sans organe¹³» – termes deleuziens d'ailleurs familiers d'une logique du «et» –, pour désigner un type de publication dés-organisé, sans principe d'organisation fixe, une œuvre où l'on peut entrer par n'importe quel bout. Ainsi l'éditeur tente-t-il de répondre à la dissociation qui s'opère dans le travail de

13. Florent Fajole, «El libro, ese cuerpo sin órganos», *Mirtha Dermisache, Publicaciones y dispositivos editoriales*, op. cit., n.p.

Julien Nédélec,
En 5 dimensions,
 n°1 à 4, 2009-2010,
 4 posters A3 recto-verso
 [Paris, BAT éditions],
 socles et origamis,
 dimensions variables.



Mirtha Dermisache entre l'espace propre des graphies – soit l'écriture et sa mise en page – et l'espace plus large de leur mise en forme éditoriale.

L'EXPOSITION COMME PRODUIT DÉRIVÉ DE L'ÉDITION

Si je dois à Éric Watier¹⁴ la connaissance du travail de Florent Fajole avec Mirtha Dermisache, il est justement possible d'observer chez lui aussi une forme d'articulation entre l'édition et l'exposition, qui se manifeste particulièrement à travers l'une de ses publications, intitulée *BLOC*¹⁵.

14. <http://www.ericwatier.info>

15. Éric Watier, *BLOC*, Brest, Zédélé, 2006, 348 p., 18 x 24 cm, offset noir et blanc, reliure par encollage en tête, jaquette imprimée en offset couleur (rouge).

Publié par les éditions Zédélé en 2006, ce livre compile la quasi-totalité des productions imprimées éparses que l'artiste avait produites jusqu'à cette date. S'y trouvent par exemple des inventaires tels que *Donner c'est donner* ou *L'inventaire des destructions*, dans lesquels il rapporte sous forme d'anecdotes factuelles des cas d'artistes ayant respectivement donner ou détruit leurs œuvres, de manière volontaire. S'y trouvent également tous les modes d'apparition du paysage constants dans son travail, paysages «ordinaires»¹⁶ apparaissant sous la forme de brefs énoncés textuels et descriptifs – les *Choses vues* – ou d'images reproduites, telles que des cartes postales pour la série *Architectures*

16. Cf. Leszek Brogowski, «Extra l'ordinaire ! Sur le travail artistique d'Éric Watier», *Sans Niveau Ni Mètre*, n°8, 2009, p. 4.

remarquables ou encore des photographies de terrains à vendre prélevées dans des journaux d'annonces immobilières pour la série des *Paysages avec retard*. Des reproductions d'images déjà reproduites, à d'autres fins que celles pour lesquelles elles furent réalisées initialement, leur sens et leur valeur résidant dans ce déplacement. Toutes ces séries et autres productions textuelles ou iconographiques existent par ailleurs sous forme de livres, de livrets – de «livres minces» comme l'artiste les appelle –, ou sous forme de plis, soit une feuille pliée en deux et faisant ainsi office de livre minimal, où la couverture et le contenu occupent le recto et le verso d'une unique feuille. Des séries préexistantes, qui ont été compilées et re-maquettées au format de la nouvelle publication. Réunies sous une jaquette rouge par un simple encollage de la tranche, les feuilles

qui la composent peuvent être disjointes comme dans un bloc-note, en vue de leur dispersion. Le texte figurant sur la jaquette à la place de ce qui aurait pu être une quatrième de couverture présente ainsi le *BLOC* à la fois comme une publication et comme une exposition : «un livre parce qu'il est l'assemblage d'un assez grand nombre de feuilles. Une exposition parce que chaque feuille peut être détachée, dispersée, posée sur une table, placardée au mur, encadrée, etc.¹⁷» Exposer ces feuilles est alors une possibilité, mais précisément, ce n'est qu'une possibilité, offerte par un livre qui devient un préalable nécessaire à l'exposition et non l'inverse.

BLOC n'est plus du tout un catalogue, comme pouvait l'être encore à certains

17. Éric Watier, *BLOC*, *op. cit.*

égards le livre de Simon Starling – éventuellement un catalogue irraisonné, mais en aucun cas un catalogue d'exposition –, c'est la matrice d'une éventuelle exposition, sa version en kit, sa boîte à outils, l'exposition n'étant pas le moyen de démonstration d'une œuvre que le livre reproduirait, ni même d'un livre présenté comme œuvre, mais l'espace pour proposer une appréhension possible, une présentation alternative d'un contenu que le *BLOC* livre déjà d'une manière satisfaisante et accomplie. Entre la succession des pages dans le *BLOC* et leur agencement sur les cimaises d'un espace d'exposition où précisément elles ne sont plus des pages, la signification du travail reste la même, mais Éric Watier en propose une appréhension différente, physiquement, spatialement, mais aussi sans doute socialement parlant. Selon l'artiste Seth Price, « Nous devons reconnaître que l'expérience collective est désormais basée sur des formes privées simultanées, distribuées dans le champ d'une culture médiatique¹⁸ ». *BLOC* propose à travers une même production deux modes d'expérience collective qui sont au cœur du processus de publication, entendue au sens large du terme : rendre publique. Ainsi, son contenu peut être à la fois perçu à travers une simultanéité d'expériences privées pour la version imprimée ou mise en ligne¹⁹, et à travers une expérience qu'on suppose

18. Seth Price, *Dispersion* (2002), dans la série de publications sous la dir. de François Aubart et Camille Pageard (éd.), *Louie Louie*, Angers, École supérieure des beaux-arts ; Bourges, École nationale supérieure d'art ; Chatou, Cneai, 2011, n.p.

19. www.editions-zede.net/Livres-extraits/bloc_complet.pdf [15/11/2011].

collective dans l'espace-temps situé de l'exposition lorsque les pages du livre sont désassemblées pour devenir des expôts.

Lorsqu'elles font l'objet de pratiques d'exposition dans un centre d'art, un FRAC, une galerie, etc., les éditions de Simon Starling, de Mirtha Dermisache avec Florent Fajole et d'Éric Watier, ne sont plus ou pas encore des livres. Elles sont caractérisées par une forme de latence, lorsque les pages imprimées visibles dans l'espace d'exposition ne sont qu'une édition à venir, ou par un processus de démembrement qui mène à exploser la publication sous la forme de l'accrochage mural ou de l'installation. Autrement dit, un livre démembré peut donner lieu à une exposition accomplie dans sa forme mais n'est en réalité plus ou pas encore un livre, de même qu'une fois assemblée, l'édition constitue une œuvre achevée mais n'est plus une exposition au sens habituel du terme – ceci n'enlevant rien au fait qu'un livre latent ou démembré n'a pas le même statut, ni peut-être en certains cas la même signification qu'une œuvre où une image d'emblée conçue comme une œuvre exposée, dans la mesure où il engage un autre rapport à l'espace, à la temporalité et à la finalité d'une pratique d'exposition ; dans la mesure aussi où chaque mode de publication/publicisation a des effets spécifiques sur les contenus qui sont publicisés.

Quoi qu'il en soit, il semble que ce soit davantage dans d'autres formats que ceux du codex que les artistes parviennent à concilier l'intégrité physique et d'une forme éditoriale et d'une forme exposée. L'exemple le plus caractéristique de

cela est le *stack* de posters – pensons par exemple à Felix Gonzales-Torres –, c'est-à-dire la pile d'éditions gratuites disposée dans un espace d'exposition où elle se livre à la fois comme un stock de publications à disséminer et comme une sculpture minimale évolutive, la dissémination, voire la disparition, n'étant pas à considérer dans un tel cas comme une atteinte ou une amputation à la sculpture mais comme un principe qui lui est inhérent.

Dans cette perspective, et avec un degré de complexité s'ajoutant à la forme élémentaire du *stack*, un dernier exemple est offert par Julien Nédélec avec une série intitulée *En 5 dimensions*²⁰.

RÉCIPROCITÉ

Cette édition propose une réciprocité entre une forme exposée et une forme éditée qui toutes deux constituent un état de l'œuvre. Les éléments principaux de la série sont quatre posters composés chacun d'éléments géométriques abstraits de couleur noire. Ce vocabulaire formel est celui d'un modernisme librement digéré par l'artiste²¹, mais il est aussi le résultat d'un travail qui n'est pas seulement graphique, mais plutôt d'ordre sculptural. Chaque composition résulte en effet d'un origami, dont la surface dépliée détermine

20. Julien Nédélec, *En 5 dimensions*, n°1 à 4, Paris, BAT éditions, 2009-2010, 4 posters, 42 x 29,7 cm, offset noir et blanc recto/verso.

21. Cf. Julie Portier, « L'empire des signes contre attaque », in Julien Nédélec, *La peau de l'ours*, Houilles, La Graineterie, 2011, p. 6-11 ; Jérôme Dupeyrat, « Julien Nédélec, Avec les mains », *Superstition*, n°2, automne 2011, p. 20-21.

la géométrie abstraite des posters, leurs parties imprimées en noir correspondant rigoureusement à la face extérieure des pliages en volume.

L'œuvre existe dès lors sous deux formes et deux moyens de diffusion : d'une part les posters seuls, diffusables par toutes sortes de moyens que sont par exemple le don de la main à la main, l'envoi postal, le dépôt dans un endroit *x* ou *y* ; d'autre part un dispositif associant piles de posters, socles et origamis sous la forme d'une sculpture, ou du moins d'un volume. Les origamis étant parfaitement irreconstituables sur la seule base des posters, qui ne comportent aucune indication de pliage, ce sont des objets en quelque sorte réservés à la version exposée de la pièce. Sachant que ces origamis sont à la base de la composition des posters, leur présentation sur un socle dont la hauteur est égale à la taille initiale des *stacks* est un moyen de diffuser les éditions en situation d'exposition en leur trouvant un mode d'apparition spécifique et approprié à ce contexte.

Mais en relevant d'une économie du don et de la gratuité, en encourageant une large diffusion qui implique de très diverses appropriations de l'œuvre, une production de ce type engage aussi une remise en cause de la réification et de la valeur marchande de l'art dont l'exposition, précisément, est l'un des agents fondamentaux, soit comme lieu de vente, soit plus indirectement comme lieu de valorisation des objets d'art, et souvent en tout cas comme lieu de présentation d'une œuvre dont la place et le fonctionnement sont fixes, clos et prédéterminés.

Ce qui se trouve alors mis en question, c'est aussi une certaine réalité de l'art

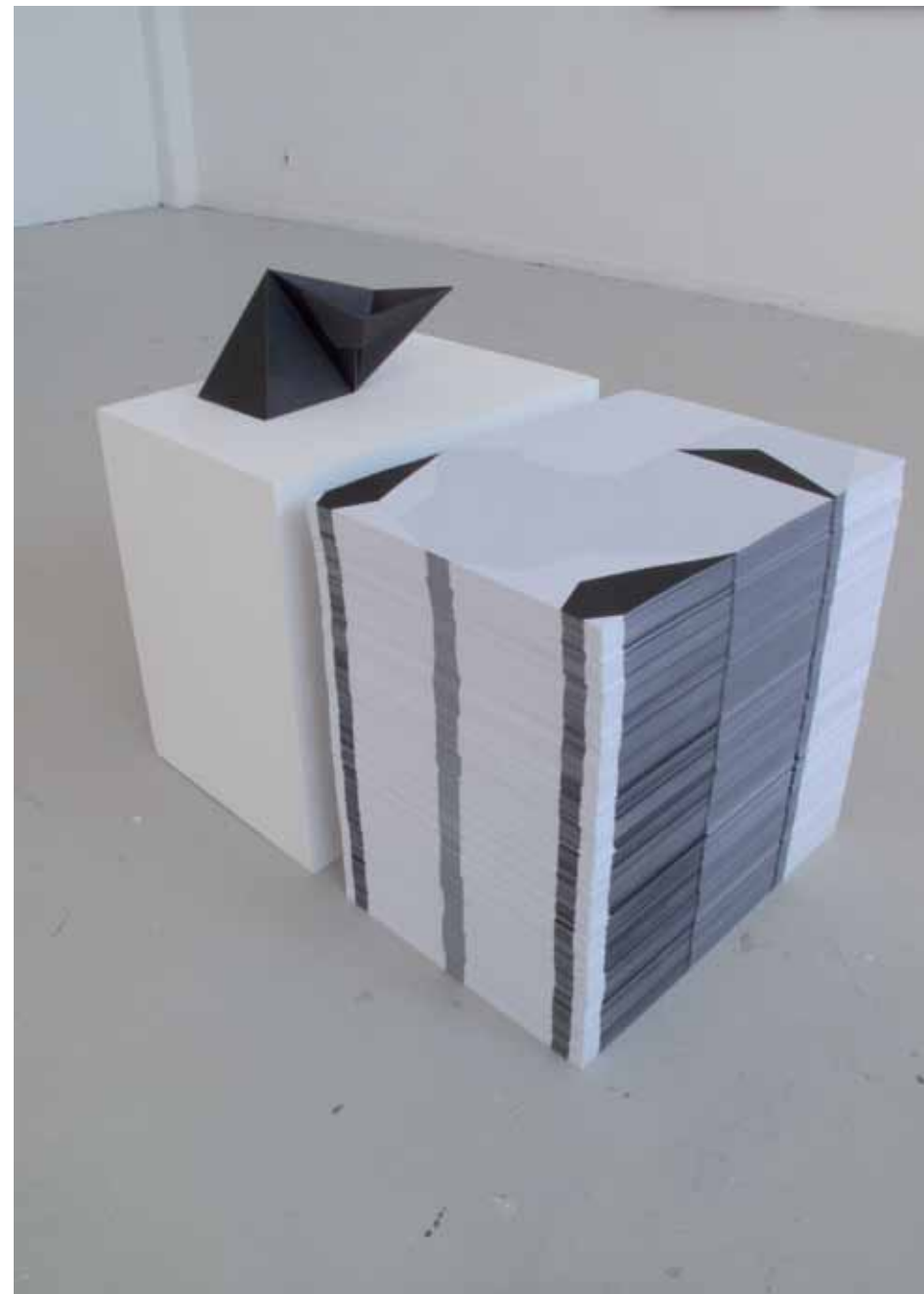
comme expérience ne pouvant avoir lieu que dans un lieu institué à cette fin. Ici, si l'artiste produit un dispositif fait pour l'espace d'exposition, ce même dispositif propose aussi une dissémination de l'art imprévisible, les posters pouvant se répandre dans les espaces les plus divers de la vie, encore plus sans doute qu'un livre²².

Les quelques productions abordées ici sont très diverses tant dans leurs esthétiques et leurs propos que dans leur manière de s'articuler à des situations d'exposition, avec lesquelles elles coexistent, dont elles résultent ou au contraire qu'elles initient. Mais elles ont pour point commun, en participant de modalités d'exposition au sens habituel de ce terme, d'en remettre pourtant en question certains fondements liés à leur fonction monstrative, commerciale, objectale, documentaire, etc. Ainsi, le « et » qui lie ici exposer et publier n'est pas seulement cumulatif, pas plus qu'il n'est la marque d'une simple interchangeabilité des pratiques ou des formes. Bien plus que cela, il est un « et » dialectique, engageant une relation critique des deux pratiques l'une envers l'autre. Dans cette perspective, il est possible d'inscrire les livres et les éditions d'artistes dans

une conception élargie de l'art conceptuel et post-conceptuel, compris non pas comme un art qui serait « devenu d'une manière ou d'une autre "immatériel" », mais comme un ensemble de démarches qui ne peuvent être réduites à « la production et [à] l'exposition de choses individuelles » et qui au contraire ont « déplacé l'accent de la pratique artistique hors des objets statiques, individuels, à travers la présentation de nouvelles relations dans l'espace et dans le temps²³. »

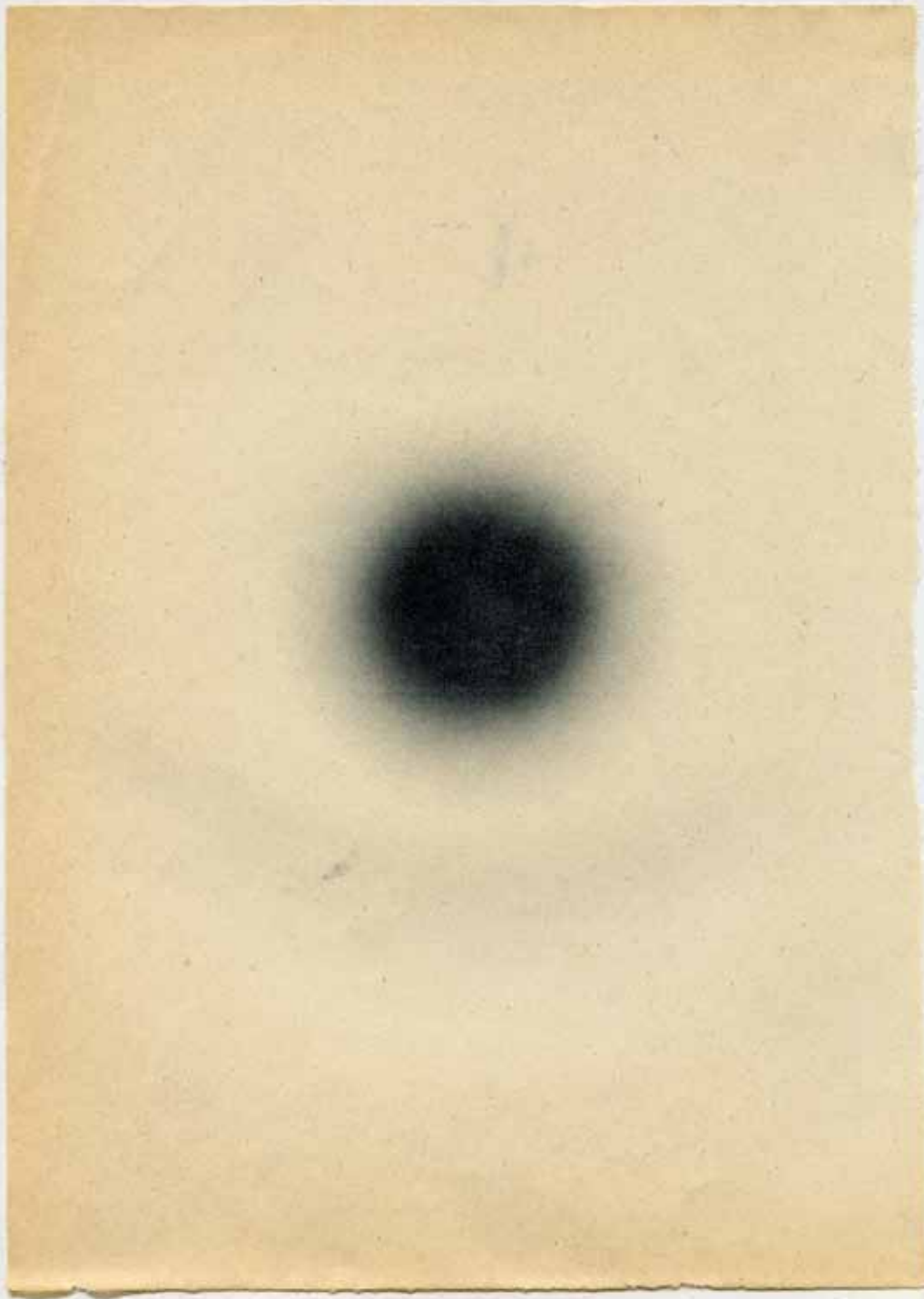


Julien Nédélec,
En 5 dimensions,
n°1, 2009,
poster A3 recto-verso
[Paris, BAT éditions],
socle et origami,
dimensions variables.



22. Étant l'un des acteurs de BAT éditions, qui a publié ces posters, je peux témoigner d'une certaine connaissance de leur « vie sociale » : l'un des posters est ainsi affiché dans mon bureau, je sais que divers amis en ont dans leur salon, leur chambre, ou même leur salle de bain, d'autres sont conservés dans des cartons à dessins, et surtout, pour l'essentiel, je ne sais absolument pas ce que sont devenus les exemplaires diffusés à ce jour.

23. Boris Groys, « Introduction – Global Conceptualism Revisited », e-flux journal, n°29, novembre 2011, en ligne sur <http://www.e-flux.com/journal/view/265> [15/11/2011].



Éric Watier,
vintage print,
impression jet d'encre
sur papier,
29,7 x 21 cm, 2011.

Éric Watier Copier n'est pas voler

« Tout ce que je sais sur la méthode est que quand je ne travaille pas, je pense parfois que je sais quelque chose, mais quand je travaille, il est clair que je ne sais rien¹. »

John Cage

La conférence telle qu'elle a été donnée le 18 octobre 2011 à Nîmes n'était pas écrite. Elle est donc écrite ici, c'est-à-dire, à peu près réinventée.

L'occasion de cette réécriture est trop belle pour ne pas en profiter : « Exposer », « Reproduire » étaient les termes mêmes des deux journées de réflexion.

On le lira plus loin, l'enjeu du livre d'artiste est justement de ne pas « reproduire » une œuvre absente (ce qui se fait très bien dans un catalogue) mais de produire une œuvre parallèle.

L'ambition du texte qui suit sera donc similaire. Il ne s'agira pas de retranscrire une conférence dont il n'existe presque aucune note, mais d'en produire un texte exactement parallèle, si c'est possible. Il s'agira donc d'une tentative (ratée sans doute) pour retrouver un peu du désordre de l'oral dans l'ordre de l'écrit.

Une situation

La conférence était précédée de la projection

1. John Cage, *Silence - Conférences et écrits*, éditions Héros-Limite, Genève, 2003, p. 137.

d'un clip animé de Nina Paley: Copying is not theft², dont le texte de la chanson pourrait être traduit ainsi:

*Copier n'est pas voler.
Voler un truc c'est le retirer,
le copier c'est le rajouter,
ça sert à ça copier.
Copier n'est pas voler.
Si je le copie, tu l'as aussi,
un pour moi et un pour toi,
copier ça peut faire ça.
Si je vole ton vélo,
t'as plus qu'à prendre le bus,
si je n'fais que le copier,
y a un vélo en plus.
D'un peu en faire beaucoup,
c'est ça «copier» pour nous,
pour partager ses idées,
copier c'est vraiment l'PIED!*

Pour le reste, nous réécrivons le tout comme suit:

Copier

J'avoue, j'ai moi-même beaucoup copié. J'ai même commencé comme ça. Mes premiers travaux étaient des sortes de bricolages photocopiés. J'avais alors dix-sept/dix-huit ans. C'étaient des photocopies de magazines, de livres, d'objets ramassés par terre, de polaroids, de mouvements faits directement sur la vitre du copieur, etc. À l'époque je travaillais avec le CRAP à Saint Raphaël, un espace d'artistes comme il y en a eu partout en France jusqu'au début des années 80. J'avais alors surtout envie de faire des installations, en particulier

in situ. L'inconvénient avec ce genre de démarches, c'est qu'elles dépendent toujours des opportunités ou des demandes. Pour sortir de cette dépendance, j'ai choisi d'orienter mon travail vers le dessin. Pour dessiner vous n'avez besoin de rien. Un bout de papier et un simple morceau de charbon font très bien l'affaire. Mais dessiner ne suffit pas. Dessiner ne comble pas tout l'appétit. Il faut montrer, diffuser, exposer. En ce début des années 80, j'étais à la fois lié au monde de l'art contemporain (via les espaces d'artistes) et au monde du mail art et des fanzines. La photocopie, qui était un outil très marginal dans l'art, était par contre très utilisée pour produire de nombreuses micro-publications: des fanzines, des graphzines, des punkzines, des travaux de mail art et autres *chain-letters*.

À ce moment-là, je ne me posais pas la question de l'exposition. C'était une question trop abstraite. Tout était bon à prendre. Tout était bon pour montrer, faire circuler, transmettre, rencontrer, etc. Et la photocopie était tout aussi légitime que l'exposition.

Un éloge du défaut

À l'occasion d'une exposition personnelle à la Galerie Latitude à Nice en décembre 1993, nous décidons avec France Paringaux de faire un catalogue de dessins. Ce catalogue reproduit seize dessins parmi les centaines réalisés dans l'année. Il répond en tout point aux *habitus* du genre: texte de présentation, reproduction soignée des œuvres, indication des techniques et des dimensions, CV, colophon.

Il se trouve que pendant toute cette année 1993, j'ai aussi réalisé, avec Sébastien

Morlighem, pour sa collection «S2l'art?», douze recueils de dessins: 1993³. Un livre photocopié de vingt-quatre pages chaque mois.

Les contenus du catalogue de Latitude et des mensuels de «S2l'art?» se recouvrent, mais les objets sont diamétralement opposés. Comme tous les catalogues, l'ouvrage réalisé avec France Paringaux a pour objectif de montrer de la façon la plus fidèle possible des objets qui ne sont pas, ou plus, accessibles (l'exposition est finie, les dessins ont été dispersés, vendus, etc.). Cet objectif est atteint, entre autres, grâce à l'offset qui permet une reproduction précise des œuvres.

Les livres photocopiés, s'ils ont pour objectif de diffuser les mêmes dessins, sont d'une toute autre nature. Contrairement au catalogue, ils ne peuvent pas prétendre être une reproduction parfaite des dessins. La photocopie est une technique trop brutale. Elle est peu subtile dans la restitution des gris, incapable de reproduire des gris très clairs ou très foncés, peu précise dans les calages, et génère constamment des marges blanches périphériques incompressibles. S'il est donc possible d'atteindre un certain niveau de fidélité avec l'offset, avec la photocopie, c'est tout simplement impossible. Mais est-ce vraiment un problème?

Pas toujours. En fait, tout moyen technique n'a que les défauts qu'on veut bien lui attribuer. À partir du moment où les objectifs sont mis en accord avec les capacités techniques de la machine, il n'y a plus de

problème. Si le seul objectif de la reproduction est la fidélité parfaite à l'original, alors effectivement la photocopie n'est pas l'outil adéquat. Par contre, si l'on comprend que le défaut d'une technique est toujours exactement sa qualité principale, et si l'on accepte de s'adapter en ne gardant, dans les caractéristiques de l'objet produit, que celles qui sont compatibles avec la technique utilisée, alors la satisfaction est totale.

C'est exactement ce que nous avons fait avec Sébastien. Tous les dessins ont été entièrement repris en photocopie: les contrastes ont été accentués, les matières rendues plus granuleuses, les bords retravaillés, etc. Les dessins n'étaient donc plus du tout les modèles respectés qu'ils étaient dans le catalogue, mais ils étaient devenus des matrices parfaitement adaptées à la photocopie. Avec 1993, il ne s'agissait plus de reproduire des dessins, mais de produire des livres. Il ne s'agissait plus de représenter mais de présenter.

Un objet supplémentaire

Dès lors, présenter mon travail au moyen d'une technique de reproduction, même médiocre, était possible. Mieux: le livre n'était plus le substitut d'objets absents, il était un objet supplémentaire. Mal reproduits, les dessins y étaient malgré tout parfaitement présentés. Ils étaient parfaits. Ils étaient parfaits, parce que parfaitement différents.

En modifiant la nature même des dessins, la photocopie n'était plus ce handicap toujours en deçà de l'original, mais un avantage à la formation d'un objet jusque-là impensable.

3. Éric Watier, *Janvier, Février, Mars, Avril, Mai, Juin, Juillet, Août, Septembre, Octobre, Novembre, Décembre*, douze volumes, éditions S2l'art?, 1993.

2. Nina Paley, *Copying is not theft*, <http://blog.ninapaley.com/>

(Parenthèse sur l'objet spécifique

Si l'objet spécifique de Donald Judd n'est ni une sculpture, ni une peinture, le livre d'artiste est lui aussi un objet spécifique. Ni catalogue, ni objet d'art, le livre d'artiste est un livre spécifique dans l'exacte mesure où il s'éloigne de ces deux modèles. De là, dans le contexte de l'édition d'art, il peut se situer n'importe où entre ces deux extrêmes, mais, on l'aura compris, plus il s'en éloignera, plus il sera spécifique, et plus il se rapprochera de ce qu'on appelle un livre d'artiste.)

Une difficulté nouvelle

Vouloir exposer une reproduction c'est bien, mais ça ne simplifie pas les choses : exposer un dessin c'est déjà compliqué, mais un dessin à cent exemplaires, ça peut devenir cent fois plus compliqué.

Vue de l'exposition
Éric Watier & monotone press,
École Supérieure
des Beaux-Arts de Nîmes,
octobre-novembre 2011.



Une solution nouvelle

En juin 1996, les éditions Allia rééditent *Potlatch*⁴. Les pages 149 et 150 reproduisent (avec une légère réduction) un fac-similé du numéro 1 de ce qui est alors le « bulletin d'information du groupe français de l'Internationale lettriste ». Dans la notice de fin, on y apprend que « *Potlatch* a été envoyé gratuitement à des adresses choisies par sa rédaction, et à quelques-unes des personnes qui désiraient le recevoir. Il n'a jamais été vendu. *Potlatch* fut à son premier numéro tiré à 50 exemplaires⁵. »

Cette découverte fut un choc. D'une part, à cause du fac-similé qui montrait un objet d'une pauvreté extrême : un simple A4 tapé à la machine et ronéotypé recto verso. D'autre part, à cause de son mode de diffusion aussi évident qu'efficace.

4. Collectif, *Potlatch 1954/1957*, éditions Allia, Paris, 1996.

5. *Ibid*, p. 157.

Je décidais donc de reprendre la formule à mon compte et j'abonnais, en octobre 2006, cinquante personnes à une petite publication mensuelle : *Architectures remarquables*. Moins misérable que *Potlatch*, *Architectures remarquables* était plus proche des petits livres de Hans-Peter Feldmann pour qui j'ai toujours une admiration totale.

Ce mode de diffusion révolutionnaire allait avoir de grandes conséquences sur mon travail. En effet, la question de l'exposition n'est pas sans recouper celle de la diffusion et donc de la vente.

Vendre c'est compliqué. Il faut des points de vente, des négociations de pourcentage, une comptabilité, de la monnaie quand vous êtes sur un salon. Bref, un temps infini pour récupérer trois francs six sous. Personnellement, j'ai toujours préféré le temps à l'argent (chacun son luxe).

Donner des livres (en choisissant ses destinataires), plutôt que d'essayer de les vendre, était donc une solution à la fois simple et efficace qui avait l'avantage de résoudre la question de la diffusion et de l'économie de la diffusion.

Avec *Architectures remarquables*, je rentrais dans l'économie du don.

Donner c'est donner

L'économie du don n'est pas toujours celle du potlatch et un cadeau n'oblige pas forcément. Avec le multiple, le cadeau est acceptable. Sa valeur est moins intimidante. De plus, *Architectures remarquables* était accompagné d'un papillon de désabonnement pour ne pas obliger le donataire.

Certes, l'exposition par le biais d'un multiple diffusé de la main à la main est plutôt discrète, mais elle a aussi des avantages incontestables. Elle n'a pas de fin dans le

temps. Elle n'est pas limitée spatialement. Elle circule. Se prête. S'expose ailleurs. Elle est archivée, collectionnée sur une multitude de sites institutionnels ou privés.

Des plis

À partir du moment où l'on commence à faire des livres et à les concevoir comme des objets autonomes de présentation, la question de la forme du livre se pose de façon pressante⁶.

La forme la plus radicale, pour moi, est celle d'un simple pli.

La première utilisation du pli s'étale sur toute l'année 2002. Chaque jour, je réalise et j'envoie un livre de quatre pages (un pli) à un abonné. Chaque livre reproduit en noir blanc un paysage et a pour titre *Paysage (détail 1)*, *Paysage (détail 2)*, etc.

Ici, la question de la valeur est bien sûr portée à son point de contradiction. Contrairement à *Architectures remarquables* qui était imprimé en photocopies, *Paysage (détail)* est imprimé sur une imprimante de bureau. Les machines ont toutes leur logique. La logique (économique) d'une imprimante offset, c'est de faire au moins cinq cents exemplaires d'un même original. La logique d'un photocopieur, c'est plutôt d'imprimer une centaine d'exemplaires. La logique d'une imprimante de bureau, c'est de produire des exemplaires uniques.

6. Le premier livre qui m'a permis de repenser la forme du livre c'est *L'inventaire des destructions*, qui est un livre apparemment sans couverture. Mais modifier l'apparence du livre peut aussi poser quelques problèmes. Leszek Brogowski raconte tout ça très bien dans : *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Les Éditions de la transparence, coll. « Cf. », Chatou, 2010, p. 61-63.

Comme le résume très bien la formule de Didier Mathieu : ce sont des livres uniques en tirage illimité.

La valeur de l'objet d'art s'est toujours constituée sur sa rareté.

(Parenthèse sur le paysage

Architectures remarquables reprenait des cartes postales d'architectures ordinaires. Paysage (détail) reprend des images de paysages. Le paysage a cette supériorité sur toute autre image qu'il est d'emblée une image. Un paysage est compris comme un paysage dans l'exacte mesure où il est perçu comme une image.

Le paysage est objet commun avant d'être objet singulier.

Si nous pouvons jouir aujourd'hui de ce que nous appelons des paysages, c'est parce qu'avant nous, d'autres regardeurs (souvent des peintres) ont fait ce travail extraordinaire qui consistait à voir dans un territoire, non plus un simple support à des activités agricoles, économiques ou autres, mais un objet de regard totalement inédit.

Nous sommes tous les co-auteurs inconscients de ce que nous appelons le paysage. Et ce grâce aux peintres et à l'histoire du paysage dans le regard des uns et des autres. Par notre reconnaissance publique du paysage comme objet de regard. Un paysage est toujours l'exposition du paysage.)

Un livre

En 2003, à l'occasion du colloque *Livre d'artiste : l'esprit de réseau*, les éditions Incertain sens publient *Un livre* : une simple feuille A4, pliée en deux, avec en page un et quatre la couverture (grise) sur laquelle est écrit « Un livre », et en page deux et trois, l'intérieur du livre (blanc) et les mots : « Un pli ».

Voilà : un livre est un pli.

Ce livre minimum est évidemment un manifeste. Et il est anonyme.

En droit français, les idées sont libres, c'est-à-dire libres de droits. Seules les formes sont propriétaires ou privatives. Or les idées n'existent pas toutes faites. Comme le dit Deleuze, elles sont toujours engagées. Pour libérer une idée il faut la libérer de sa forme.

C'est-à-dire atteindre ce que les informaticiens appellent le code source. L'idée défaite de sa forme. Même si la forme écrite ou orale d'une idée reste une forme, nous savons parfaitement faire la différence entre ce qui est énoncé par un script quelconque et la forme même de ce script.

D'où la recette qui suit :

Faire un livre c'est facile⁷

Prenez une feuille à l'italienne.

Imprimez au recto la couverture et au verso l'intérieur du livre.

Pliez.

Rognez si nécessaire.

Recommencez.

Cette forme est tellement simple qu'elle peut être reprise par n'importe qui. Reprise pour que chacun fasse ses propres livres, ou utilisée pour faire faire aux autres ce que l'on n'a plus le temps de faire soi-même.

7. Et comme le dit Gil J Wolman : « plus c'est facile, plus c'est beau », dans « Entretien scotché par Michel Giroud », in *Hors Limites*, Centre George Pompidou, Paris, 1994, p. 103.

Des éditeurs

Toute nouvelle technique entraîne des objets et des procédures, qui sans elle, étaient impensables, le plus difficile étant de se défaire des habitudes et des objets précédents.

À partir du moment où un livre (ou tout autre objet) devient un fichier numérique, n'importe quel support numérique est apte à le diffuser. S'il est moins cher de graver un CD que d'imprimer ce qui s'y trouve, pourquoi ne pas laisser à chaque destinataire le soin d'en imprimer le contenu ?

À partir de 2004, je décide donc de diffuser mes livres sous la forme de fichiers que chaque destinataire pourra réactiver à sa guise.

Ainsi, que ce soit pour la Small Publishers Fair de Londres en 2003, la Biennale du livre d'artiste de Saint Yrieix-la-Perche en 2004, ou Artist Book International de Paris en 2005, je n'amène que des prototypes de livres et un ordinateur pour graver des fichiers à la demande. Les personnes voulant acquérir des livres ne peuvent pas les acheter (rien n'est à vendre), mais elles peuvent s'engager à les éditer et à m'en redonner un quart, que je pourrai redistribuer à mon tour.

Incontestablement, il ne s'agit plus de faire du commerce, mais de partager le désir commun de voir des objets se matérialiser et circuler librement.

Des objets numériques

Ce qu'offre le numérique, ce n'est pas tant de nouvelles formes d'images ou de sons (puisque le numérique calque souvent ses formes sur d'anciennes formes de présentation ou de représentation), c'est surtout une extraordinaire capacité à faire circuler des objets à rematérialiser.

Jusque-là une œuvre de l'esprit avait nécessairement un support physique fixe et le droit d'auteur protégeait l'originalité d'une idée grâce à l'originalité de son inscription dans une forme. Les deux étaient inséparables.

Avec l'objet numérique, nous sommes en face d'une séparation du code et des différents supports qui peuvent l'accueillir. Pour profiter d'un objet numérique, il faut le réactiver.

Si au début du xx^e siècle c'était encore la reproduction d'un objet qui provoquait sa consommation, aujourd'hui c'est le désir de consommation d'un objet qui va provoquer sa reproduction : pour consommer il faut reproduire.

Pourtant, alors que le téléchargement ne prive personne, alors qu'il n'enlève aucun objet (puisqu'au contraire il provoque la réactualisation d'un objet par l'édition d'un objet supplémentaire), l'industrie essaie de nous faire croire qu'il y a vol là où rien n'a disparu.

