



HAL
open science

Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives

Jérôme Dupeyrat

► **To cite this version:**

Jérôme Dupeyrat. Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2012. Français. NNT : 2012REN20043 . tel-00772314

HAL Id: tel-00772314

<https://theses.hal.science/tel-00772314>

Submitted on 10 Jan 2013

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

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



THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Esthétique
École doctorale — Arts, Lettres, Langues

présentée par

Jérôme Dupeyrat

Préparée au sein de l'Équipe d'accueil
3208 — Arts : pratiques et poétiques
Sous la direction de Leszek Brogowski

Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives

Thèse soutenue le 30 novembre 2012
devant le jury composé de

Denis BRIAND

Maître de conférences HDR, Université Rennes 2

Leszek BROGOWSKI

Professeur des universités, Université Rennes 2

Valérie MAVRIDORAKIS

Professeur HES, Haute École d'Art et de Design de
Genève — chargée de cours à l'Université de Genève

Anne MŒGLIN-DELCROIX

Professeur émérite, Université Paris 1

Évelyne TOUSSAINT

Professeur des universités, Aix-Marseille Université

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2

École Doctorale — Arts, Lettres, Langues

EA 3208 — Arts : Pratiques et Poétiques

**LES LIVRES D'ARTISTES
ENTRE PRATIQUES ALTERNATIVES À L'EXPOSITION
ET PRATIQUES D'EXPOSITION ALTERNATIVES**

Thèse de Doctorat

Discipline : Esthétique

Présentée par Jérôme DUPEYRAT

Directeur de thèse : Leszek BROGOWSKI

Soutenue le 30 novembre 2012

Jury :

Denis BRIAND, Maître de conférences HDR, Université Rennes 2

Leszek BROGOWSKI, Professeur des universités, Université Rennes 2

Valérie MAVRIDORAKIS, Professeur HES à la Haute École d'Art et de Design de

Genève — Chargée de cours à l'Université de Genève

Anne MÆGLIN-DELCROIX, Professeur émérite, Université Paris 1

Évelyne TOUSSAINT, Professeur des universités, Aix-Marseille Université

REMERCIEMENTS

La recherche n'est pas une activité solitaire, aussi ce travail s'est-il enrichi au contact de nombreuses personnes. Qu'elles trouvent ici l'expression de ma sincère gratitude. Remerciements à Leszek Brogowski pour son accompagnement et son soutien constants ; Remerciements à Anne Mœglin-Delcroix pour ses encouragements et pour les ressources inépuisables que m'ont offert ses propres recherches ; remerciements à Hubert, pour son soutien sans faille ; remerciements à François Aubart, Marie Boivent, Marie de Boüiard, Naïs Calmettes et Rémi Dupeyrat, Brice Domingues, Céline Duval, Florent Fajole, Hans-Peter Feldmann, Arnaud Fourrier, Corinne Gaspari et Fabrice Raymond (médiathèque des Abattoirs, Toulouse), Catherine Guiral, Hannelore Kersting (Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach), Christophe Lemaître, Charles Mazé, Didier Mathieu (Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-La-Perche), Valérie Mavridorakis, Michel Métayer, Julien Nédélec, Aurélie Noury, Camille Pageard, Barbara Räderscheidt, Laurent Sfar, Seth Siegelaub, Coline Sunier, Gerard Vermeulen, Christophe Viart, Maiwenn Walter, Éric Watier et tous ceux ou toutes celles que j'oublie pour les conversations partagées, les renseignements apportés, les projets menés ensemble, les aides multiples, qui d'une manière ou d'une autre ont nourri ce travail ; Remerciements à Vincent Lalanne, pour l'aide enthousiasmée qu'il a apportée à la réalisation de l'iconographie de cette thèse ; et enfin, remerciements à Julie Martin, pour des raisons si nombreuses qu'il serait insensé de vouloir toutes les nommer ici.

LES LIVRES D'ARTISTES

ENTRE

**PRATIQUES ALTERNATIVES À
L'EXPOSITION**

ET

**PRATIQUES D'EXPOSITION
ALTERNATIVES**

La définition de l'activité artistique se trouve, tout d'abord, dans le champ de la distribution.

Marcel Broodthaers, Lettre à Herbert Distel, 1972.

Je pense que nombre d'artistes sont quelque peu déçus par cette époque parce que nous avons tant promis — se débarrasser des valeurs artistiques capitalistes et de l'objet marchand, etc. — or on n'y est pas du tout parvenu ; mais la promesse demeure.

« Action Man: Paul O'Neill Interviews Seth Siegelaub », *The Internationaler*, n° 1, juin 2006, p. 7.

La distance, le piédestal n'étaient pas dans nos habitudes. Chez-nous, les œuvres étaient de plain-pied.

Philippe Vasset, *Bandes alternées*, Paris, Fayard, 2006, p. 11.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	13
Les paradoxes du livre d'artiste en tant qu'espace alternatif	15
Les paradoxes du livre d'artiste considéré comme espace d'exposition imprimé	33
De l'exposition à la publication	43
Le dispositif et la fonction « exposition »	53
Problématiques, enjeux et méthodes	61
EXPOSER ET PUBLIER : LES PRATIQUES D'EXPOSITION SUSCITANT DES PRATIQUES D'ÉDITION — ET VICE-VERSA	73
« This publication is an artist book » (H.-P. Feldmann)	73
Parasitages, appropriations et détournements : du catalogue d'exposition à l'œuvre éditée	85
La substitution du livre d'artiste au catalogue d'exposition (R. Long)	93
Le catalogue d'exposition comme espace de propositions artistiques (h. de vries, D. Buren, etc.)	99
Le détournement (des conventions) du catalogue d'exposition (Y. Sérandour, M. Broodthaers)	123
Par-delà l'œuvre d'art (M. Broodthaers, G. Brecht et R. Filliou, T. Hirschhorn)	141

Déclinaisons et variations	159
Œuvres plurielles (L. Weiner, S. Brouwn)	159
D'une forme à l'autre (H. Sugimoto, J. Nédélec, A. Perigot)	169
L'image en codex et la page au mur (H. Darboven, H.-P. Feldmann)	181
Remédiation et variations du sens (Ch. Boltanski, H.-P. Feldmann, B. Suter)	199
Renversements et subversion des principes de l'exposition par les éditions d'artistes	219
Du catalogue comme raison de l'exposition (S. Starling)	225
L'exposition comme contexte ou dispositif de production éditoriale (M. Dermisache avec F. Fajole)	227
Réciprocité (J. Nédélec, D. Garcia)	243
Conclusions intermédiaires	253
EXPOSER SANS CIMAISE :	
L'ÉDITION EN TANT QUE PRATIQUE D'EXPOSITION	267
Le livre comme mode de visibilité artistique	269
Hubert Renard : des œuvres faites uniquement pour la reproduction	275
Espace d'exposition imprimé	289
L'« exposabilité » de l'art par le livre (S. Siegelaub et Art & Project)	299
<i>Art & Project Bulletins</i>	307
Seth Siegelaub : standardiser les conditions d'exposition	311
Éditions d'artistes et éditions curatoriales (de S. Siegelaub à L.J.C.)	333
Éditions curatoriales ?	333
Lefevre Jean Claude	345
Le livre d'artiste en tant que fait social total ?	373

La fonction d'exposition des livres d'artistes	385
Les fonctions de l'exposition et la fonction d'exposition	385
Média, médiation et <i>intermedia</i>	409
Des économies de l'art différentes	427
Les espaces-temps de l'exposition et du livre (<i>The Sheffield Pavillon</i> , R. Martinez, <i>Super #11</i>)	429
L'utopie démocratique du livre d'artiste	455
L'inscription sociale de l'exposition et celle du livre	493
CONCLUSION	503
RESSOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	519
INVENTAIRE DES LIVRES ET DES ÉDITIONS D'ARTISTES	557
INDEX	575
REMERCIEMENTS	581

INTRODUCTION

Il sera question dans les pages suivantes des interrelations, des échanges de positions, disons tout simplement des liens, entre la pratique de l'édition d'artiste et celle de l'exposition. En effet, l'observation de la production éditoriale des artistes depuis les années 1960 fait apparaître que celle-ci est liée à la notion d'exposition de multiples manières, en particulier en ce qui concerne les livres d'artistes. Le terme « exposition » sera lui-même considéré selon plusieurs points de vue. D'une part nous envisagerons sa signification usuelle, qui renvoie au dispositif de présentation de l'art le plus courant, à savoir la monstration des œuvres dans un lieu circonscrit à cet effet. D'autre part nous envisagerons l'exposition comme fonction consistant à rendre l'art visible, selon des modalités qui ne sont pas seulement celles des expositions au sens ordinaire du terme. Il s'agira ainsi de préciser les conditions de visibilité artistique et de réception esthétique que proposent les publications qu'il est convenu de nommer « livres » ou « éditions d'artistes ».

LES PARADOXES DU LIVRE D'ARTISTE EN TANT QU'ESPACE

ALTERNATIF

Les livres et les éditions d'artistes sont des publications résultant de l'intention d'un ou plusieurs artistes qui choisissent le livre comme moyen de visibilité adapté à leur travail. Ces éditions se sont développées à partir des années 1960¹ comme un nouveau territoire pour l'art, où les œuvres prennent pour forme² et pour support le livre, la revue, la page, en étant réalisées grâce à des moyens d'édition contemporains, le plus souvent en édition non limitée. Ainsi, les livres d'artistes se distinguent des catalogues et des livres d'art en ce qu'ils ne sont pas à propos de l'art, mais qu'ils sont eux-même des œuvres, ou de manière plus indéfinie : de l'art. Par ailleurs, ils se distinguent aussi des livres de bibliophilie souvent rares et précieux, car ils ne cherchent pas à esthétiser la pratique du livre à l'aide d'un savoir-faire issu de l'artisanat ou des beaux-arts, mais visent plutôt à déplacer les stratégies de l'édition et la culture du livre dans le contexte artistique³. Il s'agit donc de livres à l'apparence souvent « ordinaire », réalisés en de multiples exemplaires de façon

1 Concernant l'origine des livres d'artistes, Anne Mœglin-Delcroix note qu'il « y a deux manières de considérer l'histoire, selon la chronologie et selon le sens. » Selon la chronologie, on peut identifier diverses publications isolées qui correspondent à la définition du livre d'artiste tout en ayant été publiées avant les années 1960. Mais du point de vue du sens, c'est seulement lors de cette décennie que la catégorie « livre d'artiste » s'est constituée en tant que telle (Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Marseille, Le Mot et le Reste ; Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2011, p. 18-19. Une première édition de cet ouvrage de référence a été publiée en 1997. La mention systématique de l'année de publication nous permettra de préciser à quelle version nous faisons référence dans les notes de bas de page).

2 Bien que tout livre ait une forme plastique précise (une apparence, un volume, des contours, des dimensions, des proportions), le terme « forme » doit ici s'entendre d'une façon plus large, au sens figuré, comme la « modalité, [la] manière, [l']état dans lequel se manifeste une réalité concrète ou abstraite » (*Trésor de la langue française*). Cette « modalité » n'exclue pas la forme au sens plastique ou visuel, mais elle ne s'y réduit pas. Dans la plupart des cas, c'est dans ce sens figuré que le mot « forme » sera utilisé dans les pages suivantes.

3 Cf. Leszek Brogowski, *Éditer l'art, Le Livre d'artiste et l'histoire du livre*, Châtou, Les éditions de la Transparence, 2010, p. 26 : « Dans le livre de bibliophilie, c'est la culture traditionnelle, voire traditionaliste du livre (sa fabrication artisanale et manuelle notamment), qui cherche à s'enrichir en faisant appel en particulier aux artistes plasticiens [...] C'est très exactement la tendance inverse qui se manifeste dans le phénomène du livre d'artiste. » Le livre d'artiste, ainsi que l'observe Leszek Brogowski, propose des « tentatives d'introduire dans l'art certains modes de fonctionnement ou certains modèles de comportement artistiques et / ou esthétiques inspirés de la culture et de la pratique du livre. »

CETTE THÈSE EST ICI PROPOSÉE SANS ICONOGRAPHIE AFIN DE POUVOIR ÊTRE DIFFUSÉE EN CONFORMITÉ AVEC LE DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE.

Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée* du hasard*, Paris, Galerie Lawrence, 1962, 56 p., 18,4 × 13,5 cm.

industrielle (offset, impression numérique) ou dans un esprit relevant davantage du *do it yourself* (photocopie ou sérigraphie par exemple).

Ce phénomène s'est développé avec l'émergence de l'art contemporain, à laquelle il a contribué, et fut favorisé par un accès de plus en plus facile aux technologies de mise en page et d'impression, dans un contexte où de nouvelles conceptions artistiques — définition de l'art comme information ou comme concept, pratiques documentaires, souhait de réconcilier l'art et la vie, etc. — ont désigné le livre comme support tout indiqué pour la démarche de nombreux artistes. À travers le livre et l'imprimé (journaux, tracts, cartes postales) ces démarches peuvent impliquer le texte aussi bien que l'image, sous toutes leurs formes et dans toutes leurs combinaisons possibles.

L'un des premiers livres d'artiste qui fut édité au début des années 1960 s'intitule *Topographie anecdotée* du hasard*⁴, et a été conçu par Daniel Spoerri (1930-). Dans ce livre de petit format, l'artiste dresse l'inventaire des objets qu'il a répertoriés et localisés, schéma à l'appui, sur la table d'une chambre d'hôtel qu'il occupait alors. À chacun des artefacts répertoriés est associée une courte notice mêlant description et anecdotes. Le relevé graphique de la table et des objets qui s'y trouvent, reporté sur un leporello, rappelle visuellement les *Tableaux-pièges* que l'artiste réalisait à la même période, comme si l'un d'entre eux était légendé dans une tentative d'épuisement digne, avant l'heure, de Georges Perec⁵. Le livre fut publié à l'occasion d'une exposition personnelle de l'artiste à la galerie Lawrence (Paris), grâce à l'argent qui aurait dû servir à la réalisation d'un catalogue et d'un carton d'invitation coûteux (celui-ci fut remplacé par un simple papillon glissé dans l'ouvrage). Mais s'il a un lien évident avec la démarche globale de l'artiste, il ne documente cependant pas les œuvres qui étaient exposées à la galerie lors de sa publication. Il est simplement une œuvre de plus de Daniel Spoerri, et a d'ailleurs été depuis réédité, complété, traduit à plusieurs reprises, en profitant de circonstances événementielles

4 Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée* du hasard*, Paris, Galerie Lawrence, 1962.

5 Cf. Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), Paris, Christian Bourgois, 1982.



Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance. (Re-Anecdoted Version)*. Done with the help of his very dear friend Robert Filliou and translated from the French, and further anecdoted at random by their very dear friend Emmett Williams. With One Hundred Reflective Illustrations by Topor, New York, Something Else Press, 1966, 240 p., 20,5 × 13,7 cm.

(exposition monographique au Centre Pompidou en 1990⁶) ou en dehors de tout contexte institutionnel, comme pour l'édition parue en 1966 chez la Something Else Press fondée par l'artiste Dick Higgins⁷.

Comme l'ont souvent expliqué les commentateurs qui se sont intéressés à la question jusqu'à ce jour, les livres d'artistes se sont en effet développés comme un espace alternatif pour l'art. Le nom de la structure créée par Dick Higgins en est d'ailleurs un indice : les éditions d'« autre chose ». Mais le terme « alternatif » contient une part d'ambiguïté quand à sa signification profonde. S'agit-il de désigner une radicalité politique, un contenu subversif, ou plus simplement l'éventualité de cette possibilité autre (*alter*), en l'occurrence une nouvelle façon de rendre l'art visible ? Le théoricien des médias Chris Atton note que le terme « alternatif » est souvent employé indifféremment comme synonyme pour « underground », « radical », « en opposition », ou même « samizdat⁸ ». Pour clarifier cette ambivalence, il propose de qualifier les médias alternatifs non seulement du point de vue de leur contenu mais aussi en fonction de leur économie de production et de diffusion :

Au lieu d'essayer de définir ce qu'est un média alternatif seulement par le contenu, je propose une structure théorique et méthodologique qui incorpore le contenu comme l'un des éléments d'une culture médiatique alternative qui est également intéressée par les processus et les relations qui se forment autour de la production des médias alternatifs. Je définis donc ces médias par leur capacité à générer des méthodes de création, de production et de distribution non standard autant que par leur contenu⁹.

6 Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée* du hasard*, Paris, Centre Pompidou, 1990.

7 Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance (Re-Anecdoted Version)*, en collaboration avec Robert Filliou, Emmett Williams et Roland Topor, New York, Something Else Press, 1966. Deux autres versions du livre ont été publiées : *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, en collaboration avec Robert Filliou, Emmett Williams et Dieter Rot, Neuwied — Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1968 ; *An Anecdoted Topography of Chance* *Probably definitive re-anecdoted version*, en collaboration avec Robert Filliou, Emmett Williams, Dieter Rot et Roland Topor, Londres, Atlas Press, 1995.

8 En U.R.S.S., le terme samizdat désignait un système clandestin de diffusion d'ouvrages, visant à contourner la censure.

9 Chris Atton, *Alternative Media*, Londres, Sage Publications, 2002, p. 3-4. Sauf mention

De ce point de vue, le caractère alternatif des éditions d'artistes résultent d'abord des modalités de diffusion et de visibilité de l'art qu'elles proposent. Celles-ci diffèrent profondément du modèle de visibilité artistique traditionnel, dont le dispositif le plus emblématique à l'ère moderne et contemporaine est l'exposition des œuvres sous forme de monstration dans un lieu dévolu à cet effet, tel que la galerie ou le musée¹⁰.

Dans le contexte des années 1960, marqué par l'émergence de tendances artistiques en profond décalage avec les critères esthétiques, institutionnels et marchands qui régissaient alors le monde de l'art, les livres d'artistes ont été partie prenante d'un programme esthétique de redéfinition de l'art et de remise en cause de ses critères d'appréciation. Ils ont aussi été une réponse à une situation dans laquelle les artistes des néo-avant-gardes disposaient de peu de moyens de production et de diffusion. Puisque ces artistes (ceux de Fluxus, de l'art conceptuel, du pop art dans une certaine mesure) cherchaient à faire éclater les valeurs traditionnelles sur lesquelles reposait le système des beaux-arts, à rompre avec la catégorisation et la spécialisation des disciplines artistiques, avec la séparation de l'art et de la vie, l'unicité de l'œuvre et la primauté du visuel, l'édition leur est apparue comme une solution pertinente pour créer et diffuser leur travail en dehors des musées et des galeries, pour échapper à leurs contraintes institutionnelles et marchandes, et en définitive, pour produire des œuvres impliquant de nouvelles conceptions de l'art.

Nombre d'artistes, de critiques et de théoriciens s'entendent à ce sujet, en particulier en construisant au sujet des éditions d'artistes un discours sous-tendu par la reconnaissance d'une dimension alternative aux formes exposées de l'art¹¹. Pourtant, dès

contraire, toutes les traductions faites pour cette thèse sont de l'auteur.

10 Par commodité, nous mentionnerons le plus souvent dans les pages suivantes les musées et les galeries comme les lieux par excellence où les expositions prennent place. Mais « galeries » ne doit pas uniquement s'entendre dans un sens commercial et pourra tout aussi bien désigner des centres d'art ou tout autre espace dédié à la monstration des arts plastiques et visuels (centres photographiques, *kunsthallen*, etc.).

11 Les propos auxquels il est fait référence, et qui seront commentés tout au long de ces pages, relèvent à certains égards d'un discours spécialisé, qui émane de personnes faisant autorité dans la pratique et / ou l'étude du livre d'artiste, mais qui exclue peut-être certains points de vue du fait même de sa spécialisation. Il est en effet difficile de savoir quelle perception de l'édition d'artiste ont les nombreuses personnes qui entretiennent un rapport seulement occasionnel et

les années 1960, et de façon très fréquente aujourd’hui, beaucoup de publications ont été éditées par des musées ou par des galeries à l’occasion d’expositions. Il est même possible que certaines institutions aient joué un rôle notable pour l’essor des livres d’artistes, en éditant souvent ou même systématiquement de telles publications à la place de leurs traditionnels catalogues d’exposition¹². Certes, il ne faut pas confondre *a posteriori* ces institutions, parties prenantes pour un petit nombre d’entre elles de l’émergence des nouvelles pratiques artistiques des années 1960-1970, avec celles, beaucoup plus nombreuses, qui ont aujourd’hui institutionnalisé ces pratiques. Néanmoins, il y a là un paradoxe ou une ambivalence. C’est dans le constat de ce paradoxe que cette thèse trouve son origine : autant la pratique du livre d’artiste telle qu’elle se développe depuis les années 1960 constitue une alternative critique aux modes traditionnels de production et surtout de diffusion de l’art, dont les expositions sont la forme la plus emblématique à l’ère moderne et contemporaine, autant il s’avère que de nombreuses éditions d’artistes sont éditées par des lieux d’art à l’occasion de tels évènements.

Un tel constat implique de revenir sur cette valeur alternative des livres et des éditions d’artistes, qui constitue, à juste titre, un des éléments clé du discours à leur sujet, mais qu’il convient de préciser. De nombreux auteurs¹³ ont souligné la dimension alternative des

non théorisé à cette pratique, tout en contribuant de fait à son développement. Dans tous les cas, l’appréhension du livre d’artiste en tant que phénomène ne peut faire l’économie d’un discours qui lui est spécifique.

12 Ce fut le cas dans les années 1970 du Stedelijk Museum à Amsterdam (Pays-Bas), du Van Abbemuseum à Eindhoven (Pays-Bas), du Kunstmuseum à Lucerne (Suisse), de la galleria Sperone à Turin (Italie), ou encore du Städtische Museum Abteiberg à Mönchengladbach (Allemagne). Nous ne saurions dire si le caractère européen de cette liste tient seulement aux contraintes géographiques de nos recherches, ou si cela résulte d’une plus grande implication institutionnelle en faveur du livre d’artiste de ce côté là de l’Atlantique. Plus récemment, le Center for Contemporary Art de Kitakyushu, au Japon cette fois-ci, a adopté la même politique éditoriale.

13 Cf. Ken Friedman, « Notes on the History of the Alternative Press », *Lightworks*, n° 8-9, hiver 1977, p. 41-47 ; John Hendricks, Barbara Moore, « The Page as Alternative Space, 1950 to 1969 », *Franklin Furnace Flue*, vol. 1, n° 7, décembre 1980, p. 1-7 ; Dick Higgins, « Forethoughts », *The Arts of the New Mentality, Catalogue 1967-1968*, New York, Something Else Press, 1968, p. 1-3 ; Kate Linker, « Le livre d’artiste comme espace alternatif » (1980), trad. Jérôme Glicenstein, *Nouvelle Revue d’Esthétique*, n° 2, 2008, p. 13-17 ; Lucy Lippard, « The Artist’s Book Goes Public », (1977), in Joan Lyons (éd.), *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook*,



Xerox Book [avec Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner], New York, Seth Siegelaub – John Wender, 1968, 370 p., 27,5 × 21 cm.
Photographie : Sylvie Léonard (S.L.)

éditions d'artistes. Dans un article intitulé « The Artist's Book as an Alternative Space » [« Le livre d'artistes comme espace alternatif »], la critique d'art américaine Kate Linker a parfaitement mis en évidence cet aspect en notant que « le rôle fondamental du livre comme espace alternatif fut définitivement établi en 1968, lorsque le marchand Seth Siegelaub commença à éditer ses artistes au lieu d'organiser des expositions¹⁴. » D'après Kate Linker, c'est donc notamment en déniait l'exposition comme modalité nécessaire de visibilité de l'art que les livres d'artistes s'inscriraient dans un territoire alternatif. Elle explique que « constitutivement [le livre] enveloppe à la fois l'exposition, la diffusion et la critique. En cela, le livre participe d'un scepticisme généralisé, en augmentation depuis la fin des années soixante, touchant les contraintes liées à la production même de l'œuvre¹⁵. » Quelques lignes plus loin dans ce même article, la critique d'art précise que « la tendance est de supprimer l'éthique de la médiation, telle qu'elle s'incarne dans les musées sous la forme de filtres entre l'artiste et le public, dans les galeries sous la forme d'intermédiaires pour un marché restreint et hautement sélectif, et dans les revues, sous la forme d'arbitres et de miroirs des intérêts du monde de l'art¹⁶. » Ainsi, le livre s'oppose à la galerie, modèle dominant du marché de l'art, car sa valeur financière est faible et qu'il offre un contexte de lecture privé qui est le contraire de l'espace d'exposition classique. Il se distingue aussi du système courant d'administration des arts, un livre pouvant être créé et diffusé en dehors des institutions traditionnelles et en marge des normes esthétiques qu'elles admettent.

Ce sont les mêmes idées qui sont affirmées par Martha Wilson, fondatrice de Frankline Furnace, l'une des premières organisations à avoir constitué une collection de livres d'artistes, dans un texte de 1978 dont le titre est presque identique à celui de

Rochester, Visual Studies Workshop, 1985, p. 45-48 ; Howardena Pindell, « Alternative Space: Artists' Periodicals », *The Print Collector's Newsletter*, vol. VIII, n° 4, septembre-octobre 1977, p. 96-109, 120-121 ; Martha Wilson, « Artists Book as Alternative Space », in *Artists Books: Bookworks*, Melbourne, Ewing and George Paton Galleries, 1978, également en ligne sur http://www.franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php [19 septembre 2012].

14 Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », *loc. cit.*, p. 14.

15 *Ibid.*, p. 15.

16 *Ibid.*

l'article de Kate Linker : « Artists Books as Alternative Space ». Elle y explique que les livres d'artistes constituent un espace alternatif « distinct des livres conventionnels, et des œuvres d'art conventionnelles », en ce qu'ils sont « un canal de diffusion qui circonviert à l'exclusivité des galeries et de la communauté critique¹⁷ ».

Aujourd'hui encore, nombre d'artistes qui utilisent l'édition le font avec cette volonté d'alternative aux formes de diffusion les plus habituelles de l'œuvre d'art. Il suffit de s'en remettre à quelques paroles d'artistes pour s'en convaincre. Roberto Martinez explique par exemple, au sujet de l'imprimé, que « sa présence peut s'exercer suivant d'autres réseaux [que les œuvres conventionnelles], d'autres types d'échanges, dans des espaces-temps successifs ou simultanés, intimes ou larges. Il peut être distribué ou vendu, voire lancé ou abandonné... Le multiple appartient à tout le monde ou presque¹⁸. »

Éditer une œuvre sous la forme d'une publication plutôt que réaliser un objet pour l'exposer dans des lieux dévolus à l'art, c'est adopter une économie¹⁹ qui diffère des valeurs couramment attachées à ce domaine. Choisir le livre et l'édition peut alors résulter d'une intention critique et utopique tout en étant la solution la plus appropriée pour donner corps et visibilité à des démarches artistiques qui supposent d'autres critères esthétiques que ceux hérités de l'art moderne (moderniste), dont les valeurs ont largement contribué

17 Martha Wilson, « Artists Book as Alternative Space », *loc. cit.*

18 Roberto Martinez, « Notes à propos du livre d'artiste », in Anne Mœglin-Delcroix (dir.), *Critique et Utopie, Livres d'artistes*, Rennes, La Crieé, 2001, n.p. [livret d'exposition].

19 Parallèlement au sens administratif, politique et marchand auquel l'usage contemporain le restreint le plus souvent, le terme « économie » renvoie également à l'arrangement réciproque et concourant des parties d'un ensemble, soit matériel, soit intellectuel. En ce sens, l'économie de l'œuvre, c'est donc aussi son organisation interne, son fonctionnement propre, sa syntaxe visuelle ou plastique par exemple. Mais il est aujourd'hui évident que ce fonctionnement de l'œuvre d'art ne peut être analysé de façon isolée, sans tenir compte du contexte institutionnel, historique et social dans lequel elle est créée, et indépendamment des dispositifs de médiation et de médiatisation qui assurent son existence. Il convient alors d'envisager l'économie de l'œuvre d'art comme un système de production, de relation et de médiation qui organise sa visibilité, ce qui mène à considérer l'œuvre en rapport avec tout ce qui intervient dans son existence, et qui constitue précisément ce « tout » dont elle est la partie visible. L'usage des termes « économie » et « économique » en ces pages ne se réduira donc pas à la prise en compte de considérations financières. Si l'économie marchande de l'art a une place dans ces interrogations, c'est en tant qu'elle concerne son économie au sens le plus large, en influant sur les conditions de production, de diffusion et de réception des œuvres.



documentation céline duval, de haut en bas et de gauche à droite dans la photographie : *Tous ne deviendront pas pilotes automobile*, Caen, ESAC, 2004, 74 p., 18 × 14 cm ; *Trinquer*, Houlgate, documentation céline duval, 2007, 16 p., 20,5 × 14,6 cm ; *Sur un pied*, Houlgate, documentation céline duval ; Rotterdam, XX Multiple Galerie, 2008, 16 p., 21 × 14,8 cm ; *Revue en 4 images*, n° 22 : *Le Petit soldat*, Houlgate, documentation céline duval ; Rennes, Lendroit, 2006, 4 p., 21,5 × 15,5 cm.

à instaurer la pratique de l'exposition sous sa forme traditionnelle²⁰.

Au sujet des images trouvées qu'elle remet en circulation par de nouveaux moyens et dont elle fait le matériau d'une écriture visuelle en recourant aux principes de la typologie et du montage, la documentation céline duval²¹, par exemple, dit avoir « [...] réalisé que [leur] place [...] était l'imprimé, la reproduction du papier. C'est le meilleur moyen pour ne pas [les] sacraliser et pour [les] diffuser. Pour que ces images ne restent pas uniques et précieuses, mais deviennent plus démocratiques²². » Cette intention démocratique, sur laquelle nous reviendrons plus longuement, est effectivement motrice pour la pratique du livre d'artiste.

Indéniablement, c'est donc en tant qu'alternative aux modalités conventionnelles de l'art — modalités artistiques, esthétiques, économiques — que les livres d'artistes sont, non seulement perçus par la critique, mais aussi produits par ceux qui en sont les auteurs. Cette alternative est éminemment politique, dans une perspective qui correspond à celle qu'adopte Jean-Luc Godard au sujet du cinéma lorsqu'il affirme qu'il ne suffit pas de faire des films politiques mais qu'il faut aussi faire politiquement des films :

1. Il faut faire des films politiques.
2. Il faut faire *politiquement* des films.
3. 1 et 2 sont antagonistes et appartiennent à deux conceptions du monde opposées.
4. 1 appartient à la conception idéaliste et métaphysique du monde.
5. 2 appartient à la conception marxiste et dialectique du monde²³.

20 Cf. notamment Brian O'Doherty, *White Cube, L'Espace de la galerie et son idéologie* (1976-1981), Zurich, JRP|Ringier ; Paris, La Maison Rouge, 2008.

21 Céline Duval (1974-) a choisi de travailler sous le nom « documentation céline duval » pour mettre en évidence la nature documentaire et archivistique de sa démarche artistique.

22 Jérôme Dupeyrat, « Entretien avec la documentation céline duval », *2.0.1*, numéro hors-série « Revues d'artistes », février 2010, en ligne sur <http://www.revue-2-0-1.net/index.php/?revuesdartistes/revues-dartistes/> [19 septembre 2012].

23 Jean-Luc Godard, « What Is To Be Done? », *Afterimage*, n° 1, avril 1970, n.p. La version française ici utilisée est celle de Jean-Luc Godard lui-même, traduite en anglais pour la publication du texte dans *Afterimage*.

Dans le même texte, Jean-Luc Godard précise que « Faire 2 c'est oser savoir où l'on est, et d'où l'on vient, connaître sa place dans le procès de production pour ensuite en changer²⁴. » Choisir le livre ou l'édition plutôt que l'exposition, c'est faire politiquement de l'art en tentant de changer le procès de production des œuvres et les modalités de leur réception. Mais ainsi que nous l'avons dit, de nombreux livres d'artistes sont édités lors d'expositions, c'est-à-dire à l'occasion d'évènements qui relèvent du mode dominant et conventionnel de publicité et de socialisation de l'art aujourd'hui. Cela pourrait mener à penser en premier lieu que le recours au livre n'est pas une alternative à l'exposition à proprement parler, mais seulement aux institutions artistiques. Pourtant, ce sont bien des musées, des galeries ou d'autres structures artistiques institutionnelles qui éditent ces livres d'artistes publiés lors d'expositions.

Il semble en fait que les livres d'artistes recouvrent des réalités très diverses du point de vue de leurs contextes de production et de leurs significations possibles. Mais l'important n'est pas tant que les livres « permettent l'exposition en dehors du système des galeries », ainsi que l'écrit Martha Wilson ; ce qui importe davantage est, qu'ainsi, ils puissent « altérer [...] l'expérience que le public a de l'art²⁵. » En effet, ce qui compte n'est pas en soi la substitution d'un système (l'édition) à un autre (l'exposition), mais les conséquences que cela peut avoir sur le statut des œuvres et sur leurs modalités de réception, la « réception » pouvant se comprendre à la fois en terme de perception et d'interprétation. L'un des enjeux de cette recherche sera alors de préciser en quoi « l'ouverture du livre comme espace d'exposition s'accompagne d'un élargissement de l'art comme expérience²⁶ », comme l'affirme Christophe Viart.

24 Jean-Luc Godard, « What Is To Be Done? », *loc. cit.*

25 Martha Wilson, « Artists Book as Alternative Space », *loc. cit.*

26 Christophe Viart, « L'exposition des mots et des images dans l'espace du livre », in Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Caen, Minard, 2009, p. 196.

LES PARADOXES DU LIVRE D'ARTISTE CONSIDÉRÉ COMME ESPACE D'EXPOSITION IMPRIMÉ

De l'affirmation duchampienne selon laquelle « ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux²⁷ » jusqu'aux théories contemporaines de la réception, il apparaît que c'est lors de sa perception qu'une œuvre d'art se constitue pleinement. Pour qu'une œuvre fonctionne en tant que telle, il ne suffit donc pas de l'exécuter matériellement, il faut aussi lui permettre d'avoir une existence sociale²⁸. En réponse à ce constat, exposer est devenu un véritable impératif : à la maxime « *publish or perish* » qui tend aujourd'hui à s'imposer auprès des chercheurs pourrait être associée pour les artistes la formule « *exhibit or perish* ».

Pourtant, l'exposition au sens où on l'entend aujourd'hui — impliquant une visibilité publique de l'art et un agencement des artefacts exposés — est un phénomène relativement récent, dont on trouve peu d'occurrences avant les Salons de peinture et de sculpture du XVIII^{ème} siècle. Qui plus est, d'autres modes de visibilité de l'art ont émergé au XX^{ème} siècle (*happening*, performance, diffusion médiatique par l'imprimé, la télévision ou le web). Ces modes de visibilité assurent la fonction d'exposition nécessaire aux œuvres par d'autres moyens que les expositions au sens propre : ils s'en distinguent en effet de par leur économie de production et surtout de par les modalités de réception qu'ils engagent. Les livres d'artistes peuvent être appréhendés dans cette perspective. Cette idée selon laquelle l'exposition de l'œuvre d'art contemporaine pourrait parfois se passer de cimaises a été parfaitement incarnée par Seth Siegelaub (1941-), que Kate Linker mentionne dans son texte, et qui est en effet de ce point de vue un éditeur important. Entre 1968 et 1971, ce marchand d'art, dont nous reparlerons plus longuement, ferma sa galerie pour se consacrer à une activité de commissaire d'exposition indépendant et d'éditeur. Nombre des livres

27 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (1958), Paris, Flammarion, 1994, p. 247.

28 Concernant la différence entre l'exécution d'une œuvre et son fonctionnement (son « implémentation »), cf. Nelson Goodman, « L'implémentation dans les arts », *L'Art en théorie et en action* (1984), Paris, Gallimard, 2009, p. 63-68.



Douglas Huebler, *November 1968*, New York, Seth Siegelaub, 1968, 20 p., 20,2 × 20,2 cm.

qu'il publia à cette période ont pour spécificité de se présenter comme des catalogues, mais d'un genre bien particulier : non pas des catalogues d'exposition, mais des catalogues-expositions, ou pour le dire en d'autres termes, moins synthétiques, des expositions qui consistent en leur catalogue, des expositions dont le catalogue est l'unique manifestation.

De nombreux livres d'artistes, souvent collectifs, sont présentés par leurs auteurs ou par leurs éditeurs selon cette perspective adoptée par Seth Siegelaub. Ainsi, la désignation des livres d'artistes en tant qu'alternative à l'exposition est dans bien des cas simultanément une affirmation de leur capacité à faire exposition par eux-mêmes, en lieu et place des expositions au sens usuel. Les livres d'artistes « permettent l'exposition en dehors du système des galeries²⁹ », ainsi que l'indique Martha Wilson. Ce type de positionnement accrédite l'hypothèse selon laquelle les pratiques d'édition ne sont pas nécessairement envisagées comme étant en dehors de la question de l'exposition et en constituent peut-être davantage une pratique déterritorialisée, c'est-à-dire hors des territoires habituels de l'art, hors de ses espaces les plus conventionnels, ceux qui sont socialement institués à la fin spécifique d'accueillir des productions artistiques. Mais lorsqu'il devient fréquent — comme c'est le cas aujourd'hui — de désigner le livre comme un dispositif permettant l'exposition, sans qu'il ne soit clairement précisé pour autant en quoi l'exposition qui se joue ici, dans le livre, n'est pas celle qui se joue là, au musée ou dans la galerie, ne court-on pas le risque de voir ces pratiques alternatives récupérées par un discours idéologique reconduisant les valeurs artistiques conventionnelles ? En d'autres termes, peut-on définir une économie de fonctionnement artistique alternative sans parvenir à la nommer autrement qu'en référence à ce qui est remis en question : les expositions et le système de l'art dont elles sont une manifestation. Peut-on penser de façon pertinente un phénomène artistique avec une terminologie renvoyant à des pratiques qu'il remet en cause ?

La pensée herméneutique nous enseigne que tout se passe dans l'horizon du langage. Ainsi, Hans-Jorg Gadamer affirme que « le milieu de la langue est ce à partir de

29 Martha Wilson, « Artists Book as Alternative Space », *loc. cit.*

quoi se déploie la totalité de notre expérience du monde³⁰. » Loin de n'être qu'un simple moyen de communication entre les individus, le langage est ainsi l'élément à partir duquel toute expérience humaine prend forme et signification. Si l'on donne raison à cette tradition de pensée, le choix des mots avec lesquels on pense n'a rien d'anodin. Choisir un mot plutôt qu'un autre, quand bien même ils appartiennent au même champ lexical ou sont synonymes, ne reste pas sans effet sur la pensée. En particulier, substituer un mot à un autre — substituer le terme « exposition » au terme « édition » ou « livre » en l'occurrence — revient toujours à modifier le regard et les interprétations anciennement portés sur le phénomène observé. Plus encore, les mots peuvent enfermer le sens des choses. C'est pour cette raison qu'Herbert Marcuse mettait en garde ses contemporains contre le « langage fonctionnel » qui, en provoquant une réduction du sens, empêche la pensée critique et mène à voir d'une manière positive des réalités que le philosophe critiquait en des termes négatifs, à savoir les ressorts du système capitaliste tout autant que ceux du communisme soviétique.

C'est dans *L'Homme unidimensionnel*³¹ que Herbert Marcuse a analysé les effets du langage fonctionnel. Décryptant le processus de réflexion qui est à l'œuvre dans la formation des concepts, il y dénonce ce qu'il nomme « le discours clos ». Dans cette forme de discours, le langage « va dans le sens de l'identification et de l'unification³² » et s'attaque aux notions critiques. En « devenant fonctionnel, [il] rejette de la structure et du mouvement de la parole tous les éléments non conformes³³ » à la pensée unidimensionnelle, qui est une pensée anti-critique, anti-dialectique et anti-historique. Certes, l'exposition est un objet de recherche au sujet duquel il existe un véritable corpus théorique³⁴, alors que dans le langage fonctionnel l'usage des mots et des concepts n'est jamais thématé,

30 Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode* (1960), Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 311.

31 Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel* (1964), Paris, Les éditions de Minuit, 2006.

32 *Ibid.*, p. 110.

33 *Ibid.*, p. 110-111.

34 Nous renvoyons là à notre bibliographie.

c'est-à-dire qu'ils ne sont jamais l'objet intentionnel d'une pensée critique. Néanmoins, le discours sur l'art, notamment le discours sur l'exposition, n'échappe pas à certains travers du discours clos, au sujet duquel Martin Geoffroy écrit qu'il « ne retient que les mots qui “ordonnent et organisent” la vie sociale. Dans ce processus, les mots deviennent des clichés qui empêchent un “authentique” développement du sens³⁵. »

L'un des principes centraux du discours clos et du langage fonctionnel est l'opérationnalisme. En linguistique, le principe de l'opérationnalisme est de « considérer les noms des choses comme étant immédiatement indicatifs de leur mode de fonctionnement, et le nom des propriétés et des processus comme des représentations de l'appareillage utilisé pour les détecter et les produire. Tel est le raisonnement technologique tendant à identifier les choses et leurs fonctions³⁶ », explique Herbert Marcuse en citant le linguiste Stanley Gerr. Le philosophe précise que « tout langage il est vrai, contient d'innombrables termes qui ne requièrent pas un développement de leur sens, tels ceux qui désignent les objets et les ustensiles de la vie de tous les jours [...] la situation est très différente pour les termes qui expriment les choses ou les événements situés au-delà de ce contexte non controversé. Ici le langage en devenant fonctionnel provoque une réduction du sens qui a une connotation politique. Les noms des choses sont “indicatifs de leur mode de fonctionnement”, mais leurs modes de fonctionnement (actuels), servent aussi à définir les choses, ils “enferment” le sens des choses et ce faisant ils excluent les autres modes de fonctionnement³⁷. »

Ainsi, substituer le terme « exposition » aux termes « livre d'artiste », ou utiliser ce même mot « exposition » pour deux choses *a priori* si différentes que sont l'édition d'une part et la monstration d'œuvres d'art dans des lieux dévolus à cet effet d'autre part, ne revient-il pas à tromper la perception que nous pouvons avoir de l'une comme de l'autre ? En

35 Martin Geoffroy, « Marcuse et la nouvelle pensée positive », *Possibles*, vol. 24, n° 2-3, printemps-été 2000, p. 98-112, également en ligne sur http://classiques.uqac.ca/contemporains/geoffroy_martin/marcuse_et_pensee_positive/marcuse_pensee_positive.pdf, p. 15 [19 septembre 2012].

36 Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, *op. cit.*, p. 111.

37 *Ibid.*, p. 112.

extrapolant l'opérationalisme du langage fonctionnel au-delà de son application marcusienne, ne peut-on pas penser que désigner un livre comme une exposition, c'est faire de celle-ci un concept opérationnel qui valorise le livre en le reconnaissant pleinement comme un moyen de monstration artistique, mais qui empêche peut-être de penser précisément sa valeur alternative voire subversive ?

Le principe du langage fonctionnel est d'aller dans le sens de l'identification et de l'unification, en empêchant la possibilité d'une pensée critique. Parler en terme d'exposition au sujet des éditions d'artistes s'avèrent alors une stratégie à double tranchant, avec dans les deux cas des implications politiques — même si leurs conséquences sont moins déterminantes pour la structuration de notre société que celles décrites par Marcuse. Il peut certes s'agir de subvertir la notion d'exposition et ce qu'elle désigne conventionnellement dans le champ de l'art en l'étendant à la pratique déterritorialisante de l'édition, mais à l'inverse, le terme exposition peut également niveler ou relativiser les propriétés alternatives voire subversives des éditions d'artistes en mettant l'accent sur l'idée de monstration artistique, sur l'idée d'un lieu à la valeur artistique légitimée, plutôt que sur l'idée d'une économie de fonctionnement étrangère à celle qui domine dans le monde de l'art. Dans la mesure où la pensée marcusienne invite à ne pas céder à la réduction du sens à laquelle les mots et les concepts qu'ils désignent sont parfois exposés, il ne saurait être question de proscrire l'utilisation de tel ou tel terme, « exposition » par exemple, pour traiter du livre d'artiste. Mais il ne suffit pas d'adhérer à l'idée que la pratique de l'exposition peut s'accomplir par les moyens du livre et de l'imprimé. Il faut aussi se demander pourquoi cette idée est pertinente, en quoi il est approprié de parler d'exposition au sujet de pratiques éditoriales, et avec quelles limites théoriques.

DE L'EXPOSITION À LA PUBLICATION

Les paradoxes évoqués jusqu'ici, les questionnements ou les mises au point qu'ils appellent, mènent à considérer les livres d'artistes comme un phénomène qui se développe entre pratiques d'exposition alternatives et pratiques alternatives à l'exposition. Pratiques d'exposition alternatives dans la mesure où l'édition est un moyen potentiel de présentation des œuvres d'art ; pratiques alternatives à l'exposition parce que ce moyen de présentation est très différent de ce que l'on nomme usuellement une exposition. En effet, l'œuvre d'art ne peut se rendre présente à ses récepteurs que par l'intermédiaire d'un certain nombre de médiations. Or, la médiation du livre et la médiation de l'exposition, qu'elle soit muséale, marchande ou autre, ne sont pas les mêmes. Cette différence n'est pas seulement administrative ou technique. Elle implique pour l'art un changement d'économie et un renouvellement des schémas de réception esthétique. Il convient donc de s'interroger sur ce qui fait la particularité des livres d'artistes en tant que modes d'exposition, ou en d'autres termes en tant que médias permettant une existence publique de l'art. Une telle interrogation, visant à poursuivre et à approfondir les nombreux travaux déjà consacrés au sujet³⁸, porte sur les modèles de visibilité et de réception que les livres d'artistes proposent ou qu'ils engagent, et implique également de se demander comment ces modèles interviennent dans ou sur le système des arts.

Pour étudier les publications que désigne ce double énoncé « pratiques d'exposition alternatives / pratiques alternatives à l'exposition », nous identifierons les relations qui

38 Cf. la bibliographie finale qui accompagne ces recherches, et plus particulièrement : Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, op. cit. ; Ulises Carrión, *Quant aux livres / On Books*, Genève, Héros-limite, 1997 ; Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995 ; Cornelia Lauf, Clive Phillpot, *Artist / Author, Contemporary Artists' Books*, New York, Distributed Art Publishers — American Federation of Arts, 1998 ; Joan Lyons (dir.), *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, op. cit. ; Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit. ; Anne Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste, Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2006.



En haut : Richard Long, [colophon], *Labyrinth, Local Lane Walks, Bristol, 1990*, Francfort, Städtische Galerie im Städelschon Kunstinstitut, 1991.

En bas : Daniel Buren, *De la Couverture* [XLII^{ème} Biennale de Venise, Pavillon Français des Giardini], Paris, Association Française d'Action Artistique, 1986, 214 p., 37 × 30 cm.

semblent se nouer le plus fréquemment entre les deux pratiques concernées : celle de l'édition et celle de l'exposition. Cette identification ne vise pas à créer des catégories éditoriales, artistiques ou esthétiques, mais seulement à ordonner un corpus en vue de dégager de son étude quelques questionnements de fond.

En toute logique, c'est tout d'abord dans les publications conçues par des artistes à l'occasion d'expositions que se manifeste une relation entre cette pratique et celle de l'édition. « À l'occasion d'exposition », c'est-à-dire lorsqu'un artiste sollicité par une structure artistique pour réaliser une exposition est également invité à concevoir un livre qui sera publié de façon concomitante avec l'événement artistique. « Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition *x* ou *y* » est ainsi une formule qui apparaît au colophon de très nombreuses éditions d'artistes, qui ne sont pas (ou pas seulement) les traces documentaires d'un événement éphémère.

Inévitablement, aborder l'édition et l'exposition en regard l'une de l'autre implique aussi de prendre en compte le type de publications avec lequel ces deux pratiques se sont historiquement rencontrées, à savoir le catalogue. Dans le contexte qui nous intéresse plus particulièrement, c'est aux contributions d'artistes dans ces catalogues d'exposition qu'il convient d'abord de prêter l'attention. Il est en effet fréquent que des artistes conçoivent leurs œuvres non pas sous la forme de livres, mais dans les livres, sous la forme d'une ou plusieurs pages. Ce n'est pas alors le livre qui est œuvre mais seulement la contribution, localisée au sein de l'ouvrage. Les catalogues d'exposition contiennent quantité de ces interventions, qui permettent aux artistes de faire déborder leur travail de l'espace d'exposition vers son paratexte. Nous en donnerons des exemples dus à herman de vries³⁹, à Peter Downsbrough, à Daniel Buren, etc.

Dans cette logique de débordement ou d'extension, certains catalogues font d'ailleurs l'objet d'appropriations plus diffuses. De l'ordre du détournement ou de l'infiltration généralisée,

39 Pour exempter son travail de toute forme de hiérarchie, herman de vries a abandonné l'usage des majuscules dans ses écrits et exprime le souhait que ses commentateurs en fassent autant, concernant au moins son nom et le titre de ses œuvres.



Roberto Martinez, *Moi aussi j'aurais peur si je rencontrais un ange, 1. La Bataille de Midway*, Paris, Robert Claire, 1991, 52 p., 20,5 × 12,8 cm.

ces appropriations tendent à estomper la frontière entre l'œuvre et sa documentation.

Surtout, au cours des dernières décennies, les catalogues ont eu parfois tendance à s'effacer au profit de livres d'artistes à part entière, édités par des musées, des galeries ou des centres d'art à l'occasion d'expositions personnelles de leurs auteurs. Dans bien des cas l'exposition peut n'être qu'un prétexte pour publier une telle édition, l'occasion de réaliser un projet éditorial en profitant de l'évènement pour recueillir les moyens financiers nécessaires à sa production et à sa diffusion. L'édition d'artiste peut très bien alors n'avoir aucun rapport direct avec le contenu de l'exposition, si ce n'est la cohérence d'une démarche artistique globale et le fait d'avoir été publiée avec une somme d'argent qui aurait pu servir en d'autres circonstances à la production d'une œuvre, à la réalisation d'un catalogue, ou d'un carton d'invitation, ainsi que nous l'avons vu avec Daniel Spoerri. Mais ces livres édités lors d'exposition — ou faisant suite à la réalisation d'œuvres d'art pensées dans un premier temps pour l'exposition⁴⁰ — peuvent également entretenir avec elles des liens beaucoup plus étroits et / ou complexes. De tels livres relèvent d'un régime que nous qualifierons d'adaptation, de variation ou de déclinaison, au sens où l'on décline une chose en diverses versions qui sont à voir comme les multiples états d'un seul et même projet. Leur contenu n'est pas la documentation mais la transposition plus ou moins directe de l'œuvre exposée, repensée pour la page et le livre, ce qui suppose que les œuvres puissent y être reformulées / reformalisées. Ces livres proposent l'exposition ou les œuvres dans une forme seconde ; ils leur confèrent un nouveau mode de réception ainsi qu'une temporalité différente, durable et non plus temporaire.

Par ailleurs, à contrepied de la logique usuelle qui fait de la publication une trace, un prolongement ou un après-coup de l'exposition, certaines productions éditoriales conçues par des artistes impliquent ou génèrent des formes, des modalités et des pratiques d'exposition qui leur sont propres. C'est alors l'édition qui est matrice de l'exposition,

40 Cf. par exemple Roberto Martinez, *Moi aussi j'aurais peur si je rencontrais un ange*, 1. *La Bataille de Midway*, Paris, Robert Claire, 1991. Ce livre d'artiste, qui fait suite à la réalisation d'une œuvre d'abord conçue sous une forme exposée, est commenté p. 433-435 de cette thèse.

l'exposition qui est une dérivation de l'édition ou un temps du processus de publication, ou bien encore l'œuvre exposée qui se manifeste sous une forme résultant d'une édition qui lui préexiste. Dans tous les cas, il s'opère un renversement des hiérarchies habituelles entre édition et exposition.

Enfin, traiter des interrelations entre les pratiques d'édition et d'exposition mène également à considérer les publications que leurs auteurs ou leurs éditeurs présentent comme des « espaces d'exposition imprimés », des « expositions sur papier » ou des « expositions dans l'espace du livre ». Comme nous l'avons suggéré, de telles désignations soulèvent quelques unes des interrogations qui sont à l'origine de cette recherche.

Considérer les livres d'artistes comme un espace ou comme moyen d'exposition résulte de divers aspects, en particulier de l'association de l'éditeur à la figure du curateur, et d'une approche benjaminienne qui associe une « valeur d'exposition » à la reproductibilité⁴¹. Mais là encore, il convient de souligner que le livre d'artiste est un dispositif, approprié à certaines démarches artistiques, dont les modes de sociabilité et de médiation divergent largement de ceux qui caractérisent les « expositions » au sens que l'on donne habituellement à ce terme. Il s'agira alors d'identifier quels sont les intérêts et les limites de cette analogie.

Pour être exhaustif, nous aurions également pu aborder cette articulation des pratiques d'édition et d'exposition sous un énième nouage, en envisageant les situations lors desquelles sont exposées des éditions d'artistes.

Ces situations sont délicates car, par défaut, les livres d'artistes ne sont pas conçus pour être exposés. Comme cela a déjà été indiqué et le sera précisé par la suite, les pratiques d'édition se caractérisent en effet par des modes de production, de diffusion et de réception qui ne sont pas ceux des œuvres exposées telles qu'elles adviennent dans les musées, les

41 Cf. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres, Tome III*, Paris, Gallimard, 2006, p. 67-113 (première version, 1935) et p. 269-316 (dernière version, 1939).

galeries et autres lieux dévolus à l'art. C'est pour cette raison en particulier que l'édition constitue une pratique alternative aux modalités conventionnelles de l'art. Ainsi, alors que le livre invite son lecteur à le toucher, à le manipuler, l'exposition invite ses spectateurs à regarder les œuvres. En soi, la manipulation ne rend pas le récepteur plus responsable que le regard, mais il en résulte néanmoins des comportements très différents. Lorsque le spectateur d'une exposition est convié à interagir plus concrètement avec les œuvres, c'est selon la manière qu'aura prévu l'artiste ou le commissaire, et le plus souvent sous le regard attentif d'un surveillant ou d'un médiateur. Si le propriétaire d'un livre d'artiste veut s'en servir pour caler une porte, en revanche, personne *a priori* ne l'en empêchera.

Pourtant, en dépit des modes de fonctionnement très différents que requièrent l'œuvre éditée et l'œuvre exposée, il est fréquent que des publications soient présentées dans des expositions, et ce pour des raisons fort diverses : les expositions sont un moyen de transmission et de médiation de l'art très présent aujourd'hui, elles sont des événements qui ont un caractère légitimant tant sur les plans artistique que culturel et politique, et elles relèvent de pratiques inhérentes à l'activité des artistes à l'époque contemporaine, y compris pour ceux qui développent des démarches éditoriales. Ainsi n'est-il pas rare de voir exposés des livres ou autres imprimés, dans des conditions souvent décevantes, puisque exposition et édition relèvent de pratiques et de valeurs qui divergent les unes des autres, et que les livres ont pour destination la bibliothèque plutôt que l'exposition. Savoir ce que l'exposition fait à l'édition, ce que la monstration de type muséal fait au livre, déterminer comment et pourquoi les éditions d'artistes peuvent malgré tout s'exposer et en quoi l'exposition peut prendre part à la sociabilité de l'édition, sont des questions qui méritent d'être traitées. Elle seront d'ailleurs partiellement abordées lorsqu'il sera question en ces pages des renversements et des imbrications entre les pratiques d'édition et d'exposition (lorsque l'exposition au sens usuel sera envisagée comme une pratique corrélée à celle de l'édition, et non l'inverse). Mais en dépit de ce qui pourrait sembler évident, l'exposition des livres d'artistes ne relève pas tout à fait des questionnements qui sont

soulevés ici, mais davantage d'une réflexion curatoriale renvoyant à un temps second de la vie des livres, au temps de leur médiation dès lors qu'ils existent et qu'il faut les rendre visible. En effet, exposer des livres est un moyen parfois utile et intéressant — même si ce n'est pas le meilleur — pour les rendre visibles. Mais qu'il s'agisse des publications éditées lors d'expositions, des éditions qui imbriquent l'espace du livre et des modalités d'exposition qui leur sont spécifiques, ou encore des livres qui se revendiquent eux-mêmes comme des projets curatoriaux, dans tous ces cas de figure, l'exposition n'est pas un moyen de visibilité second, mais un terme permettant de questionner l'identité même des éditions d'artistes, une notion permettant d'étudier les intentions dont résultent leur conception et leur production, ainsi que leur économie de fonctionnement et les modalités de réception qui leur sont propres.

LE DISPOSITIF ET LA FONCTION « EXPOSITION »

Il convient en fait de distinguer ici deux usages du terme « exposition » auxquels nous avons commencé à recourir, deux sens qui seront régulièrement convoqués pour développer cette recherche. D'une part il sera question de l'exposition en tant que dispositif, d'autre part en tant que fonction. Nous parlerons de l'exposition comme dispositif pour désigner « la situation institutionnelle de manifestation de l'art⁴² » la plus courante, c'est-à-dire lorsqu'il sera question du type de manifestations culturelles que le mot « exposition » désigne dans le langage usuel. C'est en rapport à ce dispositif que les livres d'artistes relèvent de pratiques alternatives à l'exposition.

« En donnant une généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault⁴³, j'appelle dispositif, dit Giorgio Agamben, tout ce qui a, d'une

42 Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu, L'Art exposé et ses récits autorisés* (1999), Dijon, Les presses du réel, 2008, p. 117.

43 N.D.A. : cf. Michel Foucault, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps. Entretien avec L. Finas » (1977), *Dits et écrits, Tome III*, Paris, Gallimard, 1994, p. 228-237.

manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants⁴⁴. » En ce sens, l'exposition est un dispositif de visibilité artistique au même titre, par exemple, que le livre, la représentation théâtrale ou la projection cinématographique. L'exposition est un dispositif puisqu'elle détermine « les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » à l'égard des œuvres qu'elle expose, ou en d'autres termes, puisqu'elle paramètre leur réception. Elle le fait à travers des usages et des pratiques qui lui sont propres, tels que les principes d'accrochage ou le vernissage. L'organisation matérielle des artefacts exposés est l'une des premières choses que perçoit le spectateur d'une exposition, même s'il n'en a pas toujours conscience, mais on ne saurait réduire l'exposition à cela. La mise en vue de l'œuvre par le dispositif nommé exposition est déterminée tant par « ce que l'artiste a fait pour que l'œuvre soit installée d'une certaine manière » que par « les modalités de rapport au lieu d'exposition, au public et aux circonstances dans la mesure où elles sont susceptibles pour l'artiste d'affecter sa prestation⁴⁵. » On peut dire ainsi que le dispositif exposition est à la fois une « entité matérielle, puisqu'il s'agit d'une présentation singulière et contextuelle de quelque chose⁴⁶ » et une entité immatérielle en ce qu'elle repose sur des procédés qui sont de l'ordre de la mise en relation. Sur le plan matériel, l'exposition d'art est un agencement spatial d'objets dont l'accrochage, ou la scénographie, oriente les conditions du regard que le spectateur pourra poser sur eux. Il en résulte que la principale attitude requise du récepteur d'une exposition est l'observation visuelle ou la contemplation (celles-ci n'étant pas nécessairement des tâches passives mais pouvant bien sûr déclencher une réflexion active, du moins l'espère-t-on).

44 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 30-31.

45 Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu, L'Art exposé et ses récits autorisés* (1999), *op. cit.*, p. 49. La connaissance de ces données propres à la mise en vue de l'œuvre (et plus spécifiquement de celles qui se rapportent à la « mise en vue inaugurale de l'œuvre par l'artiste ») constitue selon Jean-Marc Poinot l'une des trois composantes indissociables de sa signification, les deux autres étant « la signification formelle telle qu'elle peut être perçue à partir d'un objet nu ou d'une série d'objets associés » et la « signification symbolique qui nécessite de connaître la culture dans laquelle s'insère l'œuvre et les thèmes et référents qui lui sont propres » (p. 49).

46 Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009, p. 11.

Nombre d'expositions contemporaines tentent de faire de l'exposition autre chose qu'un simple dispositif visuel. Mais c'est d'abord à cette définition traditionnelle, suggérée par l'étymologie du mot exposition⁴⁷, que nous ferons référence lorsque nous évoquerons ce dispositif, afin de comprendre en quoi les livres d'artistes s'en distinguent radicalement tout en permettant pourtant une visibilité de l'art.

Sur le plan immatériel, il convient de noter que le système de mise en relation qui fonde la pratique de l'exposition ne concerne pas seulement les objets exposés, mais aussi les spectateurs, mis en relation avec lesdits objets et entre eux-mêmes. C'est pourquoi le dispositif exposition définit le terrain et les conditions d'une pratique sociale de l'art, avec ses rituels spécifiques (vernissage, visite, etc.). Là aussi, cette pratique sociale est d'une nature très différente dans le cas du livre d'artiste. L'enjeu de ce travail sera notamment de mettre en évidence et d'analyser ces différences.

Lorsque l'on s'intéresse aux alternatives que proposent les livres d'artistes vis-à-vis du dispositif « exposition », il apparaît, ainsi que l'écrit Leszek Brogowski, 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, conception qui — quand bien même elles en gardent le nom — se proposent de revenir à la source, à savoir à la fonction d'exposition⁴⁸. » Celle-ci correspond au second usage que nous ferons ici du terme « exposition ». C'est de ce point de vue que les livres d'artistes constituent une pratique d'exposition alternative. En effet, 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

47 « Exposer » vient du latin *exponere* qui signifie « mettre en vue », « étaler », en posant (*ponere*) et déplaçant une chose hors (*ex*) du lieu où elle se trouvait initialement. Cette référence à la vue, à la mise en vue, à la monstration, se retrouve dans les termes *exhibition* et *show* en anglais, *exposición* en espagnol ou *mostra* en italien.

48 Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », in Clémentine Mélois (dir.), *Publier [...] Exposer, Les Pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2011, p. 118.

faire connaître, voire expliquer⁴⁹. » Exposer, c'est « rendre public le travail de l'art⁵⁰ », ce que l'exposition ne fait pas de façon nécessairement extérieure à ce travail lui-même. « L'exposition est ce par quoi le fait artistique advient et, si l'on veut pouvoir en rendre compte, prévient Jean-Marc Poinot, il faut s'en donner les moyens et en tout premier lieu ne pas considérer l'exposition comme un langage second véhiculant un signe lui préexistant, car ce serait rendre inaccessible ce que les modalités d'apparition de l'art impliquent dans la production artistique⁵¹. » Mais le dispositif « exposition » est loin d'être le seul qui puisse « rendre public le travail de l'art » (Leszek Brogowski) et faire advenir le fait artistique (Jean-Marc Poinot). L'édition, notamment, en est un autre, ce pourquoi il ne faut pas confondre le dispositif nommé exposition avec l'ensemble des dispositifs d'exposition. En effet, le dispositif exposition, tel que nous l'entendons ici, renvoie à l'ensemble des usages qui régissent la pratique de l'exposition au sens usuel du terme. L'expression dispositif d'exposition, en revanche, pourrait désigner n'importe quel dispositif technique qui est doté d'une fonction d'exposition. Ainsi, le livre est un dispositif d'exposition, mais il diffère pourtant radicalement du dispositif que l'on nomme habituellement « l'exposition ». Par distinction, qu'est-ce alors que la fonction d'exposition ? C'est ce qui, dans l'idée d'exposition, « va également de pair avec celle de publicité, au sens étymologique du terme : exposer, c'est en appeler au public, faire passer de l'espace privé de l'atelier ou de la collection à l'espace commun de l'exposition, qu'on ne confondra pas avec celui du musée⁵² », comme le souligne Hubert Damish. En effet, ce dernier rappelle qu'avant l'essor des musées, l'exposition était une situation spécifique aux Salons. Et même sans musée, on pouvait déjà la définir comme une « situation de manifestation institutionnelle de l'art⁵³ », ainsi que le dirait Jean-Marc Poinot. Surtout, on ne confondra pas l'espace

49 Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », *loc. cit.*, p. 112.

50 *Ibid.*

51 Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, *op. cit.*, p. 33.

52 Hubert Damish, « L'Amour m'expose », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 29, automne 1989, p. 83.

53 Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, *op. cit.*, p. 117.

de l'exposition avec celui du musée car l'exposition d'une œuvre peut se faire également à travers les pages d'un livre, en ligne sur le web, par une projection vidéographique dans une salle obscure, dans l'espace public, etc.

PROBLÉMATIQUES, ENJEUX ET MÉTHODES

En tenant compte de cette double acception du terme « exposition » et du constat qui motive la réalisation de cette thèse (les livres d'artistes entre pratiques d'exposition alternatives et pratiques alternatives à l'exposition), il émerge un questionnement qui s'articule en deux versants, chacun lié à l'autre. Il s'agira ainsi de se demander en quoi l'exposition est un prisme possible pour l'étude des éditions d'artistes tout en cherchant à comprendre dans quelle mesure ou en quel sens leur dimension alternative se constitue en regard de cet objet — l'exposition — qui est tout à la fois une pratique, un dispositif et une notion. Autrement dit, il s'agira de décrire et de commenter ce territoire qui se déploie entre pratiques d'exposition alternatives et pratiques alternatives à l'exposition, en se demandant quelle est la nature exacte de cette alternative, c'est-à-dire en quoi et par rapport à quoi il y a alternative, de quelles manières, avec quels effets et en fonction de quelles valeurs il y a dans la pratique du livre d'artiste des intentions et des caractéristiques qui situent ce type de publications dans un espace « autre » de l'art.