D'un côté, elle organise la consommation en vendant toutes les machines permettant la reproduction des œuvres, et de l'autre, elle limite juridiquement et techniquement la prolifération que ses techniques autorisent.

De plus, en s'accaparant le débat sur le droit d'auteur, elle cherche à faire admettre la pénurie qu'elle organise et dont elle essaie de tirer le profit maximum.

Mais la question que pose le numérique reste entière : comment penser l'économie d'un objet si sa consommation n'est plus son épuisement mais sa prolifération sans cesse alimentée ?

(Parenthèse sur Richard Stallman

L'histoire de Richard Stallman est une réponse exemplaire à cette question⁸. Au début des années 80, Stallman travaille au laboratoire d'intelligence artificielle du Massachusetts Institute of Technology comme programmeur système. La société Xerox offre alors au MIT une imprimante laser. Malheureusement elle n'est pas très fiable, mais Stallman n'a pas le droit d'intervenir : elle est contrôlée par un logiciel propriétaire. Refusant la logique des logiciels propriétaires qui se développent alors rapidement partout, Stallman démissionne du MIT et décide d'écrire un système d'exploitation libre, c'est-à-dire un logiciel dont le code source reste accessible et modifiable. Début 1985, son programme GNU Emacs commence à être utilisable. Stallman le propose gratuitement sur le serveur du MIT qu'il utilise à l'époque mais, étant sans emploi et donc sans ressources, il propose parallèlement d'envoyer le même programme à quiconque lui donne 150 dollars. Et contre toute logique économique, on lui achète son logiciel. Trente ans plus tard, Stallman est toujours là, et nous ne pouvons que constater le succès des systèmes d'exploitation ouverts comme GNU ou Linux et le développement incontrôlable du téléchargement libre. Ces deux phénomènes reposent sur des principes simples qui sont la coopération, l'entraide et le libre partage de ce qui est considéré comme étant nécessairement commun. Ils reposent de façon radicale la question de la propriété intellectuelle et de son exploitation commerciale ou non.)

8. Cf. Richard M. Stallman, Sam Williams, Christophe Masutti, *Richard Stallman et la révolution du logiciel libre*, Eyrolles, Paris, 2010.

Des papiers

Après *Architectures remarquables*, après *Paysage (détail)*, j'entame une nouvelle série de diffusions par abonnement : *Papiers*. Encore plus simple que les plis, *Papiers* est un A4 imprimé en recto simple et diffusé sous la forme d'un fichier pdf envoyé par mail à un nombre illimité d'abonnés.

Cette nouvelle forme de circulation du travail pousse un peu plus loin la logique d'abandon initiée par les fichiers gravés sur CD.

Ici rien n'est vraiment maîtrisé. Si la liste de diffusion est initiée par les premiers envois, tous les envois peuvent à leur tour être réexpédiés, et ainsi de suite.

Le fichier d'origine est alors dans un double abandon de sa maîtrise. D'une part, on ne sait pas chez qui il arrivera finalement ; d'autre part, son impression fera l'objet d'une infinité de variations : variations de papiers, de formats, de qualités d'impression, etc.

Ainsi un nombre inconnu de *Papiers* ont été imprimés et exposés dans des appartements, des bureaux, des cellules de prison⁹.

Des objets différants

Une œuvre numérique offre essentiellement une puissance, c'est-à-dire la possibilité des formations et des transformations dont elle est à la fois la source et la finalité. Plus que par l'interactivité, qui n'est qu'une forme triviale de la liberté consentie par l'auteur à son spectateur ou à son interprète, c'est par la discrétisation de son

9. Cette diffusion virale des papiers imprimés est bien sûr inspirée des «stacks» de Felix Gonzalez-Torres même si le protocole y est fatalement différent. C'est le fichier lui-même qui constitue le «stack» d'origine.

travail que l'artiste peut réorganiser deux libertés réputées contradictoires : la sienne et celle du récepteur.

Il peut redéfinir l'œuvre d'art, son statut, son économie et sa politique.

Avec la numérisation, l'auteur peut devenir un auteur sans autorité et décider de ne pas contrôler la destination (et l'exposition) de son propre travail. Il peut être celui qui fait et qui laisse faire. Qui autorise à l'autre la même liberté que celle qu'il se donne.

On l'a déjà dit, un objet numérique est à la fois sans origine et sans fin. Il est au milieu. Tout en étant déjà établi, il permet l'apparition d'objets *différants*¹⁰. C'est-à-dire des objets à la fois différents et différés.

De quoi devrions-nous avoir peur dans cette histoire puisque tout s'ajoute toujours ? Rien ne disparaît. L'original peut toujours exister, et dans le même temps laisser place à un objet intermédiaire qui pourra à son tour devenir la matrice d'objets inenvisageables.

Grâce au numérique, nous pouvons enfin abandonner sereinement l'idée d'original et l'idée de forme finie ou finale.

Un site

C'est dans le cadre de la redéfinition de la circulation et de l'économie de mon propre travail que j'ai imaginé *monotone press*.

monotonepress.net est un site Internet anonyme, constitué d'une seule page où s'expose l'ensemble du travail. Chaque vignette est cliquable, mais les actions sont réduites. L'utilisateur ne peut faire que deux choses : visualiser et télécharger les fichiers qui l'intéressent.

10. Pour reprendre (avec modification) le très beau *différance* de Jacques Derrida.



Vue de l'exposition *Monotone*,
Art 3, Valence, mai-juillet
2011.

Mais la destination principale de *monotone press* reste l'impression. Tous les fichiers y sont diffusés dans des formats optimum pour l'impression. C'est donc, comme son nom l'indique, une véritable maison d'édition en ligne, sauf que ce sont les utilisateurs potentiels qui décident ou non des impressions à faire ou à ne pas faire.

Moi aussi je peux utiliser *monotone press* pour produire (ou faire produire) mes propres expositions. Ainsi, les expositions *monotonepress.net* à Montpellier¹¹, *Monotone* à Valence¹², et *Éric Watier & monotone press* à Nîmes, ont été entièrement réalisées à partir des fichiers disponibles sur le site.

11. *monotonepress.net*, exposition personnelle, galerie Aperto, Montpellier, 19 février / 5 mars 2011.

12. *Monotone*, exposition personnelle, Art 3, Valence, 2 mai / 2 juillet 2011.

Vintage prints

Le moment de l'impression est un moment particulier puisqu'il fixe, pour un temps et sur un support donné, un fichier qui pourra toujours être réutilisé ailleurs et autrement.

Pour les *vintage prints*, le fichier est simplissime : un point noir à l'aérographe¹³. Ce même fichier est imprimé de façon illimitée sur des papiers toujours différents : papiers standards, vieux papiers usés, papiers trouvés...

C'est par l'impression que se reconstitue l'authenticité de l'œuvre. Une authenticité non exclusive, puisque toujours rejouée à chaque nouvelle impression.

13. Les *vintage prints* ont été présentés à l'exposition *Éric Watier & monotone press*, exposition personnelle, École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes, 18 octobre / 9 novembre 2011.

Comme nous l'avons déjà dit plus haut, l'économie numérique est une économie où les objets sont totalement disponibles dans leur puissance et où, dans le même temps, ils peuvent faire l'objet de matérialisations à la fois singulières et infinies.

Avec les *vintage prints*, nous essayons de prouver concrètement que l'économie d'abondance immatérielle inappropriable du numérique est très exactement, et dans le même temps, le lieu d'une économie d'appropriations successives non exclusives.

Un droit

monotone press est placé sous le régime du droit français. C'est-à-dire sous le régime du droit moral. Il n'y en a pas de supérieur. Tous les autres droits (copyright, copyleft, Creative Commons) ne sont que des appau-

vrissements du droit moral. Quelle que soit sa forme, le droit anglo-saxon reste un droit de l'objet et jamais un droit de l'auteur.

En droit français : « l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous¹⁴ ».

Le droit français ne conçoit pas de séparation entre un auteur et ce qu'il fait. Ce qu'il fait est inséparable de qui il est.

Dans ce cadre, le droit moral est un droit dont le degré de liberté ne dépend que de l'auteur. Il peut être totalitaire ou totalement libre. Il peut être totalitaire pour certains et libre pour tous les autres. Le droit moral détermine donc le rapport économique, politique et social que l'auteur peut entretenir avec son public.

14. Article 1 de la loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique et droits voisins.

Alors, pourquoi décider à priori de ce qu'on peut faire ou ne pas faire avec *monotone press*? Il vaut mieux décider à posteriori. À priori, tout est permis. On verra bien si une utilisation apparaît plus tard scandaleuse ou malhonnête.

Vous pouvez donc faire tout ce qu'il vous plaira de *monotone press* (sauf ce qui ne plaît pas): Copier n'est pas voler.

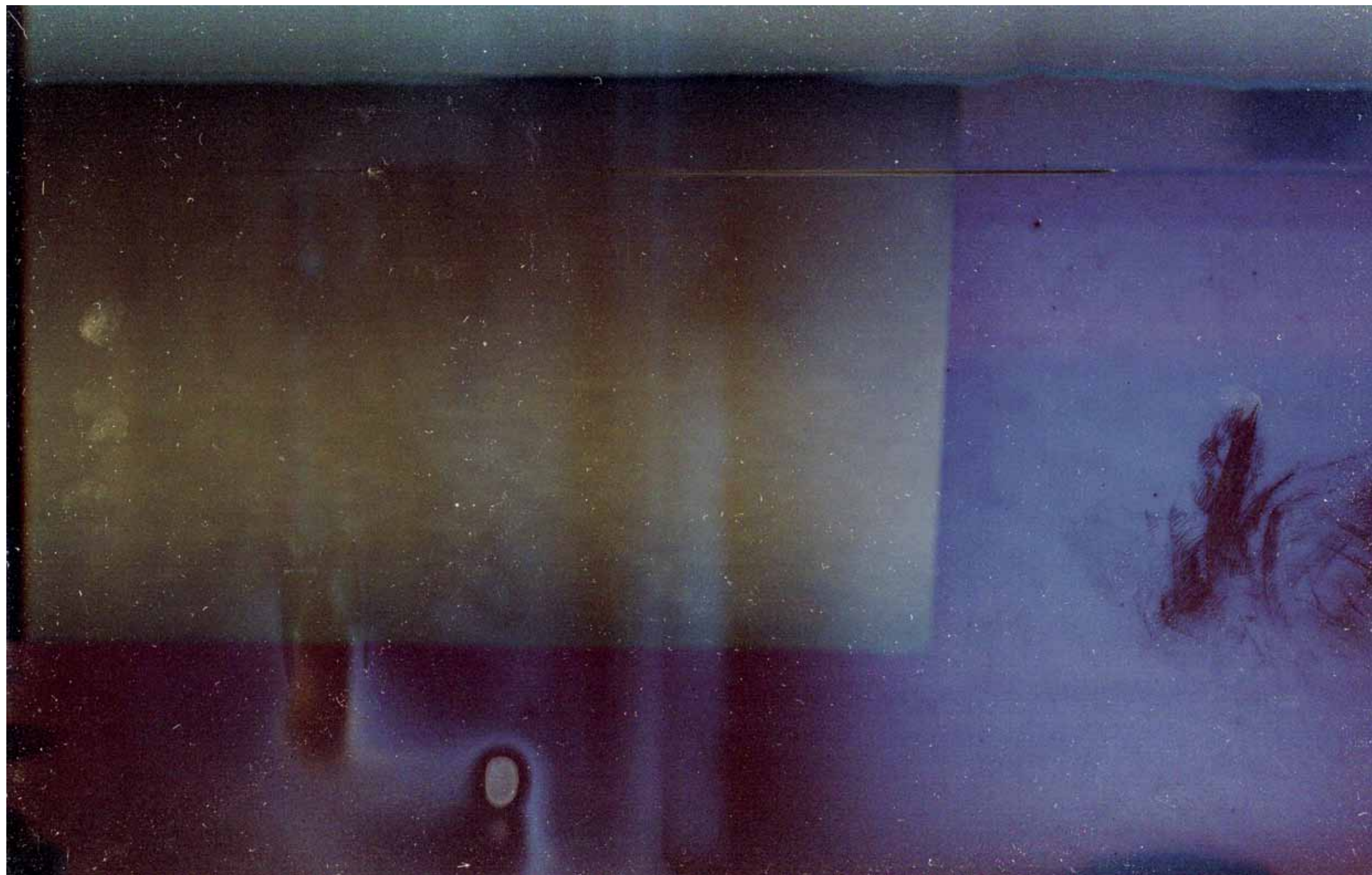


Vue de l'exposition
Éric Watier & monotone press,
École Supérieure
des Beaux-Arts de Nîmes,
octobre-novembre 2011.

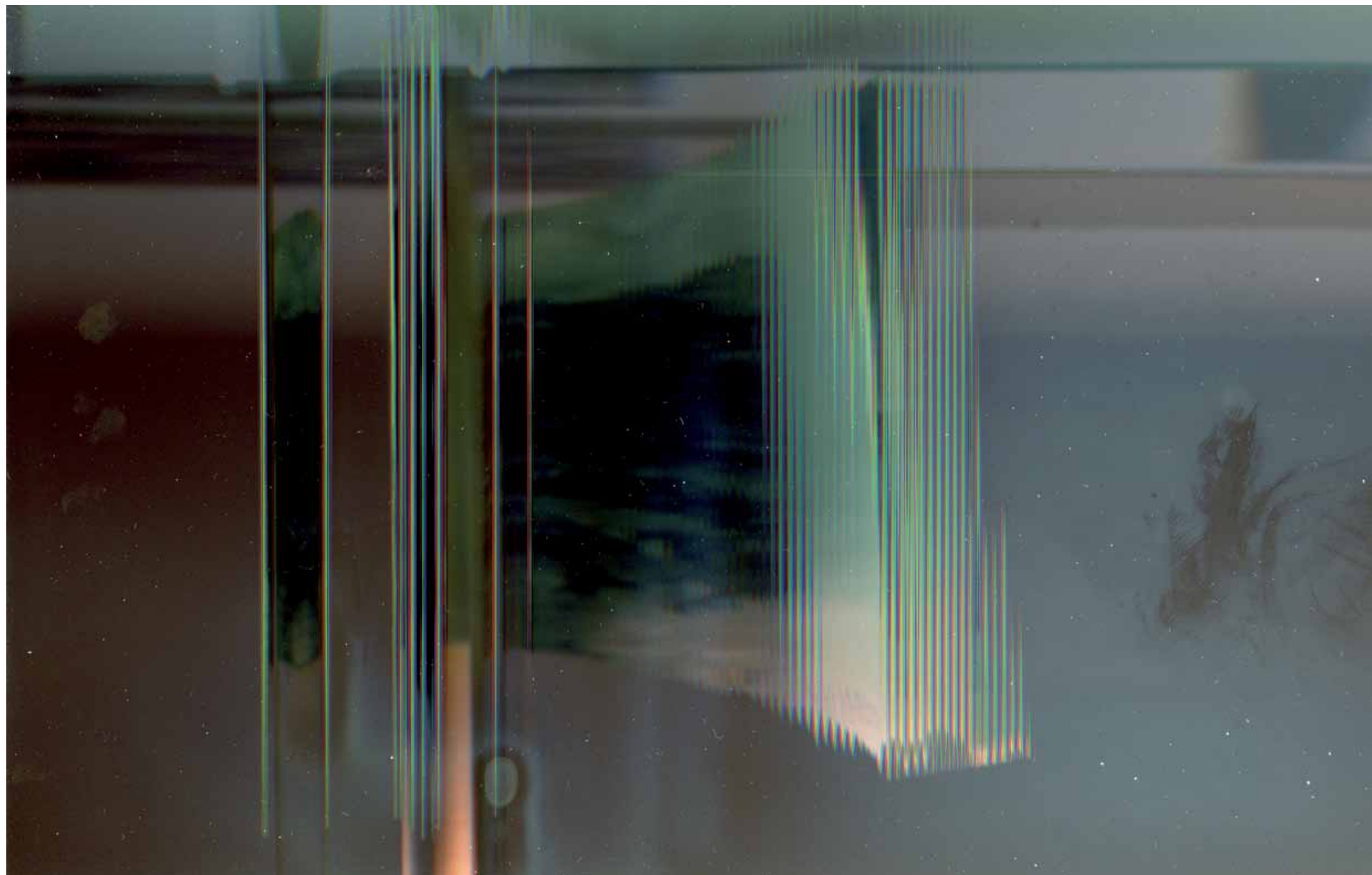


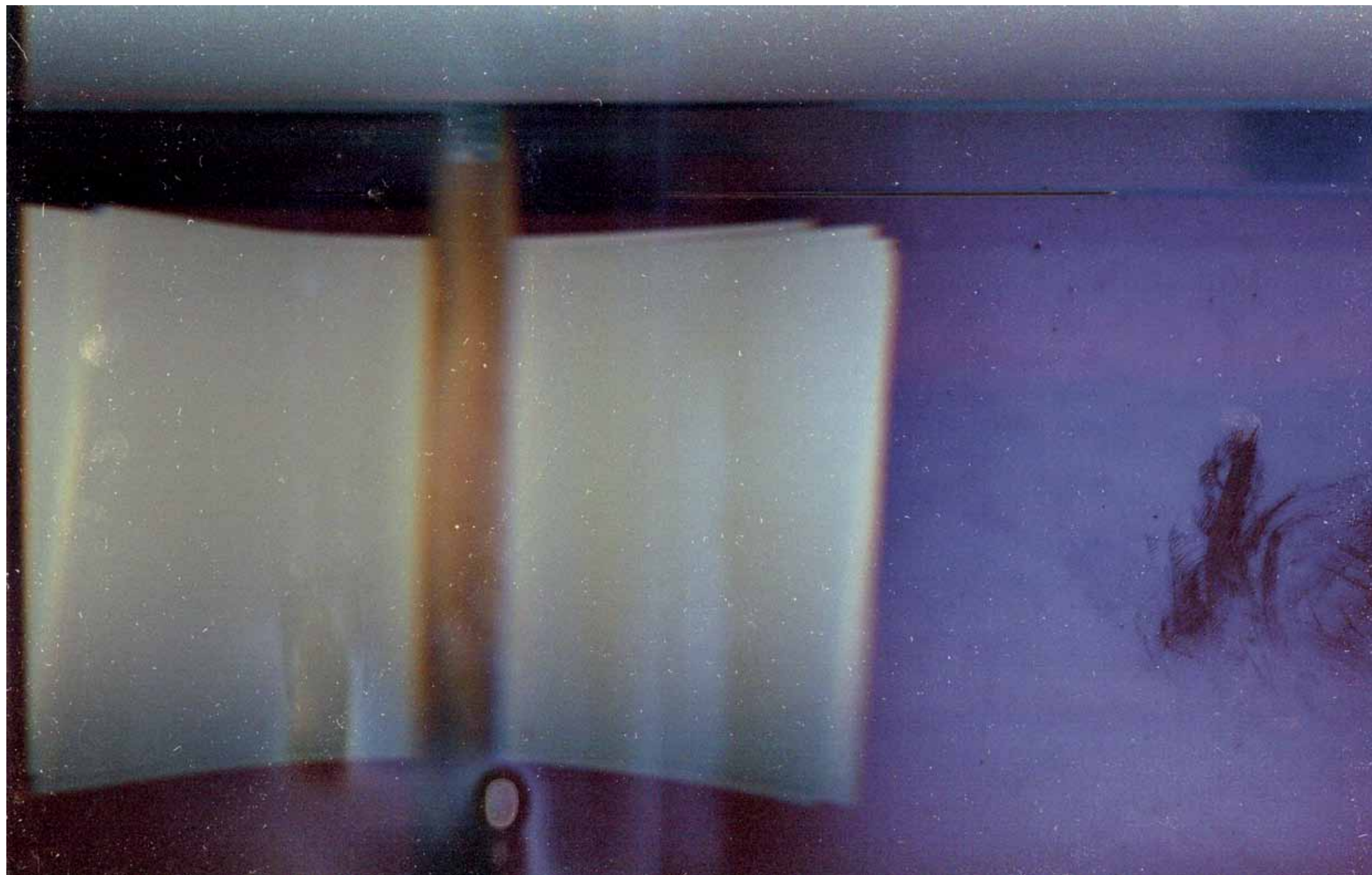
MONOTONE
LAB



















Émilie Parendeau,
« 1 kg », 2008,
coll. BM Lyon.

Françoise Lonardoni

Objets de vitrine et de curiosité

INVENTAIRE D'UNE PRATIQUE

La première tentation lorsque l'on a la charge d'une collection de livres d'artistes conservés dans une réserve¹ consiste à vouloir exposer le livre d'artiste en tant que forme. C'est ainsi que j'accueillis à la Bibliothèque municipale de Lyon, en 2000, une exposition

1. La collection dont je m'occupe à la Bibliothèque municipale de Lyon est consacrée au support multiple : estampes, photographies, vidéos d'artistes, livres d'artistes et de bibliophilie ; elle présente la caractéristique d'être soumise à deux régimes de conservation : une partie est empruntable dans le cadre de l'artothèque, l'autre est placée en conservation et donc invisible. On trouve dans cette deuxième partie des photographies, ainsi que tous les livres illustrés et les livres d'artistes de la Bibliothèque municipale de Lyon.

itinérante qui comprenait six cents livres d'artistes allemands² : *Die Bücher der Künstler*. La densité de l'exposition et l'intérêt de son propos, son organisation rigoureuse en dix chapitres, la présence de livres doublons accessibles à tous, semblaient autant de garanties pour susciter l'intérêt du public. Mais au final, celui-ci s'est peu approprié l'exposition, sa présentation physique – un océan de vitrines, une profusion de livres – s'avérant décourageante.

Cet épisode allemand révéla en tout cas que certaines formes artistiques résistent à l'exposition, et en tout premier lieu le livre d'artiste, et que l'abondance peut nuire à la

2. Exposition organisée par l'IFA (Institut für Auslandsbeziehungen), proposée par le Goethe-Institut de Lyon. Catalogue de l'exposition : *Die Bücher der Künstler*, éd. Hansjörg Mayer, 1994 (livres d'artistes allemands à partir des années 1960).

Émilie Parendeau,
«SAS» 2008,
BM Lyon.



clarté du propos, effet provenant d'ailleurs de la même cause.

Les moyens classiques pour restituer au public une collection à demi visible comme celle de la Bibliothèque de Lyon se résument souvent à l'exposition et aux opérations de médiation. Le schéma aporétique d'une bibliothèque patrimoniale – «musée sans murs» – rend plus nécessaire encore l'élaboration d'une stratégie qui englobe la collection mais qui en déborde les limites pour faire surgir l'art dans ce contexte non spécialisé.

L'étape suivante, dans cet «inventaire des expositions», fut celle de la mixité des supports, en substituant une contextualisation à l'ambition de dévoiler le livre d'artiste comme genre : les expositions ont alors présenté les éditions d'un artiste,

mais à l'intérieur d'un programme consacré au travail dans son ensemble (exposition Jean-Marc Cerino³). Ou encore, elles ont rassemblé artistes et supports autour d'une même thématique (exposition *Dans les règles de l'art*⁴). Des artistes dont le travail est consacré pour une grande part à l'édition ont formé une autre partie du programme (Bruno Di Rosa en 2002, Hubert Renard en 2003...).

3. «Passage de témoins, témoin de passages», Jean-Marc Cerino, exposition BM Lyon 2004. Publication : *L'inconvenance du corps*, Daniel Dobbels, éd. École des Beaux-Arts de Nîmes, collection Hôtel-Rivet, 2008.

4. L'exposition *Dans les règles de l'art* en 2004 réunissait générations, courants et supports différents autour de la question du jeu et de la procédure. Œuvres de la collection BM Lyon : Robert Filliou, Sophie Calle, Jean-Jacques Rullier, Hiroshi Sugimoto, Hubert Renard, Braco Dimitrijevic, Chris Burden...

L'exposition en tant que modèle commençait à montrer ses limites : était-elle la seule manière de rendre visibles les œuvres d'une collection, et lisible la politique d'enrichissement ? Le risque devenait perceptible de déployer en un exercice inlassablement repris des modalités bien maîtrisées : accrochage, éclairage, parcours... La parenté du *display* de l'exposition avec une stratégie de commerce ou de spectacle⁵ apparaissait comme susceptible de neutraliser la force de l'art.

L'importance croissante d'un art mobile, participatif⁶, découplé de l'institution, même s'il n'est pas représenté en tant que tel par la Bibliothèque municipale de Lyon, montrait la voie. La présentation d'expositions

5. Christophe Kihm, «Un parcours sans commentaire», *Art Press Spécial n°21*, «Oublier l'exposition», janv. 2000.
6. Cf. Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, 2009.

devait s'émanciper des intentions pédagogiques, institutionnelles, rationalistes, pour retrouver la vigueur, l'énergie d'une expérimentation. La rétrospective Rirkrit Tiravanija, *Tomorrow is another fine day*, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2005, était un exemple en la matière.

DE L'ART À TOUS LES ÉTAGES

L'objectif structurant la programmation a dû se décentrer, passant des collections à l'art en tant que tel : il s'agit, maintenant encore, de faire advenir l'art dans une bibliothèque à forte fréquentation⁷, l'art avec ses enjeux esthétiques et historiques,

7. La BM Lyon Part-Dieu accueille 910 000 visiteurs par an, (données 2010) dont les objectifs de visite sont très minoritairement orientés vers une rencontre avec l'art contemporain.

et non de transmettre une collection ou une politique d'acquisition à travers des expositions à message.

Les modalités de l'apparition de l'art ont été repensées : au lieu de suivre des conditions idéales, prévisibles, protégées par l'enceinte des conventions d'un genre, l'art et l'artiste se présentent ailleurs et autrement. Des formes plurielles se conjuguent à la Bibliothèque municipale de Lyon pour provoquer la rencontre entre le public non connaisseur et l'art contemporain, dans un programme de diffusion artistique à plusieurs étages : effeuiller les propositions, interpeller le visiteur à partir de son niveau de connaissance et de son attente (données variables et inconstantes), nous conduit à jouer par rebonds et articulations, au lieu d'user du mode linéaire et positiviste de la « grande exposition ».

Hélène Leflaive
Le Musée des montagnes, 2009,
BM Lyon.



Pour assouplir l'accès à la collection de livres d'artistes ou de bibliophilie et la dégager de cette contrainte de l'exposition, nous l'avons « donnée » au public d'une tout autre manière : les présentations orales appelées *Heures de la découverte*⁸ existent à la Bibliothèque municipale de Lyon depuis de nombreuses années. Nous avons démultiplié la formule par des séances « sur mesure ». Des publics de tous horizons en bénéficient : universités, pratiques amateurs, écoles d'art, lycées, écoles... Les séances sont construites à partir de leurs préoccupations. À cette offre s'ajoute la possibilité de consultation

8. Les Heures de la découverte sont des séances de présentation des collections de conservation de la BM Lyon à un public limité en nombre : fonds ancien, régional, chinois, jésuite, collections contemporaines... sont présentés à heure et jour fixes, programme sur www.bm-lyon.fr.

individuelle. Des séances pour les enfants sont également proposées, élargies à toutes les bibliothèques de Lyon, en dehors du temps scolaire, qui mêlent les livres aux vidéos, estampes et photographies.

Un autre chemin vers l'art est proposé à travers le cycle de conférences *Paroles d'artistes*, instauré en 2008, et qui permet la rencontre du public avec les artistes. Ce cycle explore des thèmes d'actualité esthétique tels que les artistes éditeurs, l'artiste dans l'économie réelle, l'art dans l'espace urbain⁹... Le dispositif est renforcé par la mise en ligne de

9. Pour la question de l'édition : Éric Watier, Pascal Le Coq, Yann Sérandour, Céline Duval et autres ; pour la question de l'économie réelle : Damien Béguet, Yann Toma, Alexandre Gurita et autres ; pour l'art dans l'espace urbain : Campement Urbain - Sylvie Blocher et François Daune, Anne Giffon-Selle...

toutes les conférences sur le site www.bm-lyon.fr. Ce détail n'est pas anecdotique : les consultations sont illimitées dans le temps. La base en ligne représente un outil de diffusion disponible en permanence.

Et bien entendu le prêt d'œuvres d'art à l'artothèque (un millier d'œuvres en prêt, estampes, vidéos et photographies) est un mode opératoire supplémentaire.

La collection étant donc activée par tous ces dispositifs, la question de l'exposition a trouvé un nouvel esprit dans la « Vitrine de l'artothèque », simple mobilier d'exposition offert à l'artiste qui doit répondre à cet espace contraint et exigeant par un projet adapté. Ce micro-espace amène un renversement du lien commissaire – artiste, celui-ci s'adaptant aux contraintes de la vitrine, et produisant une œuvre strictement nouée à son cadre matériel.



Aurore Chassé,
Issue # 5, 2011.

DOUBLE PAGE SUIVANTE :

Hélène Leflaive,
Le Musée des montagnes,
règlement intérieur,
Sisyphé - 2009,
coll. BM Lyon.



CI-CONTRE :
Aurore Chassé,
Issue # 1, 2010.

DEUX EXEMPLES DE VITRINES :
Émilie Parendeau : «Sas», 2008

À l'occasion de cette invitation, l'artiste offrait son livre «*1 kg*» à la Bibliothèque municipale de Lyon, livre aux pages blanches, calibré pour peser exactement un kilogramme. Le titre «*1 kg*» écrit sur la couverture blanche annonce et définit physiquement l'objet, son ambition se limitant en quelque sorte à la maîtrise de sa masse. Émilie Parendeau travailla la vitrine en tant qu'objet, exalta par la négative ses propriétés de dispositif visuel : elle la recouvrit de feuilles de cuivre, la transformant en lingot. La vitrine, en perdant sa fonction visuelle, devenait un espace étanche, illustrant le titre de la pièce : «*Sas*», qui adoucit le passage entre deux milieux différents.

À l'intérieur de la vitrine ainsi opacifiée reposait le livre «*1 kg*», soudain semblable

à une mesure-étalon précieuse comme le sont les véritables mesures-étalons au Pavillon des poids et mesures de Sèvres.

L'artiste avait programmé la disparition progressive de la couverture dorée, par les griffures des visiteurs sur cette peau de cuivre, faisant peu à peu céder ce sas qui protégeait symboliquement un livre du milieu ambiant... d'une bibliothèque.

Hélène Leflaive : le musée des montagnes, 2009

Cette artiste a créé un musée dont la collection n'a pas d'existence matérielle mais trouve sa cohésion dans un inventaire.

Les objets constituant cette collection sont voués à rester dispersés ou même sont immatériels : un article de quotidien sur les mines du Nord, un film qui documente le creusement d'un puits, un texte de Lucien Suel, un porte-crayon

volcan, des photographies ou des repères de lieux font par exemple partie du musée.

La seule «œuvre» que l'artiste expose et diffuse matériellement est l'inventaire, semblable à celui d'un musée : une série de fiches descriptives de la collection.

Un règlement intérieur, imprimé en 2009 sous la forme d'un cahier rouge (et sous la forme d'une brochure imprimée, illustrée et reliée pour sa deuxième édition en 2011) prévoit les modalités de fonctionnement du musée, l'entrée des œuvres à l'inventaire, les droits des donateurs, le statut des œuvres, l'usage des produits financiers...

Hélène Leflaive se dit auteur des fiches de l'inventaire du musée des montagnes.

La notion de propriété morale est questionnée par le fonctionnement de ce musée, tout comme celle de la représentation du réel par le langage, ou la fonction d'une collection. Il s'agit finalement de recenser les apparitions

d'une notion à géométrie variable telle que la montagne, et de remettre en débat la définition de l'art, entre artefact grossier, objet prélevé dans le conservatoire naturel, et patrimoine immatériel (englobant plusieurs types de savoir-faire tels que la science muséographique, les gestes primitifs, les métiers de la mine).

La réponse d'Hélène Leflaive à notre invitation a consisté à enfermer dans la vitrine une montagne en placoplatre découpée sur mesure, et à présenter l'essence de l'œuvre, en l'espèce le règlement intérieur du musée, sur un socle à proximité.

La hiérarchie accordée à la sculpture et au document était inversée, tout comme le mode d'exposition : l'œuvre matérielle était protégée par une vitrine qui l'enserrait inutilement, tandis que le document considéré comme primordial, bien que de facture modeste, était laissé à disposition du public.



déplacer une montagne - photographie Cyril Boeswillwald

Art 18 : La participation au musée des montagnes implique la connaissance de ce règlement intérieur.

Hélène Leflaive a apporté «sa montagne» en train jusqu'à Lyon, et ce transport étonnant est constitutif du projet, une performance, inventoriée au musée des montagnes.

Ces deux exemples montrent le déplacement du centre de gravité curatoriale de l'exposition vers l'art et son apparition, dans une paradoxale discrétion.

La vitrine, meuble ambigu, ni tout à fait un lieu, ni tout à fait un objet, expose au-delà de l'art, la stratégie de l'exposition, ses modalités, ses contraintes surmontées dans le geste artistique. Le positionnement de la vitrine dans un hall à fort passage ne détruit pas le caractère intime de celle-ci. Il lui ajoute le risque de l'invisibilité, un risque cohérent avec le souhait de rendre au spectateur son propre sens critique : offrir sans tapage, laisser advenir s'il existe une disponibilité.

«Le dévoilement de l'intime ne concerne donc pas seulement ce qui est dissimulé aux regards, mais également ce qui porte le sujet à se reconnaître dans les objets du monde extérieur, et permet de charger ce mouvement d'une valeur universelle»¹⁰ rappelle Fanny Schulmann à propos des travaux d'Harald Szeemann. Parier sur la discontinuité, la petite forme et le hasard de la disponibilité mentale des visiteurs nous éloigne de la stratégie de l'exposition spectaculaire. Admettre les risques inhérents au hors-champ, (la vitrine est dans un hall) valorise une vision furtive, offre au spectateur une occasion de s'affranchir de la tutelle perceptive de l'appareil muséographique. La question n'est plus seulement de démontrer l'existence de

pratiques éditoriales dans l'institution, mais de créer des conditions de rencontre – de reconnaissance selon Fanny Schulmann – avec des formes discrètes de l'art.

«Je suis l'auteur de la forme des contenus»¹¹

Pour terminer, nous présentons un autre point de vue sur l'exposition des livres d'artistes, celui de l'artiste lui-même : Aurore Chassé décide en 2010 d'éditer un livre qui présente en images une sélection de livres d'artistes historiques. La citation ci-dessus montre qu'elle se positionne en tant que graphiste, mais ajoute à cette approche le souhait de faire sortir les livres d'artistes des réserves où ils sont conservés¹².

Elle applique un protocole pour les prises de vue (fonds noir, échantillonnage des pages) et les présente tout d'abord dans un livre qui sera «imprimé avec un principe d'économie»¹³.

Les ouvrages apparaissent par ordre chronologique, de Dieter Roth – 1965, à Herman de Vries – 2003, repérés dans un index à la fin du livre.

Le titre de l'ouvrage, *Courtesy of J.B. R.B. C.B. M.B. h.d.v. J.G. D.H. A.K. J.K. S.L. A.M. D.R. E.R. Artists who do books*, se réfère à un tableau d'Ed Ruscha, qui inscrit au pastel sur une de ses toiles les mots :

11. Aurore Chassé, *Une histoire graphique des livres*, DNSEP 2010, option communication, École Supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne.

12. Aurore Chassé puise en 2010 dans des collections publiques de la région Rhône-Alpes, tout d'abord la Bibliothèque Jean Laude (Musée d'art moderne de Saint-Étienne) ensuite la Bibliothèque municipale de Lyon.

13. Aurore Chassé, *Une histoire graphique des livres*, op. cit.

«*Artists Who Do Books*». Dans son introduction, Aurore Chassé cite Anne Moeglin-Delcroix et Leszek Brogowski, définissant par ces références éminentes le champ sur lequel elle travaille. Au gré des pages, elle dissémine également des citations d'artistes. Aurore Chassé souhaite inscrire «*Courtesy of...*» dans une collection intitulée «*Cheap books*» qui est toujours en chantier même si les moyens financiers n'ont pas encore été trouvés.

Le questionnement sur la forme matérielle du travail n'est pas éludé : l'époque – pétrie de communication – et la facilité technologique poussent à examiner la matérialité de tout projet de livre : la dématérialisation offre l'avantage d'une diffusion plus fluide. Aurore Chassé solde la question en créant paradoxalement un deuxième objet imprimé : le journal *Issue*. Celui-ci doublera «*Courtesy of...*» en présentant moins d'ouvrages, accompagnés des initiales des artistes, certains pourront toutefois être reproduits à l'échelle 1.

Le numéro 5 d'*Issue* vient de paraître, et chaque livraison offre une maquette différente. Le principe graphique de ce journal varie d'un poster plié à une carte postale, ou à un livret plié et découpé, selon les possibilités techniques du moment. La diffusion d'*Issue* se fait par la poste sur simple envoi de timbres.