En résumé, puisqu'il y a « entre la pratique d'exposition dans le monde de l'art et la pratique de l'imprimé d'artiste [...] une tension — une hésitation⁵⁴ », puisque le choix du livre et de l'imprimé par les artistes semblent engager une critique (au double sens de contestation et d'examen) de l'exposition, alors nous faisons l'hypothèse que celle-ci offre une perspective pertinente pour étudier le phénomène du livre d'artiste. Il s'agit de la sorte d'approfondir notre connaissance de cette pratique de l'édition d'artiste simultanément sous l'angle de l'intention artistique et de la réception esthétique, dont nous tenterons de

54 Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », *loc. cit.*, p. 107.

saisir les spécificités tout en situant ces publications dans le champ plus vaste des pratiques artistiques contemporaines.

En effet, bien que le livre d'artiste ait sa propre esthétique, il est également « manifeste », ainsi que l'écrit Anne Moeglin-Delcroix, qu'il « ne peut être considéré isolément. Il est intimement lié, par ses raisons d'être — philosophiques, artistiques, techniques, socio-politiques — comme par ses principaux auteurs, au projet d'ensemble qui définit "l'art contemporain" : à condition d'entendre celui-ci non pas seulement dans sa dimension chronologique, comme un simple moment de l'histoire qui coïncide avec notre époque, mais comme un nouveau paradigme artistique apte à rendre compte d'une manière inédite de faire de l'art et d'en redéfinir le rôle⁵⁵. » Qui plus est, dans un contexte où l'édition n'est plus tout à fait une activité marginale dans le champ de l'art mais fait l'objet d'un fort intérêt⁵⁶ de la part des artistes, des critiques, des théoriciens et des institutions, les positions adoptées pour mener cette recherche répondent aussi au souhait de contribuer à une approche démythifiée de l'étude des livres d'artistes — et plus largement du contexte historique dans lequel cette pratique s'est développée.

55 Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* (2011), *op. cit.*, p. IX.

56 Dans la sphère de l'art, le livre d'artiste fait actuellement l'objet d'un intérêt appuyé, aussi bien de la part des réseaux « alternatifs » que de la part des institutions artistiques. Il pourrait sembler paradoxal de considérer les éditions d'artistes comme un phénomène de la plus grande actualité, alors que la mort du livre est abondamment prophétisée depuis la fin du XX^{ème} siècle. Mais les relations de l'art à l'édition sont souvent placées sous le signe de ce paradoxe. Au sujet du développement des livres d'artistes dans le contexte historique et artistique des années 1960-1970, Anne-Moeglin Delcroix remarque par exemple : « Si l'utilisation du livre par les avant-gardes des années soixante et soixante-dix va de pair avec le recours à des moyens jusque-là étrangers à l'art pour servir un seul et même projet de rupture avec le passé, ne faut-il pas s'étonner du choix du livre, moyen d'expression traditionnel entre tous, par les créateurs les plus engagés dans la modernité artistique ? Et ce, dans l'esprit d'invention, souvent même de subversion, qui les porte simultanément vers les techniques les plus récentes, comme la vidéo, le magnétophone, le disque ou la photographie documentaire. Il y a là un paradoxe qui mérite d'être relevé au moment où d'aucuns ne se lassent pas d'annoncer la fin du livre comme s'il était condamné à la désuétude par l'arrivée des nouveaux supports de l'image et du texte. » (Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* (1997), *op. cit.*, p. 7). Précisément, c'est sans doute en partie cette émergence de nouveaux médias concurrents au livre qui a donné l'occasion d'en repenser les spécificités, en le ramenant dans le champ de la recherche, des arts plastiques ou visuels, ainsi que du graphisme. Le regain d'intérêt que connaît aujourd'hui l'art conceptuel, revisité par toute une génération d'artistes, concourt sans doute également à valoriser l'édition, dont on sait qu'elle a joué un rôle essentiel pour sa diffusion.

On l'aura compris, les présentes recherches se situent sur un terrain du paradoxe, de l'entre-deux, de l'ambivalence. De ce fait, l'étude des publications d'artistes soulèvent des questionnements méthodologiques qu'il convient également de formuler pour ce qui concerne les discours sur l'art contemporain en général : en effet, comment expliciter des contradictions ou des paradoxes esthétiques sans en réduire le sens ? Comment le commentateur ou l'analyste de l'art doit-il appréhender un objet d'étude qui semble contester la position depuis laquelle il s'exprime ? Comment saisir une pratique artistique qui se situe sur un terrain dont elle déplace constamment les frontières : frontières entre originalité et reproductibilité, entre lisible et visible, œuvre et document, art et non-art, création et diffusion, production et réception, publication et exposition ?

Pour ce faire, sans doute faut-il réévaluer la notion de frontière, en la considérant non comme une séparation, mais comme une zone de contact.

Cette étude a donc pour enjeu d'aborder de front ce champ de contradictions et de paradoxes, de reconnaître qu'il est constitutif de l'art, tout en essayant toutefois de ne pas s'enliser dans le relativisme ou l'indéfinition. Certes, l'esthétique — la théorie de l'art plus généralement — a tendance à conduire chacun des questionnements qu'elle est à même de soulever vers l'impasse dans laquelle s'est si souvent heurtée sa quête principale, à savoir celle d'une définition de l'art. Comme l'a suggéré Morris Weitz, il convient « de substituer à la question : “quelle est la nature de l'art ?” d'autres questions, auxquelles les réponses nous procureront toute la compréhension des arts à laquelle on puisse atteindre. [...] L'art, comme le montre la logique du concept, ne possède pas d'ensemble de propriétés nécessaires et suffisantes ; c'est pourquoi une théorie de l'art [comprendre : une théorie universelle, une définition unique] est logiquement impossible et pas non pas simplement difficile en fait⁵⁷. » Du moins en va-t-il ainsi de la définition telle qu'elle est appréhendée par les théoriciens, c'est-à-dire en tant qu'exercice descriptif, qui vise à cerner la réalité

57 Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique » (1956), in Danielle Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 28.

existante. Les artistes, eux, produisent souvent des définitions d'un autre genre, des définitions prospectives⁵⁸, tournées non vers ce qui existe, mais tendues vers ce qui pourrait être — ou vers ce qui devrait être, selon l'artiste. Un tel exercice de définition est logiquement possible. Mais pour ce qui concerne les commentateurs, non seulement le déplacement épistémologique que propose Morris Weitz vaut pour la question de la définition de l'art, mais il est également vraisemblable qu'il s'applique à bon nombre d'interrogations relevant du champ de l'esthétique et plus largement des discours sur la chose artistique. Pour autant, il ne s'agit pas de renoncer à définir ce que sont les livres d'artistes ni à en saisir les spécificités. Ce travail est nécessaire à leur appréhension critique et a déjà été largement et remarquablement accompli par d'autres. Mais ainsi que l'explique Morris Weitz, « le rôle de la théorie n'est pas de définir quelque chose mais d'utiliser la forme de la définition, de façon presque épigrammatique [...] Comprendre le rôle de la théorie esthétique n'est pas la concevoir comme une définition logiquement vouée à l'échec, mais la déchiffrer comme un précis de recommandations sérieuses amenant à prêter l'attention, de certaines manières, à certains traits de l'art⁵⁹. »

Dans cette perspective, (re)définir ce que sont les livres d'artistes en les considérant du point de vue de l'exposition ne saurait être un objectif en soi, du moins un objectif suffisant, de même qu'il ne s'agira pas non plus d'ordonner le champ des éditions d'artistes en diverses catégories que seraient par exemple les catalogues d'artistes ou les expositions imprimées. En poursuivant les propos de Morris Weitz, il faudrait plutôt considérer que le rôle de la théorie esthétique, lorsqu'elle est convoquée au sujet des éditions d'artistes, n'est pas tant d'en produire une définition que d'utiliser celle-ci pour comprendre ce que sont ces éditions et surtout comment elles fonctionnent ; comprendre comment elles fonctionnent, c'est-à-dire saisir les modes d'existence, les effets et les usages des œuvres d'art lorsque celles-ci sont des livres ou des éditions.

58 Cf. Leszek Brogowski, « Qu'est-ce qu'un manifeste ? », *Sans Niveau ni Mètre*, n° 20, septembre-octobre 2011, p. 4.

59 Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », *loc. cit.*, p. 39.

Pour ce faire, la première partie de cette thèse concernera les liens de réciprocité entre le livre d'artiste et le dispositif exposition. Il s'agira d'étudier les situations d'exposition qui donnent lieu à des pratiques d'édition chez les artistes ou à l'inverse d'observer des pratiques d'édition qui impliquent des modalités d'exposition spécifiques, qu'elles génèrent ou dont elles résultent.

Une seconde partie envisagera plus spécifiquement la fonction d'exposition du livre et des éditions d'artistes. Il y sera évoquée la possibilité de considérer l'imprimé comme un espace ou un mode d'exposition, en spécifiant en quoi il diffère du dispositif exposition tel qu'on peut le définir traditionnellement.

À travers ces deux parties, c'est la dimension alternative des livres d'artistes dont on tentera de préciser la nature et de mesurer la portée, en étant attentif aussi bien aux liens qui réunissent les livres d'artistes et les autres formes de visibilités artistiques contemporaines qu'à ce qui les en différencie.

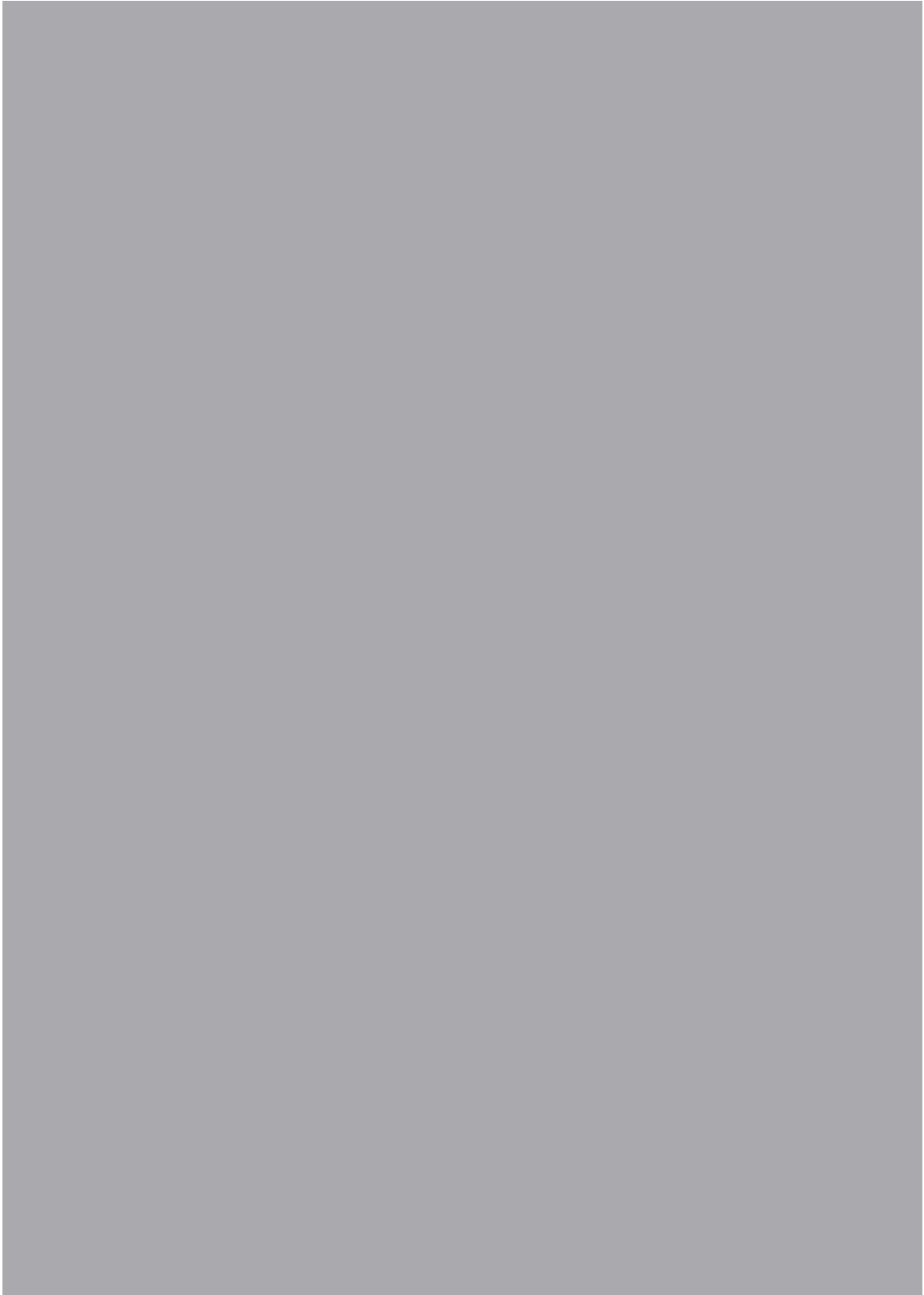
Le corpus d'éditions que nous avons constitué pour développer notre analyse ne fait ni l'objet d'une délimitation géographique, ni l'objet de restrictions chronologiques, si ce n'est qu'il ne prend pas en compte la création antérieure aux années 1960 pour des raisons déjà évoquées⁶⁰. Sur ce plan chronologique, une attention particulière est portée aux années 1960-1970, tout en considérant également une production beaucoup plus récente, à partir des années 1990 et surtout 2000. Cela correspond à la période historique d'émergence du livre d'artiste d'une part, et au renouvellement de la pratique d'autre part, qui a connu un nouvel essor ces quinze dernières années. Il ne nous a pas paru nécessaire de circonscrire de façon plus restrictive ce champ chronologique, car si les questions que nous abordons ici trouvent leur origine dans les années 1960, elles continuent aujourd'hui encore à nourrir la démarche des artistes qui ont des pratiques éditoriales, dans un contexte qui a certes évolué. Sans nier la nécessité d'historiciser le phénomène du livre d'artiste, il semblait

60 Cf. *supra*, note 1, p. 15.

donc intéressant de considérer tant ses racines que ses développements contemporains pour en saisir tous les enjeux.

Sur le plan géographique, notre corpus, à quelques exceptions près, provient surtout d'Europe occidentale et des États-Unis. Dans la mesure où l'enjeu de cette thèse n'est pas d'identifier des spécificités locales de la pratique du livre d'artiste, déterminer une aire géographique plus restreinte n'aurait pas eu grand intérêt, d'autant que dès les années 1960, la pratique du livre d'artiste fut une pratique internationalisée, la mobilité du livre, et la globalisation du monde de l'art, favorisant les échanges entre des artistes issus de contextes géographiques et culturels divers. Là aussi, on ne saurait nier qu'il existe des particularismes régionaux et que la production issue de scènes géographiques encore peu défrichées (par exemple l'Europe centrale, l'Amérique du Sud ou l'Asie) mènerait sans doute à réévaluer certains aspects de la pratique du livre d'artiste dans son ensemble.

D'une façon générale, les artistes dont le travail sera évoqué dans les pages suivantes ont des démarches très diverses, tant sur les plans conceptuels que formels. En effet, nous n'avons pas seulement cherché à constituer notre corpus en fonction des parentés artistiques qui peuvent apparaître entre les artistes, mais aussi en fonction de ce qui rapproche leurs productions sur le plan éditorial et au niveau de l'économie des œuvres. Le livre d'artiste est un phénomène qui, au cours des cinquante dernières années, a contribué ou pris part à nombre des développements de ce qu'il est convenu de nommer l'« art contemporain ». La production de livres d'artistes est pour cette raison d'une grande diversité. Mais en dépit de celle-ci, ces livres partagent une condition commune, celle de la page, de l'imprimé ou du codex, toutes choses qui sont longtemps restées en marge de l'art et que nous souhaitons valoriser sans rien enlever, nous l'espérons, à leur potentiel critique.



Hans-Peter Feldmann, *Buch / Book #9*, Cologne, Walther König Verlag, 2007, 218 p., 30,5 × 22,5 cm.

EXPOSER ET PUBLIER : LES PRATIQUES D'EXPOSITION SUSCITANT DES PRATIQUES D'ÉDITION — ET VICE-VERSA

« THIS PUBLICATION IS AN ARTIST BOOK » (HANS-PETER FELDMANN)

En 2007, Hans-Peter Feldmann (1941-) publiait un ouvrage intitulé *Buch / Book #9*⁶¹. Celui-ci est assez différent des livrets⁶² de modeste format qu'il auto-édita au tournant des années 1960 et 1970 : des livrets reliés par agrafage, composés d'images en noir et blanc réunies par typologies (le plus souvent des images trouvées), et dont l'importance n'est plus à démontrer tant pour l'histoire des livres d'artistes que pour celle des pratiques artistiques de type iconographique. En revanche, *Buch / Book #9* correspond tout à fait aux éditions qu'Hans-Peter Feldmann a publié ces dernières années, souvent plus conséquentes et moins « pauvres » dans leur apparence extérieure. Le livre, relié avec une couverture rigide, est ainsi composé de plus de deux cent pages au format 22,5 × 31 cm, imprimées en quadrichromie sur un papier couché.

61 Hans-Peter Feldmann, *Buch / Book #9*, Cologne, Walther König Verlag, 2007.

62 *Bild et Bilder*, Düsseldorf, Feldmann Verlag, 1968-1976. 36 de ces publications ont été compilées sous le titre *Bilder / Pictures*, Düsseldorf, 3 Möven Verlag ; Cologne, Walther König Verlag, 2002.



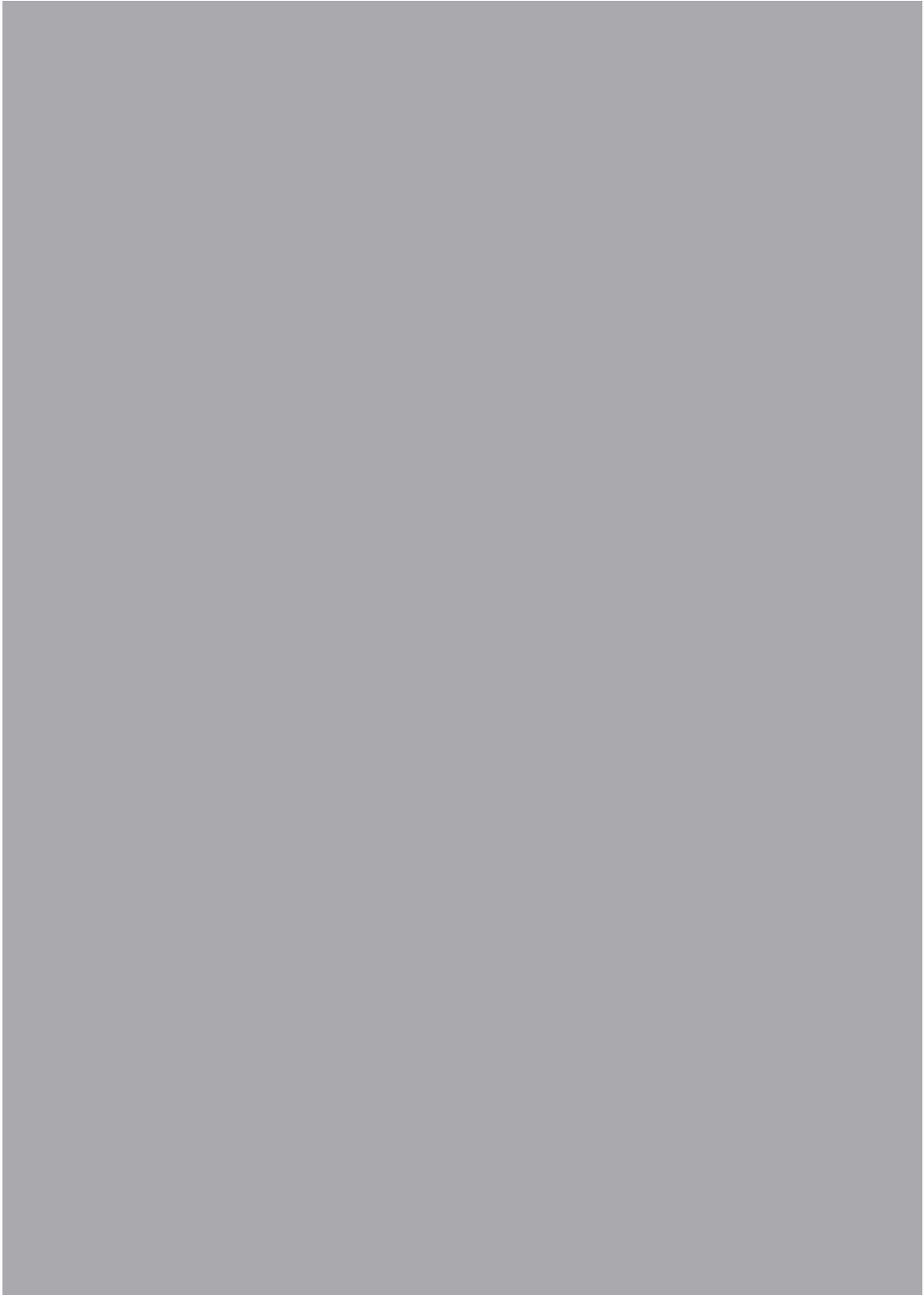
En haut : Hans-Peter Feldmann, *11 Bilder*, Düsseldorf, Feldmann Verlag, 1969, 9 × 11 cm.

En bas : Hans-Peter Feldmann, *Buch / Book #9*, Cologne, Walther König, 2007, 218 p., 30,5 × 22,5 cm.

« Pauvres », les premières publications ne l'étaient en réalité que de prime abord, et celles-ci comme les plus récentes ont dans tous les cas en commun un intérêt évident pour les images, que l'artiste collecte et remet en circulation dans des éditions qui sont comme des *viewer's digests* de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Ainsi ces livres permettent-ils de transmettre et de partager un regard qui résulte tout autant d'une fascination et d'un désir pour les images que d'une prise de distance critique à leur égard, par la mise en évidence des schèmes culturels et sociaux qui sont attachés à notre culture visuelle, de la publicité jusqu'aux photographies amateurs. En cela, on peut considérer Hans-Peter Feldmann comme un anthropologue de notre culture visuelle — mais aussi matérielle, l'artiste collectant également des objets de toutes sortes — qui livrerait ses observations non par les moyens de l'écrit, mais avec les images elles-mêmes.

Se succédant sans hiérarchie apparente, sont reproduites dans *Buch / Book #9* des vues d'expositions, d'assemblages d'objets et d'installations d'Hans-Peter Feldmann, des photographies des livres publiés par ce dernier, ainsi que des séries typologiques d'images provenant de la collection de l'artiste (nuages, portraits, boxeurs, chaises, jambes féminines, horizons maritimes, chambres d'hôtels, etc.). Divers textes de brève longueur sur son travail et une page de notes laissée vierge composent également le livre, qui s'achève avec la photographie d'une affiche encadrée sur laquelle est tout simplement inscrit : « *Thank you* ».

Si le livre ressemble dans sa forme et de par sa mise en page aux autres publications récentes de l'artiste, sans doute lui manque-t-il la cohérence qui les caractérise habituellement, l'intérêt se situant au contraire ici dans une forme de profusion hétéroclite. Il en résulte un catalogue monographique et irraisonné, quasi dénué d'appareil informatif (des légendes sont lisibles, mais énoncent simplement des titres, sans date ni aucune autre information), plutôt qu'un livre d'artiste. La confrontation au même plan et sans hiérarchie de valeur d'un contenu qui peut être qualifié d'original (les assemblages thématiques



Hans-Peter Feldmann, *Buch / Book #9*, Cologne, Walther König, 2007, 218 p., 30,5 × 22,5 cm.

d'images provenant de la collection de l'artiste⁶³) et de reproductions d'œuvres peut en effet sembler étonnant de la part d'Hans-Peter Feldmann, dont les ouvrages confirment habituellement sans ambiguïté la définition selon laquelle les livres d'artistes ne sont pas des reproductions d'œuvres mais des productions inédites, pensées spécifiquement pour l'espace imprimé.

Mais dans *Buch / Book #9*, les reproductions d'œuvres de l'artiste sont incluses à sa collection iconographique au même titre que les autres images (aucun système ne régit la diversité de leurs modalités de mise en page), et c'est bien en tant que livre d'artiste qu'il faudrait appréhender cet ouvrage si l'on se fie à la mention qui indique, dès la première page : « *Diese publikation ist ein künstlerbuch / This publication is an artist book*⁶⁴ » [Cette publication est un livre d'artiste]. C'est sans doute parce que cette identité de livre d'artiste est moins évidente que pour d'autres publications d'Hans-Peter Feldmann que cette mention a paru nécessaire à l'auteur ou à l'éditeur. Suggérer au lecteur de considérer l'ouvrage comme un livre d'artiste, c'est-à-dire comme une œuvre, plutôt qu'un catalogue ou un livre d'art, peut en effet apparaître valorisant à l'heure où les livres d'artistes font l'objet d'une attention appuyée. Par ailleurs, aux vues des autres publications d'Hans-Peter Feldmann éditées à l'occasion de ses expositions récentes, il semble que celui-ci répugne à envisager que son travail puisse se figer dans la forme conventionnelle et l'esprit académique du catalogue⁶⁵. Rien n'oblige pourtant le lecteur à considérer qu'une telle mention

63 Ces images ne sont pas à proprement parler originales, puisque qu'elles proviennent d'albums photos amateurs, de magazines, de journaux, de cartes postales, etc., elles qu'elles ont donc toutes été produites en d'autres circonstances et pour certaines déjà publiées. Mais c'est leur assemblage intentionnel et leur remise en circulation par Hans-Peter Feldmann qui confèrent à chacun de ses travaux un caractère inédit. Ainsi, chez lui comme chez de nombreux autres artistes, la reproductibilité est utilisée comme un moyen de création paradoxalement original.

64 Hans-Peter Feldmann, *Buch / Book #9*, *op. cit.*, n.p. En anglais, « livre d'artiste » se dit habituellement « *artist's book* » mais la forme non possessive « *artist book* » est occasionnellement employée. L'expression allemande « *künstlerbuch* » permet de confirmer qu'il s'agit bien de cela.

65 Cf. Hans-Peter Feldmann, Helena Tatay, *272 pages*, Barcelone, Fondació Tàpies ; Paris, Centre national de la photographie ; Winterthur, Fotomuseum Winterthur ; Cologne, Museum Ludwig, 2001.

Hans-Peter Feldmann, Helena Tatay, *Another Book*, Londres, Parasol Unit ; Madrid, Museo Nacional Reina Sofia ; Malmö, Malmö Konsthall, 2010.

Hans-Peter Feldmann, *Katalog – Catalogue*, Londres, Serpentine Gallery, 2012.



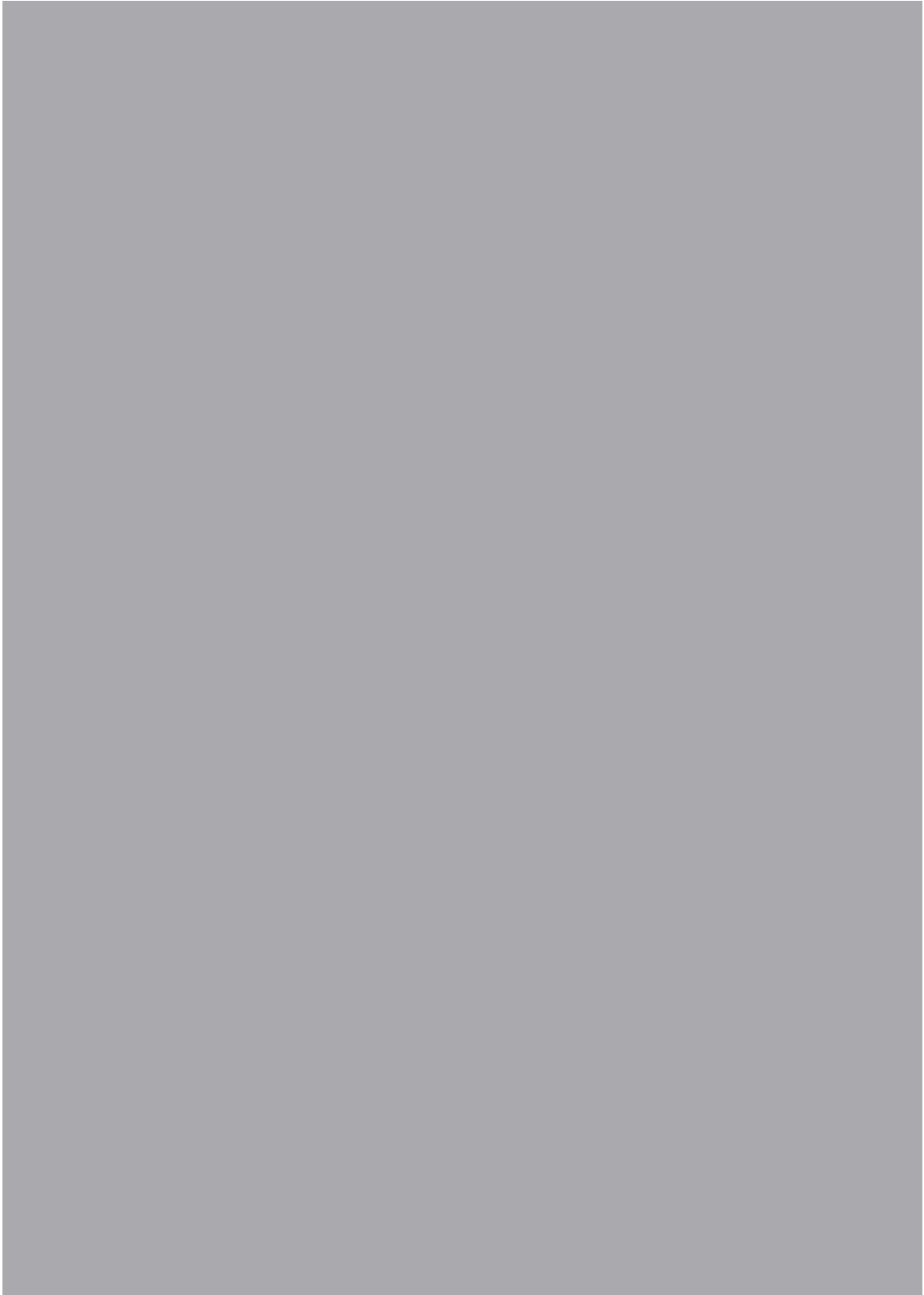
Hans-Peter Feldmann, *Buch / Book #9*, Cologne, Walther König, 2007, 218 p., 30,5 × 22,5 cm.

devrait faire autorité. L'intentionnalité de l'artiste et les récits autorisés⁶⁶ qu'il émet ou valide sont certes fondamentaux dans le processus qui permet de qualifier ce qu'il produit, mais pour autant, la phrase « *This publication is an artist book* » semble être davantage l'expression d'un souhait qu'une formule performative dont l'énonciation conférerait de fait à l'ouvrage le statut de livre d'artiste.

Suivant immédiatement cette indication, une autre permet d'apprendre que le livre a été publié à l'occasion de l'événement *Kunstaustellung / Art Exhibition*, une exposition d'Hans-Peter Feldmann ayant eu lieu successivement au Sprengel Museum de Hannovre (2007), au Musée Arnolfini de Bristol (2007-2008) et à la Landesgalerie de Linz (2008). Plus exactement, *Buch / Book #9* peut donc se lire tantôt comme une compilation d'œuvres imprimées (les assemblages typologiques de photographies réunies par l'artiste), tantôt comme un catalogue monographique, et tantôt comme un catalogue d'exposition, son contenu oscillant entre production originale et documentation d'œuvres déjà existantes sous des formes aussi bien éditées qu'exposées. Le livre tente en fait de synthétiser les diverses qualifications qu'il est possible de lui attribuer, pour le meilleur — son aspect déroutant, la générosité de son contenu — et le pire — son manque de cohérence en tant que livre d'artiste, son absence d'appareil critique ou même informatif satisfaisant en tant que catalogue, l'un étant lié à l'autre.

Ce livre d'Hans-Peter Feldmann est en fait représentatif de l'ambivalence des relations que les éditions d'artistes entretiennent avec les pratiques d'exposition, avec les pratiques de documentation liées à l'art exposé, et avec les institutions dans lesquelles les expositions ont lieu le plus souvent. Ainsi que nous l'avons indiqué en introduction à ce travail, bien que l'édition offre à l'art un moyen de visibilité qui peut faire l'économie de l'exposition au sens usuel du terme, nombreuses sont pourtant les publications d'artistes éditées à l'occasion d'expositions ou générant des œuvres exposées. Face à ce constat, cette première partie propose d'inventorier et d'analyser les relations qui semblent les plus

66 Cf. Jean-Marc Poinot, « Les récits autorisés », *Quand l'œuvre a lieu, op. cit.*, p. 141-341.



Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée* du hasard*, Paris, Galerie Lawrence, 1962, 56 p., 18,4 × 13,5 cm.

fréquentes ou les plus significantes entre les deux pratiques : celle qui consiste à exposer et celle qui consiste à publier.

Ces relations sont plurielles et parfois paradoxales. Parmi les nombreux livres d'artistes publiés par des musées, des galeries ou des centres d'art à l'occasion ou suite à des expositions, certains n'entretiennent avec celles-ci que des liens circonstanciels, à l'instar de *Topographie anecdotée* du hasard*⁶⁷ de Daniel Spoerri, quand d'autres se substituent à leur catalogue, en proposent des formes dérivées ou transposées dans l'espace éditorial, ou encore sont parties prenantes de l'exposition au même titre que d'autres œuvres. À ces catégories peuvent de plus s'ajouter les projets qui impliquent au même plan et la publication d'une édition d'artiste et la réalisation d'une exposition. Dire d'une édition d'artiste qu'elle est publiée à l'occasion d'une exposition impliquera donc au fil des pages suivantes des situations très diverses et que nous tâcherons de préciser au mieux pour chaque cas d'étude. L'expression « à l'occasion de » peut simplement signifier que la parution du livre et l'exposition ont été concomitantes. Cela peut également impliquer que l'édition soit partie prenante du projet d'exposition ou suggérer qu'entre l'exposition et l'édition existe une parenté en terme de contenu. Pour toutes ces possibilités, les exemples sont nombreux. De plus, ce sont les éditions d'artistes qui peuvent initier elles-mêmes des formes ou des pratiques d'exposition qui leur sont propres, renversant ainsi la subordination habituelle du livre à l'exposition.

Bien qu'il convienne de noter la diversité de ces catégories de publications, les questionnements qui vont suivre ne visent pas à les étudier par une approche typologique. Nous établirons des catégories éditoriales pour les besoins de l'analyse, mais celles-ci ne constituent pas la finalité de ce travail. Plutôt que des catégories éditoriales, ce sont en effet les relations entre les pratiques et les discours de l'édition et ceux de l'exposition qu'il s'agit d'envisager. Les étudier permettra d'approfondir la connaissance actuelle sur les livres

67 Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée* du hasard*, op. cit. : cf. supra, p. 17.

d'artistes, le dispositif exposition offrant en fin de compte un contexte de création et de production récurrent pour ce type de publications. Entre livres et catalogues, œuvres et documents, créations et adaptations, les éditions d'artistes publiées à l'occasion d'expositions permettent de renseigner la nature hybride de ce phénomène dans son ensemble, et de s'interroger sur les notions qui peuvent être utiles à sa compréhension.

D'autres part, cela conduira à déterminer quelle place occupe les livres d'artistes dans le système de l'art contemporain et en particulier vis-à-vis des institutions artistiques, dont ils ne sont peut-être pas tant en marge qu'on peut le supposer de prime abord.



Catalogue du Musée de la Société des Lettres, des Sciences, des Arts, de l'Agriculture et de l'Industrie de Saint-Dizier, 1882, couverture et p. 13.

PARASITAGES, APPROPRIATIONS ET DÉTOURNEMENTS : DU CATALOGUE D'EXPOSITION À L'ŒUVRE ÉDITÉE

La meilleure manière pour un artiste américain de faire publier un livre par quelqu'un d'autre que lui, c'est de le déguiser en catalogue d'exposition⁶⁸.

Que les expositions donnent lieu à une activité de publication n'est pas un fait récent, comme l'atteste l'histoire des catalogues d'exposition. Il convient de s'arrêter sur quelques éléments se rapportant à cette histoire bien que nous ne voulions pas parler ici de catalogues conventionnels, c'est à dire de livre d'art, mais d'art sous la forme du livre. Il s'agira ainsi de comprendre comment les publications d'artistes qui nous intéressent se distinguent des catalogues d'exposition, pouvant même relever d'une critique à leur égard et à l'égard des discours ou des instances institutionnelles qu'ils médiatisent, tout en investissant parfois les formes.

Les premiers livrets d'exposition datent du XVII^{ème} siècle, mais c'est surtout à partir du XIX^{ème}, période à laquelle les expositions vont connaître leur réel essor⁶⁹, que celles-ci donnèrent lieu de manière systématique à une publication. Cette publication était généralement un catalogue, c'est-à-dire une liste des œuvres exposées, établie en « supposant un principe d'ordre, de classement, et un principe de désignation, une déictique⁷⁰ ». Les musées, en particulier, généralisèrent l'édition de ces ouvrages, qui n'étaient alors que de minces livrets identifiant avec plus ou moins d'exactitude les œuvres, leurs auteurs, leurs sujets, parfois leurs caractéristiques techniques et leur histoire. Il pouvait

68 Peter Franck cité par Mary Jane Jacob, in « Introduction », *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, Chicago, Museum of Contemporary Art ; Los Angeles, The Museum of Contemporary Art ; New York, The New Museum of Contemporary Art, 1988, p. 10.

69 Cf. Chantal Georgel, « Petite histoire des livrets de musée », *La Jeunesse des musées*, Paris, RMN – Musée d'Orsay, 1994, p. 207-214 ; Colette Leinman, « Le catalogue d'art contemporain », *Marges*, n° 12, printemps-été 2011, p. 51-63.

70 Patricia Falguières, « Les raisons du catalogue », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 56-57, été-automne 1996, p. 6.



Catalogue d'une *Exposition de tableaux par Camille Pissaro*, Paris, Galerie Berheim Jeune & Fils, 1899.

s'agir du catalogue des collections exposées de façon permanente dans le musée — l'origine du catalogue en réalité, reprenant le modèle des catalogues de collections privées apparus dès le XVI^{ème} siècle⁷¹ — ou de catalogues relatifs à des évènements temporaires : expositions et salons dans les musées, expositions des artistes indépendants, ou grandes manifestations telles que les expositions universelles. Les galeries d'art, elles aussi, prirent l'habitude de publier des catalogues d'exposition, pour assurer la promotion des artistes. Aussi modestes soient-ils, ces livrets, servant également en bien des cas de guides de visite, étaient des outils indispensables pour les conservateurs de musées et pour les marchands d'art autant que pour les visiteurs et les potentiels collectionneurs. Si l'édition de catalogues d'exposition est devenue une pratique courante, c'est en effet qu'ils répondent à divers besoins documentaires, scientifiques, culturels et commerciaux des institutions artistiques et de leurs publics. Cette pratique irrita au départ les élites culturelles et les artistes, qui se moquaient volontiers de ceux qui allaient au musée en ayant besoin d'un livret pour regarder les tableaux ou les sculptures. Mais depuis cette époque, les catalogues se sont sans cesse multipliés, développés, enrichis et complexifiés, si bien qu'aujourd'hui l'expression « catalogue d'exposition » renvoie simplement à un contexte de publication plutôt qu'elle ne désigne un type précis de contenus. Irréductibles à des listes d'œuvres, les catalogues d'exposition sont de plus en plus des livres d'art ou des essais sur l'art comme les autres, prolongeant le discours des expositions, le complétant ou lui faisant écho grâce aux contributions de critiques d'art, d'historiens, de théoriciens, mais aussi d'artistes. D'outils documentaires ayant une valeur d'archives, les publications éditées à l'occasion d'expositions sont ainsi devenues des outils scientifiques et critiques — des outils essentiels pour penser l'art, pour écrire son histoire, devenant eux même des objets d'étude à part entière⁷² — et parfois même des productions artistiques.

71 Cf. Francis Haskell, *La Difficile naissance du livre d'art*, Paris, RMN, 1992.

72 Cf. entre autres références : *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 56-57, dossier « Du Catalogue », été-automne 1996 ; *I Cataloghi delle Esposizioni, Atti del Terzo Convegno Europeo delle Biblioteche d'Arte*, Florence, Casalini Libri, 1989.

En effet, bien que les livres d'artistes soient des créations artistiques là où les catalogues sont des documents relatifs à des œuvres déjà existantes, ces derniers ont souvent fait au cours des dernières décennies l'objet d'appropriations opérées, dans le double sillage des pratiques d'édition d'artiste et d'un élargissement d'attention menant des œuvres à leur appareil critique, discursif et documentaire.

L'expression « appropriation opérée » est forgée d'après la notion de « conversion opérée » proposée par le critique d'art Michel Gauthier⁷³, qui désigne ainsi le processus par lequel un élément de la para-œuvre, tel que le catalogue en particulier, acquiert certaines propriétés de l'œuvre d'art. Michel Gauthier élabore le terme « para-œuvre » d'après la notion de « paratexte » empruntée à Gérard Genette⁷⁴. Ce dernier explique qu'un texte ne se présente jamais seul, mais toujours accompagné par un certain nombre d'éléments : le nom de l'auteur, un titre, une préface, des illustrations, qui accompagnent le texte dans l'espace même de la publication (péritexte), ainsi que des textes critiques, des entretiens, des compte-rendus, consultables dans la presse au moment de la publication d'un livre par exemple (épitexte). Ces éléments qui relèvent du paratexte, constituent un « seuil » sans limite rigoureuse entre le texte et les commentaires qu'il suscite. C'est une zone de transition produite par l'auteur lui-même, ou légitimée par lui de manière plus ou moins directe, et qui guide la réception du texte par le lecteur en lui en donnant les principales clés de lecture, le mode d'emploi. De même, le champ de la para-œuvre, que Michel Gauthier nomme également « le domaine para-opéré », peut renvoyer à tout ce qui n'est pas l'œuvre elle-même, mais qui se situe à son seuil, autour d'elle, en conditionnant son existence de manière directe ou intermédiaire. « Par para-opéré, écrit l'auteur, il faut en fait entendre tout ce qui, autour, dans les parages de l'œuvre, concourt à la réception de cette dernière⁷⁵. »

73 Michel Gauthier, « Dérives périphériques », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 56-57, été-automne 1996, p. 129-147.

74 Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

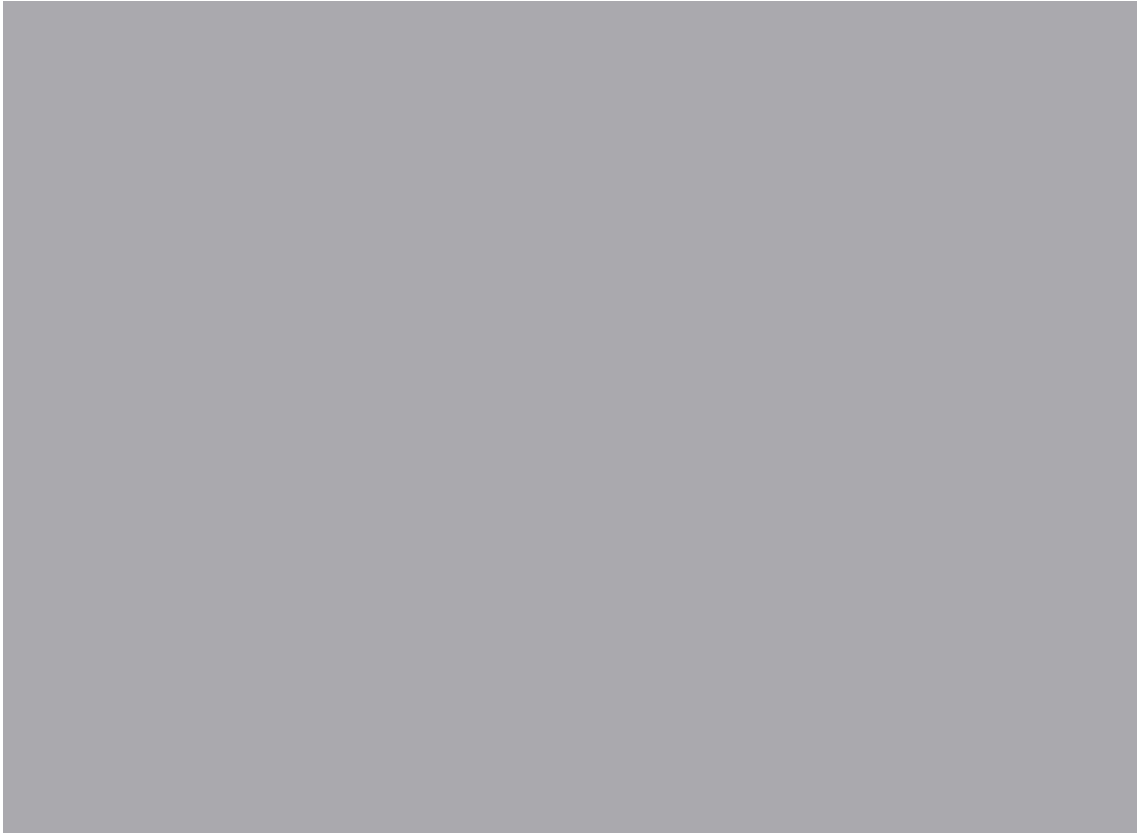
75 Michel Gauthier, « Dérives périphériques », *loc. cit.*, p. 130.

Par « conversion opérable », Michel Gauthier désigne alors le processus par lequel un élément de la para-œuvre acquiert une dimension artistique en se substituant à l'œuvre dont il est lui-même issu ou en constituant sa seule actualisation visible. Il utilise par ailleurs l'expression « intégration opérable » pour désigner des éléments de la para-œuvre qui seraient littéralement intégrés à une œuvre de par leur traitement esthétique ou nécessaires à son bon fonctionnement. Par « office pré-opéral », il renvoie enfin aux cas où un élément du champ de la para-œuvre devient générateur d'une nouvelle œuvre d'art. Dans tous ces cas de figure, le terme « opérable », forgé à partir du latin *opus* (œuvre), désigne la propriété ou le processus qui confère à une chose l'identité ou le statut d'œuvre d'art. Michel Gauthier reprend là l'usage du terme « opérable » tel qu'on le trouve chez Gérard Genette, par exemple lorsque celui-ci propose d'appeler « hyperopérable⁷⁶ » les œuvres dérivées d'œuvres antérieures par transformation ou imitation, ou lorsqu'il écrit : « nous avons vu combien les changements de paradigme esthétique influaient sur la tolérance opérable du public, je veux dire la capacité d'une génération à recevoir comme version d'une œuvre ce que la génération précédente aurait peut-être tenu pour simple document génétique⁷⁷. »

Tout en retenant l'usage du terme « opérable(e) », nous préférons simplifier et amender la terminologie proposée par Michel Gauthier en parlant de façon générale d'« appropriation opérable » lorsqu'un catalogue d'exposition ou une partie de son contenu — « catalogue » est compris au sens large comme une publication accompagnant une exposition — se voit conférer le statut d'œuvre d'art, et donc une valeur artistique, en sus ou à la place de sa fonction première. En employant l'expression « appropriation opérable » plutôt que l'ensemble des termes utilisés par Michel Gauthier, notre souhait est tout d'abord d'éviter la surenchère lexicale à laquelle incite souvent le recours aux travaux de Gérard

76 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 250.

77 *Ibid.*, p. 232.



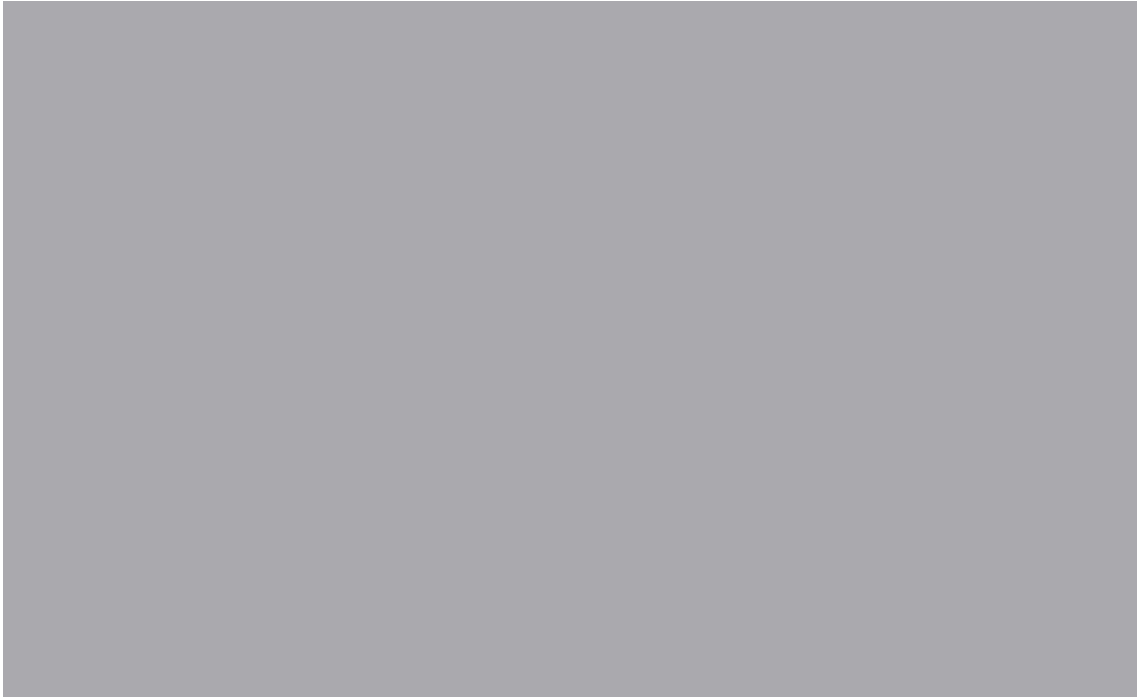
Richard Long, *A Hundred Stones, One Mile Between First and Last*, Bern, Kunsthalle, 1977, 102 p., 15,5 × 21,5 cm.

Genette. Mais surtout, il nous semble que le terme « appropriation » convient mieux que celui de « conversion » dans la mesure où les catalogues qui contiennent des propositions artistiques ne deviennent pas systématiquement des œuvres dans leur totalité. Ceux qui peuvent être considérés comme tels sont alors des livres d'artistes mais, souvent, l'œuvre consiste en une contribution imprimée précisément localisée dans la publication, qui n'en garde pas moins, dans son ensemble, son identité documentaire de catalogue. Ainsi, la pratique de l'édition d'artiste n'occasionne pas seulement la publication de livres d'artistes, mais donne également lieu à d'autres démarches éditoriales, pouvant notamment élire le catalogue comme objet d'appropriations diverses.

La substitution du livre d'artiste au catalogue d'exposition (Richard Long)

Dès les années 1960, les artistes impliqués dans des pratiques d'édition se sont assez logiquement appropriés leurs catalogues d'exposition, par l'insertion dans leurs pages d'œuvres imprimées, en subvertissant leur fonction primaire de documentation, d'explication ou de commentaire critique, ou en leur substituant des livres d'artistes à part entière. Cette dernière possibilité correspond à la configuration la plus simple du point de vue de l'identification des propositions artistiques et des genres éditoriaux : la publication éditée à l'occasion de l'exposition n'est pas alors un catalogue, conformément à l'usage conventionnel, mais un livre d'artiste. Dans un mouvement de « [prise de distance] envers le commentaire⁷⁸ », l'artiste saisit le contexte de publication qu'offre l'exposition pour créer une nouvelle œuvre plutôt que pour documenter son travail et l'inscrire dans des discours théoriques, critiques ou historiques. S'il peut s'agir d'un souhait de l'artiste, c'est aussi souvent à l'initiative des musées ou des galeries eux-mêmes que de telles publications sont éditées, les institutions favorisant ainsi une pratique du livre d'artiste circonstancielle.

78 Guy Schraenen, « Catalogue : passation de pouvoir », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 56-57, été-automne 1996, p. 120.



Richard Long, *A Hundred Stones, One Mile Between First and Last*, Bern, Kunsthalle, 1977, 102 p., 15,5 × 21,5 cm.

Il serait tentant d'y voir de leur part une manière d'assimiler aujourd'hui un phénomène qui tentait initialement de leur échapper. Cet effet existe, cependant, il faut noter que c'est dès les années 1970 que des galeries et des musées, parmi les plus engagés auprès des nouvelles avant-gardes, ont édité des livres d'artistes à l'occasion des expositions programmées en leurs murs.

Considérant que toutes les formes de son travail sont « égales et complémentaires⁷⁹ » — les marches, les interventions sur le paysage qu'il réalise en ces circonstances, les cartes, textes et photographies qui documentent cette activité, les sculptures qu'il crée avec des matériaux prélevés lors de randonnées — Richard Long (1945-) a trouvé dans le livre un média particulièrement approprié à la restitution de sa démarche et s'est souvent saisi de l'exposition comme d'un contexte propice à la publication de ses éditions. Deux livres publiés à l'occasion d'expositions, différents dans leur forme mais similaires dans leur principe, rendent bien compte de sa démarche artistique. Il s'agit de *A Hundred Stones*⁸⁰, édité en 1977 à l'occasion d'une exposition à la Kunsthalle de Berne, et de *Labyrinth*⁸¹, publié en 1991 par le Kunstinstitut de Francfort. Le premier, relié avec une couverture blanche entoilée et typographiée en lettres capitales rouges et noires, se compose de photographies en noir et blanc reproduites en pleine page au format paysage, ce qui relève d'une certaine évidence pour un travail dans lequel cette notion — le paysage — est centrale et se construit en particulier par la représentation photographique. Le livre compile les vues de cent pierres aperçues aux bords des chemins lors d'une marche d'un mile dans le Cornwall, en Angleterre. Les photographies sont en pleine page, dans une continuité ininterrompue des recto-verso.

Bien que le livre ait été conçu pour une parution lors de l'exposition, il apparaît qu'aucune

79 Richard Long, « Words After the Fact », *Touchstone*, Bristol, Arnolfini, 1983, n.p., cité et traduit in Anne Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste*, op. cit., p. 301.

80 Richard Long, *A Hundred Stones, One Mile Between First and Last*, Berne, Kunsthalle, 1977.

81 Richard Long, *Labyrinth, Local Lane Walks, Bristol, 1990*, Francfort, Städtische Galerie im Städelschon Kunstinstitut, 1991.



En haut : Richard Long, *Labyrinth, Local Lane Walks, Bristol, 1990*, Francfort, Städtische Galerie im Städelschon Kunstinstitut, 1991, 108 p., 20,3 × 13,3 cm.

En bas : Richard Long, *Planet Circle, 1991*, pierres disposées en cercle, diamètre : 9,20 m. Cette sculpture fut exposée à la Städtische Galerie im Städelschon Kunstinstitut de Francfort pour l'exposition de Richard Long en 1991. Ici : vue d'exposition au De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg (Pays-Bas), 2010, © Bart Van Damme.

des photographies publiées n'y étaient exposées. L'évènement était consacré au versant sculptural du travail de Richard Long, qui avait composé dans le musée des agencements, linéaires pour certains, circulaires pour d'autres, de pierres et de morceaux de bois trouvés au cours de ses marches. *Wood Circle* (1977), par exemple, consistait en une surface circulaire de sept mètres de diamètres, déterminée à même le sol d'une salle d'exposition de la Kunsthalle de Berne et matérialisée par son recouvrement à l'aide de 840 morceaux de bois flotté⁸².

Entre les photographies du livre *Hundred Stones* et les sculptures créées dans l'espace d'exposition, en particulier les sculptures en pierres (*Green Stones Circle*, 1977 ; *A Line of Grey Stones*, 1977), il y a bien entendu des liens manifestes. Mais ces liens tiennent à la globalité de la démarche de Richard Long et au principe d'équivalence qui caractérise les différentes formes de son travail. Le livre n'est ni la documentation, ni la transposition ou l'adaptation des pièces exposées.

La seconde publication, plus proche du livre de poche de par ses dimensions, est au format portrait, correspondant en cela au cadrage des photographies qui le composent : là aussi des images en noir et blanc, reproduites en pleine page tout au long du livre, et représentant des chemins empruntés par l'artiste lors d'une marche dans la région de Bristol, en 1990. Ces photographies se rejoignent dans la gorge du livre relié en dos carré collé, de sorte à ce que les chemins, en perspectives fuyantes, composent une sorte de patte d'oie dans le raccord central des doubles pages. À chacune d'elles, ce sont donc deux itinéraires qui s'offrent au lecteur, et au fil du livre, toute une série de chemins ayant un fort air de similitude, d'où un certain sentiment de désorientation qui peut justifier le titre *Labyrinth*.

À nouveau, les photographies du livre n'étaient pas montrées dans l'exposition qui servit

82 En l'absence de catalogues d'exposition traditionnels où nous aurions pu trouver les informations relatives au contenu des expositions de Richard Long, celles-ci nous ont été communiquées par Gerard Vermeulen, collaborateur de l'artiste et éditeur de la *Richard Long Newsletter* (www.therichardlongnewsletter.org).



Richard Long, *Labyrinth, Local Lane Walks, Bristol, 1990*, Francfort, Städtische Galerie im Städelschon Kunstinstitut, 1991, 108 p., 20,3 × 13,3 cm.

de prétexte à sa publication. Les œuvres exposées étaient des sculptures décrivant au sol des cercles d'un diamètre compris entre quatre et neuf mètres (*Mountain Circle*, 1991 ; *Planet Circle*, 1991 ; *River Circle*, 1991), deux cercles de boue tracés directement aux murs (*Untitled*, 1991), ainsi qu'une inscription murale écrite au crayon rouge et noir (*Half Way Stone*, 1990, 1991).

Il y a bien quelque chose de l'ordre du catalogage dans *Labyrinth* et dans *Hundred Stones*, en ce qu'ils sont des compilations d'images réunies par une unité thématique et formelle. Pour autant, ils n'ont rien de catalogues d'exposition, et ne font que s'ajouter aux œuvres exposées pour l'évènement à l'occasion desquels ils ont été édités.

De nombreux exemples, très différents les uns des autres mais ayant en commun ce contexte et cette économie de publication, pourraient être mentionnés. Ils sont nombreux dès les années 1970, et de même, il est courant aujourd'hui que des structures artistiques éditent des livres d'artistes de façon ponctuelle, souvent à l'occasion de l'exposition monographique d'un artiste.

Le catalogue d'exposition comme espace de propositions artistiques (herman de vries, Daniel Buren, etc.)

Du point de vue de l'interaction entre pratiques d'édition et pratiques d'exposition, les livres d'artistes se substituant aux catalogues, s'ils sont sans doute les ouvrages dont l'identité est la plus évidente, ne sont toutefois pas les plus intéressants au regard des problématiques ici soulevées — ce qui n'enlève rien à leur intérêt intrinsèque. La situation est plus trouble lorsque c'est bien un catalogue qui fait l'objet d'une démarche artistique, et non un livre d'artiste publié à sa place. Trouble, parce qu'il n'est pas possible de déterminer *a priori* dans quelles conditions un catalogue (tout ou partie de son contenu) peut devenir autre chose qu'un simple document, et se voir attribuer une valeur artistique.

Comme nous l'avons dit, Michel Gauthier, notamment, a traité de cette question à propos du catalogue d'exposition⁸³, en reprenant à son compte des outils d'analyse proposés par Gérard Genette dans le champ des études littéraires. Le catalogue d'exposition est un élément de la para-œuvre. À ce titre, il contribue à la médiation des œuvres en les publicisant par les moyens de l'édition. Qui plus est, le catalogue est un élément para-artistique par excellence, parce que sa temporalité dépasse largement celle de l'évènement qui donne lieu à sa publication, et parce qu'il est une combinaison de divers éléments qui appartiennent déjà au champ para-artistique : des reproductions photographiques, des textes critiques, des listes de titres d'œuvres, etc. Or, à l'image de tous les autres éléments para-artistiques, le catalogue n'échappe pas à cette tendance de l'art contemporain qui mène parfois à la confusion volontaire ou assumée de l'œuvre avec son appareil de médiation. Ainsi, en certaines circonstances, le rapport qu'entretient le catalogue à la démarche de l'artiste permet de parler d'appropriation opérable. Mais il doit être bien clair qu'un catalogue réalisé par un artiste — comme c'est souvent le cas, l'artiste « mettant la main à la pâte » en se faisant graphiste — n'a pas nécessairement une valeur artistique pour autant, en rapport aux arts plastiques en tous cas (que le design graphique ait en soi une valeur artistique ne fait pas de doute à nos yeux). Lawrence Weiner (1942-), par exemple, signifie cette distinction, en séparant dans le catalogue raisonné⁸⁴ de ses publications les livres d'artistes des catalogues dont il a assuré le design graphique sans pour autant y faire œuvre, en dépit souvent de leur similarité visuelle. Les deux catégories de publication diffèrent en effet en ce qu'il y a une « autonomie du livre d'artiste comme œuvre » alors qu'il y a « dépendance du catalogue à l'œuvre qu'à sa manière il expose⁸⁵ », comme l'explique Anne Mœglin-Delcroix à propos des publications de l'artiste.

Parmi les diverses pratiques artistiques qui s'inscrivent dans des catalogues d'exposition,

83 Michel Gauthier, « Dérives périphériques », *loc. cit.*

84 Dieter Schwarz, Lawrence Weiner, *Lawrence Weiner: Books 1968-1989, Catalogue Raisonné*, Cologne, Walther König Verlag ; Villeubanne, Le Nouveau Musée, 1989.

85 Anne Mœglin-Delcroix, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », *loc. cit.*, p. 197.



herman de vries, *toevals-objektivering*, rotterdam, 't venster, 1967, 52 p., 29,7 × 21 cm.

celle de la contribution sous forme d'inserts, encarts ou pages d'artistes⁸⁶ a été des plus prolifiques jusqu'à aujourd'hui — sans être spécifique pour autant aux catalogues, puisqu'elle est par exemple tout aussi importante dans le champ de la presse⁸⁷. Il est ici question d'œuvres éditées qui ne consistent pas *in extenso* en des livres, mais en des contributions localisées au sein de ceux-ci.

Entre autres artistes concernés, herman de vries (1931-) a souvent investi de la sorte ses propres catalogues d'exposition, par exemple *toevals-objektivering*⁸⁸, édité à Rotterdam pour une exposition personnelle en 1967. La couverture de la publication, sur papier kraft, peut faire office d'affiche de l'évènement lorsqu'elle est dépliée. S'y trouvent le titre de l'exposition, ses dates, et l'adresse de la galerie. L'ouvrage, au format A4, se compose pour le reste d'un texte sur l'artiste, de sa biographie, de quelques reproductions d'œuvres et d'un inventaire des pièces exposées, soit le contenu traditionnel d'un catalogue d'exposition. Mais parmi les pages qui composent cette édition, au même format, deux d'entre elles se distinguent, de prime abord car leur papier n'est pas le même, ce choix ayant en quelque sorte une fonction signalétique, puisque c'est également leur contenu qui diffère de celui des autres pages : en effet, elles proposent des œuvres conçues spécifiquement pour le catalogue et non plus de simples informations. Il s'agit en l'occurrence d'une répartition de points dans l'espace des pages, en fonction d'un principe aléatoire. Au tournant des années 1960-1970, herman de vries est en effet l'un des artistes qui tentent activement de dépersonnaliser l'acte de création, ce qu'il fait en utilisant pour la conception de ses œuvres des tables de nombres aléatoires, utilisées dans le domaine des

86 Le terme « insert » est un anglicisme qui s'est imposé pour désigner des contributions d'artistes dans la presse ou les livres d'art (les catalogues d'exposition plus particulièrement), et dont les formats et les supports peuvent être divers. « Insert » désigne principalement deux catégories d'interventions que sont les encarts (papillons ou feuillets rapportés — encartés — dans la publication) et les insertions (ajouts d'éléments au contenu éditorial prédéfini, directement dans le corps des pages). Cf. Marie Boivent, Leszek Brogowski, Laura Le Marois et Aurélie Noury, *Sans Niveau Ni Mètre*, n° 12, dossier « Inserts », janvier-mars 2010.

87 Cf. Marie Boivent, « La pratique de l'insert : quand l'espace publicitaire devient lieu d'exposition », in Pascale Borrel et Marion Hohlfeldt (dir.), *Parasite(s), une stratégie de création*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 29-45.

88 herman de vries, *toevals-objektivering*, rotterdam, 't venster, 1967.



En haut : herman de vries, *random objectivations*, 1964-1965, 26 × 22 × 2 cm, bois et peinture blanche, collection espace de l'art concret, mouans-sartoux.

En bas : herman de vries, *rationele structuren, random objectivations* [*felison cahiers* n° 10], ijmuiden, felison galerie, 1968, p. 11-12 [30 p.], 27 × 21,5 cm.

sciences (il se trouve que l'artiste est alors biologiste de profession).

C'est là le principe de nombreuses œuvres d'herman de vries intitulées *random objectivation* ou *tæval structuren* : ce sont les tables aléatoires qui déterminent la répartition des formes sur une toile, des volumes dans une construction, ou des signes sur une page. Les tables aléatoires fournissent ainsi à herman de vries une sorte de règle de jeu lui permettant de matérialiser le hasard et de donner à voir un matériau visuel qui ne soit pas l'expression d'une sensibilité ou la représentation de quoi que ce soit d'autre que le processus de réalisation de l'œuvre. « [...] l'objectivation est importante dans le cadre de mon intérêt pour "l'information visuelle" », écrit herman de vries :

« information visuelle » est ici utilisé dans le sens de hans sleutelaar [...] qui pensait ce terme plus approprié à la nouvelle conception [de l'art] que le terme « art ». comme une conséquence extrême de l'objectivation, je cherche à éliminer l'élément personnel — pas l'humain ! — dans mes compositions par le moyen de la méthode aléatoire⁸⁹.

C'est parce que le travail relève de l'information visuelle qu'il peut trouver place dans un catalogue, aux côtés d'autres catégories d'informations, car d'une certaine manière, l'œuvre a plus en commun avec un matériau documentaire qu'avec les critères de définition de l'art qui étaient en vigueur à l'époque où elle a été réalisée.

On retrouve ce type d'inserts dans un grand nombre de catalogues d'expositions d'herman de vries ; nous nous contenterons d'en évoquer deux autres. *rationele structuren*, *random objectivations*⁹⁰ a été édité lors d'une exposition à la Felison galerie, à Ijmuiden au Pays Bas, en 1968. C'est un cahier agrafé, de format 27 × 21,5 cm. Il se compose de deux textes écrits par herman de vries, de reproductions d'œuvres, d'une biographie, de l'affiche de l'exposition, et d'une liste des œuvres exposées et à vendre dans la galerie. C'est là encore le contenu classique d'un catalogue d'exposition, mais au centre de celui-ci, il

89 herman de vries, « random objectivations », *nul = 0*, n° 2, 1963, p. 34-35, également en ligne sur http://www.hermandevries.org/texts/text_1963_random.php [19 septembre 2012].

90 herman de vries, *rationele structuren*, *random objectivations* [*felison cahiers* n° 10], ijmuiden, felison galerie, 1968.



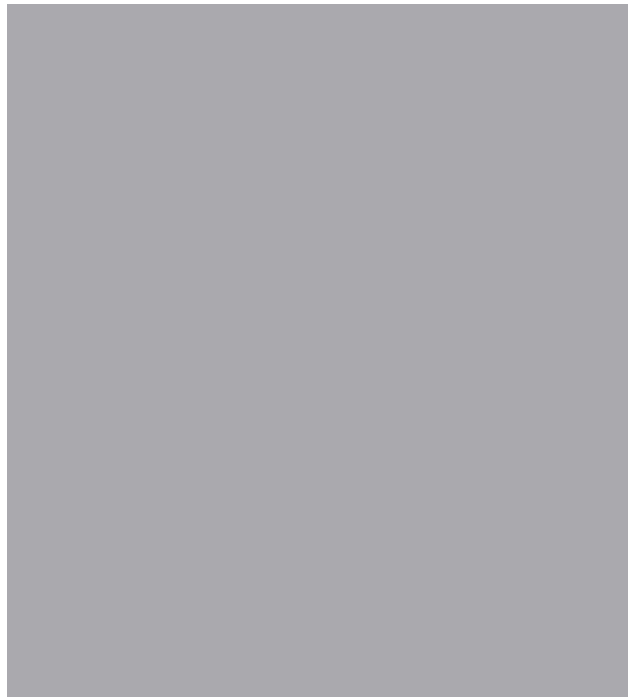
herman de vries, *random shapes*, V 72 - 64, A-J., amsterdam, stedelijk museum, 1975, 27,6 × 20,9 cm. Photographies Vincent Lalanne (V.L.)

se trouve huit pages non numérotées qui offrent à voir non plus des reproductions ou des informations, mais de nouveau des œuvres conçues pour le catalogue : des répartitions de points, de lignes en pointillé et de croix dans un espace défini de chaque page, en fonction des mêmes principes aléatoires.

*random shapes, V 72 - 64, A-J.*⁹¹ prend une forme moins conventionnelle, avec son titre manuscrit reproduit en fac-similé sur une chemise en carton dont le contenu fait office de catalogue d'exposition. Les inscriptions figurant sur un rabat de la chemise permettent de savoir que l'édition a été publiée pour une exposition d'herman de vries au Stedelijk Museum à Amsterdam, en 1975. La publication est désignée comme un catalogue d'exposition, mais cette fois-ci, plus qu'un catalogue contenant un insert, il s'agit davantage d'un multiple assorti d'un catalogue. Dans la chemise servant de jaquette à la publication, on trouve un dépliant en trois volets, avec des textes de et sur l'artiste extraits d'autres catalogues d'exposition, ainsi que de la revue *nul=0* éditée par herman de vries à la même période. Le dépliant reproduit aussi une table de nombres telle que celles qui étaient le plus utilisées par herman de vries pour ses compositions visuelles, ainsi qu'une liste des œuvres exposées et une bibliographie. Mais outre ces éléments, qui constituent à nouveau le contenu attendu d'un catalogue d'exposition même si la formalisation de la publication s'émancipe ici du modèle courant du codex, la chemise cartonnée permet aussi et surtout de réunir avec le dépliant informatif une pochette en papier cristal à l'intérieur de laquelle se trouvent dix rectangles en papier de fort grammage. De dimensions diverses, les proportions de ces dix rectangles ont été déterminés, là encore, à partir de calculs aléatoires. Ils sont blancs, vierges de toute inscription comme la quasi totalité du premier livre⁹² d'herman de vries, en 1960, portant pour seule mention une phrase quadrilingue imprimée au colophon : « blanc est surabondance », en version française. Le blanc chez herman de vries relève de l'absolu, il « joue, en effet, le rôle de ce vide positif dans lequel tous les

91 herman de vries, *random shapes, V 72 - 64, A-J.*, amsterdam, stedelijk museum, 1975.

92 herman de vries, *wit is overdaad*, arnhem, auto-édité, 1960 ; rééd. hansjörg mayer, 1967.



En haut : herman de vries, *wit weiss*, stuttgart, edition hansjörg mayer, 1967, 250 p., 16 × 12 cm.

En bas : « table XXXIII. random numbers », extrait de r.a. fisher et f. yates, *statistical tables for biological, agricultural and mechanical research*, 1953, p. 117, reproduit in herman de vries, *random shapes*, V 72 - 64, A-J., amsterdam, stedelijk museum, 1975, n.p.

grands spirituels, de maître Eckhart aux sages orientaux, ont vu la condition du plein. [...] le blanc, c'est l'ouverture, la disponibilité, la réceptivité à ce qui, pour se donner, demande qu'on renonce à le prendre⁹³. » « Le blanc c'est une totalité, c'est la couleur absolue, la plus ouverte⁹⁴ », celle qui est le mieux à même d'accueillir les projections du récepteur, à l'inverse des œuvres où s'affirme l'autorité, le « moi » de l'artiste.

Ces diverses publications d'herman de vries résultent de l'implication directe de l'artiste dans la réalisation de ses catalogues. Cette implication peut se lire dans une double perspective. Tout d'abord, il s'agit là d'une appropriation de l'espace du catalogue à des fins artistiques de la part d'un artiste déjà impliqué dans des pratiques éditoriales, cette appropriation étant en cela une extension logique de son travail. D'autre part, de telles interventions peuvent se lire dans la perspective d'un déplacement d'attention de l'œuvre vers sa sphère para-artistique, processus résultant lui-même d'une redéfinition de l'autonomie de l'œuvre d'art caractéristique des années 1960-1970. L'œuvre d'art, en effet, n'apparaît plus dès lors comme un objet clos et hermétique au réel, mais au contraire comme une chose (matérielle ou non) interdépendante de son contexte (artistique, social, culturel, historique) et des discours qui s'y rapportent. Dans une perspective comme dans l'autre, il convient de relever que c'est bien en apportant un contenu qui procède de sa démarche artistique et plastique qu'herman de vries confère à ses catalogues une valeur artistique, et que l'appropriation opérée de ses publications ne tient pas à sa simple participation à celles-ci. En participant directement aux catalogues d'expositions qui le concernent, l'artiste se les approprie au sens où il peut en revendiquer, au moins partiellement, l'autorité. Mais un catalogue n'aurait par exemple pas de valeur artistique si l'artiste y avait simplement publié un texte à propos de son travail. L'appropriation n'est opérée que dans la mesure où la participation de l'artiste est d'une nature clairement artistique.

93 Anne Moeglin-Delcroix, « Au delà du langage », in *herman de vries, les livres et les publications, catalogue raisonné*, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2005, p. 13-14.

94 Natacha Pugnet, « Le lion n'est pas le roi des animaux. Entretien avec herman de vries », *Figures d'artistes*, Paris, Archibooks, 2008, p. 86.

Nous avons ici à faire, avec ces contributions d'artistes dans des catalogues, à « des tactiques de dissémination et de mimétisme », ainsi que le dit Marie Boivent à propos des inserts d'artistes dans la presse, en se référant à Michel de Certeau pour qui « les tactiques se développent sur l'espace même qui est censé les contrôler⁹⁵ ». Au sujet de toute tactique, le philosophe dit en effet qu' « il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. Elle y braconne. Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas. Elle est ruse⁹⁶. » Là où l'insert dans la presse dissémine l'art dans les médias de masse les plus ordinaires, la contribution artistique dans un catalogue dissémine l'art dans l'espace de son commentaire, plus ciblé que celui de la presse (en particulier la presse non-artistique), mais plus large déjà que celui de l'œuvre elle-même. Là où l'insert dans la presse est mimétisme vis-à-vis de la publicité, des illustrations des articles ou de l'information, la contribution artistique dans un catalogue est mimétisme vis-à-vis des éléments qu'on peut habituellement y trouver, l'iconographie notamment. En dépit de ce mimétisme, la différence est pourtant essentielle, dans le sens où l'information est ici primaire — elle est l'œuvre — et non secondaire — au sujet de l'œuvre⁹⁷.

Dans cette même perspective consistant pour un artiste à élire le catalogue d'exposition comme espace pour la formalisation d'une œuvre, certaines publications de Daniel Buren (1938-) méritent d'être observées. L'artiste a publié de nombreux livres, beaucoup de catalogues dont il est l'auteur ou à la conception desquels il est étroitement associé — l'artiste étant très soucieux quant à la manière dont se fait l'historicisation de son travail⁹⁸ — mais

95 Marie Boivent, « La pratique de l'insert : quand l'espace publicitaire devient lieu d'exposition », *loc. cit.*, p. 37.

96 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, Tome I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 60-63, cité par Marie Boivent in « La pratique de l'insert : quand l'espace publicitaire devient lieu d'exposition », *loc. cit.*, p. 37.

97 Cette distinction entre information primaire et information secondaire a très bien été établie par Seth Siegelau : cf. *infra*, p. 315.

98 Cf. Florence Jaillet, « La rétrospective est dans le catalogue », *2.0.1*, n° 4, juin 2010, p. 86-93.



Daniel Buren, *De la Couverture* [XLII^{ème} Biennale de Venise, Pavillon Français des Giardini], Paris, Association Française d'Action Artistique, 1986, 214 p., 37 × 30 cm.

peu de livres d'artiste. Au sujet de ces derniers, Daniel Buren témoigne d'ailleurs d'un certain scepticisme, affirmant :

Je suis intéressé par les livres lorsque leur propos ou leur sens correspond à mes intérêts, ou lorsqu'ils m'enseignent quelque chose ou rectifient un mauvais concept que j'avais, ou qu'ils semblent beaux, ou ne font pas sens, ou sont extrêmement bien faits, quelque soit la classification ou la profession de l'auteur. Dans cette perspective, la majorité des livres d'artistes sont insignifiants⁹⁹.

En dépit de cette déclaration, Daniel Buren a pourtant publié quelques livres d'artistes, et davantage encore, des contributions artistiques dans diverses publications, notamment ses propres catalogues d'exposition. Ainsi, pour le catalogue d'une exposition à la Staatsgalerie de Stuttgart en 1990¹⁰⁰, il compose la couverture de l'ouvrage à l'aide de son fameux outil visuel, les bandes verticales alternées (blanc-couleurs) de 8,7 cm de large. Ce catalogue contient tous les éléments traditionnels du genre, mais l'outil visuel y est de nouveau utilisé dans les 45 pages centrales constituant une œuvre imprimée intitulée *Ritornell*.

Lorsque Daniel Buren intervient de la sorte dans une publication, « il [la] place dans le contexte même de son œuvre plastique en utilisant son "outil visuel"¹⁰¹. » Le livre devient alors comme le lieu d'exposition d'une œuvre *in situ*, prenant l'espace imprimé comme site, et le créant ainsi comme lieu : « Le lieu où le travail est montré est une conséquence directe du travail lui-même et non le contraire, écrit l'artiste [...] Ce phénomène apparemment contradictoire est dû en partie au fait que la proposition n'est pas DISTRACTIVE. En outre, n'étant que son propre propos, SON LIEU PROPRE EST LA PROPOSITION ELLE-MÊME¹⁰². »

99 Daniel Buren, « Statements on Artists' Books by Fifty Artists and Art Professionals Connected With the Medium », *loc. cit.*, p. 7.

100 Daniel Buren, Stuttgart, Staatsgalerie, 1990.

101 Guy Schraenen, « Le livre, lieu d'exposition "in situ" », *D'une œuvre l'autre, Le Livre d'artiste dans l'art contemporain*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1996, p. 29.

102 Daniel Buren, « Mise en garde n° 3 », *VH 101*, n° 1, printemps 1970, p. 97-103.



Daniel Buren, *De la Couverture* [XLII^{ème} Biennale de Venise, Pavillon Français des Giardini], Paris, Association Française d'Action Artistique, 1986, 214 p., 37 × 30 cm.

*De la couverture*¹⁰³ résulte d'un entremêlement encore plus marqué des contenus artistiques et documentaires. Il s'agit du catalogue publié à l'occasion de la participation de Daniel Buren à la Biennale de Venise en 1986 en tant que représentant de la France. Cette publication de grand format (30 × 37 cm) comporte dix-neuf chapitres, dont le premier coïncide avec la couverture de l'ouvrage et lui donne son titre, chacun ayant pour objet un aspect du projet éditorial ou du travail de Daniel Buren. Tous les chapitres sont introduits par des photographies de voyage, dont les légendes comportent systématiquement la mention « photo-souvenir ». Cette mention vient rappeler que la représentation ne saurait se substituer à la réalité et les photographies de voyage de l'artiste lui permettent alors de souligner que la documentation photographique de son travail, qu'il qualifie également de « photos-souvenirs », ne diffère guère à ses yeux de souvenirs touristiques. Les photos-souvenirs, explique l'artiste, ne sauraient d'aucune façon remplacer le travail. « Elles permettent, au mieux, d'en rendre compte d'une certaine manière et le lecteur doit être averti [...] qu'elles faussent également le travail qu'elles sont supposées reproduire, en le réduisant, l'enjolivant, le fragmentant, le cadrant, l'aplatissant. La reproduction photographique quant à mon travail, dit Daniel Buren, ne peut qu'être infidèle. Enfin, s'il y a certainement une "réalité" de la photographie, elle ne peut en aucun cas être celle du travail photographié, d'où le hiatus de l'un à l'autre qu'il ne s'agit certainement pas de réduire¹⁰⁴. »

Deux chapitres du livre seulement correspondent au contenu conventionnel que l'on peut attendre d'un catalogue d'exposition, à savoir un entretien avec l'artiste (« De l'entretien ») et des reproductions d'œuvres (« De la reproduction »). D'autres chapitres se réfèrent au paratexte de la publication (« De l'édition » par exemple, comprenant son colophon), mais la plupart consistent en fait en un traitement spécifique des pages à l'aide de l'outil visuel de Daniel Buren. Des bandes verticales y apparaissent ainsi à travers diverses variations

103 Daniel Buren, *De la couverture* [XLII^{ème} Biennale de Venise, Pavillon Français des Giardini], Paris, Association Française d'Action Artistique, 1986.

104 Daniel Buren, *Voile / Toile, Toile / Voile*, Berlin, D.A.A.D., 1975, n.p.



Daniel Buren, *De la Couverture* [XLIIème Biennale de Venise, Pavillon Français des Giardini], Paris, Association Française d'Action Artistique, 1986, 214 p., 37 × 30 cm.

quant à leur support d'impression (« Du papier », « Du grammage »), quant à leur tracé et leur graphisme (« De la simili, du trait », « De la forme », « De la composition », « De la transparence »), quant à leur chromatisme (« De la couleur », « Du gris », « Du manque d'encre »), quant à leur matérialité (« Du gaufrage », « De la perforation »), etc. À nouveau, il est question d'une intervention *in situ* de l'artiste dans l'espace du livre qui devient lieu d'exposition de l'œuvre située.

Ici, ce n'est plus une contribution artistique qui est localisée dans un catalogue, mais plutôt, en fin de compte, le catalogue qui serait disséminé dans un livre d'artiste, qui est une création originale tout en documentant aussi une pratique artistique au travers d'œuvres déjà existantes. Ce livre constitue donc une nouvelle œuvre particulière de l'artiste tout en offrant un commentaire sur son Œuvre en général. Il est une œuvre d'art mais aussi le produit dérivé d'un événement artistique. Aussi, sans rendre caduque la distinction entre ces notions, il démontre en tous cas leur capacité à opérer conjointement dans un même objet éditorial.

Dans le cas d'herman de vries comme dans celui de Daniel Buren, l'appropriation artistique des productions éditoriales précédemment mentionnées tient à l'intention des artistes eux-mêmes, mais les contributions artistiques à des catalogues d'exposition sont aussi souvent le fait d'invitations, dans le cadre d'expositions collectives. Le catalogue vient alors comme doubler l'exposition, avec de nouvelles œuvres, conçues non plus pour l'espace de la galerie ou du musée, mais pour celui de la page, du moins de l'imprimé.

Ainsi en va-t-il du catalogue de l'exposition *D'une œuvre l'autre, Le Livre d'artiste et l'art contemporain*¹⁰⁵, présentée en 1996 au Musée Royal de Mariemont à l'initiative de l'éditeur et collectionneur Guy Schraenen. De manière conventionnelle, le catalogue se compose de diverses parties, chacune consacrée à l'un des artistes prenant part à l'exposition : Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Mirtha Dermisache, Peter

105 Guy Schraenen, *D'une œuvre l'autre, Le Livre d'artiste et l'art contemporain*, op. cit.



Guy Schraenen (éd.), *D'une œuvre l'autre, Le Livre d'artiste et l'art contemporain*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1996, 200 p., 25 × 19 cm. En haut : Daniel Buren, *Petit à petit. Encres pour une diagonale*, p. 33-48 ; au milieu : Peter Downsbrough, *Border*, p. 85-100 ; en bas : Bernard Villers, *Échelle*, p. 169-184.

Downsbrough, Sol LeWitt, Richard Long, Jacques Louis Nyst, Dieter Roth et Bernard Villers. Chaque section se compose invariablement d'un texte présentant le travail de l'artiste, suivi d'un cahier iconographique. Mais là où certaines de ces pages iconographiques se composent de reproductions d'œuvres, d'autres sont des contributions originales, proposées par les artistes à l'invitation de Guy Schraenen, dans le format du catalogue et pour chacun d'eux à travers seize pages consécutives. C'est le cas pour Daniel Buren qui marque sa section du livre de bandes verticales dont l'extrémité est oblique et qui occupent de plus en plus l'espace des pages au fil de leur succession (*Petit à petit. Encres pour une diagonale*). Cette apparition progressive des bandes dans l'espace vertical de la page, à la manière d'une herse en train de se refermer, se dévoile alors dans un mouvement qui est quant à lui horizontal : celui des pages qu'il faut tourner. L'espace du livre est également mis en évidence par Peter Downsbrough (1940-), qui occupe la séquence de pages qui lui est confiée à l'aide d'un vocabulaire géométrique (bandes verticales et horizontales grises, lignes droites, crochets) et d'éléments textuels (*and, or, as, border, etc.*) qui apparaissent de façon scindée et selon diverses orientations de lecture dans l'espace des pages et doubles-pages. Il est là question d'une sorte de topographie de l'espace imprimé, comme semble l'indiquer la carte de Bruxelles reproduite en première et en dernière page de l'intervention de l'artiste, la reproduction en dernière page ayant subi un agrandissement. La surface de carte visible dans la superficie identique de la page est alors réduite, mais l'échelle de la représentation augmentée (*Border*). D'« échelle » il est justement question avec Bernard Villers (1939-), puisque tel est le titre de son intervention dans l'ouvrage. Deux traces blanches obliques traversant les pages de part en part s'y rapprochent au fur et à mesure que le lecteur les tourne, alors que l'intensité du fond rouge sur lequel elles apparaissent décline et pâlit dans le même mouvement.

À nouveau, nous avons là une série d'œuvres imprimées et multiples dans un catalogue. C'est en revanche un autre mode d'apparition qui caractérise les propositions artistiques



François Aubart (dir.), avec Pierre-Olivier Arnaud, documentation céline duval, Aurélien Froment, Mark Geffriaud, *The Infinite Library, Cf.*, Rennes, éd. 2.0.1, 2010, 64 p., 22,4 × 15,9 cm. (V.L.)

contenues dans la publication qui a fait suite à l'exposition *Cf.*¹⁰⁶, organisée par François Aubart à la galerie Art & Essai de l'université Rennes 2 en 2009. L'une des principales caractéristiques de ce catalogue est qu'il se réapproprie minutieusement la maquette d'une publication déjà existante, en l'occurrence un manuel d'imprimerie hollandais de 1968. Cette appropriation constitue un protocole graphique conçu préalablement par Charles Mazé et Coline Sunier pour la revue *2.O.1*¹⁰⁷, revue de recherche sur l'art dont les responsables avaient commissionné le curateur de l'exposition. Le choix du manuel d'imprimerie comme modèle de la nouvelle publication fut motivé par le traitement particulier de son iconographie, qui prenait la forme de vignettes amovibles à répartir dans un certain nombre de cadres prévus à cet effet. Cette dissociation matérielle du texte et des illustrations, qui pour la publication de 1968 résultait de contraintes techniques et économiques, offrit l'occasion de rejouer les problématiques artistiques de l'exposition dans son catalogue, pour ce qui concerne la publication la plus récente.

Plus qu'il ne documente la manifestation — la documentation, au sens strict, se limitant à la reproduction de deux œuvres et d'un plan de salle — ce livre en poursuit en effet les réflexions par un contenu critique, théorique, mais aussi artistique. En écho à l'exposition qui présentait des pratiques iconographiques engageant des modalités classificatoires mouvantes, son catalogue se présente comme un espace à agencer par la manipulation d'images dont la localisation reste fluctuante. Un certain nombre des photographies qui l'illustrent, œuvres imprimées produites pour l'occasion, sont ainsi privées de classification et d'indexation, toutes mélangées dans une pochette glissée à part dans le volume. Leur format oscille entre 8,75 × 6 cm et 17,5 × 12 cm, et un nombre équivalent de cadres vides aux formats identiques est destiné à les accueillir, ce travail supposé étant à réaliser par le lecteur, avec un grand nombre de combinaisons possibles.

106 François Aubart (dir.), *Cf.*, Rennes, 2.O.1, 2010. Je me permets de mentionner un projet éditorial dont j'ai été l'un des acteurs, en tant que cofondateur et membre du comité de rédaction de la revue *2.O.1* et des éditions du même nom.

107 www.revue-2-o-1.net



documentation céline duval (*Nasa Collection*) et Mark Geffriaud (*Renard Pâle*), in François Aubart (dir.), *Cf.*, Rennes, éd. 2.0.1, 2010, 64 p., 22,4 × 15,9 cm. (V.L.)

Certaines contributions artistiques font directement écho aux œuvres présentées dans l'exposition, en en proposant de nouvelles modalités d'apparition (Pierre-Olivier Arnaud, Aurélien Froment, *The Infinite Library*) quand d'autres sont réellement spécifiques au catalogue. Ainsi en va-t-il des images d'astronautes réunies par la documentation céline duval¹⁰⁸ en fonction d'un principe typologique récurrent dans son travail, ou des fragments de l'image photographique¹⁰⁹ proposée par Mark Geffriaud (1977-) et dont la représentation d'ensemble est à ce jour connue de lui seul. Ces fragments sont en effet voués à constituer une image plus vaste en étant associé entre eux mais aussi à d'autres fragments diffusés dans d'autres publications, le projet se dévoilant de manière progressive et sérielle.

Tous ces catalogues assurent les fonctions habituelles de documentation et d'explication que le lecteur peut attendre de ce genre de publications. En même temps, ils sont aussi un espace où des œuvres imprimées font corps avec les pages, un lieu de présentation pour des œuvres originales bien que multiples, ce qui confère à ces éditions une valeur singulière, comme si elles n'étaient plus seulement des traces périphériques ou des manifestations secondaires des expositions, mais plutôt un débordement de celles-ci dans leur paratexte.

Le détournement (des conventions) du catalogue d'exposition (Yann Sérandour, Marcel Broodthaers)

Tout en divergeant par bien des aspects, ces propositions artistiques ont pour point commun d'être localisées dans des catalogues dont elles constituent un élément parmi d'autres. Ainsi, plus qu'elles ne convertissent le catalogue à part entière en œuvre, elles sont des œuvres au sein d'un catalogue, et opère donc depuis un espace spécifique et défini vis-à-vis de la publication dans son ensemble. De ce point de vue, il convient également

108 documentation céline duval, *Nasa collection*, 2010, 5 illustrations, in François Aubart (dir.), *Cf., op. cit.*

109 Mark Geffriaud, *Renard Pâle*, 2010, 5 illustrations, in François Aubart (dir.), *Cf., op. cit.*



En position, contribution pour *Incipit* (exposition avec Gilles Balmet, Benoît Broisat, Claire Fontaine, Ghazel, Vincent Lamouroux, Guillaume Leblon, Bettina Samson, Denis Savary, Yann Sérandour, commissariat Charlotte Laubard), Paris, Fondation d'entreprise Ricard, 2006, jaquette du catalogue de l'exposition, 24 × 16,5 cm.

de mentionner *En position*, de Yann Sérandour (1974-), artiste dont le travail interstitiel prend souvent pour point de départ les œuvres déjà existantes d'autres artistes, à caractère historique, pour les remettre en jeu par des stratégies de déplacement.

En position est la contribution de l'artiste au catalogue d'une exposition collective, *Incipit*¹¹⁰, sous la forme d'une jaquette qui vient le recouvrir. Celle-ci reprend le design graphique du livre *Ma position* de Dan Graham¹¹¹ dans la collection « Écrits d'artistes » du Nouveau musée de Villeurbanne, mais l'artiste en détourne le titre et substitue son propre nom à celui de l'auteur initial. Cette proposition, en laquelle consiste plus largement sa participation à l'exposition, réside donc dans le paratexte du catalogue, et qui plus est dans l'un des éléments les plus volatiles de ce paratexte, une jaquette étant par définition un élément rapporté, qui peut à tout moment être désolidarisée de la publication qu'elle enveloppe sans réellement remettre en cause son intégrité matérielle. Mais parce que la jaquette d'une publication est ainsi ce qui en constitue le seuil, l'incipit, l'intervention de l'artiste renvoie parfaitement au propos, du moins à l'énoncé, de l'exposition.

L'espace paratextuel est en fait celui dans lequel travaille Yann Sérandour, celui par lequel, souvent, il revisite l'histoire de l'art récente, la jaquette de livre ayant d'ailleurs fait l'objet d'un intérêt certain de la part de nombreux artistes au cours des dernières décennies (de Marcel Broodthaers à Mariana Castillo Deball en passant par Rodney Graham, Klaus Scherubel ou Barbara Bloom¹¹²).

En position diffère de manière importante des contributions aux catalogues d'exposition précédemment mentionnées, en ce qu'elle n'est pas tant un élément participant à l'ouvrage qu'un ajout qui en constitue un détournement, un parasitage, un piratage — certes autorisé par les personnes concernées. Ici, l'artiste détourne un catalogue spécifique

110 *Incipit*, avec Gilles Balmet, Benoît Broisat, Claire Fontaine, Ghazel, Vincent Lamouroux, Guillaume Leblon, Bettina Samson, Denis Savary, Yann Sérandour, commissariat Charlotte Laubard, Paris, Fondation d'entreprise Ricard, 2006.

111 Dan Graham, *Ma Position, Écrits sur mes œuvres*, Dijon, Les presses du réel, 1992.

112 Cf. Yann Sérandour, *En position*, 2006, correspondance avec Klaus Scherubel en ligne sur www.rearsound.net/projets/2006/incipit/enposition.pdf [19 septembre 2012].

en se l'appropriant au sens pour ainsi dire juridique du terme : devenir propriétaire, en exerçant en l'occurrence une propriété intellectuelle, celle de l'auteur sur l'œuvre, puisqu'à la manière d'un leurre, la jaquette de Yann Sérandour lui attribue le livre qu'elle accompagne et dont, pourtant, il n'est pas l'auteur. Qui plus est, cette appropriation ne tient pas seulement à l'imposition d'un nom d'auteur, mais aussi à la substitution au titre original du catalogue d'un nouveau titre qu'arbore la jaquette.

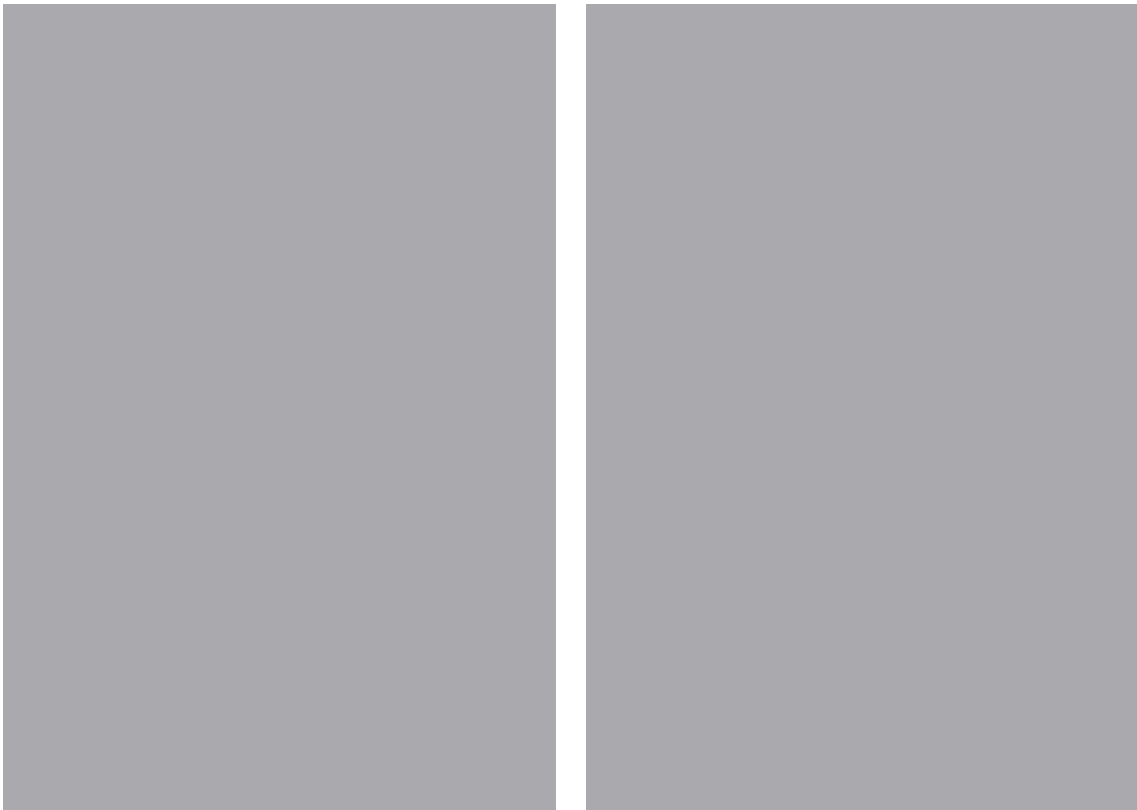
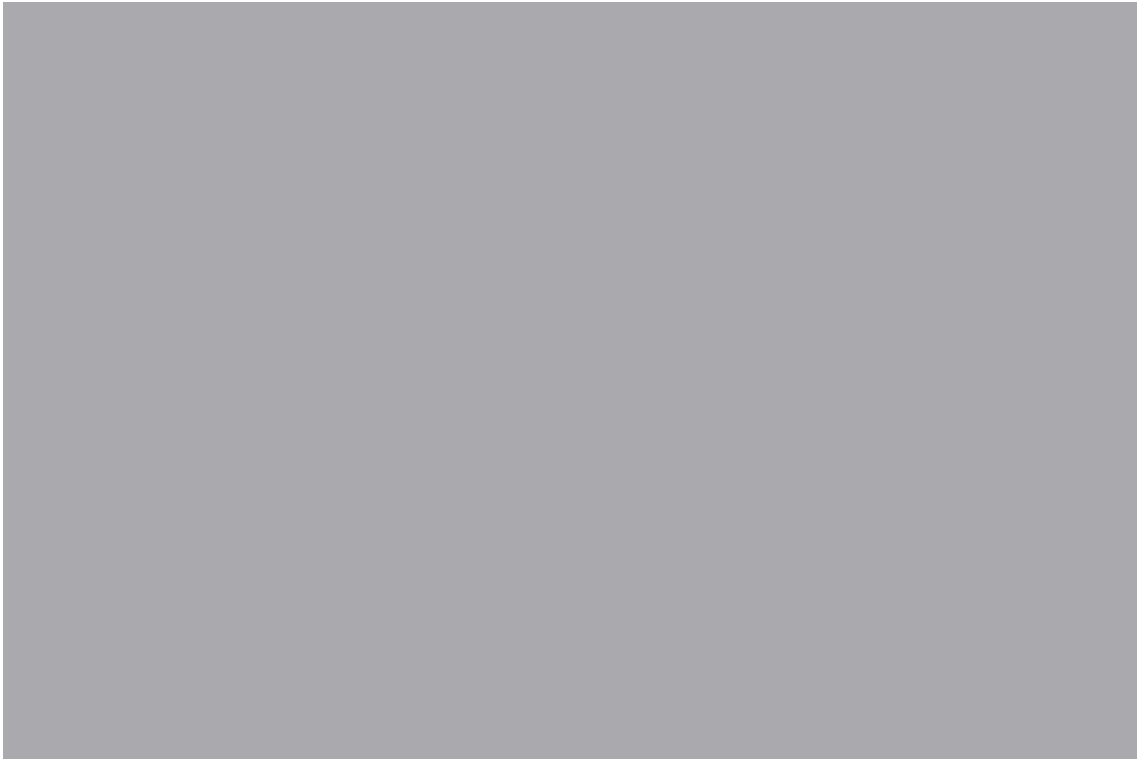
Plus largement, c'est le principe même du catalogage et les codes du catalogue d'exposition comme genre éditorial et comme mode de discours qui sont souvent détournés par les artistes dans leurs propres publications. Marcel Broodthaers (1924-1976), en particulier, a tourné en dérision la logique du catalogue dans nombre de ses éditions parues à l'occasion d'expositions, dans son souci de subversion de l'histoire de l'art et de ses institutions. Peut-être l'intérêt de Marcel Broodthaers pour les catalogues tient-il à la dimension commerciale de ce type de publications. L'une des origines du catalogue d'œuvres d'art est en effet le catalogue de vente, dont on trouve des exemples dès le XVIII^{ème} siècle¹¹³. D'une façon générale, même lorsqu'ils ne sont pas de vente mais d'exposition, ou de collection, les catalogues authentifient les œuvres et en consacrent l'importance, contribuant ainsi à établir leur valeur comme marchandises, ainsi que le remarque Anne Moëglin-Delcroix¹¹⁴. Or l'entrée en art de Marcel Broodthaers s'est faite sous l'égide de la marchandise et de la valeur commerciale de l'art. En 1964, sur le carton d'invitation à sa première exposition, imprimé sur des pages de magazine, l'artiste fit ainsi inscrire la déclaration suivante :

Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie. Cela fait un moment déjà que je ne suis bon à rien. Je suis âgé de quarante ans...

L'idée enfin d'inventer quelque chose d'insincère me traversa l'esprit et je me mis aussitôt

113 Cf. François Marandet, « À l'origine des catalogues de vente de tableaux en France : Quelques observations sur la collection La Chataigneraye », *Journal of the History of Collections*, vol. 22, n° 2, 2010, p. 197-206.

114 Anne Moëglin-Delcroix, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », *loc. cit.*, p. 97.



Marcel Broodthaers, vue d'installation au Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1971-2012.

au travail. Au bout de trois mois, je montrai ma production à Ph. Édouard Toussaint le propriétaire de la Galerie Saint-Laurent. Mais c'est de l'art, dit-il, et j'exposerais volontiers tout ça. D'accord, lui répondis-je. Si je vends quelque chose il prendra 30%. Ce sont paraît-il des conditions normales. Certaines galeries prenant 75%. Ce que c'est ? En fait, des objets¹¹⁵.

L'ironie dont témoigne l'artiste dans ces propos où il revendique publiquement le passage du bon à rien à l'imposteur est très représentative de l'humour critique avec lequel il considéra les mécanismes du système de l'art tout au long de sa vie d'artiste, en tentant de les déjouer ou du moins de les enrayer par leur mise en évidence. Dans cette perspective, c'est toujours en se jouant des « raisons du catalogue¹¹⁶ » que Marcel Broodthaers s'appropriera les publications réalisées lors de ses expositions. Ainsi en est-il lorsqu'il introduit dans ce type de publications des certificats médicaux¹¹⁷ aux côtés des informations sur les œuvres et au même titre qu'elles, ou encore lorsqu'il traite « par le vide¹¹⁸ » la logique de désignation et d'indexation qui caractérise en principe les catalogues. Se jouer des raisons du catalogue, c'est remettre en question les « protocoles de la raison » auquel le catalogue participe, c'est-à-dire subvertir les principes rationnels d'ordre, de classement et d'indexation qui caractérisent la procédure du catalogage — et par conséquent le genre éditorial du catalogue considéré en son sens premier.

Marcel Broodthaers adopta une telle démarche pour l'édition qu'il réalisa à l'occasion d'une exposition au Städtisches Museum de Mönchengladbach en 1971¹¹⁹. Au sujet de cette exposition, il explique :

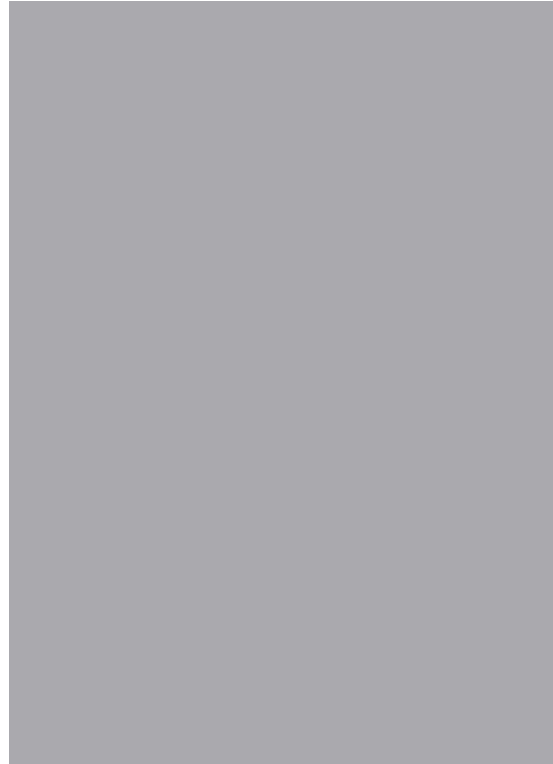
115 Marcel Broodthaers, [carton d'invitation], Galerie Saint-Laurent, Bruxelles, 1964, texte reproduit in Jean-Philippe Antoine, *Marcel Broodthaers — Moule, Muse, Méduse*, Dijon, Les presses du réel, 2006, p. 7. On pourra se référer à cet ouvrage pour une compréhension globale du trajet que Marcel Broodthaers effectua entre la poésie et « l'espace des arts plastiques ».

116 Patricia Falguières, « Les raisons du catalogue », *loc.cit.*, p. 5-20.

117 Marcel Broodthaers, *MTL*, Bruxelles, MTL, 1970.

118 Catherine Perret, « De la critique duchampienne de l'art à la critique de l'art duchampien. Piero Manzoni, Marcel Broodthaers », in Claudé Amey, Jean-Paul Olive (dir.), *Les Frontières esthétiques de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 80.

119 Marcel Broodthaers, [cat. de l'exposition Marcel Broodthaers, 21 octobre-7 novembre 1971], Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1971.



En haut : Joseph Beuys, [*Beuys*], Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1967, boîte : 21 × 17 × 3 cm.

En bas : Joseph Beuys, Carl Andre, Hanne Darboven, Robert Filliou et George Brecht, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner, *Kassettenkataloge*, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1967-1973.

Vous verrez au musée de Mönchengladbach, une boîte en carton, une horloge, un miroir, une pipe et aussi un masque et une bombe fumigène, l'un ou l'autre objet encore dont je ne me souviens plus, accompagnés de l'expression « Fig. 1 » ou « Fig. 2 » ou « Fig. 0 » peinte sur la cloison en-dessous ou à côté de chacun d'eux. Si l'on se fie au sens de l'inscription, l'objet prend un caractère illustratif se référant à une sorte de roman de la société. Ces objets, le miroir et la pipe, soumis à cette même numérotation (ou la boîte en carton et l'horloge et la chaise) deviennent les éléments interchangeables sur la scène d'un théâtre¹²⁰.

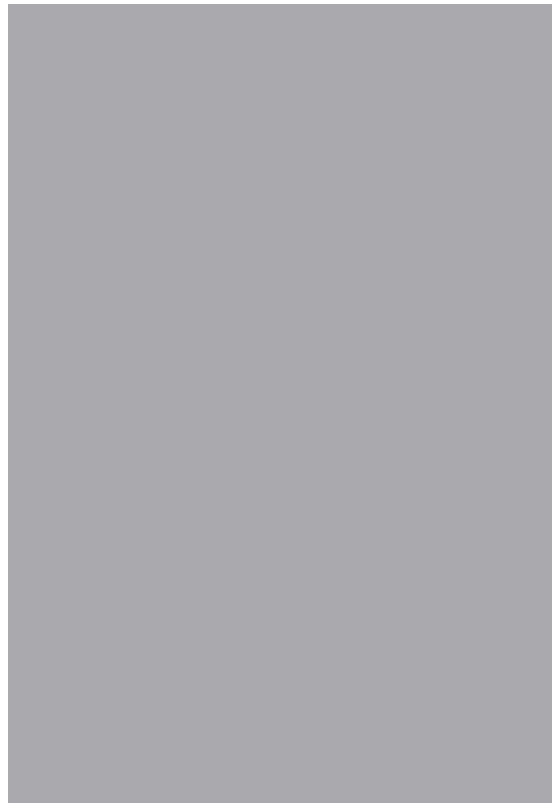
Le catalogue publié pour l'occasion — un multiple édité plutôt qu'un livre au sens propre — s'inscrit dans la collection des 33 *kassettenkataloge*¹²¹ publiés par le Städtisches Museum de Mönchengladbach entre 1967 et 1978. La première de ces publications fut conçue par Joseph Beuys (1921-1986)¹²², qui en détermina le principe général, ensuite systématisé par les artistes à la demande de Johannes Cladders, le conservateur du musée à cette époque. Il s'agit de boîtes — ou coffrets, ou cassettes, *kassetten* en allemand — dont le format atteint plus ou moins 17 cm de large pour 21 cm de hauteur, leur épaisseur variant en fonction des éléments hétéroclites qui y sont réunis. Selon les cas, s'y trouvent des multiples, des éditions d'artistes, la documentation de l'exposition, tout ceci étant en général combiné à raisons de plusieurs éléments par boîtes, ces dernières faisant souvent l'objet d'une attention particulière quant à leur design et à leur graphisme.

Le *kassettenkataloge* de Marcel Broodthaers se réfère directement à la pièce réalisée pour son exposition par l'usage du système de désignation figural (« Fig. ») qui y est adopté, mais il ne documente pas cette pièce comme le ferait un catalogue d'exposition traditionnel, tout en reposant pourtant sur ce principe d'indexation et de légende habituellement

120 Marcel Broodthaers, « Dix-mille francs de récompense. Une interview d'Irmeline Lebeer », in Marcel Broodthaers, *Catalogue / Catalogus*, Bruxelles, 1974, repris in Anna Hakkens (éd.), *Marcel Broodthers par lui-même*, Gand, Ludion ; Paris, Flammarion, 1998, p. 115.

121 Cf. Susanne Wischermann, *Johannes Cladders, Museumsmann und Künstler*, Francfort, Peter Lang Verlag, 1997 ; Wendy Weitman, Deborah Wye (dir.), *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples, 1960 to Now*, New York, Museum of Modern Art, 2006.

122 Joseph Beuys, [cat. de l'exposition Joseph Beuys, 13 septembre-29 octobre 1967], Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1967.



Marcel Broodthaers, [Fig. 1], Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1971, boîte :
20,7 × 16 × 3,5 cm.

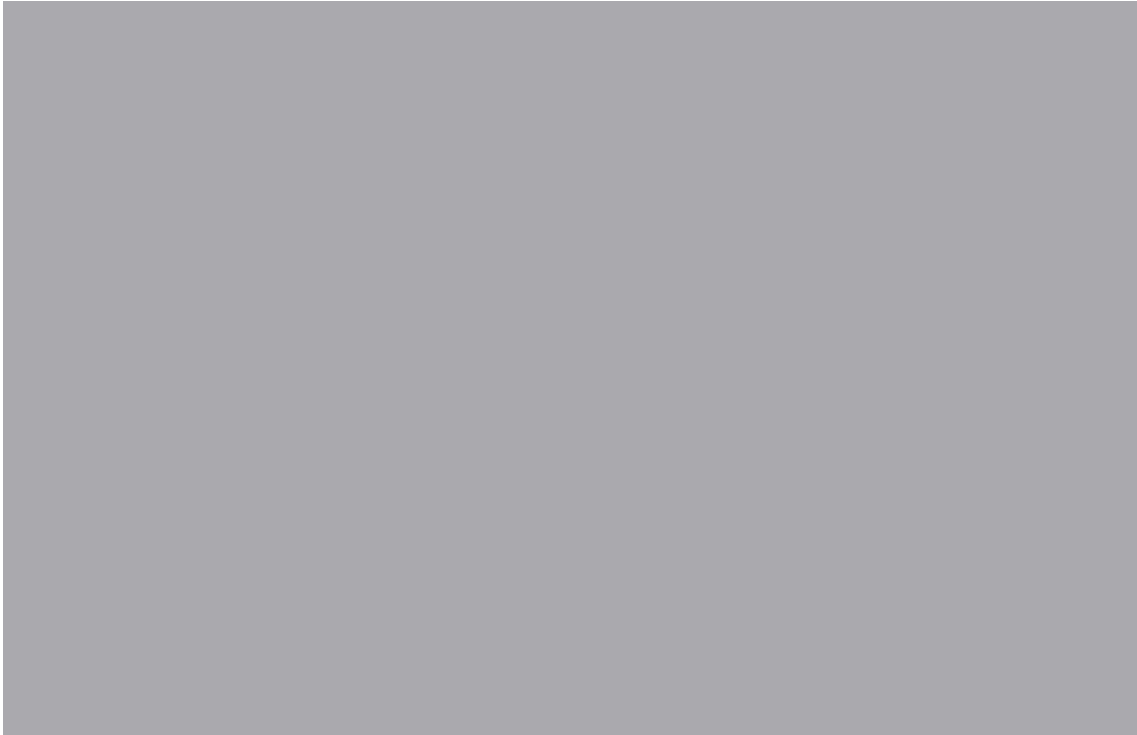
important dans ce type de publications. Mais précisément, en ne reposant que sur cela, il déplace les « raisons du catalogue¹²³ » du côté du non-sens et le transforme en autre chose. L'édition se présente sous la forme d'une boîte en carton sur laquelle figure l'inscription « Fig. 1 ». Un peu plus épaisse que la plupart des autres boîtes de la collection, on pourrait s'attendre à y trouver une abondante documentation sur l'artiste. Or en soulevant le couvercle, c'est une seconde boîte qui apparaît, de même facture (carton gris) mais légèrement plus petite pour permettre l'emboîtement, et portant l'inscription : « Fig. 2 ». Cette boîte en comprend elle-même une troisième (« Fig. 0 »), qui en comprend une dernière (« Fig. 12 »).

Le seul autre élément entrant en jeu dans ce *kassettenkataloge* est un court texte de Johannes Cladders imprimé au revers de la boîte principale et indiquant dans quelle contexte celle-ci a été publiée. En l'absence d'objets désignés ou d'illustrations auxquelles les indications « Fig. » devraient se référer, celles-ci ne renvoient donc à rien d'autre qu'à elles-mêmes.

L'usage de l'abréviation « Fig. » chez Marcel Broodthaers, avec un système numérico-alphabétique comprenant le 0, le 1, le 2, le 12, le 21, le A et le B, est en fait récurrent. Leur signification dans le *kassettenkataloge* de Mönchengladbach correspond ainsi à l'analyse qu'en propose Catherine Perret concernant par ailleurs leur usage dans le *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des figures*, conçu à la Kunsthalle de Dusseldorf en 1972 :

Et ce que montre M. Broodthaers, c'est que peu importe que manque le catalogue des illustrations. Il suffit de faire comme si toutes les pièces renvoyaient à un même système d'assignation, et de suggérer alors au spectateur un plan unique de référence, plan qui justifieraient leur ensemble, sans pour autant donner la moindre consistance à ce plan. C'est un plan vide, imprésentable, fictif. La puissance symbolique des pièces tient du simple effet de renvoi, de la seule illusion transcendantale qu'il existerait un plan de lecture,

123 Patricia Falguières, « Les raisons du catalogue », *loc. cit.*



Marcel Broodthaers, *L'Angélu de Daumier*, vol. 1, 1ère et 4ème de couverture, Paris, CNAC Georges Pompidou, 1975, 32 p., 25,5 × 20,5 cm. (V.L.)

même si ce plan demeure supposé, hypothétique, transcendantal. Les figures figurent en vertu d'un cadre fictif qu'elles supposent comme étant leur cadre commun. Ce cadre est une structure d'interprétation vide, un plan de lecture virtuel sur lequel se découpent les objets et qui leur confèrent une lisibilité, mais une lisibilité sans concrétisation possible¹²⁴.

Lorsque les figures auxquelles les abréviations « Fig. » renvoient sont absentes, ou même en réalité inexistantes, alors cela revient pour l'artiste à « faire tourner les signes vidés de leur signification », de sorte à ce qu'ils instaurent une « communicabilité sans sens » permettant précisément « la recherche d'un nouveau sens¹²⁵ ».

De ce point de vue, *L'Angélu de Daumier*¹²⁶, catalogue publié en 1975 à l'occasion d'une exposition ainsi intitulée au CNAC Georges Pompidou — Musée National d'Art Moderne, est pareillement ambigu. Cette publication a été conçue en deux volumes, le premier présentant l'exposition sur un mode prospectif, rédigé lorsqu'elle était encore à l'état de projet, le second la documentant après accrochage. Dans le premier volume, au recto de chaque page est décrite une salle de l'exposition à venir, suivie de la formule « Nouveaux trucs, nouvelles combines », une de ces formules attestant de l'humour critique de Marcel Broodthaers. C'est sans doute cet humour, ainsi qu'un goût stratégique pour le mélange des registres, qui l'ont conduit à reproduire en couverture et quatrième de couverture des deux volumes (avec une inversion d'un volume à l'autre) deux vignettes de même format, dont l'une est un dessin intitulé *tabac belge*, et l'autre la reproduction d'une couverture des *Nouvelles aventures des pieds nickelés*. Alors que le second volume du catalogue d'exposition comporte tous les éléments conventionnels de ce type de publication (texte de et sur l'artiste, reproductions d'œuvres, liste de livres et d'éditions, liste des prêteurs, etc.) le premier volume est composé d'un contenu plus inattendu. Chaque texte prospectif de présentation de salle y est en effet accompagné d'une composition de

124 Catherine Perret, « De la critique de l'art duchampienne à la critique de l'art duchampien », *loc. cit.*, p. 80.

125 *Ibid.*, p. 81.

126 Marcel Broodthaers, *L'Angélu de Daumier*, 2 vol., Paris, CNAC Georges Pompidou, 1975.



Marcel Broodthaers, *L'Angélu de Daumier*, vol. 1, Paris, CNAC Georges Pompidou, 1975, 32 p.,
25,5 × 20,5 cm. (V.L.)

motifs ornementaux occupant largement la page, telle une grande illustration. Marcel Broodthaers justifie en ces termes la bi-partition du catalogue :

Le moment de procéder à l'accrochage ne coïncide pas avec le temps employé pour l'impression d'un catalogue. C'est la première raison matérielle qui justifie la publication d'une seconde partie où objets et peintures seront mis en place. La seconde raison est la tentative de montrer, par des photos, l'effet que donnera chaque salle en fonction de l'intention et des idées qui ont conduit à son arrangement puisqu'aujourd'hui l'artiste attache plus d'importance à la notion de DÉCOR qu'à telle ou telle pièce privilégiée.

Si son intention l'emporte, cette exposition ne sera pas une rétrospective mais une succession de "décors" qui mènera à la salle noire où un programme de films sera projeté¹²⁷.

La notion de décor joue un rôle central et complexe dans l'œuvre de l'artiste, en particulier dans les dernières années de sa vie¹²⁸. Le travail de Marcel Broodthaers n'a pourtant rien à voir avec une conception de l'œuvre d'art comme objet « décoratif », si l'on entend par là un objet ornemental. Le décor, chez lui, n'est pas un élément d'embellissement ou de parure. De ce point de vue, les motifs ornementaux reproduits dans le catalogue peuvent être lus avec une certaine ironie. Mais contre une tradition de l'œuvre d'art perçue comme un objet de décoration bourgeois, l'artiste ne fuit pas le décor. Il conçoit ses expositions sous cette forme, non en produisant un art décoratif mais en construisant des décors qui à l'instar de ceux d'un théâtre ou d'un film, n'ont pas de valeur *per se* mais servent d'autres fins que leur propre existence :

Donner forme aux pièces [*rooms*] dans un "Esprit Décor" (ainsi que Broodthaers le disait) ne signifiait pas, pour lui, établir l'objet (ou le tableau) comme un objet auto-référentiel qui assumerait sa nature artistique à travers sa pure inutilité, mais signifiait plutôt lui restituer une "réelle fonction"¹²⁹.

127 Marcel Broodthaers, *L'Angélu de Daumier*, vol. 1, *op. cit.*, n.p.

128 La dernière exposition personnelle de Marcel Broodthaers eut ainsi pour titre : *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers* (Londres, Institute of Contemporary Art, juin 1975).

129 Wilfried Dickhoff, « Esprit décor », *Tate etc.*, n° 13, été 2008, également en ligne sur <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/esprit-decor> [19 septembre 2012]. Lire aussi



Marcel Broodthaers, *L'Angélu de Daumier*, vol. 1, Paris, CNAC Georges Pompidou, 1975, 32 p.,
25,5 × 20,5 cm. (V.L.)

Ainsi, le plus souvent, dans les expositions tardives de Marcel Broodthethers, les décors sont là pour mener vers un ou des films, dont ils constituent le cadre de diffusion. Plus largement, « le décor », au même titre que le « musée » ou le « catalogue », doit s'entendre chez Marcel Broodthaers comme un « espace de récollection¹³⁰ » pour remettre en jeu son propre travail, ses propres œuvres déjà existantes. Le décor — qui n'est donc pas le décoratif — est intéressant de ce point de vue car il a la capacité d'inclure à son espace aussi bien l'œuvre d'art que le folklore et l'imagerie populaire, en mélangeant les registres ou répertoires culturels¹³¹. Le catalogue de *L'Angélu de Daumier* apparaît alors comme étant « étroitement lié aux intention de l'artiste¹³² ». Son caractère artistique ne tient pas à ses propriétés plastiques, mais c'est une publication qui, plus qu'elle ne documente un travail artistique, reconduit les enjeux qui l'animent par les moyens d'un pastiche de catalogue.

Bien que Marcel Broodthaers ait délaissé la littérature poétique, sa première vocation, pour devenir artiste plasticien, son travail est poétique par d'autres moyens. Au sujet de la poésie, l'artiste dit :

Je crois qu'elle trouble les codes avec lesquels on élabore des explications. Dans la mesure où la poésie reste inexplicable, elle dérange les habitudes en vigueur dans un monde où l'on essaie toujours de tout expliquer et où l'on veut toujours et partout mettre de l'ordre¹³³.

Il ne faut pas comprendre là que la poésie serait renoncement au savoir et seulement porte ouvertes aux divagations de toutes sortes. La poésie évoquée ici Marcel Broodthaers a une fonction critique si ce n'est politique : déranger le monde tel qu'on le perçoit. Le catalogue, lieu d'ordonnement de la pensée et du monde, en fait ainsi les frais dès

Catherine Chevalier, « Critique X », *May*, n° 1, juin 2009, p. 34-41.

130 Catherine Perret, « De la critique de l'art duchampienne à la critique de l'art duchampien », *loc. cit.*, p. 79.

131 Cf. Jean-François Chevrier, *L'Action restreinte, L'Art moderne selon Mallarmé*, Paris, Hazan ; Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, 2005, p. 283 (note 23).

132 C'est ainsi que diverses publications de Marcel Broodthaers sont désignées dans la bibliographie de *Catalogue, Catalogus*, Bruxelles, Palais de Beaux Arts, 1974, n.p.

133 Marcel Broodthaers, « Entretien avec Freddy De Vree » (1974), in Anna Hakkens (éd.), *Marcel Broodthethers par lui-même*, *op. cit.*, p. 103.

lors que Marcel Broodthers intervient dans la conception de ce type d'ouvrages. Tout en conservant certains contenus qui permettent de désigner les éditions susmentionnées en tant que catalogues (textes critiques, reproductions d'œuvres, biographies, etc.), Marcel Broodthaers y introduit en effet des éléments ou recourt à des procédés qui échappent à leurs conventions habituelles, fondées sur l'ordre, le classement, la rationalité scientifique, la raison, etc.

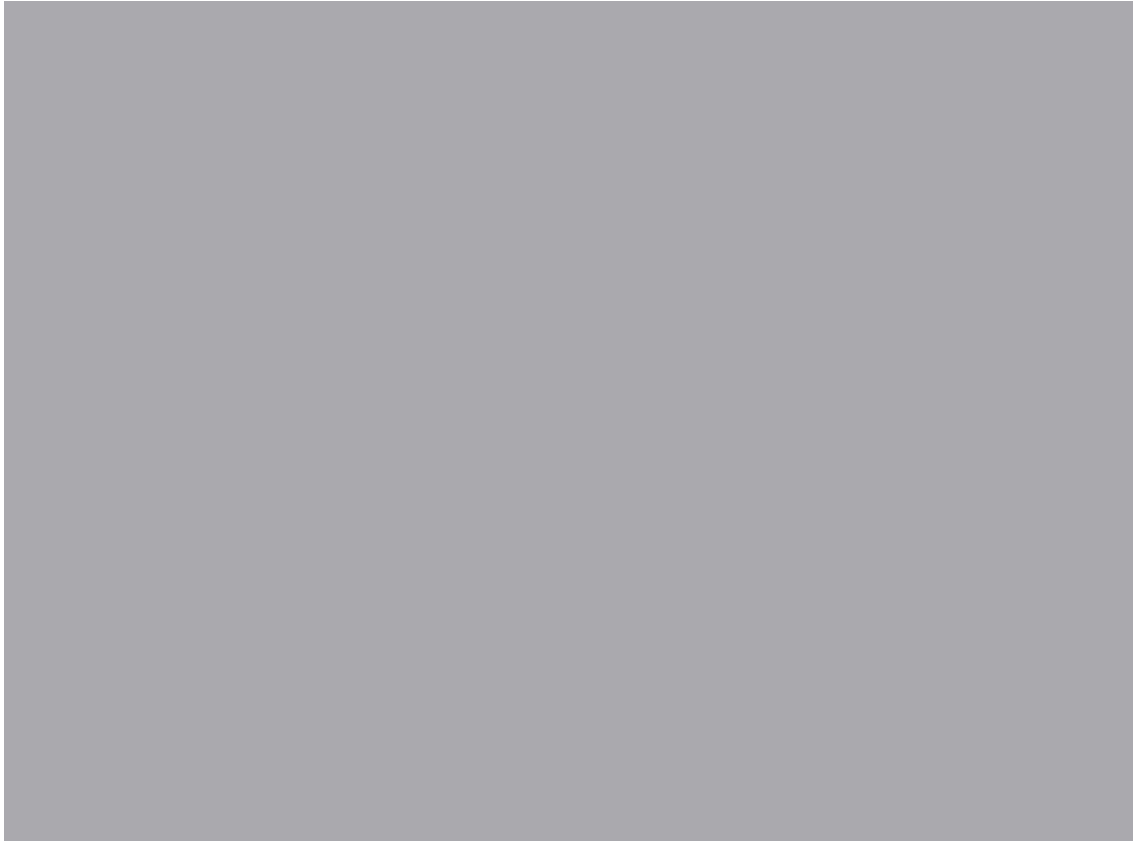
Par-delà l'œuvre d'art (Marcel Broodthaers, George Brecht et Robert Filliou, Thomas Hirschhorn)

S'il est difficile de classer les publications telles que celles évoquées à l'instant, c'est qu'elles résultent d'une pratique de l'art qui ne peut plus se circonscrire à la réalisation d'œuvres, entendues au sens d'objets esthétiques autonomes se cumulant les uns aux autres. Selon Christoph Keller, « le processus de réalisation de l'art et la position de l'art contemporain dans notre culture sont en train de changer en général¹³⁴. » L'éditeur explique :

Je tends de plus en plus à considérer l'art contemporain comme une discipline scientifique parallèle. L'art est devenu une forme de recherche, même si elle est indéfinie et assortie de paramètres incertains ou inconnus, communiqués de différentes façons. Sous bien des aspects, l'artiste s'est transformé en un chercheur autoproclamé, qui se définit en tant que tel. Et comme tout chercheur ou scientifique, il doit rendre publics les résultats de ses recherches — et pas seulement sous la forme de son travail réel (dans une exposition) mais aussi en expliquant le processus du travail, la route qui mène précisément à ces résultats. La publication est ainsi devenue pour l'artiste l'un des moyens scientifiques incontournables pour communiquer les résultats de ses recherches, ses méthodes, et pour attester la réalité de l'activité de ses recherches¹³⁵.

134 Christoph Keller, « Nostalgie d'un enquiquineur. Les livres et l'art — quelques Smacks sur fond de crise relationnelle », *Back cover*, n° 2, printemps-été 2009, p. 48.

135 *Ibid.*



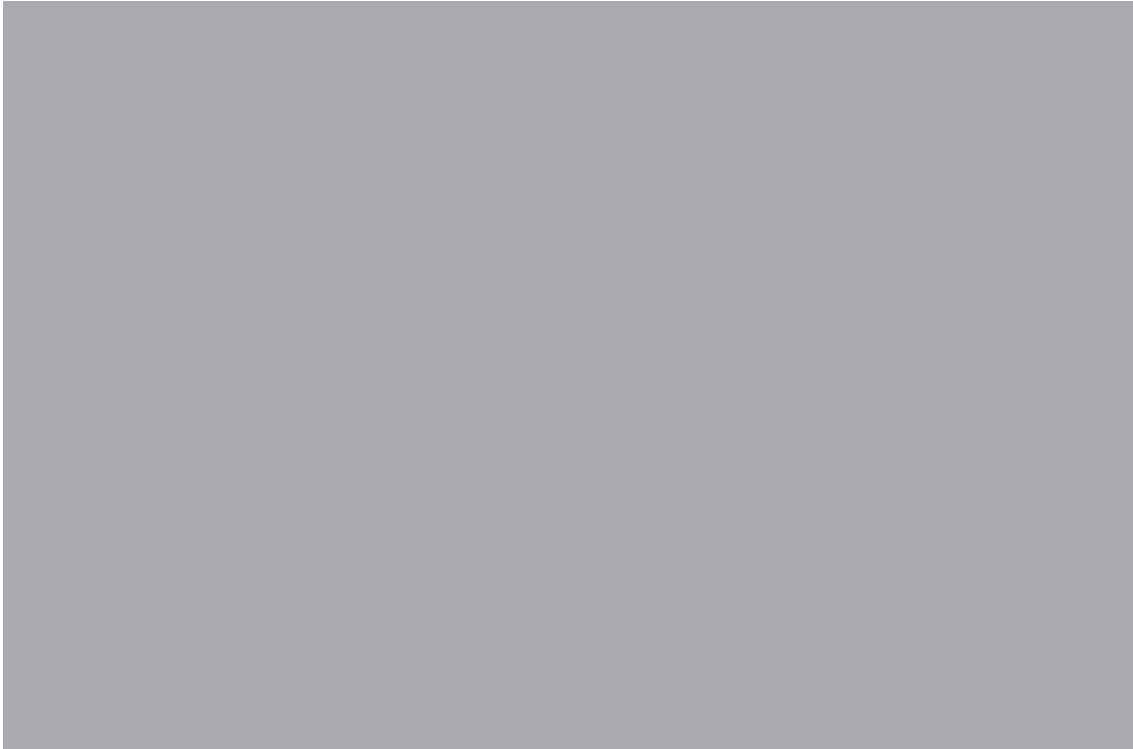
Marcel Broodthaers, *Der Adler vom Oligozän bis Heute. Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 2 vol., Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1972, 64 p., 21 × 14,8 cm.