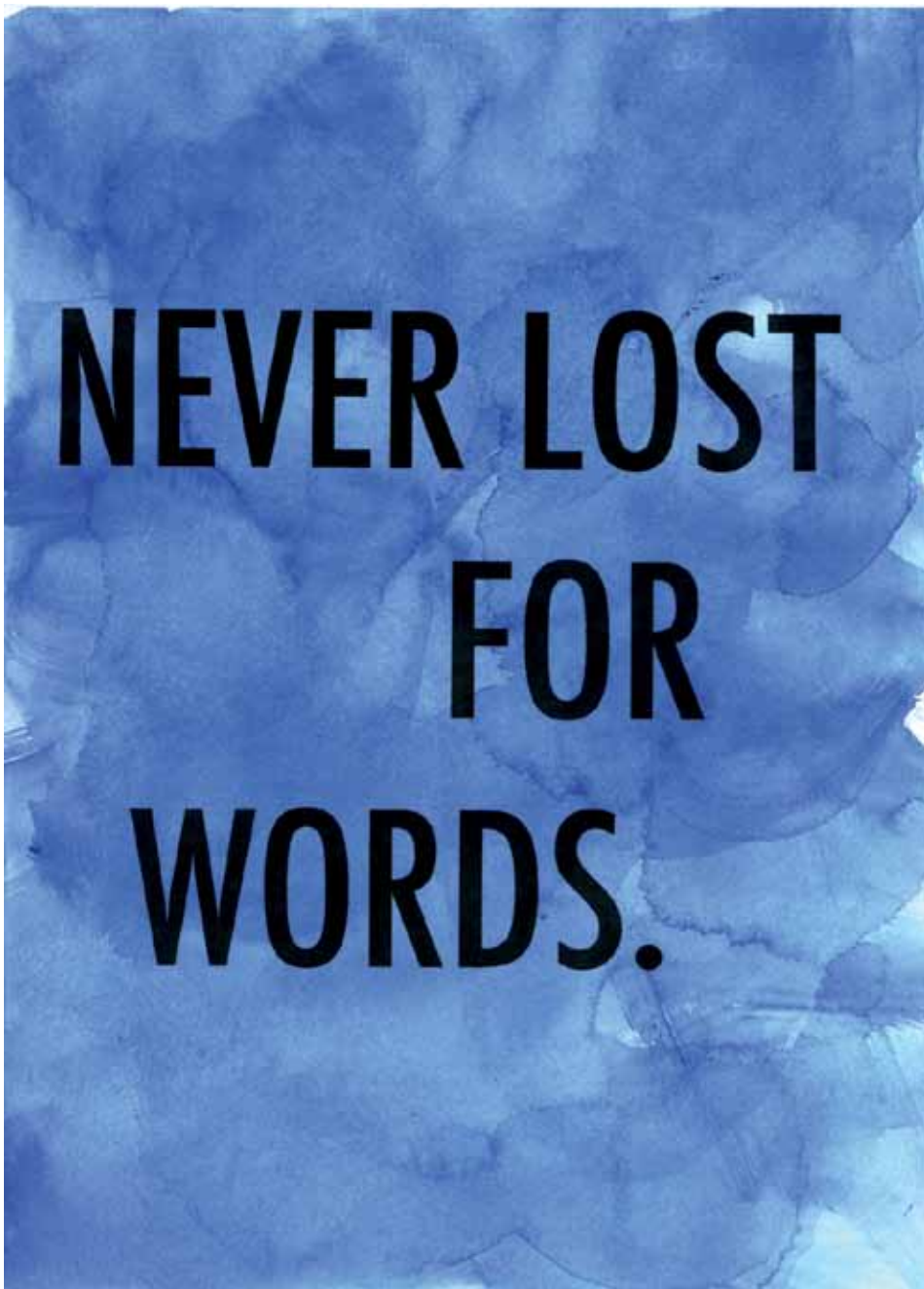
L'entreprise de cette jeune artiste graphiste comporte de nombreuses ramifications qui la relient à l'histoire du livre d'artiste, de la manière la plus évidente (les contenus présentés) mais aussi de manière implicite : en s'emparant de la question de la diffusion des livres, elle réactualise la préoccupation de diffusion (des formes, des idées) qui fut la caractéristique des pionniers du

genre. L'autre champ en travail est celui de la reproduction, qui devrait être soumise à droits d'auteur. Par la diffusion gratuite de son journal, Aurore Chassé tente de contourner cette logique économique, et sollicite indirectement une bienveillance de groupe (solidarité de la corporation des artistes, ou indulgence des aînés envers les jeunes artistes).

Les travaux existants en matière de citation ou d'économie du don (Éric Watier, Yann Sérandour, Jonathan Monk) sont sous-jacents, et elle en fait état.

À travers cette pratique éditoriale «douce», Aurore Chassé excède le rôle de l'artiste en assumant les préoccupations du diffuseur. Elle construit son travail sur les limites de la déontologie, en montrant que la diffusion est un devoir social, et que la légèreté d'un imprimé comme sa facilité technologique pourraient inciter à l'assouplissement des règles.





Vite (Never Lost For Words),
(21 x 29,7 cm), aquarelle
et impression sur papier, 2009.

Stéphane Le Mercier

Sans titre, tout support

 Pour vouloir traiter du livre d'artiste et de son exposition, je m'appuierai sur trois projets personnels récemment publiés (*Gift*, *Lectures pour tous* et *Corps 72*) et j'essayerai de démontrer comment j'ai conçu ces livres afin que leur présentation publique (leur *publicité*, dans le sens premier du terme) excède la seule exposition. L'exposition est une convention que les pratiques artistiques radicales n'ont pas cessé de remettre en question, inventant de nouvelles stratégies de présentations (actions, lectures, installations éphémères, rencontres) afin de frapper différemment les consciences. Permettez-moi cette provocation : et pourquoi faudrait-il l'exposer, le livre ? Dans les moments de grand désarroi, nous avons tous été soulagés par la pré-

sence d'un livre, roman de gare, livre d'images, recueil de poèmes... Exposer le livre, c'est avouer qu'il est doté d'une dimension matérielle dont la lecture attentive ne peut pas totalement rendre compte, qu'il bénéficie de traits particuliers (surface, volume, matière) qui nécessitent des conditions d'accueil supplémentaires. Dans cette perspective, le livre d'artiste est un objet ; ce fameux livre-objet édité à trente exemplaires, diffusés principalement par les galeries et dont les libraires, faute de place, ne savent que faire. Il est soumis aux lois du marché et logiquement, il est concurrencé par d'autres objets issus, eux aussi, de l'économie artistique (sculptures, peintures, vidéos). Brutalement, disons qu'exposer un tel livre équivaut à en optimiser la promotion, la fétichisation.

Diverses publications,
2009-2011.



Mon goût développé pour la littérature d'avant-garde, ainsi que mon intérêt constant pour la typographie comme forme *ultra* de l'exercice rédactionnel – souvenons-nous de Stéphane Mallarmé écrivant à Paul Valéry : « Venez voir ce que j'ai fait et dites-moi si je suis devenu fou. » – m'incitent, aujourd'hui, à réaliser des œuvres concentrées sur l'exercice de l'écriture. Je dois rappeler que ma génération a vécu dès la fin des années 70, l'influence grandissante de ce que l'on appelle, aujourd'hui, le design graphique. Les mouvements culturels et musicaux de l'époque, punk et post-punk, se sont emparés matériellement de l'espace typographique soit par l'usage retrouvé de techniques archaïques (lettres découpées à la façon de lettres anonymes, pochoirs), soit par l'apprentissage de techniques innovantes (photo-

copieuses Rank-Xerox, premiers logiciels de mise en page). En cela, ils se sont éloignés des écritures vernaculaires des deux décennies précédentes, visibles dans les tracts politiques, les dazibaos et autres graffitis ; écritures qui semblaient *flotter* dans l'espace public. Ainsi, le document photographique reproduisant le fameux graffiti de Guy Debord, « Ne travaillez jamais », apparaît, quarante ans plus tard, nimbé d'une douceur incontestable. En 1977, ce que le groupe Bazooka qualifiait de « dictature graphique » s'est imposé et pas un mot dorénavant qui ne s'inscrive dans l'espace médiatique de façon magistrale. Pour moi donc, écrire c'est inscrire, rendre doublement visible : par l'écriture des mots (leur contenu, leur graphie, leur langue) et par la captation précise de leur espace d'apparition.

Conscient de la violence médiatique, du devenir spectacle du moindre message, fût-il d'ordre privé, les formes plastiques que je développe revendiquent un caractère *minimum*. Minimum, le livre l'est, il l'a toujours été. Il use de sa modestie formelle pour se glisser de lieu en lieu, de poche en poche et créer des stratégies lui permettant de prolonger sa survivance. N'oublions pas que beaucoup de livres d'artistes, considérés aujourd'hui comme importants, furent diffusés à leur époque par voie postale ou bien, pour peu qu'ils fussent immergés dans un contexte politique hostile, distribués sous le manteau. Dans cette perspective, j'aime cette citation pétrie d'humanisme de Peter Sloterdijk : « Le livre est une grosse lettre adressée à des amis¹. »

Le contenu de mes livres est avant tout rédactionnel. Je ne dessine plus, je ne photographie pas, bien que j'use d'un scan pour réaliser les maquettes de mes ouvrages. Je prends principalement appui sur des documents déjà existants, des ready-made textuels, et les remodele selon un protocole clairement établi ; le texte seul est alors susceptible de produire une image, de susciter une représentation.

Pour le premier d'entre eux, *Gift* (cadeau en anglais, *poison* en allemand) publié en 2009 aux éditions P, à Marseille, j'ai désiré qu'il ressemble à un livre d'enfant. Le papier (un couché brillant), le format carré et la reliure (une spirale métallique)

1. Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*, éditions Mille et une nuits, 2000.

Sans titre, dimensions variables, collage et crayon feutre sur papier, édition illimitée, 2011.



abondent dans ce sens. Comme matière première, j'ai extrait de ma collection d'éphémérides, vingt-neuf cartons d'invitation ne reproduisant aucune œuvre, aucune image – en somme, des travaux uniquement textuels et rédigés en trois langues (français, anglais et allemand). À noter que le terme « carton » peut prendre ici une valeur cinématographique : celle des intertitres glissés dans les films muets. Chaque carton peut être apprécié pour sa puissance évocatrice alors que seul le défilement horizontal de l'ensemble créera des récits, ceux de la mode, de la morale ou de l'époque selon une déclinaison bien connue (sans oublier la passion)².

La variété de leur format, leurs couleurs vives ainsi que les jeux typographiques qui animent leur surface expriment une insouciance légèreté que certains qualifieraient de post-moderne. Après tout, le

contenu reproduit sur le carton d'invitation est-il si important une fois que l'on a pris conscience de sa destination quasi-exclusive, en l'occurrence *les professionnels de la profession*? Le dévoiement des énoncés conceptuels a été clairement signalé dès 1988, au CAPC, par Haim Steinbach et son slogan décliné sous forme de peinture murale : « ON VEND DU VENT ». Malgré tout, le dégagement cool de ces cartons d'invitation, cette distance dandy qui consiste à ne jamais s'engager tout à fait, recèlent une violence ambiguë. J'en veux pour preuve ces quelques exemples

2. Exposition, *L'époque, la mode, la morale, la passion*.

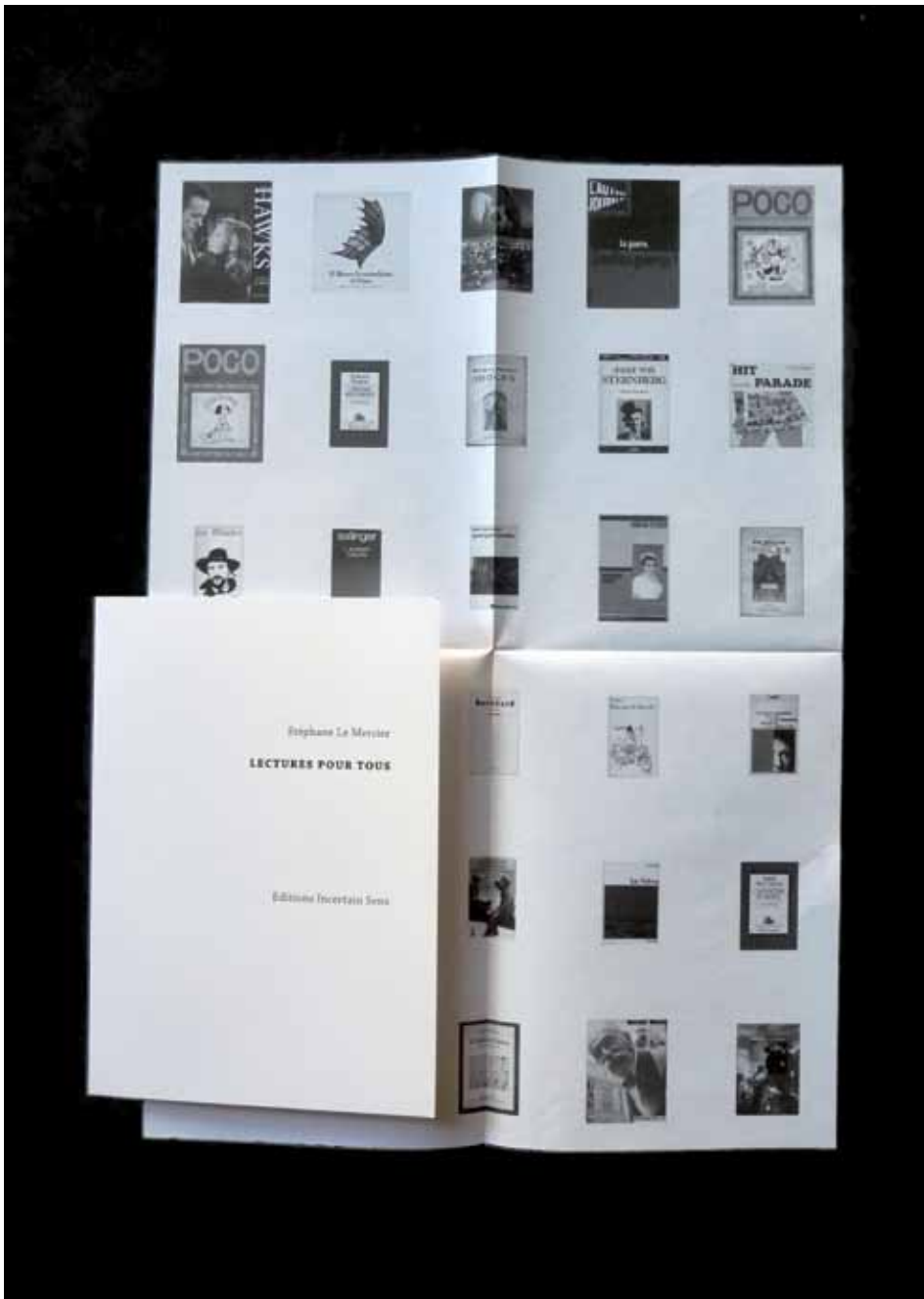
Aspects de l'art aujourd'hui : 1977- 1987. Centre Georges Pompidou, 1987. Commissaire général : Bernard Ceysson, commissaires associés : Alfred Pacquement, Bernard Blistène, Catherine David, Christine Van Assche.

parmi beaucoup d'autres : *Heroes, Listen to me, La vérité pure, I am a Man, Ma belle utopie*, etc., sans citer des interjections comme *Little Bastard* dont je me suis d'emblée détourné pour des raisons facilement compréhensibles... Le langage contemporain, fût-il appliqué au domaine des beaux-arts, peut difficilement s'extraire des tropes (anglicisme, ironie, antiphrase) dont se régale le monde publicitaire. La figure d'un sujet s'extraît alors de cette somme éditoriale ; celle de l'artiste contemporain soumis aux règles imperturbables de l'autopromotion. Cette figure naïve et autoritaire, je la nomme *le portrait de l'artiste en carton d'invitation*. Collationner ces cartons, les organiser de manière à ce qu'ils produisent une narration, c'est en exagérer la violence structurelle. De plus, si le livre *Gift* impose forcément, page après page, une narration

au détriment d'une autre, les lectures publiques que j'en extrais s'attardent sur une variante X de combinaisons possibles, au risque de l'absurde. Elles privilégient un caractère sonore, la production d'un hypertexte répétitif. Le livre alors équivaut à une partition, modifiable selon le contexte d'accueil, la qualité de l'auditoire, etc.

À l'origine du second projet *Lectures pour tous*, aux éditions Incertain Sens, il y a eu la fréquentation amicale de Pierrot, bouquiniste, humaniste distingué, résidant dans son espace improbable dans le quartier du Panier à Marseille. Ses ouvrages vendus au prix unique d'un euro s'étaient jusqu'en 2010³, sur une table

3. Pierrot est décédé en février 2010, quelques semaines avant la parution de *Lectures pour tous*.



Lectures pour tous,
21 x 14,8 cm fermé,
42 x 29,7 cm ouvert,
éditions Incertain Sens,
Rennes, 2010

sur le devant de sa porte. J'ai scanné l'ensemble des couvertures des livres que j'ai acquis auprès de lui, formant – ce qui est un comble pour un livre d'artiste! – le catalogue exhaustif de cette aventure. Plastiquement, *Lectures pour tous* a revêtu l'apparence d'une affichette pliée en quatre, glissée à l'intérieur d'une couverture rigide, à la manière de ces catalogues imprimés par les libraires spécialisés et diffusés par voie postale à leur clientèle la plus fidèle. Pour aller au plus vite, je considère *Lectures pour tous* comme ma contribution discrète à *Marseille, capitale européenne de la culture en 2013*, contribution d'autant plus discrète, qu'elle apparut trop tôt et hors des sentiers banalisés de l'institution. Je désirais ainsi m'attarder sur la présence des anonymes qui œuvrent à la diffusion de la culture en dehors des réseaux clairement repérés et enfin, témoigner de

la persistance – pour combien de temps encore? – du livre dans l'espace public. Dans mes souvenirs, je ne compte plus le nombre de personnes qui s'attardaient sur le stand de Pierrot pour le photographe, présence aussi fréquente que rares étaient les acheteurs. J'aurais pu témoigner de ce décalage en le documentant par la photographie ou la vidéo, en concevant une œuvre répondant plus aux conventions artistiques contemporaines. La simple reproduction des livres collectionnés par mes soins m'a semblé pouvoir rendre compte de cette expérience et produire un récit supplémentaire. Je n'ai pas voulu m'appesantir.

À longueur de conférences⁴, Bill Gates regrette que le livre contemporain soit

4. Bill Gates, *The end of textbooks as we know them*, You Tube, 2010.

Vite,
2008-2012,
projet en cours.



encore trop épais et conçu sur le modèle archaïque des ouvrages littéraires (*comedy*, en anglais). Il faut, selon lui, inventer d'autres accès aux textes, d'autres formes de découpage. Il s'agit d'aller à l'essentiel et de dynamiser l'imminence de la culture technique sous peine de produire des étudiants frustrés (il emploie le terme terrible d'*humiliated*) dans la progression besogneuse de leurs recherches. Par cette attitude, ne risque-t-on pas de jeter le bébé avec l'eau du bain et d'accélérer radicalement la disparition des livres jugés peu ou pas utiles ? Et d'ailleurs, comment la définir, cette utilité ? S'agenceront alors, dans l'histoire de la culture, des espaces nouveaux où le livre sera bien présent mais sous une forme désuète voire

patrimoniale, celle d'un monument accessible aux heures uniques d'ouverture.

Le dernier livre, *Corps 72*, publié par les éditions Boabooks à Genève, possède la dimension typographique et l'aspect documentaire des deux projets précédents. À l'origine de ce livre sommeille un de mes premiers souvenirs d'enfance. En 1972, année de mes huit ans, mon père était employé à l'usine du Joint Français de Saint-Brieuc. Une grève y éclata qui se prolongea durant quatre mois, inaugurant par la radicalité de ses revendications économiques et culturelles une nouvelle forme de conflits ouvriers (la manufacture Lip, l'année suivante, à Palente-Besançon).

Orange mécanique, *Le Parrain*, *Le charme discret de la bourgeoisie*, *Les chiens de paille*, *La classe ouvrière va au paradis*, *L'assassinat de Trotsky*, etc. occupaient alors les affiches des salles de cinéma. Ces titres de films s'adressent à nous tous, cinéphiles ou pas. Ils appartiennent désormais à un imaginaire collectif où les figures inchangées du délinquant ultraviolent, du politicien véreux et de l'intellectuel harcelé sont élevées au rang de *caractères*. Cette recrudescence de signes politiques pose une question que certains considéreront sans doute comme aberrante : une production fictionnelle est-elle en mesure d'influencer la réalité de son époque ? ou de façon plus réaliste, peut-on suivre les crispations de l'Histoire dans ses titres de films ?

J'ai découpé *Corps 72* comme un générique de fin. Soit un titre par page, en Helvetica Neue, corps 72, sans césure. Comme la charte graphique de la collection Bloc l'impose, chaque page imprimée est séparée de la suivante par une page blanche. 24 titres, 48 pages. Il pourrait s'agir d'un agenda (le chiffre de l'année, les pages blanches, la reliure dans la partie supérieure), de ces agendas thématiques affectonnés par les adolescents et consacrés aussi bien aux sports mécaniques qu'à la culture pipole. En tant que tel, les lecteurs peuvent s'en saisir et le compléter par des réflexions aussi futiles qu'essentielles. Ils sont invités à poursuivre l'Histoire, à l'augmenter ou bien, à la manière de ces spectateurs impatients projetant



leur ombre sur l'écran au moment du générique de fin, à en parasiter le contenu. Le générique de fin ? la seule séquence qui persiste à défiler, alors qu'immanquablement, les spectateurs vident la salle ; l'instant T où le réel s'invite à nouveau dans l'esprit embué du spectateur. Ce petit moment douloureux où la fiction est close.

Plus sérieusement, imaginer des livres susceptibles de se transformer aussi en partition, en affiche ou bien en surface d'inscription, me permet de les considérer comme les repères d'un exercice cartographique en cours de relevé. Ces formes instables reproduisent le cours plus instable encore de l'expérience, ses soubresauts.

Beaucoup de mes contemporains usent du livre d'artiste pour clore un projet : une série de dessins griffonnés lors de trop longues nuits d'insomnie, une compilation de photos réalisées lors d'une résidence à Berlin. Mes expériences tant pratiques que théoriques m'autorisent à penser que les livres qui ne pâtissent pas d'une présentation publique sont ceux qui se concentrent sur la réactivation d'une expérience. Pour citer des œuvres que j'ai eu le plaisir d'approcher dans le cadre de *Table d'hôtes*, projet curatorial mené entre 2007 et 2010 en collaboration avec Pierre-Olivier Arnaud⁵ : le *BLOC* d'Éric Watier dont le feuilletage ainsi

5. Collection FRAC Rhône-Alpes.

Albrecht D.
Table d'hôtes,
commissaires : Stéphane
Le Mercier, Pierre-Olivier
Arnaud, Institut d'Art
Contemporain
de Villeurbanne,
du 10 au 13 avril 2008.

que l'effeuillement sont en parfaite adéquation avec l'extrême discrétion de ses images et de ses textes, les reprographies agrafées de Ben Kinmont, dans le cadre de sa maison d'édition Antinomian Press, ayant trait à des artistes méconnus ou ayant cessé toute activité artistique sont, à ces titres, exemplaires. Ils aménagent modestement des étages supplémentaires à l'édifice artistique, ceux du fragile, du non-dit, du refoulé, et luttent vaillamment contre les automatismes de l'époque et ses oublis un peu trop systématiques. Je me souviens d'Albrecht D. dont nous présentâmes en avril 2008, à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, un travail conçu originellement en 1979 pour le Congress of International Artist Union à Stuttgart. Ce travail était constitué de

centaines de photocopies A4 fournies par des artistes de l'époque (de Yoko Ono à Genesis P Orridge), reliées entre elles par une cordelette, et qui, une fois installées, serpentaient d'arbre en arbre dans le centre-ville. Trente ans plus tard, dans le cadre de *Table d'hôtes*, point de livre relié mais une pile de documents désordonnés, posés en vrac. Une banderole sans revendication. De cette masse textuelle et iconographique, les visiteurs étaient appelés à ouvrir leur propre voie, à y tirer du sens. Il est notable que l'ouverture au document propulse le livre d'artiste bien loin. Il augmente ses propriétés physiques (après tout, un A4 plié, c'est encore un livre), enrichit sa consultation et ainsi, lui octroie des qualités discursives et esthétiques à priori insoupçonnées. Le document

est rugueux, nul esprit de séduction ne l'anime. Inactivé, il repose patient sur les étagères des bibliothèques. Activé, il ne cesse de s'épandre, matière vivante. Il s'enrichit au contact d'autres documents, produisant des sauts dynamiques, des contrepoints insoupçonnés. « A familiar story and... an endlessly fascinating labyrinth » écrivait John Baldessari dans *The Metaphor Problem Again*⁶, livre qu'il réalisa en 1999 avec Lawrence Weiner. Pour ce projet, les deux artistes – à ma gauche, le père de la *Pictures Generation*, à ma droite le paragon de l'immatéria-

lité conceptuelle – définirent un protocole surprenant : Baldessari écrirait alors que Weiner se concentrerait sur l'image photographique. Chaque artiste officie donc comme le traducteur simultané de l'autre tandis que l'objet éditorial a pour vocation de documenter les minutes de cette traduction, de ce renversement stratégique. Oui, c'est ainsi, « Une histoire familière et... un fascinant labyrinthe sans fin », également partageable entre toutes et tous.



Corps 72,
20,4 x 28,9 cm, 40 pages,
éditions Boabooks,
Genève, 2011.

Corps 72

Stéphane
Le Mercier

B

6. John Baldessari, Lawrence Weiner, *The Metaphor Problem Again*, Ink-Tree Kunsnacht et Mai 36 Galerie, Zurich, Suisse, 1999.

Des Illusions ou l'invention de l'art

Un livre d'Alain Farfall



Éditions Incertain Sens

*Des illusions,
ou l'invention de l'art.
Un livre d'Alain Farfall,
Éditions Incertain Sens,
Rennes, 2008.*

Leszek Brogowski

Le livre d'artiste et le discours de l'exposition

« De même qu'il se forme une congère là où le vent tombe, de même, pourrait-on dire, là où la vérité tombe, surgit une institution. Mais la vérité se met à souffler dessus, néanmoins, et finit par la renverser¹. »

Henry David Thoreau

Entre la pratique d'exposition dans le monde de l'art et la pratique de l'imprimé d'artiste une opposition est rarement déclarée; elle est souvent plutôt ressentie comme une tension – une hésitation – lorsque l'imprimé est utilisé comme moyen d'échapper à l'exposition. Si toutefois on expose un livre d'artiste, on ne doit pas oublier qu'il est déjà *un mode d'exposition* du travail artistique, mode emprunté au livre, et alors on peut se demander si exposer un travail éditorial ce n'est pas courir le risque tautologique d'«exposer l'exposition», expression qui, après être apparue dans le travail de Roberto Martinez en 1997 (*Allo-topie C*), est réapparue récemment dans le contexte des tendances dites curatoriales².

Bien plus: les tentatives d'échapper à l'exposition ne sont-elles pas vaines par nature, et les artistes ne finissent-ils pas, *nolens*

1. Henry David Thoreau, «La vie sans principe» (1954-1963), in *Essais*, trad. Nicole Mallet, Marseille, Le mot et le reste, coll. «Attitudes», 2007, p. 261. «In short, as a snowdrift is formed where there is a lull in the wind, so, one would say, where there is a lull of truth, an institution springs up. But the truth blows right on over it, nevertheless, and at length blows it down.», «Life Without Principle», in *Walden and Other Writings*, New York, Bantam Books, 1979, p. 372.

2. *An Exhibition on an Exhibition*, exposition/livre de Jens Hoffmann, voir: Vincent Honoré, «Dossier Jens Hoffmann», dans *02#35*, automne 2005, p. 20-21, cité par Bo-Kyung Lee, *L'Art d'exposer l'art. Invention du spectateur*, thèse de doctorat en Arts plastiques, sous la dir. de Pascal Bonafoux, soutenue à l'université Paris 8 le 28 mars 2011, p. 334.

Bruno di Rosa,
*Les Regrets de Joachim Du
 Bellay, Pinocchio, Kaddish*
 d'Allan Ginsberg. Artothèque
 de Lyon 2005.



volens, par être absorbés par le système de l'exposition ? C'est dans ce sens en effet que va l'article que Jean-Marc Poinot publie en 1988 sous le titre «Déni d'exposition³». Pour éviter le piège qu'il dénonce, je tâcherai de distinguer aussi clairement que possible deux usages du terme «exposition» : l'un qui renvoie à l'exposition comme pratique du monde de l'art et l'autre à l'exposition comme fonction, celle que Walter

3. Jean-Marc Poinot, «Déni d'exposition», in *Art conceptuel I*, catalogue d'exposition au CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, 7 octobre-27 novembre 1988, p. 13-21. Le titre de cet article a pris du relief depuis que, il y a quelques années à peine, les médias ont commencé à parler de «déni de grossesse». C'est comme si l'artiste dissimulait l'exposition et en niait la pratique, son «bébé» étant toujours là.

Benjamin a analysée en l'opposant à la valeur rituelle de l'art⁴.

M'appuyant sur une double expérience qu'Aurélien Noury et moi-même avons acquise depuis 2007, celle d'éditeurs de livres d'artistes (herman de vries, Bruno di Rosa, Lefevre Jean Claude, Laurent Marissal, Hubert Renard, Éric Watier, Roberto Martinez, Stéphane Le Mercier, etc., Éditions Incertain Sens depuis 2000), et celle d'initiateurs et de gestionnaires du Cabinet du livre d'artiste qui expose depuis 2006 le travail éditorial entre autres de ces artistes, je me proposerai ici de procéder à la critique

4. Walter Benjamin, «L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», in *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1995, § V, p. 147.

du discours qui s'accommode de l'exposition – que j'appellerai ensuite le discours de l'exposition –, afin de clarifier ses enjeux et de remédier à certaines méprises. Y a-t-il d'ailleurs une fatalité à parler d'exposition en tant que pratique du monde de l'art dès lors qu'on évoque le livre d'artiste ? Cette critique correspond à ma recherche, aussi désespérée que risquée, d'un vocabulaire approprié aux activités de lieux tels que le Cabinet du livre d'artiste, recherche qui croise des problématiques qui, depuis plusieurs décennies, troublent et interrogent le discours critique sur et de l'art : œuvres d'art ou ouvrages d'art (comme on parle d'ouvrages à la bibliothèque) ? vernissage ou inauguration ? galerie d'art commerciale ou galerie d'art commercial ? exposition d'œuvres ou fétichisation de

marchandises ? exposition ou présentation du travail éditorial⁵ ?

L'EXPOSITION COMME INSTITUTION DE L'ART

Il faut en effet que les mots soient justes. Il faut définir correctement l'exposition comme institution et l'exposition comme fonction. On peut être d'accord avec Jean-Marc Poinot lorsqu'il écrit que «la galerie n'est pas l'institution qui instaure le statut

5. L'idée d'un tel vocabulaire fit l'objet de la note 111 dans mon livre *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, La Transparence, 2010, p. 339, où j'en annonçais à la fois le projet et le danger, projet dont j'avouais ne détenir aucun fil convaincant, et danger que devaient prévenir à l'avance les remarques de Confucius sur la justesse des noms.

sémiotique de l'objet», car «confondre l'exposition avec la galerie ou le musée, c'est confondre l'éditeur avec l'institution littéraire du roman⁶». Ce n'est donc pas la galerie qui serait l'institution au sens propre du terme, mais l'exposition; *c'est l'exposition qui institue un objet dans son «statut sémiotique» d'œuvre*. «C'est pourquoi, continue Jean-Marc Poinot, toutes les tentatives visant à prendre la mesure de l'exposition ont largement contribué à dépasser les apories idéologico-sémiotiques issues d'une interprétation sommaire du ready-made⁷». Les deux théorisations de l'institution proposées au cours des années 1970 ne semblent pas, *du moins à première vue*, contredire un tel concept de l'exposition comme institution. Celle de Michel Foucault sonne même comme un écho à Henry David Thoreau: «Ce qu'on appelle généralement "institution", c'est tout comportement plus ou moins contraint, appris, dit-il. Tout ce qui, dans une société, fonctionne comme système de contrainte, sans être énoncé, bref, tout le social non discursif, c'est l'institution⁸». Pour accorder la position de Jean-Marc Poinot avec cette définition, il suffit d'observer que l'exposition est une procédure *imposée* à l'art afin que ses objets puissent accéder au statut social de signes. Quant à la conception de l'institution que Peter Bürger, spécialiste des sciences de la littérature, hérite de Karl Marx via Herbert Marcuse, elle se place – *là aussi, à première vue* – plutôt du côté de l'«épistémè» foucal-

dienne, c'est-à-dire du côté du «dispositif spécifiquement discursif⁹», tandis que le «dispositif», fondamentalement hétérogène – discursif/non discursif –, désigne chez Foucault le jeu de pouvoir: «des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux¹⁰». L'institution de l'art, c'est-à-dire son statut social, «constitue [certes] les conditions générales [et donc non réductibles au discours] dans le cadre desquelles on crée et on perçoit les œuvres singulières¹¹», écrit Peter Bürger, mais il précise aussitôt que ces conditions, *die Institution Kunst*, sont «saisissables principalement dans les réflexions d'auteurs et de critiques d'art¹²», c'est-à-dire dans leurs discours. «Au moyen du concept de l'institution de l'art se trouve repérée la surface médiane entre la fonction d'une œuvre singulière et la société, écrit-il. Elle est à concevoir comme une *variable historique* dont les changements se succèdent bien plus lentement que la succession d'œuvres singulières¹³.» Avant de chercher les failles dans cette harmonie théorique apparente, on peut dire que la dimension sociale de la pratique de l'exposition dans l'art peut être prise en charge par les théories de l'institution puisque l'exposition, comme l'écrit Jean-Marc Poinot, «reste quelle que soit la forme qu'elle prenne,

l'écran sur lequel se projette l'activité sociale de l'artiste¹⁴». Deux fissures lézardent pourtant cet édifice théorique, l'une du côté des évolutions historiques de l'institution, l'autre du côté des choix alternatifs portés par les écrits d'artistes, et elles semblent se rejoindre à partir des années 1960. La tension évoquée au départ, effet de la critique de l'institution, est au centre de l'article de Jean-Marc Poinot. En citant les célèbres déclarations de Lawrence Weiner – «1. L'artiste peut réaliser la pièce. 2. La pièce peut être réalisée par quelqu'un d'autre. 3. La pièce ne doit pas nécessairement être réalisée» –, il prend la position qui s'accommode du dispositif de l'exposition: «ces déclarations posent des prémisses qui nous paraissent contradictoires, écrit-il. Comment est-il possible de faire une exposition, de montrer quelque chose et simultanément d'en dénier l'existence en tant qu'œuvre¹⁵»? Or, précisément, n'y a-t-il pas de glissement de sens entre «*faire une exposition*» et «*montrer quelque chose*», glissement qui de l'exposition comme institution passe à l'exposition comme fonction? N'existe-t-il pas d'autres modalités d'*exposer* l'art – de le *montrer* – en dehors de l'exposition comme institution du monde de l'art?

Pour répondre à ces interrogations, deux pistes pourraient être explorées. L'une d'entre elles est même esquissée dans le passage de l'article de Jean-Marc Poinot, cité précédemment: «confondre l'exposition avec la galerie ou le musée, c'est confondre l'éditeur avec l'institution littéraire du roman». Esquissée seulement, car il ne se réfère pas à la pratique éditoriale et aux écrits des artistes tels qu'Ed Ruscha ou Dick Higgins¹⁶. On ne peut que le regretter dans la mesure où c'est précisément au monde de l'édition littéraire que la pratique du livre d'artiste emprunte le modèle le plus viable de l'alternative à l'exposition comme mode d'institution de l'art. On doit donc se demander si l'édition ne peut pas jouer dans l'art un rôle analogue à celui de l'exposition, pour instituer un objet dans son «statut sémiotique» d'œuvre. Quant à la seconde piste, elle est fournie par la conception foucauldienne de l'institution comme un jeu de force: ne s'agit-il pas, notamment dans les pratiques éditoriales d'artistes, d'un rapport de force, lisible notamment à travers les écrits d'artistes, qui s'engage entre diverses *modalités d'institution* de l'art? Celle qui domine toujours dans le monde de l'art, son système d'exposition, est la routine et le «comportement plus ou moins contraint, appris» du monde de l'art; elle consiste à accrocher les œuvres dans l'espace dédié d'une galerie d'art, organiser un vernissage, envoyer des cartons d'invitation, produire un catalogue, vendre les œuvres exposées, etc. Jean-Marc Poinot

13. *Ibidem* p. 17; je souligne: «Mit dem Begriff der Institution Kunst wird eine Ebene der Vermittlung bezeichnet zwischen der Funktion des Einzelwerks und der Gesellschaft. Diese Vermittlungsebene ist als geschichtliche Variable zu denken, deren Veränderungen aber viel langsamer vor sich gehen als die Abfolge der einzelnen Werke.»

14. Poinot, «Dénier d'exposition», *loc. cit.*, p. 14.

15. *Ibidem*, p. 13; je souligne.

6. Poinot, «Dénier d'exposition», *loc. cit.*, p. 19.

7. *Ibidem*.

8. «Le jeu de Michel Foucault» [1977], in *Dits et Écrits 1954-1988. II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2001, p. 301.