La conception de l'art comme processus de « recherche » trouve son origine dans l'art des années 1960. Selon cette conception, l'art implique toutes sortes d'activités au-delà de la production des objets donnés à voir à un instant T, le plus souvent celui de l'exposition. Dès lors, toute documentation de ces activités tend elle-même à les développer et à intégrer le giron de ce qui est à considérer comme « de l'art » dans la démarche d'un artiste. Cela pourrait être formulé de la manière suivante : il n'y a plus d'œuvres mais de l'art, cette activité et les matérialisations qu'elle entraîne pouvant impliquer la réalisation d'actions diverses, y compris des projets d'exposition et leur documentation. Il s'agit là de considérer l'art comme une activité excédant, chez certains artistes, la notion d'œuvre d'art, y compris lorsque celle-ci est radicalement redéfinie en acceptant qu'une œuvre puisse être un concept, une information, une action, un geste, etc. Un art non pas forcément dépourvu d'objets ou de matérialisations concrètes, mais qui néanmoins n'est pas réductible à l'existence des œuvres en tant qu'entités identifiables, localisables dans le temps et dans l'espace, ou même simplement descriptibles selon des modalités qu'il est possible de fixer au moins temporairement. Non pas « un art pas sans œuvre¹³⁶ », mais un art qui ne coïncide plus simplement avec les œuvres, un art qu'il faudrait envisager comme une activité se déployant par-delà les œuvres, et où les catalogues peuvent être, si ce n'est des œuvres, en tous cas « de l'art » ; de l'art dans la mesure où ils ne relèvent pas d'une pratique « secondaire » de leur auteur (la réflexion critique, l'archivage, la documentation) mais qu'ils s'inscrivent pleinement dans leur activité artistique.

C'est dans cette perspective que peut être étudié le catalogue du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des figures*¹³⁷, de Marcel Broodthaers. Cet

136 Stephen Wright défend l'idée d'un art « sans artiste, sans œuvre et sans spectateur » en évoquant des pratiques qui « relèvent de l'art tout en ayant une valeur d'usage propre à un autre champ d'activité humaine », des pratiques artistiques qui pour cette raison sont difficilement identifiables en tant que telles et dont il dit qu'elles ont « un faible coefficient de visibilité artistique » (Stephen Wright, « Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur », in *XV^{ème} Biennale de Paris*, Paris, Biennale de Paris, p. 17-24).

137 Marcel Broodthaers, *Der Adler vom Oligozän bis Heute. Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1972.



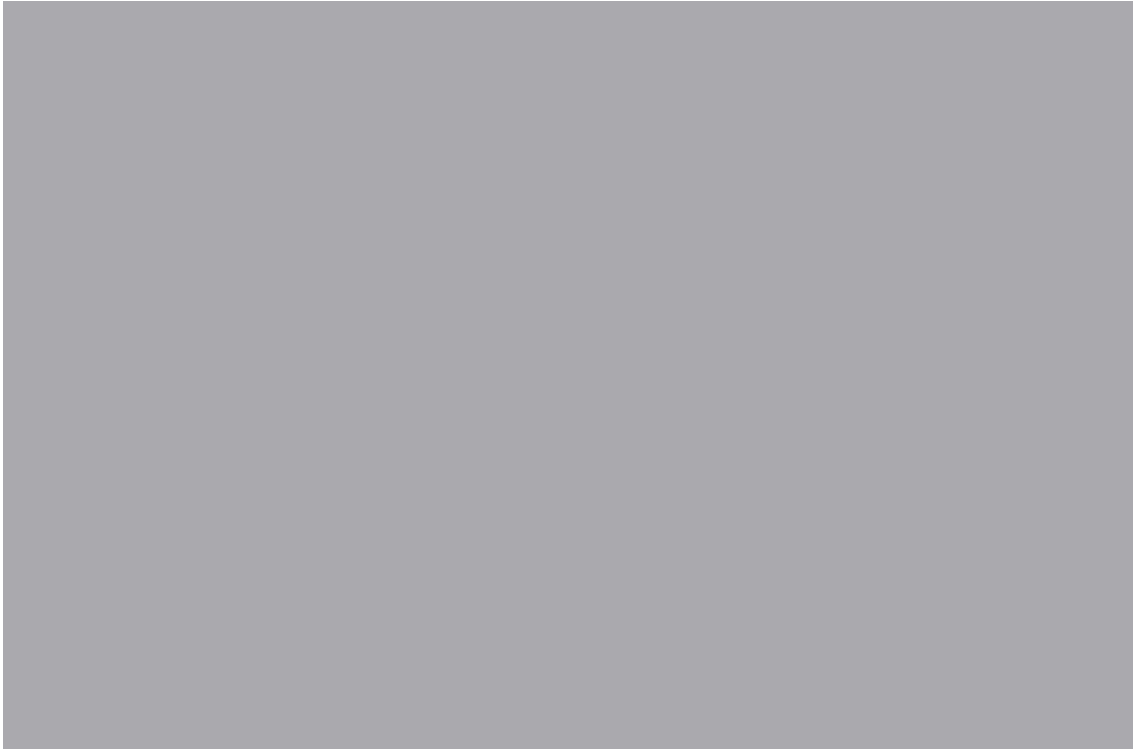
Marcel Broodthaers, *Der Adler vom Oligozän bis Heute. Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, vol. 1 (en haut) et vol. 2 (en bas), Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1972, 64 p., 21 × 14,8 cm.

ouvrage fut publié en 1972 à l'occasion de la présentation à la Kunsthalle de Düsseldorf de la principale section du *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, que Marcel Broodthaers développa entre 1968 et cette année là. Ce musée fictif connu de multiples actualisations durant les cinq années de son existence, dans un contexte rapidement devenu institutionnel, après avoir été d'abord développé dans l'appartement bruxellois de l'artiste où furent exposées en 1968 des caisses de transport d'œuvres d'art vides et des reproductions d'œuvres sous forme de cartes postales et de diapositives. L'aigle, figure autant majestueuse qu'autoritaire et signe de bêtise noire selon l'artiste, devenait à travers les diverses modalités d'existence fictionnelle du musée un substitut de l'art. En se faisant créateur, conservateur et responsable d'un musée, Marcel Broodthaers entendait mettre en évidence et critiquer les conditions de la production du sens à l'œuvre dans une telle institution, et ce en jouant « sur la métonymie, la caisse valant pour ce qui est dedans, la reproduction pour l'original, le dispositif d'accrochage pour l'exposition, le nom pour l'institution¹³⁸. »

Pour la création de la *Section des Figures* à Dusseldorf (il exista par ailleurs une *Section XIX^{ème} siècle*, une *Section financière*, une *Section Cinéma*, une *Section publicitaire*, une *Section littéraire*, etc.¹³⁹), Marcel Broodthaers réunit un grand nombre d'artefacts ayant pour point commun d'arborer le motif de l'aigle : des œuvres d'art, des peintures historiques en particulier, mais aussi des objets archéologiques, des bouteilles de vins, des blasons, des publicités, des pièces de vaisselles, des emballages et bibelots de toutes sortes, tous exposés selon un certain archétype des normes muséales — vitrines, densité d'accrochage, etc. —, rigoureusement catalogués et accompagnés d'une inscription commune : « Ceci n'est pas une œuvre d'art ». Parmi les éléments qui sont visibles dans le catalogue de l'exposition de Düsseldorf se trouvent des photographies de tous ces

138 Marie Muracciole, « ...Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache », *Le Portique*, n° 5, 2000, en ligne sur <http://leportique.revues.org/index402.html> [19 septembre 2012].

139 Cf. Catherine David (dir.), *Marcel Broodthaers*, Paris, RMN — Jeu de Paume, 1991.



Marcel Broodthaers, *Der Adler vom Oligozän bis Heute. Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, vol. 1, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1972, 64 p., 21 × 14,8 cm.

objets, mais également deux reproductions d'œuvres qui, tels des indices, permettent de mieux comprendre les intentions de l'artiste. La première est une reproduction de *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp, œuvre ready-made emblématique qui bouleversa les conditions de la création artistique en faisant de cette dernière une affirmation consistant à dire : « Ceci est une œuvre d'art ». La seconde, au contraire, consiste en une négation : le fameux « Ceci n'est pas une pipe » de René Magritte, avec la reproduction de la *Trahison des images* (1929). C'est en condensant ces deux références, centrales dans son travail, que Marcel Broodthaers élaborait la mention « Ceci n'est pas une œuvre d'art », inscription synthétisant la dimension performative de l'énoncé duchampien et la dénonciation de la nature illusionniste de l'art et de la représentation proposée par René Magritte. « Là où d'ordinaire, un musée d'art présente des choses en tant qu'art, Broodthaers les présente en tant que non-art. Plutôt que d'être accompagnés d'une étiquette invisible disant "Ceci est de l'art", les objets dans l'exposition sont accompagnés d'un cartel très visible et incongru disant "Ceci n'est pas un objet d'art" [...] Nier très visiblement le "Ceci est de l'art" qui accompagne invisiblement toute chose qu'un musée présente en tant qu'art n'est au fond qu'une manière provocante de rendre explicite l'invitation au jugement. C'est l'opération du readymade rejouée à l'envers¹⁴⁰. »

Bien que de par son contenu et ses codes graphiques, la publication de Düsseldorf ait tout d'un catalogue permettant d'accéder à la documentation d'un projet artistique, elle est pourtant bien plus qu'un simple document secondaire, dans le sens où elle participe pleinement au projet en question. En effet, ce catalogue contribue à l'édification de la fiction muséale dans le cadre de laquelle il a été publié. Il n'en est pas simplement une trace, mais également un agent actif, dans un contexte où le discours sur l'art et ses diverses modalités (constitution d'un corpus, écriture descriptive et analytique, documentation photographique, etc.) sont complètement intégrés à la recherche artistique elle-même.

140 Thierry de Duve, « Petite théorie du musée (après Duchamp d'après Broodthaers) », in Elisabeth Caillet, Catherine Perret (dir.), *L'Art contemporain et son exposition (2)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 96-97.



George Brecht, Robert Filliou, *La Cédille qui sourit*, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1969, boîte : 16,2 × 21 cm × 2 cm.

C'est d'une manière analogue qu'il faut appréhender le *kassettenkataloge* de l'exposition *La Cédille qui sourit*¹⁴¹ de George Brecht (1926-2008) et Robert Filliou (1926-1987), au Städtisches Museum de Mönchengladbach, en 1969. Installé à Villefranche-sur-Mer, Robert Filliou y ouvre en septembre 1965 avec George Brecht un atelier-boutique baptisé *La Cédille qui sourit*. Là, les deux artistes faisaient des jeux, inventaient des objets, écrivaient des poèmes et concevaient des rébus vendus par correspondance, tout cela sans oublier de convier amis et voisins à boire quelques verres dans le repaire convivial. Jusqu'en octobre 1968, date de sa fermeture, *La Cédille qui sourit* fut le laboratoire de ce que Robert Filliou nomma l'« *Eternal Network* » ou « La Fête Permanente » : « L'artiste doit se rendre compte, dit-il, qu'il fait partie d'un réseau plus vaste, de la "Fête Permanente" qui l'entoure partout et ailleurs dans le monde¹⁴². »

À peine un an après la fermeture de *La Cédille*, celle-ci réapparut sous la forme d'une exposition au Städtisches Museum de Mönchengladbach. L'exposition était à la fois un bilan de l'expérience menée à Villefranche-sur-Mer et un nouveau laboratoire pour transformer l'essai, et expérimenter ce que la Cédille pouvait devenir, à savoir cet *Eternal Network*. Le catalogue publié pour l'occasion prend la forme d'une boîte d'allumettes surdimensionnée, sur laquelle apparaît le dessin d'une Cédille. Celui-ci devient un chiffre 5 sur une boîte d'allumettes plus petites, de taille standard celle-ci, que l'on retrouve à l'intérieur de la boîte globale. En fait de boîte d'allumettes, elle contient de petits pitons d'accrochage, dont la forme rappellent celle de la cédille. Logée dans le coin de la boîte la plus grande, la plus petite détermine la forme des éditions qui y sont également contenues, dans un format rectangulaire amputé par une large encoche du bord supérieur gauche, réservant ainsi une place pour la petite boîte d'allumettes. Le contenu éditorial est hétéroclite, à l'image de l'exposition : texte de Johannes Cladders, documentation sur les projets menés

141 George Brecht, Robert Filliou, *La Cédille qui sourit*, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1969.

142 Robert Filliou cité par Bernard Marcadé, « Robert Filliou », *Encyclopædia Universalis*, 1998, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com.scdbases.uhb.fr/encyclopedie/robert-filliou/> [19 septembre 2012].



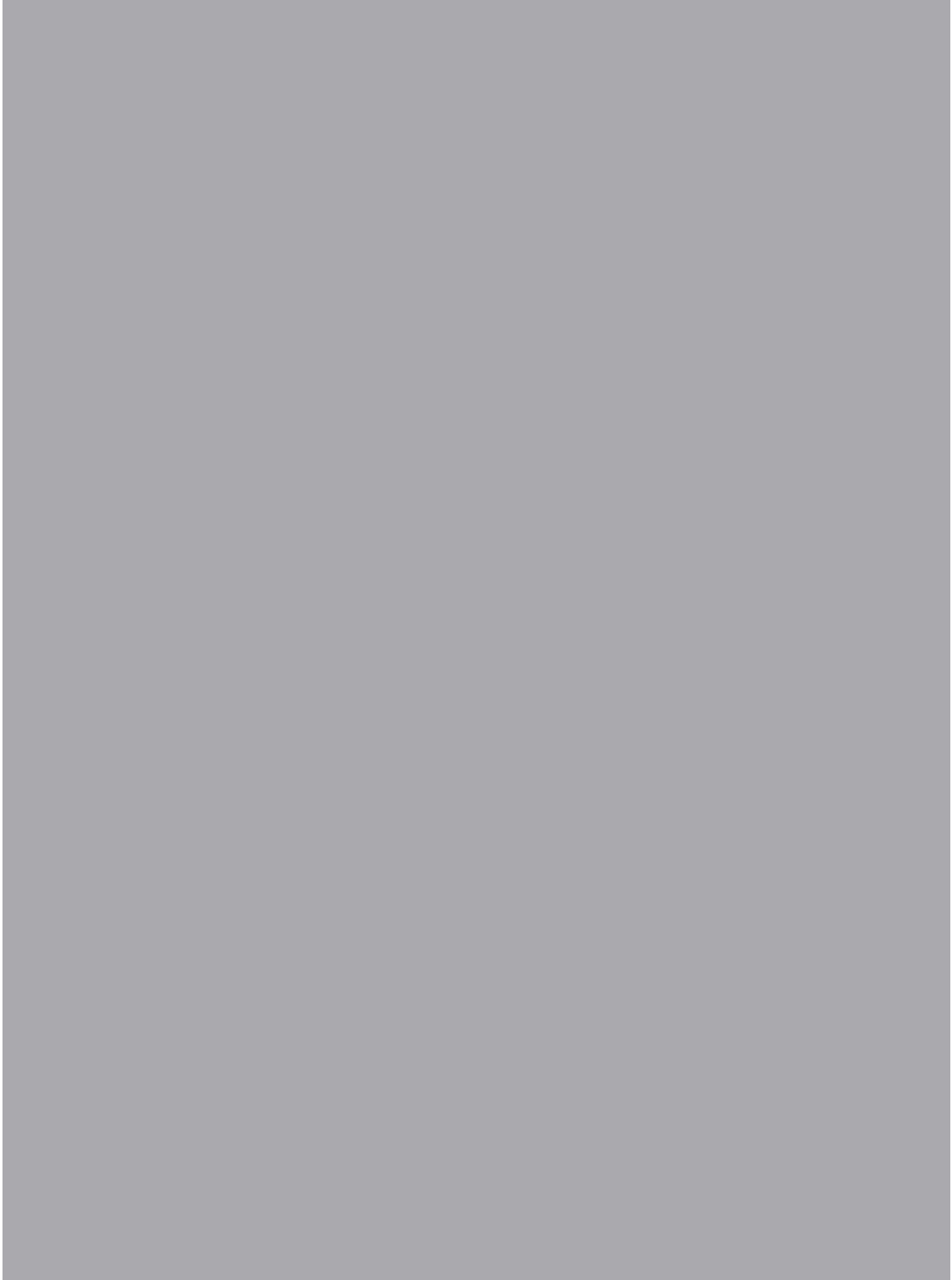
George Brecht, Robert Filliou, *La Cédille qui sourit*, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1969.

à Villefranche-sur-Mer, liste d'œuvres et reproductions photographiques, formulaire à renvoyer au musée pour poursuivre la préparation d'une anthologie d'histoires drôles et de malentendus, entamée à Villefranche et à partir de laquelle furent conçus les *One Minute Scénarios* de George Brecht, poème *La Fête Permanente (The Eternal Network)*, biographie des artistes, etc.

Si cette publication, qui comprend tous les éléments d'un catalogue conventionnel, peut être considérée comme une édition d'artiste(s), ce n'est pas ou pas seulement parce qu'elle inclut un objet s'apparentant à un multiple ou en raison de son apparence éditoriale et graphique singulière. Ceci entre en jeu, mais surtout, il est ici question d'une démarche d'artistes qui n'est en aucun cas réductible à des objets ou à des œuvres, sans exclure leur existence ni leur importance, dans la mesure où ce qui est réellement recherché par les moyens de l'art est son dépassement dans l'expérimentation d'une créativité s'exprimant à tous les niveaux de la vie. Dans cette situation, quelque soit leur statut, les productions résultant de l'activité des deux artistes doivent être vues comme des outils concourant à la réalisation de leur projet artistique global : la mise en œuvre de l'*Eternal Network*.

D'une manière différente et dans un contexte plus actuel, cette logique de dépassement de l'art anime également le travail de Thomas Hirschhorn (1957-). L'exposition *Swiss Swiss Democracy*, réalisée au Centre Culturel Suisse de Paris en 2004, en est un bon indice. Cet événement entendait aborder de front la question de la démocratie directe en Suisse et, par delà, de la démocratie en général, en vue, selon les propres mots de l'artiste, de « dés-idéaliser » ce concept, de le « dé-stabiliser¹⁴³ » pour en interroger la réalité. Pour ce faire, Thomas Hirschhorn créa un vaste environnement en recouvrant intégralement les moindres espaces du lieu d'exposition à l'aide de cartons et de scotch. Cette sorte de deuxième peau masquant l'architecture originelle du lieu devint le canevas d'un collage

143 Thomas Hirschhorn, déclaration pour l'exposition *Swiss Swiss Democracy* au Centre Culturel Suisse, Paris, 2004, en ligne sur <http://www.ccsparis.com/V1/projets/04-2004/index.html> [19 septembre 2012].



Thomas Hirschhorn, *Swiss Swiss Democracy Journal*, n° 48, 28 janvier 2005, 16 p., 42 × 29,7 cm.
(V.L.)

proliférant : coupures de presses fixées au scotch d'emballage, graphiques, slogans et maximes brutalement inscrits au stylo bille ou au feutre, blasons des cantons suisses, etc. Cet écrin non pas protecteur mais, au contraire, déstabilisant, n'était pas simplement un environnement à parcourir et à observer, mais également un lieu régulièrement activé par une programmation événementielle et éditoriale. L'exposition accueillait ainsi quotidiennement des conférences du philosophe Marcus Steinweg, une création théâtrale de Gwenaël Morin, et donnait lieu à l'édition d'un journal au format A3, réalisé sur place à l'aide d'un photocopieur noir et blanc : le *Swiss Swiss Democracy Journal*. L'ensemble de ces propositions visaient à échafauder dans leur globalité une « machine à penser », dont le journal était un des rouages. Par exemple, le quarante-huitième numéro, publié le vendredi 28 janvier 2005 et composé de vingt pages agrafées sur le bord gauche des feuilles, contient la transcription d'une conférence de Marcus Steinweg, une liste de termes restant à définir à l'issue de celle-ci, un collage de Thomas Hirschhorn composé de coupures de presses et autres documents relatifs aux difficultés connues par une sportive éthiopienne pour obtenir le droit d'asile en Suisse, la copie de divers entretiens avec Thomas Hirschhorn annotés de façon manuscrite, une photographie de fort mauvaise qualité du *Musée Précaire Albinet*, qui est un autre projet de l'artiste, et en quatrième de couverture, la photographie d'une exilée irakienne votant lors d'une élection à Sydney. La mise en page est à l'image du travail de Thomas Hirschhorn : brutale. La maquette est réalisée à la main, l'entête du journal est composé sur un morceau de carton servant de support à divers collages et griffonnages, le titre étant inscrit au stylo bille. Des lignes tracées au feutre noir et à la règle détermine la composition de la mise en page. Ces procédés de mise en forme caractérisant l'ensemble des œuvres de l'artiste ne constituent pas seulement un style graphique mais résultent d'un choix esthétique et politique qui fonde son travail :

Je suis intéressé par l'énergie, pas par la qualité, c'est pourquoi mon travail semble à ce quoi il semble ! Énergie oui ! Qualité non ! Je ne veux pas intimider ou exclure en travaillant



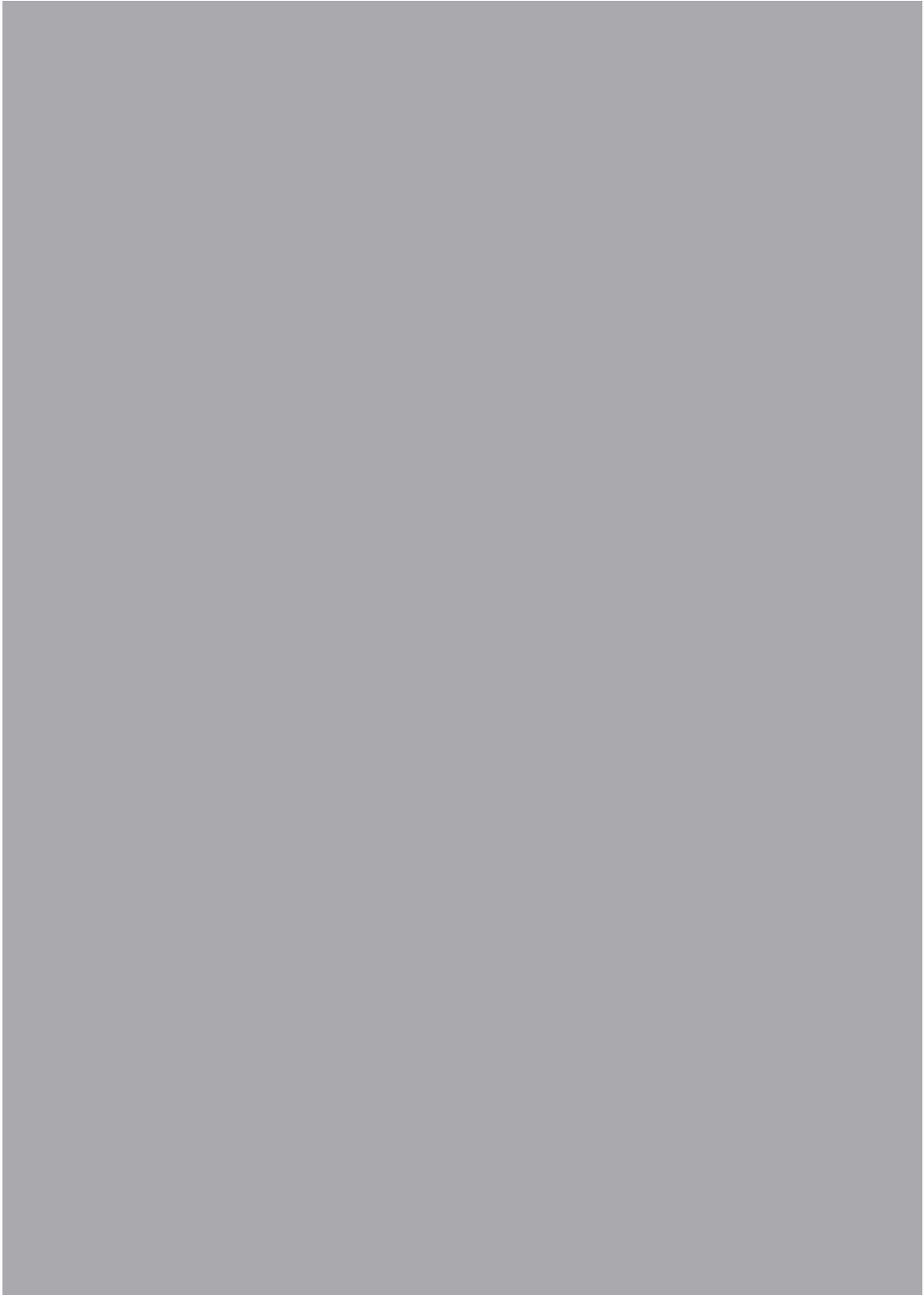
Thomas Hirschhorn, *Swiss Swiss Democracy Journal*, n° 48, 28 janvier 2005, 16 p., 42 × 29,7 cm.
(V.L.)

avec des matériaux artistiques précieux, sélectionnés, valorisés, spécifiques. Je veux inclure le public avec et par mon travail et les matériaux avec lesquels je travaille sont des outils pour inclure et non pour exclure. C'est ce qui me fait choisir le type de matériaux que j'utilise. C'est un choix politique¹⁴⁴.

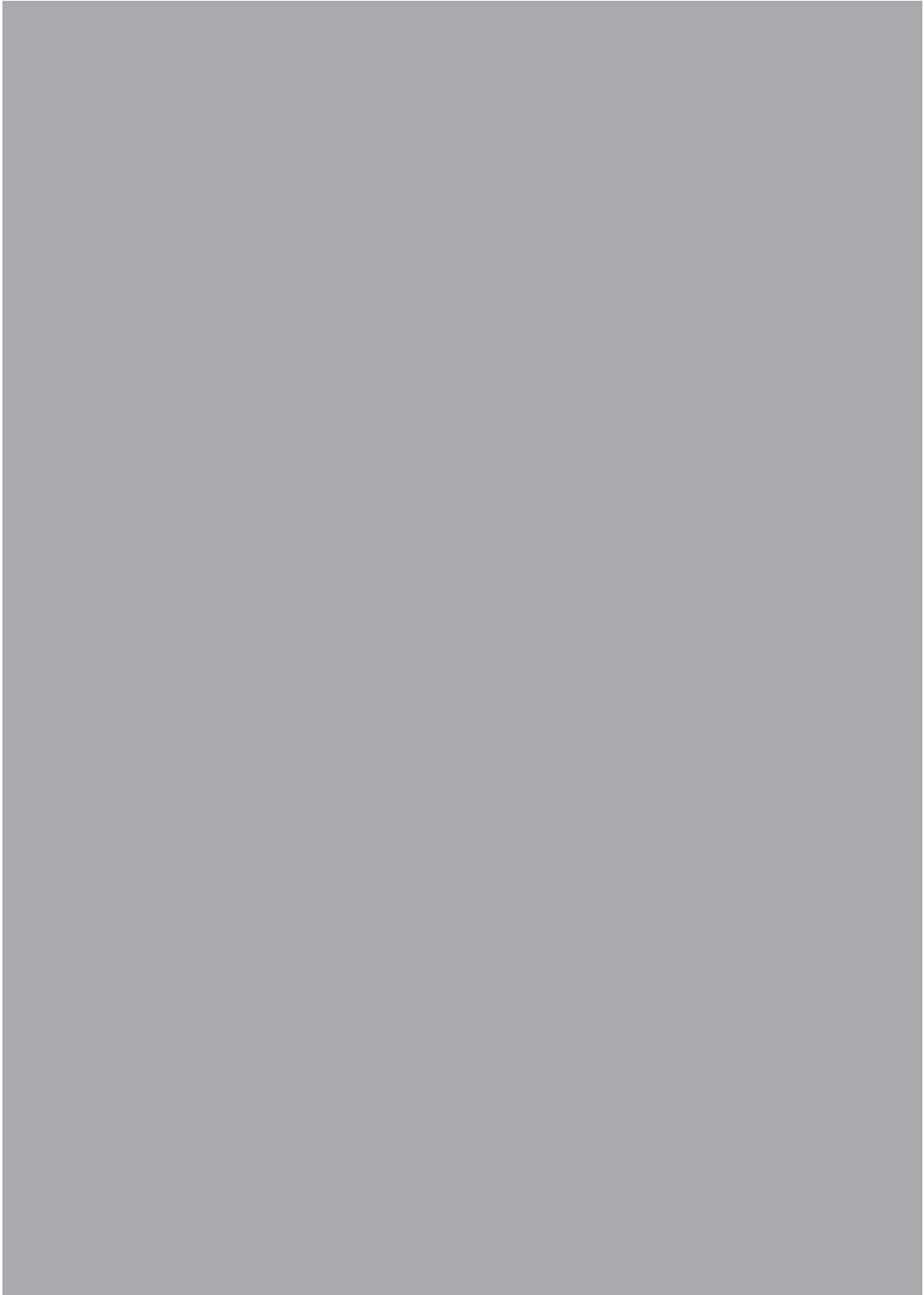
Ces éditions ne sont pas des œuvres au sens où le sont une peinture ou un film de Marcel Broodthaers, un objet ou un poème de Robert Filliou, ou une installation de Thomas Hirschhorn. Pour autant, elles s'inscrivent pleinement dans des pratiques artistiques dont elles ne sont pas simplement des traces documentaires ou un accompagnement critique secondaires, car ces pratiques incluent dans une seule et même activité globale le fait de créer des œuvres, de les documenter, d'écrire sur l'art ou sur autre chose, d'organiser des manifestations culturelles, de communiquer et de diffuser sa propre pensée aussi bien que celle des autres, etc. Plus qu'elle n'est opérable, l'appropriation du catalogue est donc ici « artistique », de façon plus indéfinie. C'est qu'il ne s'agit plus vraiment de « faire de l'art » au sens que cette expression a pu avoir depuis le XIX^{ème} siècle, ou même la Renaissance, ni à l'inverse de faire du non-art, mais plutôt de faire toute chose possible d'un point de vue artistique. Et dans un tel régime esthétique, « l'erreur serait de confondre une contiguïté occasionnelle entre art et œuvre pour une identité nécessaire¹⁴⁵. »

144 Thomas Hirschhorn, « More questions — More responses. Entretien avec Craig Garrett », *Swiss Swiss Democracy Journal*, n° 48, 28 janvier 2005, n.p.

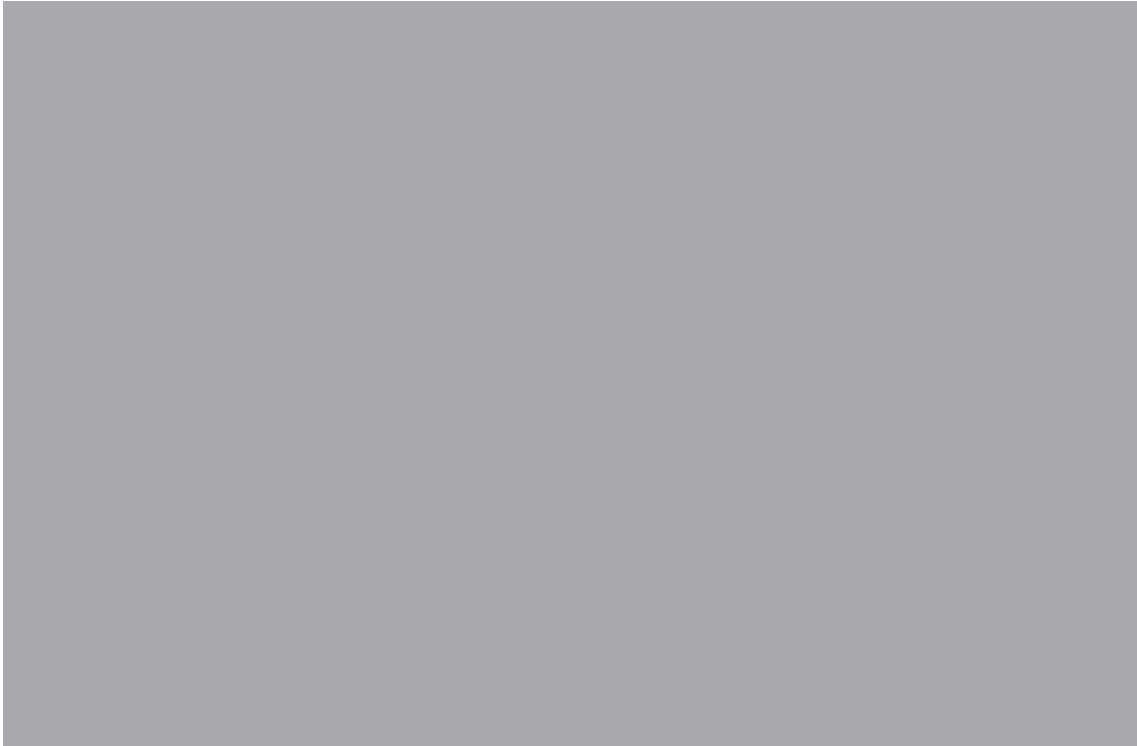
145 Stephen Wright « Le dés-œuvreement de l'art », *Mouvements*, n° 17, 4^{ème} trimestre 2001, p. 9-13, également en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-4-page-9.htm> [19 septembre 2012].



Thomas Hirschhorn, *Swiss Swiss Democracy Journal*, n° 2, 5 décembre 2004, 16 p., 42 × 29,7 cm.



Thomas Hirschhorn, *Swiss Swiss Democracy Journal*, n° 27, 4 janvier 2005, 16 p., 42 × 29,7 cm.



Lawrence Weiner, *8 Arbeiten von Lawrence Weiner / 8 Work of Lawrence Weiner*,
Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1973, boîte : 20,5 × 16 × 2,5 cm.

DÉCLINAISONS ET VARIATIONS

Œuvres plurielles (Lawrence Weiner, Stanley Brouwn)

Comme l'atteste les exemples mentionnés jusqu'ici, les livres et les éditions d'artistes impliquent de réévaluer nombre des paramètres afférents à la notion d'œuvre d'art. Dans la configuration esthétique qu'il est convenu de nommer « art contemporain », une même « œuvre » peut exister sous différentes formes ou à travers diverses concrétisations. C'est-à-dire qu'une installation, une série photographique, une inscription murale ou un livre, peuvent être autant de versions d'un même projet artistique dont l'une des spécificités serait de ne pas s'informer dans un médium exclusif. L'art conceptuel a permis une telle situation en différenciant l'œuvre de ses matérialisations possibles. En effet, si l'identification d'une œuvre tient davantage à la compréhension de son concept qu'aux formes, aux matériaux, aux couleurs, etc., qui lui seraient propres, alors l'œuvre en question n'est plus figée dans une identité physique unique et stable. L'une des caractéristiques de l'art conceptuel est ainsi, pour les œuvres, « la possibilité de se voir traduites ou translitées de l'espace de la galerie et des salles du musée vers les deux dimensions du livre¹⁴⁶. » « L'œuvre conceptuelle [...] semble se prêter à d'infinies traductions formelles. Du manuscrit à la feuille dactylographiée, de la feuille dactylographiée à son encadrement au mur, du cadre à la page du livre ou au magazine, elle se présente souvent comme une structure abstraite qui joue de toutes les modalités possibles, sinon de l'inscription, du moins de l'impression¹⁴⁷. »

La publication¹⁴⁸ réalisée par Lawrence Weiner pour son exposition au Städtisches Museum de Mönchengladbach en 1973 est exemplaire à cet égard. L'exposition consistait

146 Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond, Fabien Vallos (dir.), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, MIX, 2008, p. 13.

147 *Ibid.*, p. 10.

148 Lawrence Weiner, *8 Arbeiten von Lawrence Weiner*, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1973.



Lawrence Weiner, *8 Arbeiten von Lawrence Weiner / 8 Work of Lawrence Weiner*,
Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1973, affiche : 78 × 60 cm.

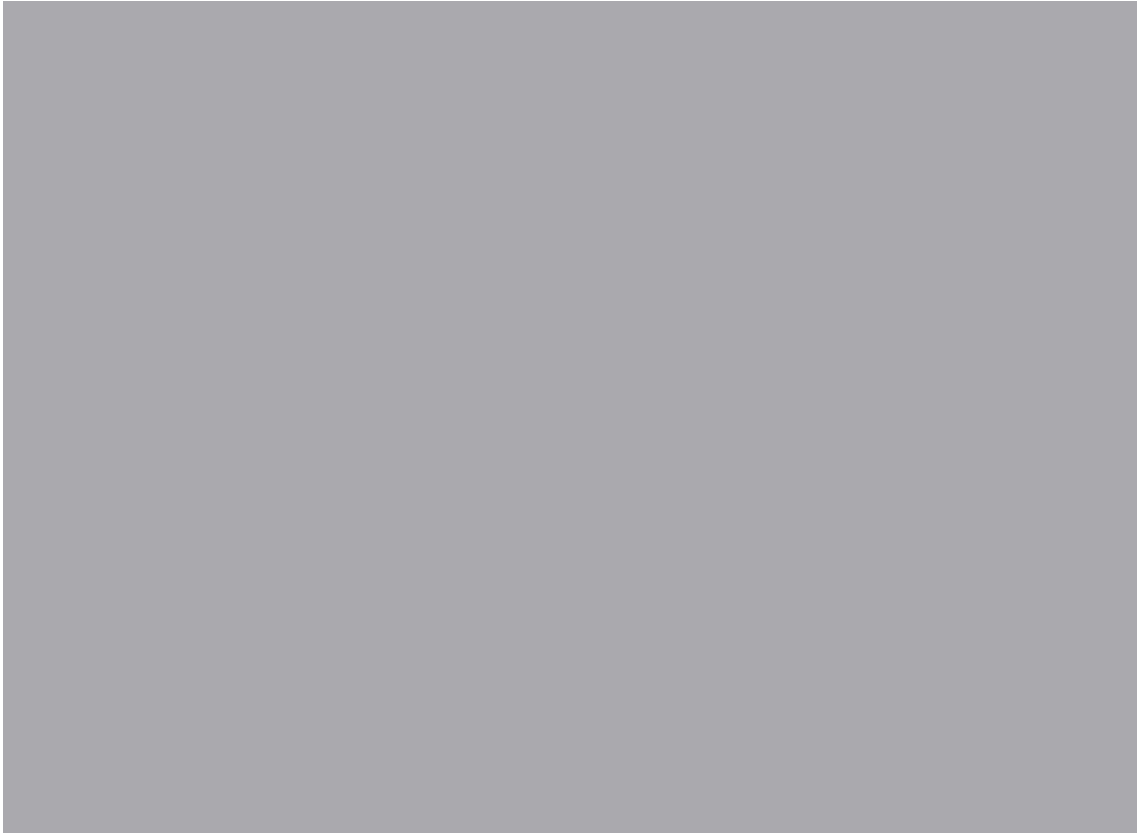
en effet en huit énoncés (*statements*) de l'artiste, visibles sous diverses formes réunies dans le *kassettenkataloge*¹⁴⁹ publié pour l'occasion et en même temps déployées dans l'espace muséal. La boîte-catalogue se compose de quatre éléments : un mince livret de quatre pages comprenant un texte de Johannes Cladders, et trois autres éléments qui présentent chacun sous une forme différente les énoncés proposés par l'artiste pour l'exposition. Un premier mode d'apparition de ces *statements* intervient directement sur la boîte en carton qui réunit toutes les autres composantes de la publication. Les huit « travaux » conceptuels (*works* ou *arbeiten* d'après le titre de l'exposition) sont rapportés sur son couvercle en lettres capitales vertes, en deux colonnes, l'une en donnant une version anglaise, et l'autre, la traduction allemande. Une seconde apparition des *statements* intervient dans un livre de 84 pages au format poche, publié en 1972 pour la Documenta de Cassel¹⁵⁰. Ce livre propose l'ensemble des énoncés, séquencés à travers la succession des pages. Enfin, l'ensemble des énoncés est également imprimé sur une grande affiche (77,5 × 61 cm) pliée dans la boîte. Tout en communiquant le titre, les dates de l'exposition et ses horaires d'ouverture, elle en livre également le contenu puisque les « huit travaux » y sont inscrits, là aussi en lettres capitales vertes. L'ensemble de ces éléments était lui-même visible dans le musée, puisque l'exposition consistait en fait en une présentation de l'affiche et des diverses publications de l'artiste publiées à cette date.

Il convient de rappeler que Lawrence Weiner considère comme équivalent le fait que l'artiste construise le travail, que le travail soit fabriqué par quelqu'un d'autre que l'artiste, ou qu'il ne soit pas réalisé matériellement, la nature artistique de ses productions résidant dans leur énoncé même¹⁵¹. Compte tenu de cette dernière caractéristique, les différents modes d'apparition des *statements* proposés pour Mönchengladbach ne sont pas à voir

149 Cf. *supra*, p. 131.

150 Lawrence Weiner, *A Primer*, Cassel, Documenta GmbH, 1972.

151 « 1. L'artiste peut construire le travail ; 2. Le travail peut être fabriqué (par quelqu'un d'autre) ; 3. Le travail peut ne pas être réalisé. Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception », Lawrence Weiner in *January 5-31, 1969*, New York, Seth Siegelaub, 1969, n.p.



Stanley Brouwn, *Steps*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971, 72 p., 13,6 × 20,8 cm.

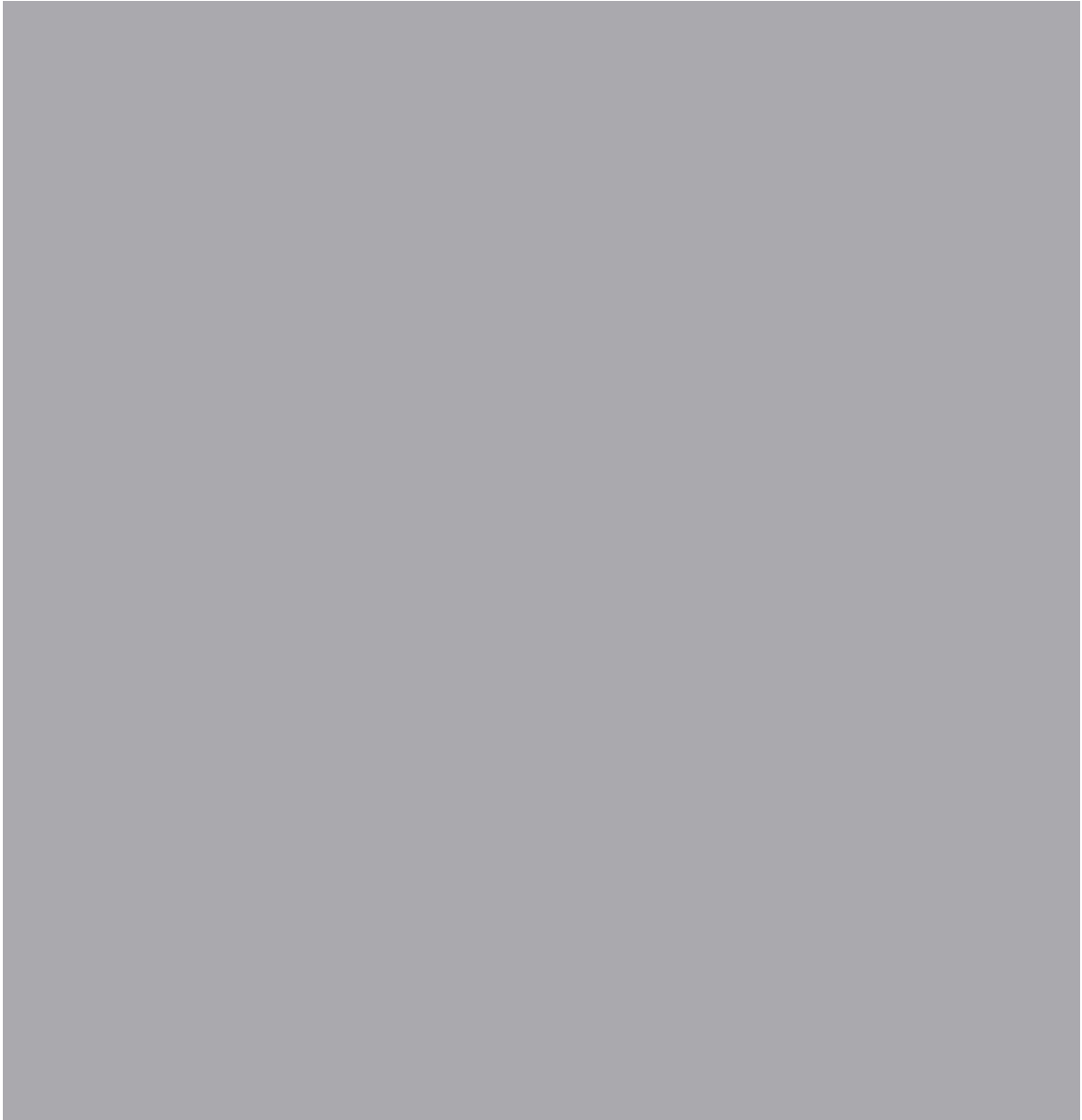
comme différentes reproductions d'un travail dont l'un des états constituerait la version originale, mais plutôt comme diverses actualisations de la même proposition artistique. Dans le cas évoqué à l'instant, une variation des modalités d'apparition de l'œuvre est en jeu à travers une série de productions imprimées qui, tout en ayant leur propre mode de fonctionnement, peuvent aussi être exposées, en particulier dans le cas de l'affiche. Mais le principe de variation peut aussi intervenir directement entre l'exposition et l'édition, comme c'est le cas pour *Steps* de Stanley Brouwn (1935-).

C'est à l'occasion d'une exposition au Stedelijk Museum à Amsterdam que ce dernier publia en 1971 un livre d'artiste portant ce titre¹⁵². Le travail de Stanley Brouwn repose dans sa totalité sur la marche et sur la comptabilité de cette activité la plus ordinaire qui soit : nombre de pas, distances parcourues, etc. Celle-ci donne lieu à diverses représentations, systématiques et mathématiques, dont certaines élisent le livre, objet lui aussi le plus ordinaire qui soit, comme lieu de restitution. Dans le cas de *Steps*, le projet de l'artiste consista dans un premier temps en une exposition, puis en un livre qui en propose une nouvelle forme. Le communiqué de presse de l'exposition au Stedelijk Museum annonce ainsi que le projet de l'artiste consistera « à compter au moyen d'un compteur manuel le nombre total de pas qu'il fera lors de chaque journée que durera l'exposition. Au cours de cette période, il visitera plusieurs pays où il n'est encore jamais allé. Il s'agira donc de ses premiers pas dans ces pays. Chaque jour, le nombre de pas et les pays visités apparaîtront sur des cartes dans l'espace d'exposition. À l'issue de l'exposition, une brochure présentant le projet sera publiée ; outre la description du projet, elle indiquera le nombre de pas effectués chaque jour et les pays visités¹⁵³. »

En fait de description, le livre ne comporte que les indications se rapportant au nombre de pas effectués chaque jour par l'artiste. Au recto de chaque page sont ainsi inscrits une date, un nombre de pas, et la localisation nationale du parcours effectué. Par exemple, le

152 Stanley Brouwn, *Steps*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971.

153 Stedelijk Museum, *Projekt « Steps » van Stanley Brouwn in Stedelijk Museum*, communiqué de presse, 1971, trad. Barbara Spanu.



Stanley Brouwn, *Steps*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971, 72 p., 13,6 × 20,8 cm.

lecteur peut comprendre que le 21 mars 1971 (l'exposition se déroulant du 18 mars au 18 avril), l'artiste a sillonné une région frontalière, puisque la page portant date de ce jour rapporte :

21-3-71

15466

netherlands (0-2126)

belgium (2127-2462)

france (2463-15466)

De cette manière, le livre procède de l'exposition, qui devient une donnée temporelle d'un protocole établi par l'artiste. Pourtant, nous ne pouvons pas dire qu'il la documente. Il s'y ajoute en déclinant le projet *Steps* sous une autre forme que celle adoptée dans l'espace muséal, où la comptabilité des pas se faisait au moyen d'inscriptions journalières sur des cartes géographiques, l'exposition se construisant tout au long de sa durée.

Cette non clôture de l'œuvre, qui lui offre un potentiel de variabilité et favorise la déclinaison des propositions artistiques en de multiples formes, formats et supports, est symptomatique de l'art conceptuel mais elle irrigue aussi l'art de ces dernières décennies par delà les seules œuvres qui correspondraient à une supposée orthodoxie de l'art conceptuel (celles dont le caractère est résolument de l'ordre de l'information, du texte, du concept). Dans cette optique, nous nous proposons de considérer d'autres livres qu'il est possible d'appréhender selon des rapports d'analogie manifestes avec des œuvres exposées, bien qu'ils n'en soient pas de simples reproductions et qu'ils constituent des créations artistiques à part entière.

Il s'agit là d'envisager une économie artistique qui n'oppose pas les expositions aux autres formes de visibilité de l'art, mais qui intègre les unes et les autres dans des stratégies communes. Seront ainsi étudiées dans les pages qui suivent des œuvres exposées et des œuvres éditées qui peuvent s'appréhender comme des variations ou des déclinaisons l'une

de l'autre : « déclinaisons » au sens où une chose se décline en plusieurs, « variations » au sens musical ou littéraire du terme, qui désigne un procédé de composition consistant à employer un thème que l'on modifie, tout en le laissant reconnaissable. « La variation, ordinairement conçue comme un petit changement, le plus souvent quantitatif, se tient à l'identité de son sujet ; c'est ce qui la sépare de l'altération, passage du même à l'autre, et bientôt changement radical. Varier, c'est se modifier, c'est changer sans doute, mais tout en restant essentiellement le même : dans la variation se pense l'identité ou la permanence du variant. [...] La variation, pensée du changement, ne s'accomplit donc qu'en réduisant le changement à un mode de l'identité : elle se doit de rendre possible la reconnaissance du même dans le devenir, et de donner la raison de son propre fonctionnement¹⁵⁴. »

La variation ainsi comprise est à mettre en regard de ce que Gérard Genette nomme les œuvres « plurielles », c'est-à-dire des œuvres « dont la pluralité n'est pas un artefact purement technique, mais procède pleinement d'une intention auctoriale, comme lorsqu'un artiste, après avoir produit un tableau, un texte, une composition musicale, décide d'en produire une nouvelle version plus ou moins fortement différente, mais assez proche (et dérivée) de la première pour que la convention culturelle la considère plutôt comme une autre version de la même œuvre que comme une autre œuvre¹⁵⁵. »

Mais à la différence des exemples auxquels nous pouvons penser en lisant les propos précédents, les œuvres que nous allons étudier impliquent des variations de nature médiatique plutôt que stylistique. Ainsi, il ne s'agira pas d'étudier deux tableaux ou deux textes dont on pourrait dire qu'ils sont les différentes versions d'une même œuvre, mais de faire l'hypothèse que certaines œuvres exposées (photographies, installations, etc.) et éditées partagent une identité sur le mode de la variation ou sur celui, moins circonscrit, de la déclinaison. Plus précisément, cette identité se situe sur le plan artistique : qu'il fasse une exposition ou conçoive un livre d'artiste, c'est souvent la même démarche plastique,

154 Sébastien Mallet, « L'homme, variation continue », in Christophe Carraud (dir.), *La Variation*, Orléans, I.A.V., 1998, p. 43-44.

155 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 188.



Hiroshi Sugimoto, *In Praise of Shadows*, Kitakyushu, Korinsha Press – Center for Contemporary Art, 1998, 98 p., 22 × 16 cm.

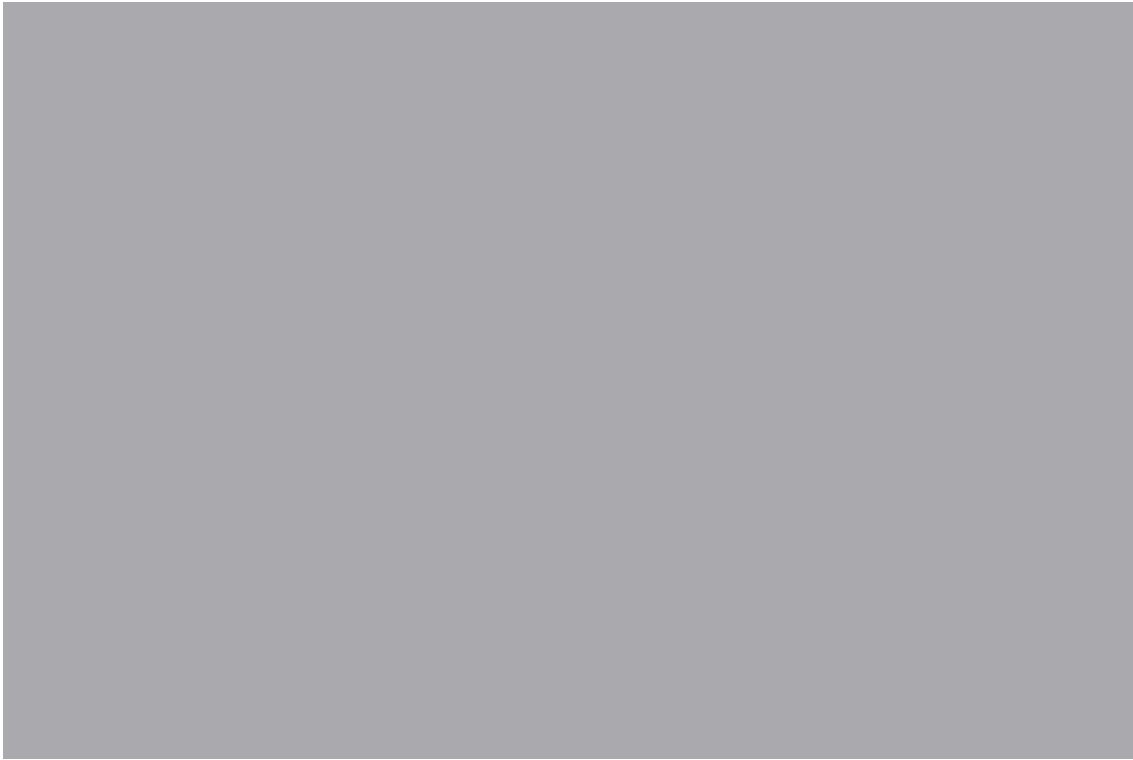
photographique, conceptuelle, etc., les mêmes questionnements fondamentaux, les mêmes contenus iconographiques et textuels, que l'artiste convoque. Considérant ces œuvres, l'œuvre exposée aussi bien que l'œuvre éditée, il faudra pourtant mettre en évidence ce qui les distingue esthétiquement du point de vue de la réception. En effet, il peut y avoir à la fois identité et permanence artistique sur le plan de la conception et / ou de la production de l'œuvre, et différenciation sur le plan esthétique. Nous reconduisons ici la distinction entre le pôle artistique et le pôle esthétique de l'œuvre telle qu'elle a été conceptualisée à propos de l'œuvre littéraire dans le cadre de la théorie de la réception : « le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur¹⁵⁶. » En la matière, ce qui vaut pour le texte littéraire vaut également pour l'œuvre d'art plastique ou visuelle. Or, « la concrétisation réalisée par le lecteur » ne dépend pas seulement de lui mais également « des conditions dans lesquelles [il] l'actualise¹⁵⁷ ». Comme nous le verrons, le dispositif grâce auquel la production artistique parvient au récepteur est déterminant pour l'analyse de ces « conditions », l'œuvre exposée et l'œuvre éditée se différenciant tant du point de vue de leurs modalités de perception que du point de vue de leurs modalités d'existence sociale. Variation et déclinaison sont alors des figures qui permettront d'observer et de comprendre quelles sont les spécificités du projet de l'art inhérent aux publications d'artistes.

D'une forme à l'autre (Hiroshi Sugimoto, Julien Nédélec, Alexandre Perigot)

Un premier cas significatif est une œuvre du photographe Hiroshi Sugimoto (1948-), qui occupe une place un peu particulière dans la production de l'artiste, car bien qu'elle fasse indubitablement intervenir le processus photographique, celui-ci y est restitué d'une

156 Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique* (1976), Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 48.

157 *Ibid.*



En haut : Hiroshi Sugimoto, vue de l'exposition *In Praise of Shadows*, Kitakyushu, Center for Contemporary Art, 1998.

En bas : Hiroshi Sugimoto, *In Praise of Shadows*, Kitakyushu, Korinsha Press – Center for Contemporary Art, 1998, 98 p., 22 × 16 cm.

manière assez inhabituelle. *In Praise of Shadows* est une installation qui donne son titre à une exposition réalisée par l'artiste en 1998 au Center for Contemporary Art (CCA) de Kitakyushu, au Japon, ainsi qu'à une édition publiée à cette occasion¹⁵⁸. Le CCA de Kitakyushu est un centre d'art qui, à l'instar de certaines institutions plus historiques citées précédemment, publie systématiquement à l'occasion de ses expositions monographiques un livre d'artiste en lieu et place du catalogue d'exposition¹⁵⁹.

In Praise of Shadows emprunte son titre à un essai de l'écrivain japonais Jun'ichiro Tanizaki (1886-1965)¹⁶⁰, qui traite du rapport différent que les cultures occidentale et japonaise entretiennent à l'ombre et à la lumière. D'ombre et de lumière il est en effet question dans le projet d'Hiroshi Sugimoto. Il s'agit d'une série de photographies qui enregistrent chacune en une seule prise de vue, par un long temps de pause, des bougies en train de prendre feu, s'auto-consumant dans la nuit et dans le vent. L'image enregistre à la fois l'éclat et le mouvement de la flamme, traduisant l'attention de l'artiste à la lumière comme élément constituant de la photographie mais aussi à la temporalité, dans une sorte de méditation sur l'écoulement du temps, à moins qu'il ne s'agisse plutôt de sa suspension. La particularité du dispositif tient à ce que Hiroshi Sugimoto ne donne pas à voir des tirages photographiques de ces images, mais des projections murales à partir de tirages sur verre rétro-éclairés par la lumière de bougies. Celles-ci permettent de faire apparaître les images au sein d'une installation produisant un effet de redoublement entre la réalité et sa représentation, entre l'image des flammes projetée et l'incandescence des flammes réellement présentes dans l'espace d'exposition.

Dans le livre relié en spirale publié suite à l'exposition, chaque photographie — vingt au total — est reproduite en transparence sur une feuille de type rhodoïd. Il se substitue ici

158 Hiroshi Sugimoto, *In Praise of Shadows*, Kitakyushu, Korinsha Press — Center for Contemporary Art, 1998.

159 Il est donc possible de parler ici aussi d'appropriation opérable du catalogue d'exposition (cf. *supra*, p. 89 *sqq.*). Il va de soi que les catégories que délimitent les différentes parties et sous-parties de cette thèse ne sont pas imperméables les unes aux autres.

160 Jun'ichiro Tanizaki, *Éloge de l'ombre* [*In'ei raisan*, 1933], Paris, Publications orientalistes de France, 1977.



Hiroshi Sugimoto, *In Praise of Shadows*, Kitakyushu, Korinsha Press – Center for Contemporary Art, 1998, 98 p., 22 × 16 cm.

au principe de projection sur lequel repose l'installation un autre principe qui est celui de la superposition. La présence d'une page blanche entre chaque page transparente permet un jeu très simple mais ingénieux de symétrie, le recto et le verso de chaque feuille rhodoïd apparaissant en superposition sur les pages vierges, tantôt à droite, tantôt à gauche, au fur et à mesure que le lecteur parcourt la publication.

In Praise of Shadows donne ainsi à voir sous la forme d'un livre une démarche d'abord matérialisée sous la forme d'une installation, selon un principe que l'on pourrait qualifier de re-production (où il s'agit de re-produire, de refaire, et non simplement de reproduire au sens documentaire du terme), de déplacement, de transposition ou de traduction éditoriale, chacun de ces termes convenant plus ou moins bien selon la manière dont se fait le passage de l'œuvre exposée à l'œuvre éditée, et vice-versa.

C'est d'une autre forme de transposition que résulte la contribution de Julien Nédélec (1982-) au premier numéro de la revue *2.O.1*, publiée à l'Université Rennes 2 entre 2008 et 2011¹⁶¹. Outil pour la diffusion de recherches théoriques autant qu'espace de création artistique, la revue a en effet accueilli en ses pages une œuvre de cet artiste qui, certes n'a pas été conçue à l'occasion d'une exposition, mais transpose néanmoins dans l'espace de la publication un principe caractéristique d'une production déjà existante sous une forme exposée. Présentée à diverses occasions¹⁶², la pièce *Réduire* consiste en une série d'aplats gris peints sur une cimaise, aplats rectangulaires au nombre variable dont les dimensions correspondent au format raisin. Sur chacune de ces surfaces, une feuille de papier, au format raisin également, le format standard dans la gamme des papiers et toiles destinées aux beaux-arts, est réduite au format A4, autre format standard s'il en est, par une série de pliages chaque fois différents et simplement retenus par des épingles.

C'est le même principe qui est repris pour la revue *2.O.1*, si ce n'est que cette fois-ci l'artiste

161 Julien Nédélec, « Réduire », *2.O.1*, n° 1, novembre 2008, p. 75-78.

162 Notamment lors d'une exposition de Julien Nédélec intitulée *La Peau de l'ours*, La Graineterie, Houilles, 2011.



En haut : Julien Nédélec, *Réduire*, vue de l'exposition *La peau de l'ours*, La Graineterie, Houilles, 2011.

En bas : Julien Nédélec, « Réduire », *2.0.1*, n° 1, novembre 2008, p. 75-78, 15 × 23,5 cm.

a travaillé avec des feuilles identiques à celles utilisées par l'imprimeur de la publication pour l'imposition de sa maquette¹⁶³. Selon un principe auto-référentiel récurrent dans le travail de Julien Nédélec, ces feuilles ont été pliées de diverses manières pour être réduites au format final de la revue puis elles y ont été reproduites en facsimilés à travers quatre pages consécutives, ces opérations impliquant un passage du format 51 × 70 cm (le format des feuilles utilisées par l'imprimeur) au format 15 × 23,5 cm (le format de la revue refermée).

À nouveau, on observe là la déclinaison d'un principe qui caractérise une œuvre aux formes plurielles, dans le sens où il peut être actualisé de diverses manières aussi bien dans un espace d'exposition que dans un espace imprimé, en donnant lieu à des variations du même concept initial. En résultent des œuvres dont la diffusion et la perception répondent à des modalités très différentes, mais dont le principe artistique central reste identique. L'œuvre exposée se regarde dans un espace d'exposition où elle est vue en regard d'autres œuvres exposées. Elle est unique mais mise en vue d'un public collectif, qui peut en avoir une réception à la fois individuelle (chaque spectateur perçoit l'œuvre d'une façon qui lui est propre) et simultanée. L'œuvre éditée existe en 800 exemplaires, faisant l'objet d'appropriations — ou du moins de lectures — qui sont également individuelles mais qui se produisent de façon indépendantes, dans des espaces et des temporalités diverses. Par ailleurs, pour être regardée, l'œuvre éditée doit aussi être manipulée, puisqu'elle consiste en une séquence de pages que le lecteur doit tourner, et alors ce n'est pas en regard d'autres œuvres qu'il peut la percevoir, mais parmi un ensemble de textes théoriques et critiques. Entre l'identité artistique et les différences sur le plan réceptif, c'est précisément le principe de variation et de transposition qui est en jeu.

163 En imprimerie, l'imposition consiste à placer plusieurs pages d'un ouvrage sur une même plaque d'impression, afin d'obtenir un cahier par le pliage de la feuille imprimée.



Alexandre Perigot, *Radiopopeye*, Chatou, Cneai, 2003, 52 p., 21 × 15 cm. (V.L.)

Ce principe de variation / transposition caractérise également un livre publié en 2003 par l'artiste Alexandre Perigot (1959-), avec la collaboration avec l'écrivain Christophe Fiat, sous le titre *Radiopopeye*¹⁶⁴. Cet ouvrage s'inscrit dans une série d'œuvres dont le dénominateur commun est une photographie agrandie avec un certain degré de pixellisation la laissant néanmoins tout à fait lisible. L'image représente un village construit de toutes pièces en 1980 pour servir de décor au film *Popeye* de Robert Altman, puis aujourd'hui transformé en parc d'attraction.

L'intérêt d'Alexandre Perigot pour ce village et la photographie qu'il en a réalisé s'ancre dans une démarche par laquelle il cherche à mettre en évidence les signes d'une spectacularisation de notre société. Selon sa propre expression, il propose une « désillusion par rapport à l'illusion¹⁶⁵ » : l'illusion que peuvent créer les manifestations du spectaculaire, en dévoilant l'envers et les à-côtés du décor. Ainsi Alexandre Perigot s'intéresse-t-il au doublage cinématographique, au phénomène des fans, aux maisons d'artistes, etc., sans hésiter d'ailleurs à redoubler les moyens de visibilité de l'industrie culturelle pour s'approcher ces objets.

Le livre *Radiopopeye* résulte d'une fragmentation de la photographie du village de Popeye en 26 parties qui composent autant de pages recto du livre, en regard desquelles, sur les verso, court en français et en anglais le texte dense de Christophe Fiat. Celui-ci y évoque diverses figures de Popeye, depuis l'un des personnages de roman de William Faulkner portant ce nom jusqu'au personnage de bande dessinée et de dessin animé.

L'image qui traverse ce livre de part en part est utilisée par Alexandre Perigot dans plusieurs autres œuvres. C'est le propre de l'image numérique ou numérisée que de pouvoir se démultiplier dans les formats et sur les supports les plus divers. Ainsi, cette photographie est d'abord apparue en 2002 à la galerie Maisonneuve (Paris) puis au Mamco (Genève)

164 Alexandre Perigot, *Radiopopeye*, Chatou, Cneai, 2003.

165 Propos rapporté par Annick Rivoire, in « Jeu vidéo grandeur nature à Aubervilliers », *Libération*, 8 mai 1998, également en ligne sur <http://www.liberation.fr/ecrans/0109247420-jeu-video-grandeur-nature-a-aubervilliers-une-inauguration-artistique-et-festive-du-metafort-un-centre-culturel-et-social-des-nouvelles-technologies> [19 septembre 2012].



En haut : Alexandre Perigot, *Radio Popeye*, 2002, vue d'installation à la galerie Maisonneuve, Paris, tirage photographique sur PVC, 250 × 500 × 10 cm.

En bas : Alexandre Perigot, *Radio Popeye*, 2003, 50^{ème} Biennale de Venise, *billboard*, 10 × 30 m.

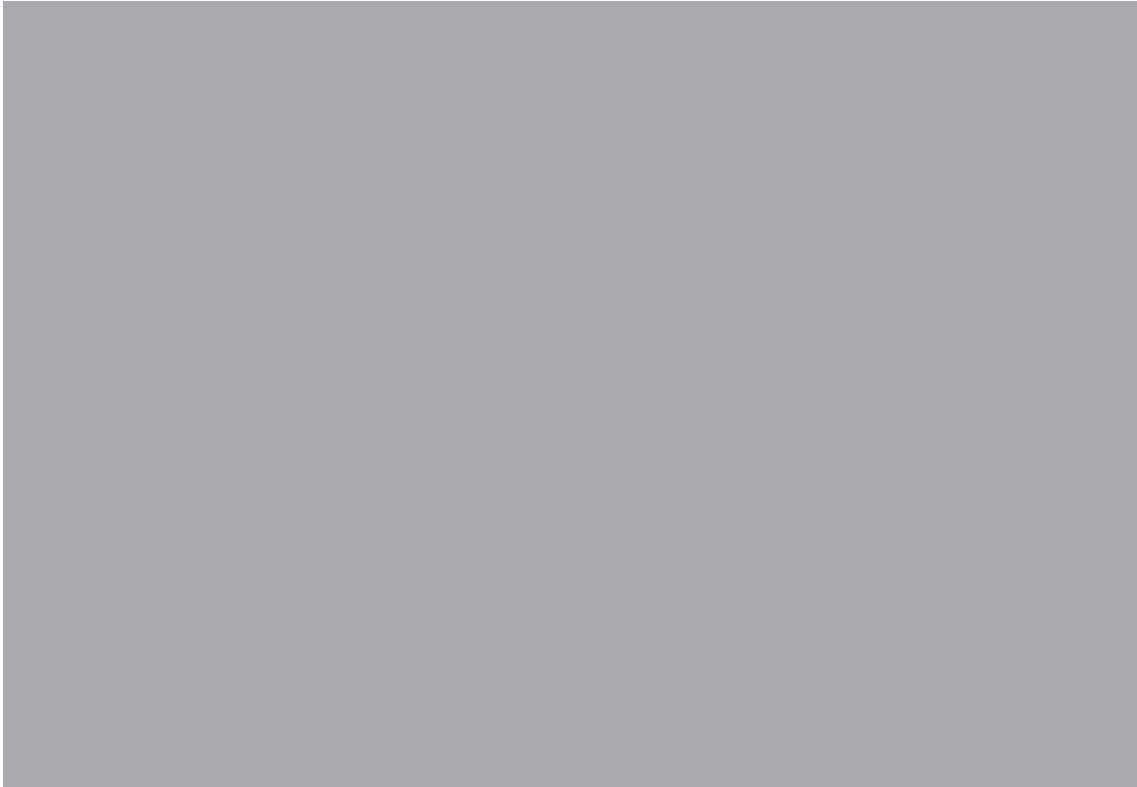
sous la forme d'une impression photographique de 2,50 × 5 mètres, appuyée contre le mur d'un espace d'exposition dans lequel furent diffusées diverses créations sonores, notamment de Xavier Boussiron (dont le nom apparaît d'ailleurs sur le livre au même titre qu'Alexandre Perigot et Christophe Fiat). *Radio Popeye* se présentait à cette occasion comme un label musical qui a réuni différentes collaborations sonores, occasionnant par exemple un recyclage de tubes rock n' roll de Roy Orbison dans le cas de Xavier Boussiron, où menant dans d'autres cas à la rediffusion de brèves de comptoirs prélevées dans différents bars et participant dans leur nouveau contexte de diffusion à une entreprise de dévalorisation de l'image spectaculaire.

La même photographie fut ensuite reproduite sous la forme d'une immense bâche de 10 × 30 mètres, venant couvrir un échafaudage dans l'espace public lors de la 50^{ème} Biennale de Venise en 2003. C'est d'ailleurs à cette occasion que fut publié le livre.

Enfin, en 2006, elle fut mise en scène à la Criée centre d'art contemporain à Rennes, puis en d'autres occurrences, dans un dispositif mouvant intitulé *Palais Popeye*. L'image y était de nouveau fragmentée et cette fois-ci tapissée à la surface de cloisons entre lesquelles devait se mouvoir le spectateur, certaines étant montées sur des plateaux tournants motorisés.

Le livre publié en 2003 peut être vu comme une occurrence du projet *Radio Popeye* en relation avec les autres réalisations. Sa proximité avec *Palais Popeye*, en particulier, est frappante. Dans les deux cas, l'image est livrée de façon cinématique, à travers le mouvement des cimaises ou celui des pages que l'on tourne, et elle ne peut être perçue que d'une façon fragmentée, chaque morceau de la photographie étant comme une impasse ou une vue qui se déroberait à son récepteur, renvoyant à un tout dont l'identité et le sens ne peuvent que se deviner mais jamais être saisis avec certitude.

Là où l'espace public induit la monumentalité (une monumentalité précaire dans le cas d'Alexandre Perigot), là où l'exposition permet la diffusion sonore ou favorise la fragmentation de l'image dans un espace tridimensionnel, le livre appelait quant à lui le texte. C'est peut-être sa spécificité au sein de la série *Radio Popeye / Palais Popeye*, dont les



En haut : Alexandre Perigot, *Palais Popeye*, 2006, vue d'installation à La Criée centre d'art contemporain, Rennes, dimensions variables.

En bas : Alexandre Perigot, *Radiopopeye*, Chatou, Cneai, 2003, 52 p., 21 × 15 cm. (V.L.)

diverses occurrences et déclinaisons construisent un espace à la clôture spatiale et temporelle jamais évidente.

L'image en codex et la page au mur (Hanne Darboven, Hans-Peter Feldmann)

Le livre d'Hiroshi Sugimoto, tout comme celui d'Alexandre Perigot ou la contribution artistique de Julien Nédélec à la revue *2.O.1*, résultent d'un travail d'adaptation — par exemple, dans le premier cas, en substituant le principe de superposition à celui de la projection pour tenir compte du passage de l'espace d'exposition tridimensionnel à l'espace du livre, qui fait se succéder des espaces plans bidimensionnels. D'autres productions, en revanche, sont plus directes dans la transposition qu'elles proposent entre forme exposée et forme éditée. Ainsi, un certain nombre de livres de Hanne Darboven, de Hamish Fulton, de Sophie Calle, entre autres, reproduisent simplement sur leurs pages un matériau textuel ou visuel pouvant exister par ailleurs à la surface de cimaises, à l'identique pourrait-on penser à première vue.

Ainsi en est-il des pages manuscrites qu'Hanne Darboven (1941-2009) a rempli quotidiennement de la fin des années 1960 jusqu'à la fin de sa vie. Cette artiste a déployé tout son Œuvre autour d'une pratique constante de l'écriture, envisagée comme travail de scription, et prenant d'ailleurs parfois la forme d'une *scriptio continua* (une écriture sans espace ni marque de ponctuation). Hanne Darboven ne fait pas des textes, elle écrit, ainsi que le souligne Johannes Cladders¹⁶⁶, c'est-à-dire que cette écriture n'a pas pour finalité la narration, la description ou l'analyse, mais cherche seulement à signifier l'acte d'écrire lui-même, en explorant sa capacité à rendre compte du temps. Le temps comme fondement de l'expérience est en effet l'aspect central du travail d'Hanne Darboven,

166 « It's writing she does, not making texts », Johannes Cladders, in Hanne Darboven, *Hanne Darboven, Venice Biennale, 1982*, [édité par les commanditaires du Pavillon de la République Fédérale d'Allemagne], 1982, n.p.



Hanne Darboven, *Hanne Darboven, Venice Biennale, 1982*, [édité par les commanditaires du Pavillon de la République Fédérale d'Allemagne], 1982, 210 p., 29,7 × 21 cm. (V.L.)

qui cherchait à éprouver la temporalité — et à la faire éprouver — par une pratique de l'écriture systématique voire mathématique, une pratique étroitement associée à celle du calcul. Les travaux de l'artiste reposent ainsi pour beaucoup d'entre eux sur un système de comptage à partir d'éléments calendaires : date du jour, nombre de jour dans une semaine, de semaine et de mois dans une année, d'années dans un siècle. Dans d'autres travaux, l'artiste retranscrit des textes, certains d'écrivains et de philosophes (Homère, Goethe, Sartre), d'autres en provenance d'encyclopédies, de discours politiques, etc. À partir de 1979, des images trouvées s'intègrent régulièrement aux pages manuscrites. De plus, l'artiste adopte parfois des systèmes d'écriture et de comptage qui empruntent les codes de la notation musicale, en écrivant des partitions. Les pages qu'elle a ainsi accumulées par milliers peuvent tout aussi bien donner lieu à des accrochages muraux, constitués par des alignements, grilles ou *all-over* de feuilles écrites, qu'à des éditions dans lesquelles elles sont compilées selon une logique propre à chacune d'elles. Souvent, les mêmes pages s'offrent à l'une et l'autre de ces possibilités, l'organisation structurelle de l'accrochage et l'ordonnement des pages restituant toujours la logique systématique et mathématique à l'œuvre dans la démarche de l'artiste.

Cette double modalité de présentation du travail caractérise par exemple *Weltansichten : 00-99* (ou *World-views:00-99*), œuvre titanesque existant à la fois sous la forme d'une présentation murale et d'une édition, toutes deux conçues pour la Biennale de Venise en 1982, année où Hanne Darboven y représenta la République Fédérale d'Allemagne. La pièce totalise 5300 morceaux de papier dont les notations sont structurées selon un système basé sur le nombre de semaines de l'année, le nombre de jours de la semaine et le nombre d'heures de la journée. Ces morceaux de papier sont reproduits et assemblés par quatre sur des feuilles, dont cent présentent également le titre de l'œuvre, un numéro compris entre 00 et 99 (correspondant aux années d'un siècle) et la reproduction d'une gravure représentant un édifice, un monument ou un paysage. Ces images proviennent de publicités du XIX^{ème} siècle pour l'entreprise que possédait les aïeux de l'artiste, raison



En haut : Hanne Darboven, vue de l'installation *Weltansichten : 00-99* à la Biennale de Venise, 1982.

En bas : Hanne Darboven, *Hanne Darboven, Venice Biennale, 1982*, [édité par les commanditaires du Pavillon de la République Fédérale d'Allemagne], 1982, 210 p., 29,7 × 21 cm. (V.L.)

pour laquelle son nom apparaît à plusieurs reprises dans les reproductions. Ce sont des « vues du monde », qui donnent son titre à la pièce (*Weltansichten / World-views*), et qui sont un pendant à une autre vue du monde : celle de Hanne Darboven, qui saisit là le réel en en mettant à jour la temporalité.

De par le système de compilation des 5300 morceaux de papiers que l'artiste a utilisé, ce sont en fait 1400 feuilles qui composent le travail. Pour l'exposition à la Biennale de Venise, celles-ci furent encadrées en accrochées sur quatre mètres de hauteur, de sorte à recouvrir les murs des deux salles adjacentes du pavillon Allemand. Le livre, lui, peut-être vu « comme une version réduite de l'œuvre¹⁶⁷ », et non comme sa reproduction illustrative, ainsi que l'indique Johannes Cladders dans le texte qui y est adjoint au travail d'Hanne Darboven. En effet, il ne compile pas les 1400 feuilles encadrées dans l'exposition, mais seulement la première et la dernière feuille de chacune des années comprises entre 00 et 99. Si l'on peut néanmoins considérer ce livre comme une version réduite de l'œuvre, c'est parce qu'il n'importe pas tant d'en saisir l'intégralité des composantes que d'en comprendre le principe structurant ou le rapport à la temporalité. D'ailleurs, bien que la version exposée de l'œuvre la présente intégralement, il est pourtant impossible là aussi d'en saisir chacune des composantes en tant qu'unités. Le nombre vertigineux des feuilles encadrées rend en effet peu probable leur consultation intégrale, et celles qui sont accrochées en hauteur sont de plus illisibles depuis le sol où se trouve le spectateur.

Pour preuve que la possibilité de saisir dans leur totalité les composantes de tel ou tel travail de l'artiste n'est pas un critère déterminant pour elle, il se trouve qu'en d'autres cas, les accrochages muraux de ses œuvres sont eux-mêmes partiels. Quant aux livres de Hanne Darboven, lorsqu'ils ne sont pas la version réduite d'une œuvre mais une œuvre in extenso sous la forme du codex, leur lecture ne nécessite pas pour autant d'être intégrale pour être opérante.

167 Johannes Cladders, in Hanne Darboven, *Hanne Darboven, Venice Biennale, 1982, op. cit.*, n.p.



Hanne Darboven, *Atta Troll*, Lucerne, Kunstmuseum, 1975, 228 p., 29,7 × 21 cm.

Un exemple significatif de ce point de vue est le livre *Atta Troll*¹⁶⁸, publié à l'occasion d'une exposition de l'artiste au Kunstmuseum de Lucerne en 1975. Il s'agit de la transcription manuscrite — puis imprimée — d'un poème d'Heinrich Heine (*Atta Troll*, 1841) dont Hanne Darboven met en évidence la structure et la scansion (probablement l'essence de la poésie pour l'artiste), en lui soustrayant sa signification sémantique :

La préface en prose est transcrite en simples lignes horizontales à l'encre noire ; les chants en vers sont transcrits en suite de chiffres qui correspondent au dénombrement des mots de chaque vers : ainsi un vers de cinq mots se lit-il *einszweidreivierfünf* (undeuxtrois-quatrecinq) et la première strophe se présente-t-elle sous cette forme (l'écriture manuscrite en plus) :

5 einszweidreivierfünf

4 einszweidreivier

4 einszweidreivier

*4 einszweidreivier*¹⁶⁹

Atta Troll se compose de 228 pages au format A4, ce qui en fait un livre de taille relativement conséquente mais en rien extraordinaire. Il est donc tout à fait possible de lire cette transcription du poème de Heine dans son intégralité, même si la nature de la transcription rend cette tâche un peu laborieuse. Mais en réalité, cela n'est absolument pas nécessaire pour saisir la substance du travail qu'Hanne Darboven y propose.

Ce détour par *Atta Troll* visait à démontrer qu'entre les œuvres « intégrales » de l'artiste et celles qui se présentent comme des extraits ou des synthèses d'un travail plus vaste, les différences sur le plan de la réception ne sont pas fondamentales. Dans un cas comme dans l'autre, les œuvres ne sont qu'un « système provisoirement fini [...], un temps d'arrêt dans une activité interminable, elle-même originairement débordée par ce qu'elle poursuit¹⁷⁰. » En revanche, entre les œuvres exposées et les œuvres éditées, la perception

168 Hanne Darboven, *Atta Troll*, Lucerne, Kunstmuseum, 1975.

169 Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* (2011), *op. cit.*, p. 303.

170 *Ibid.*, p. 307.

du travail ne peut être tout à fait la même. Les accrochages muraux permettent d'éprouver l'ampleur des productions souvent titanesques de Hanne Darboven, en l'embrassant visuellement. Le temps bascule alors vers l'espace, tout en suscitant la même sensation de vertige. Mais les livres sont sans doute plus appropriés que les accrochages pour une lecture attentive des notations de l'artiste — la lecture peut être attentive même si elle partielle. Ils le sont pour la simple raison que le codex (ou ses variantes telles que le classeur) est l'espace le plus fonctionnel pour la lecture lorsque l'écriture s'informe d'emblée dans les limites d'une feuille ou d'une page.

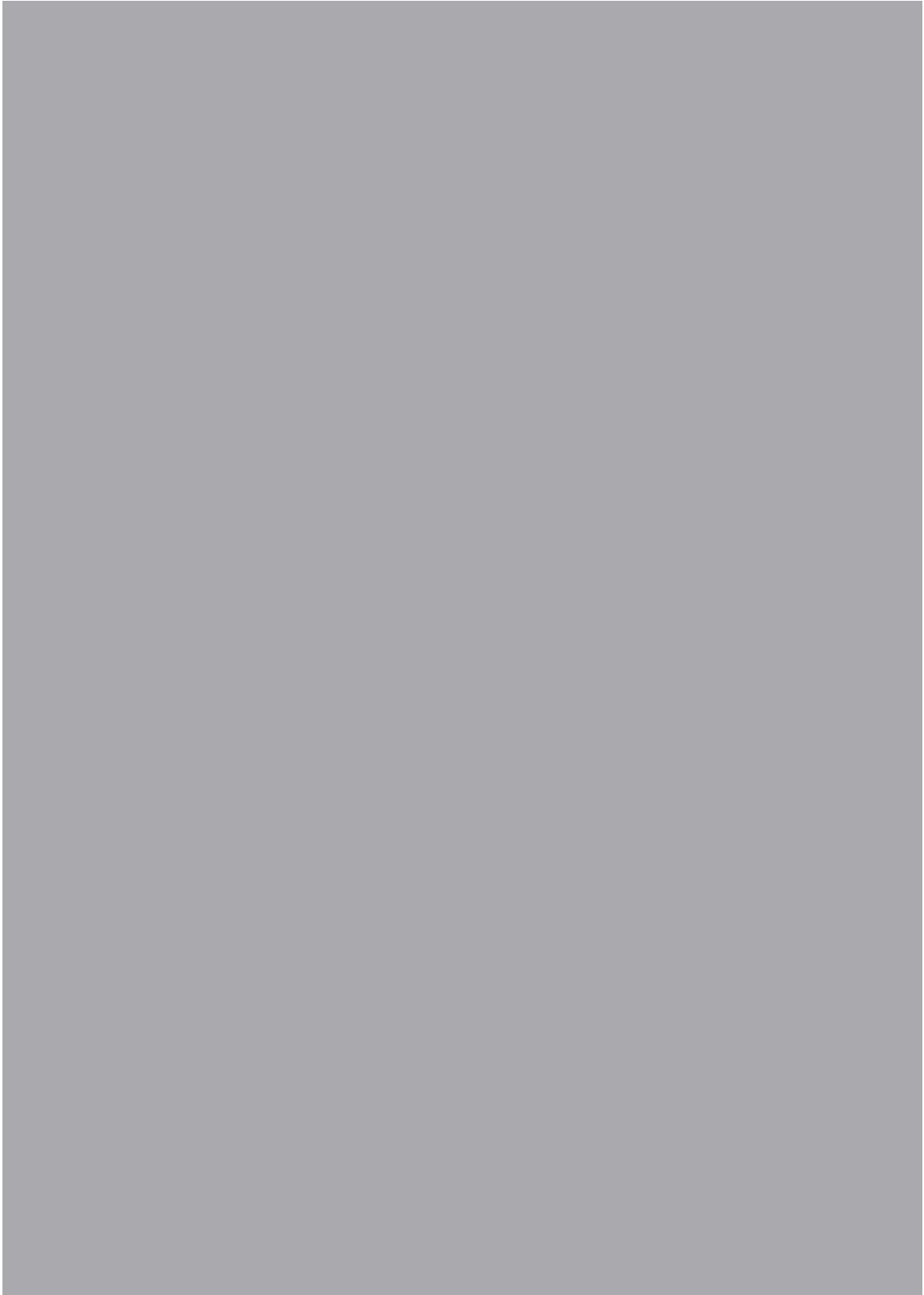
Le travail d'Hanne Darboven, en effet, se lit. « Même si l'on entend rien aux pages de calculs ou si l'on ne peut pas déchiffrer les pages d'écriture, on n'en lit pas moins ce qu'on regarde¹⁷¹ », écrit ainsi Anne Mœglin-Delcroix en commentant les propos de Lucy Lippard. Pour cette dernière, le temps que l'artiste « passe à écrire est éprouvé visuellement par le spectateur comme une durée qui est “lue” plutôt que “regardée” de la manière dont on voit habituellement les dessins. Les plupart des œuvres de Darboven sont des dessins, mais l'œil ne peut glisser sur toute leur surface. Même si l'on ne comprend rien au-delà des chiffres qu'on lit (ce que l'artiste accepte tout à fait), on est toujours en train de lire, de gauche à droite, horizontalement, ou bien, dans le cas des index, en colonnes. Il est impossible de regarder son œuvre sans s'impliquer physiquement dans le processus de l'écriture¹⁷². »

Les aller-retour entre pages et cimaises tels que ceux effectués par Hanne Darboven caractérisent bien d'autres travaux d'artistes contemporains. Une publication de Hans-Peter Feldmann, intitulée *100 Jahre*¹⁷³ et publiée à l'occasion d'une exposition de l'artiste au Museum Folkwang à Essen (Allemagne), en 2001, mérite ici d'être évoquée. Le livre est

171 Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* (2011), *op. cit.*, p. 307.

172 Lucy Lippard, « Hanne Darboven: Deep in Numbers », *Artforum*, octobre 1973, p. 35, cité et traduit par Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* (2011), *op. cit.*, p. 306-307.

173 Hans-Peter Feldman, *100 Jahre*, Munich, Schirmer / Mosel, 2001.



Hans-Peter Feldmann, *100 Jahre*, Munich, Schirmer/Mosel, 2001, 208 p., 27 × 20 cm.

la transposition directe de l'exposition, ou plus exactement de l'œuvre qui donnait lieu à l'exposition, présentée à plusieurs reprises en d'autres circonstances¹⁷⁴. Le plus souvent, Hans-Peter Feldmann travaille avec des photographies trouvées, empruntant ses images à la vie ordinaire, en collectionnant coupures de presse ou albums de photographies amateurs. Des images longtemps considérées comme inconséquentes dans leurs contextes originels, mais qui ont nourri de nombreuses démarches artistiques dans le sillage du pop art, de Fluxus ou de l'art conceptuel. Les 101 photographies qui composent la série *100 Jahre* résultent d'un processus de création différent, puisqu'elles ont été réalisées par l'artiste lui-même. Centrées au recto de chaque feuille dans le livre, en noir et blanc, très sobres et accompagnées chacune de la mention d'un prénom et d'un âge, elles étaient présentées à travers un accrochage mural linéaire dans le musée. Y apparaissent des portraits d'amis, de parents ou de proches de l'artiste, hommes et femmes dont l'âge évolue de huit mois à cent ans, selon un classement chronologique. Cette chronologie ne raconte en rien un évènement, il n'y a pas de narration précise, l'ensemble des photographies restituant seulement de façon synthétique le cours de la vie humaine à travers différents instants de différentes vies individuelles. Il s'agit d'une ode à la vie et à la dignité, qui est en quelques sortes le pendant d'une autre œuvre de l'artiste, semblable dans son dispositif général et conçue quelques années plus tôt, elle aussi sous la double forme d'un livre¹⁷⁵ et d'une installation photographique, mais compilant sous le titre *Die Toten (Les Morts, 1998)* des photographies de presse de personnes tuées dans les actions terroristes commises en République Fédérale d'Allemagne durant les années 1970 et 1980.

174 La première présentation eut lieu au Musée d'art moderne de la ville de Paris, en 2000 (exposition *Voilà, Le monde dans la tête*), avant que le livre ne soit édité à l'occasion de l'exposition à Essen. L'œuvre a par ailleurs été présentée à la Fundació Antoni Tàpies, à Barcelone, en 2001 ; à P.S.1 Contemporary Art Center, à New York, en 2004 ; au MACs du Grand Hornu, en 2006 ; aux *Rencontres photographiques* d'Arles en 2010 ; à la Cinémathèque québécoise, à Montréal, en 2011, etc.

175 Hans-Peter Feldmann, *1967-1993, Die Toten*, Düsseldorf, Feldmann Verlag, 1998. Parmi les œuvres d'Hans-Peter Feldmann qui se déclinent sous la double forme du livre et de l'accrochage photographique, mentionnons également *Birgit*, composé de 72 photographies représentant une femme en train de se maquiller (pour le livre : Cologne, Walther König Verlag, 2006).



En haut : Hans-Peter Feldmann, *100 Jahre*, 2001, Museum Folkwang, Essen, chaque photographie : 30,5 × 24,3 cm.

En bas : Hans-Peter Feldmann, *100 Jahre*, Munich, Schirmer/Mosel, 2001, 208 p., 27 × 20 cm.

À la longue succession linéaire du musée, le livre *100 Jahre* substitue la succession séquentielle et concentrée des pages. Compte tenu du travail d'Hans-Peter Feldmann et du rôle fondamental de l'édition dans sa pratique, on peut se demander quel dispositif de présentation a été conçu le premier — l'exposition ou le livre — et donc dans quel sens s'opère le déplacement des images entre l'un et l'autre de ces dispositifs (le déplacement est la principale opération qui intervient entre les différentes versions de l'œuvre, les photographies restant rigoureusement identiques et presque de même format entre l'espace muséal et celui de la publication). Interrogé à ce propos, l'artiste explique qu'il n'a « pas fait l'œuvre pour une exposition ou un livre. Comme d'habitude, dit-il, j'ai fait une œuvre pour moi-même, pour voir l'idée réalisée. Le travail était étalé sous la forme d'un groupe de photos sur ma table, avant que je le donne pour une exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris pour la première fois. Le livre est venu des années après¹⁷⁶. Mais pour moi le travail convient aux deux : l'exposition et le livre¹⁷⁷. » Ces propos apportent un éclairage inattendu sur la démarche d'Hans-Peter Feldmann, qui réfléchit là « en photographe » : le travail existe d'abord dans sa réalité photographique, et peut se prêter indifféremment à diverses médiatisations. Or, bien que Hans-Peter Feldmann ait toujours travaillé avec des images photographiques, dont certaines réalisées par lui-même, il n'est pas considéré pour autant comme un photographe, dans la mesure où la spécificité de ce médium ne semble pas être la finalité de sa pratique. Quoi qu'il en soit, les propos de l'artiste peuvent mener à considérer *100 Jahre* comme un *photobook*¹⁷⁸, catégorie de publications dont il possède en effet les caractéristiques, qui tendent parfois à se confondre avec celles du livre d'artiste pour ce qui concerne la production contemporaine¹⁷⁹.

176 N.D.A. : En réalité, le livre a été publié une année seulement après l'exposition parisienne.

177 Courriel adressé à l'auteur en date du 31 janvier 2012.

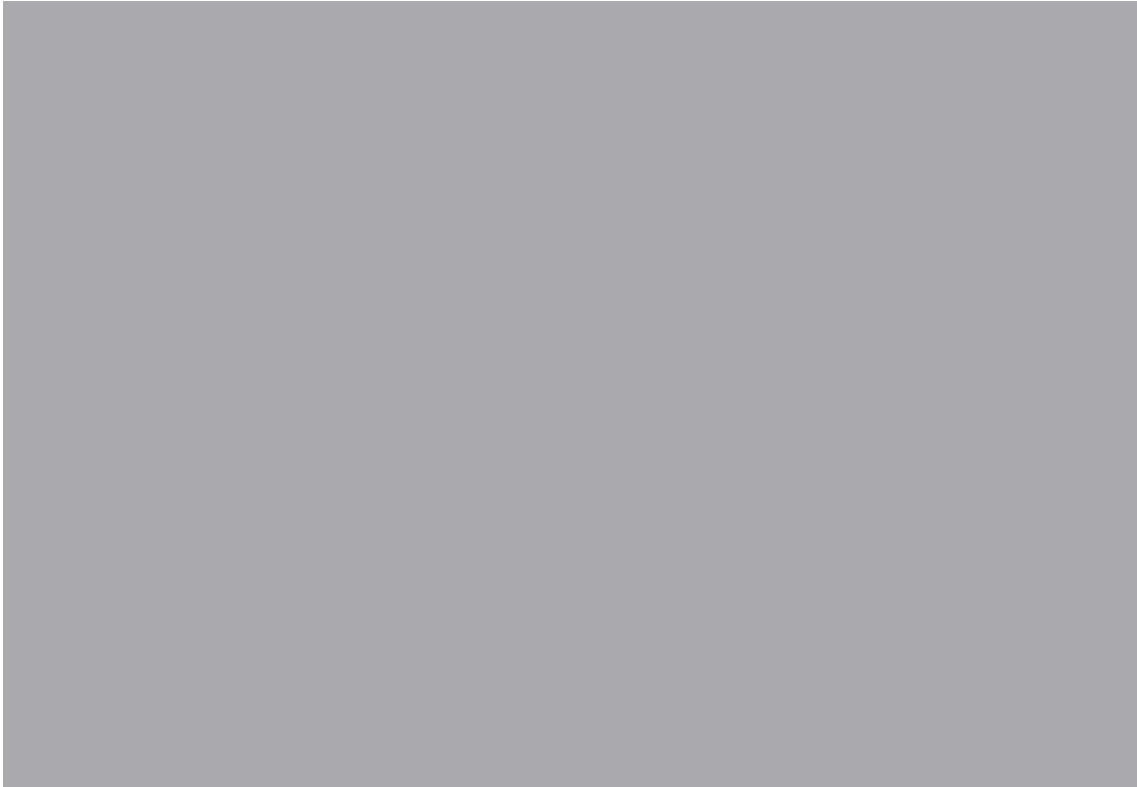
178 Le *photobook*, par distinction du simple livre de photographies, est une œuvre photographique sous la forme du livre, avec sa propre unité de forme et de sens. Cf. Gerry Badger, Martin Parr, *The Photobook, A History*, 2 vol., Londres, Phaidon, 2004-2006 ; Philippe Arbaïzar, « Le livre de photographe », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 81, automne 2002, p. 37-61.

179 Cf. Gerry Badger, Martin Parr, « Appropriating photography: the artist's photobook », *The Photobook, A History*, vol. II, *op. cit.*, p. 133 sqq.



En haut : Hans-Peter Feldmann, *100 Jahre*, Munich, Schirmer/Mosel, 2001, 208 p., 27 × 20 cm.

En bas : Hans-Peter Feldmann, *100 Jahre*, vue de l'exposition *Sisyphé, Le Jour se lève*, MAC's, Le Grand Hornu, 2006.



En haut : Hans-Peter Feldmann, *100 Jahre*, Munich, Schirmer/Mosel, 2001, 208 p., 27 × 20 cm.

En bas : Hans-Peter Feldmann, *100 Jahre*, vue d'exposition à *Art Basel*, Konrad Fischer galerie, 2009.



En haut : Hans-Peter Feldmann, 1967-1993, *Die Toten*, Düsseldorf, Feldmann Verlag, 1998, 192 p., 21 × 15 cm.

En bas : Hans-Peter Feldmann, exposition *Die Toten*, Hamburger Bahnhof, Berlin, 2012.



En haut : Hans-Peter Feldmann, *Birgit*, Cologne, Walther König, 2006, 72 p., 24 × 17 × 1 cm.

En bas : Hans-Peter Feldmann, *Birgit*, 1999, vue d'exposition à la Johnen Galerie, Berlin, 72 photographies de format 10 × 15 cm.



Christian Boltanski, *Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford précédé d'un avant-propos et suivi de quelques réponses à ma proposition*, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1973, 80 p., 20,8 × 14,7 cm.

Remédiation et variations du sens (Christian Boltanski, Hans-Peter Feldmann, Batia Suter)

D'une installation photographique à une version éditée de l'œuvre, il se joue ce qu'Anne Bénichou qualifie de « remédiation¹⁸⁰ » à propos d'une série de publications de Christian Boltanski (1944-). Il s'agit de la série des *Inventaires des objets ayant appartenu à...*, réalisée par l'artiste à partir de 1973. Les livres publiés depuis cette date sous ce titre générique constituent la documentation photographique et textuelle de diverses installations pareillement intitulées, qui consistent en la réunion d'objets ayant appartenu à une personne x ou y sous la forme d'inventaires muséographiques, les objets y étant présentés de manière typologiques dans des vitrines, symboles par excellence de la conservation et de la monstration muséales. En janvier 1973, Christian Boltanski écrivait à 62 conservateurs de musées d'art, d'ethnologie ou d'histoire, pour leur proposer le projet en le présentant dans les termes suivants :

Monsieur,

Je me permets de vous écrire pour vous soumettre un projet qui me tient à cœur et que j'aimerais pouvoir réaliser.

Je voudrais que, dans une salle de votre musée, soient présentés les éléments qui ont entouré une personne durant sa vie, et qui restent après sa mort le témoignage de son existence ; cela pourrait aller par exemple, des mouchoirs dont elle se servait à l'armoire qui se trouvait dans sa chambre, tous ces éléments devront être présentés sous vitrine et soigneusement étiquetés.

Je désirerais m'occuper personnellement du classement de la présentation, ainsi, que des recherches à effectuer¹⁸¹.

180 Anne Bénichou, « Entre document et création », *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 52-54.

181 Lettre de Christian Boltanski reproduite dans *Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford*, Munster, Westfälischer Kunstverein, 1973, n.p.



Christian Boltanski, *Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford précédé d'un avant-propos et suivi de quelques réponses à ma proposition*, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1973, 80 p., 20,8 × 14,7 cm.

Douze musées ont répondu favorablement depuis lors, notamment à Baden Baden, Oxford, Munster, Paris, Jérusalem, Humlebaek (Danemark) ou encore Charleston (USA). Chacun édita un livre d'artiste à l'occasion de ces expositions, parfois avec un décalage, c'est-à-dire que certains publièrent l'inventaire réalisé précédemment dans un autre musée. Ainsi, le Museum of Modern Art d'Oxford publia l'*Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Baden-Baden*¹⁸² et le Westfälischer Kunstverein de Munster publia l'*Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford*¹⁸³.

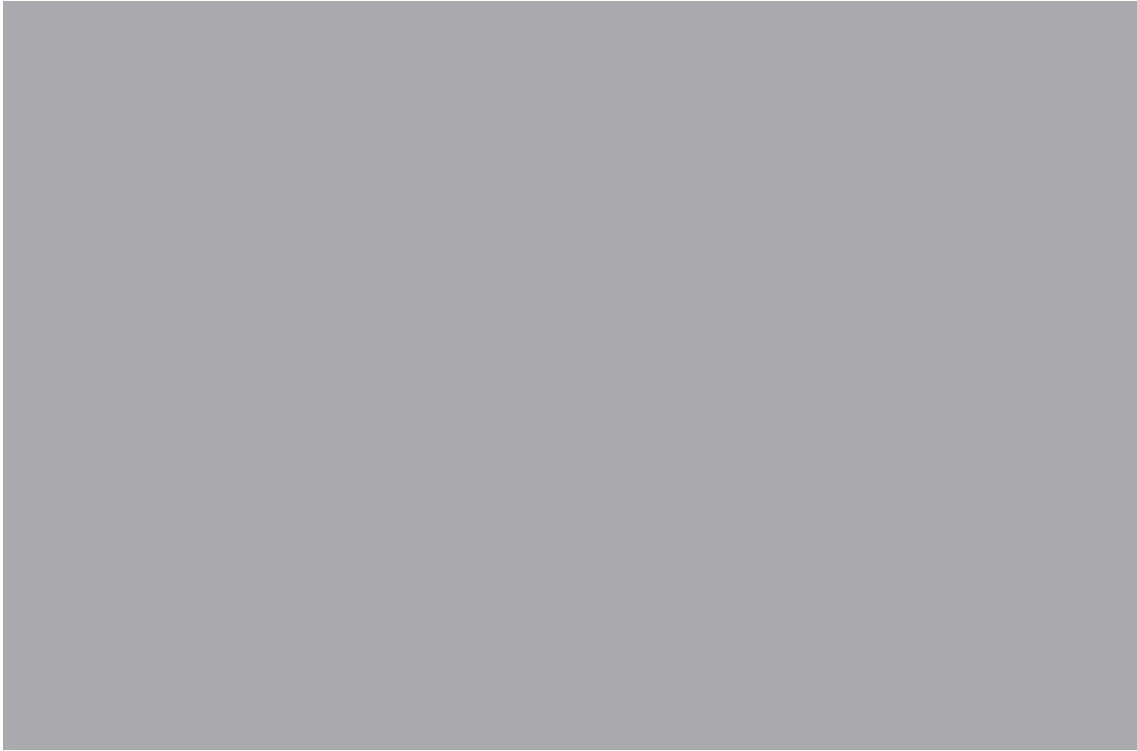
Ces inventaires, au fond, ne nous apprennent rien ou pas grand-chose de la vie des personnes à qui appartiennent les objets. Le projet convoque une mémoire à la fois personnelle et collective, mais fait surtout apparaître le sens de toute pratique de collection. Collectionner est un acte de sauvegarde de ce qui est destiné à disparaître ou à être oublié, et devrait permettre de lutter contre l'oubli et contre la mort, mais en réalité, en décontextualisant les objets et en les présentant comme des reliques, la collection ne fait que désigner l'absence et la mort. Elle efface donc le souvenir autant qu'elle l'entretient.

Les livres publiés à l'occasion de ces expositions donnent à voir et à lire deux types de contenus différents : d'une part des documents relatifs à la mise en place des projets, à savoir les notes de l'artiste et correspondances avec les conservateurs des musées. On apprend d'ailleurs grâce aux préfaces de l'artiste et aux réponses des conservateurs que les projets ont parfois été réalisés avec quelques modifications par rapport aux intentions initiales de Christian Boltanski : ainsi, les objets réunis n'étaient pas forcément ceux de personnes décédées, mais le plus souvent de personnes parties en voyage pour une longue durée ou vivant dans une seconde résidence. Par ailleurs, à Oxford, ce ne furent pas des artefacts qui furent présentés, mais des photographies d'objets appartenant à un jeune homme de la ville.

D'autre part, les livres présentent surtout un inventaire photographique, neutre et

182 Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Baden-Baden*, Oxford, Museum of Modern Art, 1973.

183 Christian Boltanski, *Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford*, op. cit.



En haut : Christian Boltanski, *List of Exhibits Belonging to a Woman of Baden-Baden Followed by an Explanatory Note*, Oxford, Museum of Modern Art, 1973, 6 p., 18 × 11,2 cm.

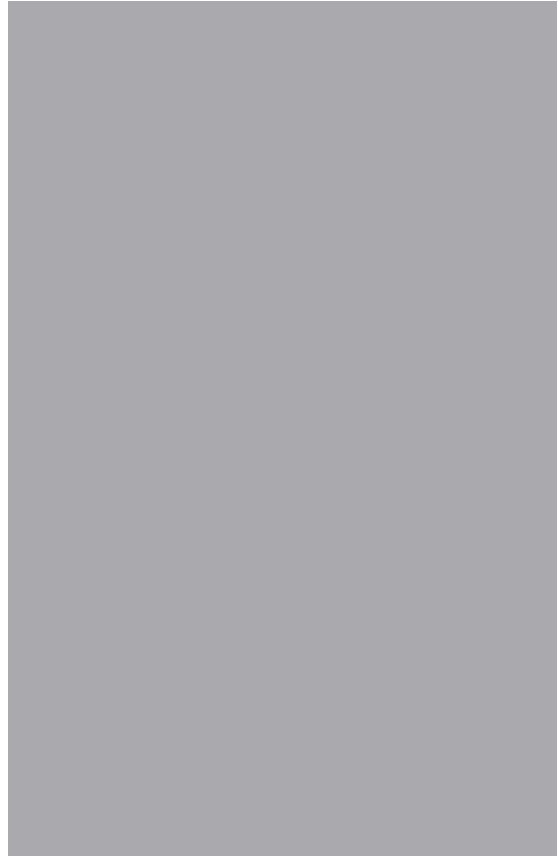
En bas : Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu à une vieille dame de Baden-Baden*, 1973, 48 photographies, 22,5 × 35 × 4 cm chacune, cadre métallique, collection Fundação Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto.

méthodique, des objets présentés dans les expositions, ce qui est en fait leur contenu principal. Ces livres transposent les expositions par le biais de la photographie, en reproduisant dans les pages la classification des objets telle qu'elle était proposée sous vitrine dans les musées. Ainsi, à la présentation muséographique et quasi anthropologique des objets, répond leur catalogage par les moyens de l'édition. C'est d'ailleurs à double titre qu'il convient de parler de catalogue : en tant que liste ordonnée d'objets, et en tant que documentation d'un projet d'exposition qui consiste à les réunir.

Ici, la complémentarité de l'exposition et du livre est non seulement explicite, mais elle est de plus pertinente si l'on considère que le catalogage et l'inventaire sont des pratiques muséales par excellence et que le catalogue raisonné des collections sous une forme livresque et le pendant logique de leur présentation muséale. Les expositions tout comme les livres d'artistes sont dans ce cas pour Christian Boltanski les deux versants d'une seule et même réappropriation des pratiques muséales pour un projet portant sur la mémoire et sur l'oubli. Notons d'ailleurs que les normes muséales dont il est ici question sont davantage celles des musées ethnographiques, historiques ou scientifiques et techniques, que celles des musées d'art. Toutefois, les inventaires photographiques réalisés pour les catalogues ont donné lieu à leur tour à des accrochages muséaux adoptant les modes de présentation plus traditionnels de l'objet d'art.

Commentant l'ensemble de ce travail, Anne Bénichou note qu'il en existe « des versions installatives sans version imprimée, mais [qu']il n'y a pas de versions imprimées sans version installative. Cependant, aucun de ces imprimés ne comporte de photographies des installations, ajoute-t-elle. Cette absence signifie bien que la valeur testimoniale traditionnellement attachée au document est reléguée à un second plan. L'artiste a plutôt créé un équivalent de l'installation dans une version imprimée, autrement dit une traduction d'un médium à l'autre, une "remédiation"¹⁸⁴. »

184 Anne Bénichou, « Entre document et création », *loc. cit.*, p. 52-54.



En haut à gauche : Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, Paris, CNAC, 1974, 48 p., 21 × 14 cm.

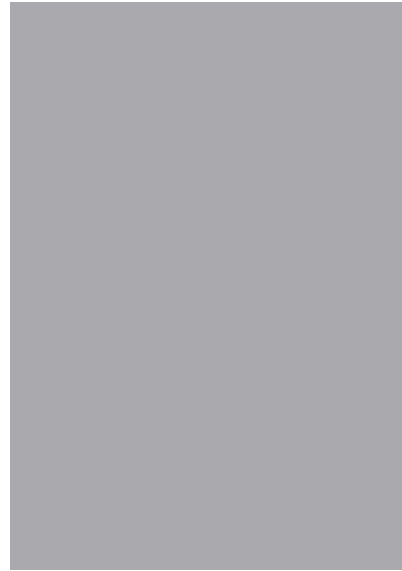
En haut à droite : Hans-Peter Feldmann, *100 Jahre*, Munich, Schirmer/Mosel, 2001, 208 p., 20 × 27 cm.

En bas : Hans-Peter Feldmann, *100 Jahre*, vue d'exposition au Kunstmuseum de Stuttgart, 2011.

« Équivalent » mais pas identique, faudrait-il insister, car la remédiation de l'œuvre implique aussi un changement des conditions dans lesquelles elle est médiatisée auprès du public. Ainsi, dans le cas de Christian Boltanski comme dans celui d'Hiroshi Sugimoto, de Julien Nédélec, d'Alexandre Perigot, de Hanne Darboven ou de Hans-Peter Feldmann, le passage de l'espace d'exposition au livre, et vice-versa, produit un changement des conditions selon lesquelles l'œuvre est rendue disponible à ses récepteurs. Ce changement concerne autant les données perceptives de l'œuvre que les conditions sociales de son existence, et donc autant la façon dont le récepteur appréhende l'œuvre physiquement que les conditions de sa diffusion et de son accessibilité. Il en résulte alors qu'entre l'œuvre éditée et l'œuvre exposée, ce n'est pas seulement la forme qui diffère, mais aussi les processus de réception. Leszek Brogowski note par exemple que « la structure matérielle du livre fait éclater l'unité formelle de l'œuvre, censée être appréhendée dans sa totalité d'un seul point de vue. Or le livre cache bien plus qu'il ne montre à un seul regard ; il invite à ajouter le geste, à « aller voir » la face cachée de chaque feuille — feuilleter le livre ou tourner les pages — à agir sur son dispositif pour enclencher la ou les lecture(s)¹⁸⁵. »

Cette importance du geste consistant à tourner la page, particulièrement évidente dans le livre d'Hiroshi Sugimoto, avec le jeu de transparence et de superposition du recto au verso des pages, est aussi déterminante pour les autres éditions mentionnées précédemment, et les propos de Leszek Brogowski semblent par exemple décrire ce qui fait la différence entre la série de photographies *100 Jahre* de Hans-Peter Feldmann selon qu'elle est exposée ou mise en livre. *100 Jahre* dans sa version exposée est une suite linéaire dont le spectateur aperçoit ou non l'intégralité des éléments selon les configurations muséales, et dont il expérimente l'écoulement du temps qu'elle documente par ses déplacements dans l'espace d'exposition, en se rapprochant d'une photographie, puis d'une autre, puis d'une autre encore, etc. Le lecteur de la version éditée de cette série de photographies

185 Leszek Brogowski, « L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique », *Sans Niveau Ni Mètre*, n° 13, janvier 2010, p. 9.



En haut à gauche : Batia Suter, *Parallel Encyclopedia*, Amsterdam, Roma publications, 2007, 592 p., 28 × 21 cm. En haut à droite : Batia Suter, *Parallel Encyclopedia*, 2004, installation au CBKN, Nijmegen, Pays Bas.

En bas : Hans-Peter Feldmann, *Voyeur*, Cologne, Walther König Verlag, 2009, 256 p., 16,5 x 11 cm.

ne peut quant à lui pas les percevoir toutes à la fois d'un seul regard du fait même de la structure du codex. C'est en tournant les pages qu'il fait passer les années, leur écoulement ne se présentant donc plus sous la forme d'un déploiement dans l'espace, mais à travers la forme synthétique du livre.

De telles différences dans la perception d'un corpus iconographique selon qu'il soit édité ou exposé caractérisent également un ensemble de travaux réalisés par Batia Suter (1967-), dont la démarche doit certains de ses aspects à des artistes tels que Hans-Peter Feldmann.

Depuis la fin des années 1990, Batia Suter collectionne des livres, de seconde main pour la plupart, qu'elle acquière en raison des images qu'elle y trouve, une seule image pouvant justifier l'acquisition d'un ouvrage. De cette manière, l'artiste a constitué — et continue d'édifier — une banque d'images qui est localisée dans les rayons de sa bibliothèque. L'ensemble est devenu le matériau de base d'une œuvre qui consiste pour l'artiste à présenter ces images en leur attribuant de nouvelles modalités d'apparition et en travaillant selon une logique de montage visuel. Cette démarche doit autant à Hans-Peter Feldmann qu'à l'historien de l'art Aby Warburg, dont l'*Atlas Mnemosyne*¹⁸⁶ conçu entre 1924 et 1929 exerce une influence majeure sur nombre d'artistes actuels¹⁸⁷. Mais le travail de Batia Suter repose sur une syntaxe qui diffère souvent de la rigueur typologique des *Bilder* de Hans-Peter Feldmann ou de la méthode combinatoire de ses *Voyeur*¹⁸⁸, de même qu'il ne vise aucun discours historique ou scientifique. « Ce qui pourrait sembler être un inventaire ne convoque pourtant pas d'ordre historique ou de discipline. Les images acquièrent une

186 Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minit, 2002 ; Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

187 Cf. Garance Chabert et Aurélien Mole, « Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe », in Gaëlle Morel (dir), *Les Espaces de l'image, Le Mois de la Photo à Montréal*, 2009, p. 178-189.

188 *Voyeur* est le titre de cinq livres publiés par Hans-Peter Feldmann depuis 1994 [La Flèche, OFAC art contemporain, 1994 ; Cologne, Walther König Verlag, 1997-2006-2009-2011]. Chacun de ces opus comporte 800 images photographiques identiques d'une édition à l'autre mais redistribuées selon des agencements différents, en fonction des possibilités de mise en page offertes par les divers formats des images.



En haut : Batia Suter, *Parallel Encyclopedia*, Amsterdam, Roma publications, 2007, 592 p., 28 × 21 cm.

En bas à gauche : Batia Suter, *Parallel Encyclopedia*, installation au MuKHA, Anvers, 2008.

En bas à droite : Batia Suter, *Surface Series (Table Selection)*, exposition *Beyond the Dust — Artists' Documents Today*, Fondation Ricard, Paris, 2011.

fonction iconique que révèlent l'exposition et l'agencement¹⁸⁹ », ainsi que l'écrit Camille Pageard à propos de *Parallel Encyclopedia*. Ce travail est à ce jour le plus conséquent de l'artiste. Mené entre 2004 et 2008, il a pris la forme de plusieurs installations et d'une imposante publication¹⁹⁰, qui chacune se caractérise par l'association de centaines d'images hétéroclites (historiques, artistiques, scientifiques, techniques) regroupées en fonction de liens thématiques et formels.

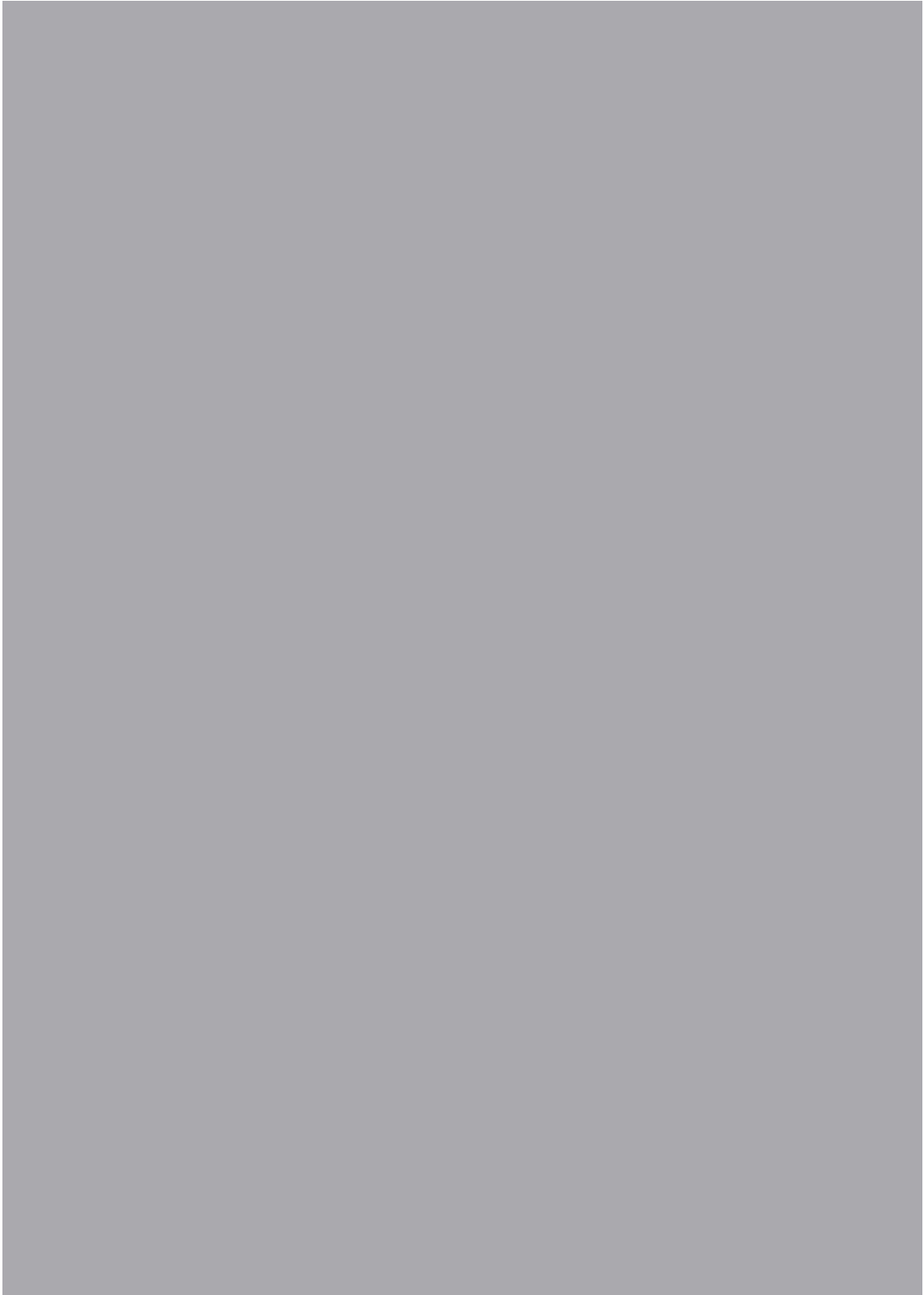
Entre 2009 et 2011, Batia Suter a par ailleurs réalisé un ensemble de travaux intitulés *Surface Series* et qui, tout comme *Parallel Encyclopedia*, investissent à la fois les possibilités de l'exposition et celles du livre¹⁹¹. Les images réunies par l'artiste pour cette série, toujours en provenance de livres trouvés, sont pour la plupart des photographies de paysage, notamment des photographies aériennes, parmi lesquelles se trouvent également des images scientifiques (cellules photographiées au microscope, minéraux), des photographies de matériaux textiles ou encore des reproductions d'œuvres relevant du domaine de la statuaire. Le point commun à toutes ces images est suggéré par le titre de la publication : il est question de surfaces, avec leurs reliefs, leurs textures, leur granulosité, etc.

Dans le cas de *Parallel Encyclopedia* comme pour *Surface Series*, les différentes modalités de présentation de ces images extraites de livres tendent à répéter les mêmes schémas : séquençage et sérialité des pages reliées ; association en ligne ou « en grappe » des images reproduites et exposées aux cimaises ; association en ligne ou « en grappe » des pages de livres ouverts et déposés sur un support plan. Or bien que les images exposées soient les mêmes, ces diverses possibilités d'exposition en déterminent des lectures différentes. Lorsque les images sont ordonnées dans une publication, le lecteur découvre des séquences

189 Camille Pageard, « Tortue Luth et diaposcope, Montages de Batia Suter », 2.0.1, n° 3, novembre 2009, p. 39. Lire également Dieter Roelstraete, « The Prosody of the World, Batia Suter and Writing », in Batia Suter, *Surface Series*, Amsterdam, Roma publications, 2011, p. 225-229.

190 Batia Suter, *Parallel Encyclopedia*, installation au CBKN, Nijmegen, 2004 ; *Parallel Encyclopedia*, Amsterdam, Roma publications, 2007 ; *Parallel Encyclopedia*, installation au MuHKA, Anvers, 2008.

191 Batia Suter, exposition *Surface Series*, Culturgest, Porto, 2009 ; *Surface Series (Table Selection)*, dispositif pour l'exposition *Beyond the Dust — Artists' Documents Today*, Fondation Ricard, Paris, 2011 ; *Surface Series*, Amsterdam, Roma publications, 2011.



Batia Suter, *Surface Series*, Amsterdam, Roma publications, 2011, 240 p., 30 × 23 cm. (V.L.)

iconographiques précisément déterminées :

Malgré le point de vue unique imposé par la lecture et la progression linéaire des doubles pages, le lecteur peut y entrer de manière aléatoire au début, à la fin ou au milieu. Mais à chaque fois, il est pris au sein de séquences iconographiques, au cœur du développement d'une succession de « phrases-images », pour reprendre la notion de Jacques Rancière. Ces séquences sont en effet régies par un mouvement d'enchaînement unificateur (« la fonction-phrase »), mais aussi par la « puissance active, disruptive, du saut » de l'image tel que le définit l'auteur¹⁹².

Lorsque les images sont présentées de façon linéaire dans une exposition, en particulier lorsque les livres sont disposés ouverts bouts à bouts, la lecture se fait alors « par le déplacement du spectateur, avançant le long de la table et suivant les associations d'images, sorte de mimétisme de la temporalité du feuilletage du livre¹⁹³. »

Lorsque les images recouvrent un pan de mur ou une surface plane, le spectateur est face à un vaste réseau de correspondances qui autorise autant la lecture linéaire (de gauche à droite et de haut en bas) que la navigation désordonnée ou aléatoire, une lecture en diagonale ou en « saut de puces » qui n'est pas si éloignée de la lecture à l'écran et de la navigation hypertextuelle dont nous devenons de plus en plus familiers. Notons enfin que selon que les images soient reproduites ou présentées à même les livres ouverts, elles n'ont pas tout à fait le même degré d'autonomie. Lorsque Batia Suter reproduit les images des livres qu'elle collectionne, elle les présente en effet pour elles-mêmes, parfois en laissant lisibles les légendes, mais en dehors du contexte de la page. C'est ainsi que sont conçus ses propres publications : celles-ci ne reproduisent pas des pages de livres mais bien des images extraites de ces pages. En revanche, lorsque le spectateur est directement face aux livres collectionnés par l'artiste, qu'il en découvre les pages ouvertes et agencées dans une

192 Camille Pageard, « Tortue Luth et diaposcope, Montages de Batia Suter », *loc. cit.*, p. 39 (la référence à Jacques Rancière renvoie au livre *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 56).

193 *Ibid.*



Christian Boltanski, *Le Lycée Chases, Classe terminale du lycée Chases en 1931, Castelgasse – Vienne* (1987) Paris, AFAA — Jennifer Flay Éditeur ; Cologne, Walther König Verlag ; Francfort, Portikus, 1991, 40 p., 12 × 18 cm. (V.L.)

installation, il voit des images prises dans un environnement textuel et dépendantes d'une inscription matérielle qui ne transparaissent pas dans les éditions que conçoit l'artiste.

Les qualités de l'œuvre exposée et celles de l'œuvre éditée ne sont donc pas les mêmes. Mais qui plus est, les différences opérant au niveau de la réception entre l'œuvre éditée et l'œuvre exposée ne concernent pas seulement la manière d'appréhender l'œuvre, physiquement parlant. C'est aussi son interprétation, son sens donc, qui peut devenir le lieu de variations. En atteste la série d'œuvres, pour certaines exposées et pour d'autres éditées, que Christian Boltanski a réalisée à partir d'une photographie de classe prise dans un lycée juif à Vienne en 1931, le lycée Chases. Dans toutes les œuvres produites à partir de ce matériau visuel apparaissent les visages isolés et agrandis des lycéens. Cette opération de recadrage et d'agrandissement engendre une qualité d'image extrêmement pauvre, les traits des visages finissant par s'estomper, pour ne devenir qu'un ensemble de figures semblables à des crânes et dotées d'une présence fantomatique, ce qui évoque bien entendu le sort qu'allaient connaître les juifs en Europe après l'accès d'Hitler au pouvoir en Allemagne, deux ans après que cette photographie ait été réalisée.

Au sujet de ce travail, Anne Mœglin-Delcroix déclare que « L'agrandissement suffit à amener sur chaque visage ce dont tout visage est le refus : la mort qu'il contient en puissance. La vie fait défection au lieu même où elle est censée apparaître, dans les yeux qu'on découvre mangés d'ombres, orbites noirs. Les bouches souriantes se transforment en autant de cavités ténébreuses¹⁹⁴. »

À partir de ces portraits qui n'en sont presque plus, Christian Boltanski a réalisé plusieurs œuvres où les photographies sont associées à des lampes et à des boîtes métalliques. Ces sculptures ou installations placent les photographies au sein d'un dispositif composite qui évoque aussi bien l'instrument de torture (avec les lampes braquées sur les visages et les fils électriques apparents) qu'ils invitent à un recueillement quasi religieux,

194 Anne-Moeglin Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* (1997), *op. cit.*, p. 196.



En haut : Christian Boltanski, *Monument to the Lycée Chases*, 1989, photographies argentiques, boîtes à biscuits, câbles et ampoules électriques, environ 300 × 200 cm, collection University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor (États-Unis).

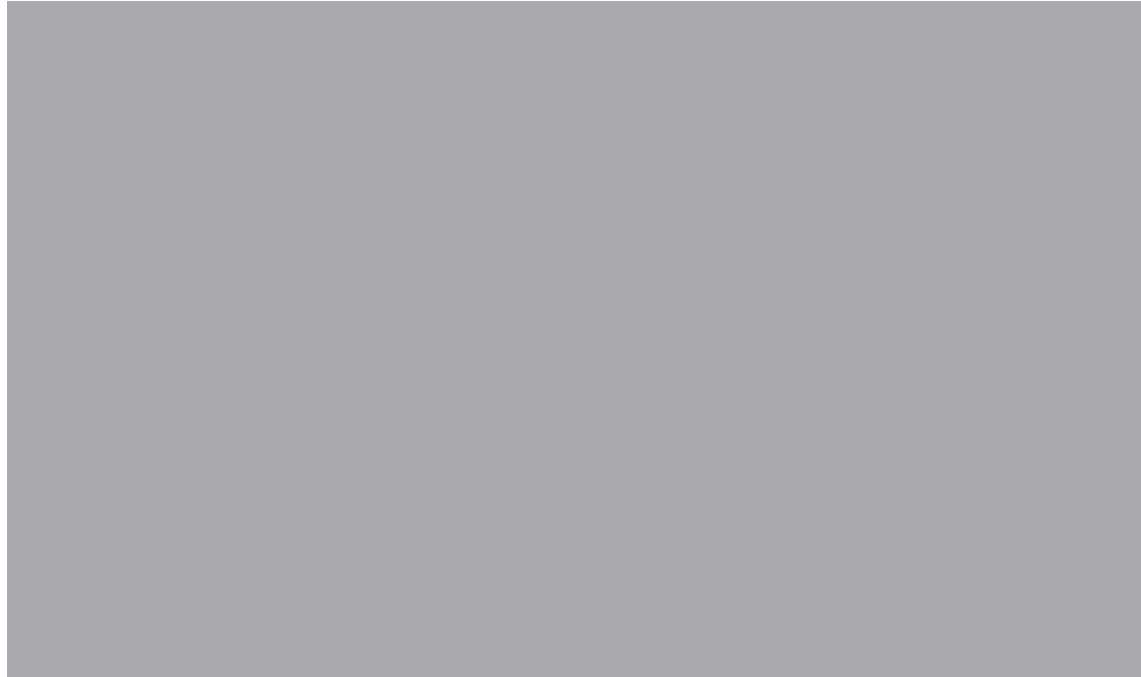
En bas : Christian Boltanski, *Le Lycée Chases, Classe terminale du lycée Chases en 1931, Castelgasse – Vienne* (1987) Paris, AFAA — Jennifer Flay Éditeur ; Cologne, Walther König Verlag ; Francfort, Portikus, 1991, 40 p., 12 × 18 cm. (V.L.)

l'artiste qualifiant lui-même ce type d'objets d'autels ou de monuments.

Or l'effet produit par les livres qui exploitent les mêmes images est assez différent, même s'il est question au fond d'un sujet commun. La version de ces publications¹⁹⁵ où les choix éditoriaux servent au mieux le propos de l'œuvre, et concourent même à sa formulation, est celle où les portraits sont imprimés sur papier bible. Grâce à ce choix, tout en étant imprimées au recto seulement, les feuilles peuvent être confrontées l'une en regard de l'autre par un effet de transparence, le recto de chaque page transparaissant au verso de façon ténue et fantomatique. D'une double page à l'autre se matérialisent ainsi l'effacement et la disparition.

Ce faisant, ces livres invitent à une lecture moins religieuse et moins théâtralisée que les autels ou les monuments, une lecture néanmoins tragique, le lecteur semblant prendre part, par le fait même de tourner les pages, à un effacement des visages qui est la métaphore d'une véritable hécatombe. Dans les livres, la succession et la superposition des portraits au fil des pages produit un effet de masse qui tend à renforcer l'effacement de leur individualité d'une manière très différente d'avec les monuments et les autels. Alors que ces derniers semblent être érigés à la mémoire d'un groupe d'individus précis, les élèves du lycée Chases, le livre, lui, rend compte de façon beaucoup plus manifeste du caractère massif du génocide et de la manière dont il constitue une négation de toute forme d'individualité.

195 Christian Boltanski, *Le Lycée Chases, Classe terminale du Lycée Chases en 1931, Castelgasse — Vienne, Saint-Etienne*, Maison de la culture et de la communication, 1987 ; rééd. Paris, AFAA — Jennifer Flay Éditeur ; Cologne, Walther König Verlag ; Francfort, Portikus, 1991 (à noter que c'est la réédition qui est imprimée sur papier bible). Les autres versions de l'œuvre sous une forme éditée sont : *Le Lycée Chases*, Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1987 ; *Gymnasium Chases*, Nuremberg, Germanisches National Museum, 1995. Toutes ces versions sont éditées à l'occasion d'expositions par les institutions qui les ont accueillies. *Le Lycée Chases* existe également sous la forme d'un portfolio de 24 photogravures [éd. Crown Point Press, San Francisco, 1991] et constitue une section du livre intitulé *Menschlich*, Cologne, Walther König Verlag — Thouet Verlag, 1994. Par ailleurs, un livre intitulé *Monuments, Leçons de ténèbres* (Paris, AFAA, 1986) est très semblable au *Lycée Chases*, tout en exploitant une autre ressource iconographique, à savoir la photographie de classe d'un collège français prise dans les années 1960.



Christian Boltanski, *Le Lycée Chases, Classe terminale du lycée Chases en 1931, Castelgasse – Vienne* (1987) Paris, AFAA — Jennifer Flay Éditeur ; Cologne, Walther König Verlag ; Francfort, Portikus, 1991, 40 p., 12 × 18 cm. (V.L.)