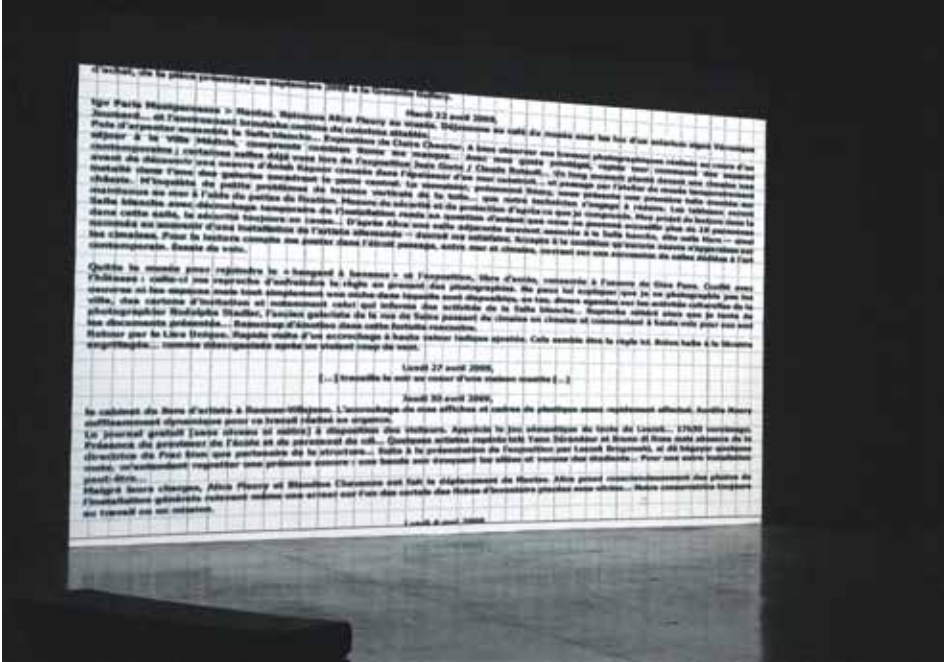
9. *Idem*.

10. *Ibidem*, p. 300.

11. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, p. 15: «Dieser Status (die Institution Kunst) stellt die Rahmenbedingungen dar, innerhalb derer die Einzelwerke produziert und rezipiert werden.»

12. *Ibidem*, p. 16: «Dieser ist uns fassbar vor allem in der Reflexion von Autoren und Kritikern.»

16. Concernant Dick Higgins, voir divers documents choisis et traduits par Bertrand Clavez dans les actes du colloque *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ?* (en cours de publication aux Éditions Incertain Sens).



admet d'ailleurs que les artistes mettent en question et modifient ce système, sans pour autant sortir de l'exposition comme institution de l'art. Si cependant on reconnaît que l'institution artistique est une « variable historique », alors on peut considérer que la publication d'artiste est une modalité alternative d'institution de l'art. Elle repose sur la *fonction* d'exposition autre qu'un accrochage ou un étalage d'œuvres dans l'espace de la galerie; accrochage et/ou étalage, sont certes, eux aussi, des modalités de la *fonction* d'exposition, mais on les identifie surtout comme constitutifs de l'exposition de l'art. On dit même « l'accrochage », voire « les cimaises » pour désigner l'exposition. La *fonction* d'exposition du livre d'artiste, celle dont vit l'édition, est, quant à elle, une façon alternative de *rendre public* le travail de l'art.

L'EXPOSITION COMME FONCTION DANS LES PUBLICATIONS D'ARTISTES

Qu'est-ce en effet qu'exposer ? C'est d'abord disposer de manière à mettre en vue : un objet, des idées ou des arguments ; c'est pourquoi exposer c'est aussi faire connaître, voire expliquer. C'est parfois aussi tourner le bon côté de ce que l'on expose vers le spectateur potentiel ou le placer au bon endroit pour le *rendre visible*. Dans le cas qui nous concerne, il s'agit d'une *visibilité publique* de l'art et c'est pourquoi, pour l'artiste, exposer c'est s'exposer, c'est-à-dire prendre un risque, mais cela peut valoir autant pour un artiste qui expose dans une galerie que pour celui qui publie un livre.

Il est évident que la page du livre – que le livre – remplit prodigieusement la fonction

Lefevre Jean Claude,
[Lectures enregistrées 1993-
2010] & [Fragments génériques
1977-2010]
Festival FRASQ #2,
vendredi 22 octobre 2010
Le Générateur, Gentilly.

d'exposition, mais quelques éléments de son histoire permettront de mieux comprendre l'excellence avec laquelle le livre y procède. C'est d'abord l'écriture, quel qu'en soit le support, qui a permis à la pensée d'échapper aux contraintes de l'oralité, notamment à sa dépendance par rapport à la temporalité du débit de la parole, ainsi qu'à sa linéarité¹⁷, et d'entrer dans une logique tabulaire¹⁸ où ses divers éléments peuvent être *exposés simultanément à la vue*, et donc comparés, associés, opposés les uns aux

autres, etc. L'invention du rouleau – concomitante à l'apparition du nouveau support : le papyrus – renforce certes la disponibilité publique des textes et des images, mais leur *mise en vue* souffre encore de deux inconvénients : d'une part, le rouleau se referme et ne laisse pas son contenu exposé à la vue du lecteur lorsque celui-ci ne le maintient pas avec ses mains, d'autre part, l'espace d'exposition qu'il offre à ses divers contenus reste mouvant, l'ouverture du rouleau n'étant pas déterminée par sa structure matérielle de pages, mais par l'avancement aléatoire de la lecture.

C'est grâce à l'invention de la page – concomitante, elle, à l'apparition d'un nouveau support : le parchemin, qui rend possible le pli – que le texte « accède [pleinement] à l'ordre du visuel », comme l'a écrit Christian

17. Marshall McLuhan a prétendu à tort que c'est l'image qui permet de rompre avec la linéarité de la pensée.

18. Voir : Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.

Vandendorpe; en effet, «la page, qui peut être exposée à la vue de tous, permet au texte de cohabiter avec des images¹⁹». Elle fixe définitivement l'espace d'exposition du texte et/ou des images qu'elle porte, en consacrant sa *fonction* d'exposition quelques décennies avant notre ère: c'est l'invention du *codex*. Dans un processus millénaire, s'élabore ensuite la structure péritextuelle du livre, comprenant un éventail d'instruments fonctionnels qui facilitent non seulement l'accès au contenu du livre, mais encore son exploration et sa compréhension (exposer, c'est faire connaître, voire expliquer): table des matières et foliotation, page de titre et colophon, index et notes en bas de page, etc. La presse à caractères mobiles de Gutenberg, apparue au xv^e siècle, achève ce dispositif d'exposition que constitue désormais le livre, en instituant la logique de l'économie du livre où l'accessibilité augmente à mesure de la popularité grandissante du livre, logique poussée à sa limite depuis l'essor de l'imprimerie industrielle à partir des années 1830, puis l'arrivée de l'offset un demi-siècle plus tard. On voit donc que le souci de la *fonction* d'exposition traverse toute l'histoire du livre; étalées sur deux millénaires, les inventions qu'elle porte ont permis au livre d'asseoir sa visibilité publique sans égale sur trois registres: le dispositif matériel, la structure péritextuelle et une économie démocratique.

Il est donc légitime de parler du livre en termes d'espace d'exposition – le motif de

l'architecture du livre pouvant d'ailleurs être considéré comme argument en faveur de cette approche –, à condition toutefois de distinguer la *fonction* d'exposition accomplie par le livre et l'*institution* de l'exposition, telle qu'elle s'est répandue dans le monde de l'art depuis la fin du xix^e siècle. «Notes à propos du livre d'artiste²⁰» publié par Roberto Martinez en 2001 est un excellent document pour commenter cette distinction. «Mon premier livre d'artiste, écrit-il, était simplement une œuvre exposée en galerie quelques mois auparavant et transposée dans l'espace du livre». C'est la découverte par l'artiste de la *fonction d'exposition du livre*, suivie plus tard par la découverte du *livre comme institution* à part entière: «La visibilité d'un travail, par le livre ou plus généralement par l'édition imprimée (tracts, affiches, autocollants...), apporte en plus un décalage quant à ceux qui peuvent rencontrer l'œuvre / [...] et] contraste alors avec une réalité qui voudrait que seuls les habitués du réseau des lieux consacrés à l'art contemporain puissent me voir. / La circulation des propositions contenues dans le travail artistique change ainsi de niveau et d'échelle. L'accessibilité est alors autre et complémentaire²¹».

L'exposition comme pratique institutrice du monde de l'art présuppose l'œuvre sous la forme d'objet; aussi banal soit-il, il est transfiguré²² par l'institution qui en

fait un objet-signe en tant qu'œuvre et un objet-fétiche en tant que marchandise. Or, précisément, les particularités de la *fonction* d'exposition, élaborée par le livre, non seulement préservent le livre d'artiste des routines – plus ou moins contraignantes – d'une telle pratique, mais encore elles en constituent souvent une subversion. L'on peut d'emblée attirer l'attention sur deux particularités du livre d'artiste qui ont de quoi interroger, voire mettre en cause les présupposés et les préjugés artistiques des pratiques courantes d'exposition.

Même si le *livre d'artiste* est lui-même un objet – première particularité –, il *n'expose pas d'objets-œuvres, mais des images et du texte*; c'est parce que le livre d'artiste n'est pas un catalogue qui énumère les œuvres-objets, mais qu'il est lui-même œuvre, *qu'il échappe aux présupposés de l'œuvre comme objet à exposer*. On l'a dit: exposer, c'est disposer de manière à mettre en vue un objet ou *des idées*, et c'est pourquoi exposer c'est aussi faire connaître, voire expliciter. Il est donc logique que l'art conceptuel, qui s'attachait à mettre en valeur la dimension intellectuelle de l'expérience artistique, ait eu souvent recours au livre. Mais le *livre d'artiste expose des idées en adoptant toujours le même dispositif d'exposition qui est celui du livre*. En cela, le livre est comparable à l'exposition d'art, à ceci près que *l'exposition d'art présente des œuvres*, tandis que *le livre d'artiste se présente lui-même comme œuvre tout en exposant textes et/ou images*. D'ailleurs, une aspiration analogue habite la pratique de l'exposition. «Depuis

le début des années soixante, note Jean-Marc Poinot, il apparaît avec de plus en plus d'évidence que l'activité artistique est orientée vers la production des expositions, ou des événements qui en tiennent lieu plus que vers la production d'œuvres susceptibles ultérieurement d'être exposées²³». Tout comme le livre d'artiste, *l'exposition se présente alors comme œuvre*. On parlera d'*installation* comme nouvelle forme de l'art. Il faut toutefois signaler d'emblée que la tendance évoquée par Jean-Marc Poinot, à travers laquelle les artistes portent un regard critique sur les pratiques institutionnelles de l'art, ne doit pas être confondue avec le courant dit curatorial, très offensif ces dernières années, où l'exposition ne s'autonomise pas tant par rapport aux institutions traditionnelles du monde de l'art (et de la conception de l'œuvre qu'elles présupposent) que par rapport aux artistes, souvent instrumentalisés au profit d'un projet «curatorial». L'activité artistique des années 1960, «orientée vers la production des expositions», sera, quant à elle, confrontée ci-après aux critiques de l'exposition d'art issues de la pratique du livre d'artiste, notamment pour savoir si les deux approches impliquent les mêmes enjeux artistiques.

C'est la seconde particularité du livre d'artiste qui permet d'amorcer déjà la réponse à cette interrogation. En effet, dans le livre d'artiste, le dispositif d'exposition est intégré dans le livre lui-même. Dans toutes les circonstances où *l'on prend le livre dans les mains*, ce dispositif est toujours déjà là, et il n'a pas besoin d'autres dispositifs d'exposition, extérieurs, qui s'y ajouteraient. Poser

19. Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte*.

Essai sur les mutations du texte et de la lecture, Paris,

La Découverte, coll. «Sciences et société», 1999, p. 54.

20. Roberto Martinez, «Notes à propos du livre

d'artiste», in *Critique et Utopie. Livres d'artistes*,

plaquette d'exposition préparée par Anne Mœglin-

Delcroix, La Criée centre d'art contemporain, Rennes,

janvier-février 2001, non paginée.

21. *Idem*.

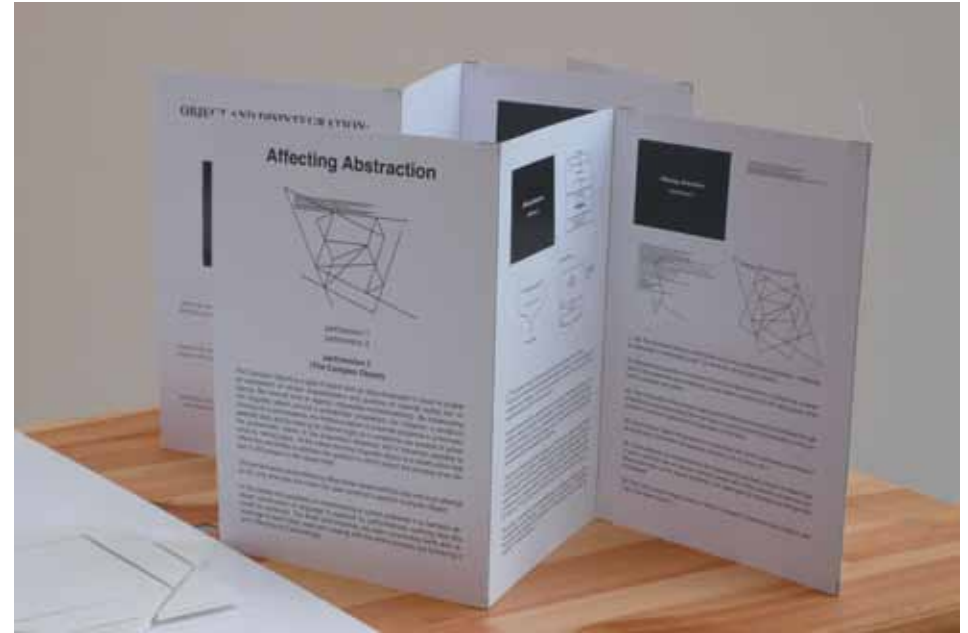
22. Voir: Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*.

Une philosophie de l'art, Paris, Seuil, coll. «Poétique»,

1989.

23. Poinot, «Déni d'exposition», *loc. cit.*, p. 14.

Falke Pisano,
Table d'Hôtes, commissaires :
 Pierre-Olivier Arnaud
 et Stéphane Le Mercier,
 Institut d'art contemporain
 de Villeurbanne,
 du 27 février au 8 mars 2009.



un livre sur la table, le glisser dans une pile au fond du bureau ou le ranger sur une étagère de la bibliothèque, ce sont autant de modalités de *rangement* ou de *stockage* et non des modalités d'exposition. À partir du moment où cette simple condition est respectée – la possibilité d'ouvrir le livre pour accéder à la visibilité publique qu'il organise – même lorsque le livre se trouve exposé dans une galerie d'art comme œuvre-objet, il apporte son mode propre d'exposition et ne profite pas du dispositif spécifique de l'exposition proposé par la galerie d'art; au contraire, il peut même parfois en pâtir lorsque le livre se trouve par exemple enfermé sous vitrine. Il est donc abusif de dire, lorsque les livres sont «exposés» dans une galerie d'art, qu'il s'agit d'une exposition de livres d'artistes au même sens qu'une exposition d'œuvres; on y reviendra plus loin à

propos du Cabinet du livre d'artiste. Dans le livre d'artiste, le dispositif d'exposition propre au livre impose à l'œuvre la structure matérielle et fonctionnelle du livre, et ce qui est ainsi exposé, ce ne sont donc pas des objets, mais le texte et/ou les images. Or, ce que Christian Vandendorpe dit du texte imprimé dans le livre vaut aussi bien pour le texte que pour les images: «le défi du texte imprimé est d'établir un équilibre entre les exigences du sémantique et celles du visuel²⁴». On ne saurait mieux résumer l'objet d'une longue élaboration de la culture typographique depuis le XVI^e siècle (les livres produits entre 1450 et 1501, dits incunables, bien qu'imprimés, ressemblent encore étrangement aux livres manuscrits); le design

24. Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte*, op. cit., p. 61; je souligne.

graphique, dans ses meilleures réalisations, continue à porter les mêmes valeurs. Non seulement le livre est une institution per se – de même que c'est l'exposition qui institue un objet dans son «statut sémiotique» d'œuvre – mais aucun autre mode d'exposition que le livre n'a encore posé à ce jour l'exigence de l'équilibre entre l'institution du sémiotique et l'exposition du visuel de manière aussi méthodique; toute l'histoire du livre imprimé en témoigne. Lorsqu'une exposition d'art soumet les livres d'artistes au même régime que les objets d'art, elle met souvent à mal cet équilibre. En effet, la condition susdite – la possibilité de prendre le livre dans les mains –, fait partie du dispositif de la visibilité publique, porté par le livre, en tant que disponibilité démocratique; or, cette condition est complètement étrangère à la pratique d'exposition dans le

monde de l'art: il est en général interdit de toucher les œuvres exposées en galerie et le dispositif de l'exposition rend parfois impossible tout contact tactile. Cette analyse met donc en lumière le fait que le «comportement plus ou moins contraint, appris» – c'est-à-dire l'institution au sens de Michel Foucault – induit par le dispositif du livre, établit un rapport de force avec l'institution artistique fondée sur la pratique d'exposition. Le livre – et par extension le livre d'artiste – peut donc être considéré comme une institution en lui-même, à la fois comme dispositif instaurateur du statut sémiotique et comme rapport de force. Il serait donc naïf de s'imaginer que le livre s'oppose à l'exposition d'art comme la vérité s'oppose à l'institution, pour reprendre l'image de Henry David Thoreau. Institution en lui-même, le livre d'artiste se pose

comme une *institution alternative* de l'art, alternative par son dispositif d'exposition, et par conséquent par les valeurs qu'elle porte. Le rapport de force qui s'établit entre le livre d'artiste et l'exposition d'art à laquelle il s'oppose parfois frontalement, vient de cette confrontation d'institution contre institution, dont il faut clarifier les enjeux.

LE LIVRE D'ARTISTE COMME INSTITUTION VS L'EXPOSITION D'ART : QUELQUES EXEMPLES

Je n'analyserai ici le livre d'artiste comme modalité d'exposition à part entière que dans la mesure où il conduit les artistes, précisément, à la confrontation avec la pratique convenue d'exposition dans le monde de l'art. Si je ne resterai pas sur le terrain analysé par Jean-Marc Poinot, délimité par «la dénégation de l'exposition, et non le renoncement à cette pratique²⁵», c'est pour m'intéresser aux alternatives à l'exposition élaborées au sein de la pratique du livre d'artiste. Je tâcherai de démontrer que les artistes peuvent *renoncer* clairement à l'*exposition comme un ensemble de comportements convenus du monde de l'art* pour élaborer des conceptions alternatives de l'exposition, conceptions qui – quand bien même elles en gardent le nom – se proposent de revenir à la source, à savoir à la *fonction d'exposition*. Certes, on ne peut qu'être d'accord avec Jean-Marc Poinot lorsqu'il constate que même si «Kosuth a pu publier les tout premiers chapitres de son thésaurus indépendamment de véritables manifestations, il n'aurait pu poursuivre le développement de ce qu'il baptisa sa "seconde

investigation" sans le support contradictoire des galeries et musées qui l'invitent²⁶». Cependant, simple limite de l'induction, des quelques cas qu'il examine – Kosuth, Huebler, Weiner, Siegelau – il ne peut résulter une conclusion à portée générale.

Je me situe par conséquent sur un terrain mitoyen, exploité parfois par les mêmes artistes, en adoptant leur point de vue, et ce afin d'assumer le «rapport de force» entre les deux conceptions divergentes d'exposition : l'une qui repose sur la ségrégation des espaces (l'intérieur et l'extérieur de la galerie), l'autre qui permet de la supprimer, car *le livre porte partout dans la vie l'exposition qu'il constitue lui-même*. C'est donc au sein de la pratique du livre d'artiste que sont apparues dans les années 1960 les remises en question les plus radicales du sens de l'exposition d'art ; de cette pratique sont également issues les redéfinitions les plus intéressantes de l'exposition que j'examinerai ici. Dans les quelques cas brièvement analysés ci-après, la critique de l'exposition d'art comme instrument d'aliénation, tant par rapport à l'artiste qu'au spectateur, s'accompagne de la réflexion sur le livre d'artiste comme alternative à la pratique traditionnelle de l'exposition.

Hubert Renard, qui réalise des expositions pour présenter ses œuvres, a décidé : 1. d'inventer *ex nihilo* les lieux d'exposition, ainsi que leur contexte (le nom de la galerie et son emplacement géographique, son design graphique, etc., les noms des commissaires et/ou directeurs et/ou collectionneurs, etc. – c'est plein de poésie, d'ironie et de jeu), / 2. de construire lui-même les

espaces d'exposition à l'échelle de 1:20 (les plus faciles à faire sont les musées d'art moderne, dit-il : c'est le *white cube* ; seuls les plafonds, résidus de l'architecture initiale, les différencient encore aujourd'hui. Bien plus : même les musées neufs, construits pour être des musées, ne se distinguent souvent que par leur plafond : c'est le seul endroit où on s'autorise un peu d'originalité, et surtout où les parties techniques peuvent foisonner sans que ça gêne le «white cube». C'est donc là que l'architecte se laisse aller...) / 3. de les détruire ensuite, dès que la documentation photographique de ces expositions est prête, et / 4. d'assurer lui-même, à partir de cette documentation, la communication autour de ces expositions sous la forme d'articles dans la presse spécialisée, de «book» avec la documentation d'artiste, ou encore de catalogues. Faux catalogues mais vrais livres d'artistes, ces publications sont indissociables de la réflexion sur les contours de l'institution artistique. En effet, à l'ère du musée imaginaire, c'est autant l'exposition que la publication d'art qui instituent le statut sémiotique de l'objet. Dictée par le souci de ne pas voir cet objet confondu un jour avec ce que l'artiste considère comme son œuvre au sens propre, la destruction de ces maquettes d'expositions n'en reste pas moins un geste symbolique dans la mesure où elle marque la disparition matérielle de l'exposition au profit d'une institution artistique alternative, celle du livre d'artiste. Et dans *Des illusions ou l'invention de l'art. Un livre d'Alain Farfall* (Éditions Incertain Sens, 2008), Hubert Renard a montré que le dispositif d'exposition développé à partir du dispositif fonctionnel du livre peut atteindre un grand raffinement et une efficacité remarquable.

Artiste, éditeur, chercheur universitaire, Éric Watier a publié en 2006 aux éditions Zédélé le livre intitulé *Bloc* ; c'est un ensemble de ses livres d'artiste, de ses revues et textes d'artiste, réunis en un seul volume de 348 pages reliées comme les blocs-notes dont on peut facilement les détacher les unes après les autres. Imprimé sur la jaquette, le colophon précise que «*Bloc* est à la fois un livre et une exposition. / Un livre parce qu'il est l'assemblage d'un assez grand nombre de feuilles. / Une exposition parce que chaque feuille peut être détachée, dispersée, posée sur une table, placardée au mur, encadrée, etc.». C'est parce que le *Bloc* est un livre qu'il peut aussi devenir une exposition légère, pratique et peu coûteuse, n'impliquant ni frais d'assurance (le prix du *Bloc* est de 25€) ni frais de transport (un simple envoi postal). Mais pour en faire une exposition d'art au sens conventionnel, il faut en détruire le dispositif : détacher les feuilles du *Bloc* et les «placarder au mur». L'avantage de cette double fonction, même si l'une nécessite la suppression de l'autre, est qu'en tant qu'exposition, *Bloc* n'implique donc ni la séparation des espaces, ni ne réclame les dispositifs particuliers d'exposition que peut offrir une galerie. Il est étonnant que l'ensemble des documents du *Bloc* soit publié sans la moindre légende et le livre lui-même n'a pas de foliotation ; peut-être faut-il comprendre que, contrairement à *Des Illusions* d'Hubert Renard, le dispositif fonctionnel du livre, réduit ici à son strict minimum (des pages reliées d'un côté, pas de table des matières, pas de foliotation, pas d'index, etc.), est soumis ainsi à l'épreuve en tant que système instituant le sens.

25. Poinot, «Dénégation d'exposition», *loc. cit.*, p. 14.

26. *Ibidem*, p. 16.



Laurent Marissal,
Nuitamment la Nuit des musées, 20 Mai 2006,
Laurent Marissal distribue
sous le manteau *Pinxit*
LM à ses collègues et à
quelques complices. Sur
l'image : Lefevre Jean Claude
consultant *Pinxit* LM devant
La Vie de l'Humanité de
Gustave Moreau, photographie
numérique, 18 x13 cm.

Visiteur assidu de galeries et de vernissages d'exposition, mais aussi bibliothécaire méticuleux de ses LJC Archives créées en 1983, Lefevre Jean Claude renonce à la conception de l'œuvre-objet en tant que transportable à volonté d'une galerie à une autre, comme si l'œuvre était parfaitement autonome, c'est-à-dire non liée à quelque contexte concret que ce soit. À cette conception, qui s'accommode mieux du statut de la marchandise que de la réalité de l'art, il oppose entre autres la lecture *exposition*, dispositif qui, à un espace-temps unique de la lecture à haute voix, associe le processus – tout aussi unique – de la pensée qui constitue son œuvre. Tandis que l'œuvre-objet ne peut, tout au mieux, que faire penser à la pensée dont elle résulte, la lecture publique l'*expose*, c'est-à-dire fait

connaître la pensée comme un processus vivant, dont elle *explique* les sources, les articulations et l'aboutissement sous la forme concrète qu'elle a prise. Archiviste de l'art qui vient au jour le jour, c'est donc à travers la réflexion critique sur les pratiques courantes de l'art – à travers les archives de l'art – que Lefevre Jean Claude a progressivement élaboré son dispositif original et alternatif d'exposition, non exclusif des formes publiées où ses écrits exposent le «travail de l'art au travail». Comme pour les livres d'artistes, la lecture *exposition* est un dispositif autonome qui s'installe et se déploie en tout lieu; lorsqu'elle a lieu dans une galerie, elle ne bénéficie pas non plus du dispositif spécifique d'exposition de celle-ci.

Dans *Pinxit* 1997-2003, paru aux Éditions Incertain Sens en 2005, Laurent Marissal

fait le récit du détournement de l'institution artistique à laquelle il a procédé pendant qu'il a été employé comme surveillant au Musée Gustave Moreau. Afin de récupérer le temps aliéné par ce travail alimentaire, temps appartenant en propre au jeune diplômé de l'École des Beaux-Arts de Paris qu'il était, non seulement il réalisait ses propres expositions clandestines au cœur même du Musée, mais encore en faisait l'atelier de son travail d'artiste. La cellule CGT qu'il a fondée devait lui fournir une vitrine syndicale, dispositif d'exposition à part entière qui parasitait le dispositif d'exposition qu'est le Musée lui-même, en démontrant que l'institution est une donnée variable, avec laquelle l'artiste peut discuter (l'activité de Laurent Marissal a eu son public et même ses vernissages au sein du

Musée, et le lancement de *Pinxit* a eu lieu au Musée Gustave Moreau lors de la Nuit des musées, le samedi 20 mai 2006 de 20h à 23h30²⁷), et que la ségrégation des espaces qui fonde l'exposition d'art comme institution peut être bien plus complexe que ne le fait penser la place conquise aujourd'hui par la galerie dans le monde de l'art. Profitant de la situation de la CGT comme syndicat majoritaire au ministère de la Culture, Laurent Marissal envisageait une exposition d'art contemporain dans les vitrines syndicales de la Réunion des musées nationaux, projet qui n'a finalement pu voir le jour et qui a précipité sa démission en tant que surveillant et syndicaliste CGT. C'est le livre –

27. <http://painterman.over-blog.com/article-2789756.html>

Laurent Marissal,
Potlach à la force de l'art,
 vidéo 2»46', 25 juin 2006,
 Laurent Marissal offre *Pinxit*
LM à tous les gardiens
 de la Force de l'art 01,
 vidéogramme, 11 x 13 cm.

➤ Les archives d'Hubert
 Renard, exposition
 rétrospective en Suisse,
 photographie légendée,
 2006.



Vue de l'exposition rétrospective d'Hubert Renard «Le Bout du monde» à la fondation Rosario Almara, Pully, Suisse, 1996. De gauche à droite, au mur : *Paysages*, 1990; *Vol (au filet)*, 1995; *Nuanciers - 1 et 13*, 1996; *Vol (des champs)*, 1995; *Le Bout du monde 7*, 1996. Au sol : 3 *Bancs-Mobiles*, 1996 et *Escamobile (version muséale)*, 1996.

Pinxit – qui est finalement devenu l'unique mode d'exposition de cette activité.

En 1974, herman de vries a organisé l'«exposition complète de luang – prabang / comprenant, comme l'annonce une affiche au format A4, tous les éléments de paysage de ville et tous les objets, vivants et morts de la région de / luang – prabang / l'exposition est ouverte tous les jours, par tous les temps à continuer partout et par tous». Cette affiche affranchit l'«exposition» de herman de vries de toute institution sauf celle de la culture de l'imprimé dont l'affiche fait partie. Fasciné par l'esprit de l'Orient, l'artiste inverse le principe cartésien de l'homme comme maître et possesseur de la nature pour chercher, à travers l'ensemble de sa pratique artistique, un accord harmonieux avec elle, en agissant en douceur et sans rien forcer. Son art abonde donc de formes, mais il ne les invente

ni ne les crée, en se limitant à les indiquer, les désigner ou les cataloguer. Ses livres, modestes et souvent autoédités, tantôt réunissent les tons de différentes terres, tantôt comparent les feuilles des plantes ou des photos de cours d'eau, à la fois mêmes et différentes. Si interventions de l'artiste il y a, elles sont discrètes, comme les pages marquées de son sang ou les minuscules points sur les pages d'*argumentstellen* (Éditions Incertain Sens, 2003). Lorsque herman de vries installe *argumentstellen* dans la nature et réalise d'autres travaux récents d'inscription dans le paysage²⁸, ils sont, au contraire de la pleine visibilité de son «exposition» de 1974, disséminés sur le territoire, et il n'est pas facile de les trouver.

28. Voir notamment : herman de vries, Lyon, Fage éditions, 2009.

Cette analyse m'incline à penser qu'il faudrait réinterroger non pas tant – ou non seulement – l'exposition comme dispositif de visibilité en général, mais – comme je l'ai fait ici pour les livres d'artistes – l'exposabilité propre à chaque médium ou support, voire à diverses réalisations au sein d'un même médium. Les exemples ne manquent pas. En référence à ces deux types de visibilité chez de Vries, on peut énumérer divers dispositifs de visibilité au sein du Land art : les œuvres inaccessibles de Michael Heizer, les œuvres indiscernables de Richard Long, les œuvres spectaculaires de Christo, le dispositif *site / non site* de Robert Smithson, impliquant à la fois le paysage et la galerie d'art, etc. *L'exposition au sens convenu correspondrait alors à l'exposabilité spécifique de la seule peinture*. Ce serait l'objet d'une autre étude²⁹. Ici, on peut suggérer simplement que lorsque Herman de Vries produit, dans l'esprit qui lui est propre, des œuvres au sens traditionnel, c'est la galerie d'art qu'il choisit logiquement pour les exposer ; lorsqu'il publie des livres d'artistes, il n'a pas besoin d'exposition comme institution « institutrice » du sens. Il faudrait donc confronter également ces analyses à venir avec les arguments présentés par Jean-Marc Poinot en faveur de l'exposition. Le livre d'artiste et l'exposition d'art sont deux institutions, certes, mais non équivalentes, dans la mesure où le choix du médium implique le type d'exposabilité. L'exemple de Bruno di Rosa, auteur du design du Cabinet du livre d'artiste, confirme l'intérêt d'une telle piste. C'est parce qu'il

est à la fois artiste formé par une école des Beaux-Arts et écrivain, que les dispositifs conventionnels d'exposition ne peuvent convenir à son art. Il multiplie donc les dispositifs d'exposition à l'intérieur de l'espace traditionnellement réservé à l'exposition d'œuvres-objets, mais en utilise également d'autres, comme le livre ou l'internet. Le croisement de ces deux pratiques de l'art – arts plastiques et écriture –, autrement dit : le caractère polymorphe de son œuvre faite de photographies, formes graphiques, objets, textes écrits, formes théâtrales, projections, livres, lectures, cinéma, etc., l'oblige à concevoir les fonctions d'exposition selon les besoins spécifiques de chaque projet. La lecture conjointe des *Regrets* de Joachim Du Bellay par un jeune bègue et du *Kaddish* d'Allen Ginsberg par Bruno di Rosa lui-même, ignorant de l'anglais, l'a par exemple amené à installer les postes qui diffusent les enregistrements à la distance de deux mètres environ l'un de l'autre, en sorte que le spectateur-auditeur, en se déplaçant dans l'espace, règle les « doses » de la poésie parvenant à ses oreilles. Le dispositif initial du livre est ici dépassé par la lecture à haute voix, et prolongé par un autre dispositif qui, bien qu'installé dans l'espace « séparé » de la galerie, ne fait pas partie de son dispositif habituel. Le Cabinet du livre d'artiste, avec ses trois fonctions : accueil du fonds de livres, dispositif de lecture et lieu d'« expositions », est une œuvre de Bruno di Rosa, intitulée « Sans niveau ni mètre », mais une œuvre qui, dans son sein, accueille les œuvres d'autres artistes, et qui de surcroît se modifie au gré des déménagements en fonction des besoins du Cabinet et des espaces qui l'accueillent. Comme on le verra ci-après, c'est un dispositif qui propose

une alternative à la galerie. Son espace est certes « séparé », mais il est conçu pour accueillir une bibliothèque. Lorsqu'il a été installé au Lycée Victor et Hélène Basch dans le quartier Villejean à Rennes entre mai 2007 et septembre 2009, le Cabinet partageait l'espace avec une salle de travail attenante au CDI, dans laquelle il a été installé. Son espace était donc séparé du monde extérieur, mais il vivait en symbiose avec certaines fonctions didactiques ; une dizaine de classes d'élèves, en effet, y travaillaient chaque semaine.

Le projet réalisé sous le titre la *Table d'Hôtes* par Pierre-Olivier Arnaud et Stéphane Le Mercier, dix-sept rencontres entre juin 2007 et décembre 2010, va dans le même sens que les pratiques du Cabinet du livre d'artiste, analysées ci-après. Il consiste à utiliser un dispositif composé d'une table et de deux bancs pour accueillir le public autour d'un artiste dont le travail a pris la forme de l'imprimé, de la documentation ou des archives. Mobile, ce dispositif de lecture et de rencontre a été accueilli dans divers espaces, dont des lieux traditionnels d'expositions ; il devient pour un temps le lieu de consultation des documents et d'échanges entre les auteurs du projet, les artistes qu'ils convient, et le public, autour d'une expérience partagée de lecture de l'art.

Ces quelques exemples qui émanent de la pratique du livre d'artiste permettent de constater l'intérêt de la critique de l'exposition comme institution du monde de l'art, ainsi que la richesse d'alternatives qui peuvent se concevoir à partir d'elle. Le besoin se fait donc sentir de libérer ces pratiques du soupçon de « déni d'exposition », dans lequel le discours de l'exposition voudrait les enfermer.

LE DISCOURS DU LIVRE D'ARTISTE

Les mots doivent être justes, en effet, c'est-à-dire conformes non seulement aux choses qu'ils désignent, mais aussi aux usages langagiers ; ils doivent réunir ces deux exigences dans un sage compromis. Depuis la première mise en place en 2006 du Cabinet du livre d'artiste, petite bibliothèque spécialisée selon le modèle ancien des cabinets de lecture, aujourd'hui installée à l'université Rennes 2, je me posais la question du vocabulaire adapté à ses activités. Certains termes se sont imposés d'eux-mêmes. *Bibliothèque* et non *galerie*, le *Cabinet* ne possède pas une *collection* d'œuvres, mais un *fonds* de livres. Et de même qu'à la bibliothèque on parle d'*ouvrages* pour désigner les livres, nous le faisons parfois aussi pour désigner les livres d'artistes de notre fonds. Or, depuis un demi-siècle on évite de parler d'*œuvre d'art* en leur préférant *objets d'art*, *projets d'art*, etc., voire l'anglicisme *pièces*, ou de parler simplement d'*œuvres* ; au Cabinet du livre d'artiste on parle donc d'*ouvrages*, mais jamais – cela va sans dire – d'*ouvrages d'art*, terme qui désigne de grandes constructions d'aménagement du territoire. Le « vernissage », terme sans aucune importance, pouvant être facilement remplacé par « inauguration », il ne restait à vrai dire – mais toute la difficulté était là – qu'à trouver un terme susceptible de remplacer l'*exposition*, afin d'éviter la confusion avec cette pratique dominante du monde de l'art. Autant dire que l'expression « déni d'exposition » – même si Jean-Marc Poinot ne la rapporte pas directement à la pratique du livre d'artiste, *Xerox Book* qu'il évoque étant une publication d'un marchand d'art et non l'initiative d'un artiste – m'a fait prendre conscience du fait que la *pratique*

29. En cours d'élaboration, elle porte le titre provisoire : « Reproductibilité et exposabilité. Commentaire de *L'œuvre d'art...* §§ I à VII de Walter Benjamin ».