Ces livres d'artistes, bien qu'ils soient publiés à l'occasion d'expositions auxquelles ils se réfèrent de façon explicite¹⁹⁶, ne sont pas des catalogues. Lorsqu'ils documentent les expositions — comme c'est le cas dans le livre d'Hiroshi Sugimoto ou dans le *Lycée Chases* de Christian Boltanski, où une vue de l'œuvre dans sa version exposée est reproduite sur l'une des pages — ce n'est que de façon secondaire, dans le sens où ce n'est pas leur fonction principale. Ces publications ne sont donc pas des reproductions des œuvres exposées, sauf à l'entendre à nouveau comme re-production, c'est-à-dire comme une nouvelle production de l'œuvre, sous une autre forme. Selon les cas, il est possible de considérer qu'ils constituent une nouvelle version de l'œuvre, ou puisqu'il y a changement de support et de médium, qu'ils sont tout à fait une autre œuvre, néanmoins liée à la précédente par un effet de dérivation ou de déclinaison. Dans ce second cas, l'œuvre éditée et l'œuvre exposée s'inscrivent dans un modèle transtextuel, défini, en particulier par Gérard Genette, comme « tout ce qui met un texte [ici une œuvre] en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte [ici une autre œuvre] [...]»¹⁹⁷. »

Les livres d'artistes que nous venons d'évoquer pourraient paraître dépendants des expositions (ou des œuvres exposées) avec lesquelles ils entretiennent de telles « relations », puisqu'elles leur préexistent et qu'ils en dérivent. Ils ne le sont pas, pourtant, dans la mesure où il survivent à l'évènement que constitue l'exposition et qu'il ne nécessite pas sa médiation pour acquérir leur propre autonomie en tant qu'œuvre. Surtout, l'intérêt de ces publications réside dans leur faculté à maintenir le processus de création ouvert en le relançant. De la sorte, elles évitent que le processus créatif ne soient réifié et fétichisé sous une forme unique, au moins pour un temps.

196 Les expositions sont en général mentionnées dans les informations paratextuelles des ouvrages, au colophon le plus souvent.

197 Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

RENVERSEMENTS ET SUBVERSION DES PRINCIPES DE L'EXPOSITION PAR LES ÉDITIONS D'ARTISTES

Les éditions mentionnées jusqu'ici, pour la plupart d'entre elles, dérivent d'expositions. Elles en sont pour ainsi dire des produits dérivés, d'un point de vue littéral (elles procèdent, dans un temps second, d'expositions qui sont premières dans leur conception) tout comme au sens davantage marketing du terme. En effet, au même titre que les catalogues d'exposition conventionnels, de telles éditions s'inscrivent souvent dans une offre éditoriale para-artistique, dans un contexte où les œuvres tendent à se décliner en toutes sortes d'objets et de documents qui entendent satisfaire un public d'amateurs éclairés appréciant d'avoir un rapport domestique à l'art sans (pouvoir) être des collectionneurs traditionnels pour autant. Mais même dans cette perspective, ces éditions peuvent être, on l'a vu, subversives vis-à-vis des critères artistiques traditionnels et acquièrent toujours leur autonomie vis-à-vis des expositions à l'occasion desquelles elles sont publiées. Il convient donc davantage de les considérer comme des œuvres équivalentes (de même valeur) aux œuvres exposées et intégrées dans une démarche commune, plutôt que comme des objets secondaires. Poursuivant dans cette logique, et pour clore le panorama des liens entre la pratique de l'édition d'artiste et la pratique de l'exposition au sens qui est le plus souvent conféré à ce terme, il s'agira à présent d'évoquer une situation moins conventionnelle, puisqu'il sera question d'œuvres exposées dérivant de démarches éditoriales, et non plus l'inverse.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, les productions éditoriales ne sont pas conçues pour exister en situation d'exposition, parce qu'une édition d'artiste constitue un dispositif de monstration artistique se suffisant à lui-même. Pourtant, nous allons traiter ici de démarches éditoriales qui prennent explicitement en compte la situation d'exposition et qui, a contrepied du constat formulé à l'instant, impliquent ou génèrent des formes, des modalités et des pratiques d'exposition qui leur sont propres. Il s'agira d'observer la

capacité de ces éditions à subvertir 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 », déjà à l'œuvre dans les publications précédemment mentionnées — 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. 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, et que ces pratiques procèdent de préoccupations artistiques communes en dépit de la différence de statut esthétique des productions qui en résultent. De plus, les artistes qui résistent de façon manifeste aux formes conventionnelles de l'exposition¹⁹⁸ ne semblent pas concevoir leurs livres de manière radicalement différente de ceux que conçoivent les artistes familiers de la monstration muséale, curatoriale ou marchande. Cela implique de tenir compte des spécificités du phénomène du livre d'artiste sans en faire une pratique 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 au modernisme greenbergien¹⁹⁹ plutôt qu'aux livres d'artistes, qui ont

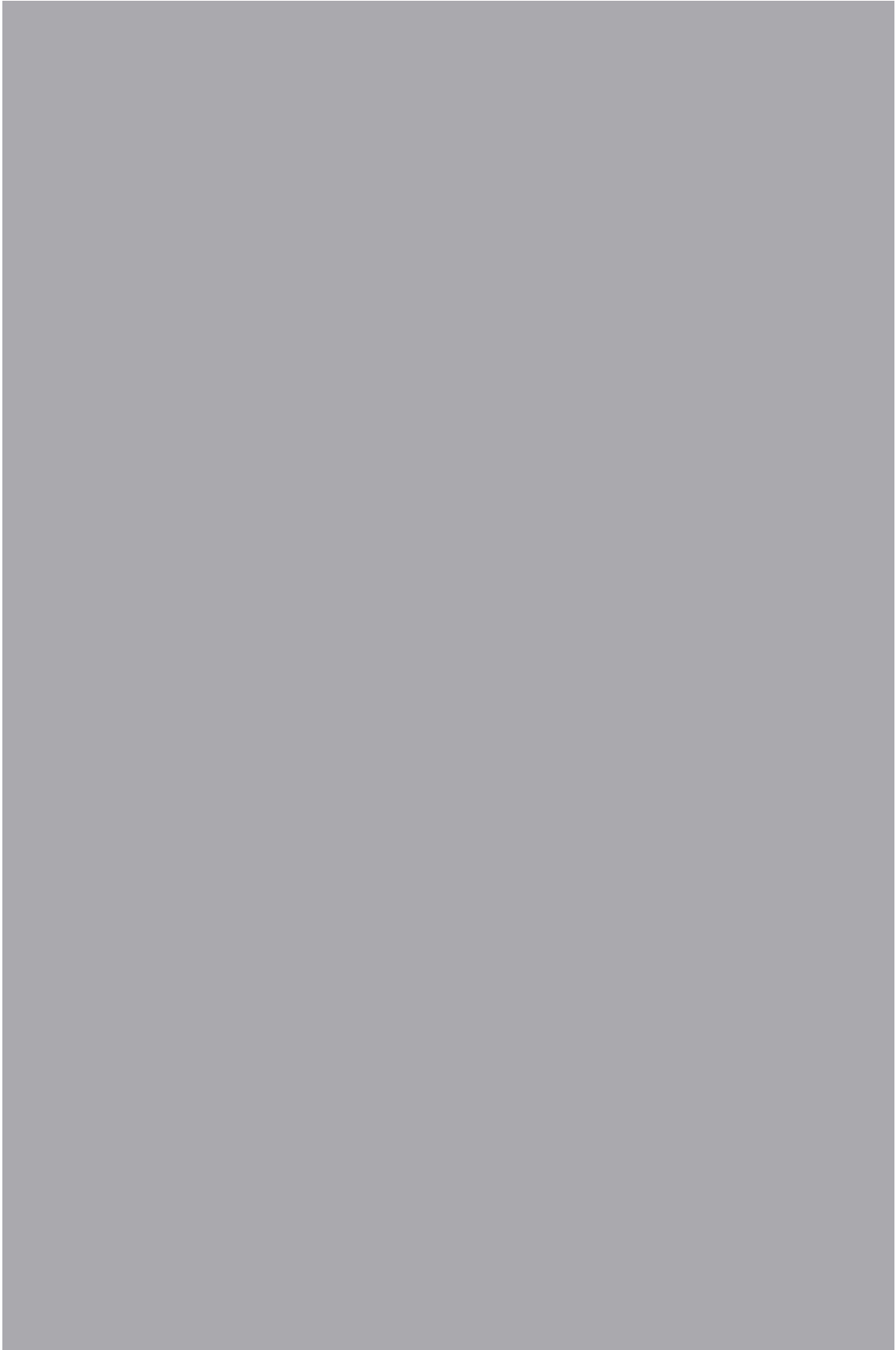
198 On peut penser par exemple à Hubert Renard et à Lefevre Jean-Claude, dont il sera question plus loin (se référer au sommaire).

199 Clement Greenberg a défendu l'idée selon laquelle à l'époque moderne, chaque art a cherché à « délimiter exactement son domaine de compétence », c'est-à-dire à « définir les limites de son médium » selon une démarche critique ayant pour « tâche de retirer à chaque discipline tout procédé pouvant être emprunté à, ou par, d'autres activités artistiques. [...] cette entreprise autocritique a fini par se confondre avec celle d'une autodéfinition vigoureusement affirmée. » (Clement Greenberg, « La peinture moderniste » (1965), in Charles Harrison et Paul Wood (éd.), *Art en Théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 832). La dimension autocritique

contribué à en remettre en cause les valeurs.

À l'inverse, le « et » et le « à la fois » appartiennent au vocabulaire postmoderne. Or, même si ce vocabulaire et les raisonnements qu'il permet de construire traversent l'argumentation qui suit, 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. Car 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. Mais le fait que le phénomène du livre d'artiste se caractérise par certaines valeurs et certains critères lorsqu'il est observé dans son ensemble ne signifie pas que les artistes cherchent à exemplifier ces critères lorsqu'ils réalisent leurs éditions. D'une façon générale, les artistes ne cherchent pas à valider les observations de leurs commentateurs. Parfois, ils se reconnaissent dans les concepts, les systèmes ou les catégories qu'élaborent les critiques, les théoriciens ou les historiens ; parfois, les travaux de ces derniers font avancer la réflexion qui fonde ou nourrit leur démarche. Mais globalement, le souci des artistes n'est pas de produire des œuvres qui correspondraient aux catégories artistiques et esthétiques existantes. Aussi, s'il y a une logique qui anime la pratique du livre d'artiste, ce ne peut être que sous la forme d'un faisceau de critères qui n'a de pertinence critique que lorsqu'on admet que tel ou tel livre d'artiste peut échapper à certains d'eux sans perdre son intérêt pour autant. Dans ce contexte, 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

que Clement Greenberg confère à l'art moderne (moderniste) a pour corollaire une conception de l'art pour l'art en vertu de laquelle l'art a sa propre valeur et doit être jugé en dehors des critères concernant ce qui lui serait extérieur, tels que la religion, la morale ou la politique. Les artistes dont la pratique a émergé au cours des années 1960-1970 ont considéré pour beaucoup d'entre eux que l'art qui correspondait à l'idéologie greenbergienne (essentiellement la peinture formaliste abstraite) était élitiste, trop auto-centré, et que son propos s'épuisait. Aussi, tout en reconduisant l'auto-réflexivité moderniste, ils l'ont appliquée au concept d'art en général, dans une logique de rupture avec la spécificité des différents médiums issus de la tradition des beaux-arts, et en ré-articulant les liens de l'art et du politique. Sur ces deux aspects, le livre d'artiste a joué un rôle indéniable. D'une part parce qu'il procède d'un projet utopique, d'autre part parce qu'il s'agit d'un phénomène intermédiaire (cf. Dick Higgins, « Intermedia » (1966), traduit in Nicolas Feuillie (éd.), *Fluxus Dixit, Une Anthologie, vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, 2002, p. 201-207 ; Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* (1997), *op. cit.*, p. 46).



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

ou aux effets de cette méthode.

Ainsi, tout en résultant d'une double démarche d'édition et d'exposition, les productions qui vont faire l'objet de cette partie proposent diverses situations de renversement des logiques à l'œuvre dans la pratique de l'exposition telle qu'on peut l'envisager de façon traditionnelle, c'est-à-dire comme étant 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.

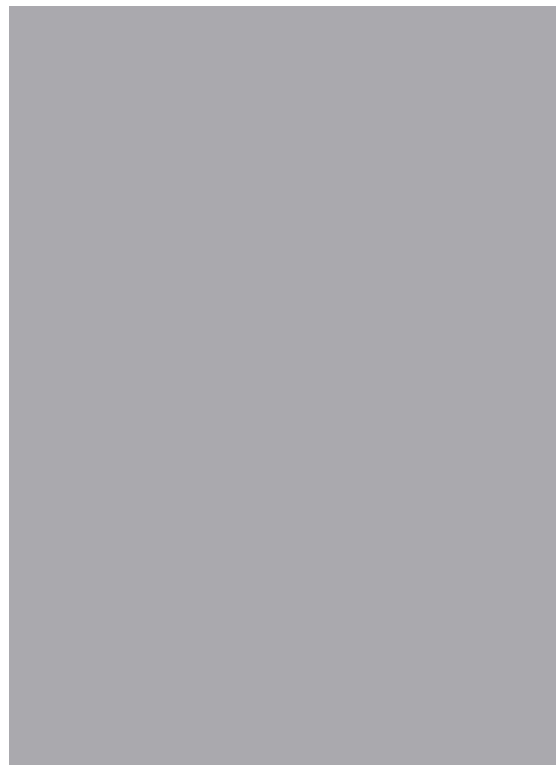
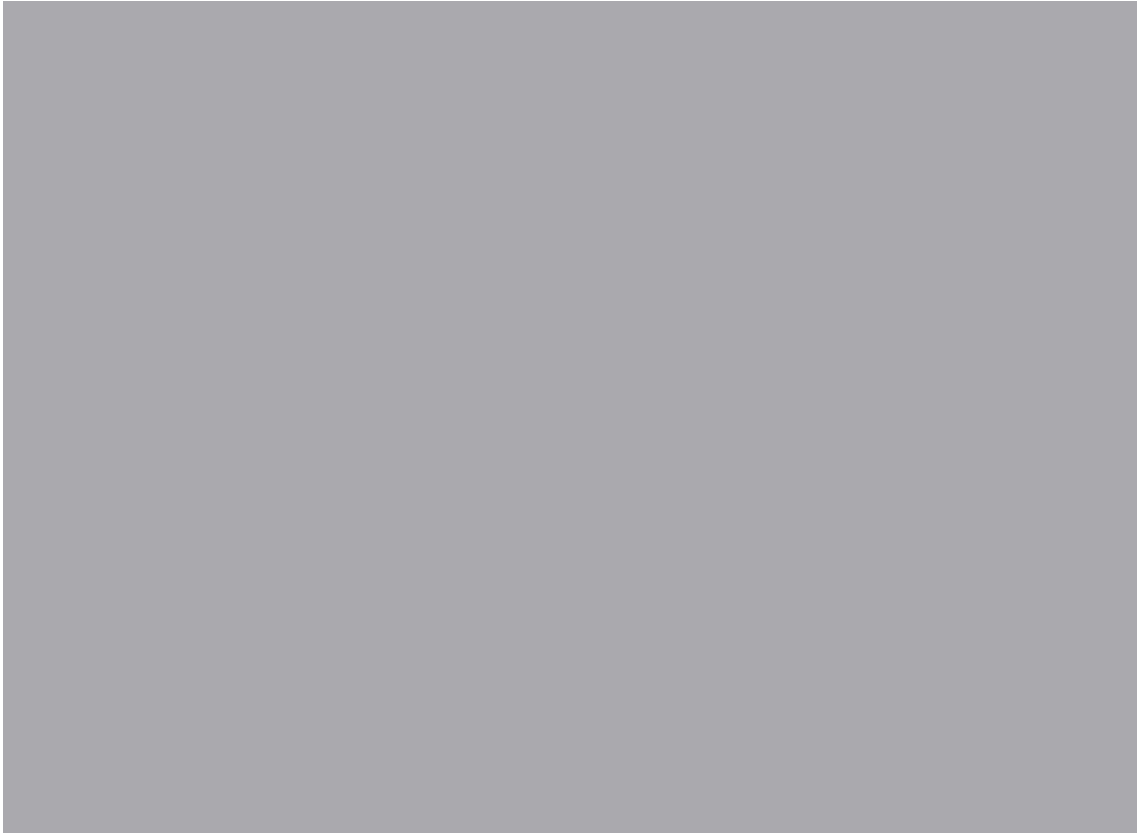
Du catalogue comme raison de l'exposition (Simon Starling)

À certains égards, *CMYK / RGB*²⁰⁰ de Simon Starling (1967-) relève justement de cette catégorie du catalogue, mais d'une manière bien particulière. En 2001, l'artiste a réalisé au FRAC Languedoc-Roussillon à Montpellier une exposition dont la spécificité était de reposer sur la production de son propre catalogue²⁰¹. L'espace du FRAC, divisé en deux, était occupé d'une part par du matériel d'imprimerie, d'autre part par des charriots 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.

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 bases de l'impression en quadrichromie, et « *Red Green Blue* » (*RGB*) désignant les couleurs

200 Simon Starling, *CMYK / RGB*, Montpellier, FRAC Languedoc Roussillon, 2001.

201 Cf. Elisabeth Wetterwald, « Simon Starling », *Groupe Laura*, 2001, en ligne sur <http://groupelaura.free.fr/Textes.php?is=11&im=1&it=12&typeAffich=2> [19 septembre 2012].



Simon Starling, *CMYK/RGB*, Montpellier, FRAC Languedoc Roussillon, 2001, 48 p., 29,7 × 21 cm
(en bas : vue de l'exposition au FRAC Languedoc Roussillon).

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. Selon un processus déjà décrit, il devient alors information primaire et non plus secondaire : c'est-à-dire qu'il n'est plus au sujet de l'art que l'exposition aurait pour fonction de rendre visible, mais concrétisation en lui-même du projet artistique de Simon Starling.

L'exposition comme contexte ou dispositif de production éditoriale (Mirtha Dermisache avec Florent Fajole)

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. De contexte de monstration, l'exposition se transformerait alors en dispositif de production et de diffusion. 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, et le catalogue ayant été diffusé à l'issue de l'exposition. Mais les projets transformant l'exposition en contexte de production et / ou de diffusion sont néanmoins nombreux.

Un cas intéressant est offert par la collaboration entre l'artiste Mirtha Dermisache (1940-2011) et l'éditeur Florent Fajole (Manglar édition). Le travail de Mirtha Dermisache, à partir du milieu des années 1960, dans un contexte où se mêlent les influences de la poésie visuelle, de l'art informel argentin et de l'art conceptuel, a pris la forme de graphies manuscrites que Roland Barthes catalogua parmi ce qu'il désignait comme des « écritures



En haut : Mirtha Dermisache, *Libro n° 1*, 1972, Montbéliard, Éditions Le 19, 2010, 29 × 21 cm. (V.L.)

En bas : Mirtha Dermisache, *Fragmento de historia*, 1974, Nîmes, Manglar éditions, 2010, 8 p., 30 × 20 cm. (V.L.)

illisibles²⁰² ». 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, colonages, etc. —, mais qui sont asémantiques, ne relèvent d'aucun alphabet, et ne signifient rien d'autres, finalement, que l'écriture elle-même. Ce travail pourrait rappeler celui de Hanne Darboven, et lui est contemporain, mais ne répond pas à des principes aussi systématiques ni à des protocoles mathématiques. Guy Schraenen relève de plus que la démarche de cette artiste doit être « resituée dans le contexte politique argentin de l'époque, car ce pays vivait sous un régime répressif où le langage et le texte, leur emploi ainsi que leur censure étaient les armes du pouvoir²⁰³. »

Pour Mirtha Dermisache, en dépit de la dimension manuscrite de son travail, celui-ci ne s'accomplit en tant qu'œuvre que grâce à sa reproduction. Puisqu'elle s'informe dans des mises en page et à travers des supports qui appartiennent à la culture imprimée, il est en effet logique que cette pratique graphique trouve son achèvement sous des formes éditoriales reproductibles, les graphies originelles ne devenant des œuvres à part entière qu'en étant reproduites, paradoxe fondateur pour la pratique du livre d'artiste et qui correspond aussi, chez Mirtha Dermisache, au souhait de rendre son art le plus disponible possible. Au sujet du « livre » — et par là, on peut comprendre l'édition, au-delà de la seule forme du codex — l'artiste explique ainsi que « c'était l'espace unique et adéquat pour que les graphies puissent être lues [...] l'unique espace possible pour l'œuvre [...] 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, dit Mirtha Dermisache, c'est cela qui est important. Pour cela,

202 Roland Barthes, « Variations sur l'écriture » (1973), *Œuvres Complètes, Tome II*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 1535-1574.

203 Guy Schraenen, « Le livre à (ne pas) lire », *D'une œuvre l'autre, Le Livre d'artiste dans l'art contemporain, op. cit.*, p. 67.



En haut : Mirtha Dermisache, *Libro n° 2*, 1972, Nîmes, Manglar éditions ; Saint-Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes ; Reims, Le clou dans le fer, 2008, 72 p., 28 × 23,5 cm. (V.L.)

En bas : Mirtha Dermisache, *Libro n° 8*, 1970, Nîmes, Manglar éditions ; Buenos Aires, XUL ; Marseille, Mobil-home, 2003, 32 p., 28,5 × 23,8 cm. (V.L.)

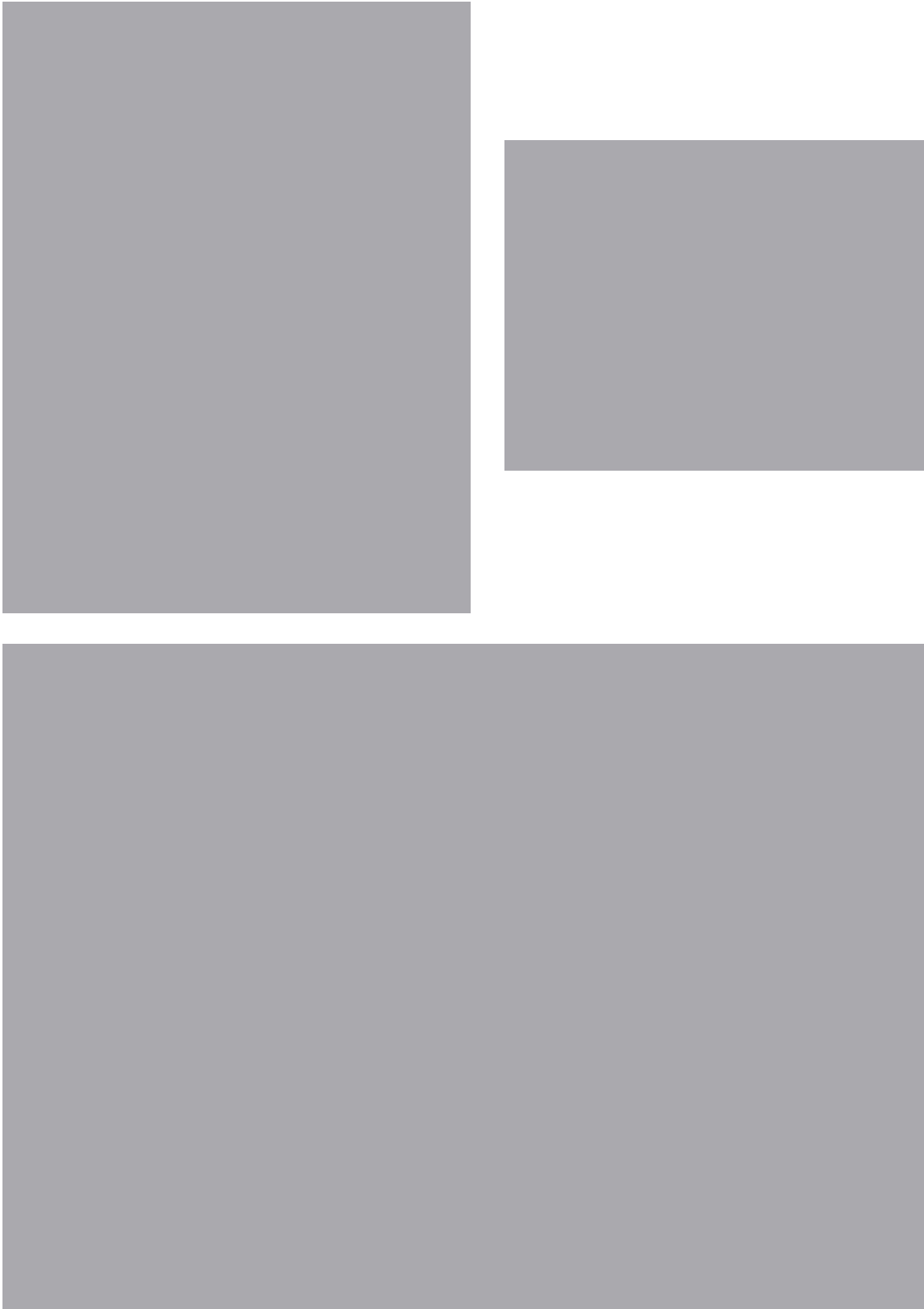
l'impression est fondamentale, pour que cela ne reste pas astreint à une œuvre unique et à une œuvre d'art²⁰⁴. »

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'éditeur²⁰⁵. 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 considère comme « le cadre scénographique de l'art actuel²⁰⁶ », c'est-à-dire l'ensemble des espaces usuellement dévolus à l'art et des conventions qui y régissent l'exposition des œuvres à l'époque contemporaine. Il pourrait être reproché à Florent Fajole de vouloir adhérer à ce cadre plutôt que de chercher à s'en émanciper, ce en quoi il irait à l'encontre des principes qui caractérisaient initialement le travail de l'artiste. Mais s'il accepte les contraintes d'un tel cadre, il y introduit aussi des usages qui remettent en question les paramètres traditionnels de l'art et de son exposition. Le dispositif le plus intéressant produit dans

204 « 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.

205 Ceci est 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 la conception de l'édition par l'artiste-auteur. À ce propos, nous renvoyons aux pages 333 *sqq.* de cette thèse. En ce qui concerne Mirtha Dermisache, il apparaît en tous cas que la collaboration avec un tiers — l'éditeur avec qui elle peut co-décider de certains choix ou même les lui déléguer — fait partie de son processus de création artistique personnel.

206 Sauf mention contraire, les termes et les expressions entre guillemets 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.

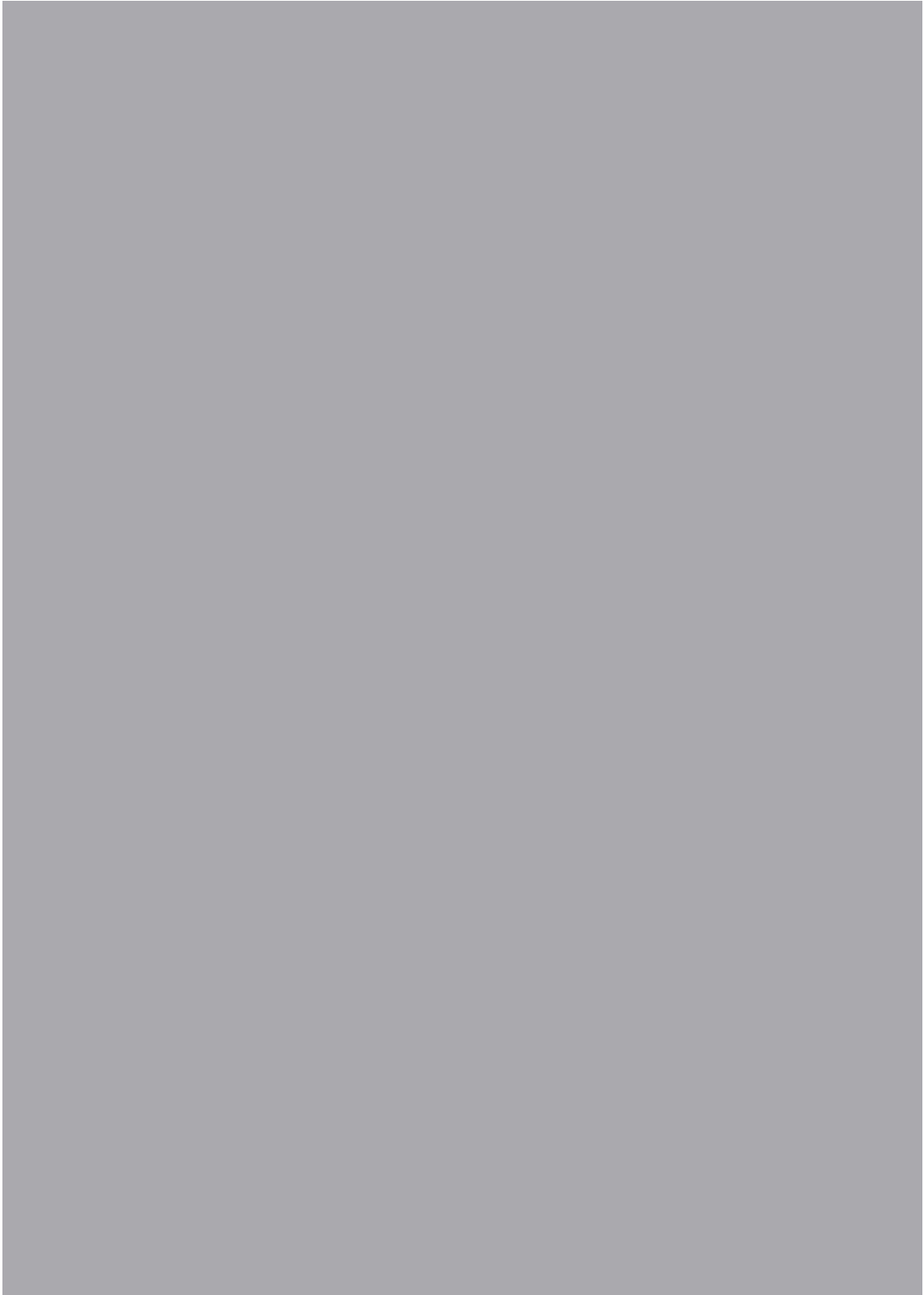


Mirtha Dermisache, *Nueve newsletters & un reportaje*, Marseille, Mobil-home ; Nîmes, Manglar ; Buenos Aires, El borde, 2004, 10 feuillets réunis dans une pochette à rabat avec un bandeau, 32,5 × 27,3 cm. Vue de l'un des feuillets et du dispositif d'exposition pour El Borde, Buenos Aires, 2004. Photographies : Gustavo Lowry.

cette optique est sans doute en fait le premier, présenté en 2004 à Buenos Aires²⁰⁷, dans la mesure où il s'avère être non pas seulement un dispositif de monstration et de diffusion, mais véritablement aussi un dispositif de production par le lecteur / spectateur, qui est amené à parachever le travail d'édition proposé par Mirtha Dermisache et Florent Fajole. Le dispositif en question a été conçu en vue d'éditer une série de graphies intitulées *Nueve newsletters & un reportaje*²⁰⁸. Il se constitue d'un mobilier très simple : tables et chaises disposées en quinconce dans un espace d'exposition. Bien que 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, 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 achever le travail d'édition, en rassemblant 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 qui ne sont jamais figés par une reliure, une pagination, ou quelque mode de

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

208 *Nueve newsletters & un reportaje*, Marseille, Mobil-home ; Nîmes, Manglar ; Buenos Aires, El borde, 2004.



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

fixation. Florent Fajole en parle pour cette raison en convoquant la figure du rhizome et celle du « corps sans organe²⁰⁹ » — 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 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.

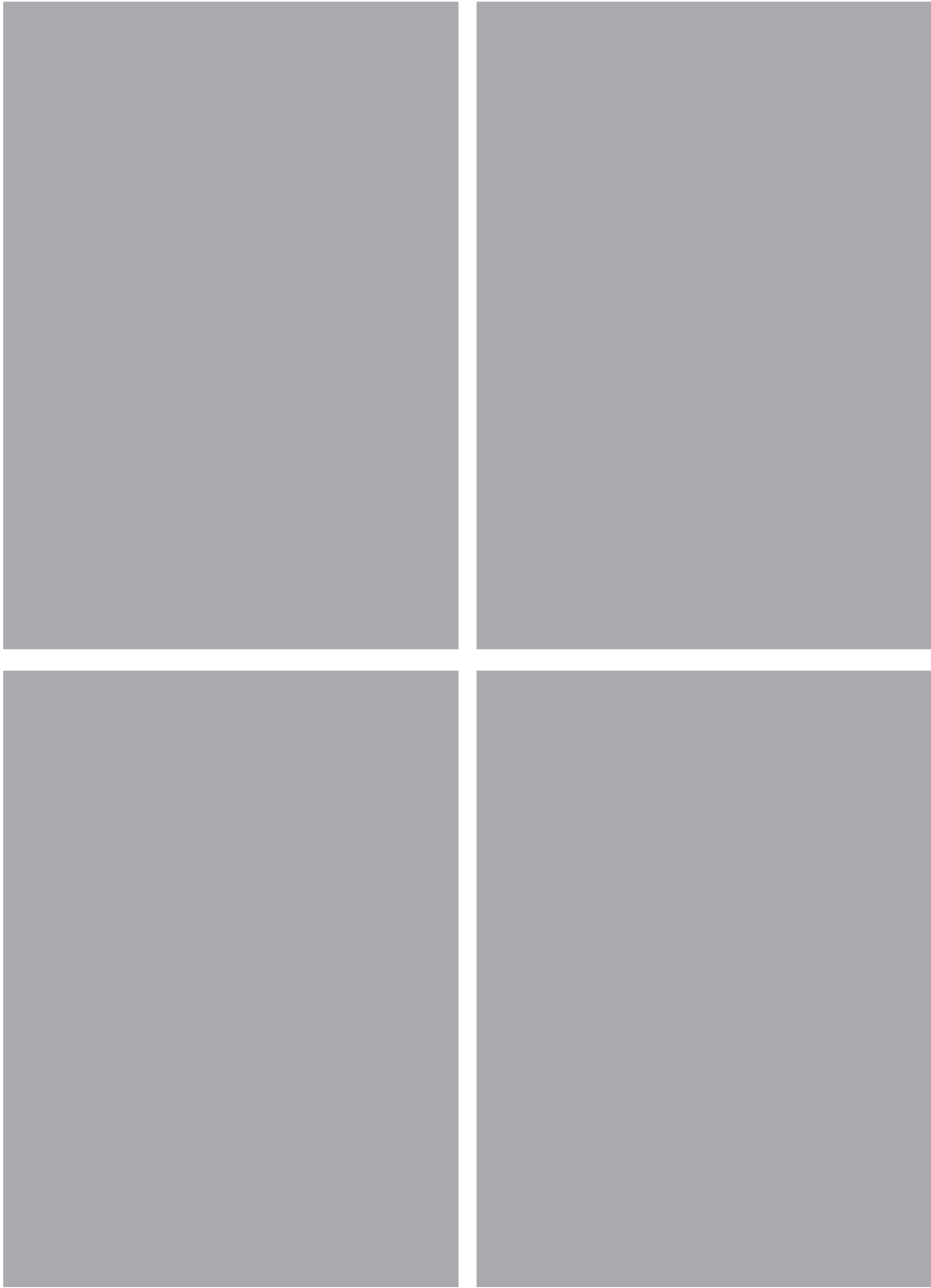
L’exposition comme produit dérivé de l’édition (Éric Watier)

La transition n’est pas très académique, mais c’est à Éric Watier (1963-) que nous devons la connaissance du travail de Mirtha Dermisache et Florent Fajole, or il est également 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*²¹⁰. 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 trouve 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 trouve également tous les modes d’apparition du paysage qui sont récurrents dans son travail. Chez Éric Watier, le paysage n’est pas appréhendé sous l’angle du pittoresque ; c’est au contraire une chose « ordinaire²¹¹ », représentée 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 remarquables* ou encore des photographies de terrains à vendre prélevées

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

210 Éric Watier, *BLOC*, Brest, Zédélé, 2006.

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



En haut et en bas à gauche : Éric Watier, *BLOC*, Brest, Zédélé éditions, 2006, 348 p., 18 × 24 cm.

En bas à droite : Éric Watier, *Things seen (Cork block)*, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2005, 64 p., 18 × 13 cm.

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.

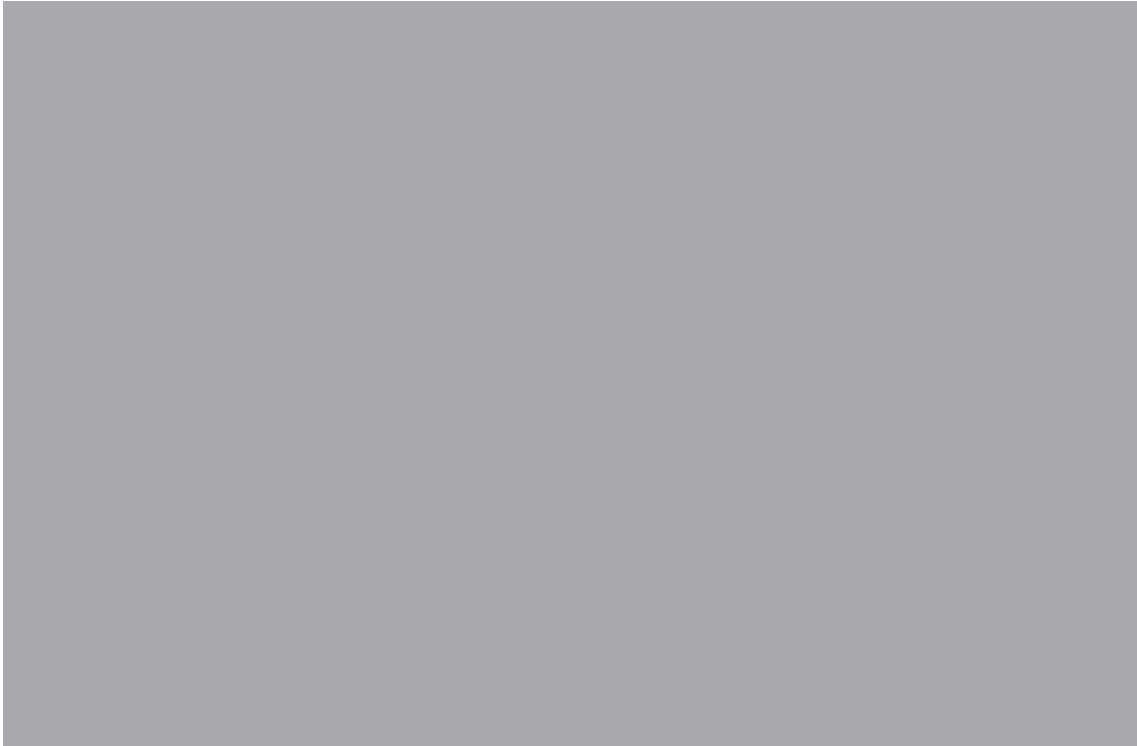
Toutes ces séries et autres productions textuelles ou iconographiques existent par ailleurs sous formes de livres, de livrets, ou encore de « livres minces²¹² » ou de « plis » comme les appelle l'artiste, soit une feuille pliée en deux et faisant office ainsi de livre minimal, où la couverture et le contenu occupent le recto et le verso d'une unique feuille. Pour *BLOC*, ces séries préexistantes 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 dispersion²¹³. 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.²¹⁴ » 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 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. C'est une édition qui contient son propre principe d'exposition, à l'instar d'une affiche par exemple, mais sous la forme plus complexe du livre, l'exposition n'étant pas ici le moyen de monstration d'une œuvre que le livre reproduirait ni même d'un livre présentée comme œuvre, mais un espace pour la présentation alternative d'un contenu que le *BLOC* livre

212 Éric Watier, « Livres discrets », s.d., en ligne sur <http://www.ericwatier.info/ew/index.php/livres-discrets/> [19 septembre 2012].

213 Ce mode de façonnage est aussi celui du *Cork Block*, publié un an avant *BLOC* : Éric Watier, *Things seen (Cork block)*, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2005.

214 Éric Watier, *BLOC*, *op. cit.*



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



En bas à gauche : Éric Watier, accrochage à partir de *BLOC*, exposition *RIEN N'VA PLUS*, Nîmes, galerie Philippe Pannetier, 2009.

également d'une manière satisfaisante. 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 socialement parlant. *BLOC* propose en effet à travers une même production deux modes d'expérience 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 ligne²¹⁵, et à travers une expérience qu'on suppose collective dans l'espace-temps situé de l'exposition, lorsque les pages du livre sont désassemblées pour devenir des expôts²¹⁶, c'est-à-dire des objets aptes à la monstration dans un espace d'exposition.

Ce devenir expôts du livre — non pas le fait d'exposer le livre comme tel, mais le fait que le livre contiennent des œuvres exposées en devenir —, Éric Watier n'est pas le seul à l'avoir envisagé. Faire un livre qui puisse se déployer sous la forme d'une exposition, disposer ainsi d'une exposition en valise, mieux encore : conférer à l'exposition un pouvoir d'ubiquité qui est en principe l'apanage du livre et des média de masse, est en effet un principe séduisant à une époque où les expositions sont temporaires et où les artistes se doivent d'être mobiles. C'est dans ce contexte qu'a été conçu un livre tel que *The Paper Sculpture Book*²¹⁷, édité par la revue américaine Cabinet Magazine en 2003. Ce livre de 160 pages permet, par découpage et assemblage de son contenu, de reconstituer 29 sculptures

215 http://www.editions-zedele.net/Livres-extraits/bloc_complet.pdf [15 novembre 2011].

216 En muséographie et en muséologie, l'expôt est défini comme « une unité élémentaire mise en exposition, qu'elle qu'en soit la nature et la forme, qu'il s'agisse d'une vraie chose, d'un original ou d'un substitut, d'une image ou d'un son » (Marie-Odile de Bary et Jean-Michel Tobelem (dir.), *Manuel de Muséographie*, Paris, Séguier, 1998, p. 223).

217 *The Paper Sculpture Book* [avec Janine Antoni, The Art Guys, David Brody, Luca Buvoli Francis Cape & Liza Phillips, Minerva Cuevas, Seong Chun, E.V. Day, Nicole Eisenman, Spencer Finch, Charles Goldman, Rachel Harrison, Stephen Hendee, Patrick Killoran, Glenn Ligon, Cildo Meireles, Helen Mirra, Aric Obrose, Ester Partegas, Paul Ramirez Jonas, Akiko Sakaizumi, David Shrigley, Eve Sussman, Sarah Sze, Fred Tomaselli, Pablo Vargas Lugo, Chris Ware, Olav Westphalen, Allan Wexler, éd. par Mary Ceruti, Matt Freedman, Sina Najafi], New York, Cabinet, 2003.

tridimensionnelles proposées par autant d'artistes à l'invitation de trois commissaires d'exposition²¹⁸, de sorte à produire un *Paper Sculpture Show* itinérant. Mais là où ce livre est tendu vers la finalité de l'exposition, un livre tel que le *BLOC* d'Éric Watier a ceci de plus subtil qu'il ne fait pas de l'exposition une finalité tout en la permettant et même en l'encourageant. Les raisons pour lesquelles Éric Watier a envisagé cette possibilité de l'exposition à travers *BLOC* sont multiples : sans doute l'a-t-il fait car il est attendu des artistes qu'ils fassent des expositions, parce que c'est principalement ainsi que l'art fonctionne aujourd'hui en tant qu'institution, mais aussi parce que l'exposition offre des possibilités plastiques et spatiales que le livre n'offre pas, les unes pouvant être complémentaires des autres dans le cadre d'une même démarche artistique. Dans tous les cas, cette prise en compte de l'exposition comme contexte inhérent à l'art contemporain se fait grâce à un livre qui est déjà un objet accompli, doté d'une identité propre même si celle-ci est soumise à une possible dispersion.

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'enlève 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'un objet où une image d'emblée conçue comme une œuvre

218 En cela, il s'agit davantage d'un livre fait avec des artistes que d'un livre d'artiste au sens premier du terme. Cf. supra, p. 333 et 339.



En haut : Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Silver Beach)*, 1990, Art Institute of Chicago (États-Unis).

En bas : Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Double Portrait)*, 1991, Albright Knox Art Gallery, Buffalo (États-Unis).

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.

Quoi qu'il en soit, c'est 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-Torres²¹⁹ —, 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 à la sculpture mais comme un principe qui lui est inhérent. Dans cette perspective, un dernier exemple est offert par Julien Nédélec avec une série intitulée *En 5 dimensions*²²⁰.

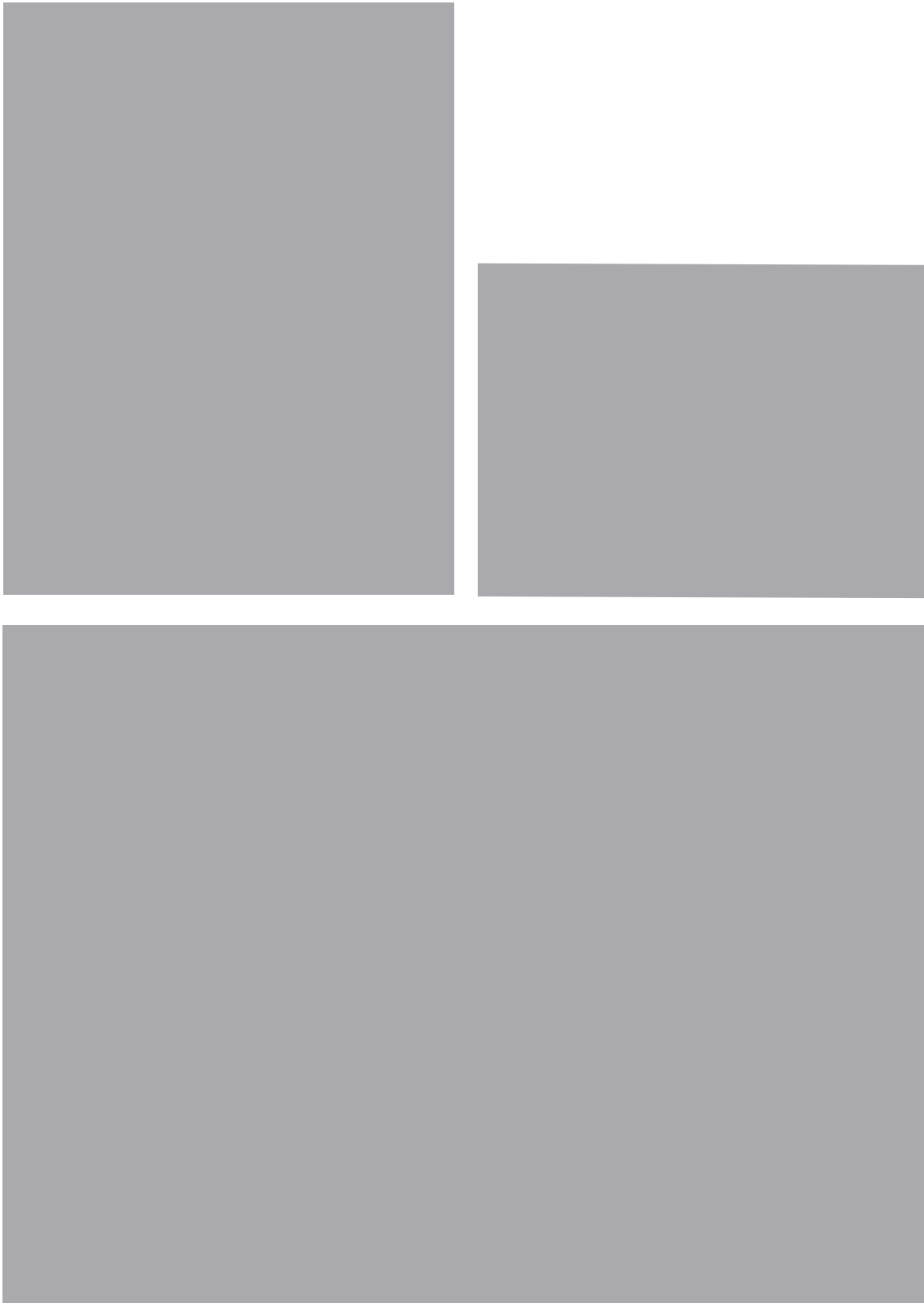
Réciprocité (Julien Nédélec, Dora Garcia)

Diffusée sous la forme d'un *stack* et en même temps exposée sous la forme d'un origami, cette édition propose ainsi 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 de surfaces géométriques abstraites de couleur noire. Ce vocabulaire formel résulte d'un héritage moderniste²²¹, mais il est aussi le fruit d'un travail qui n'est pas seulement graphique, mais plutôt sculptural. Chaque composition résulte en effet d'un origami, dont la surface dépliée détermine la géométrie abstraite des posters, leurs parties imprimées en noir correspondant rigoureusement à la face extérieure

219 Cf. Nancy Spector, *Felix Gonzalez-Torres*, Paris, Paris Musées — Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1996.

220 Julien Nédélec, *En 5 dimensions*, n° 1 à 4 [4 posters], Paris, BAT éditions, 2009-2010.

221 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.



Julien Nédélec, *En 5 dimensions*, n°1 à 4, 4 posters recto-verso (Paris, BAT éditions, 2009-2010), 42 × 29,7 cm, socles et origamis. De haut en bas et de gauche à droite : vues d'expositions, École des beaux-arts de Nantes, Entre-deux (Nantes), Ateliers DAF (Nantes).

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 ou le dépôt dans un lieu public ; d'autre part un dispositif associant piles de posters, socles et origamis. Dans la mesure où il est impossible de reconstituer les origamis d'après les posters, qui ne comportent aucune indication de pliage, ce sont des objets qui ne peuvent être découverts qu'en présence de 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 appropriée à ce contexte.

Mais en s'inscrivant dans une économie du don et de la gratuité et en permettant 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 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 tous 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, l'artiste produit un dispositif fait pour l'espace d'exposition, mais 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 qu'un livre²²².

Un livre, c'est ce qu'offre Dora Garcia (1965-) dans un dispositif lui aussi pensé pour l'espace d'exposition en engageant la possibilité d'une dissémination (l'espace en question

222 Étant l'un des acteurs de BAT éditions, l'éditeur de 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 les conservent dans des cartons à dessins ou des tubes, mais pour l'essentiel, je ne sais absolument pas ce que sont devenus les exemplaires diffusés à ce jour.



Dora Garcia, *Steal this Book / Volez ce livre*, Paris, Paraguay Press, 2009, 136 pages, 11 × 18 cm.
(V.L.)

étant celui de la Biennale de Lyon lors de la première présentation de l'œuvre, en 2009). Il s'agit à nouveau d'un *stack* : pile non plus de posters, mais d'un ouvrage de 132 pages au format poche, arborant en lettres blanches sur couverture noire un titre intrigant : *Steal this book / Volez ce livre*²²³. Plutôt qu'elle n'offre la publication, l'artiste incite en effet à la dérober. Ainsi que l'indique l'introduction de l'ouvrage :

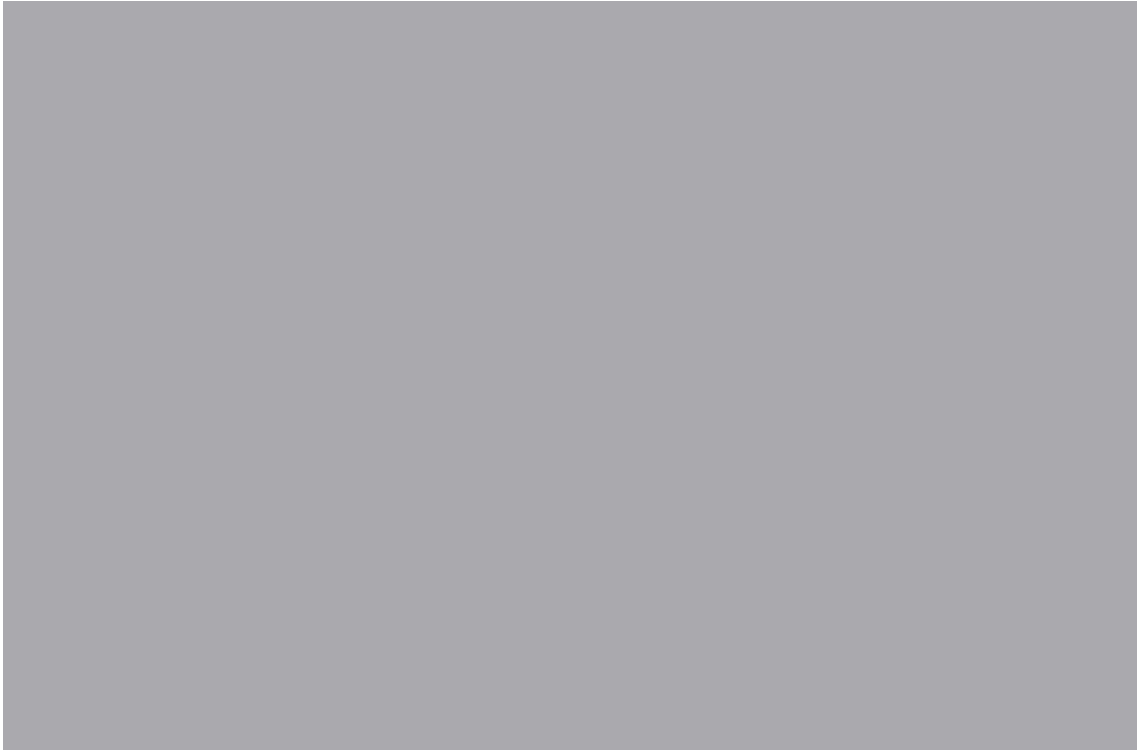
Si vous avez ce livre entre les mains, vous vous trouvez probablement dans une exposition, dans une salle consacrée à l'artiste Dora Garcia. Non loin de vous doit se trouver un cartel qui indique que ce livre, ou plutôt une certaine quantité d'exemplaires de celui-ci, constitue bien l'œuvre exposée. Non loin de vous, également, doit se trouver un gardien, qui de temps à autre jette un coup d'œil dans votre direction et surveille vos allées et venues. Si vous avez ouvert ce livre et êtes en train de lire ces lignes, vous avez au préalable, également jeté un coup d'œil en direction de ce gardien et guetté de sa part un signe d'approbation ou d'interdiction. Si vous continuez maintenant à lire, vous ne saurez pas si l'absence de signe explicite en retour de votre interrogation muette signifie son indifférence totale, son consentement tacite, ou s'il est en train de se rapprocher et va vous apostropher dans un instant²²⁴.

Pour se procurer ce livre, il faut parvenir à le voler, et c'est bien d'un vol qu'il s'agit, car les gardiens d'exposition veillent à ce que les exemplaires de la publication ne soient pas emportés par les visiteurs. L'artiste propose là une double contrainte²²⁵, c'est-à-dire une situation dans laquelle une personne doit obéir à deux consignes contradictoires à la fois. La première consigne, qui est énoncée par la couverture du livre, incite à le dérober ; la seconde, dont les gardiens de salle sont les garants et qui est préétablie par nos codes

223 Ce titre reprend celui d'un ouvrage de l'activiste américain Abbie Hoffman publié en 1971, auquel Dora Garcia emprunte également l'organisation en trois chapitres : « Survive! », « Fight! », « Liberate! ». L'apparence même de l'édition de Dora Garcia reprend celle de l'une des éditions les plus courantes du texte subversif de l'américain.

224 François Piron, « Introduction », in Dora Garcia, *Steal this Book / Volez ce livre*, Paris, Paragay Press, 2009, p. III.

225 La notion de « double contrainte » a été théorisée par Gregory Bateson : « Vers une théorie de la schizophrénie » (1956), *Vers une écologie de l'esprit, Tome II*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 9-34.



En haut : Dora Garcia, *Steal this Book / Volez ce livre*, Paris, Paraguay Press, 2009, 136 pages, 11 × 18 cm. (V.L.)

En bas : Le stock de publications dans l'espace d'exposition de la Sucrière, Biennale de Lyon, 2009.

culturels, entrave cette possibilité du fait même qu'il est question d'un vol, donc d'une chose prohibée.

Comme pour certaines publications déjà mentionnées, le livre de Dora Garcia n'est pas à proprement parler une œuvre sous la forme du livre. Mais *Steal This Book* est néanmoins un projet artistique qui se constitue à travers les modalités de diffusion particulières de la publication. Celle-ci réunit la documentation de onze projets réalisés entre 2006 et 2008 :

Ces œuvres sont des situations conçues par l'artiste, situations d'interaction avec différents contextes (une exposition, une foire, un bâtiment, une ville) et leurs différents publics, à travers des intermédiaires — acteurs professionnels, amateurs ou personnes rencontrées par hasard — interprètes chargés tout à la fois d'incarner des personnages, des fonctions, de les faire exister dans le monde réel, et d'archiver leur existence en décrivant leurs faits et gestes au jour le jour²²⁶.

Par exemple, pour *The Messenger*, l'un des projets documentés, l'artiste communique à un interlocuteur une phrase dans une langue qu'il ne connaît pas, la performance consistant alors pour lui à se mettre en quête d'une tierce personne qui pourra lui révéler le sens de ce message, et à documenter cette activité jusqu'au moment de la réussite.

Le contenu du livre — descriptions de projets, correspondances entre l'artiste et ses collaborateurs, photographies — ne laisse aucun doute sur son statut de document. Il s'inscrit toutefois dans une stratégie artistique de par son mode de diffusion, qui constitue une nouvelle performance de l'artiste, dont les acteurs ne sont autres que les spectateurs-lecteurs. Autrement dit, l'« œuvre » n'est pas le livre mais la situation induite par ses conditions d'accessibilité et de diffusion. Tout en requérant un espace artistique pour s'accomplir, cette proposition joue un jeu ambivalent vis-à-vis de l'exposition. En effet, là où l'exposition est le lieu d'une monstration des œuvres d'art souvent conjuguée à l'impératif de leur conservation, ce projet organise quant à lui la disparition d'une œuvre par sa subtilisation, un acte qui en toute autre circonstance serait inenvisageable ou prohibé.

226 François Piron, « Introduction », *loc. cit.*, p. IV.

Les quelques productions abordées ici sont très diverses tant dans leurs esthétiques et leurs propos que de par leurs manières 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 du terme, d'en remettre pourtant en question certains fondements liés à leur fonction monstative, commerciale, objectale, documentaire, etc. Les éditions à disséminer, en particulier, confronte l'exposition à l'amenuisement, voire à la disparition, de ce qui est exposé. Celle de Dora Garcia, plus que les autres encore, implique une véritable remise en question de l'exposition et de la situation de réception qu'elle implique, car elle touche à un interdit. En ne donnant pas son édition, qui est pourtant présentée en de nombreux exemplaires dans une exposition, mais en incitant au vol, l'artiste met ainsi le récepteur dans une position d'incertitude, certes sans risque réel, mais peut-être plus à même de mettre en branle sa réflexion que la diffusion gratuite qui est devenu un outil parmi d'autres des pratiques d'exposition contemporaines. 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 temps²²⁷. »

227 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 novembre 2011].

CONCLUSIONS INTERMÉDIAIRES

L'histoire et la critique d'art des dernières décennies ont établi, souvent en se référant aux propos des artistes eux-mêmes, que le livre d'artiste constitue une alternative à l'économie de fonctionnement traditionnelle de l'art, dont les expositions sont l'un des dispositifs centraux. Il est clair, pourtant, que pour de nombreux artistes, exposer et publier sont deux possibilités qui vont de pair. Non seulement les artistes exposent et publient, mais de plus, il est fréquent que l'exposition apparaisse soit comme un prétexte, soit comme un contexte, pour l'édition de livres d'artistes ou plus largement pour la réalisation d'œuvres éditées, à l'instar des contributions artistiques dans les catalogues d'exposition. Plus occasionnellement, l'exposition peut être une résultante, et non plus l'origine, de pratiques éditoriales qui en sont les agents producteurs.

De telles éditions, par delà leurs disparités, ne vont pas sans poser quelques questions eu égard au projet politique et artistique du livre d'artiste en général. En effet, il n'est pas insensé de penser qu'à travers elles, ce n'est pas seulement l'exposition qui se déploie des cimaises vers le livre ou du livre vers les cimaises, mais aussi le pouvoir de l'institution artistique qui s'étend de ses lieux consacrés vers l'espace public et la vie quotidienne. Jean-Claude Moineau aurait alors raison lorsqu'il déclare que « 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 qui est le sien en dehors de sa sphère reconnue [...] d'action et de légitimité²²⁸. »

Compte tenu de l'affirmation si fréquente du caractère alternatif des éditions d'artistes, le scepticisme de Jean-Claude Moineau peut être éprouvé à l'égard de toute publication

228 Jean-Claude Moineau, « Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes », in *XV^{ème} Biennale de Paris*, *op. cit.*, p. 48.

de ce type éditée à l'occasion d'une exposition par une institution ou une structure artistique, c'est-à-dire une occurrence spécifique de l'institution artistique dans son ensemble, l'institution devant ici se comprendre comme une structure sociale faite d'un ensemble de règles qui en assurent le fonctionnement, la stabilité et les finalités : « tout ce qui, dans une société, fonctionne comme système de contrainte, sans être énoncé, bref, tout le social non discursif²²⁹. » Ainsi la critique d'art, le musée, le marché de l'art sont-ils des institutions dont les instances spécifiques seraient respectivement les revues d'art, les musées, les galeries, etc.

Mais s'arrêter à l'affirmation d'une institutionnalisation du livre d'artiste constituerait une analyse trop superficielle. Les livres d'artistes, lorsqu'ils se développèrent dans les années 1960, répondaient pour une part au souhait idéologique de s'émanciper des institutions traditionnelles de l'art. Mais ils étaient tout autant un moyen pragmatique pour diffuser le nouvel art dans un contexte où les musées et galeries n'y portaient guère d'attention. Cette situation a largement changé depuis, les lieux de diffusion de l'art ayant rapidement reconnu ce que l'on nomme « art contemporain », y compris dans ses expressions les plus radicales.

Il semble manifeste que pour beaucoup d'artistes, les livres n'ont pas pour fin en soi un rejet catégorique de l'exposition, ni des lieux de diffusion artistique traditionnels. Les livres d'artistes ne sont d'ailleurs pas les seuls moyens auxquels les artistes recourent depuis des décennies pour s'émanciper de ces structures. La performance, l'art dans l'espace public, le net art, ou même les *artists run spaces*, offrent également aux artistes la possibilité de travailler en dehors des institutions s'ils le souhaitent. Pour être plus précis, il semble que les livres d'artistes ne cherchent pas tant à contester leur existence qu'à critiquer les valeurs et les modèles dont ces lieux assurent l'hégémonie et la reproduction institutionnelle :

229 Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), *Dits et Écrits, Tome II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 301, cité par Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », *loc. cit.*, p. 110.

valeur marchande fondée sur l'unicité et l'originalité, valeur patrimoniale impliquant la réification des œuvres, modèle esthétique supposant une logique de monstration de la part des artistes et une attitude de contemplation trop souvent passive de la part des récepteurs. C'est en tant qu'elles organisent un système de l'art fondé sur de telles valeurs, notamment par le biais des expositions et de leurs catalogues, que les institutions artistiques se voient adressée une forme de critique en acte par les livres d'artistes.

De plus, alors que dans les années 1960 et 1970, l'édition permettait de remettre en cause une conception romantico-moderniste de l'art toute fondée sur l'originalité, l'unicité, la visualité, etc., nous ne pouvons plus faire aujourd'hui comme si seule cette conception prévalait encore dans la sphère artistique. Mais bien que les pratiques artistiques que l'on peut découvrir dans les livres d'artistes ne soient pas si différentes de celles que les institutions ont aujourd'hui assimilées, nous pensons toutefois qu'ils expriment la radicalité sans commune mesure, alors qu'en les assimilant, les institutions du type musées et galeries assurent toujours l'hégémonie de valeurs qui sont davantage les leurs que celles des pratiques artistiques concernées (à nouveau : marchandisation, réification, etc.). Là où il peut sembler que dans leur ensemble les « débordements [du pop art, de l'art conceptuel, de l'art corporel, de l'art de la performance et de l'art vidéo] ne faisaient qu'importer des thématiques, des supports ou des techniques dans un espace préalablement "spécialisé", pour reprendre le mot d'Yves Klein : la salle blanche de la galerie ou du musée, qualifiée par le primat de l'esthétique²³⁰ », les livres d'artistes quant à eux, à leur échelle spécifique, tentent d'échapper à cette spécialisation.

À partir des années 1970, certains artistes ont examiné « le conditionnement de leur activité par les cadres esthétiques, économiques et idéologiques du musée, afin de mettre au jour ses présupposés tacites et ses formes de coercition cachées²³¹ », en opérant

230 Brian Holmes, « L'extra-disciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle », *Multitudes*, n° 28, printemps 2007, p. 12.

231 *Ibid.*, p. 14. Brian Holmes se réfère là à Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke ou Marcel Broodthaers, suivis d'une seconde génération d'artistes (Renee Green, Fred Wilson, Christian Philipp Müller, Andrea Fraser) qui « poursuit cette investigation des

le plus souvent cet examen de l'intérieur de l'institution, c'est-à-dire de l'intérieur du musée. Les commentateurs ont qualifié cette démarche de critique institutionnelle. De la même manière, les livres d'artistes ont une remarquable capacité à subvertir les valeurs dominantes de l'art, y compris lorsqu'ils émanent de ses institutions, et donc à le faire eux aussi de l'intérieur : non plus à l'intérieur du musée ou de la galerie, mais depuis l'intérieur de l'espace symbolique et social que l'institution définit.

La première de ces valeurs artistiques instituées que les éditions d'artistes remettent en question lorsqu'elles émanent dans un contexte institutionnel est paradoxalement la valeur commerciale de l'œuvre. Ainsi, lorsqu'un catalogue d'exposition accueille des contributions artistiques, ou plus encore lorsqu'il cède sa place à un livre d'artiste, alors le rapport de subordination entre le catalogue et l'exposition s'inverse : le contenu dudit catalogue n'est plus ou plus seulement de l'ordre de la documentation, la publication se substituant alors à l'évènement, là où le catalogue s'y rapporte. 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 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 marché²³². »

Par ailleurs, la dimension subversive des éditions d'artistes publiées à l'occasion d'expositions réside également dans leur apparente indéfinition et dans la manière qu'elles

conditions muséologiques de la représentation, mais avec une conscience accrue de l'implication de l'artiste dans les jeux symboliques du pouvoir, et une sensibilité nouvelle à la possibilité de recomposer les vecteurs de subjectivation à l'intérieur du musée (notamment par l'introduction critique d'artefacts et de pratiques culturelles non conformes à la norme bourgeoise, blanche et hétérosexuelle) » (p. 14). Cf. également John C. Welchman (éd.), *Institutionnal Critique and After*, Zurich, JRP|Ringier, 2006.

232 Anne Mœglin-Delcroix, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », *loc. cit.*, p. 97. Certes, les livres d'artistes aussi font aujourd'hui l'objet d'un marché spéculatif, mais il s'agit là d'une perversion de leur économie initiale, là où les œuvres conventionnelles admettent d'emblée le marché de l'art.

ont de brouiller les lignes de partage bien établies entre art et document, œuvre et para-œuvre, original et re(-)production, etc.

Cette complexité résulte en grande partie de l'indétermination du statut de leurs auteurs et de leur non-spécialisation volontaire²³³. En prenant la responsabilité de concevoir leurs publications éditées lors d'exposition, mais aussi en créant les conditions d'exposition de leur propre travail artistique dans l'espace du livre, les artistes s'approprient des rôles qui habituellement ne leur sont pas confiés. Dans une logique d'extension de son champ d'opération, l'artiste qui conçoit de telles publications tente d'infiltrer sa pratique artistique dans la sphère de la théorie et de l'exposition elle-même, ce qui suppose une suppression des distinctions traditionnelles entre l'œuvre d'art et son contexte. Il opère de plus une prise de contrôle d'un produit culturel (le catalogue ou plus généralement l'imprimé) qui conditionne largement la relation du public à l'art, dans la mesure où nous connaissons aujourd'hui la plupart des œuvres grâce à l'édition (livres d'art, magazines, sites web). Ce détournement est une stratégie par laquelle l'artiste étend sa maîtrise non plus seulement sur la création de l'œuvre mais aussi sur les conditions de sa visibilité, sa médiatisation, sa reproduction, son commentaire et sa mise en mémoire. C'est un refus de distinction entre ceux qui font les œuvres et ceux qui les commentent ou les exposent, selon une posture avant-gardiste qui, dans les années 1960, fut celle des artistes Fluxus et conceptuels en particuliers. L'artiste devient alors le médiateur de son propre travail, avant tous ceux qui ont normalement cette charge de médiation : les commissaires d'expositions, les historiens de l'art, les archivistes, les théoriciens, les critiques, etc. Cette redistribution n'est pas sans poser quelques questions eu égard à l'écriture de l'histoire de l'art. On peut légitimement s'interroger sur la valeur scientifique, historique, théorique ou critique

233 « De la non-spécialisation des pratiques découle logiquement le décloisonnement des productions », explique Anne Mœglin-Delcroix : « les publications d'artistes seront l'un des fers de lance de la mise en cause de la définition traditionnelle de l'œuvre d'art comme objet spécifique reconnaissable à sa fabrication par la main de l'artiste, à son unicité, etc. Il s'ensuivra une confusion volontaire des genres qui rend indéceuse, parfois indécidable, la discrimination entre le catalogue et l'œuvre, le document et le livre d'artiste » (Anne Mœglin-Delcroix, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », *loc. cit.*, p. 98).

du travail de l'artiste lorsqu'il se donne pour tâche de commenter, de documenter et de mémoriser ses propres œuvres et ses propres expositions, en rejetant ou en détournant les méthodologies pourtant bien éprouvées de ceux qui ont habituellement cette tâche. Certes, « un livre d'artiste, une œuvre de plein droit, peut avoir une plus grande validité dans la représentation de l'artiste que des photographies qui prêtent facilement aux malentendus et des interprétations de seconde main²³⁴. » Mais surtout, c'est en affirmant la priorité de la création sur le commentaire savant dans ses formes académiques que les livres d'artistes en contexte d'exposition perturbent l'institution artistique.

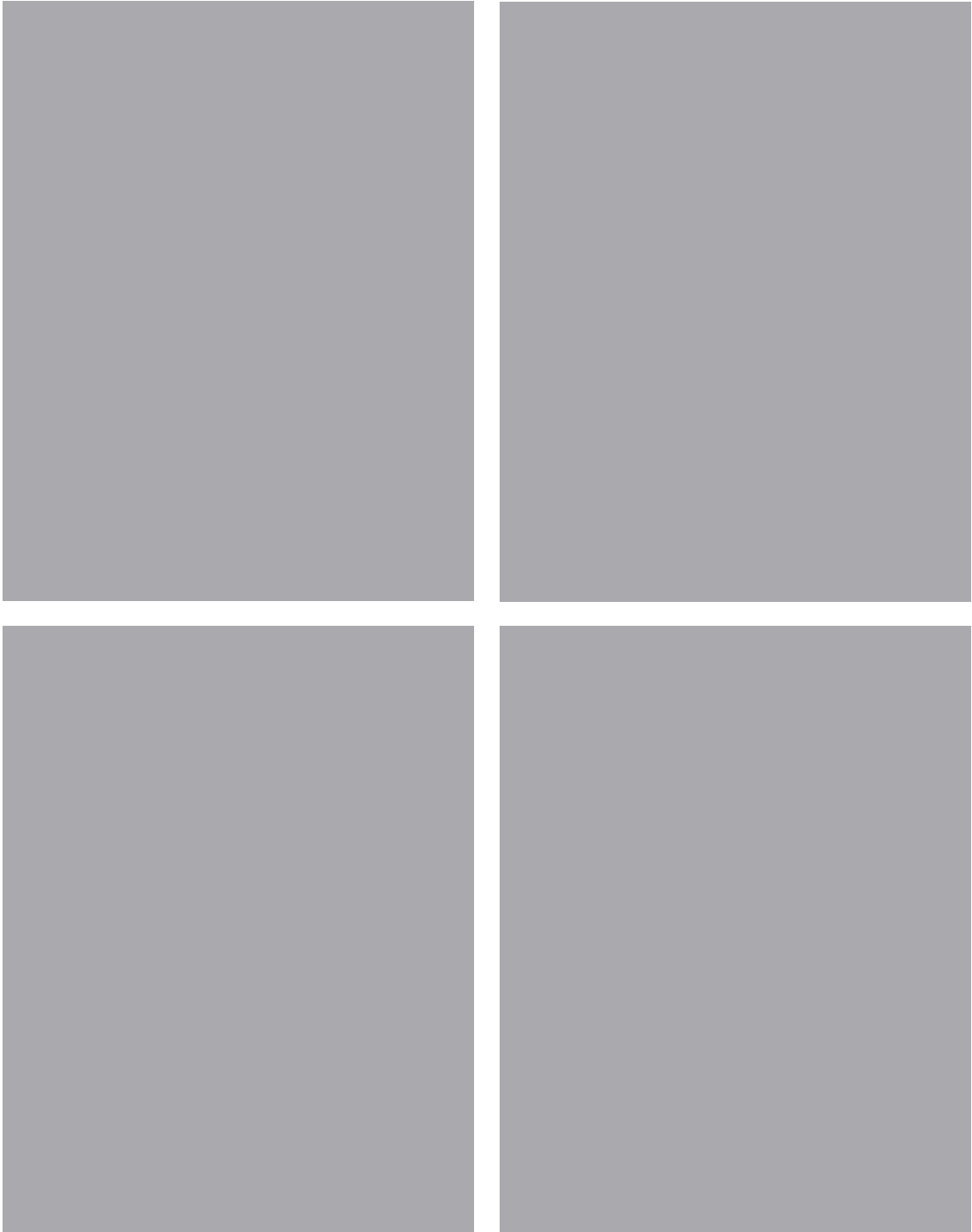
Si la dimension critique du livre d'artiste n'est pas démentie par les livres édités à l'occasion d'exposition, c'est sans doute parce qu'il y a continuité des démarches artistiques entre les livres et les expositions des artistes concernés par les présents propos.

C'est pourquoi « Chaque livre peut [...] être équivalent à une exposition²³⁵ », c'est-à-dire offrir en lui-même une possibilité légitime d'exposition d'une œuvre, comme l'affirme Roberto Martinez. Mais toute la validité de ce propos tient au sens que l'on donnera aux termes « équivalent » et « exposition ». En proposant d'autres modes de visibilité de l'art que ceux de l'exposition sous la forme que nous lui connaissons le plus souvent, les livres d'artistes affirment paradoxalement leur propre fonction d'exposition. Ainsi, la pratique du livre d'artiste s'interconnecte à celle de l'exposition tout en permettant la visibilité de l'art par ses propres moyens, mais elle ne le fait justement pas selon les mêmes modalités. C'est cette nouvelle ambivalence que nous voudrions étudier dans la seconde partie de cette thèse pour expliciter en quoi, en dépit de l'intégration du livre et de l'exposition dans des pratiques communes, le premier constitue une alternative à la seconde. En effet, même si les livres étudiés dans cette première partie constituent un moyen de visibilité artistique, et qu'à ce titre ils ont une fonction d'exposition, il importe de préciser ce qu'il

234 Bob Smith, « Statements on Artists' Books by Fifty Artists and Art Professionals Connected With the Medium », *loc. cit.*, p. 13.

235 Roberto Martinez, « Notes à propos du livre d'artiste », *loc. cit.*

faut comprendre par là. Il est surtout nécessaire de comprendre en quoi cette fonction d'exposition diffère de ce que nous avons par ailleurs nommé le dispositif exposition, soit la pratique de l'exposition telle qu'elle est usuellement définie dans le monde de l'art contemporain.



Ed Ruscha, *Colored People*, Los Angeles, auto-édité, 1972, 64 p., 17,8 × 14 cm.

EXPOSER SANS CIMAISE : L'ÉDITION EN TANT QUE PRATIQUE D'EXPOSITION

WILLOUGHBY SHARP

Ce livre²³⁶, c'est votre *one-man-show*, mais avez-vous vraiment besoin d'une galerie pour cela ?

ED RUSCHA

Ma foi, je ne sais pas si j'ai besoin d'une galerie pour faire vivre mes livres.

WILLOUGHBY SHARP

Non, non, ce que je voulais dire, c'est que ce livre constitue un *one-man-show* en lui-même, où qu'il soit.

ED RUSCHA

Absolument.

WILLOUGHBY SHARP

Vous ne dépendez pas exclusivement de l'environnement représenté par la galerie pour montrer votre travail. C'est un produit qui passe d'abord dans la culture. Il n'est pas lié aux lieux. La plupart des grandes œuvres des années 1960 étaient faites pour des lieux précis. Vous, en mettant votre art dans un livre, vous avez transcendé...

ED RUSCHA

Non, pas transcendé, seulement déplacé...²³⁷

236 N.D.A. : Ed Ruscha (1937-), *Colored People*, Los Angeles, auto-édité, 1972.

237 Ed Ruscha, *Huit textes, Vingt-trois entretiens, 1965-2009*, éd. par Jean-Pierre Criqui, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Zurich, JRP|Ringier ; Paris, La Maison Rouge, 2010, p. 81.

LE LIVRE COMME MODE DE VISIBILITÉ ARTISTIQUE

Le livre et l'imprimé sont des modalités importantes de visibilité de l'art, à la fois de façon intermédiaire, en tant que moyens de diffusion pour la documentation et la critique des œuvres, et de manière directe, en tant que moyens d'expression artistique. Le fait que nombre de livres d'artistes soient édités par des musées, des galeries ou des centres d'art, comme en atteste la précédente partie de cette thèse, en est d'ailleurs un indice : très tôt, ces institutions ont compris qu'il y avait là un mode de diffusion de l'art à promouvoir, sinon à assimiler. Non seulement le livre et l'imprimé permettent la visibilité de l'art, mais aussi sa légitimation en tant que tel. C'est ce qu'explique Dan Graham (1942-) lorsqu'il évoque son rôle de coresponsable d'une galerie d'art au milieu des années 1960 et l'effet déterminant de cette activité sur ses premiers travaux conceptuels :

Grâce à mon expérience de directeur de galerie, j'ai appris qu'une œuvre d'art ne pouvait atteindre ce statut que par la critique et la reproduction dans les magazines. Il semblait que pour être définie comme ayant de la valeur — c'est-à-dire en tant qu'art — une œuvre n'avait qu'à répondre à certains critères : être exposée dans une galerie, être le sujet de critiques et être reproduite dans une revue d'art. Ainsi les traces écrites et photographiques d'une installation qui n'existait plus, accompagnées d'une quantité d'informations, devenait le fondement de la célébrité de l'œuvre et, en grande partie, de sa valeur économique²³⁸.

L'affirmation selon laquelle une œuvre ne pourrait « atteindre ce statut que par la critique et la reproduction dans les magazines » est quelque peu exagérée, si cela signifie que seule la reconnaissance par des instances professionnelles de la critique d'art pourrait permettre à une œuvre d'art d'être reconnue puis perçue en tant que telle. Néanmoins, il est certain que le jugement critique, quelque soit le récepteur individuel ou la communauté

238 Dan Graham, « Mes œuvres pour pages de magazines, "une histoire de l'art conceptuel" », *Ma Position, Écrits sur mes œuvres*, op. cit., p. 62.

qui l'élabore, joue un rôle déterminant dans la reconnaissance d'une production en tant qu'art. À ce titre, les magazines, les revues, les livres d'art jouent, il est vrai, un rôle central, dans la mesure où ils permettent la publicité d'une telle construction critique. Mais ce qui « institue un objet dans son "statut sémiotique" d'œuvre²³⁹ », et assure donc véritablement pour l'art le rôle d'institution, ce sont d'abord les dispositifs de son apparition, qu'il ne faut pas confondre avec ce que l'on désigne couramment par les termes « institutions artistiques », à savoir les structures ou les organisations qui élaborent ces dispositifs. Aussi, bien que l'art soit le plus souvent institué dans sa fonction propre par l'exposition, comprise comme un temps de monstration des œuvres dans un espace architectural dédié à cette fin, il peut l'être aussi par le livre, dont nous montrerons dans cette seconde partie que lui aussi possède une fonction d'exposition. En effet, comme l'indique Jean-Marc Poinot, « confondre l'exposition avec la galerie ou le musée, c'est confondre l'éditeur avec l'institution littéraire du roman²⁴⁰. »

L'art en tant qu'art, explique Jean-Louis Déotte, est « toujours d'entrée de jeu d'exposition²⁴¹. » Mais parce que l'exposition ne saurait se confondre avec le musée ou la galerie, et qu'elle est plus largement « l'écran sur lequel se projette l'action sociale de l'artiste²⁴² », elle ne saurait non plus s'y réduire. Il est ainsi devenu clair pour un certain nombre de créateurs, en particulier à partir des années 1960, que leur travail pouvait être rendu visible par d'autres moyens que ceux de l'exposition muséale ou marchande.

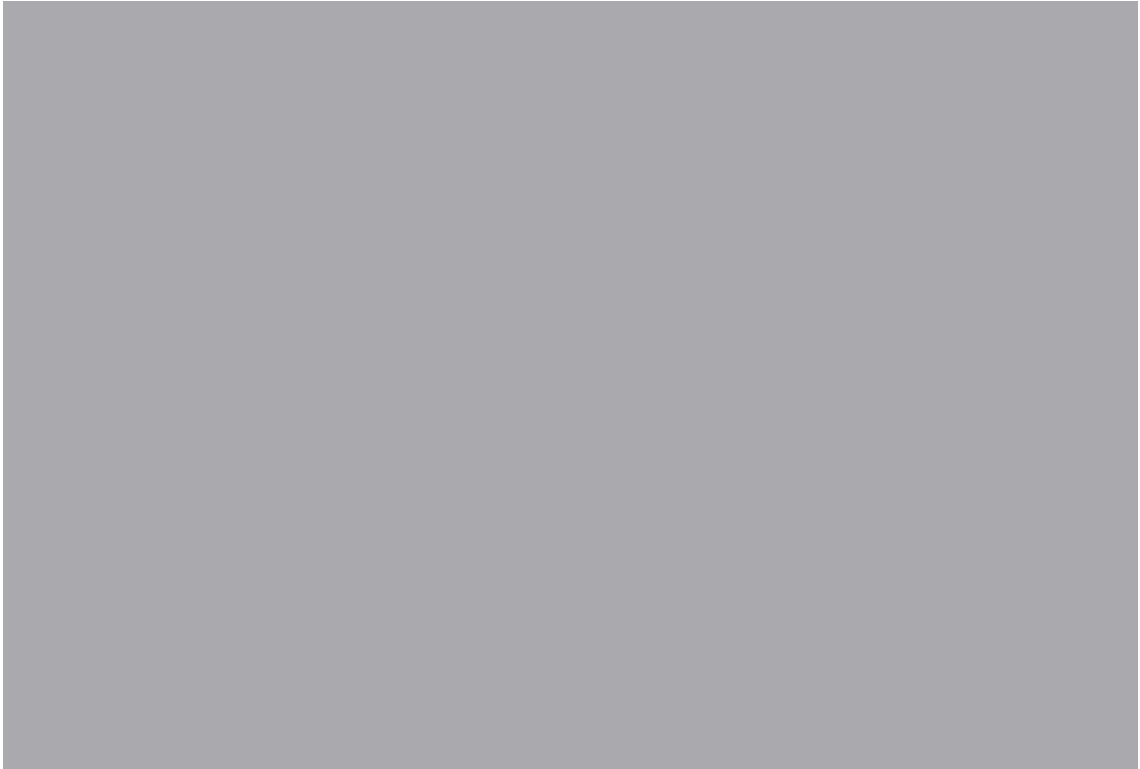
C'est dans cette perspective que Dan Graham en est venu à concevoir des œuvres qui inversent le processus des publications périodiques dans lesquelles elles prennent place, en ne devant leur « existence qu'à [leur] présence dans la structure fonctionnelle du magazine et [en] ne [pouvant] être exposée[s] que dans un second temps, dans une

239 Leszek Brogowski discutant les propos de Jean-Marc Poinot, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », *loc. cit.*, p. 110.

240 Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, *op. cit.*, p. 120.

241 Jean-Louis Déotte, « Il n'y a pas de chef-d'œuvre inconnu (l'exposition entre Rome et Socrate) », in Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe (dir.), *Le Jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 104.

242 Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, *op. cit.*, p. 112.



Dan Graham, *Schema* (1966), *Art-Language*, n° 1, mai 1969. (V.L.)

galerie²⁴³ » ; des œuvres qui relèvent autant du langage artistique que du langage populaire des médias de masse, et qui s’y construisent tout en en proposant une lecture critique (pas nécessairement au sens d’une critique négative, mais au sens d’une analyse critique, d’un discernement). Parmi ces œuvres pour magazines, l’une des plus emblématiques est *Schema*²⁴⁴ (1966), œuvre textuelle consistant en une sorte de formulaire à compléter en fonction des caractéristiques de la publication qui l’accueille. Introduisant *Schema*, Dan Graham en énonce le fonctionnement dans les termes suivants :

Schéma pour un ensemble de pages dont les variantes constitutives doivent être expressément publiées sous la forme de pages individuelles dans divers magazines et collections. Chaque fois qu’il est imprimé, le schéma est mis en place dans sa forme finale (tel qu’il se définit lui-même) par le directeur de la publication où il doit apparaître, les données exactes étant utilisées afin de correspondre à chaque occasion particulière aux faits particuliers de la publication²⁴⁵.

Faisant des constats similaires à ceux de Dan Graham, un certain nombre d’artistes et d’opérateurs artistiques en sont venus à penser, au cours des dernières décennies, qu’au delà de sa dimension documentaire, l’édition pouvait constituer le mode d’exposition d’un art reproductible par essence. C’est ce que propose l’artiste John Baldessari avec un habituel mélange d’humour et de perspicacité, lorsqu’il affirme :

Plus personne ne regarde l’art. Faites directement des œuvres pour la reproduction dans les revues d’art. Puisque nous connaissons les œuvres par des reproductions, nos œuvres devraient être faites uniquement pour la reproduction. Plus d’art sans intermédiaire²⁴⁶.

243 Dan Graham, « Mes œuvres pour pages de magazines, “une histoire de l’art conceptuel” », *loc. cit.*, p. 64.

244 Conçu en 1966, *Schema* a fait l’objet de multiples publications, chacune différente puisque l’œuvre s’adapte au contexte qui l’accueille. On la retrouve ainsi dans les revues *Aspen* en 1967, *Extensions* en 1968 et *Art-Language* en 1969, dans le catalogue *Konzeption / Conception* en 1969, dans les périodiques *Interfunktionen*, *Studio International* et *Flash Art* en 1972, ou encore dans le journal autrichien *Der Standard* en 1995.

245 Dan Graham, « Mes œuvres pour pages de magazines, “une histoire de l’art conceptuel” », *loc. cit.*, p. 61.

246 John Baldessari, « Information Paintings Never Completed », in *Konzeption / Conception*, Leverkusen, Städtisches Museum, 1969, n.p.



Hubert Renard, *Hubert Renard*, Limoges, Centre Limousin d'Art et de Culture, 1984 [Paris, Hubert Renard, 1994], 32 p., 19,8 × 19,8 cm.

Bien qu'il y ait des précédents dans l'histoire des avant-gardes au début du XX^{ème} siècle, cette idée n'a pu réellement se constituer qu'à partir des années 1960, en lien avec l'émergence de nouvelles démarches artistiques qui résultaient d'une remise en cause des critères du modernisme et tentaient d'échapper à la réification et à la marchandisation de l'art. Hubert Renard (1965-) est aujourd'hui un digne héritier de cette histoire. En effet, dans son cas, le recours à la reproduction des œuvres, à leur documentation et à leur critique à travers des publications d'art ne permet pas seulement leur visibilité mais détermine entièrement et authentiquement leur existence.

Hubert Renard : des œuvres faites uniquement pour la reproduction

La plupart des œuvres et des expositions d'Hubert Renard sont fictives. Elles n'existent originellement qu'à l'état de maquettes qui sont détruites après avoir été photographiées, et c'est à travers ses archives que l'artiste les intègre au réel en les inscrivant dans un triple récit : celui de la carrière de l'artiste fictif, celui de sa carrière d'artiste réel, et celui de l'histoire de l'art en général. Ces archives sont composées de faux articles de presse, de photographies d'œuvres recadrant les maquettes en gros plan pour laisser croire à des espaces réels, de notes préparatoires pour le montage d'expositions, de communiqués de presse et de cartons d'invitation pour ces mêmes expositions, chacun de ces éléments médiatisant à sa façon l'existence des œuvres d'Hubert Renard.

Bien que les archives ne soient pas rigoureusement constituées en tant que telles — c'est-à-dire qu'elles ne sont pas inventoriées et consultables dans un lieu précis — les documents qui la composent sont toutefois rendus publics de diverses manières. Ainsi sont-ils réunis à travers des diaporamas ou à l'intérieur de vitrines présentées dans des expositions bien réelles, via un site Internet qui en donne une vision complète²⁴⁷ et, surtout, de la manière

247 <http://hubrenard.free.fr/> [19 septembre 2012].



En haut : *Naânaâ Chinoune – Léa – Hubert Renard – Très jeunes artistas lioneses*, São Paulo, Fundação Fausto Costa Negreiros, 1976 [Lyon, Hubert Renard, 1986], 16 p., 21 × 14,8 cm.

En bas : Hubert Renard, *L'Exposition du bonheur (triptyque)*, Nantes, BFI, 1989 [Paris, Hubert Renard, 1999], 14 p., 25 × 20 cm. (V.L.)

la plus complexe, à travers des catalogues d'expositions fictives²⁴⁸ qui sont en réalité d'authentiques productions artistiques sous la forme du livre.

L'une des caractéristiques de cette démarche pour le moins singulière est l'interpénétration de la réalité et de la fiction. Les véritables œuvres de l'artiste Hubert Renard sont les productions qui documentent le travail d'un Hubert Renard fictif, dont les œuvres et les expositions sont médiatisées par l'artiste avec un décalage d'environ dix ans. Mais la situation est en réalité plus complexe.

L'artiste fictif Hubert Renard suit l'air du temps et les courants artistiques dominants. Dans les années 1970 (1980 en réalité), il réalise des sculptures minimales et des interventions *in situ*, puis dans les années 1980 (1990) il adopte une attitude postmoderne et appropriationniste ; dans les années 1990 (2000) il produit un travail sur le traitement numérique de l'image et les médias, etc. Il a une attitude mimétique, de sorte à ce qu'il est, du propre aveu de l'artiste réel, un créateur « médiocre ». Non pas mauvais, mais moyen, auteur d'une production aux airs de déjà-vu, et qui est particulièrement crédible pour cette raison. Pour autant, même s'il ne les réaliserait pas « en vrai », Hubert Renard prend totalement en charge les œuvres de son double fictif et en les signant de son nom, il assume leur intégration à son propre corpus. Car il y a une réalité de la fiction chez Hubert Renard. Autrement dit, ses œuvres ont toutes une existence, même si c'est de manière

248 *Naânaâ Chinoune – Léa – Hubert Renard – Três jovens artistas lioneses*, São Paulo, Fundação Fausto Costa Negreiros, 1976 [Lyon, Hubert Renard, 1986].

Hubert Renard, Limoges, Centre Limousin d'Art et de Culture, 1984 [Paris, Hubert Renard, 1994].
Catalogue (3^{ème} salon d'art contemporain), Montréal, galerie M&M, 1986 [Paris, Hubert Renard, 1996 ; rééd. La Rochelle, PEGG, 2008].

L'Exposition du bonheur (triptyque), Nantes, BFI, 1989 [Paris, Hubert Renard, 1999].

Stille Gesten, Krefeld, Kunsthalle, 1991 [Rennes, éditions Incertain Sens, 2001].

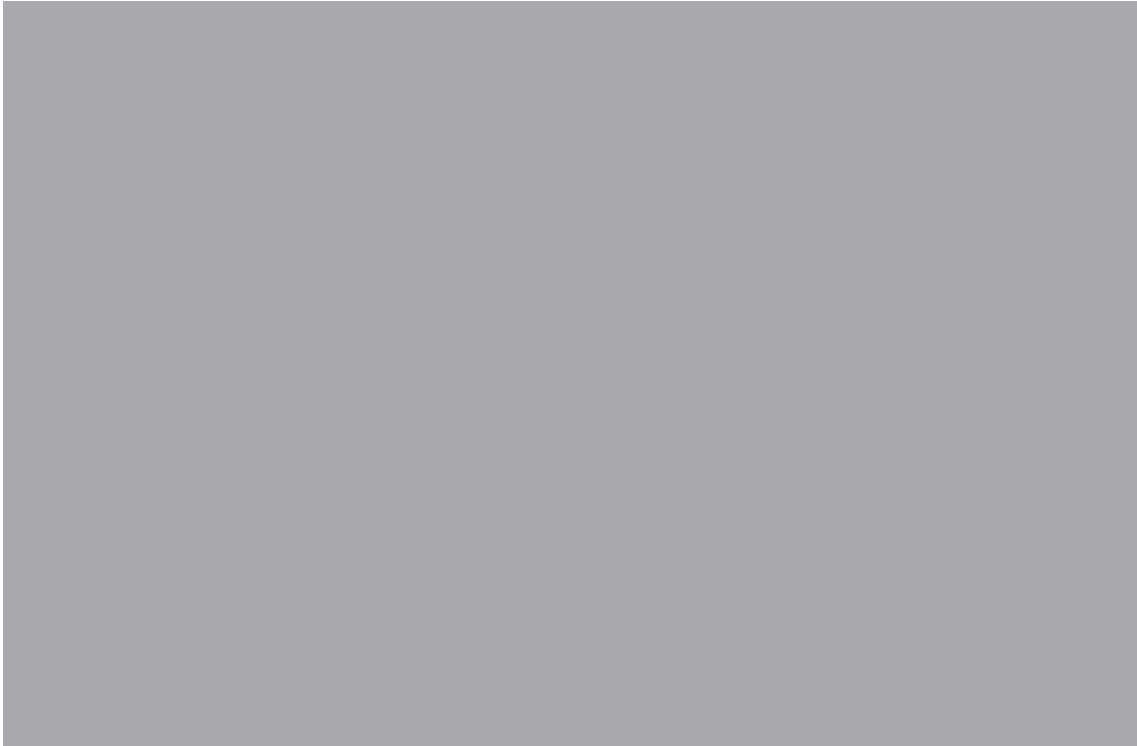
Aveu Nié Sans Mentir, Rennes, Laboratoire d'art multiple, 1998 [Rennes, Éditions Incertain Sens, 2008].

Une Monographie, [Pully, Fondation Rosario Almara] ; Paris, Burozoïque ; Saint-Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes, 2009.

Catalogue de poche, raisonnable et procrastiné, Marseille, (un)limited store, 2009.

Les Discours de Pully, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010.

À ces catalogues s'ajoute l'ouvrage d'Alain Farfall conçu par Hubert Renard [dont il est en fait un hétéronyme] : *Des illusions, ou l'invention de l'art*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2008.



Hubert Renard, *Vols*, revue *Orbe*, série B, n° 4, juin 1996 [2006], 24 p., 16 × 16 cm. (V.L.)

fictionnelle. L'artiste l'indique en ces termes :

Il n'y a pas deux espaces imperméables, de même qu'il n'y a pas deux Hubert Renard. Je parle de l'autre Hubert Renard pour distinguer l'artiste de fiction. Moi je suis un artiste réel. Je revendique le travail de l'autre (je le signe de mon nom), bien que je ne l'aie pas réalisé en vrai. Les deux espaces sont poreux²⁴⁹.

Cette porosité tient notamment au fait que la construction d'une fiction n'est pas l'enjeu final du travail d'Hubert Renard, mais seulement son moyen :

La fiction ne m'intéresse pas en tant que telle. Par contre, c'est un outil très efficace pour penser l'art, la reproduction, l'histoire, l'archive, la culture, etc. J'aime l'ambiguïté, pas pour elle-même, mais pour s'interroger sur la légitimité, la pertinence, le sens d'une proposition. Mon travail est bien réel, c'est son sujet, son motif, qui est fiction²⁵⁰.

La démarche d'Hubert Renard se caractérise ainsi par des aller-retour incessants entre la réalité et la fiction. Le livre intitulé *Vols*²⁵¹ atteste de cette porosité des deux dimensions. Il s'agit d'une publication de format carré (16 × 16 cm), éditée par la revue *Orbe*, dont chaque numéro est en fait un livre d'artiste, au format prédéfini mais dont le contenu fait l'objet d'une carte blanche. Ce livre propose au fil des pages une traversée dans une série d'images sportives : des photographies de matchs de foot et de volley-ball, téléchargées — volées — sur Internet, puis floutées et recadrées. Chaque image est le détail d'une autre image plus grande. Cette publication n'a rien de fictif, mais repose néanmoins sur des modes de création qui sont ceux de l'artiste de fiction dans les années 1990 : la retouche d'images trouvées dans les médias, leur recadrage et la modification de leur échelle de grandeur. Au détour d'une page est reproduite la photographie d'une œuvre, prise lors de la Biennale Charleroi Art Contemporain, ainsi que l'indiquent les crédits photographiques. Mais l'œuvre en question, une photographie sportive retouchée, identique

249 Jérôme Dupeyrat, « Entretien avec Hubert Renard », 2007, en ligne sur <http://www.jrmdprt.net/doc/Entretien%20avec%20Hubert%20Renard.pdf> [19 septembre 2012].

250 Jérôme Dupeyrat, « Entretien avec Hubert Renard », *loc. cit.*

251 Hubert Renard, *Vols*, 1996 [revue *Orbe*, série B, n° 4, juin 2006].



En haut : Hubert Renard,
Vols, 1996 [revue *Orbe*,
série B, n° 4, juin 2006],
24 p., 16 × 16 cm. (V.L.)

En bas : Hubert Renard,
Une Monographie, [Pully,
Fondation Rosario Almara];
Paris, Burozoïque ; Saint-
Yrieix-La-Perche, Centre
des livres d'artistes, 2009,
112 p., 26 × 22,2 cm.



à l'une de celles qui composent le livre *Vols*, n'existe qu'à l'état de maquette, tout comme la biennale susmentionnée. *Vols* est d'ailleurs supposé avoir été publié à l'occasion d'une autre exposition : *Hubert Renard, Le bout du Monde*, à la Fondation Rosario Almara (Pully, Suisse). Le livre se présente comme la transposition éditoriale d'une série de six photographies²⁵² présentées lors de cette exposition qui, bien sûr, est elle aussi fictive, et a néanmoins donné lieu à la production de son catalogue quelques années plus tard²⁵³.

La documentation et les archives sont les outils permettant de rendre crédible cette fiction que développe Hubert Renard. Son rôle consiste alors à imiter des situations artistiques, à créer de la matière documentaire, à perturber les notions d'originalité et de reproductibilité, à proposer des modes de production des objets d'art en l'absence même de ces objets. C'est un processus par lequel l'artiste déplace son intérêt de l'œuvre vers son contexte : l'architecture muséale, la photographie documentaire, le catalogue d'exposition, l'article de presse, etc.

Avec l'aide des archives et des documents, outils pour l'écriture de l'histoire, Hubert Renard cherche à rendre réelle une fiction, c'est-à-dire d'une part à lui donner une crédibilité historique, et d'autre part à lui donner une réalité matérielle. La réalité de ce travail fictionnel transparaît à travers d'infimes indices. Ainsi, en lisant attentivement les textes à propos des œuvres fictives d'Hubert Renard, il est possible de comprendre que c'est souvent du travail réel dont il est question, mais de manière dissimulée, à l'aide d'un langage parfois verbeux, à l'instar de celui qu'utilise le critique Alain Farfall, autre personnage créé par l'artiste pour les besoins de sa fiction. S'il est dans bien des cas question de fiction, de double, de reproduction, dans ces textes, c'est qu'il s'agit là d'indices pour déceler ce qu'est vraiment le travail de l'artiste.

Les archives d'Hubert Renard démontrent alors que les documents avec lesquels s'écrit

252 Nous avons vu précédemment que ce principe de transposition est fréquent chez les artistes contemporains.

253 Hubert Renard, *Une Monographie*, op. cit.



Hubert Renard, *Une Monographie*, [Pully, Fondation Rosario Almara] ; Paris, Burozoïque ; Saint-Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes, 2009, 112 p., 26 × 22,2 cm.

l'histoire de l'art ne sont pas garants d'une vérité absolue, mais qu'il s'agit plutôt d'outils pour construire la véracité d'un discours. Lorsque l'on peut attester de l'existence d'une chose par sa documentation et encore plus par son archivage, c'est qu'elle existe d'une manière ou d'une autre dans le champ du réel. Il se manifeste là une méfiance à l'égard des récits et des discours conventionnels (discours académiques, scientifiques), qui est elle aussi héritée des années 1960.

Les documents communiquent l'existence des œuvres et, précisément parce que ce sont des documents, cette existence semble tout à fait crédible. Ils agissent comme des preuves et la multiplication de leurs sources de provenance (presse, catalogue) et de leurs producteurs (critiques d'art, commissaires d'exposition, institutions muséales), permet à l'artiste de mettre en évidence, en la reconstituant, l'intégralité de la chaîne de production, de diffusion et de prescription de l'art.

En effet, l'existence d'une œuvre d'art ne se réduit pas seulement à sa réalité matérielle mais s'étend à tout ce qui concourt à son inscription dans le champ du réel²⁵⁴. À ce titre, le catalogue d'exposition est sans doute ce qui participe le plus à l'existence d'une œuvre d'art, en dehors d'elle-même.

Outils privilégiés pour la documentation de ses œuvres, les catalogues d'exposition d'Hubert Renard sont en fait des livres d'artiste puisqu'ils mettent en œuvre la fiction à travers laquelle se déploie sa démarche artistique. Pourtant, presque tout les désigne comme de véritables catalogues : préfaces et introductions de commissaires, textes de critiques d'art, reproductions d'œuvres, inventaires des pièces exposées, biographies de l'artiste, etc. L'intérêt que porte Hubert Renard aux catalogues correspond à son intention de produire des documents autour de ses œuvres plutôt que les œuvres elles-mêmes. Cette intention résulte elle-même d'un constat relatif à la relation que nous avons aujourd'hui avec l'œuvre d'art, depuis que celle-ci est entrée dans l'ère de la reproductibilité technique et de la

254 À ce sujet, nous renvoyons en particulier aux travaux de Gérard Genette : *L'Œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, *op. cit.*, et *Seuils*, *op. cit.*



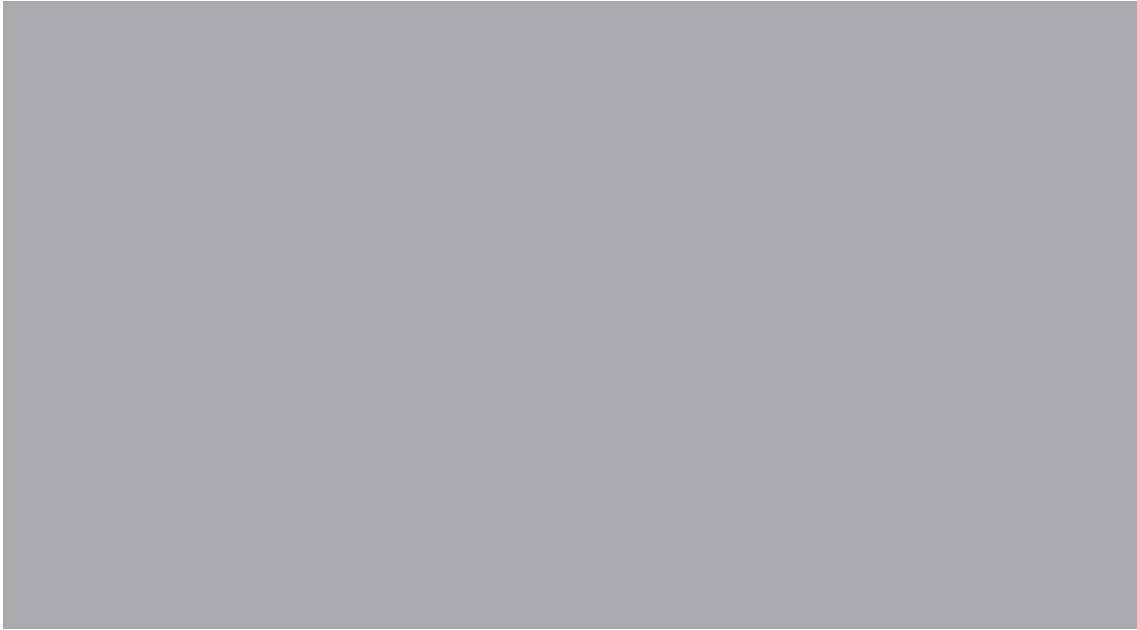
Hubert Renard, Hubert Renard, Limoges, Centre Limousin d'Art et de Culture, 1984 [Paris, Hubert Renard, 1994], 32 p., 19,8 × 19,8 cm.

dite « dématérialisation », au profit d'un art du discours et de l'information. « Combien d'œuvres d'art, fameuses ou pas, ne me sont connues que par leur reproduction photographique dans un catalogue ? Combien d'expositions ? », se demande en effet l'artiste :

Combien de fois ai-je dit que je connaissais tel ou tel travail artistique, parce que j'avais lu un article, feuilleté un catalogue, qui le présentait ? Peut-on se contenter de la reproduction, du commentaire ? Combien de fois me suis-je précipité sur le catalogue après avoir visité une exposition pour confirmer / infirmer / compléter les impressions que j'en avais eu ? Qui d'ailleurs peut se passer des commentaires de l'œuvre, regarder, appréhender l'objet seul, dans sa présence réelle, et se passer de son inscription culturelle ? L'atelier Brancusi est-il plutôt dans sa reconstitution place Georges Pompidou ou dans les livres qui reproduisent les photos de l'époque ? Combien d'œuvres ayant un caractère éphémère, événementiel, ont-elles comme vie l'édition, le livre, la photo-souvenir ? Combien d'expositions semblent avant tout faites en vue de l'édition d'un beau catalogue scientifique qui fera référence ? Et combien de ces catalogues sont réellement plus intéressants que l'exposition elle-même ? Est-ce la peine d'aller à Saint-Pétersbourg quand le cédérom du Musée de l'Ermitage m'offre une visite complète et à domicile ? Combien d'artistes, de galeries, de musées ont un site Internet ? Ces expériences avec la documentation de l'œuvre sont-elles à considérer au même niveau que la confrontation réelle avec l'objet ? Cette question, qui n'était peut-être pas aussi pertinente il y a simplement, disons, quarante ans (tout le monde sera d'accord avec moi je pense pour dire que la peinture de Rothko, pour ne citer qu'elle, est impossible à reproduire) devient plus complexe avec l'art conceptuel, évidemment, mais aussi aujourd'hui avec des œuvres qui procèdent plus du sens et du savoir que des sens et du sentiment²⁵⁵.

Le catalogue n'est pas qu'un moyen par excellence pour la diffusion d'informations et de commentaires sur l'art, il est aussi un genre éditorial, défini par des caractéristiques spécifiques, à la fois en terme de contenu et de forme. En terme de contenu, un catalogue

255 Hubert Renard, in *Critique et utopie, Livres d'artistes, op. cit.*, n.p.



En haut : Hubert Renard, *L'Exposition du bonheur (triptyque)*, Nantes, BFI, 1989 [Paris, Hubert Renard, 1999], 14 p., 25 × 20 cm. (V.L.)

En bas : Hubert Renard, *Catalogue de poche, raisonnable et procrastiné*, Marseille, (un)limited store, 2009, 108 p., 16,3 × 11 cm.

réunit traditionnellement certains éléments dont nous avons déjà dit qu'ils sont le plus souvent présents dans les éditions d'Hubert Renard : textes critiques, reproductions d'œuvres, listes des œuvres exposées, etc. En terme de forme, bien que cela soit de moins en moins valable, les catalogues étaient initialement déterminés par leur fonction de catalogue ou d'inventaire : une succession de pages pour une succession d'œuvres. Cela est explicite dans le catalogue du CLAC²⁵⁶, où bien dans le *Catalogue de poche*²⁵⁷ de l'artiste, où chaque page ou double-page correspond à une œuvre faisant l'objet d'une notice descriptive et explicative.

Pour qu'il n'y ait pas d'ambiguïté sur leur appartenance au genre éditorial du catalogue, ce qui est une condition de la fiction qu'il met en œuvre, Hubert Renard se place dans une relation mimétique par rapport aux diverses tendances graphiques et aux divers usages des documents dans ce type de publications. Ainsi, le catalogue du CLAC, soit le Centre Limousin d'Art et Culture, institution dont le nom suffit à évoquer le soucis de décentralisation et de démocratisation culturelle des années 1980 (époque supposée de sa publication), a la sobriété, l'économie de moyens et le manque d'attrait graphique d'un grand nombre de publications des institutions régionales créées à cette période. À l'opposé, le catalogue de *L'Exposition du Bonheur*²⁵⁸, supposément réalisée dans une banque au nom prestigieux (Bretagne Finance Investissement), s'approprie autant les codes du catalogue d'exposition que les usages formels et matériels de la publicité d'entreprise : impression tout en couleur, papier de qualité, couverture gaufrée, dépliant en triptyque au centre de la plaquette, etc.

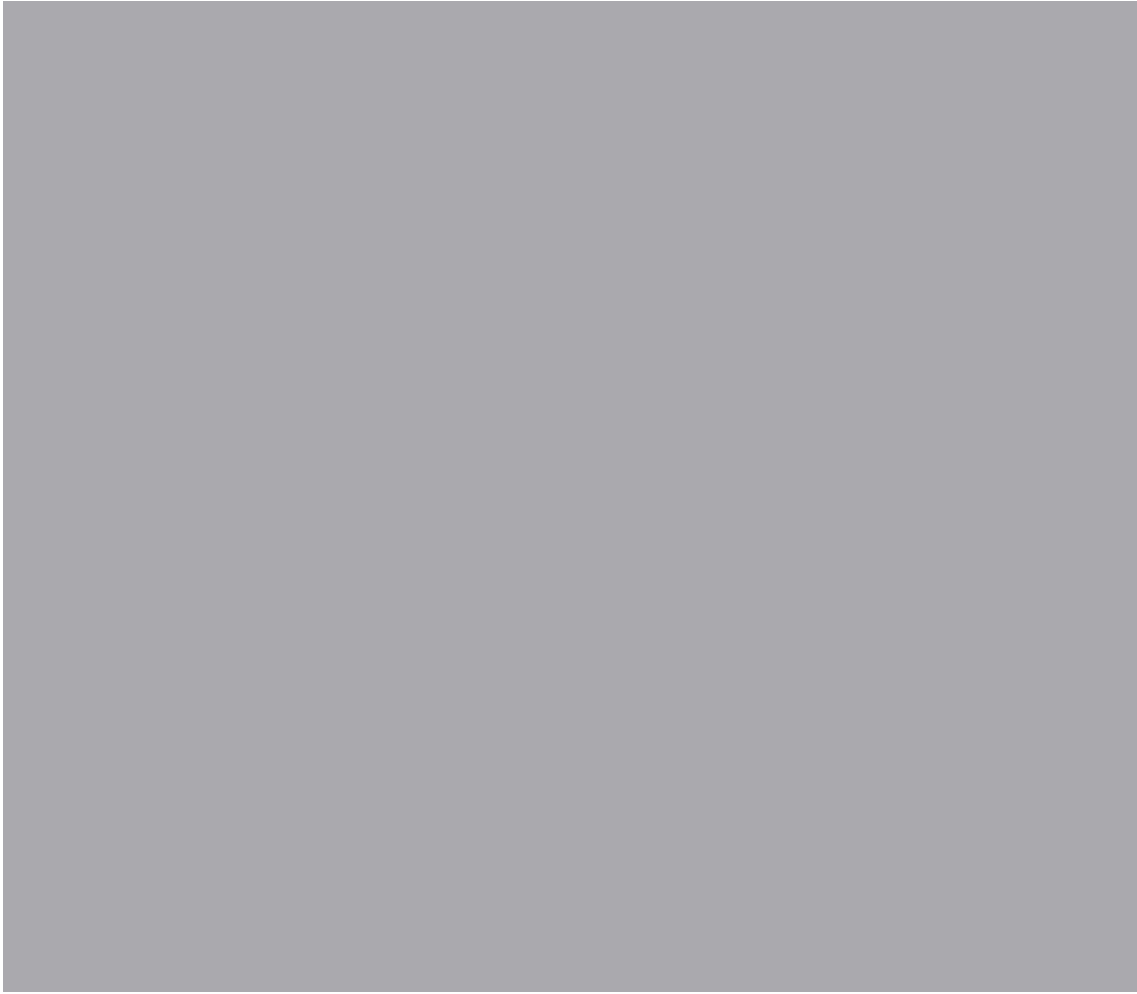
Parmi les catalogues d'Hubert Renard, *Stille Gesten*²⁵⁹ est plus déroutant. Ce livret au format paysage alterne des images de diverses sortes : des photographies en noir et blanc

256 Hubert Renard, *Hubert Renard*, op. cit.

257 Hubert Renard, *Catalogue de poche, raisonnable et procrastiné*, op. cit.

258 Hubert Renard, *L'Exposition du Bonheur (triptyque)*, op. cit.

259 Hubert Renard, *Stille Gesten*, op. cit.



En haut : Hubert Renard, *Stille Gesten*, Krefeld, Kunsthalle, 1991 [Rennes, Éditions Incertain Sens, 2001], 24 p., 16 × 24 cm. (V.L.)

En bas : Hubert Renard, *Catalogue (3ème salon d'art contemporain)*, Montréal, galerie M&M, 1986 [Paris, Hubert Renard, 1996], 12 p., 27 × 21 cm, imprimé en n/b [rééd. La Rochelle, PEGG, 2008, 18 × 14 cm.

traitées avec une forte trame graphique et représentant un espace spacieux et immaculé, des schémas de sculptures-mobiliers et des photographies couleurs en pleines pages qui sont censées être des œuvres de l'exposition (vues en gros plan de plantes bourgeonnantes). Cette publication tend à s'affirmer comme un objet strictement visuel et graphique. Presque aucun commentaire n'y figure, à l'exception d'un très court texte en allemand à la dernière page et d'informations paratextuelles minimales sur la deuxième de couverture — la première de couverture ne comportant aucun titre, seulement un visuel. L'introduction de légendes auprès des différents documents photographiques qui composent le livre suffirait à en faire un catalogue traditionnel, mais le fait est que ces légendes sont absentes, tout comme dans *Catalogue*²⁶⁰, où la succession des reproductions d'œuvres en pleines pages (des photographies de chaises) donne lieu à un album d'images sans aucune information. Pour résumer, *Stille Gesten* est un livre d'artiste consistant en un catalogue — ce qui est une position spécifique à Hubert Renard —, catalogue qui lui-même cherche à ressembler à un livre d'artiste, l'auteur adoptant en cela l'attitude qui tend parfois à réduire la pratique du livre d'artiste à un exercice stylistique, alors même qu'il n'existe rien de tel que des propriétés stylistiques propre au phénomène du livre d'artiste. L'artiste fictif, médiocre du propre aveu de l'artiste réel, aura succombé à cette tendance.

Espace d'exposition imprimé

Si un travail artistique peut exister à travers sa seule reproductibilité imprimée, peut-on alors considérer le livre — et les revues, les journaux, les *ephemeras* les plus divers — comme des « espaces », des « moyens » ou encore des « dispositifs » d'exposition ? Il convient de discuter de façon critique cette terminologie et les implications qu'elle suppose, d'autant qu'elle est récurrente, et même dans une certaine mesure à la mode. En témoigne l'inventaire suivant. Totalement non-exhaustif et arbitraire, il recense diverses publications

260 Hubert Renard, *Catalogue*, *op. cit.*

récentes qui sont explicitement présentées en tant qu'expositions sous la forme du livre, ou encore en tant qu'expositions imprimées, par leurs auteurs ou leur éditeurs. Les citations reproduites sont des informations paratextuelles figurant soit aux colophons ou aux préfaces des publications concernées, soit dans les textes de présentation disponibles sur les sites web des éditeurs ou dans leurs communiqués de presse. Ces éditions sont toutes postérieures à la période historique que sont les années 1960-1970, mais comme nous allons le voir, le postulat dont elle résulte (l'imprimé comme moyen d'exposition) est hérité de cette période. De ces deux décennies jusqu'aux années 1990-2000, le contexte a toutefois évolué. Ce qui était radicalement nouveau et en dehors des critères artistiques admis dans les années 1960 ou au début des années 1970 bénéficie aujourd'hui d'une histoire, voire d'une tradition. De plus, bien qu'au tournant des années 1960 et 1970 le livre se soit imposé comme un espace d'exposition potentiel en raison de la nature des pratiques artistiques qui se développaient alors, aujourd'hui il n'est pas tant requis par les démarches artistiques actuelles — même si beaucoup d'entre elles trouvent dans le livre un espace approprié — qu'il n'est un outil parmi d'autres dans la panoplie curatoriale. Cela n'empêche pas la pertinence des productions, mais incite d'une certaine manière à une surenchère d'essais qui ne sont pas toujours convaincants comme nous le verrons.

* *

*

« Museum in progress is concerned with the changing ways in which art is brought before the public [...] and organises exhibitions in media such as newspapers, magazines, billboards, the facades of buildings, TV and the internet²⁶¹. »

261 Présentation de l'association Museum in Progress en ligne sur <http://www.mip.at> [19 septembre 2012]. Nous avons choisi de laisser ces citations dans leur langue originale lorsqu'elles étaient en anglais, dans la mesure où nous convoquons la terminologie dont elles se font l'écho en tant qu'objet d'étude et non en tant qu'outils d'analyse.

« MER. calls itself a Paper Kunsthalle, and tries to initiate, develop and support art exhibiting within the book medium²⁶². »

*

« This book creates a new site for Galerie Max Hetzler: an exhibition in book form, a re-situation of the work from the gallery to the page²⁶³. »

*

« MOCA's first project was an exhibition in book form entitled *Abstract Eroticism* published by Academy Editions [...] It included works by Kiki Smith, Felix Gonzalez-Torres, Helen Chadwick, Janine Antoni, and Ross Bleckner, Charkes Ray, Millie Wilson, Tracey Emin, Robert Gober and Gary Hill²⁶⁴. »

*

« Our second major exhibition in book form, *A Thing of Beauty is...* included work by Richmond Burton, Barbara Bloom, James Lee Byars, Olafur Eliasson, and Karen Kilimnik, Kazuo Katase, Michel Verjux, Per Barclay, Pae White, Jack Pierson and Inez van Lamsweerde²⁶⁵. »

*

« Autant œuvre d'art qu'exposition de groupe, incluant une cinquantaine d'auteurs et artistes les plus importants et influents, *Perfect Magazine* se veut comme un geste totalitairement social et démocratique²⁶⁶. »

262 Présentation de la maison d'édition Mer Paper Kunsthalle en ligne sur <http://www.merpaper.kunsthalle.org> [19 septembre 2012].

263 Jenelle Porter, « From Frame to Page: On Galerie Max Hetzler », in Stephen Prina, *We Represent Ourselves to the World*, Los Angeles, UCLA Hammer Museum ; Berlin, Galerie Max Hetzler, 1991, également en ligne sur [http://www.maxhetzler.com/index.php?id=744&presslistview_referrer=4&tx_hetzlergallery_exhibitionlist\[exhibitions\]=247&tx_hetzlergallery_exhibitionlist\[action\]=past&tx_hetzlergallery_exhibitionlist\[controller\]=exhibitions&cHash=c3fdb27ca37998ce1a8365ae945c281b](http://www.maxhetzler.com/index.php?id=744&presslistview_referrer=4&tx_hetzlergallery_exhibitionlist[exhibitions]=247&tx_hetzlergallery_exhibitionlist[action]=past&tx_hetzlergallery_exhibitionlist[controller]=exhibitions&cHash=c3fdb27ca37998ce1a8365ae945c281b) [19 septembre 2012].

264 Présentation du livre *Abstract Eroticism* [Londres, Moca, 1996], en ligne sur <http://www.mocalondon.co.uk/abseroticism.php> [19 septembre 2012].

265 Présentation du livre *A Thing of Beauty is...* [Londres, Moca, 1997], en ligne sur <http://www.mocalondon.co.uk/beauty.php> [19 septembre 2012].

266 Présentation de la publication *Perfect magazine* [Londres, Mathieu Copeland, 2003], en ligne sur <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=365> [19 septembre 2012].

« [La revue] 5^{ème} mur est un espace d'exposition imprimé²⁶⁷. »

*

« *Not simply a textual complement to the exhibition but also an unusual combine of art works, this book is much more than just a documentation of an exhibition, it's an exhibition in book form*²⁶⁸. »

*

« *Charley 05* définit un nouveau genre entre projet éditorial et curatorial, entre anthologie et exposition virtuelle²⁶⁹. »

*

« *The Sheffield Pavillon is airborne and nomadic : a peripatetic exhibition in bookform or a paper-based architecture for art*²⁷⁰. »

*

« *Broadcasts poster*, galerie sur papier / paper gallery²⁷¹. »

*

« *ICI MÊME* est à la fois une exposition et son propre catalogue [...] Pratiquer l'exposition, c'est tout d'abord investir un espace physique tridimensionnel. Ce livre explore d'autant mieux cette confrontation qu'il se substitue à l'espace réel pour privilégier l'espace virtuel²⁷². »

*

« Une exposition d'art qui est un (enseignement communiqué dans le) catalogue, la présence physique (du lieu d'exposition et / ou de l'école) est en sus du catalogue²⁷³. »

267 5^{ème} mur, n° 7, octobre 2003, p. 5.

268 Présentation du livre *Of Mice and Men* [Ostfildern, Hatje Cantz, 2006], en ligne sur <http://www.hatjecantz.de/controller.php?cmd=detail&titzif=00001765&lang=en> [19 septembre 2012].

269 Présentation du magazine *Charley*, n° 5, 2007, en ligne sur <http://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=1040> [19 septembre 2012].

270 Jeanine Griffin in *The Sheffield Pavillon*, Sheffield, Sheffield Contemporary Art Forum, 2007, n.p.

271 Mention figurant sur les posters édités par les éditions Broadcast posters (2007—).

272 Martial Déflacieux, in *Ici Même*, Clermont Ferrand, In Extenso, 2008, n.p.

273 *January 5-31, 2009*, Cherbourg, ESBACO, 2009, n.p. Cette formulation est un pastiche

« Cette exposition prend la forme d'un livret compilant des partitions d'une sélection de performances datant des années 1960 à nos jours²⁷⁴. »

*

« *An exhibition in book form. Mediated by Pedro Barateiro and Ricardo Valentim, Activity is a collaboratively created artists' book authored by multiple individuals*²⁷⁵. »

*

« *Exhibition on Paper is [...] co-hosted by UCCA and VISION magazine. 11 established curators from China and abroad will be invited to curate exhibitions on paper — that is, in the pages of VISION magazine*²⁷⁶. »

*

« *Since the 1990s Batia Suter makes use of enlarged photographic images to cover entire walls of exhibition spaces, exploring trompe l'oeil effects and the relationship between the inside and outside of those spaces. In the same way she makes her books, like specific exhibitions on paper*²⁷⁷. »

*

« La revue *MERCURE* a été fondée en 2011 par quatre artistes : Maya Palma, Manon Recordon, Martha Salimbeni et Giuliana Zefferi. Ce travail est né de la volonté de coucher l'espace d'exposition sur papier²⁷⁸. »

du communiqué annonçant la publication de *January 5-31, 1969* [New York, Seth Siegel, 1969] en ces termes : « L'exposition réside dans (l'idée communiquée dans) le catalogue ; la présence physique (de l'œuvre) est en sus du catalogue. »

274 Extrait d'un communiqué présentant l'exposition *Walk like an Egyptian*, Toulouse, Printemps de septembre — Musée des Abattoirs, 2010.

275 Présentation du livre *Activity* [Zurich, JRP|Ringier, 2011], en ligne sur http://www.jrp-ringier.com/pages/index.php?id_r=4&id_t=&id_p=15&id_b=1985 [19 septembre 2012].

276 Présentation du magazine *Vision magazine* (2011), en ligne sur http://www.ucca.org.cn/index.php?option=com_content&view=article&id=1822&Itemid=43&lang=en [19 septembre 2012].

277 Présentation du livre *Surface Series* [op. cit.] de Batia Suter en ligne sur <http://www.romapublications.org/Roma100-200.html> [19 septembre 2012].

278 Présentation de la revue *Mercure* en ligne sur <http://www.revuemercure.com> [19 septembre 2012].

L' « exposabilité » de l'art par le livre (Seth Siegelaub et Art & Project)

Cette position consistant à appréhender le livre et l'imprimé en tant que moyens ou qu'espaces d'exposition tient à ce que nombre de pratiques artistiques contemporaines reposent sur des schèmes dont l'exposabilité ne s'accomplit plus de manière adéquate à travers les moyens traditionnels de visibilité de l'art.

Le terme exposabilité se rencontre chez Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Ainsi, selon le philosophe, « Le film rend l'exécution d'un test susceptible d'être exposée en faisant de cette exposabilité même un test²⁷⁹. »

Le test dont le cinéma expose l'exécution en en faisant également un test, c'est celui de l'acteur devant la caméra enregistrant sa performance : un test qui, selon Walter Benjamin, symbolise une époque — la sienne — lors de laquelle le travail à la chaîne a rendu les tests mécaniques quotidiens. Si les travailleurs se pressent dans les salles de cinéma, explique-t-il, c'est pour voir les acteurs affirmer leur humanité à travers une machine, rachetant ainsi l'abdication de leur propre humanité face aux machines de travail qui les aliènent au quotidien. Le cinéma exposerait donc fondamentalement une condition de l'homme moderne : celle d'être constamment testé. Tout test est exposable, mais là où le test naturel est exposé par le sport, par exemple, l'exposabilité du test mécanique s'accomplirait quant à elle de façon notable dans le film cinématographique.

Cette approche induit que chaque art ou que chaque type d'expression artistique résulterait de l'exposabilité de certains schèmes sociaux, politiques ou culturels. En relisant Lessing²⁸⁰ après Benjamin, nous pourrions dire par exemple que les beaux-arts, organisés autour des médiums traditionnels que sont la peinture et la sculpture, seraient le moyen

279 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée » (1936), *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 154. Dans une autre traduction de ce texte, utilisée pour les autres citations dans cette thèse, le passage en question est traduit de la manière suivante : « Le cinéma rend le test exposable en faisant de l'exposabilité de la performance un test particulier » (Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 88).

280 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766), Paris, Hermann, 1990.

d'une exposabilité de notre condition visuelle, là où la poésie serait le moyen d'une exposabilité des actions humaines dans leur dimension de récit. De même, nous pourrions penser que notre rapport à l'environnement physique et tangible de nos vies s'expose dans la sculpture minimaliste et l'art d'installation. Tout ceci ne signifie pas que la seule chose qu'exposerait le cinéma serait notre condition d'être testables, que la seule chose exposée par la peinture ou la sculpture serait la beauté visuelle, que la chose exposée par la poésie serait le récit de notre condition humaine, etc., mais qu'il s'agit dans chaque cas de ce qui fonde ces expressions artistiques les unes par rapport aux autres.

Si, d'après Walter Benjamin, son époque est caractérisée par la testabilité des individus, nous pouvons dire que la nôtre — pour ce qui concerne les pays occidentaux du moins — est caractérisée par l'inscription des individus au sein d'une économie du savoir, de l'information et de la communication²⁸¹, dont la capacité à s'exposer (l'exposabilité), s'accomplit à travers les médias et les mass media : la presse, l'édition, la radio, la télévision, et désormais Internet.

Dans ce contexte culturel, l'art contemporain, pour lequel il est aussi question d'information (qu'elle soit textuelle ou visuelle) et de stratégies de communication, implique des modes de visibilité et de diffusion qui recourent également aux médias, au livre par exemple, plutôt qu'aux médiums traditionnels des beaux-arts et à l'exposition telle qu'elle s'est imposée à l'époque moderne en fonction desdits médiums. Autrement dit, le mode d'exposition le plus adéquat pour les expressions artistiques contemporaines qui ne dépendent pas des médiums traditionnellement reconnus comme artistiques est la diffusion médiatique, et c'est à ce titre que l'art, lorsqu'il est d'information, trouve dans le livre un mode d'exposition approprié.

281 Voir à ce sujet les travaux de Daniel Bell (*Vers la société post-industrielle*, Paris, Robert Laffont, 1976), de Toni Negri et Michael Hardt (*Empire*, Harvard, Harvard University Press, 2000), de Yann Moulier-Boutang (*Le Capitalisme cognitif, La Nouvelle grande transformation*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007), de Luc Boltanski et Eve Chiapello (*Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999), ou encore de Bernard Stiegler (*L'économie de l'hypermatériel et psychopouvoir*, Paris, Mille et une nuits, 2008).



Bernard Villers, *La Carte de Tendre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2009, 1 feuille, 28,5 × 12,2 cm (plié), 57 x 73,2 cm (ouvert).

Toutefois, ceci ne signifie pas que la peinture ne pourrait s'exposer que sous la forme de tableaux dans les musées, et que l'art conceptuel ou post-conceptuel ne pourrait consister qu'en des publications, car lorsque de nouvelles pratiques artistiques apparaissent, leurs auteurs cherchent le plus souvent à les faire exister dans le cadre de l'art préexistant, pour le transformer. Inversement, lorsque de nouvelles modalités d'exposition apparaissent, en raison de nouvelles pratiques artistiques, les pratiques plus anciennes peuvent aussi se les approprier pour se renouveler. Ainsi Bernard Villers a-t-il trouvé dans le livre un moyen de prolonger la pratique de la peinture, et ce non pas en peignant sur des livres dans une veine bibliophilique, mais en expérimentant plastiquement, à travers des éditions reproductibles, ce qui constitue l'essence du livre, à savoir la dialectique du recto-verso et la dynamique du pli. Le livre devient alors pour l'artiste le lieu d'une expérimentation picturale qui s'émancipe de la peinture au sens traditionnel, dans la mesure où couleurs et aplats²⁸² sont appréhendés par les moyens de l'édition et non avec ceux du tableau. *La Carte de Tendre*²⁸³, par exemple, est une édition dont le pliage reprend celui des cartes topographiques. Mais point de courbes de niveau ou de tracés routiers sur cette carte du pays imaginaire dont le territoire est censé représenter la vie amoureuse. D'un côté de la carte déployée figurent des repères de pliage, des schémas indiquant comment façonner l'édition selon ces repères, ainsi que diverses indications paratextuelles (nom de l'auteur, titre, prix, etc.). De l'autre côté, le contenu principal de la publication s'avère être simplement un grand aplats rose clair, imprimé de façon uniforme sur toute la surface de la carte. Commentant cette édition, dont il est l'éditeur, Leszek Brogowski explique :

La découverte artistique du pli, ainsi que de ses applications poétiques et plastiques, a permis à Bernard Villers de ne pas se plier aux manières usées d'être peintre et aux attentes du public, des institutions ou du marché, mais plutôt de les plier à son art. Il ne

282 « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (Maurice Denis, « Définition du Néo-traditionalisme » (1890), *Du Symbolisme au classicisme : Théories*, Paris, Hermann, 1964, p. 33.

283 Bernard Villers, *La Carte de Tendre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2009.

pratique pas un art du pli, mais le contraire : dans *La Carte de Tendre*, il plie la recherche picturale au livre d'artiste et à ses plis. En effet, on voit s'y croiser deux séries de recherche développées par Bernard Villers : l'une, plus récente, construit une poétique du pli ; l'autre retrouve l'esprit de ses premiers livres d'artiste, il y a plus de trente ans, qui prolongeaient la pratique picturale dans l'espace du livre. On peut penser que son minimalisme pictural l'a conduit au livre, que le livre l'a conduit au pli, que le pli l'a conduit à une poétique qui, elle, l'a fait retrouver, dans *La Carte de Tendre* notamment, la recherche picturale²⁸⁴.