Denis Briand,
Extension,
 «*Les Bienveillantes*», 2008,
 sculpture (contreplaqué,
 pyrogravure),
 48,9 x 22,4 x 15,6 cm.

du livre d'artiste a été prise en otage par le discours de l'exposition. Certes, le langage enveloppe, voire emprisonne parfois, une façon de penser, en l'occurrence une idéologie esthétique institutionnelle. Mais il faut se garder d'en sortir par une violence faite au langage. J'ai toujours été effrayé par le chemin intellectuel de Martin Heidegger qui, après avoir proposé dans *Être et Temps* un nouveau vocabulaire philosophique pour décrire l'homme, en est venu à partir de 1929 à la conviction qu'il faut changer la façon même d'utiliser le langage de la philosophie – sa fameuse *Khere* –, et a fini par n'apercevoir définitivement plus aucun problème dans son adhésion au nazisme. Mon projet du vocabulaire adapté à l'exposition des pra-

tiques éditoriales doit donc concilier le refus de toute violence faite au langage et la conviction qu'il y a quelque chose d'important à défendre dans la pratique éditoriale d'artistes face au discours qui épouse la pratique dominante de l'exposition. Cette confrontation ne concernera donc finalement qu'un seul terme, celui d'exposition. Quelques remarques sur la pratique du Cabinet du livre d'artiste précéderont l'exposé de la solution construite au fil de ces arguments. Outre le dispositif de lecture composé de tables, de lampes, de chaises et d'un canapé, outre les étagères, équipement standard de bibliothèques, le Cabinet dispose de vitrines dans lesquelles sont présentés divers documents, quasi exclusivement des imprimés (livres, maquettes,

manuscrits, tracts, etc.); ces vitrines restent fermées lorsque les documents empruntés nous imposent une protection de type patrimonial, notamment lorsque les documents présentés nous ont été prêtés par des institutions ou des artistes, qui, cela va sans dire, attendent leur retour en parfait état. Dans certains cas, les vitrines peuvent être ouvertes en présence des responsables du Cabinet, mais elles restent ouvertes en permanence dans tous les autres cas, à savoir lorsque les livres et autres imprimés présentés appartiennent à notre propre fonds ou bénéficient d'un statut analogue. Il est donc clair que dans l'hypothèse idéale d'un fonds propre suffisamment riche, toutes les vitrines du Cabinet pourraient rester à jamais ouvertes. En effet, la totalité des ouvrages

du fonds du Cabinet (2500 documents à l'automne 2011) sont en libre consultation et la grande majorité peut être empruntée selon les conditions habituelles du prêt. Que soit dit au passage : dans cette hypothèse idéale d'un fonds propre très riche, deviendrait également caduque la question de savoir à quelle page ouvrir le livre que l'on présente dans une vitrine, question inhérente aux «expositions» des livres. L'on remédierait ainsi à un inconvénient important lié à ce dilemme : que ce choix de la page soit fait selon les critères esthétiques, sémiotiques ou autres, il immobilise le contenu du livre à un seul endroit.

Il est à souligner également que les rayonnages sur lesquels sont rangés les livres de notre fonds sont disposés dans le même

espace où le Cabinet présente ses cinq à sept «expositions» thématiques et/ou monographiques par an, et ils font partie intégrante de chacune d'entre elles. Selon les circonstances et le contenu de notre fonds, on *arrange* parfois des rayons spécifiques de notre bibliothèque en fonction des thématiques exposées. Certains artistes interviennent aussi directement sur les rayonnages du CLA. Denis Briand, par exemple, a réalisé en mai-juin 2008 d'énormes serrelivres qui remplissaient les espaces vides des rayonnages et qui se présentaient comme des dos de livres (avec le titre, l'éditeur ou le logo qu'on y met parfois) étendus visuellement en une sorte d'anamorphose jusqu'à la largeur de l'espace que remplissaient les serre-livres. Benoît Police a demandé que tous les livres du fonds soient retournés, sans changer de place sur les rayonnages, en sorte que les tranches, avec les informations qu'elles contiennent, notamment les titres, les auteurs et les cotations, se retrouvèrent au fond de l'étagère, et que seules aient été visibles les tranches des livres montrant le tassement de pages. Lors de la présentation de ses travaux au Cabinet en avril-mai 2011, il a aussi installé sur une table des piles de livres qui comportent des noms propres géographiques dans leur titre et a présenté le projet d'un rayonnage de bibliothèque dont les étagères reprennent les coordonnées d'une mappemonde pour permettre le géoréférencement de ces livres : un *arrangement* alternatif d'un fonds spécifique de livres.

Dans un premier temps, j'ai songé à remplacer le terme d'exposition par celui de présentation, mais cette solution ne s'intégrait pas bien dans les usages. L'article de Jean-Marc Poinso

idée. La distinction qu'il propose entre *présentation* et *exposition* me paraît pertinente : «Ce terme même de présentation qui implique la contemporanéité du regardeur et du regardé, remarque-t-il non sans raison, même si celui-ci n'a pas une réalité matérielle pesante et évidente, diffère nettement du terme exposition qui suppose la mise en vue, la mise à disposition d'une chose ou d'une personne concrète *jusqu'alors tenue hors d'accès*. La notion conventionnelle d'exposition, continue-t-il, repose sur un principe de ségrégation des espaces qui peut être levé pour un temps donné alors que celle de présentation n'implique que la concomitance temporelle de l'objet (même immatérielle) de la présentation et du témoin³⁰». Le terme de présentation conviendrait donc mieux à des situations éphémères, comme les happenings par exemple, qu'aux «expositions» thématiques au Cabinet du livre d'artiste. D'ailleurs, la définition que Jean-Marc Poinso

30. Poinso, «Déni d'exposition», *loc. cit.*, p. 15 ; je souligne.

égard la mosaïque ou la fresque qui le précédèrent³¹». Il est clair que l'exposition d'art comme procédé convenu du monde de l'art correspond aux œuvres qui ont les formes de tableaux ou de sculptures. Le contraste est saisissant entre le caractère *exceptionnel* de l'exposition et l'accessibilité *permanente* du livre.

Étant donné que les livres ne bénéficient pas du dispositif d'exposition propre à la galerie, et que l'institution du sens qu'ils induisent ne repose pas sur la séparation des espaces architecturaux d'exposition – on l'a vu –, j'en suis venu à proposer, à la place du terme d'exposition, l'expression «rangement structuré de livres», afin de désigner la façon dont nous les disposons au Cabinet autour d'une thématique ou de la démarche d'un artiste, *toute bibliothèque étant par ailleurs un rangement structuré de livres*. L'expression *rangement structuré*, c'est-à-dire *arrangement*, m'a paru mieux adaptée aux usages que *disposition*, trop proche du dispositif d'exposition. Ainsi, au lieu de dire que nous préparons une exposition, nous pourrions dire que nous allons montrer au CLA un nouvel arrangement de livres autour, par exemple, du thème «classement et classification» (un des nos arrangements passés, réalisé en 2009), étant entendu que dans la pratique, l'insuffisance de notre fonds à l'heure actuelle nous oblige constamment à compléter les arrangements de nos livres par le prêt auprès d'autres bibliothèques, publiques et personnelles. Cette façon de parler ne me semble pas gêner ou dénaturer les usages langagiers.

«Honey, I Rearranged The Collection» est le titre d'une série de dessins réalisés vers 2001

31. Benjamin, «L'Œuvre d'art...», *op. cit.*, § V, p. 147.

par Allen Ruppersberg, par ailleurs auteur de magnifiques livres d'artistes. Ces dessins présentent un intérieur bourgeois où, mis à part divers meubles et objets, l'on voit clairement un rayonnage de bibliothèque, mais pas d'œuvres identifiables comme telles. Sur chaque dessin, l'artiste réalise une intervention plastique (des taches de couleurs, des mots, des superpositions de formes, etc.) et les dote chacun d'un titre écrit à la main : «Honey, I rearranged the collection using artists whom we know virtually nothing about», 2001, «Honey, I rearranged the collection with artists we only say «Hello» to», 2001, «Honey, I rearranged the collection to remind everyone that the original definition of a Curator was: a guardian of a minor, lunatic; a person who has a cure of souls», 2001, etc.³² Ces titres – poético-ironiques, allusivement critiques – sont également repris dans une série d'affiches typographiques dans le cadre du travail intitulé «The Novel That Writes Itself». Il est significatif que Frédéric Paul traduit ces titres par «Chérie, j'ai réaccroché la collection³³» ! et qu'il interprète par là même le sens de ces

32. Voici quelques autres titres : «Honey, I rearranged the collection as an excuse to stay away from CHELSEA, it scares me», 2001, «Honey, I rearranged the collection to prove that conceptual art began with Magritte», 2000, «Honey, I rearranged the collection to let someone know how it felt to be a patron of art at the end of an era», 2001.

33. Frédéric Paul, *Convergences aventureuses. L'Écho des années soixante-dix californiennes sur l'art européen des années quatre-vingt-dix et autres essais sur l'art contemporain*, thèse de doctorat soutenue à l'université Rennes 2 le 27 novembre 2008, p. 229, je souligne (il s'agit de la reprise de l'article «Chaque jour, je vais au bureau de poste», publié dans le catalogue *Jonathan Monk*, Bignan, éd. Domaine de Kerguelennec, 2006).

travaux comme s'il s'agissait d'une collection d'œuvres-objets, alors que, étant donné aussi bien la pratique éditoriale d'Allen Ruppersberg lui-même que le contenu du dessin, on pourrait penser que l'artiste envisage plutôt la collection sous forme de livres. «Réarranger la collection» pourrait alors se traduire par *l'idée, que je défends ici, d'exposer l'art sous la forme d'un arrangement spécifique du fonds d'une bibliothèque de livres d'artistes*. Si ma lecture de ces travaux d'Allen Ruppersberg est judicieuse, je pourrais dire alors que mes analyses sont allées dans le même sens, même si l'artiste expose ses affiches en tapissant une galerie et en accrochant les dessins par-dessus. C'est dans ce sens en tout cas que ces travaux semblent avoir été compris par l'équipe du Centre National de l'Édition et de l'Art Imprimé (CNEAI), qui, à l'une des tables rondes organisée au Salon Light le 22 octobre 2011, a donné le titre : «Chérie, j'ai réarrangé la collection. Les contextes et expériences de distribution, collection et exposition du livre d'artiste» (je souligne). Je me plais à y voir une convergence des intuitions, la mienne nourrie par les activités du CLA, l'autre par les activités du CNEAI, même si, on l'a vu, je refuse de parler de *collection* et d'*exposition* du livre d'artiste, préférant à ces termes le *fonds* et, précisément, l'*arrangement* du fonds de la bibliothèque.

À titre d'essai, je propose de soumettre ce vocabulaire à la pratique quotidienne pour voir s'il peut prendre et tenir, et ce afin de remédier à l'ambiguïté dans laquelle le terme d'exposition plonge les livres d'artistes. Oui, dans son essence même, le livre est un dispositif d'exposition *sui generis*, qui satisfait entièrement à la définition du

verbe «exposer». Non, le livre d'artiste n'a pas besoin d'exposition comme pratique institutionnelle qui s'ajouterait de l'extérieur à cette fonction, car il est lui-même une institution, et ce au sens double : comme toute culture et comme toute institution, celle du livre a ses *contraintes* propres, qu'il faut assimiler pour en bénéficier par la suite comme lecteur, et elle a son système propre de *mise en statut sémiotique* des contenus qu'il porte.

CONCLUSION

Quelle que soit leur implication actuelle dans l'institution dominante du monde de l'art, il est indéniable et aujourd'hui reconnu que la réputation d'artistes tels que Ed Ruscha³⁴ ou Hans-Peter Feldmann s'est faite à travers leur pratique du livre d'artistes, ce qui n'est qu'une démonstration par les faits de l'efficacité du livre d'artiste comme institution alternative de l'art. Comme Michel Foucault l'a maintes fois exposé, l'institution, c'est du «social non discursif», qui agit par apprentissage et répétition d'une contrainte. La différence entre le livre d'artiste et l'exposition d'art comme deux types

34. Déjà en 1972, David Bourdon écrit : «*Ruscha's books are probably the best known and most widely admired of all his Works, a situation that pleases the artist immensely. "If there is any facet of my work that I feel was kissed by angels", says Ruscha, I'd say it was my books*», «Ruscha as Publisher [or All Booked Up]», in *Leave Any Information at The Signal*, Cambridge, London, MIT Press, coll. «October Books», 2004, p. 40. Ce document ne fait pas partie du choix des traductions françaises publiées sous le titre : *Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens. 1965-2009*, Zurich, IRP/Ringier, 2011.

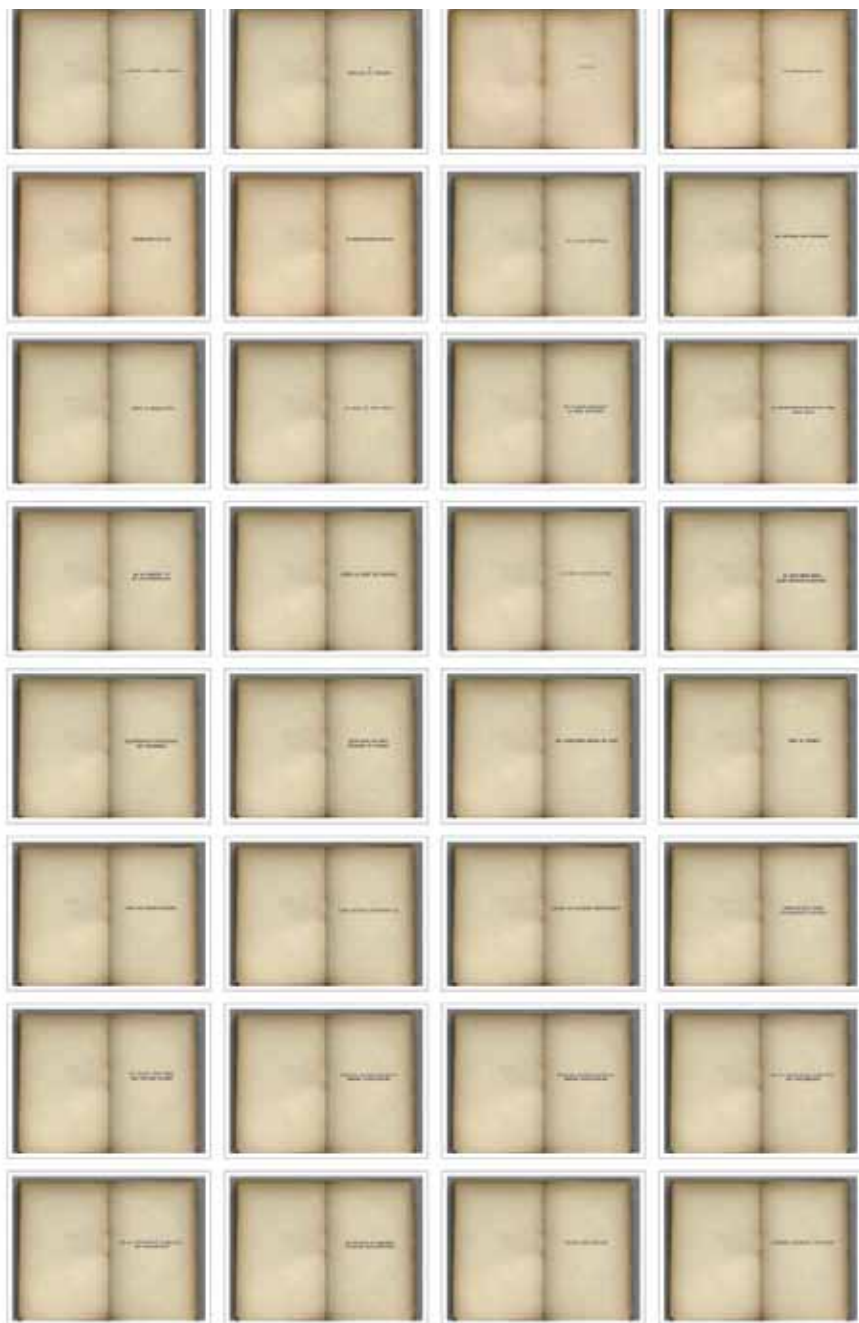
d'institution n'est pas seulement dans l'épaisseur de leur histoire respective, mais surtout dans le fait que le livre s'est constitué comme institution dans une culture universelle s'il en est, tandis que l'élargissement de l'horizon de l'exposition comme institution de l'art nous confronte brutalement à une pratique commerciale qui se met en place à la fin du XIX^e siècle. Si l'on ne confond pas «l'éditeur avec l'institution littéraire», on comprend que le livre est une institution en soi, et que – pour instaurer le sens des contenus qu'il porte – il n'a pas besoin d'autres institutions, tels les prix littéraires ou les foires du livre. L'œuvre politique d'Amadou Hampâté Bâ s'est construite autour de l'idée selon laquelle il n'y a que le livre qui peut encore sauver les cultures orales en voie de disparition³⁵ : en Afrique, un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle.

L'institution est donc répétition ; Henry David Thoreau l'a comparée à une congère. Certes, il n'y a pas de création sans contrainte, mais au sens où celle-là libère de celle-ci. C'est pourquoi le livre d'artiste apparaît depuis une cinquantaine d'années comme un courant d'air libérateur des contraintes imposées par le discours et la pratique de l'exposition ; il est ce souffle créateur qui a dissipé un peu la congère de l'exposition. Si un jour, pour quelque raison que ce soit, induite par l'idéologie du monde de l'art ou par les lois du marché, ce vent tombe et que le livre d'artiste n'est

35. Voir ses discours à l'UNESCO dans les archives de l'INA, <http://www.ina.fr/economie-et-societe/vie-sociale/audio/PHD86073514/discours-de-hamadou-hampate-ba-a-la-commision-afrique-de-l-unesco.fr.html>, consulté le 28 septembre 2011.

plus capable de renverser la congère, s'il n'est plus une alternative politique ou pratique à l'exposition au sens convenu, bref : si publier n'est plus s'exposer, alors il faudra attiser une tempête soufflant d'ailleurs.





Aux..., série de photos
30 x 40 cm, visible aussi
sur un réseau social, 2010.

Roberto Martinez

Révolution(s)

« Ne pouvant empêcher que certaines choses se produisent, on trouve la paix en fabriquant des étagères où on peut les ranger. »

Pier Paolo Pasolini

En 1989, j'ai publié ce que l'on peut nommer un livre d'artiste, aujourd'hui épuisé et qui ne figure pas dans mon curriculum vitæ au chapitre Éditions. Son titre : *Révolution*. Imaginons une suite à ce premier opus en 2017 qui pourrait avoir comme titre *Révolutions*. Une boucle serait bouclée après presque trois décennies d'éditions, mais de quoi ce second « Révolutions » serait-il le nom, et avec quelle matérialité.

Le premier était en impression offset sur papier de petit format en 50 exemplaires. Exposer/publier. Produire/diffuser. Stocker/distribuer. Inventer/multiplier. On pourrait allonger cette liste de verbe qui caractérisent des pratiques « éditoriales » et leurs avatars (tracts, autocollants, affiches...), leurs topos connexes (collages et distributions

dans l'espace public...). Depuis la création du mot *Allotopie* en 1996, je n'ai cessé de questionner les lieux d'utopies réalisables... Le livre en a fait partie comme un espace d'exposition, et si je continue d'en acheter, les notions d'auteur, de circulation, de gratuité, de flux... m'ont orienté vers des matérialités différentes.

...][... COMMENCER PAR LA FIN

Poser comme sous-titre au projet de séminaire PUBLIER]...[EXPOSER, *les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, c'est d'un point de vue artistique faire des allers-retours entre ces deux termes. C'est vérifier par la pratique que les deux sont liés et même concomitants. Je livrerai donc ici une chronologie croisée où l'on verra ces deux verbes, ces deux activités se répondre, l'une



Vue de l'exposition *Rétrovisueur, une rétrospective n'est pas un gâteau d'anniversaire*, Palais des Arts de Toulouse, 2002.

engendrant l'autre et vice versa, les deux souvent élaborées et réalisées ensemble.

Pour «*Rétrovisueur* : une rétrospective n'est pas un gâteau d'anniversaire» (Palais des Arts de Toulouse, 2002), j'ai répondu à la demande faite par Olivier Nottellet de présenter non seulement comme on le pratique habituellement pour cette occasion, les meilleures œuvres (ou plus significatives) produites depuis l'origine de mon parcours artistique, mais un ensemble mêlant œuvres (photos, vidéos, installations...), documents (textes, traces d'expositions, de collages, d'actions urbaines...), éditions (livres d'artiste, catalogues...), cartons d'invitation, affiches... le tout présenté sans hiérarchie. Ce choix assumé proposait aux visiteurs un parcours que nous pensions assez dialectique entre les formes, matérialités et concepts du travail.

EXPOSER LA FORME, ÉDITER L'EXPOSITION

En 1983, l'une de mes premières expositions fut réalisée dans un espace de plain-pied avec porte sur la rue. À l'intérieur, une seule image à voir. Pour le vernissage étaient conviées par courrier différentes personnes de tous les milieux, ces «spectateurs potentiels» se retrouvaient devant la porte de l'exposition, mais l'accès était subordonné à l'avis d'un physionomiste qui avait libre choix de laisser entrer ou non les gens, suivant des critères totalement subjectifs (disons à la tête du client). Ce dispositif de visibilité d'une image fût très violemment reçu et commenté. L'image exposée était un autoportrait non reconnaissable au format carte postale.

S'ensuivent différentes expositions et notamment, en 1990, l'exposition «Pièces



Moi aussi j'aurais peur si je rencontrais un ange n°5. Galerie Domi-Nostrae, Lyon 1990.

par pièces» à la Galerie Domi Nostrae de Lyon pour laquelle je réalise une installation photographique. Cette installation avait comme référence une œuvre de Ian Hamilton Finlay, *La bataille de Midway*, installation conçue en 1987 pour la galerie Richelieu de la Bibliothèque Nationale¹. Plusieurs groupes de photos recto verso (avions de guerre, baisers, textes en braille) étaient suspendus dans l'espace de la pièce devant autant de photos encadrées et perpendiculaires au mur.

1. Installation avec 28 photographies encadrées 58 x 43 cm, 2 dessins sérigraphiés 72 x 105 cm, 7 rosiers en bacs, 7 ruches en bois h 44 x diam 56 cm sur socles 19 x 66 x 66 cm, son. La restitution de la bataille aéronavale de Midway entre Américains et Japonais dans le Pacifique en 1942 est une représentation polysémique qui joue sur différents registres : du bucolique au dramatique ou au glorieux, du moins

L'année suivante je réalise mon premier livre d'artiste (en fait le second) : *Moi aussi j'aurais peur si je rencontrais un ange* n°1. *La bataille de Midway*².

Sa conception est directement issue de l'exposition à la galerie Domi Nostrae, le projet éditorial consistant à exposer (mettre en page) dans l'espace du livre

au premier regard. Tel qu'on l'entend en pénétrant dans la salle, le bourdonnement industriel des abeilles rejoignant leurs ruches au milieu des rosiers perd soudain son caractère idyllique à la vue des photos des bombardiers, entraînant dans son sillage une interprétation équivoque et guerrière. Le bourdonnement se mue alors en vrombissement d'avions, les ruches en ogives de bombes.

2. Ed. Robert Claire, Paris 1991, 20,5 x 13 cm, 52 pages dont 20 imprimées sur calque. Tirage à 200 exemplaires numérotés. Offset N&B, retiré à 200 exemplaires numérotés aléatoirement.



Moi aussi j'aurais peur si je rencontrais un ange n°1. La Bataille de Midway.
Ed. Robert Claire, Paris 1991, 20,5 x 13 cm.
Tirage à 200 exemplaires numérotés.
Retirage à 200 exemplaires numérotés aléatoirement.



l'installation réalisée dans la galerie. L'utilisation de calques imprimés, une symétrie dans la pagination... convoquent la spatialisation de l'œuvre; on retrouve la même «circulation possible» dans les deux versions de la même proposition artistique.

En 1993, j'édite *Moi aussi j'aurais peur si je rencontrais un ange n°3 (La Chute de l'ange)*³ dont le projet là aussi est l'adaptation en livre d'une installation dans l'exposition «Borderline» organisée par Alain Reinaudo à la Galerie Le Sous-sol (Paris) en 1992. L'exposition consistait en une installation de sept petits projecteurs de diapositives disposés sur les marches d'un escalier

menant au plafond. On ne pouvait que monter en regardant les projections, puis redescendre. Les images projetées représentaient un pilote d'avion de la Seconde Guerre mondiale s'éjectant de son engin touché, ouvrant son parachute et se posant sur le sol. Réaliser une transposition dans l'espace du livre demandait donc de rendre physique autant que visuelle l'expérience de l'exposition : monter/descendre, sauter/atterrir...

La forme choisie fut celle d'un livre classique à l'italienne avec couverture et page de titre, de texte et en sa dernière page un dépliant vertical sortant du livre une fois déplié de 12 photos d'une longueur totale de 1,80 m. Cette forme dépliable était conçue pour être accrochée au mur à hauteur d'œil (1,70 m) de telle sorte que la série de photos une fois dépliée touche légèrement le sol. Au dos de la dernière

3. Edité par l'auteur, Paris, 1993, 15,5 x 21 cm, 8 pages + un dépliant de 10 photos. Tirage à 100 exemplaires numérotés dont 30 accompagnés d'une photo originale. Offset N&B.



Moi aussi j'aurais peur si je rencontrais un ange 3 (La Chute de l'ange). Edité par l'auteur, Paris 1993, 15,5 x 21 cm (cf. note 3).



photo qui repose sur le sol était imprimée la phrase : «Moi aussi j'aurais peur si je rencontrais un ange».

LE SINGULIER ET LE MULTIPLE

La même année, j'expose une œuvre multiple au titre symptomatique, *L'œuvre*, lors des expositions *L'Autre* à Montevideo, organisée par Bernard Marcadé à Montevideo, et *Annette Messenger présente Roberto Martinez*, à la Galerie du Forum St Eustache à Paris.

L'œuvre 1 (1993):

3 piles de buvards de 600 exemplaires chacune dont deux imprimées :

- sur la première pile un cadre est imprimé
- sur la seconde pile une photo est imprimée
- sur la troisième chaque buvard est signé à la main au crayon

L'œuvre 2 (1993):

3 piles de buvards de 600 exemplaires chacune dont deux imprimées :

- sur la première pile un cadre est imprimé
- sur la seconde pile une photo est imprimée
- sur la troisième pile un avis au lecteur de Lautréamont est imprimé

Avis⁴

Cette publication permanente n'a pas de prix. Chaque souscripteur se fixe à lui-même sa souscription. Il ne donne, du reste que ce qu'il veut. Les personnes qui recevront les deux premières livraisons sont priées de ne pas les refuser, sous quelque prétexte que ce soit.

4. Préliminaire à l'édition originale des *Poésies*, I, d'Isidore Ducasse, Journaux politiques et littéraires, Librairie Gabrie, Paris, 1870.



L'œuvre 2 (1993).



«M», Edition Prima, Paris, 1994.

En 1994 parution de «M.»⁵. Ce livre présente une particularité, les pages sont imprimées avec des «M» (enjolivures mortuaires) et dédié... à moi. Sur la couverture apparaît un «M.» encadré d'un bandeau noir. Ce livre questionnant la notion d'auteur n'est complet et donc lisible ou exposable que lorsqu'il est signé au crayon à papier, sur chaque page de M qui le compose. Sans échange ou achat, il est donc incomplet, il y manque la (les) signature(s) qui lui donne(nt) sa réelle valeur d'échange et conceptuelle.

Pendant un an (1995), j'ai tenté de classer mes photographies prises avec l'un des premiers appareils numériques qui étaient de mauvaise qualité technique.

5. M., Edition Prima, Paris, 1994, 15,5 x 21 cm, 52 pages, tirage à 200 exemplaires numérotés, avec 41 signatures manuscrites au crayon, offset N&B.

J'ai classé celles dont l'intérêt n'était pas évident dans deux catégories: les *Lapsus* et les *Rhizomes*. Ces photographies étaient proposées à la vente sous forme d'une disquette de 1,44 Mo. Une image par disquette avec la date de prise de vue. L'acheteur ne pouvait pas choisir l'image, c'était un achat à l'aveugle.

Les Lapsus et les Rhizomes étant définis par :

Lapsus: faux pas de la langue, de la plume. Lapsus iconique: faux pas d'image, du geste photographique, du regard. Lapsus iconogène: faux pas révélateur photographique.

Rhizomes: «Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ces traits ne renvoie pas forcément à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes.» (Voir Gilles Deleuze)



Lapsus et Rhizomes (1995).



La signature - Certificat (1995).

Cette édition de photographies sous forme d'objet n'était donc visible qu'une fois la disquette introduite dans un ordinateur. Le possesseur de la disquette pouvait alors la voir et l'imprimer.

La même année en même temps que j'expose à la Galerie du Jour à Paris et au Centre Georges Pompidou, je produis deux multiples particuliers: le *Certificat de signature*⁶ et le *Certificat*⁷.

Le *Certificat de signature* poursuit l'idée amorcée avec le livre «M.», sous la forme d'un texte édité «Je soussigné Roberto Martinez, certifie, que cette signature est bien la mienne et

autorise tout possesseur de ce certificat à signer de mon nom, toute production réalisée par le détenteur du certificat.» proposé à la vente pour 20 francs (environ 3€).

Pour le *Certificat*, on retrouve le même dispositif éditorial avec l'ajout de l'édition d'un crayon à papier (copié sur celui d'Agnès b.) comportant la reproduction de ma signature, l'ensemble sous pochette cristal. Toute production réalisée avec ce crayon et signée (l'exemple de la signature étant fourni sur le certificat et le crayon) est un original de Roberto Martinez.

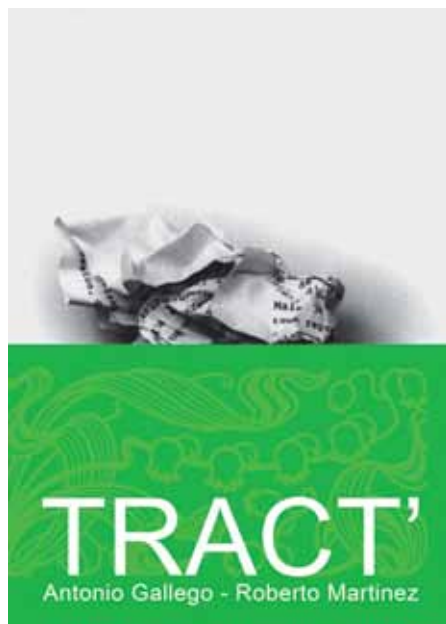
Dès la parution de cette édition, j'ai reçu plusieurs copies d'œuvres originales de Roberto Martinez, notamment de Ghislain Mollet-Viéville.

En 1995 commence aussi l'édition d'auto-collants au format 10 x 15 cm en grande quantité. Ce genre de multiple contient

6. Certificat de signature, 13,5 x 21 cm - numéroté de 001 à infini + signature au crayon sur chaque certificat.

7. Certificat, 13,5 x 21 cm - numéroté de 001 à 500 + crayon sérigraphié avec la signature + signature au crayon sur chaque certificat.

Antonio Gallego et
Roberto Martinez,
Tract'eurs,
Éditions Incertain Sens,
Rennes 2012.



avec lui son propre mode d'exposition, de contamination. À ce jour, huit autocollants différents ont été imprimés (entre 1000 et 4000 exemplaires) et librement distribués.

ALLOTOPIE ET ACTIONS URBAINES

En 1995, avec Antonio Gallego, nous inventons *Tract'eurs*, des actions urbaines d'artistes qui réalisent et distribuent des œuvres tracts. Depuis et jusqu'à aujourd'hui, quinze *Tract'eurs* ont été produits avec des thèmes liés à nos préoccupations citoyennes en invitant des auteurs pluridisciplinaires. Une anthologie de ces actions *Tract'eurs* vient de paraître aux éditions Incertain Sens, Rennes, en 2012.

En 1996, invention du mot «Allotopie» à la fois comme *œuvre* et comme *mot* pour qualifier des pratiques artistiques «autres»

que celles habituellement visibles dans le monde de l'art.

Né d'un besoin d'énoncer, de communiquer à propos d'un travail en développement, la création du mot «Allotopie» est devenue un travail en soi, une proposition artistique concrète, une œuvre d'art. Aussi, le mot «Allotopie» a fait l'objet de deux expositions, au sens de mise en lumière dès sa naissance.

Première exposition : lors de son cours du 15 janvier 1997, Jean-Claude Moineau, Professeur d'Esthétique à l'Université de Paris VIII-St Denis, abordant la notion d'utopie, la crise de l'utopie, la crise des valeurs, la fin des utopies (citant J.-F. Lyotard) et l'utopie de la fin des utopies, a employé plusieurs fois le mot «Allotopie». Développant son cours, Jean-Claude Moineau a parlé du renouveau des utopies citant certains auteurs (N. Bourriaud, F. Perrin, M. Maffesoli)



Tract de Roberto
Martinez pour
Tract'eurs 2
«La Citoyenneté»,
1996.

et distingué les notions d'utopie grandiose (en deux mots : refaire le monde) et d'utopie faible auxquelles il rattache les micro utopies, les utopies interstitielles, les utopies locales, etc. Ensuite, il a fait un rapprochement avec l'apport de Freud sur la compréhension des autres topismes découverts, que sont l'inconscient et le subconscient par rapport au cortex et aux neurones, et le fait que le psychisme est un autre lieu pris en considération. Jean-Claude Moineau a développé la notion d'Allotopie. À savoir penser l'utopie au présent permettant de réarranger le réel, donner un sens au réel. L'allotopie représentant d'autres topiques que les topiques habituels. Envisagée sous l'angle artistique, l'allotopie introduit alors la notion d'un rapport au réel différent, plus quotidien.

L'allotopie est alors un changement de point de vue, le fait de repenser les lieux

autrement. À la fin de son cours J.-C. Moineau a parlé de quelques exemples d'allotopie et précisé que le mot «allotopie» était une création de Roberto Martinez.

Deuxième exposition : pour sa part, Elvan Zabunyan, professeur d'Histoire de l'art, à l'Université de Paris VIII-St Denis (et depuis à l'Université de Rennes), a prononcé lors de son cours du 25 février 1997 la phrase suivante : «certaines pratiques de l'art peuvent aujourd'hui être représentées et désignées par un nouveau vocable, «Allotopie», néologisme de Roberto Martinez, artiste, dont la définition est la suivante...». Elle a ensuite cité des exemples d'allotopies, et présenté des démarches d'artistes qui relèvent de l'allotopie. J'ai ensuite distribué la définition du mot sous la forme d'une carte postale et laissé à la galerie 400 exemplaires en libre distribution.

ALLOTOPIE



Revue *Allotopie*
numéro A : 1998 -
affiche de détails
artistiques, format
2 fois 60 x 90 cm.

ALLOTOPIE [a(l)lɔtɔpi] n. f. (1996
Néolog. R. Martinez, du grec *allo* « autre »,
et *topos* « lieu » : « **en un autre lieu** »).
♦ 1^{re} Class. *L'allotopie* : autre lieu ou propo-
sition politique ou sociale que celles qui ont
existé. V. *Utopie* ♦ 2^e Ext. (XXI^e). Idéal, qui
rencontre la réalité en son lieu même, ou en
un autre lieu. ♦ Art. Remise en cause des
lieux politiques habituels de l'Art.

En 1997, Allotopie devient une association
et en 1998 une revue. Le premier numéro
de la revue se caractérise par son format
(2 affiches 63 x 90 cm) et sa diffusion en
collage ou distribution dans l'espace urbain.

C'est en s'appuyant sur l'idée d'allotopie
que plusieurs manifestations ont été orga-
nisées dans différentes villes par différents
organisateurs. La première, en 2001, à l'initia-

tive d'Éric Watier à Montpellier, se proposait
de « réaliser une série de 7 événements ima-
ginés par 7 artistes dont les projets avaient
comme seule contrainte d'être conçus pour
un espace public non destiné à l'exposi-
tion. Ces interventions réalisées par nos
soins ou par l'artiste se sont déroulées tout
au long de l'année 2002 dans la ville de
Montpellier : affichages sauvages, mise à
disposition de signets dans les librairies,
installation de girouettes, flèches multico-
lores, performances dans la rue... autant de
découvertes qui, nous l'espérons, auront
surpris, voir intrigué le passant. Elles ont
été accompagnées de la publication d'un
feuillet, *petit journal*, dans lequel chaque
artiste développe la relation de son travail
avec la proposition faite pour Allotopie. »

Depuis 1998, édition d'affiches format
120 x 80 cm par série : les autobiographies



Collage urbain
d'affiches de la série
*Le sac plastique, les
perversions standards
du capitalisme*.
Format 70 x 100 cm,
exemplaires illimités.



Collage urbain pour
la X^e Biennale de
Lyon avec *Un Nous*
(2009).

(4), les perversions standards du capitalisme
(24), Guérilla urbaines (2), les images-
textes (Artistes encore un effort, Remplir
des sacs, Le peuple manque...). Ces affiches
collées dans l'espace public le sont soit
isolément soit avec *Un Nous* (projet colla-
boratif invité à La Force de l'art 2006 et à
la Biennale de Lyon 2009) sous forme de
fresques urbaines.

En 2000, pour le passage à l'euro et à l'occa-
sion d'un projet d'exposition sur Internet
« L'art d'être américain » avec Antonio Gal-
lego, je propose un projet spécifiquement
conçu pour le médium qu'est Internet.

Chaque jour j'envoie, je mets en ligne une
image de mon journal intime, réalisée avec
un appareil photo numérique. Cette image
se retrouve à côté de celle envoyée pré-
cédemment, elle est modifiée en fonction
de la valeur dollar/euro. Plus le dollar est
fort par rapport à l'euro, plus mon image

est réduite et inversement. Cette variation
dollar/euro influe ainsi sur la lecture de
l'image. La parité de départ était voulue
comme 1 pour 1 (1 euro = 1 dollar). Dans ce
projet, la visibilité (l'exposition, le par-
tage) est inhérente au processus mis en jeu,
la fluctuation d'un paramètre influe sur le
résultat.

À la même période, je commence un travail
sur l'autobiographie et l'autoportrait sous
le nom de *Autoportrait en communauté* (Les
Roberto Martinez).

*Comme le dit Walter Benjamin : « On
jouit, sans le critiquer, de ce qui est
conventionnel. »*⁸

*Toute mon enfance, à l'école par exemple,
j'ai été le seul Martinez Roberto. Au-
jourd'hui, à Madrid ou Buenos Aires, je
suis plusieurs pages d'annuaires.*



L'art d'être américain (2000), œuvre sur internet.



Autoportrait en communauté, Les Roberto Martinez n°1, depuis 2000. Planches de portraits de Roberto Martinez téléchargés sur internet. Format 15 x 21 cm, imprimés à plusieurs reprises à 500 exemplaires.

Martinez: nom de famille, commun avec plusieurs centaines de milliers d'autres.

Martinez Roberto: nom de famille plus prénom, communs avec plusieurs centaines de milliers d'autres.

Porter le nom le plus commun de la planète et avoir une pratique artistique ne pouvait que me rendre particulièrement attentif à la (problématique) question de la singularité. C'est devenu comme un travail dans mon travail. Je ne suis pas seul, et pourtant, en

tant qu'artiste, je suis voué à une singularité, à la représentation d'un moi, quitte à ce que cette représentation finisse par se confondre avec une simple signature ou prendre la valeur d'une marque ou d'un logo.

Aujourd'hui, j'expose « Roberto Martinez » ou plus exactement je ré-expose des « Roberto Martinez », tous déjà, pour des raisons différentes, exposés sur Internet. Un « Roberto Martinez » en vaut un autre, tout le monde se ressemble⁸. Et pourtant. Collecter tout ce qui s'appelle Roberto Martinez (un peu comme l'avait fait Bertrand Lavier dans « La peinture des Martin 1900-2000 »), en faire des livres, ou une série de planches de portraits distribuées gratuitement, (entreprise qui se rapproche de certains des « sans titre » de Felix Gonzalez-Torres), et ainsi jouer la reproduction d'une chose déjà si communément partagée, a pris sa place naturellement dans certains de mes projets.

8. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 2000, p. 321. J'ai souvent pensé à Walter Benjamin et ses Curriculum Vitæ publiés dans *Écrits autobiographiques* (Christian Bourgois - Choix essais). Autant de tentatives de se présenter pour trouver du travail commençant souvent par : je suis né le...

9. Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble, une anthologie de la poésie contemporaine*, Ed. P.O.L., 1995.

La question qui se pose dans cette démarche est celle du rapport entre la singularité (être très soi), et la mise en œuvre d'un multiple autobiographique (être très des autres).

À la fois déclinaison et dispatching, cette entreprise, ubiquité étrange et paradoxale, interroge une idée de l'à-peu-près qui pourrait se traduire ici par : « à peu près Roberto Martinez » ou « Roberto Martinez à l'ère de sa reproductibilité ».

Ce projet (toujours en cours) est constitué de photos de personnes se nommant Roberto Martinez, recueillies sur Internet à l'aide de moteurs de recherches, archivées et présentées ensuite sous différentes formes.

La première, en 2000, présentait des planches imprimées d'environ une douzaine de portraits de « Roberto Martinez » distribuées gratuitement lors d'expositions

ou autres manifestations (Allotopies...), de format 15 x 21 cm, imprimées en offset à plusieurs reprises à 500 exemplaires.

La seconde, en 2003, pour « Mobilités » (Maison des sciences de l'homme, Paris) proposé par Anne-Marie Morice, était un projet sur Internet où l'on pouvait, en cliquant sur des portraits photographiques de « Roberto Martinez », aller sur les pages des sites où sont présents ces « Roberto Martinez ». Comme l'écrivait Anne-Marie Morice, « L'internet est un lieu de créations qui s'expérimentent dans l'intimité de l'écran et stimulent les facultés humaines de percevoir dans de nouveaux contextes. Un nouveau réservoir de signes pour documenter le réel et l'art. »

En 2004, pour « Allotopies » (une production aace, Clermont-Ferrand), une série de vignettes autocollantes imprimées est



Autoportrait en communauté, Les Roberto Martinez n°3, depuis 2004. Album de vignettes autocollantes de Roberto Martinez à collectionner. Livret de 4 pages A4, à 50 exemplaires en N&B. Vignettes autocollantes impression laser couleur à 100 exemplaires sous enveloppes cristals.



proposée dans différents lieux de la ville afin d'être collectionnées et collées dans un album intitulé Roberto Martinez, *Autoportrait en communauté*, Allotopie 2004.

En 2004, pour Trans_Images: la fabrique contemporaine des images (dans le cadre du festival Photographie et Image à Biarritz), je proposais à la fois une consultation des Roberto Martinez sur Internet, les planches imprimées, les vignettes autocollantes à collectionner, ce qui répondait aux propos d'Anne-Marie Morice (Commissaire de l'exposition).

Pour l'exposition Populaire/populaire 2 (Le Triangle, Rennes en 2009), j'actualisai la version Internet en proposant uniquement une liste de Roberto Martinez numérotés en liens hypertextes vers les pages web des RM.

RÉSEAUX SOCIAUX ET MÉDIUMS MOBILES

«*Pourtant je crois qu'il y a – et ceci dans toute société – des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte; des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu'on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours.*» Michel Foucault, *Les Hétérotopies*.

Depuis juillet 2009, une partie de mon travail est présente sur un réseau social sous la forme d'une activité journalière comportant des éléments constants: date sous forme d'images de calendrier, fin de connexion sous forme d'images de fin (*the end*) de films et de séries d'images à thème: Humeurs, Capitalisme ordinaire, Couples, People are strange, Les vies d'Alice (au pays des merveilles), A minima, Almost



Extrait de la série *Éphéméride*. Images mises en ligne chaque jour de connexion au réseau social Facebook.



Photographies de la série *A minima* depuis 2009, qui a différentes matérialités: sur Facebook, en tirage photographique numérique et en édition papier.

doesn't exist, Les vacances avec grand-mère Sissi, Foot série, Autoportrait sur..., D'un léger déplacement des choses..., La vie en démocratie, Bulles de BD, Pourquoi (not quiet a question)... Toutes ces images sont visibles suivant deux modalités: au fil du temps comme un feuillet ou par série.

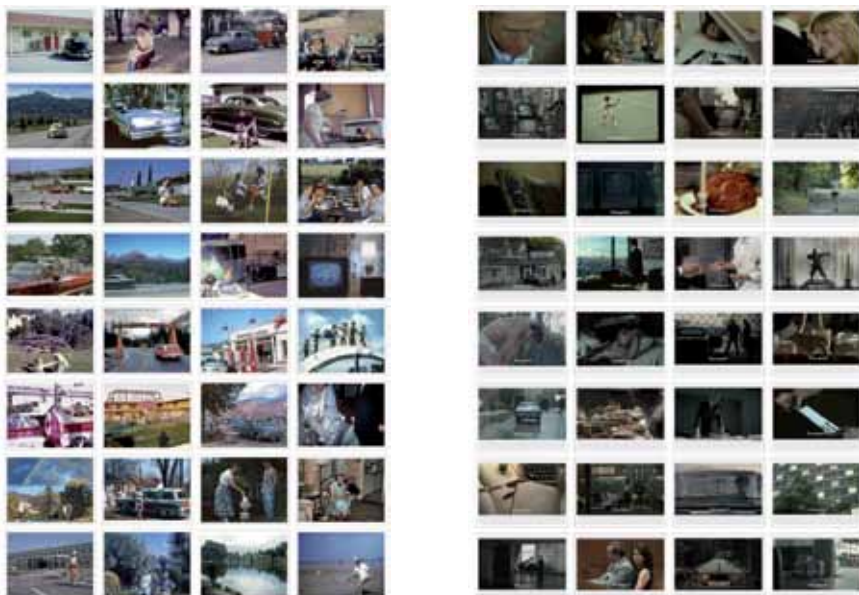
En 2011, les éditions èRe (Éric Arlix) ouvrent un espace d'édition numérique «afin de proposer aux lecteurs disposant d'outils de lectures nomades (iPad, iPhone, notebook, portable) ou non nomades (ordinateur de bureau) des livres numériques en accès payant ou gratuit. Ces livres numériques ne sont pas la simple copie des livres des éditions èRe papier, mais bel et bien des projets originaux adaptés ou pensés pour le numérique.

La ligne éditoriale de èRe numérique se développe autour de deux axes: publication de textes trop courts (essai et littérature) pour leur commercialisation papier, puis, dans un second temps, publication de livres «multimedia» (navigation, son, image, vidéo...) orientés vers de nouvelles expériences de lecture».

À son invitation, deux livres sont e-publiés: *Ma jolie maison*, textes Éric Arlix, images Roberto Martinez, et *Principes de réalité 1, 2, 3, 4* de Roberto Martinez.

RÉVOLUTION(S) RETOUR

...En 1989, j'ai publié ce que l'on peut nommer un livre d'artiste, aujourd'hui épuisé et qui ne figure pas dans mon curriculum vitae au chapitre Éditions. Son titre: *Révolution(s)*.



Photographies de la série *Les vacances avec grand-mère Sissi*, depuis 2009, et *Pourquoi* depuis 2010, visibles sur Facebook et bientôt en édition papier.

Alors, si j'imagine celui de 2017, c'est bien comme pratique alternative aux modalités conventionnelles (sans les abandonner), c'est sur Internet, sur un réseau social, en production continue, actualisable, à visibilité constante, téléchargeable, partageable, imprimable, interactif et participatif... une allotopie alternative au livre d'artiste que j'ai produit au cours des années passées.



Ma jolie maison Roberto Martinez & Éric Arlix

Art 67 pages 4 €

[acheter pdf](#)

[présentation](#)

[catalogue](#)

[contact](#)

[news room](#)



ISBN : 978-2-904533-89-0

Images : Roberto Martinez
Textes : Éric Arlix



"La jolie maison est un but, un projet de vie, une entourage architecturale véhiculant du bien-être comme avant, de la super stabilité pour la famille nucléaire absolue, qui, au cours du siècle, s'est libéralisée, individualisée. Toute tentative d'attaque du projet de la jolie maison est vouée à l'échec, inaliénable, la jolie maison proche commerces, 10 minutes du centre ville ou le calme est exigé, est un but, un projet de vie, une entourage architecturale véhiculant de la super stabilité absolue. Partout sur la carte, les territoires de jolies maisons sortent de terre (en mode zombie ?) véhiculant le calme exigé, la stabilité absolue de la famille nucléaire et formant un cadre de vie entièrement dédié à la performance de son potentiel de réussite de vie (proche commerces ?), une entourage libérale, une attaque du bien-être. Mais qu'importe, la jolie maison, avec son architecture de l'entourage et son calme comme projet de vie, est la cellule (en mode tombeau ?) nucléaire de formes de vie basées sur la performance de la stabilité pour certains, de la réussite pour d'autres et qui, de toute façon, est inaliénable et vouée à la réussite des individus et des entours." "

Ma jolie maison,
livre numérique de Eric Arlix
et Roberto Martinez édité
par les éditions è®e numérique,
téléchargeable, 67 pages,
fichier pdf.



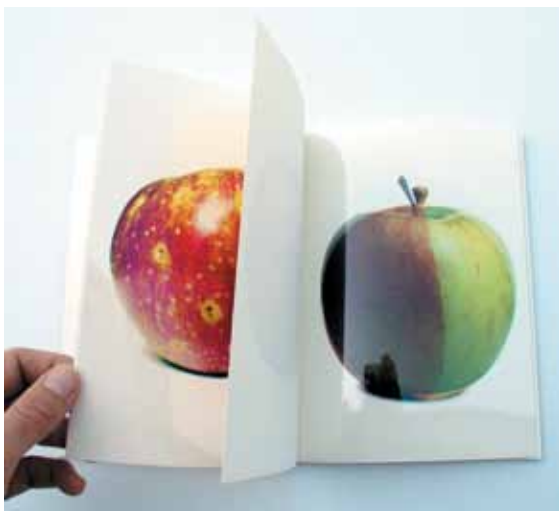
*Boîte de bouquiniste,
installation quai Malaquais,
Paris, décembre 2004*

Clémentine Mélois Multiple territoire

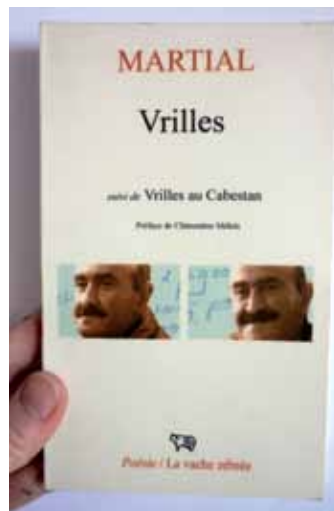
Le livre est mon territoire. J'ai commencé très jeune à exprimer des idées à travers lui, de façon empirique et spontanée. Le livre me séduisait dans sa forme, la succession de pages me permettant de créer une narration dans une temporalité choisie. Je ne me suis jamais tout à fait départie de cette fascination pour l'objet, mais avec le temps, la question essentielle est devenue celle du multiple. J'ai choisi les pratiques éditoriales parce qu'elles permettent de transmettre une idée au plus grand nombre, diffuser, donner, échanger, créer du lien et échapper à l'institution.

Au fur et à mesure et en fonction de mes besoins, j'ai appris à maîtriser les différentes techniques d'impression, abordant ces pratiques comme un « mode d'apparition » plutôt que comme un « mode de

reproduction » pour reprendre l'expression de Michel Salsmann. J'appartiens à une génération où l'hypercommunication et l'outil numérique vont de soi, où la mise en page et l'impression sont à portée de tous... Les montages photos, les jeux avec les polices de caractère, les photographies numériques, les scans et les bidouillages de toutes sortes, aussitôt imprimés, ont toujours fait partie de mon quotidien. Lorsque j'ai découvert la lithographie et la gravure, j'ai abordé ces techniques avec la même liberté. Plus rien n'est sacré, les outils existent et peuvent être utilisés pour ce qu'ils sont, tout simplement. Je me sens un peu comme un homme-orchestre pouvant jouer tour à tour de l'harmonica ou de la grosse caisse, passant de l'un à l'autre en fonction des besoins, oubliant toute question de principe.



Chimères (14 x 19,5 cm)



Vrilles (10,5 x 17,5 cm)

Je fais souvent référence aux formes traditionnelles d'édition, dans un « ceci n'est pas ce que vous croyez » qui m'intéresse et m'amuse, notamment à travers l'utilisation du pastiche : faux-roman-photo, faux-dépliant de cartes postales, faux-manuel de géographie, faux-magazine, faux-Gallimard... Chaque livre est différent des autres dans sa forme, son contenu et sa réalisation, tous étant avant tout des « originaux reproductibles », multiples et non numérotés, afin de faciliter la diffusion, l'exposition, le don ou l'envoi.

La question de l'exposition s'est posée pour la première fois lors de mon diplôme de fin d'études. Comment présenter une production artistique sans l'accrocher au mur ou la placer sous vitrine ? Celle-ci protège les livres mais

les sacralise. Ce mode de présentation tient à distance le regardeur, le livre perd sa singularité, devient précieux : on ne peut plus le manipuler, on perd cette forme d'intimité qui naît entre le lecteur et le livre qu'il tient à la main et qu'il découvre pour lui seul. J'ai ainsi choisi de présenter mon travail dans une boîte de bouquiniste placée sur les quais de Seine, aux côtés d'authentiques bouquinistes. Je reproduisais en cela sans le savoir l'initiative de l'artiste Marie-Ange Guillemot qui dès 1997, avec « La Boîte 25 bis », ouvrait une galerie-boîte de bouquiniste, quai de la Tournelle, dans le 5^e arrondissement de Paris.

Que pensez-vous de Joseph Cornell ? (14 x 19,5 cm), impression numérique.



EXPOSITION ITINÉRANTE / 2006

Une exposition itinérante voyageant à bord d'un voilier et réunissant dix-neuf artistes de ma génération et quatre-vingts livres pour un parcours de quatre mois de La Rochelle à Douarnenez.

Une forme d'exposition insolite, les livres étant à chaque port acheminés en bateau et exposés sur le quai, en un lieu où l'on s'attendrait plutôt à trouver une criée aux poissons, hors des circuits habituels de diffusion et d'exposition d'art, l'idée étant de faire découvrir au plus grand nombre la « chose imprimée » dans un mode d'exposition inédit, de sortir des lieux consacrés et d'aller à la rencontre de ceux qui n'ont pas l'occasion d'accéder aux modes d'exposition traditionnels.

Dix-neuf artistes et autant de manières d'appréhender l'art imprimé : flip books,

fanzines, leporellos, impression numérique, gravure, gaufrage, lithographie, sérigraphie, offset, papiers nobles ou modestes, à faire passer entre toutes les mains.

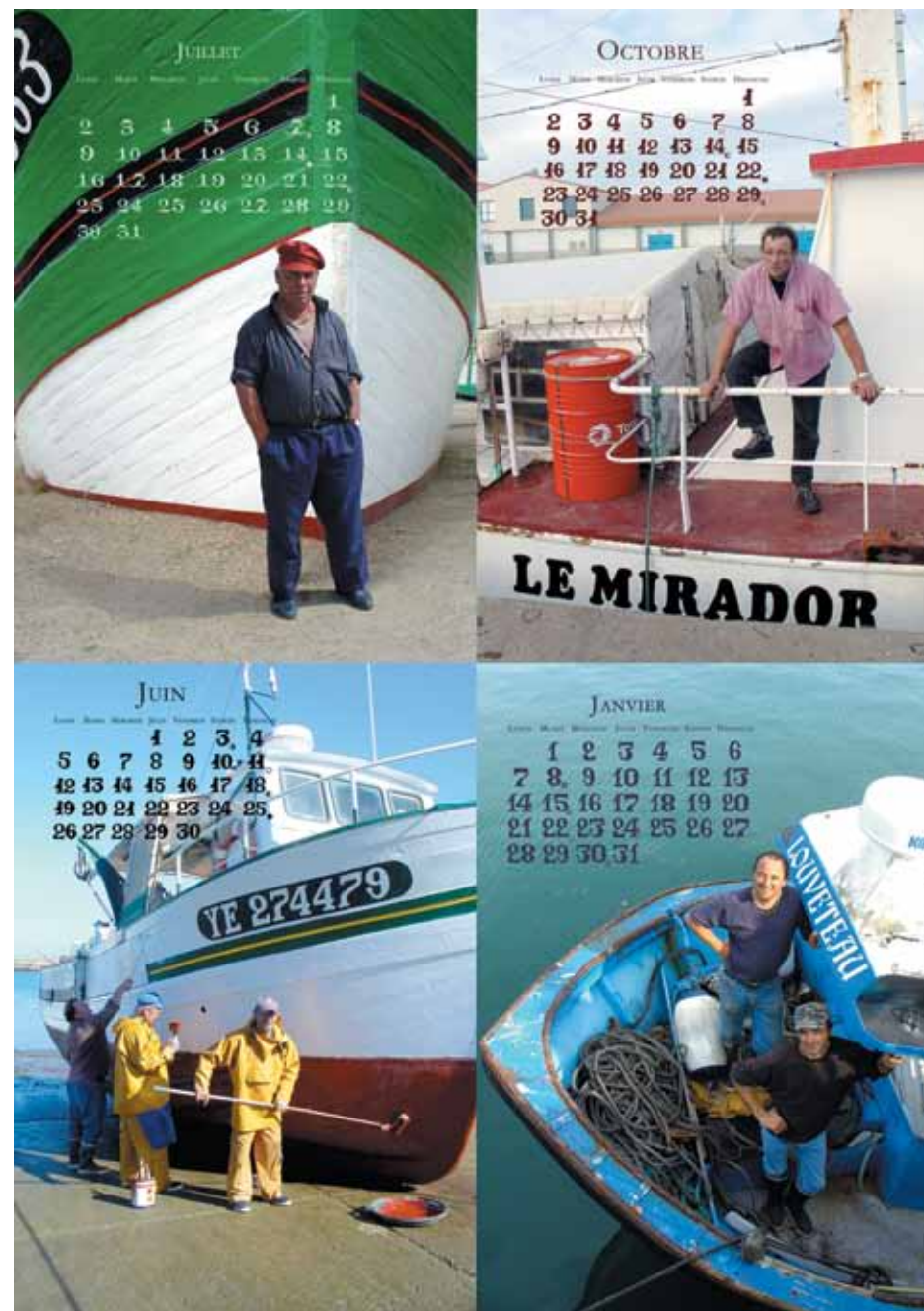
PAGES SUIVANTES :
exposition itinérante,
Port Joinville, Île d'Yeu
(Vendée), juillet 2006.





Prises de vues,
Port Joinville, Île d'Yeu.

> Pages extraites du
calendrier des marins-
pêcheurs de l'île d'Yeu,
2006 à 2008.

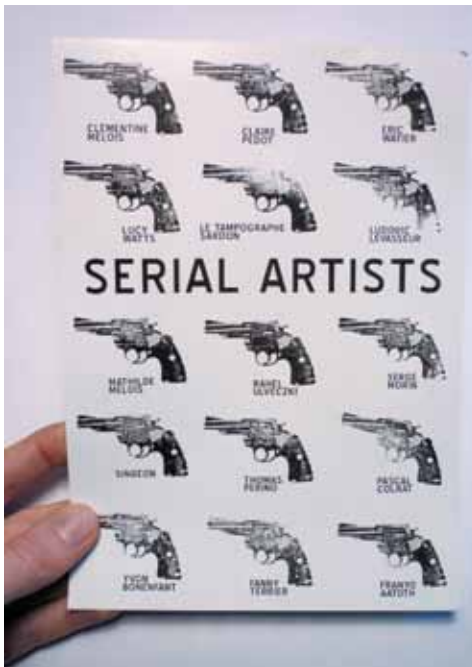


CALENDRIER DES MARINS-PÊCHEURS DE L'ÎLE D'YEU, 2005-2008

L'idée de faire des calendriers m'est venue du constat que la forme du livre restait pour certains intimidante. Grâce à ce support très commun, utile, répandu et loin de l'aspect « sacré » que peut revêtir chez certains l'œuvre d'art, ces calendriers m'ont permis d'entrer en contact avec une grande variété de personnes, de provoquer des rencontres, de créer du lien, et d'aborder des questions liées à la forme et au contenu.

Les portraits, posés, sont ceux de marins et d'équipages de bateaux, représentants d'un métier en voie de disparition. L'idée découle de ma rencontre avec ces gens à la fois âpres et touchants, tout droit sortis des pages de Moby Dick, parlant de la mer comme d'un monde inconnu qu'aucun terrien ne pourra

jamais comprendre. La typographie est extraite des immatriculations des bateaux.



Carton d'invitation de
l'exposition *Serial Artists*.

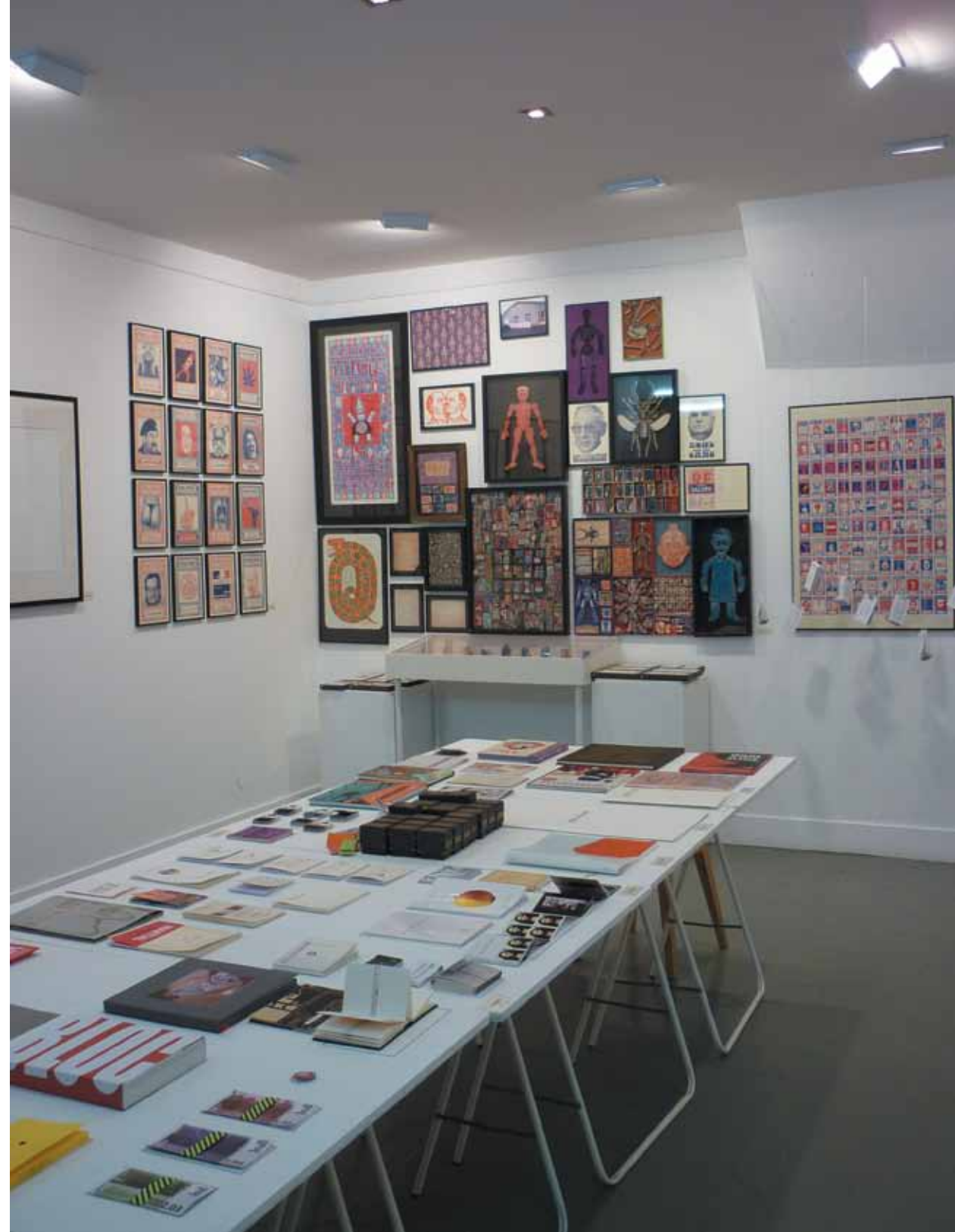
SERIAL ARTISTS, GALERIE TALMART, PARIS, 2011

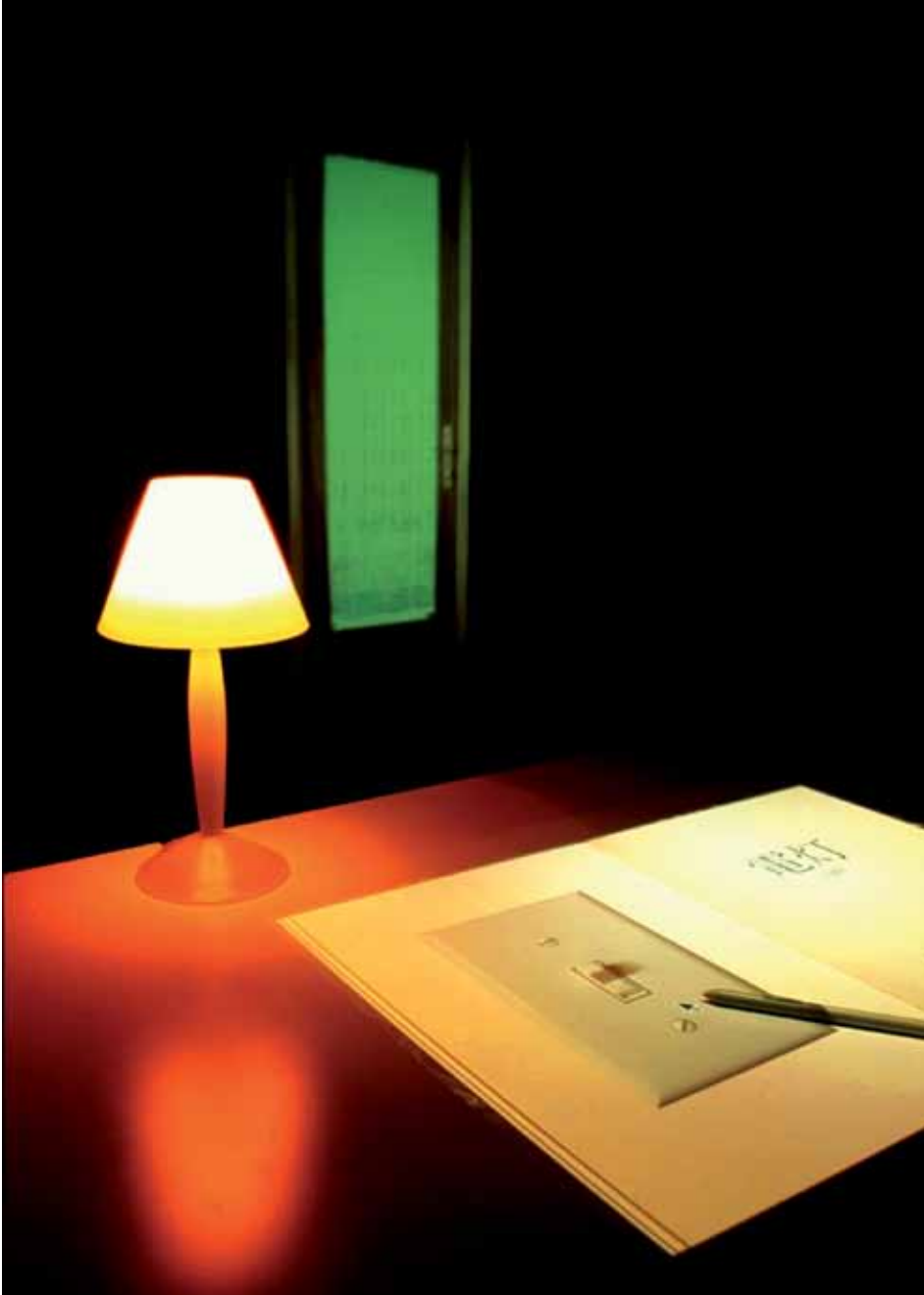
La Galerie Talmart m'ayant offert une «carte blanche» pour organiser une exposition, j'ai invité quatorze artistes ayant comme point commun leurs recherches autour des notions de multiple et de «chose imprimée», dans une exposition mêlant livres, fanzines, estampes, tampons, flip books, affiches. Les livres, posés sur une table, étaient en libre consultation.

Clémentine Mélois - Claire Pedot - Éric Watier - Fanny Terrier - Lucy Watts - Le Tampographe Sardon - Ludovic Levasseur - Mathilde Mélois - Rahel Ulveczki - Serge Morin - Singeon - Thomas Perino - Pascal Colrat - Yvon Bonenfant.



Vue de l'exposition
Serial Artists,
Galerie Talmart,
Paris, février 2011.





Masaki Fujihata,
Beyond pages,
environnement interactif, 1995,
collection ZKM Zentrum für
Kunst und Medien, Karlsruhe

Laura Safred

L'exposition du livre d'artiste : point d'intersection entre langage typographique et numérique

Comme pour toutes les œuvres d'art, le destin du livre d'artiste est aussi lié à son exposition dans les collections publiques ou privées. À la différence d'autres œuvres d'art, qui ont souvent la possibilité d'être exposées et documentées même par une seule image qui les rend accessibles au public, le livre d'artiste, comme tous les livres, a besoin d'un accès temporel, puisque ses pages doivent être feuilletées et examinées longuement par l'observateur. Contrairement au livre qui peut être acheté ou emprunté dans une bibliothèque publique, le livre d'artiste a rarement la possibilité d'être feuilleté, pour des motifs de conservation qui concernent les collections publiques plus encore que celles du privé. L'exposition du livre ouvert donne habituel-

lement la possibilité d'en examiner une ou deux pages qui ne rendent compte ni de son caractère ni de son message. Ce qui manque dans l'exposition du livre d'artiste est toujours sa manipulation page après page avec la découverte du texte (visuel) qui se déroule devant nous et dont, souvent, nous ne comprenons pas immédiatement le langage. Pour tous ces motifs, les programmes informatiques et l'usage de l'ordinateur nous offrent des moyens très stimulants, que ce soit pour l'exposition du livre d'artiste ou pour sa création.

Les grands musées d'art contemporain et d'art décoratif ou les cabinets d'art graphique possèdent déjà depuis longtemps des programmes informatiques pour la présentation des livres d'artiste dans leurs expositions. Ces programmes sont nés, à l'origine, pour les cataloguer



Vue de l'exposition
ABoT (Artists' Books on
Tour), Musée autrichien
d'art appliqué et
contemporain, Vienne,
Vienne, 12.10.2011-22.1.2012,
en coopération avec le Centre
international d'art graphique,
Ljubljana et le Musée des arts
décoratifs, Prague.

sous forme numérique et les mettre en réseau. Dans ces collections publiques, les livres d'artiste sont en effet considérés, à l'instar des manuscrits ou des incunables, comme des matériaux précieux pour leur unicité ou le nombre réduit de leurs copies, indépendamment de la qualité des supports et des textes visuels. Les programmes numériques permettent de feuilleter les livres et d'en explorer lentement les détails, de comparer entre elles les différentes pages du même livre et les différents livres entre eux. La numérisation constitue donc un instrument démocratique pour la connaissance, l'étude et la circulation de ce type d'ouvrages, comme la photographie a constitué dès le XIX^e siècle un instrument fondamental pour la connaissance et la diffusion des œuvres d'art contemporain et du

passé. Les nouveaux livres numériques sont un support pour ce type de programmes, et la production d'un livre d'artiste électronique est certainement un nouveau champ de recherche qui côtoie les techniques typographiques et les pratiques éditoriales traditionnelles que les auteurs des livres d'artiste continuent volontiers à utiliser comme des instruments privilégiés pour ce médium, points de contact entre les arts graphiques et les arts de l'écriture.

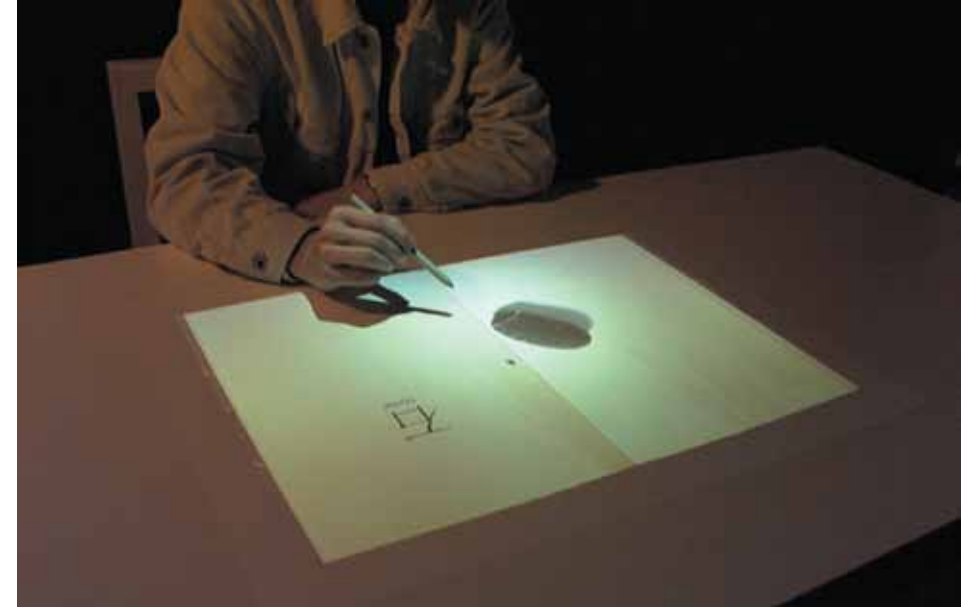
L'exposition publique des livres d'artiste est le plus souvent associée à leur présentation parallèle sur l'écran d'un ordinateur. S'il s'agit d'un matériau historique, ce procédé est presque inévitable; d'un côté les vitrines avec les originaux, de l'autre les écrans, sur lesquels le public peut voir page

après page les originaux exposés, fermés ou ouverts. La récente exposition des livres d'artiste de Picasso au Musée Brandhorst de Munich, qui en possède une grande collection, a été l'un des exemples les plus cohérents de ce double système d'exposition, qui soustrait le livre à la pure contemplation et le met virtuellement sous les yeux du public dans son intégralité¹. De cette façon, on atténue aussi le risque d'étendre sur le livre d'artiste le fétichisme du bibliophile pour le livre relégué dans une vitrine, inaccessible objet de désir plutôt que de connaissance.

1. *Picasso Künstlerbücher. Werke aus der Sammlung Udo und Anette Brandhorst*, Nina Schleif und Armin Zweite Hrsg., Museum Brandhorst München, 25.11.2010-6.3.2011 / Kupferstich Kabinett Dresden 9.4-13.6.2011, Hirmer Verlag, München, 2010.

Ce système d'exposition reste ancré par sa nature au domaine du catalogage, quand bien même très articulé. Il permet de relier d'autres éléments extérieurs au livre même, lesquels développent potentiellement des hypertextes et des réseaux rhizomatiques de référence de grande suggestion; cependant, il interdit au public la perception de l'objet physique dans sa tridimensionnalité et dans sa dynamique intérieure, dans les relations visuelles établies par l'artiste au milieu de ses pages. Pour comprendre ce caractère du livre d'artiste, son « tournage » en vidéo nous vient en aide, ce qui nous permet de mieux comprendre son caractère d'agent actif dans les mains de celui qui y a accès. Un exemple efficace de l'utilisation de la vidéo dans une exposition de livres d'artiste est donné par l'exposition

Masaki Fujihata,
Beyond pages,
 environnement interactif, 1995,
 Collection ZKM Zentrum für
 Kunst und Medien, Karlsruhe.



ABoT: Artists' Books on Tour. Les départements d'art graphique de trois grandes collections internationales – le Musée d'art appliqué et contemporain de Vienne (MAK), le Centre international d'art graphique de Ljubljana (MGLC) et le Musée des arts décoratifs de Prague – ont organisé un concours et ont décerné un prix à cinq nouveaux livres d'artiste; ils se sont engagés à présenter dans une exposition une sélection des œuvres proposées, accueillies alternativement par les trois institutions². Dans de légères vitrines créées spécialement pour l'exposition itinérante, les livres sont accompagnés de leurs images en vidéo, réalisées

2. *ABoT. Artists' Books on Tour*, Kathrin Pokorny-Nagel Hrsg., MAK Wien 12.10.2011-22.1.2012, MGLC Ljubljana 21.2-1.4.2012, UPM Prague 18.4-27.5.2012, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2011.

selon des critères rigoureux de documentation et en même temps d'interprétation des objectifs de leurs auteurs. Avec l'aide des images vidéo, les livres s'animent: non seulement ils s'ouvrent devant les yeux de l'observateur, mais ils bougent comme s'ils étaient entre ses mains. L'interprétation offerte par le langage de la vidéo au langage du livre fait naître en outre d'autres perspectives de lecture de l'objet esthétique. Il est possible de faire un pas dans une autre direction dans le parcours de l'exposition du livre d'artiste et en même temps de réfléchir sur les nouvelles modalités de création de ce type particulier d'œuvre d'art, qui continue aussi à jouer un rôle très important dans les expérimentations de beaucoup de jeunes artistes. Tous les instruments électroniques examinés

jusqu'ici sont employés d'habitude comme des soutiens à l'exposition, et ils restent donc distincts de la construction du livre qui utilise des instruments dérivés principalement de l'imprimerie traditionnelle ou de l'expérimentation de matériaux et de supports de nature différente. L'image numérique, apparemment étrangère au livre, peut aussi introduire de nouvelles ressources pour sa création.

Beyond Pages, œuvre de l'artiste japonais Masaki Fujihata, né en 1949 à Tokyo où il travaille comme directeur du département pour les nouveaux médias de l'université, est un véritable incunable de l'art interactif³. Il s'agit d'une installation composée d'une table, une lampe et une chaise, situées dans une pièce sombre: un cabinet de lecture

3. Masaki Fujihata, *Beyond Pages*, milieu interactif, 1995, Collection ZKM Karlsruhe.

ou un petit cabinet de travail Renaissance, en tout cas un décor synthétique qui rappelle l'acte de la lecture. À ces simples objets réels est associée la projection d'un livre, qui peut être ouvert et visualisé sur la surface de la table en utilisant un stylo interactif. Le livre est un syllabaire de la langue japonaise, où des signes graphiques et des images s'entrelacent comme les emblèmes d'une communication fondée sur le rapport dynamique entre les mots et les images. À chaque mouvement de la main, les images se modifient suivant un programme généré par ordinateur. Dans cette œuvre, le livre, qui apparaît sous la forme d'une image lumineuse, sollicite soit la sphère cognitive soit l'imagination de celui qui y a accès.

Le milieu interactif de Fujihata ouvre plusieurs voies à son interprétation. Dématérialisant le livre et le transformant en une image virtuelle, il nous invite à réfléchir d'une



Studio Azzurro,
Projet de tables interactives
pour le musée documentaire
de la Résistance à Fosdinovo
en Toscane, 2000.

façon critique – comme du reste beaucoup de livres d’artiste le font – sur l’objectivité des images qui nous entourent. En même temps, il nous offre un moyen permettant d’élaborer d’autres livres : la technologie de l’interaction est plutôt sophistiquée, mais très rapidement elle s’adresse à un public toujours plus vaste, en se proposant non seulement comme un support souple, maniable et universel, mais aussi comme une source de création, tout comme l’imprimerie typographique a toujours offert aux artistes, dès son invention, d’innombrables ressources pour fabriquer des textes visuels d’une grande originalité.

Ainsi, Studio Azzurro, atelier multimédia créé à Milan en 1982 par quatre artistes et dirigé par Paolo Rosa, a produit des expositions avec des livres interactifs. Outre ses installations, Studio Azzurro a pensé l’organisation de musées qui ne possèdent pas de collections d’objets ma-

tériels mais qui rassemblent la mémoire d’une communauté, les images de ses paysages et les événements historiques les plus importants à travers des textes, des images et des témoignages enregistrés, comme c’est le cas du Musée de la Résistance dans un village de Toscane⁴. Ces matériaux sont montés sous la forme de livres virtuels, projetés sur des sortes de « tables sensibles ». Leurs pages sont constituées par les différents assemblages des matériaux projetés, lesquels résultent des gestes de la main de l’observateur qui s’arrête sur l’une ou sur l’autre image, ou sur un texte. Ces tables sensibles entament un nouveau dialogue entre l’auteur et le

4. Pour le Musée de Fosdinovo, voir *Musei di narrazione*, par Studio Azzurro, Silvana Editoriale, Milan, et pour la théorie artistique de Studio Azzurro : A. Balzola - P. Rosa, *L’arte fuori di sé. Un manifesto per l’età post-tecnologica*, Milan, Feltrinelli, 2011.

public et permettent donc d’ouvrir la voie vers une idée d’œuvre à laquelle le public commence à participer, invité par l’artiste à une table de discussion. En même temps, ils nous incitent à prendre en considération de nouveaux outils pour exposer les livres d’artiste qui font déjà partie des collections publiques ou qui sont produits aujourd’hui par les artistes. Il s’agit donc de réfléchir sur le thème de l’exposition du livre d’artiste et d’en faire une occasion créative, pour les artistes ou pour ceux qui s’occupent de la réalisation, sollicités en cela pour interagir d’une façon plus dynamique avec ce type d’œuvres.

Le lieu d’exposition mérite une réflexion à part, étant donné que, peut-être, on ne s’arrête pas encore suffisamment sur celui-ci. La sortie du livre d’artiste de la galerie d’art, du musée ou du cabinet d’art graphique et son entrée dans la bibliothèque publique peuvent offrir une occasion

forte de rencontre du livre même avec le public et en favoriser le rôle critique. Observer dans une bibliothèque un livre produit par un artiste avec un grand travail créatif, même avec des matériaux modestes voire pauvres, peut pousser le public à une réflexion sur le médium et causer un court-circuit dans le système de la consommation vorace des textes et des images, contre laquelle le livre d’artiste se bat depuis toujours. Sa présence dans la bibliothèque, lieu symbolique du savoir de tout temps, peut aussi servir à mettre en cause, sous une autre perspective, la question de la disparition du livre, qui a été ouverte par la progression des systèmes numériques que le livre d’artiste même peut librement utiliser.

Traduit de l’italien
par Giuliana Giacomelli



Guy Dugas

Littérature publiée, littérature exposée Le cas de la poésie



Mon point de vue promettant d'être ici celui d'un universitaire si peu artiste, d'un théoricien plus que d'un praticien, j'avoue m'être d'abord senti un peu perdu à vous entendre exposer des pratiques aussi personnelles et originales, des refus aussi formels, à grand renfort d'arguments puisés à même votre démarche et de supports visuels très signifiants. Au point que j'ai eu un instant l'impression que je m'étais trompé de porte et que j'ai failli renoncer à cette communication...

Parmi tant de spécialistes des beaux-arts dans leur expression la plus contemporaine, je devais donc parler d'un mode d'expression que l'on a parfois peine à considérer comme tel : la littérature actuelle, qui tend de plus en plus à échap-

per aux formes et aux contraintes traditionnelles de sa publication – à savoir le livre sous tous ses aspects et toutes ses réalisations.

Mais à la réflexion, je ne pense pas faire hors sujet – et le titre même de ce séminaire m'encourage, qui ne spécifie nullement l'objet publié ou exposé et porte en sous-titre « les pratiques éditoriales et la question de l'exposition ». Vous allez du reste constater que la comparaison entre pratiques/réception littéraires et pratiques/réception picturales est loin d'être inintéressante.

On admettra d'abord que l'objet-livre, né (et avec lui quantité d'arts d'exposition comme la calligraphie, l'enluminure, la reliure...) avec l'imprimerie pour une meilleure diffusion de la doxa religieuse, s'en est trouvé lui-même

« sanctifié », en tout cas valorisé pour des siècles, du moins en Occident. C'est ainsi qu'il est peu à peu devenu le territoire naturel de la littérature – ce qui faisait dire à Mallarmé :

« Tout dans le monde n'existe que pour aboutir à un livre¹. »

Ce célèbre compliment fait au livre comme « instrument spirituel » a conduit certains à considérer le livre comme « la terre natale de l'écrivain » – mais pas du tout celle de l'artiste qui le plus souvent et à contrario, verrait en lui « un pays étranger, une surface énigmatique à apprivoiser² ». C'est dire qu'au-delà des deux pratiques, ce sont leurs deux espaces privilégiés d'exposition et de publication qui sont traditionnellement opposés – l'un, l'exposition au regard, comme espace d'une monstration, d'un dévoilement public ; l'autre, en dépit de sa racine (le terme « publication » impliquant ce même type de passage au domaine public), comme espace d'un repliement sur soi, d'un moment d'intimité dans la lecture solitaire³.

1. *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 224.
2. Yves Peyré, *Peinture et poésie*, Paris, Gallimard, 2001, p. 30.
3. Voir à ce sujet les analyses de Borges dans *Conférences* ou d'Alberto Manguel, ainsi que ce qu'en fait Italo Calvino dans son roman ludique *Si par une nuit d'hiver un voyageur...*

DE L'OBJET-LIVRE AU TEXTE POÉTIQUE

Un mot tout d'abord sur le genre-roi dans la littérature actuelle – je veux parler du roman : parce qu'on lit de moins en moins, on a coutume de dire que ce genre se meurt, victime de pratiques de réception plus visuelles, moins contraignantes que la lecture. Est-ce pour cette raison que ce genre et les romanciers qui s'y adonnent, entreprennent de plus en plus de s'exhiber de diverses manières :

- exhibition aux yeux du lecteur de leurs procédés d'écriture, de leur « boîte à outils » (voir par exemple le *Nouveau Magasin d'écriture* et le *Nouveau Nouveau Magasin d'écriture* de Hubert Haddad) ;
- pratique d'ateliers d'écriture, instaurant entre l'écrivain et son lectorat – ou devrais-je dire pour la circonstance public ? – une relation tout autre que celle de ségrégation⁴ que l'on connaît traditionnellement ;
- certaines pratiques ludiques de la littérature – telles que les jeux textuels de

4. Dans les pratiques de publication, la communication est différée, si bien que l'écrivain ne sait rien du destinataire, dont il est séparé spatialement et temporellement et qu'il ne peut qu'imaginer comme une instance virtuelle à laquelle il s'adresse à l'aveugle (d'où le développement de ce que l'on a appelé « théories de la réception ») ; des pratiques d'exposition comme les ateliers d'écriture placent au contraire face à face écrivain et lecteur dans une démarche commune et concomitante de création.

l'OULIPO (je reviendrai sur ce groupe, fondé par Queneau, qui apprécie tant la performance qu'il invite à un atelier hebdomadaire à la Bibliothèque nationale de France) – créent des textes à contraintes, des sortes d'exercices tels que ceux pratiqués aux Beaux-Arts lorsque vous proscrivez les effets trop communs, les perspectives banales – en somme toutes formes de facilités ;

- enfin ne devrait-on pas aussi considérer comme une forme d'exhibition de l'auteur lui-même – dont on disait autrefois que sa vocation était de s'effacer devant l'œuvre publiée – ces performances (j'utilise bien évidemment ce terme à dessein et sans guillemets), comme celle d'un Jean-Yves Jouannais arpétant la France depuis plusieurs années avec sa monumentale *Encyclopédie des guerres*, œuvre éphémère puisque jamais rédigée et reconstruite d'étape en étape en constante interaction avec son public. Ou encore les performances de Christophe Fiat au festival de Montpellier Danse 2003 ou d'Avignon 2010.

Au bout du compte, l'écrivain est de tous les artistes celui que l'on a le plus tendance à exposer aujourd'hui comme figure-type de l'intellectuel – ou qui a le plus tendance à s'exposer lui-même, à travers les médias comme à travers le monde, sitôt qu'il s'y trouve une noble cause à défendre !

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LE TEXTE POÉTIQUE

Un mot, promis, un seul exemple en fait – avant d'en arriver à quelques réflexions sur la poésie dont j'avais choisi de parler en priorité – sur les tentatives innovantes des Ouvroirs de littérature ou de peinture potentielles, plus communément connus sous les acronymes OULIPO et OUPEINPO. Soit la récente tentative de Philippe Mouchès tendant à démontrer qu'aux images⁵ dites littéraires correspondent des équivalents dans tous les arts : ainsi les fameuses contrepèteries littéraires, qui relèvent de la performance linguistique⁶, autoriseraient le peintre à contrepeindre, le sculpteur à contresculpter, etc. Et Philippe Mouchès de livrer dans un récent petit volume⁷ quelques exemples évocateurs de permutativité dans le domaine de la photographie la plus anonyme : comme dans celui de la peinture la plus reconnue, sinon classique, où l'on reconnaîtra la célèbre *Origine du monde* de Courbet, contrepeinte et légendée de cette contrepèterie : *De l'Origine du monde... ...à l'Odeur immonde du gin*.

5. Je ne préciserai pas davantage en utilisant le métalangage de la littérature, car l'incroyable généralité de ce terme – qui selon les arts ou les théories considérées peut endosser une demi-douzaine de sens, selon qu'on se situe au niveau stylistique, comparatiste (cf. théories imagologiques), photographique... – sert ici mon propos.

6. La façon dont on désigne globalement ces procédés d'écriture : tropes, images, figures de style, etc., le montre suffisamment.

7. Philippe Mouchès, *Contrepèterie*, Au crayon qui tue éd., collection Oupeinpienne, n° 17, 2011.



Philippe Mouchès,
De l'origine du monde
à l'odeur immonde du gin.

LA POÉSIE ET LE LIVRE

Parce qu'elle est art multiple, relevant tout à la fois ou singulièrement de l'oralité, de l'écriture et du visuel, la poésie est incontestablement, de toutes les pratiques littéraires, celle qui a entretenu, et entretient encore avec le livre, les rapports les plus libres et les plus créatifs.

AVANT LE LIVRE

Il ne sera pas question de revenir ici aux sources de la littérature, ni de vous faire un cours d'histoire littéraire, mais seulement de rappeler l'antériorité – ne serait-ce qu'à travers l'oralité ou le chant – des pratiques poétiques sur l'objet-livre : parce qu'une des sources essentielles de la poésie est l'*oralité*, qui a aussi ses formes et ses supports particuliers d'exposition, toute une tradition poétique – et non des moindres si l'on songe à tous les bardes,

aèdes et troubadours qui ont fait son histoire – a pu se passer du livre, et néanmoins survivre jusqu'à aujourd'hui, à travers la chanson ou la récitation.

DANS LE LIVRE

La poésie est par ailleurs un genre qui a su faire du livre un objet d'art susceptible d'être présenté, exposé en tant que tel : elle est souvent associée à la bibliophilie, qui est « plaisir du livre » moins pour sa lecture que pour ses qualités d'exposition (usage de beaux papiers, reliure et impression artisanales, caractères d'imprimerie différents (dix pour *Un coup de dés*), effets d'écriture colorée⁸ ou de mise en page, etc.).

8. Cf. notre art. « L'écriture colorée, théorie et pratique » dans *Annuaire de l'Afrique du Nord*, éd. du CNRS, t. XXV, 1986, pp. 977-981.

Peu à peu cependant, par des moyens multiples et variés, la poésie a entrepris de plier à ses ambitions les contraintes de la page et du livre.

Ne voulant pas faire de cette communication, je l'ai déjà dit, un cours d'histoire littéraire, je me contenterai de renvoyer, en illustrant son propos, à Marthe Gonville⁹, qui énumère les multiples procédés illustrant la relation entre la poésie et le visuel : « mise en espace d'un texte (*Un Coup de dés* de Mallarmé), figuration du poème (les *Calligrammes* d'Apollinaire¹⁰),

9. « Poésie et typographie(s) », *Etudes françaises*, vol. 18, n° 3, 1982, pp. 21-34.

10. Cette tradition des « textes-calligrammes », prolongée des « logogrammes » de Christian Dotremont et du groupe Cobra ou des « tableaux-poèmes » de Picabia et des futuristes, se développe avec succès depuis la fin du XIX^e siècle.

composition, mise en pages et impression personnelle/personnalisée (ouvrages de G.-L. Mano ou de R. Giguère), association du poème et de la gravure¹¹ (Eluard et Léger, Miron et Bellefleur), utilisation ludique des lettres et des caractères (le *Glossaire...* de Leiris et le *Compact* de M. Roche), fabrication de livres-objets ou objets-livres (l'*Abécédaire* de Giguère et Tremblay, les boîtes de Ben), conception du manuscrit même en fonction d'une édition et d'un lecteur-voyeur (*La Fabrique du pré-texte* de Ponge), recherches scriptographiques (celles de P. Chamberland et de P.-M. Lapointe)... ».

11. Parfois nommée « livre illustré » ou « livre de dialogue ». Cf. Yves Peyré, *Peinture et poésie*, Paris, Gallimard, 2001.

Philippe Mouchès,
Contrepicterie.



On pourrait considérer certains artistes complets tels que Paul Klee, Apollinaire ou William Blake, aujourd'hui Roland Giguère ou Hubert Renard – tout à la fois poètes, illustrateurs et éditeurs d'un même ouvrage – comme le summum de ce type de recherches scripto-graphiques. Dans un désir d'osmose entre le texte et les compositions illustratives, toute ponctuation disparaissant¹², l'ouvrage revient ainsi, selon Peyré, à « un état pré-typographique du livre ».

APRÈS LE LIVRE

Avec l'avènement des nouveaux médias sonores et visuels, la poésie élargit encore

12. Bien qu'il soit difficile de définir la ponctuation, tous les linguistes paraissent s'accorder à son sujet sur une double fonction, expressive et logique, mais en aucun cas esthétique.

son champ d'expression. Afin de ne pas déborder du cadre auquel je me suis astreint, je ne m'arrêterai pas ici sur la poésie sonore (Michel Seuphor, Bernard Heidsieck¹³), pour me limiter à la seule poésie visuelle.

Dans la deuxième partie du xx^e siècle, la généralisation de l'offset permet de nouvelles évolutions en débarrassant définitivement le texte poétique de la contrainte de la page et du volume, et en favorisant la victoire sur le pérenne du transitoire et du contingent, au travers

13. À laquelle sont consacrées plusieurs communications du colloque «Voix et création au xx^e siècle» organisé à l'université Paul Valéry-Montpellier 3 en janvier 1995, dont une de Bernard Heidsieck, très intéressante, sur «Poésie action, poésie sonore». Actes recueillis par Michel Collomb aux éditions H. Champion en 1997.

desquels Baudelaire jugeait déjà de la modernité artistique¹⁴. C'est ainsi qu'au cœur du débat littéraire sur la perte du sens, naissent dans les années 1960-1970 le *spatialisme*¹⁵, qui consiste à occuper l'espace de la page et du livre moins par des mots considérés en tant qu'unités sémiques, que comme autant de signes à décrypter, et cette poésie de vitesse et d'intensité, royaume des analogies, qu'incarnent Michel Deguy et Denis Roche.

14. Dans sa fameuse définition de la modernité artistique : «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'immuable et l'éternel.», in Constantin Guys, *Le peintre de la vie moderne*, éd. la Palatine, 1943, p. 19.

15. Voir André Silvy, «Qu'est-ce que le spatialisme?», in revue *Les Lettres*, n° 32, 27 avril 1964.

Enfin, l'avènement des nouvelles technologies autorise le dépassement du texte dans un hypertexte mêlant texte, images et sons ; on parle désormais de poésie numérique ou de poésie électronique, dont l'originalité pourrait tenir en deux caractéristiques, inédites dans le domaine littéraire ; les aléas et l'interactivité. L'une et l'autre parfaitement illustrées par l'exemple de la poésie holographique :

Un poème holographique, ou holopoème, est un poème conçu, réalisé et exposé holographiquement. Cela signifie, en tout premier lieu, qu'un tel poème est réalisé non linéairement dans un espace immatériel à trois dimensions et qu'au moment même où le lecteur ou le regardeur l'observe, il change et donne lieu à de nouvelles significations. Ainsi, tandis que le regardeur lit le poème dans l'espace – c'est-à-dire bouge en fonction de l'hologramme – il ou elle modifie constamment la structure du texte.

[...] Ce qui le distingue de la poésie visuelle, c'est qu'il cherche à exprimer la visibilité de la pensée ; en d'autres termes, la perception de l'holopoème ne prend place ni linéairement, ni simultanément, mais plutôt à travers des fragments vus par l'observateur selon les décisions qu'il ou elle prend, dépendant de la position de l'observateur par rapport au poème. La perception dans l'espace des couleurs, des volumes, des degrés de transparence, des changements de formes, des positions relatives des lettres et des mots, et l'apparition et la disparition des formes, sont inséparables de la perception syntaxique et sémantique du texte. L'instabilité de la couleur a une fonction poétique et la mutabilité visuelle des lettres les prolonge au-delà du domaine verbal.

[...] Ce qui définit un holopoème n'est pas le fait qu'un texte donné est enregistré sur film holographique. Ce qui est en question, c'est la création de nouvelles syntaxes, la mobilité, la non-linéarité, l'interactivité, la fluidité, la discontinuité et une conduite dynamique seulement possible dans l'espace-temps holographique¹⁶.

À partir de ce seul exemple et de cette définition, on mesure le triomphe de la poésie exposée, qui relève d'une organisation temporelle et spatiale profondément instable, n'ayant plus rien à voir avec l'espace-temps figé d'un livre et qui, à l'instar d'un tableau ou d'une performance d'artiste, transforme le lecteur en regardeur et même en interacteur puisque celui-ci agit sur la signification par son placement, sa recherche des mots et signes du poème.

16. Eduardo Kac, « Allholopoems.html », in *Terminal Zone. Poésie et nouvelles technologies*, Al Dante/Léo Scheer, 2003, pp. 17-19.

CONCLUSION

Dans son essai *Poésies expérimentales – Zone numérique (1953-2007)*, Jacques Donguy note un étonnant et profond paradoxe de l'histoire de l'art le plus contemporain :

Il y a un paradoxe : tous les mouvements d'avant-garde du début du xx^e siècle, qui, comme le montrent les nombreux catalogues de musée et les livres parus dans les quarante dernières années, constituent la véritable histoire de l'art au xx^e siècle, ont été créés par des poètes : le futurisme par Marinetti, un poète, Dada Zurich par Tzara, un poète, Dada Berlin par Hausmann, le créateur du poème phonétique, Merz par Schwitters, l'auteur de l'*Ursonate*, et l'on pourrait continuer, Khlebnikov, l'ami de Jakobson, pour le cubo-futurisme russe, Dotremont pour Cobra... Il y a plus qu'une coïncidence¹⁷.

Cette interactivité croissante entre les arts majeurs, entre le créateur et son public – ou plutôt, comme le pressentait Barthes, ce « retrait du poète » – marque l'ultime étape avant la sortie de la poésie d'un espace strictement littéraire, afin de parvenir enfin à échapper, selon Jean-Michel Espitalier, « au graphocentrisme pluriséculaire du livre comme étalon de l'espace d'écriture, lequel, depuis près d'un siècle, se dilate vers d'autres supports¹⁸ ».

Supports qui emprunteront essentiellement à l'espace internet – lequel a lui-même beaucoup évolué depuis deux décennies, dans le même sens que l'acte

17. Le terme est utilisé par Jacques Donguy, à propos de la poésie, dans *Poésies expérimentales – Zone numérique (1953-2007)*, Les Presses du réel, 2007.

poétique, passant d'une logique verbeuse à une logique d'images. Ce qui ne peut qu'influencer les pratiques littéraires dans le sens d'une plus grande « exposibilité »¹⁹.

Doit-on en conclure, comme cela est parfois prophétisé, une prochaine disparition de l'objet-livre, comme support de certains genres littéraires ? Sans doute pas ; ce n'est pas parce que ses frontières bougent qu'un monde s'écroule nécessairement. Dans le domaine artistique comme dans bien d'autres, la révolution numérique conduit et conduira plus encore demain à de profondes mutations dans la création comme dans la réception de celle-ci ; en poésie comme ailleurs, il y aura nécessairement un « après le livre »²⁰.



18. Jean-Michel Espitalier, *Caisse à outils :*

un panorama de la poésie française d'aujourd'hui, Paris, Pocket, 2008, p. 48.

19. Terme dont use Michaël La Chance pour apprécier les stratégies de l'artiste face au « délire d'exposer » caractéristique de l'art contemporain :

« L'expositionnisme contemporain », in revue *Trois*, vol. 6, n°1, Automne 1990, p. 38-47. Il en conclut que, selon la tendance actuelle, « l'œuvre contemporaine [...] n'est plus représentation mais exposition. Non pas ce qui nous introduit à un espace (la nature, la psyché humaine, l'inconscient, etc.), ou ce qui nous permet d'accéder à une réalité – mais ce qui déploie un espace comme réalité, qui ex-pose (du gr. ex = hors de). »

Ce constat vaut aussi, il me semble, pour la poésie.

20. François Bon, *Après le livre*, Paris, Le Seuil, 2011.

Participants

Simon Berthezene étudiant de première année
à l'ESBAN

Annalisa Bertoni chercheuse en littérature française
et enseignante à l'ESBAN

Leszek Brogowski professeur des universités à Rennes 2.
Fondateur des éditions Incertain Sens et du Cabinet
du livre d'artiste à l'université de Rennes 2

Jean-Marc Cerino artiste et enseignant à l'ESBAN

Virginie Clément documentaliste au FRAC Provence-
Alpes-Côte d'Azur, Marseille

Jérôme Dupeyrat doctorant en esthétique
à l'Université Rennes 2, enseignant en histoire de l'art,
critique d'art et éditeur

Maïder Fortuné artiste et enseignante à l'ESBAN

Colin Gril étudiant de troisième année à l'ESBAN

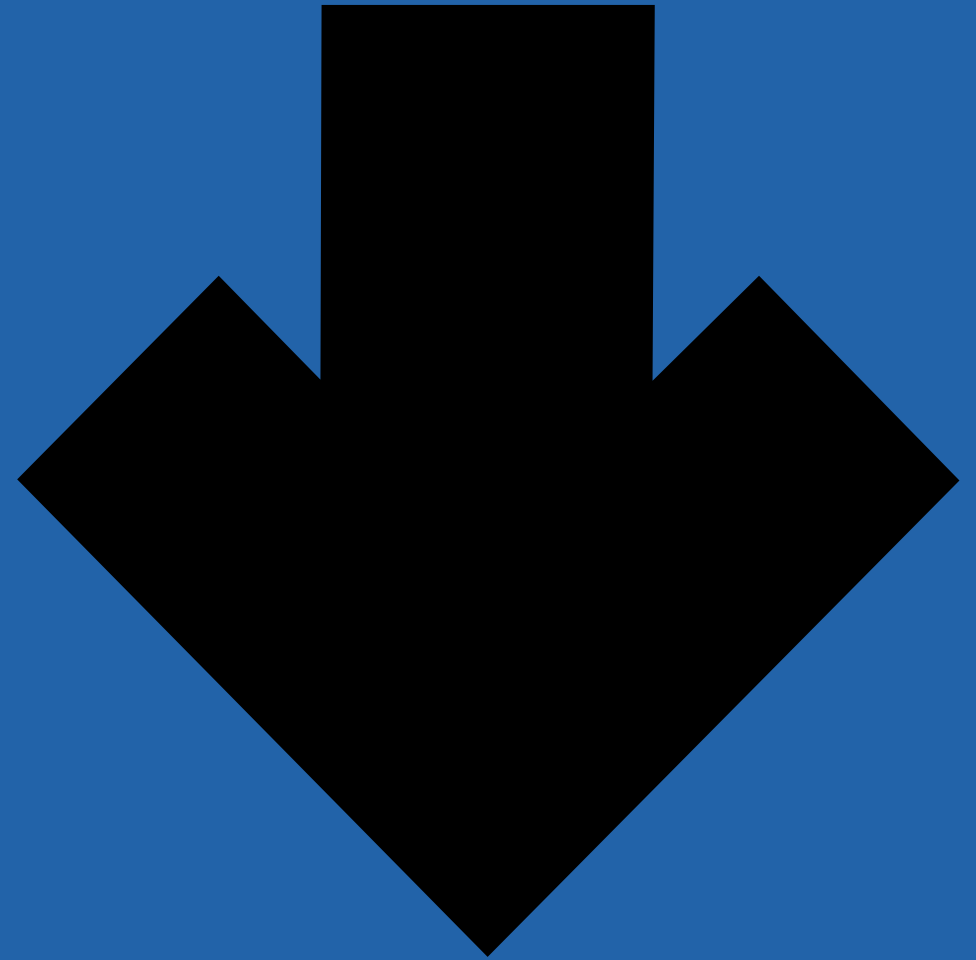
Françoise Lonardoni historienne de l'art, chargée des
collections contemporaines, Bibliothèque municipale de Lyon

Roberto Martinez artiste, enseignant à l'Université
Paris VIII et à l'École Supérieure d'Arts de Rueil-Malmaison

Anne Mœglin-Delcroix professeur émérite à
l'université de Paris I Panthéon – Sorbonne Centre
d'esthétique et de philosophie de l'art

Laura Safred professeur d'histoire de l'art moderne
et contemporain à l'Académie des Beaux-Arts de Venise

Éric Watier artiste, enseignant en arts plastiques à
l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier.



LES DÉBATS

La richesse des échanges entre les intervenants, comme avec la salle, lors de la dernière demi-journée, nous ont convaincu de la justesse de leur place dans cet ouvrage, et nous vous en donnons ici la transcription, avec l'accord des participants, Jean-Marc Cerino ayant assuré la modération. Les indications numériques signalent les différents moments d'échange ayant eu lieu.

T003-20111019 > 54:57

◀ **Jean-Marc Cerino** : Pour commencer à débattre ensemble, une première question pour Leszek Brogowski : bien que n'étant pas un artiste qui développe un travail dans lequel le livre d'artiste occupe une place aussi centrale que les artistes invités pour ces deux journées, mais ayant réalisé quelques livres d'artiste, je leur ai toujours accordé une double « fonction » : à la fois celle d'œuvre (comme manière de dialectiser autrement, d'une autre façon qu'une vidéo, une peinture, etc., tout simplement parce que la forme du livre permet d'articuler autrement les choses, et je considère les livres d'artiste que j'ai pu faire comme des œuvres à part entière), et en même temps comme des œuvres qui ont une capacité d'auto-exposition. Autrement dit, un des rares objets d'art qui porte simultanément cette double fonction, des œuvres qui ont une autonomie d'exposition de ce qu'elles sont elles-mêmes. Et il me semble que tu n'es pas allé jusque là.

Leszek Brogowski : Pour ma part, je ne pense pas qu'«il faille oublier l'exposition», comme Pierre Leguillon l'a suggéré, mais je dirais qu'il faut oublier ce langage, cette façon de s'exprimer. Quand on fait une exposition comme œuvre, cette exposition a son propre mode de visibilité et d'exposition, et dans ce cas, il faudrait parler du dispositif de l'exposition. Mais quand on expose des peintures dans la galerie, je pense qu'il faudrait plutôt s'intéresser au dispositif d'exposition de la peinture, et c'est pour cette raison-là que Benjamin est très critique par rapport à la capacité de la peinture à être exposée en public.

Jean-Marc Cerino : Oui, mais je pensais au fait que lorsque les livres d'artistes sont peu chers, il s'agit des œuvres les plus «communisantes» possible, c'est-à-dire des œuvres qui portent leur propre potentialité d'exposition, de communication (au sens fort d'établir une relation avec autrui) et de distribution. C'est une richesse énorme à ce niveau-là.

Leszek Brogowski : Le Cabinet du livre d'artiste est la meilleure réponse. C'est une pratique qui montre qu'on peut avoir une bibliothèque qui est dédiée à l'art, sous cette forme-là, et qui n'est pas une galerie.

Françoise Lonardoni : Je pense qu'il faut absolument interroger l'exposition quand même, d'abord parce qu'elle existe, et que le livre d'artiste est une forme d'apparition de l'art, de l'œuvre, mais pas la seule. Et je voulais juste, pour mémoire, reprendre un peu ce que fait Christian Bernard au Mamco à Genève ; il interroge vraiment l'expo-

sition en temps que genre, en tant que genre historique et en tant que structure à rendre visible, et qui est trop souvent dans l'induit, dans l'implicite. Il faut songer aussi à son potentiel de «mise en scène publicitaire» quelque part, ou en tout cas comparable à des artifices qui visent juste à mettre le spectateur en condition, mais pas forcément critique. Et donc, Christian Bernard a fait quelques fois ce geste, que je trouve fort et intéressant, de laisser en place une salle de l'exposition précédente pendant l'exposition qui suit. On regarde alors non pas l'expo de tel artiste, mais une exposition comme mode d'arrangement, de rangement, processus qui est, du coup, mis en relief parce que l'exposition suivante développe un autre discours. C'est une forme d'hétérogénéité qui apparaît dans le musée, dans l'institution muséale. Et je pense qu'il ne faut pas oublier, nous qui sommes responsables d'expositions, que l'exposition n'est pas quelque chose qui va de soi, et qu'on développe un discours qui est complètement orienté. Il ne faut pas le perdre de vue.

Leszek Brogowski : Je suis entièrement d'accord avec ce que tu dis, Françoise ; d'abord, par rapport au Mamco qui a une pratique réflexive du musée hors du commun – il y a peu de choses équivalentes – et qui m'intéresse beaucoup. Je pense que toi, quand tu fais des expositions, tu es aussi dans cette réflexion que forcent les livres comme objets, rebelles à l'exposition, quoi qu'on dise. C'est parce qu'il est rebelle à l'exposition qu'il faut effectivement y réfléchir. Je suis d'accord avec toi aussi lorsque tu dis que c'est une sorte de pratique publicitaire que de montrer

les œuvres ; mais pour moi, «publicité», c'est le fait de rendre public ; publicité au sens noble du terme, pas au sens d'une pratique commerciale. La publicité, c'est cette visibilité publique. Le problème soulevé par Benjamin, et je pense que ça n'a pas encore été vu (pas vu dans le contexte du livre d'artiste parce que ça n'existait pas à l'époque de Benjamin, mais dans le contexte de l'exposition), pour lui, dans les réactions spontanées du public de cinéma, il y a une sorte d'imitation mutuelle et de correctif en même temps, c'est-à-dire que tous les goûts sont dans le public, donc forcément le public réagit spontanément, mais il y a une sorte de collaboration qui se produit ; or, la peinture, on la voit toujours seul. C'est pour cela que Benjamin doute que, même en faisant des salons, on puisse changer cette chose, c'est-à-dire que le public de la peinture serait toujours condamné à la solitude. D'où cette impossibilité pour la peinture de devenir vraiment l'art qui porterait des enjeux sociaux modernes, liés à l'époque qu'il appelle celle du socialisme, de la statistique ou de la reproductibilité mécanique.

T005-20111019 > 20:05

Virginie Clément : Je suis documentaliste au FRAC PACA, à Marseille. On va avoir un nouveau bâtiment pour l'année de la culture en 2013, avec une plateforme documentaire beaucoup plus optimale que ce qu'on a actuellement, qui est un endroit plutôt intimiste. Dans cette idée de décroisement technique ou d'approche, d'appréciation du livre d'artiste, nous nous posons beaucoup de questions

quant à la définition même de ce support : au delà de l'exposition, qu'est-ce, finalement, qu'un livre d'artiste ? Théoriquement, nous sommes partis sur l'idée de mettre les livres d'artiste plutôt dans une sorte de cabinet ou de magasin, avec des tables de recherche et une consultation spécifique sur rendez-vous. Cette idée ne nous enchante pas automatiquement, mais c'est toujours celle de la conservation dans un fonds. Dans l'utilisation par les artistes du support livre, il y a à la fois l'image, le texte, etc., on peut y mettre tout ce qu'on veut, tous nos fantasmes, mais il y a des artistes qui ont une utilisation très particulière, plutôt littéraire ; je pense à Dominique Angel, à Béatrice Cussol qui sont des artistes qui ont à la fois une pratique plasticienne et qui présentent cela en exposition, mais qui ont aussi – et qui ne considèrent pas cela comme des livres d'artiste – des propositions de fiction, d'œuvres presque littéraires. Et donc ma question s'adresse à tout le monde : est-ce qu'on considère comme livre d'artiste ce type de fiction, de roman ? Ce ne sont pas non plus des « écrits » d'artiste, puisqu'ils n'écrivent pas sur leur travail. Ce sont des propositions nouvelles ...

Roberto Martinez : Pour le livre d'artiste, je vais remplacer Anne Mœglin-Delcroix qui depuis des années porte cette définition : c'est un livre conçu par un artiste ; c'est un projet pour un espace du livre, et il est, normalement, seul à le faire, il le produit, etc. Il peut y avoir, comme le fait Leszek, des éditeurs qui se mettent au service d'une proposition d'artiste pour réaliser, éditer un livre d'artiste. Quant à Béatrice Cussol, elle est dessinatrice, peintre,

artiste contemporaine dans son travail de dessin et de peinture, et elle est romancière dans son travail d'écriture. Mais il ne me semble pas qu'elle fasse des livres d'artiste au sens propre, et ça ne doit pas lui manquer avec toutes ses pratiques.

Jérôme Dupeyrat : Quelqu'un qui l'a très bien signifié, c'est Ulises Carrión qui était poète, vidéaste, plasticien, éditeur, libraire, un peu tout ce qu'il est possible de cumuler. Il disait, à propos de la différence entre l'écrivain et l'artiste qui fait des livres d'artiste, qu'« un écrivain ne fait pas un livre, il écrit un texte ». Et il se trouve que, pendant très longtemps, la forme de diffusion du texte, c'était le livre. Aujourd'hui, ce n'est plus le seul moyen. Effectivement, quand Béatrice Cussol, Dominique Angel ou Édouard Levé écrivent un texte, et bien ils écrivent un texte, ça peut prendre la forme d'un livre, mais ça pourrait très bien prendre une autre forme. Ce n'est pas pareil que de faire un livre d'artiste, mais on peut être évidemment plasticien et écrivain, plasticien et cuisinier, sportif, etc. Le cumul est tout à fait possible.

Jean-Marc Cerino : Pour mettre un grain de sable dans cette histoire, ce qui m'amuse, c'est que les tenants du livre d'artiste, à l'échelle française, sont en majorité là aujourd'hui, défendant l'idée que le livre d'artiste doit excéder sa définition de livre d'artiste, et qu'en même temps, dès qu'il y a des responsables de collections publiques qui essaient de faire des classifications, ou de ne pas en faire justement, c'est-à-dire d'excéder le livre d'artiste, vous êtes là et vous dites : « oui,

mais vous ne mettez pas que des livres d'artistes dans votre collection ! » C'est assez drôle en même temps, ça veut dire que tant que c'est vous qui excédez le livre d'artiste, ça peut passer, mais dès que l'institution essaye de construire quelque chose – et maladroitement parce qu'elle a du mal, entre le livre illustré, le livre d'artiste, l'artiste qui fait du roman, etc. – ça vous agace ! Je comprends bien que pour vous l'institution n'excède pas où il faudrait (c'est-à-dire contre elle-même), mais en même temps, est-ce que vous comprenez aussi ses difficultés ?

Leszek Brogowski : Quand quelqu'un s'empare de la forme du livre et essaye de le faire fonctionner selon les règles du marché de l'art, ce n'est pas un livre d'artiste. Le livre d'artiste, c'est l'inverse : c'est quand l'artiste essaye de déplacer sa pratique dans la culture du livre – bibliothèque, librairie, etc.

Roberto Martinez : Je crois aussi qu'il y a un moment historique du livre d'artiste, défini par Anne Mœglin-Delcroix. Un moment politique et conceptuel. J'ai édité des livres d'artiste, pendant plus de quinze ans, je n'en fais pas en ce moment, mais j'ai d'autres pratiques éditoriales (de multiples) : des autocollants, des affiches, des buvards, des tracts, qui correspondent plus à l'évolution vers l'espace public de mon travail. Le livre d'artiste est un espace particulier, effectivement défini par ce qu'est le livre – et Leszek l'a très bien rappelé –, et en tant qu'artiste, c'est comme lieu d'exposition qu'il dépasse la notion de livre. Mais il est intéressant aussi de faire éclater « l'espace livre d'artiste »

vers d'autres espaces, d'autres matérialités et immatérialités dans une idée du multiple. Le livre d'artiste n'est pas forcément suffisant comme espace (d'exposition) éditorial.

Jean-Marc Cerino : Une autre question se pose alors crucialement : est-ce que les objets que vous faites qui, on l'a bien vu, ont une portée, ou sont aussi portés par le politique, ont nécessité à être conservés ?

Éric Watier : Pour moi, disons que ce n'est pas mon problème. Après, s'il y a des gens qui ont envie de conserver, de faire une histoire des médiums, etc., c'est très bien, mais personnellement, je conserve très mal.

Anne Mœglin-Delcroix : Je voudrais revenir sur la distinction, trop simple, entre littérature d'un côté et œuvre plastique de l'autre. On parlait d'Hubert Renard ce matin : c'est pour l'essentiel un travail d'écriture, et d'une écriture qui a des qualités littéraires et un style propre. Pour moi, c'est un travail d'écrivain. De même celui de Lefevre Jean Claude qui a été également évoqué, ou bien celui de Claude Rutault quand il écrit des fictions en relation avec sa peinture. Et en même temps, ce sont pleinement des livres d'artiste : le travail d'écriture est partie prenante du travail plastique. Autrement dit, il est très difficile de dire où passe la frontière, mais c'est aussi ces artistes qui la font bouger. Il y a beaucoup d'« artistes-écrivains » actuellement, chez qui l'écriture est intégrée de plein droit à la pratique plastique, à la différence des artistes qui écrivent sur leur travail et dont les écrits ne sont qu'un

«à-côté» de l'œuvre. Patrick Corillon en est un autre exemple. C'est une production hybride très intéressante à étudier du point de vue des arts plastiques.

Jérôme Dupeyrat : Puisqu'on parle de choses actuelles après avoir parlé du moment historique où les livres d'artiste sont apparus, je crois qu'une chose à prendre en compte dans des recherches futures sur le livre d'artiste sera justement cette dimension historique. À ma connaissance, les personnes qui ont travaillé sur le livre d'artiste jusqu'à ce jour parlent le plus souvent du livre d'artiste des années 1960 à aujourd'hui, dans le monde entier, globalement. Or il y a des spécificités qui sont géographiques d'une part, et historiques d'autre part. Sur une histoire qui a maintenant cinquante ans, il me semble que, forcément, il a dû y avoir des évolutions historiques, et que les artistes qui ont vingt-cinq ou trente ans aujourd'hui et qui font des livres, ne le font pas forcément pour les mêmes raisons que dans les années 1960. Ce sont des choses qu'il faudrait prendre en compte pour, dans un premier temps, ajouter de la pagaille à tout ça, mais aussi pour permettre de clarifier les choses dans un second temps.

T005-20111019 > 58:40

Jean-Marc Cerino : Il me semble que la communication de Laura Safred et son ouverture sur les technologies les plus récentes nous oblige, encore une fois, à repenser la question de la définition du livre d'artiste.

Leszek Brogowski : J'ai l'impression qu'il y avait beaucoup de confusion dans ce que Laura Safred vient de dire concernant les enjeux mêmes du livre d'artiste ; le manuscrit médiéval et le livre d'artiste, c'est selon vous la même chose ? On ne peut pas le dire si on comprend les enjeux de la pratique du livre d'artiste. Mais je vais commencer par une autre chose qui me paraît importante parce que depuis quelques mois, on est un peu matraqués avec l'idée du «livre numérique» : il y a les iPad, les tablettes... ce sont des ordinateurs qui imitent les fonctionnalités du livre. On ne peut pas dire que ce sont des livres, et ce que j'ai essayé de faire dans ma conférence, ce que j'essaie de dire en général c'est : qu'est-ce que le livre ? Personnellement, je suis assez étonné de voir que les bibliothécaires qui n'ont aucun problème pour identifier le livre quand il s'agit de littérature, de philosophie, ou de sociologie, quand il s'agit du livre d'artiste peuvent présenter des objets qui sont tellement bizarres qu'ils n'ont presque pas de place à la bibliothèque. On peut tout mettre à la bibliothèque si on veut, mais qu'est-ce que c'est qu'un livre ? Est-ce que le livre, c'est une forme, des pages qu'on tourne ? Dans ce que j'ai dit aujourd'hui, j'ai exprimé l'étonnement qu'on puisse considérer un livre comme une forme parce que le livre, c'est un usage, c'est même une certaine culture qui a une histoire. Donc, du coup, pour moi, il est très important de dire qu'à mille euros, un livre qui vient de sortir, ce n'est pas un livre : c'est un objet d'art. Quand on essaye de tirer le livre dans les règles du marché de l'art, ce n'est pas un livre d'artiste. Et le marché de l'art, c'est la signature de

l'artiste – Roberto l'a très bien présenté, en vendant sa signature. Quand on fait un tirage à cinquante exemplaires, ce n'est pas un livre ; c'est plutôt une gravure, un objet d'art, un fétiche. À défaut d'être un objet unique, on le fait objet rare. Mais regardez l'histoire du livre, comment les historiens du livre, les premiers dans les années 1940-1950 réagissent à des livres de bibliophilie : «c'est un scandale !» Comment cinq cents ans après Gutenberg, on peut faire un livre à la main à cinquante exemplaires ? Bien évidemment, on peut faire cet objet, on peut dire que c'est un objet intéressant, qu'il est beau... ce n'est pas la question du jugement de valeur, mais on ne peut pas dire que c'est un livre, parce que le livre, c'est l'Histoire qui le définit. C'est ce qui ne me paraît pas clair du tout dans votre conférence. Hier, on a parlé du livre de Kiefer : quand on ne peut pas prendre un livre dans les mains, ce n'est pas un livre. Quand on ne peut pas le feuilleter, ce n'est pas un livre : c'est un objet. Il peut être très intéressant, je ne veux pas dire que les livres de Kiefer ne sont pas intéressants. Vous avez montré l'exposition présentée à Vienne et à Prague : j'ai vu des livres qui n'en sont pas, ce sont des objets de design, des sculptures... Ou alors on annule l'Histoire et on dit : «maintenant, c'est ça le livre». Peut-être que les livres numériques, les tablettes, c'est plus pratique, c'est plus intéressant. Il faudrait attendre que cela puisse être démontré parce que pour l'instant c'est une opération commerciale. On essaye de nous dire aujourd'hui, «c'est le livre de l'avenir», mais ça reste à démontrer parce que par rapport aux deux mille ans où le livre a prouvé son

utilité et son caractère irremplaçable, les quelques mois pendant lesquels on nous dit que le livre numérique va remplacer tout... Attendons de voir. Pourquoi fait-on des collections de livres ? Cette question paraît un peu banale, mais on fait des bibliothèques pour y mettre les livres, mais, en fait, les livres, on les réédite. J'ai donné à quelques personnes aujourd'hui la dernière publication des éditions Incertain Sens : c'est Benjamin Patterson, qui a fait deux cents exemplaires en 1962 – on ne sait même pas s'il s'agissait de photocopies ou non – envoyés dans le monde entier. Il reste quelques exemplaires dont un en possession de l'artiste. Nous avons refait cette publication, parce que le livre, c'est cette possibilité de refaire une édition. On peut le comparer à la mémoire de plus en plus puissante des ordinateurs qui est en même temps une mémoire d'extrême fragilité. Des choses qui ont été enregistrées dans cette mémoire il y a dix ans ne sont plus accessibles ; on n'y a plus accès, elles sont perdues. Par rapport au livre, démontrer la supériorité du livre numérique, je pense qu'il faut attendre un peu pour que ça soit vraiment démontré.

Laura Safred : Je voulais simplement dans ma communication présenter un outil nouveau. Le livre de Roberto Martinez que nous avons vu sur le site web, le livre M, comment le présenter au public, sur la toile ou bien dans une exposition dans laquelle nous n'avons pas accès à l'objet livre ? Une possibilité serait d'utiliser un software, un programme, qui fait bouger le livre. Est-ce que vous seriez d'accord ou pas ?

Roberto Martinez : Non, je ne suis pas du tout d'accord : ce livre-là, particulièrement, ne peut pas exister feuilleté sur un ordinateur puisque je ne signe le livre qu'au moment où je le donne où le vends à quelqu'un. Il est donc toujours incomplet tant que je ne l'ai pas échangé. C'est ma relation d'échange avec la personne qui fait que ce livre va vraiment exister. Pour des questions pratiques et de cohérence sur mon site web, on ne voit que les couvertures des livres et quelques pages intérieures. C'est une sorte d'archivage des propositions, et c'est pour cela que j'ai amené tous les livres aujourd'hui, pour qu'on puisse les manipuler. Ces livres ont été conçus pour être tenus en main voire même accrochés (exposés) au mur.

Par contre, je voudrais revenir à une autre problématique soulevée par Leszek, il s'agit du livre numérique. Je suis d'accord avec lui : c'est un abus de langage. C'est une proposition économique pour nous faire acheter un objet, un software, qui imite – quand on a téléchargé un fichier où il y a une mise en page pdf, etc. – le feuilletage d'un livre. Par contre, ce qui m'intéresse en ce moment, c'est l'édition numérique, dans le sens de ce qui devient possible quand on travaille avec certains logiciels qui permettent de faire une édition numérique interactive. Reliés par internet, en direct, ceux qui ont téléchargé un projet, une proposition de ebook, vont pouvoir interagir, c'est-à-dire souligner des choses, créer un lien hypertexte sur un passage, une photo, le compléter. Cet objet s'en trouvera transformé. D'une première proposition (on est alors dans cette notion de *copyleft* sur laquelle nous avons travaillé avec Éric Watier) que l'on peut appeler

1.0, à chaque modification, chaque enrichissement deviendra la version 1.1 puis 2.0, 2.1... du projet sans en «oublier» l'auteur originel. On obtient une sorte de «flux» plus qu'un objet fermé, une vraie interactivité, une «augmentation» de la chose proposée, et un nouvel espace de partage et de création. Par contre, quand il s'agit uniquement d'une tablette avec un logiciel qui permet de copier le feuilletage de choses déjà paramétrées et immo-difiables, nous sommes alors seulement «consommateurs» d'une programmation.

Laura Safred : J'ai présenté cet exemple-là, mais il ne s'agit pas d'un livre d'artiste. Il s'agit d'une sorte de route qui s'ouvre, et qu'on peut développer d'une façon tout à fait liée au médium et à l'objet d'art. Je voulais installer une relation précise et critique entre le médium et l'objet que vous allez créer. Je voulais provoquer et ouvrir la discussion sur les nouvelles technologies, faire entrer le problème du public et de l'interaction, qui est un problème crucial. On ne peut pas parler du livre d'artiste comme d'une rupture de la frontière avec le public, et en même temps nier la force de communication des instruments de technologie virtuels et électroniques.

Colin Gril : J'ai l'impression qu'il y a deux mondes qui s'expriment et qui n'arrivent pas trop à communiquer, entre des gens qui sont plus dans l'institution, le musée, la bibliothèque, etc., et puis de l'autre côté les praticiens. C'est peut-être pour ça qu'il y a des malentendus et qu'on n'a toujours pas donné de définition du livre d'artiste qui soit simple. Pour l'instant,

beaucoup d'entre nous restent dubitatifs sur «qu'est-ce qu'un livre d'artiste?». Je prends un peu la défense de Laura Safred parce qu'elle a montré des modalités de diffusion que je ne trouve pas inintéressantes, et je suis assez surpris par les réactions négatives de la part d'artistes qui disent «oui, alors on a remis en cause telle ou telle institution, et puis là, le numérique, ah non ! c'est pas bon ! et le système marchand, ah non ! c'est pas bon ! et le musée, c'est pas bon !» Ça me surprend parce que, à la fois on joue les révolutionnaires, on refuse le système marchand, mais on semble peu ouvert aux innovations... J'ai du mal à voir... Je reviens de l'étranger où il y avait beaucoup de personnes qui utilisaient des livres numériques – pas des livres d'artiste –, mais je voyais des gens qui se servaient de livres numériques manifestement comme des livres. Je ne suis pas fan des nouvelles technologies, mais en terme d'usages – je suis d'accord avec vous, pour moi un livre, c'est plus un usage qu'un objet – ça fonctionnait comme un livre. Je ne vois pas pourquoi ça ne pourrait pas marcher.

Jean-Marc Cerino : De mon point de vue, on pourrait dire que les deux parties sont du même côté, dans une attention au spectateur, et en même temps, elles sont en totale opposition. Il y a ceux qui sont plutôt du côté de l'émancipation, quitte à ce qu'elle touche un petit nombre, et de l'autre, il y a ceux qui seraient du côté du plus grand nombre, quitte à ce qu'il n'y ait pas ou peu d'émancipation. Ce qui, au final, est un réel clivage entre les deux parties, mais je vous redonne la parole.

Éric Watier : Il y a un malentendu avec Laura Safred, parce que si j'ai bien compris le sens de sa communication, c'était de présenter une alternative à la vitrine, ni plus ni moins. On peut virtuellement tourner des pages... et c'est vrai que c'est mieux que quand on ne peut pas les tourner. Après, ma position par rapport à la question de la définition du livre d'artiste, c'est qu'à partir du moment où il y a une définition qui apparaît, le devoir de tout artiste est de la démolir.

Roberto Martinez : Je suis d'accord avec Éric Watier et j'ajouterais que je ne veux pas du tout démocratiser les choses avec mon travail. La démocratisation est un problème très différent. Je travaille énormément avec des techniques numériques, pour d'autres espaces d'expositions (des multiples) notamment l'espace public et les réseaux (internet). Je n'ai plus d'atelier, juste un ordinateur, dans lequel je rentre des images, des sons, des textes. Ensuite je peux fabriquer ou non des «objets», les faire circuler. Je ne veux pas dire que telle technique est bonne ou non, ou à privilégier. On a bien vu que pour Éric Watier, un scanner, c'est aussi intéressant qu'un appareil photo, et même «autrement» intéressant finalement. Nous ne sommes pas en train de juger l'actualité des technologies : on ne va pas échapper à ces technologies. Par contre, quel usage va-t-on en faire ? Quelles propositions ? Utilisons les outils pour les dépasser et mettre en jeu des notions de dissémination, de circulation.

Maïder Fortuné : Un mot sur cette question d'interaction qui est un peu

complexe. Ce qui m'a frappé, c'est qu'avec l'un des exemples donnés (on a parlé du Studio Azzurro, un groupe d'artistes italiens travaillant pour la mise en valeur de la collection d'un musée), tout d'un coup, on est passé de la notion de travaux d'artistes à celle d'un travail de communication; et effectivement, on essaye, au sein de l'École, de bien faire la différence entre la communication et l'œuvre d'art. Et ce travail de communication qui nous a été présenté relevait davantage d'une logique de présentation que de celle d'une véritable interaction (qui en l'occurrence dans ce cas m'a semblé nulle). Je voudrais poursuivre en disant que du côté des films, on constate aussi une réelle confusion: nombreux films sont dits «interactifs», alors que les choix sont écrits par avance, et ce que l'on nomme interaction se résume à appuyer sur des boutons pour exécuter des programmes préalablement réalisés. L'idée est de donner au spectateur l'illusion d'être lui-même l'artiste, alors qu'il consomme un programme dont il n'est absolument pas initiateur. Cette espèce d'idée d'action, de spectateur actif, est un grand leurre pour moi, et effectivement à l'endroit où moi, lectrice, je m'empare d'un livre, je le feuillette dans ma propre temporalité, si je veux prendre une heure pour tourner la page, je peux; le logiciel interactif ne va pas choisir ce temps-là. Ces espèces de logique de communication et de logique de création sont parfois un petit peu confuses.

Annalisa Bertoni: Je reviens très rapidement à l'édition numérique qui a été évoquée bien qu'en marge de notre véritable débat. Je voudrais rappeler qu'aujourd'hui, l'édition numérique n'est pas

forcément ou uniquement tablette numérique, édition commerciale, etc. Il y a aussi des projets différents qui, dans le domaine littéraire, mettent en jeu des questions proches, je trouve, des enjeux du livre d'artiste dans le domaine de l'art contemporain. Je pense à des écrivains comme François Bon, qui ont fondé des maisons d'édition numérique, qui ne produisent peut-être pas de livres parce que ce sont des pdf à télécharger, mais dont l'enjeu est de contourner le système éditorial, d'éditer des textes d'auteurs qui ne pourraient pas accéder au marché éditorial, et donc de monter et diffuser des projets de collections différents, de permettre au public, au lecteur, d'accéder à des textes qui n'auraient eu aucune chance d'être connus. C'est une chose complètement différente, mais je vois des enjeux quelque part proches de ceux qui ont été les enjeux du livre d'artiste dans les années 1970-1980. Donc, je trouve intéressante cette inversion, c'est-à-dire l'art contemporain qui va vers la pratique éditoriale pour évacuer la question de l'exposition qui fait système, qui appartient au système de l'art, et la littérature qui sort du système éditorial pour aller vers d'autres pratiques alternatives, à travers la technologie, à travers le numérique, pour se libérer, ou pour s'opposer au système éditorial.

Leszek Brogowski: Ce que fait Éric Watier, c'est un peu cela. Par ailleurs, le livre en pdf, ce n'est pas un livre, mais on peut en faire un livre, on peut l'imprimer. Je pense que les premiers à le faire, c'étaient des sites anarchistes: on imprime, puis on plie, et on a une brochure de Kropotkine, par exemple.

Anne Mæglin-Delcroix: Pour en revenir à la question de la définition, juste un mot pour dire que je ne me sens pas garde-frontière! J'ai construit ma définition à partir de l'étude des œuvres et des commentaires des artistes, et c'est tout ce que je sais faire. Les problèmes de classification rencontrés par les bibliothécaires ont fait qu'ils ont utilisé mon livre comme une sorte de caution, mais ça ne m'intéresse pas du tout de servir de caution, et je bouge en même temps que les choses bougent. Par ailleurs, concernant l'interactivité, les tablettes numériques, etc., il ne faut pas non plus se tromper de débat. Il faut peut-être revenir à l'histoire. Il me semble que la première fois qu'on a posé cette question de l'interactivité et qu'elle s'est révélée être un leurre, comme on l'a dit tout à l'heure, c'est dans les années 1950, quand il y a eu des groupes comme le GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) de Morellet et quelques autres, qui ont fait exactement ce que Roberto disait, c'est-à-dire qu'ils ont programmé le hasard; ils ont programmé les espaces de participation du spectateur, qui étaient donc parfaitement déterminés. Et c'est exactement ce qui a constitué le fond du débat entre Boulez et Cage. Boulez se trouvait du côté de ce hasard programmé. Il a écrit un livre intitulé *Par volonté et par hasard*, et la critique de Cage a consisté à dire: «Ce n'est pas du hasard, ce n'est pas de la liberté!», et il a de son côté proposé la notion d'«indétermination». Il faut relire *L'œuvre ouverte* de Umberto Eco: l'on se rend compte que cette prétendue «ouverture» est en fait une fermeture, parce qu'elle est totalement contrôlée par l'artiste.

Simon Berthezene: Je vous écoute, et je voudrais intervenir sur le numérique et le fait que l'on ne peut pas interagir avec un objet comme l'iPad ou un MacBook. C'est peut-être comme le scanner présenté dans l'exposition d'Éric Watier à l'Hôtel Rivet qu'il faut «massacrer» pour en faire quelque chose d'autre. Si je prends l'exemple de la 3D au cinéma, tout se passe dans la caméra; c'est un objet dans la caméra qui fait que les images semblent s'approcher. Si on inverse ce processus, on pourrait peut-être faire quelque chose avec ça? Avec le temps, on pourra peut-être acheter un iPad pas cher ou une caméra 3D, et alors, en comprenant comment ça marche, on pourra le modifier et en faire quelque chose de nouveau et d'interactif.

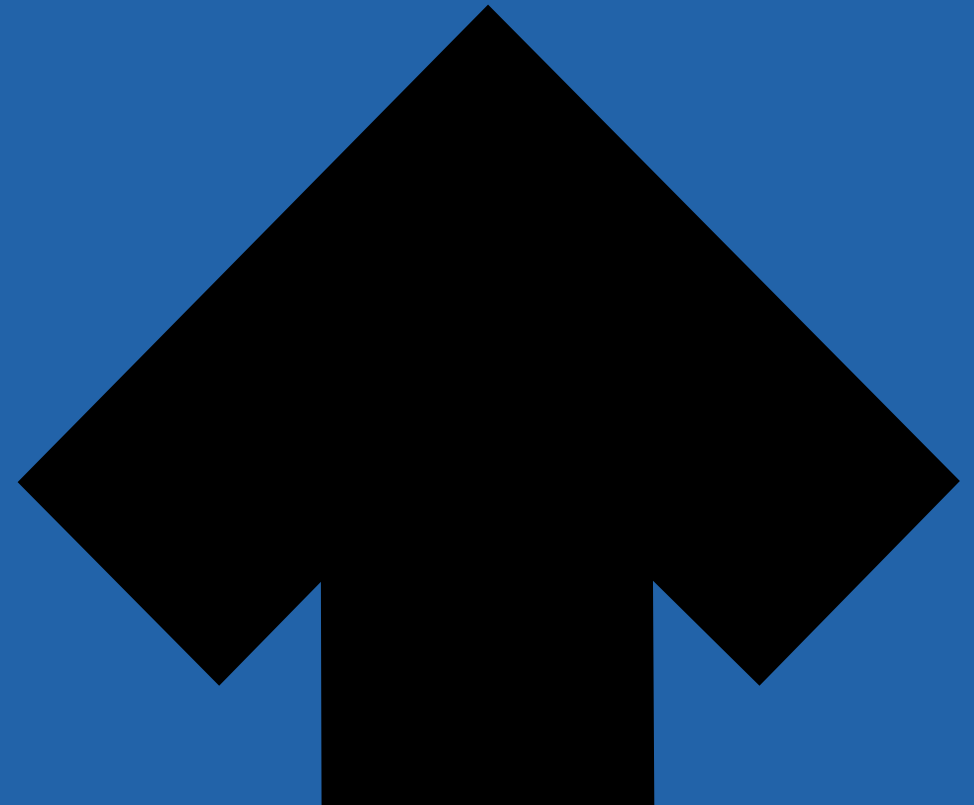
Jérôme Dupeyrat: En effet, en imaginant qu'on puisse se permettre de démonter son iPad, ce type de technologies permettra peut-être des modifications intéressantes. Mais en tout cas, un livre qu'on feuillette sur son iPad, c'est profondément stupide, et ça correspond à une situation de transition historique, où on ne sait pas particulièrement exploiter le numérique et on fait ce qu'on sait faire: on imite le livre, et si possible ça fait «fschhh» quand on tourne les pages, ce qui est extrêmement kitsch. Mais je pense qu'à côté de cela, il y a des écrivains ou des artistes qui utilisent le numérique, sur le web par exemple, sans reproduire le modèle de la page du livre, et là on a des choses extrêmement intéressantes. Ce qui m'intéresse dans le numérique, c'est quelles nouvelles modalités d'écriture et quels nouveaux formats ça peut apporter. On s'est focalisés sur le livre parce qu'on est tous là pour parler

de pratiques éditoriales, mais l'édition, ce n'est pas que le livre. Et ce qui est intéressant, ce n'est pas de savoir si on peut paramétrer l'iPad pour voir les pages autrement que comme des pages, c'est de savoir comment les créateurs vont s'approprier ces technologies pour proposer un autre modèle que la page, un modèle d'édition qui n'est pas forcément celui de la page, celui de l'imitation du livre. Le cas du cinéma avec la 3D est très intéressant. C'est une technologie qui n'a rien produit d'autre, pour l'instant, qu'un effet, puisque ça ne change pas la manière dont on fait de la narration cinématographique. En tout cas, pour les films que j'ai vus en 3D, c'étaient les mêmes que s'ils n'avaient pas été en 3D, sauf qu'il y avait un effet spécial en plus, parfois très intéressant : la pub Haribo, où une fraise traverse la salle, c'est assez génial, mais ça ne change pas la manière de faire de la pub. De la même manière, quand Shrek est en 3D, ça ne change pas la manière de raconter l'histoire de Shrek. Peut-être que la 3D sera réappropriée d'une manière qui changera le récit cinématographique, et là, ça produira quelque chose qui, culturellement, sera important. Ce qui m'intéresse dans le numérique par rapport à la littérature, par rapport à l'art, c'est plutôt ces questions-là, quelles écritures, quels formats autres que ceux de la page et du livre ça pourra apporter. Je crois que pour l'instant, même si on fait beaucoup de pdf, dans certains travaux de Roberto Martinez ou d'Éric Watier, il y a déjà des réponses de ce type-là.

Jean-Marc Cerino : Pour conclure ces échanges, on peut noter de la part des personnes qui sont présentes, l'impossibilité

de définir réellement le livre d'artiste, comme s'il échappait à toute définition, ou que toute définition était toujours « en retard », et qu'ainsi la question de son exposition se reposait perpétuellement. Et en même temps, ou parallèlement à cette difficulté de définition, des valeurs sont présentes. Or, et on l'a vu, avoir des valeurs, c'est exclure. Pour ma part, j'ai toujours préféré me confronter à des valeurs plutôt qu'à l'absence totale de valeurs, car autrement, comme l'a dit Nietzsche : « rien ne vaut plus, donc tout se vaut ». Et si on ne peut pas définir, on peut au moins ne serait-ce qu'exclure un peu, simplement pour se positionner, et déjà, en négatif, définir quelque chose. ➡

LES AUTEURS



➤ Leszek Brogowski

Professeur d'esthétique à l'Université de Rennes 2, responsable du laboratoire de recherche « Arts plastiques ». Dans ce cadre, il a fondé et dirige un programme engagé depuis 2000 et intitulé « Publications d'artistes. Éditions Incertain Sens ». Il a publié aux Éditions de La Transparence, en 2010 : *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, et en 2011 : *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*.

➤ Guy Dugas

Professeur de Littérature générale et comparée à l'Université Montpellier 3, où il dirige l'Institut de recherche intersite d'études culturelles. Spécialiste du voyage en Orient (XIX^e-XX^e) et des expressions minoritaires dans le monde arabo-musulman, il est l'auteur d'une thèse pionnière sur *La Littérature judéo-maghrébine d'expression française* (Paris, L'Harmattan, 1990). On lui doit également une somme anthologique sur les francophonies maghrébines (*Maroc, Algérie. Un Rêve de fraternité, Algérie. Les romans de la guerre et Tunisie. Rêve de partages*) aux éditions Omnibus.

➤ Jérôme Dupeyrat

Doctorant en esthétique à l'Université Rennes 2 (*Exposer/publier. Places et rôles des éditions d'artistes dans les pratiques d'exposition contemporaines*, thèse sous la direction de Leszek Brogowski et Anne Mœglin-Delcroix). Il est également enseignant en histoire de l'art contemporain, éditeur et critique d'art (www.jrmdprt.net).

➤ Stéphane Le Mercier

Artiste depuis le début des années 90, ses recherches actuelles s'organisent autour d'un thème central, *La reproduction*, qu'il s'agisse de peintures, de sculptures ou bien de livres. Il a

organisé de 2007 à 2010, le projet *Table d'Hôtes* en collaboration avec Pierre-Olivier Arnaud et participe actuellement à divers projets d'expositions dans l'espace public avec le commissaire, Gavin Morrison. Chargé de cours à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, il mène un séminaire au sein du groupe *No Name* consacré à l'édition contemporaine. Doctorant à l'Université de Rennes 2 en *Arts : pratiques et poétiques*.

➤ Françoise Lonardonì

Historienne d'art, chargée des collections contemporaines à la Bibliothèque municipale de Lyon (estampes, photographies, vidéos, livres d'artistes et de bibliophilie). Elle y organise le cycle de conférences *Paroles d'artistes*, et des expositions (en 2011 : Gil J Wolman et Éric Watier, Lucie Chaumont). Elle a publié des textes sur différents artistes (Gabriele Di Matteo, Daniel Firman, les diplômés de l'ESBAN Nîmes, exposition *Une chambre à soi* à Corbas ...) et collabore régulièrement à l'émission de radio « Les rendez vous de la création contemporaine » (<http://rdvcreation.wordpress.com/>).

➤ Roberto Martinez

Artiste et éditeur. Enseigne l'image dans l'art contemporain à l'Université de Paris 8 St-Denis. (et pendant 10 ans à l'école des Beaux-Arts de Rueil-Malmaison). Pratique artistique multimédiums (édition, photographie, vidéo, installation) et pratique allotopique aimant confronter l'art et l'espace public (jardin, affichage, *tract'eurs*, actions urbaines). Commissaire de plusieurs expositions autour des notions de *populaire* et d'*allotopie*. Récentes expositions : *25 Printemps*, Le Triangle (Rennes 2011), *Envers l'endroit, L'espace urbain à l'épreuve de l'Art* (Musée Urbain Tony Garnier, Lyon 2011), *Démunition*, En cours (Paris 2011), *Bonjour Monsieur*

Boltanski, (Gal. du Jour Agnes b. Paris 2010), *X^e Biennale de Lyon* (2009), *Populaire/populaire 2* (CAP St Fons et Le Triangle Rennes 2009), *Stardust, ou la dernière frontière* (Mac/Val, Vitry sur Seine 2007), *Artistes encore un effort* (Gal. du Jour, Paris 2007), *Un Nous*, La force de l'art (Grand-Palais, Paris 2006).

➤ Clémentine Mélois

Artiste, enseignante à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes. Organisatrice du colloque Publier/exposer et de la présente publication. Ses recherches s'organisent autour de la notion de multiple, réinterrogeant les méthodes traditionnelles d'impression et d'exposition. Commissariat de l'exposition *Serial Artists* (Galerie Talmart, Paris 2011).

➤ Anne Mœglin-Delcroix

Normalienne et docteur d'État, professeur émérite de philosophie de l'art à la Sorbonne (Paris I). Spécialiste des écrits et publications d'artistes contemporains, elle a édité les carnets de travail de Jean Hélion (*Journal d'un peintre*, Paris, Maeght, 1992). Chargée, entre 1979 et 1994, de la collection des livres d'artistes au Département des estampes et de la photographie de la BnF. Auteur de nombreux articles et catalogues d'exposition sur ce sujet ainsi que de trois livres : *Livres d'artistes* (Paris, Herscher & Centre Georges-Pompidou, 1985), *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980* (Paris, BnF & J.-M. Place, 1997, nle édition revue et augmentée : Marseille, Le mot et le reste & Paris, BnF, 2012), *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance 1981-2005* (Marseille, Le mot et le reste, 2006, rééd. 2008).

➤ Laura Safred

Responsable des collections au Musée d'art Moderne de Trieste de 1980 à 1989. Commissaire d'expositions sur l'histoire de l'art italien au XX^e siècle avec des galeries d'art

moderne de Graz, Rijeka, Ljubljana, Zagreb et avec le Kuenstlerhaus de Vienne. Depuis 1999, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Académie des Beaux-Arts d'Urbino, puis professeur d'histoire de l'art moderne à l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Champ de recherche : analyse des dispositifs créés pour la médiation des œuvres d'art, et en particulier analyse des liaisons entre l'art graphique et numérique avec des essais et des expositions réalisés en collaboration avec le Centre International d'art graphique de Ljubljana.

➤ Éric Watier

Artiste et enseignant à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier, il est l'auteur de nombreux livres d'artistes, dont *L'inventaire des destructions* (Éditions Incertain Sens, Rennes, 2000/2011) et *BLOC* (Zédélé, Brest 2006). Il est aussi fondateur du site monotonepress.net.

Crédits photographiques

Page 9 : ©ESBAN 2011

Page 12 : Photo X

Pages 18, 23, 106, 123 : Photos Hubert Renard

Page 19 : © Claude Closky et mfc-michèle didier

Page 22 : © Collection James Langdon. Courtesy Eastside Projects, Birmingham; ©Yves Klein Archives

Page 29: Photo Rebecca Fanuele.

Page 30 : ©Jérôme Dupeyrat

Pages 32 et 33 : Photos Gustavo Lowry ©Florent Fajole

Pages 43 et 47 : ©Julien Nédélec

Page 53 : ©Patrice Fournier

Pages 37, 38, 48, 58, 61 et 63 à 78 : © Eric Watier

Pages 81 : photo Didier Nicole © Emilie Parendeau

Page 82 et 84 : photo Didier Nicole

Page 85, 88 et 89 : ©Hélène Leflaive

Pages 86 et 87 : ©Aurore Chassé

Pages 92, 95, 97, 98, 101, 102, 105 et 117 :

©Stéphane Le Mercier

Page 109 : ©Bruno di Rosa

Page 112 : ©Lefevre Jean-Claude

Page 120 et 122 : ©Laurent Marissal

Page 126 : ©Denis Briand

Pages 132 à 149 : ©Roberto Martinez

Pages 150 à 159 : ©Clémentine Mélois

Page 160 et 165: ©Masaki Fujihata

Page 162 : ©Wolfgang Woessner/MAK

Page 166 : © Studio Azzurro

Pages 173 et 174 : © Philippe Mouchés

Remerciements

Merci à toutes les personnes qui ont contribué à ce projet.

Un merci tout particulier à Éric Watier, à Roberto Martinez et à Anne Mœglin-Delcroix pour leurs conseils avisés.

Merci aux auteurs pour leur généreux engagement.

Merci aux collègues de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes.

Merci à Emilio Serrulla et Michel Salsmann pour leur soutien.

HÔTEL-RIVET est une collection éditée par l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes

Directeur : Dominique Gutherz

Cette publication a été éditée à l'occasion du colloque Publier/Exposer,

organisé par l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes, les 18 et 19 octobre 2011.

Conception et réalisation : Marion Brisson

Textes de Leszek Brogowski, Guy Dugas, Jérôme Dupeyrat, Stéphane Le Mercier, Françoise Lonardoni,

Roberto Martinez, Clémentine Mélois, Anne Mœglin-Delcroix, Laura Safred, Éric Watier.

Relecture : Murielle Humbert-Labeaumaz

Crédits photographiques : © ESBAN 2011

École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes

Hôtel-Rivet, 10 Grand'Rue, F-30000 Nîmes

+33 (0)4 66 76 70 22 - ecole.beauxarts@ville-nimes.fr

N° d'éditeur : 31. Dépôt légal à parution. ISBN : 2-914215-30-4

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie

JF Impression, Montpellier, en avril 2012.

Publié avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication,

Direction régionale des affaires culturelles Languedoc-Roussillon.

Prix de vente : 15 €

ÉCOLE
SUPÉRIEURE
DES BEAUX-ARTS
DE NÎMES