Pour Bernard Villers, la peinture est donc une pratique qui peut s'exposer aussi bien dans un livre que sur une cimaise. Mais dans le livre, « peinture » ne signifie plus vraiment la même chose, le médium — qui dans le cas du livre est aussi un média — ayant pour effet de changer la pratique.

Dans cette perspective d'un art exposable par le livre, le travail éditorial que menèrent Seth Siegelaub et quelques autres au tournant des années 1960 et 1970 est de première importance. Même s'il convient de se méfier des repères chronologiques trop clairs, l'histoire de l'art a enregistré, non sans quelques bonnes raisons, le travail de cet éditeur comme un événement marquant, et à ce titre il opère de fait comme tel pour sa postérité. Ainsi Kate Linker note-t-elle que « le rôle fondamental du livre comme espace alternatif fut définitivement établi en 1968, lorsque le marchand Seth Siegelaub commença à éditer ses artistes au lieu d'organiser des expositions²⁸⁵. »

En effet, l'apport de cet acteur de l'art au tournant des années 1960 et 1970 fut de considérer que des ouvrages conçus comme des catalogues d'exposition d'un point de vue éditorial pouvait être en fait le véritable espace d'exposition du travail des artistes, en lieu et place des expositions au sens courant du terme. Avant d'aborder explicitement les éditions de Seth Siegelaub, il faut observer ce déplacement par lequel l'édition a été l'outil récurrent

284 Leszek Brogowski, « Prendre en main le visuel : du pli chez Bernard Villers », *Sans Niveau ni Mètre*, n° 10, septembre-novembre 2009, p. 4.

285 Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », *loc. cit.*, p. 14.



Hanne Darboven, *Art & Project Bulletin*, n° 28, octobre 1970, 4 p., 29,7 × 21 cm. (V.L.)

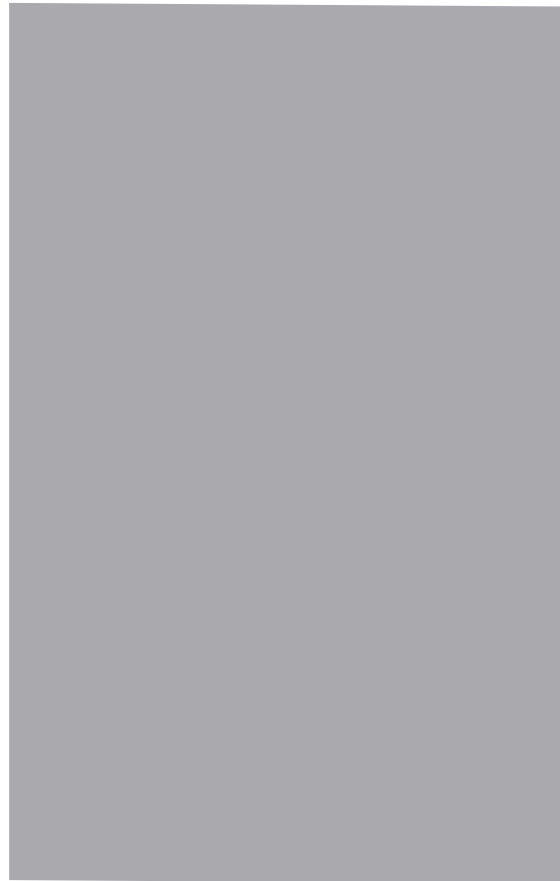
d'un « déni d'exposition²⁸⁶ » menant paradoxalement à reconnaître l'espace imprimé lui-même en tant qu'exposition. Ce faisant, il s'agit aussi d'inscrire le travail de Seth Siegelaub dans le cadre historique et artistique qui l'a vu se développer.

Art & Project Bulletins

Un cas intéressant, dont l'origine est parfaitement contemporaine du travail de Seth Siegelaub, est ainsi offert par une publication désormais bien connue : les *Art & Project Bulletins*. De 1968 à 1989, la galerie Art & Project à Amsterdam, dirigée par Geert van Beijeren et Adriaan van Ravesteijn, a édité 156 numéros d'un bulletin gratuit ayant acquis aujourd'hui une reconnaissance historique. Ces *Art & Project Bulletins* se présentent sous la forme d'un feuillet de format A3, plié en deux en un livret de format A4, dont l'un des volets pouvait servir à annoncer les expositions de la galerie — et faisait donc office de carton d'invitation —, les trois autres étant confiés à un artiste pour une création originale. Investis tour à tour par Gilbert & George, Lawrence Weiner, Richard Long, Hamish Fulton, Sol LeWitt, Hanne Darboven, et tant d'autres, chacun était imprimé à environ 800 exemplaires, diffusés par voie postale ou mis à disposition du public dans la galerie.

Les premiers bulletins consistaient simplement en une documentation accompagnant les expositions. Le plus souvent, ils donnaient à voir et à lire des schémas et des dessins liés à une pratique de l'architecture et du design à laquelle la galerie consacra initialement sa programmation. Puis sont très vite apparus des bulletins qui, tout en étant également publiés à l'occasion d'expositions, substituèrent des œuvres éditées sous cette forme à ce qui n'étaient auparavant que des documents relatifs aux travaux exposés. Clive Phillpot perçoit ce changement de manière progressive à partir du *Bulletin 8* conçu par Stanley Brouwn :

286 Jean-Marc Poinot, « Déni d'exposition » (1988), *Quand l'œuvre a lieu, op. cit.*, p. 110-124.



En haut : Ed Sommer, *Art & Project Bulletin*, n° 7, avril 1969, 4 p., 29,7 × 21 cm. (V.L.)

En bas : Jan Dibbets, Bernd Lohaus, *Art & Project Bulletin*, n° 9, juillet 1969, 4 p., 29,7 × 21 cm. (V.L.)

Mais l'étendue et la nature de cette entreprise commencèrent à changer avec le *Bulletin* 8 ayant Stanley Brouwn pour auteur ; là, les diagrammes tendaient à céder la place aux photographies. Il présenta aux destinataires [du bulletin] une pièce photographique. Puis avec le *Bulletin* 9, Jan Dibbets et Bernd Lohaus renversèrent le bulletin avec une réponse annotée au *Bulletin* 7 d'Ed Sommer. Cette rupture dans la continuité du bulletin conçu comme un accompagnement des expositions semble avoir mené Lawrence Weiner à exploiter l'espace du *Bulletin* 10 pour une exposition sans attache. Ce *Bulletin* éphémère, simplement daté du 1.9.1969, devint lui-même l'exposition et fut distribué de la main à la main ou par voie postale à des centaines d'endroits²⁸⁷.

Prenant note du fait que Daniel Buren demanda à ce que sa parution²⁸⁸ n'ait pas d'existence matérielle tout en comptant néanmoins dans la numérotation des bulletins, Anne Mœglin-Delcroix explique que leur « rôle dépasse donc la simple annonce d'une exposition », et précise :

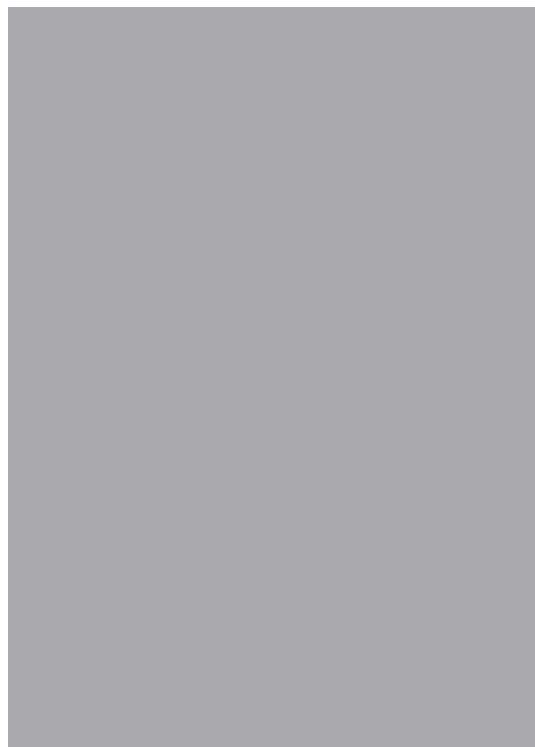
Ils proposent directement des petites œuvres mobiles, qui voyagent par la poste ou sont emportées par le visiteur de la galerie. Par leur moyen, l'art et l'information sur l'art se confondent. Ils permettent à l'artiste d'atteindre un public bien plus large que celui de la galerie. Mais surtout, le lien traditionnel entre publication et exposition s'inverse : suivant une logique proche de celle des catalogues édités par Seth Siegelaub à partir de 1968 également, la publication devient plus importante que l'exposition et parfois elle en tient lieu²⁸⁹.

Très vite, certains bulletins excédèrent donc le rôle de simples documents et, tout en ayant un caractère informatif en servant de supports d'invitation et de communication pour les expositions, ils devinrent des « *pageworks* », soit des œuvres qui sans adopter à proprement parler la forme du livre s'inscrivent à la surface d'une page — quoiqu'une feuille pliée en deux puisse déjà être considérée comme la forme minimale du livre.

287 Clive Phillpot, « "Everything Just Floating", The *Art & Project Bulletins* », in Louisa Riley-Smith (éd.), *Art & Project Bulletins 1-156, September 1968-November 1989*, Londres, Cabinet Gallery ; Cambridge, 20th Century Art Archives ; Paris, Christophe Daviet-Thery, 2011, p. 10.

288 Daniel Buren, *Art & Project Bulletin*, n° 24, [Amsterdam, galerie Art & Project], 1970.

289 Anne Mœglin-Delcroix, « Art de circonstance », *Sur le livre d'artiste, op. cit.*, p. 317.



En haut : Stanley Brouwn, *Art & Project Bulletin*, n° 8, mai 1969, 4 p., 29,7 × 21 cm. (V.L.)

En bas : Lawrence Weiner, *Art & Project Bulletin*, n° 10 (*a translation from one language to another*), septembre 1969, 4 p., 29,7 × 21 cm. (V.L.)

En servant à annoncer les expositions de la galerie en même temps qu'ils sont des œuvres à part entière, en leur survivant dans le temps et en ayant acquis plus d'importance qu'elles, bien qu'ils aient été publiés à leur occasion, ces bulletins entretiennent vis-à-vis de l'exposition une sorte de double jeu. En effet, tout en étant initialement un complément des expositions, qui en étend la pratique au-delà des modalités conventionnelles, ils mènent aussi à en relativiser la nécessité eu égard aux démarches des artistes exposés. Dans bien des cas, celles-ci pouvaient finalement se matérialiser aussi bien, sinon mieux, dans les pages du bulletin qu'aux cimaises de la galerie. De ce point de vue, le *Bulletin 17*²⁹⁰, investi par Robert Barry (1936-), est l'un des plus intéressants. Comme l'a noté et analysé Jean-Marc Poinot, l'art conceptuel s'est pour partie constitué à ses débuts par un déni d'exposition. C'est-à-dire non pas en renonçant à cette pratique, mais selon un « fonctionnement impliqu[ant] une exposition ou une situation d'exposition à contredire », les artistes pensant ainsi « pouvoir substituer au plan de l'exposition au sens le plus conventionnel de présentation d'objets précieux celui d'une activité discursive et spéculative comparable sans être identique à celles des scientifiques²⁹¹. » Ainsi, en 1969, Robert Barry inscrivit sur le *Bulletin* annonçant son exposition à la galerie Art & Project la mention : « During the exhibition the gallery will be closed » [Pendant l'exposition, la galerie sera fermée]. Cette phrase suggère que l'exposition, au sens où on l'entend habituellement, est alors étendue à ce support imprimé qui véhicule une information pouvant s'y substituer, une information à valeur de *statement* manifestant une intention critique de l'artiste vis-à-vis du système de visibilité traditionnel de l'art.

Seth Siegelaub : standardiser les conditions d'exposition

Si les diverses études consacrées aux *Art & Project Bulletins* mettent très souvent ces

290 Robert Barry, *Art & Project Bulletin*, n° 17, [Amsterdam, galerie Art & Project], 1969.

291 Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, op. cit., p. 122.



Robert Barry, *Art & Project Bulletin*, n° 17, décembre 1969, 4 p., 29,7 × 21 cm. (V.L.)

publications en regard de celles de Seth Siegelaub²⁹², c'est qu'elles leur sont contemporaines et qu'elles résultent d'un même cadre d'analyse de l'art et de ses moyens de diffusion.

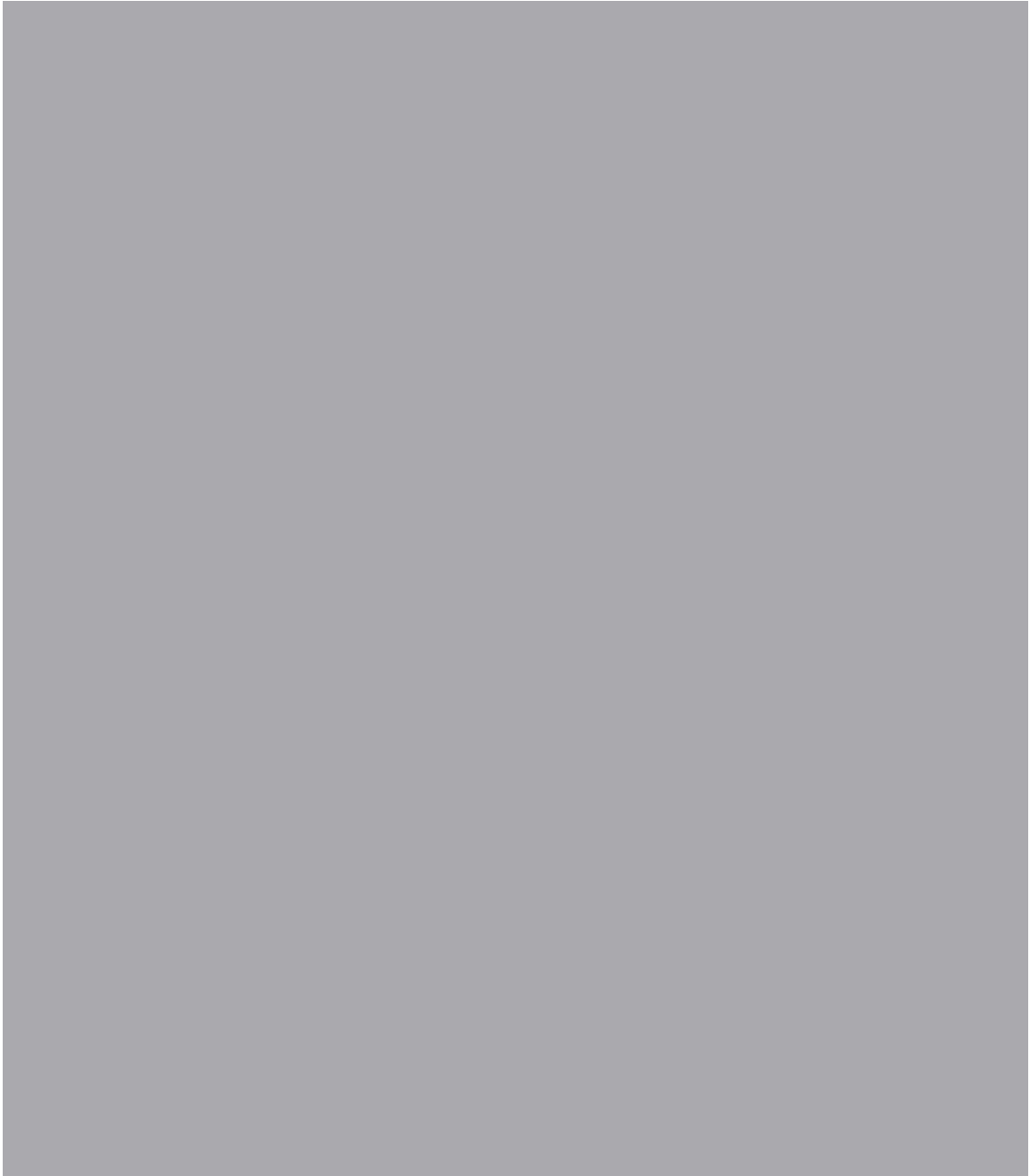
Du milieu des années 1960 au tout début des années 1970, avant qu'il ne cesse d'œuvrer dans le monde de l'art en tant qu'acteur direct de celui-ci, Seth Siegelaub (1941) a été marchand d'art, commissaire d'expositions et éditeur, menant principalement ses activités depuis New York, où il avait ouvert une galerie en 1964²⁹³. Considérant les spécificités du travail des artistes qu'il souhaitait défendre, il ferma toutefois cette dernière dès 1966 pour envisager d'autres moyens de diffusion et de promotion, par une activité d'éditeur et de commissaire indépendant (il fut l'un des premiers avec quelques autres, à l'instar d'Harald Szeemann pour ne citer que le plus emblématique²⁹⁴). Seth Siegelaub n'est pas le seul professionnel de l'art à noter que la création qui lui est contemporaine ne se manifeste plus par des médiums traditionnellement adaptés aux musées ou aux galeries (il faudrait aussi citer Lucy Lippard, par exemple), mais ils sont toutefois peu nombreux à avoir une conscience aiguë de ce problème et à en tirer des conséquences radicales. C'est à ce titre que Seth Siegelaub a eu un rôle important.

Tout en organisant de nombreuses expositions, conférences et symposiums, de façons ponctuelles, dans des espaces publics ou des lieux qui n'étaient pas nécessairement dévolus à l'art, c'est donc aussi et surtout par l'édition que Seth Siegelaub assure son rôle de diffuseur artistique. Non pas diffuseur d'un savoir à propos de l'art, tel que les livres

292 Clive Phillpot rapporte que Seth Siegelaub a été présent à Amsterdam courant 1969, et suppose donc que Geert van Beijeren et Adriaan van Ravesteijn ont pu prendre connaissance à ce moment là, s'ils ne l'avaient déjà fait, des premières éditions qu'il venait de publier et qui se proposent explicitement de substituer le livre aux modalités d'exposition conventionnelles pour assurer la diffusion du travail des artistes qu'il souhaitait défendre. Cf. Clive Phillpot, « "Everything Just Floating" — *The Art & Project Bulletins* », *loc. cit.*, p. 12.

293 Seth Siegelaub *Contemporary Art*, automne 1964 — printemps 1966. Nous renvoyons au site web de la fondation créée par Seth Siegelaub pour un aperçu complet de ses activités : http://www.egressfoundation.net/egress/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=92 [19 septembre 2012].

294 Concernant Harald Szeemann et la figure du commissaire indépendant, voir Florence Derieux (dir.), *Harald Szeemann : Méthodologie individuelle*, Grenoble, Le Magasin ; Zurich, JRP|Ringier, 2007, et François Aubart, « Harald Szeemann, l'invention de l'indépendance », *2.0.1*, n° 1, novembre 2008, p. 39-49.



Lawrence Weiner, *Statements*, New York, The Louis Kellner Foundation – Seth Siegelau, 1968, 64 p., 10,1 × 17,8 cm.

le proposent le plus souvent, mais bien de l'art lui-même dans ses nouvelles formes :

Quand l'art s'occupe de 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 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"²⁹⁵.

En d'autres termes, si le livre peut devenir un espace d'exposition, c'est qu'il n'est plus un lieu pour la représentation de l'art, mais directement pour sa présentation.

Bien que Seth Siegelau ait un intérêt réel pour les livres, et plus largement les médias²⁹⁶, ce n'est toutefois pas cet attrait qui le mène à concevoir des expositions sous forme de catalogues, mais les spécificités des pratiques artistiques qu'il défend qui le conduisent à envisager leur présentation sous une forme éditée. Considérant par exemple le travail de Lawrence Weiner, constitué de *statements*²⁹⁷, c'est-à-dire d'énoncés textuels à interpréter par le récepteur, le livre apparaît en effet pour eux comme l'un des moyens de diffusion le plus efficace et le plus pertinent. Ainsi que le note Douglas Huebler :

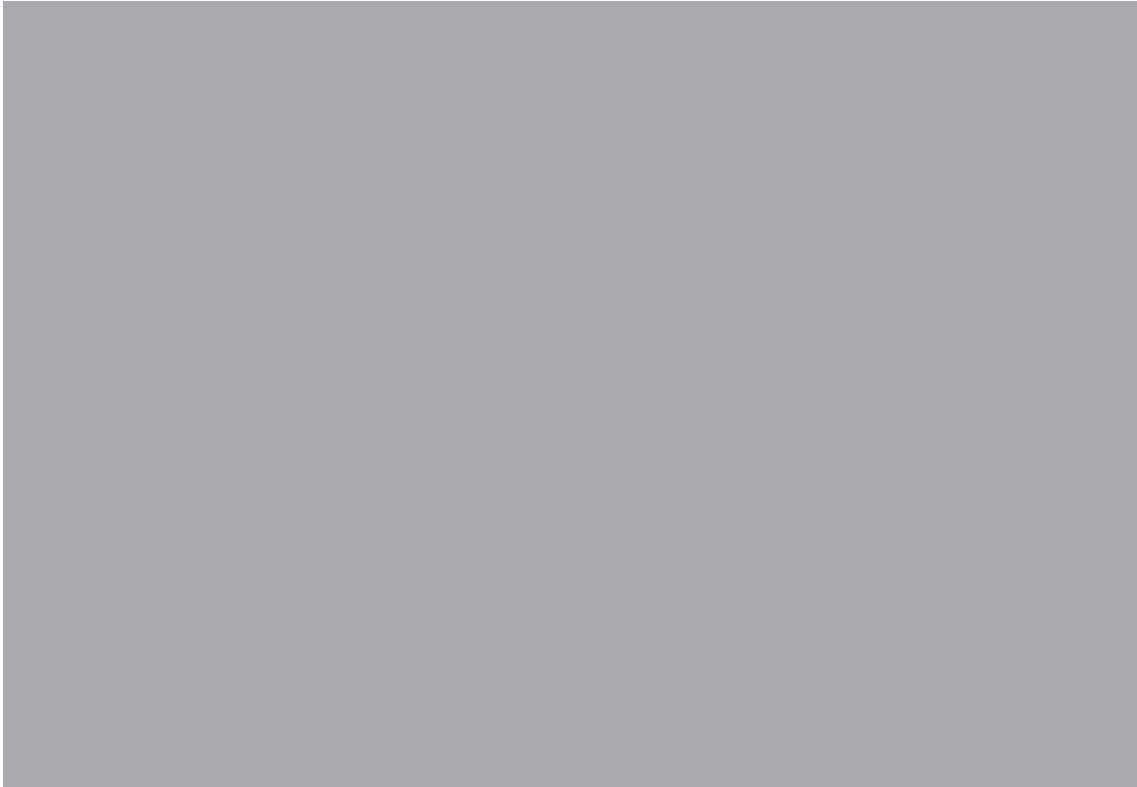
Les livres d'artistes offrent l'emplacement le plus accessible et le plus éloigné de l'accrochage mural pour les idées / œuvres dont la forme essentielle ne dépend pas de médias traditionnels, d'un matériau ou d'un environnement spécifique²⁹⁸.

295 « On Exhibitions and the World at Large, Seth Siegelau in Conversation with Charles Harrison », *Studio International*, vol. CLXXVIII, n° 917, décembre 1969, p. 202.

296 Ainsi, entre 1973 et 1986, il fonde en France, à Bagnolet, l'International Mass Media Research Center, dont l'objectif est la constitution d'une bibliothèque réunissant des livres « traitant de tous les aspects des médias », « du point de vue des idéologies critiques et progressistes de gauche » (http://www.egressfoundation.net/egress/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=92 [19 septembre 2012]). Seth Siegelau est par ailleurs collectionneur de livres anciens.

297 Lawrence Weiner, *Statements*, New York, Seth Siegelau — The Louis Kellner Foundation, 1968. Ce livre d'une grande sobriété graphique, le premier publié par Seth Siegelau avec l'un des artistes qu'il représentait, est un ouvrage intégralement textuel, relié en dos carré collé au format poche. Il compile les premiers *Statements* de Lawrence Weiner en deux séries (« General Statements » et « Specific Statements »), à raison d'un énoncé par page.

298 Douglas Huebler, « Statements on Artists' Books by Fifty Artists and Art Professionals Connected With the Medium », *loc. cit.*, p. 9.



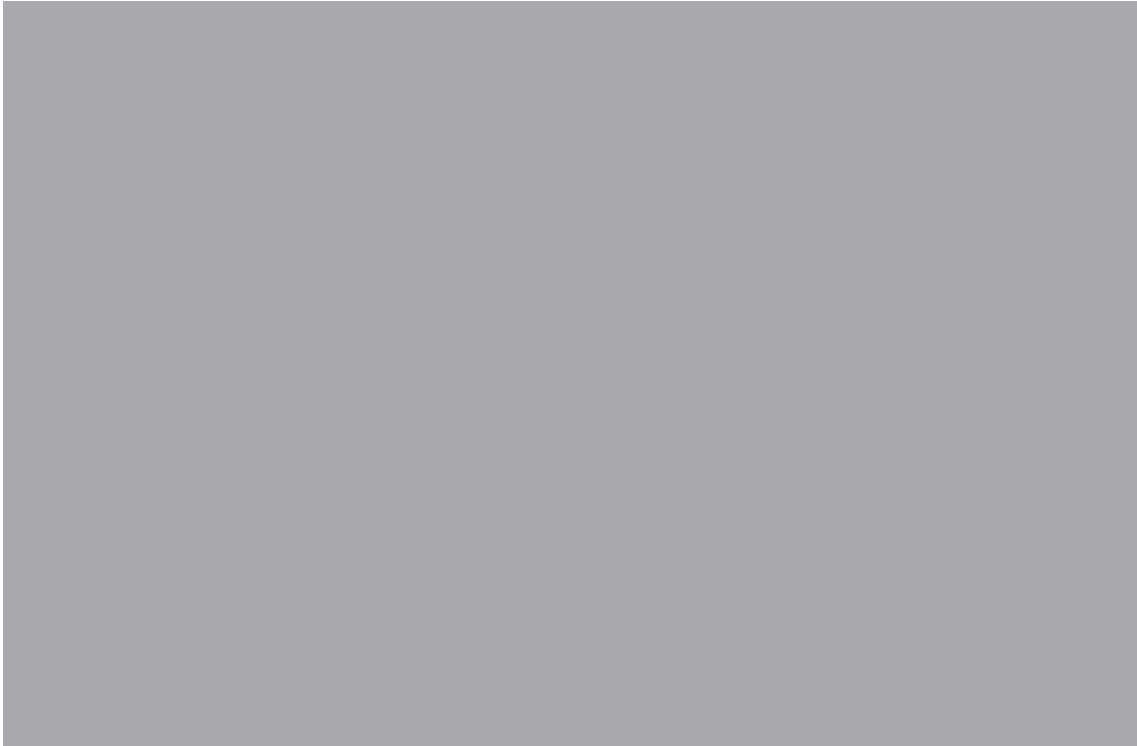
Douglas Huebler, *42^{ème} Parallèle*, in *November 1968*, New York, Seth Siegelaub, 1968, 20 p.,
20,2 × 20,2 cm.

C'est précisément avec Douglas Huebler (1924-1997) que Seth Siegelauub conçoit la première exposition qui consiste en son catalogue, sous le titre *November 1968*²⁹⁹. La publication, de format carré, se compose de 20 pages dont le contenu, de prime abord, a tout de la documentation plutôt que de l'œuvre d'art. S'y trouvent des cartes, des schémas, des légendes, des descriptions de projets. Sur l'une des premières pages du livre, il est d'ailleurs écrits « CATALOG », cette mention étant suivie d'une liste d'œuvres dont chacune fait l'objet d'une ou plusieurs pages dans la suite de la publication. Par exemple, le projet intitulé *42^{ème} Parallèle* consista pour l'artiste à envoyer des cartes postales avec accusés de réception à 14 destinataires situés sur ce parallèle qui traverse les États-Unis. Les reçus collectés par Douglas Huebler, dont certains sont reproduits dans le catalogue, constituent la preuve d'un marquage virtuel du territoire que le lecteur peut visualiser à l'aide d'une carte géographique sur laquelle le *42^{ème} Parallèle* est les 14 lieux de destination des cartes postales ont été mis en évidence. La légende reproduite aux côtés de ces documents indique que l'œuvre se constitue de onze reçus postaux remis à l'expéditeur, de dix reçus postaux remis aux destinataires (puis retournés à l'artiste) et d'environ 3040 Miles.

Si l'on peut considérer que la publication qui présente ce projet l'expose plutôt qu'elle ne le documente, c'est que Douglas Huebler a conceptualisé l'usage du document de façon bien spécifique dans sa démarche. La page suivant la page de titre du catalogue comporte ainsi une déclaration de l'artiste grâce à laquelle le lecteur comprend que le travail dont il est ici question — qualifié de sculpture — a pour existence sa documentation. « Parce que le travail se situe au-delà de l'expérience perceptive », écrit Douglas Huebler dans une autre publication éditée par Seth Siegelauub, « sa connaissance dépend d'un système de documentation. Cette documentation prenant la forme de photographies, cartes, dessins, et descriptions verbales³⁰⁰. »

299 Douglas Huebler, *November 1968*, New York, Seth Siegelauub, 1968.

300 Douglas Huebler in *January 5-31, 1969*, New York, Seth Siegelauub, 1969, n.p.



January 5-31, 1969 [avec Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner],
New York, Seth Siegelau, 1969, 24 p., 20,9 × 17,6 cm.

Compte tenu des spécificités du travail de Douglas Huebler — spécificités en fait partagées avec d'autres artistes conceptuels de sa génération — nombre de ses catalogues d'exposition, qui sont exclusivement composés de documents produits par l'artiste³⁰¹, peuvent en fait être appréhendés en tant que « catalogue-exposition », ainsi que le propose Seth Siegelaub pour les éditions dont il est à l'initiative. Suite à la parution de *November 1968*, ce dernier va éditer les publications collectives que sont le *Xerox Book, January 5-31, 1969, March 1969, July, September, August 1969, et July, August 1970*.

La plupart de ces titres font explicitement référence aux dates d'un évènement, mais c'est pourtant seulement dans les pages du livre que celui-ci a lieu à chaque fois : l'évènement n'est plus l'exposition ni sa visite, mais la lecture. Pour *November 1968* de Douglas Huebler et *January 5-31, 1969*³⁰², une exposition au sens habituel — quoi qu'elle se déroule dans un simple bureau — a bien lieu en même temps qu'est publié le catalogue, mais celle-ci n'en présente que partiellement le contenu, et n'est en fait réalisée qu'au titre d'exemple de ce en quoi peut consister le travail des artistes qui y ont participé. Elle est le « "guide" du catalogue³⁰³ » plutôt que le catalogue n'en est la trace :

L'exposition réside dans (l'idée communiquée dans) le catalogue ; la présence physique (de l'œuvre) est en sus du catalogue³⁰⁴.

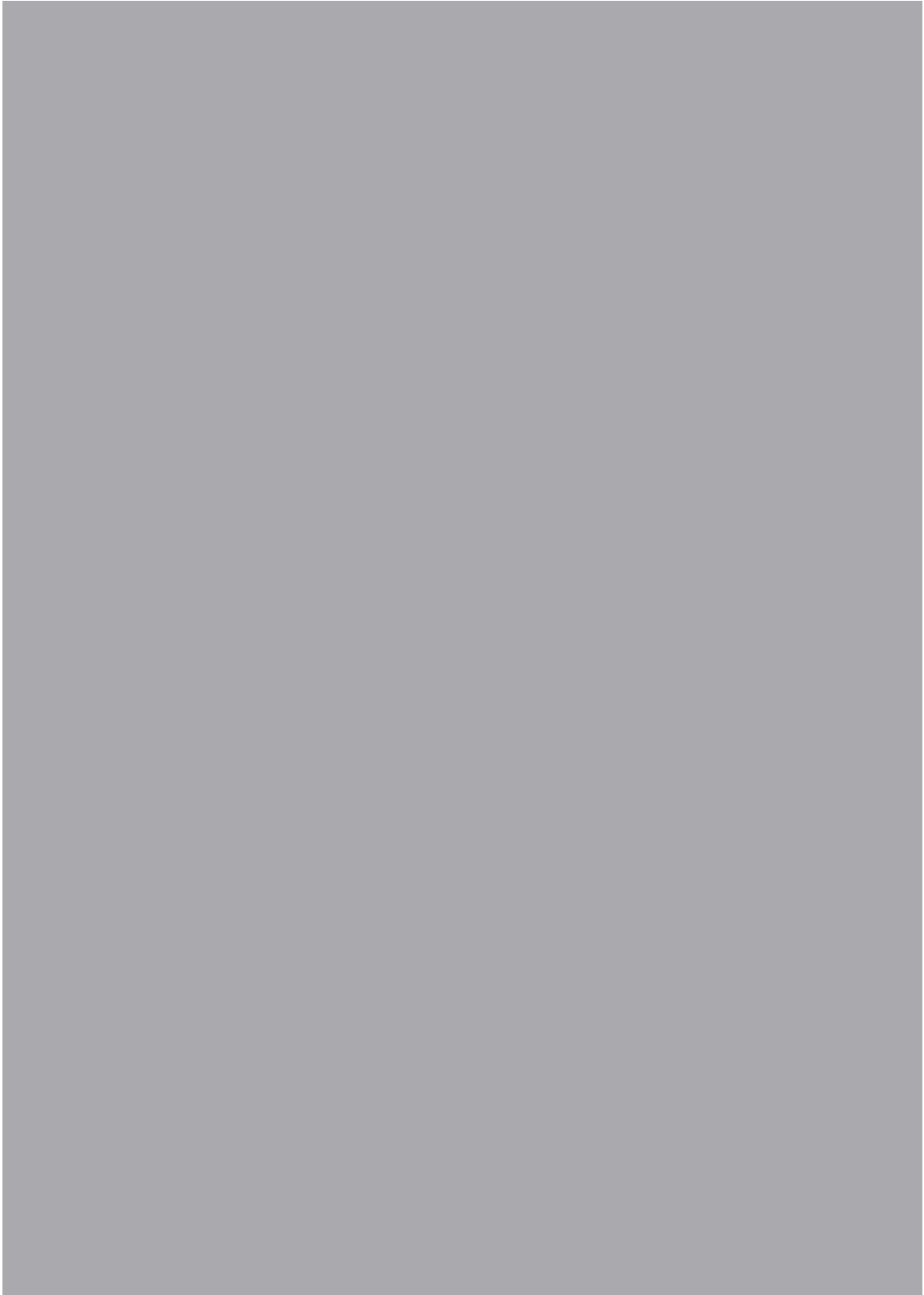
Alors qu'habituellement, un catalogue rend compte partiellement de l'exposition (qui ne peut être transcrite à l'identique dans un livre, quand bien même toutes les œuvres seraient reproduites), ici c'est l'exposition qui se réfère de manière seulement partielle au catalogue, qui est la principale manifestation du projet. Ainsi, l'exposition n'est plus un préalable nécessaire auquel le catalogue est subordonné, mais une simple manifestation annexe de

301 Voir notamment *Douglas Huebler*, Andover, The Addison Gallery of American Art, 1970. Cette publication, éditée à l'occasion d'une exposition de l'artiste, en est à ce titre le catalogue, mais elle fonctionne tout à fait sur le même principe que *November 1968* et peut donc aussi être considérée comme exposition.

302 *January 5-31, 1969, op. cit.*

303 Seth Siegelaub cité par Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu, op. cit.*, p. 113.

304 Seth Siegelaub, communiqué annonçant la publication de *January 5-31, 1969*.



March 1969 [avec Carl Andre *et alii*], New York, Seth Siegelau, 1969, 36 p., 21,6 × 17,8 cm.

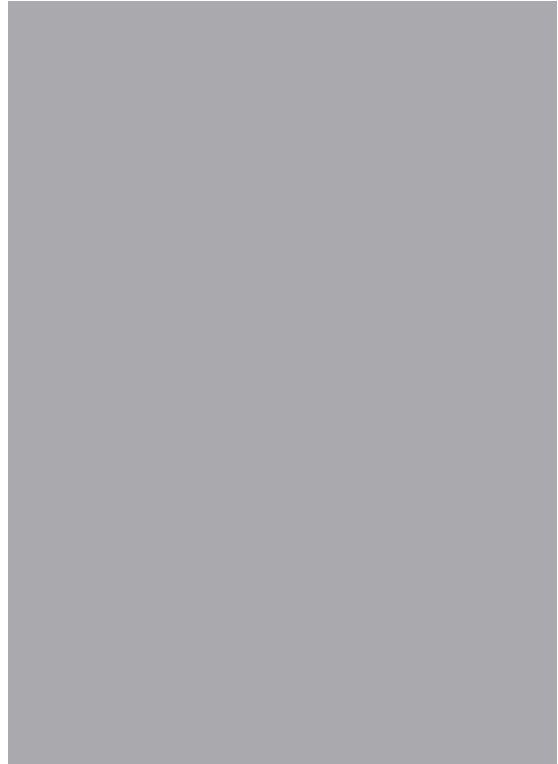
celui-ci, et dans la plupart des cas, elle lui cède totalement la place. Pour *March 1969*³⁰⁵, par exemple, Seth Siegelauub invite trente artistes à proposer la description d'une œuvre qui sera réalisée en un jour donné pendant l'« exposition ». Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, On Kawara, Richard Long, Robert Morris, etc., sont parmi les invités. Le catalogue se présente sous la forme d'un calendrier dans lequel chaque jour est associé à un artiste et à une œuvre. Ainsi, le 5 mars, Robert Barry annonce qu'il lâchera durant la matinée un certain volume de gaz dans l'atmosphère, poursuivant ainsi la réalisation d'un travail connu sous le titre *Inert Gas Series*³⁰⁶. Le 21 mars, entre minuit et minuit, Richard Long se propose de documenter photographiquement le phénomène de marée auquel est soumise la rivière Avon à Hotwells, en Angleterre. Les 24 et 30 mars, Claes Oldenburg et Lawrence Weiner livrent respectivement les énoncés suivants : « *Things Colored Red* » et « *An object tossed from one country to another* ». Lorsque les artistes sollicités par Seth Siegelauub n'ont pas répondu à son invitation ou y ont répondu négativement, la page correspondant à la date qui leur est associée reste vierge, leur nom y étant toutefois mentionné au début de la publication.

Pour *July, August, September 1969*³⁰⁷, Seth Siegelauub réunit dans l'espace du catalogue les projets de onze artistes, déjà réalisés ou sur le point de l'être en divers endroits éloignés du globe. C'est donc le catalogue qui permet leur coprésence sous la forme d'une exposition, rôle que suggère le planisphère illustrant la couverture — planisphère que l'on peut lire également comme le symbole d'une décentralisation de l'art chère à Siegelauub et aux artistes dont il défendait le travail. Sur chaque double page, les artistes décrivent,

305 *March 1969* [avec Carl Andre, Mike Asher, Terry Atkinson, Michael Baldwin, Robert Barry, Rick Barthelme, Iain Baxter, James Byars, John Chamberlain, Ron Cooper, Barry Flanagan, Dan Flavin, Alex Hay, Douglas Huebler, Robert Huot, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Alan Ruppertsberg, Ed Ruscha, Robert Smithson, De Wain Valentine, Lawrence Weiner, Ian Wilson], New York, Seth Siegelauub, 1969.

306 Robert Barry, *Inert Gas Series*, 1969 : « Krypton, Argon, Xenon, Helium. Specified quantities of each gas released into the atmosphere at specific times on specific locations. »

307 *July, August, September 1969* [avec Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N.E. Thing Co. Ltd., Robert Smithson, Lawrence Weiner], New York, Seth Siegelauub, 1969.



En haut à gauche : Claes Oldenburg in *March 1969*, New York, Seth Siegelaub, 1969, 36 p., 21,6 × 17,8 cm.

En haut à droite et en bas : *July, August, September 1969* [avec Carl Andre *et alii*], New York, Seth Siegelaub, 1969, 32 p., 27,6 × 21,2 cm (en bas : Daniel Buren).

datent, localisent et documentent leur contribution existante ou à venir. Robert Barry, par exemple, fait simplement inscrire sur sa double page la mention suivante : « Toute chose dans l'inconscient perçue par les sens mais non dénotée par le conscient durant les voyages à Baltimore pendant l'été 1967. » Daniel Buren, quant à lui, annonce un usage de son « outil visuel » au cours de l'été 1969, en reproduisant au titre d'exemple possible les photographies d'une intervention passée (un affichage sur panneau publicitaire).

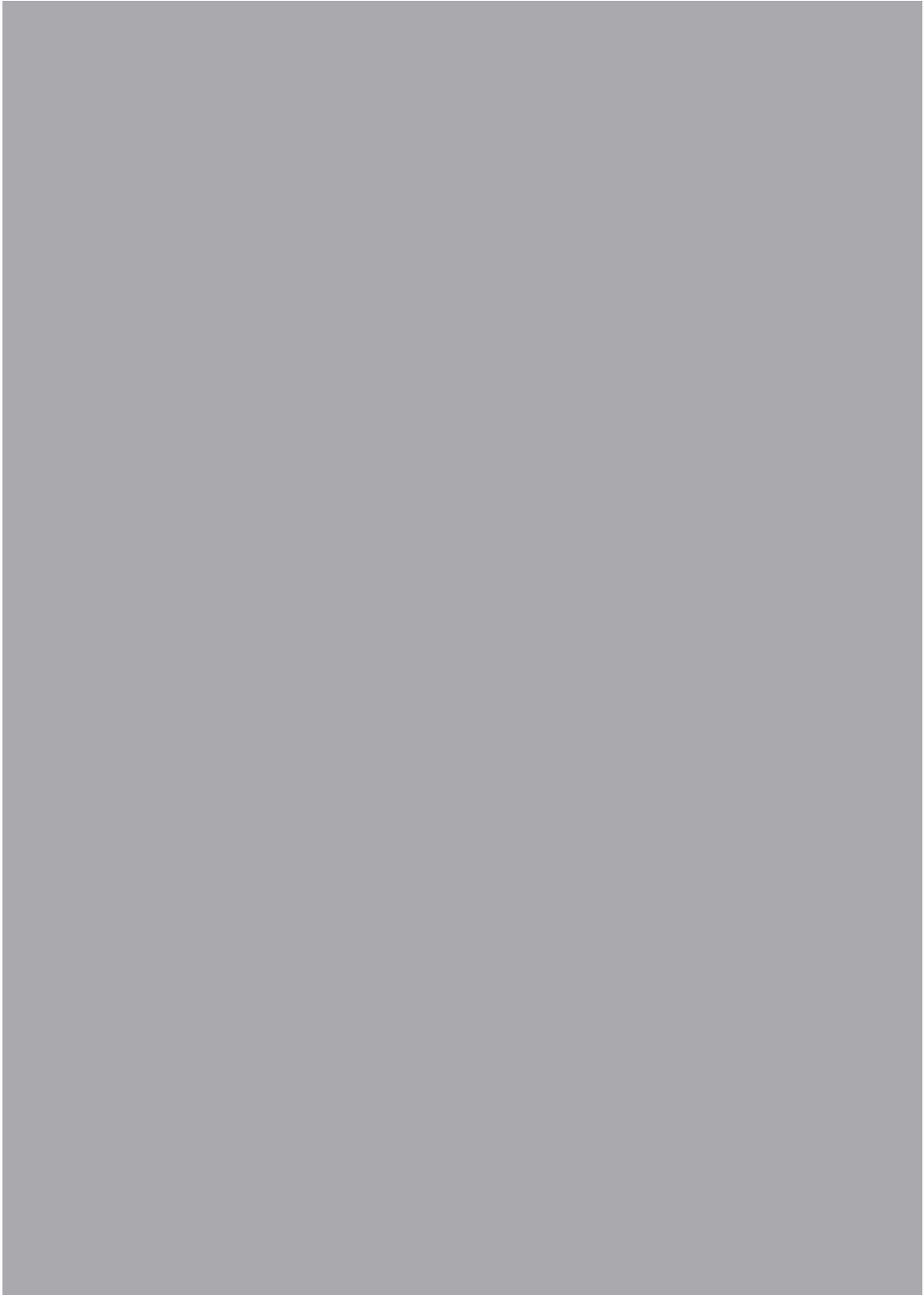
Ces diverses expositions restent complètement virtuelles et seul leur catalogue en assure l'existence, mais pour chacune d'eux, c'est d'abord la proximité entre la figure de l'éditeur et celle du commissaire autant que l'équivalence entre édition et exposition qui est à souligner. En effet, si équivalence il y a, c'est d'abord au sens où Seth Siegelaub publie des livres au même titre qu'il organise des expositions, en accordant autant d'importance à l'une ou l'autre de ces activités. Mais c'est bien également d'une réflexion sur le dispositif même de l'exposition que résulte son travail éditorial. L'exposition dans sa forme conventionnelle, pense-t-il, crée des inégalités entre les artistes et entre les œuvres. Or le livre permet la suppression de ces inégalités dans la mesure où il est un moyen de standardisation (même nombre de pages, même format, pour chaque artiste et / ou chaque œuvre) :

J'essayais de standardiser les conditions d'exposition avec l'idée que les différences qui apparaîtraient entre chaque projet ou travail d'artiste seraient précisément ce en quoi il consiste³⁰⁸.

En faisant cela, le souhait de Seth Siegelaub était également de rendre le rôle du curateur dans les conditions d'apparition de l'art plus apparent et plus localisé³⁰⁹. En choisissant les caractéristiques principales des éditions qu'il publiait (dimensions, nombre de pages proposé à chaque artiste, etc.), il s'attribuait en effet un rôle déterminant, mais précisément délimité et rendu tout à fait lisible.

308 Seth Siegelaub interviewé par Hans-Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Zürich, JRP|Ringier ; Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 122.

309 *Ibid.*, p. 129.



Robert Barry in *July, August, September 1969*, New York, Seth Siegelaub, 1969, 32 p., 27,6 × 21,2 cm.

C'est en fonction de ces principes que fut conçu dès 1968 le livre connu sous le titre : *Xerox Book*³¹⁰. Seth Siegelauub souhaitait mettre à profit une technologie, la photocopie, alors tout à fait nouvelle et correspondant parfaitement aux aspirations démocratiques qui ont motivé pour une part importante l'émergence des éditions d'artistes durant les années 1960. En effet, d'une part les photocopieurs favorisent une diffusion de l'art à une large échelle puisqu'il s'agit d'outils de reproduction, d'autre part ils permettent à n'importe qui de devenir auteur et / ou éditeur d'une publication, dans la mesure où il est relativement facile d'accéder à de telles machines — l'utopie démocratique du livre d'artiste se situant autant dans cette possibilité de produire pour qui le veut que dans une potentielle démocratisation de l'art auprès d'un large public.

Réaliser intégralement le *Xerox Book* en photocopie, à 1000 exemplaires, s'avéra toutefois une solution trop onéreuse, aussi, il fut proposé aux sept artistes invités — Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris et Lawrence Weiner — de concevoir chacun, en photocopie, une œuvre de 25 pages, qui serait ensuite dupliquée plus classiquement en offset par un imprimeur pour constituer une exposition³¹¹ se déroulant non pas au cours d'une période donnée, mais dans un format et un nombre de pages préétablis. Le fait que la technologie du photocopieur n'ait servi qu'à la conception de la maquette du *Xerox Book*, et non à sa production, n'est d'ailleurs pas très important. Seth Siegelauub envisagea un temps que le recours à ce moyen d'impression pourrait lui permettre d'obtenir un faible coût de production du livre en obtenant un partenariat avec la firme Xerox — ce en quoi il avait été trop optimiste — mais ce qui l'intéressait vraiment était de voir quel type d'interventions artistiques cette technologie

310 *Xerox Book* [avec Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner], New York, Seth Siegelauub — John Wendler, 1968.

311 Rien ne désigne le *Xerox Book* comme une exposition dans le livre lui-même, mais Seth Siegelauub en parle en ces termes dans l'entretien déjà cité qu'il accorde à Hans-Ulrich Obrist (Seth Siegelauub interviewé par Hans-Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, op. cit., p. 121). C'est en effet au sujet du *Xerox Book* qu'il dit avoir voulu « standardiser les conditions d'exposition », et on peut noter que la publication de Douglas Huebler, parue un mois avant le *Xerox Book*, se présentait déjà par son titre comme le catalogue d'une exposition dont elle était pourtant la principale manifestation.



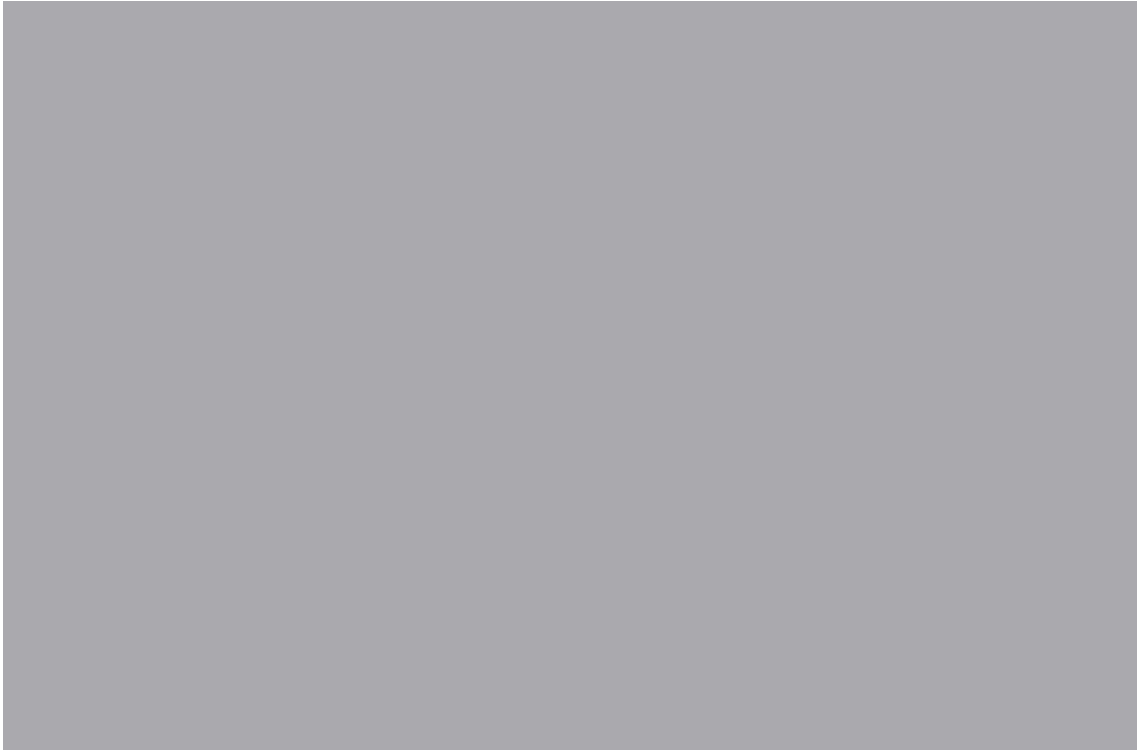
Xerox Book [avec Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner], New York, Seth Siegelaub – John Wender, 1968, 370 p., 27, 5 × 21 cm. (S.L.)

allait induire. Le souhait de Seth Siegelaub était d'inciter les artistes qu'il avait sollicités à éprouver la reproductibilité en tant que processus de production, dans la mesure où leurs œuvres mettaient souvent en cause les notions d'unicité et d'originalité — du moins était-ce plus particulièrement le cas concernant Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt et Lawrence Weiner.

Préciser ce en quoi consiste le contenu du *Xerox Book* permet au demeurant de s'apercevoir qu'au-delà des procédés de standardisation qui les réunissent, les contributions aux diverses publications de Seth Siegelaub impliquent d'envisager la notion d'exposition selon des critères qui peuvent être sensiblement différents. En effet, pour nombre de propositions, ces catalogues peuvent être appréhendés en tant qu'expositions parce qu'ils présentent des documents qui sont l'unique mode de visibilité de manifestations artistiques qui sont différées en dehors de l'espace des pages et / ou qui sont caractérisées par un processus dématérialisé ou informatif. Dans ces publications, « chaque artiste [thématise] à sa manière cette dissociation entre une œuvre susceptible de survivre à l'éclipse momentanée ou définitive de sa matérialisation et la situation dans laquelle, rendue perceptible par quelque moyen que ce soit à des spectateurs potentiels, elle [est] présentée³¹². » Jean-Marc Poinot, à qui cette phrase est empruntée, note de plus que le « terme même de présentation qui implique la contemporanéité du regardeur et du regardé, 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 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 témoin³¹³. » Certes, les documents publiés dans un livre tel que *March 1969*, par exemple, relèvent le plus souvent de l'information

312 Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, op. cit., p. 114.

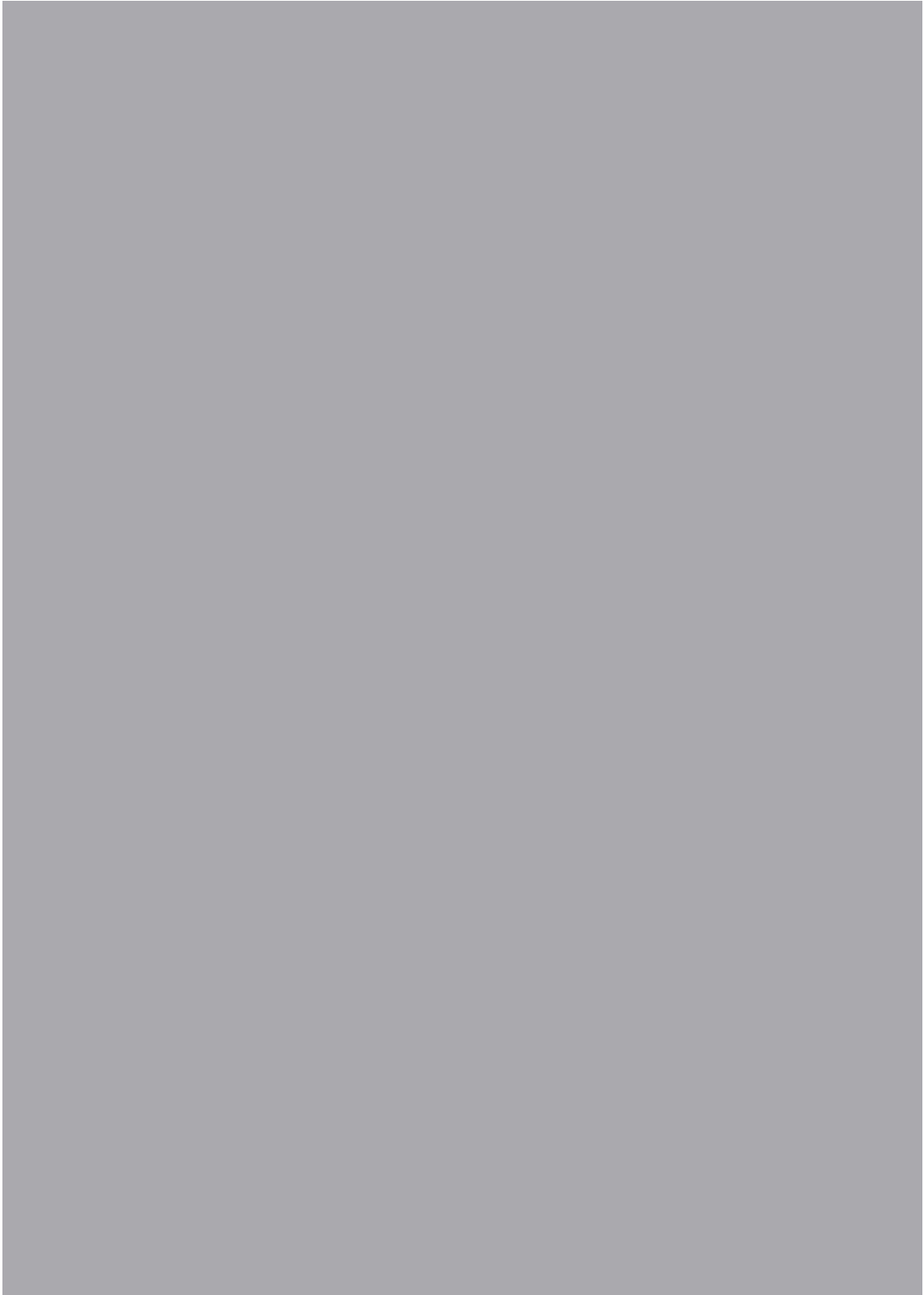
313 *Ibid.*



Carl Andre (en haut) et Robert Barry (en bas) in *Xerox Book*, New York, Seth Siegelau – John Wendler, 1968, 370 p., 27, 5 × 21 cm. (S.L.)

« primaire », et en cela, ils ne sont pas au sujet des œuvres, mais sont plutôt constitutifs de celles-ci, ou leur sont équivalents, ou en tous cas sont tout à fait nécessaires à leur existence. Ceci dit, dans une perspective un peu différente, d'autres contributions sont davantage identifiables comme œuvres « en tant que telles », dans la mesure où leur contenu plastique est indissociable des pages — considérées comme forme et comme support — à travers lesquelles elles se formalisent. Les contributions au *Xerox Book*, ainsi, peuvent être perçues comme des œuvres imprimées explorant les potentialités plastiques et conceptuelles d'une technologie de reproduction, sous la forme de la variation sérielle ou de la multiplication à l'identique. Carl Andre, premier contributeur dans l'ordre du livre, y propose une version éditoriale de sa série de *Scatter Pieces* en disposant une à une sur l'écran du copieur, photocopie après photocopie, 25 cartes de format carré, selon une composition déterminée au hasard. Robert Barry propose quant à lui une pièce composée d'un million de points (*One Million Dots*³¹⁴), en reproduisant 25 fois une page imprimée de 40 000 points, la pièce se constituant par addition au fur et à mesure que le lecteur tourne les pages. Douglas Huebler rassemble des schémas assortis de légendes décrivant diverses déclinaisons possibles de la relation spatiale entre un ensemble de points et de lignes. D'une manière autoréférentielle et tautologique qui caractérise son travail d'alors, Joseph Kosuth livre, à raison d'un énoncé par page, des phrases qui semblent être les légendes de photographies et de documents absents se référant à tous les éléments entrant dans la composition du *Xerox Book*, depuis l'appareil photocopieur jusqu'aux contributions des autres artistes conviés par Seth Siegelaub. Sol LeWitt élabore une structure graphique basée sur le carré pour décliner les diverses combinaisons possibles de lignes orientées en quatre directions : verticales, horizontales, obliques de gauche à droite et obliques de droite à gauche. Robert Morris reproduit 25 fois la même vue satellitaire et météorologique de la Terre. Enfin, Lawrence Weiner reproduit, 25 fois également, un *statement* énonçant

314 Le titre de la contribution apparaît en pied de page, sous le dernier ensemble de points reproduit dans le livre.



Joseph Kosuth, in [*The Xerox Book*], New York, Seth Siegelau – John Wendler, 1968, 370 p., 27, 5 × 21 cm. (S.L.)

ses propres conditions de reproduction :

A RECTANGULAR REMOVAL FROM A XEROXED

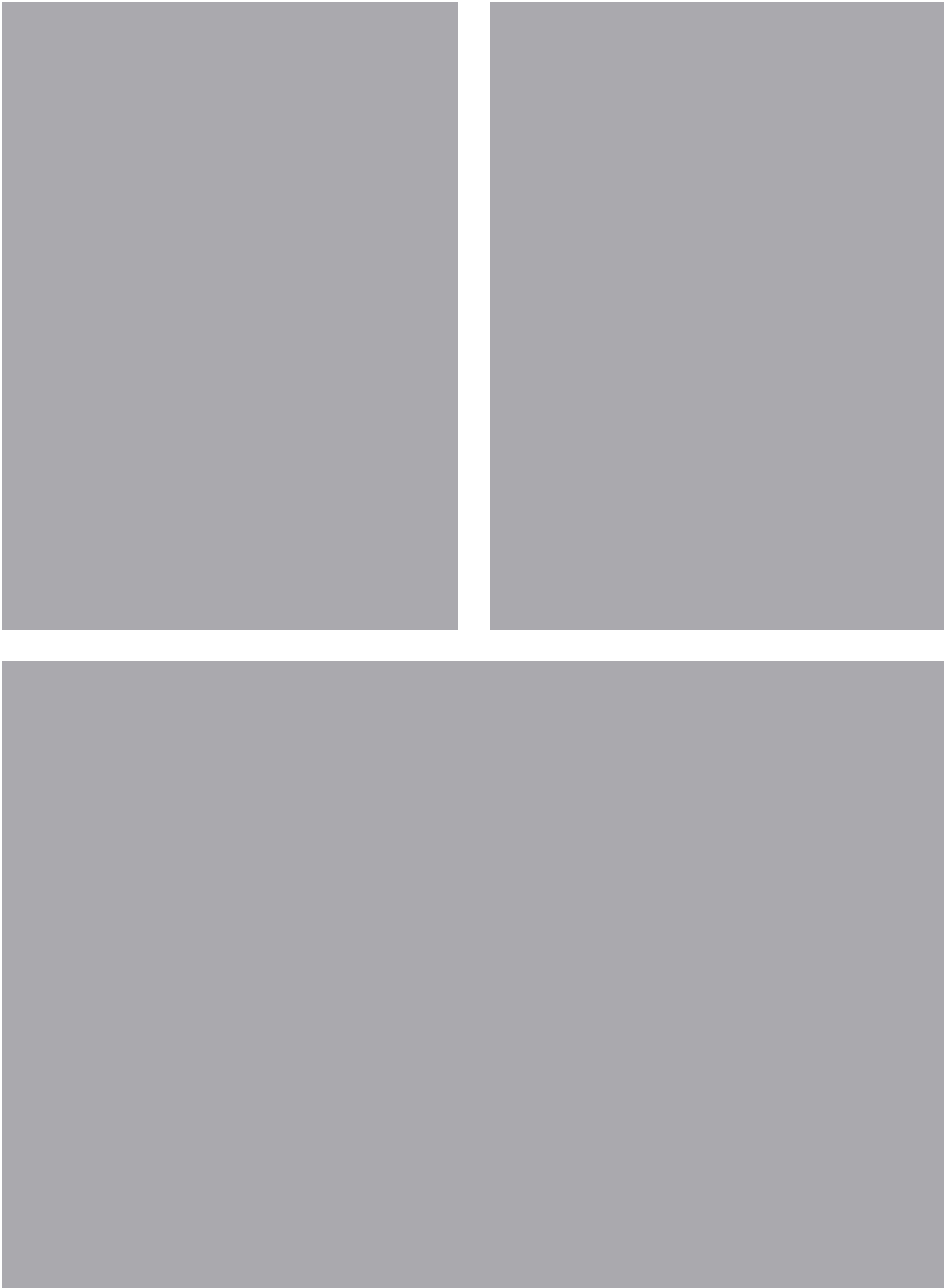
GRAPH SHEET IN PROPORTION TO THE OVE

RALL PROPORTION OF THE SHEET

Les raisons pour lesquelles il est possible de désigner le livre comme espace ou moyen d'exposition sont donc multiples. Le livre peut être l'espace de monstration d'une proposition artistique imprimée, faisant corps avec les pages comme une œuvre d'art produite *in situ*. Dans ce cas là, c'est parce qu'il est un lieu précis à la surface et dans la surface duquel la proposition artistique est rendue visible en tant qu'œuvre qu'il est possible de parler d'espace d'exposition. Cette possibilité convient par exemple pour appréhender la proposition de Carl Andre dans le *Xerox Book*, mais on ne saurait y ramener la proposition de Daniel Buren pour *July, August, September 1969* lorsqu'on sait à quel point il lui importe de distinguer les « photos-souvenirs » de ses interventions *in situ* des interventions elles-mêmes.

L'imprimé peut être par ailleurs le mode de visibilité d'un art se manifestant en tant qu'information « primaire », en dehors du paradigme traditionnel de l'œuvre. Dans ce cas, si le livre est un espace d'exposition, ce n'est pas dans la mesure où cet espace serait concrètement tangible, ni dans la mesure où il serait possible de le circonscrire aux proportions des pages, mais d'une manière plus métaphorique, parce qu'il médiatise un espace de création non réductible à un lieu précisément déterminé avec lequel l'œuvre se confondrait. Il s'agit alors d'un espace « artistique » qu'il faudrait par exemple comprendre au sens de Maurice Blanchot lorsqu'il parle « d'espace littéraire³¹⁵ », cette expression ne désignant pas seulement pour lui l'espace tangible d'inscription du texte, mais bien plus largement l'écriture elle-même, ses conditions et les questionnements qui s'y jouent. Pour plus de clarté, il convient dans ces cas là de considérer le livre comme un mode (plutôt qu'un espace) d'exposition, en tant que support matériel d'un art tendant conceptuellement

315 Cf. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 1988.



De haut en bas et de droite à gauche : Sol LeWitt, Robert Smithson, Lawrence Weiner, *Xerox Book*, New York, Seth Siegelau – John Wendler, 1968, 370 p., 27, 5 × 21 cm. (S.L.)

à la dématérialisation.

Entre ces deux possibilités (espace ou mode d'exposition), les livres d'artistes se positionnent à différents degrés, en fonction des spécificités de chaque démarche artistique. L'intérêt du travail de Seth Siegelaub est en tous cas d'avoir su rendre visible ce qui était inexposable de façon satisfaisante selon une acception traditionnelle du terme « exposer ». D'ailleurs, c'est d'abord aux artistes que l'on doit le phénomène du livre d'artiste, mais c'est davantage aux opérateurs d'art tels que les galeristes et les commissaires que l'on doit les publications d'artistes qui se présentent ouvertement en tant qu'expositions.

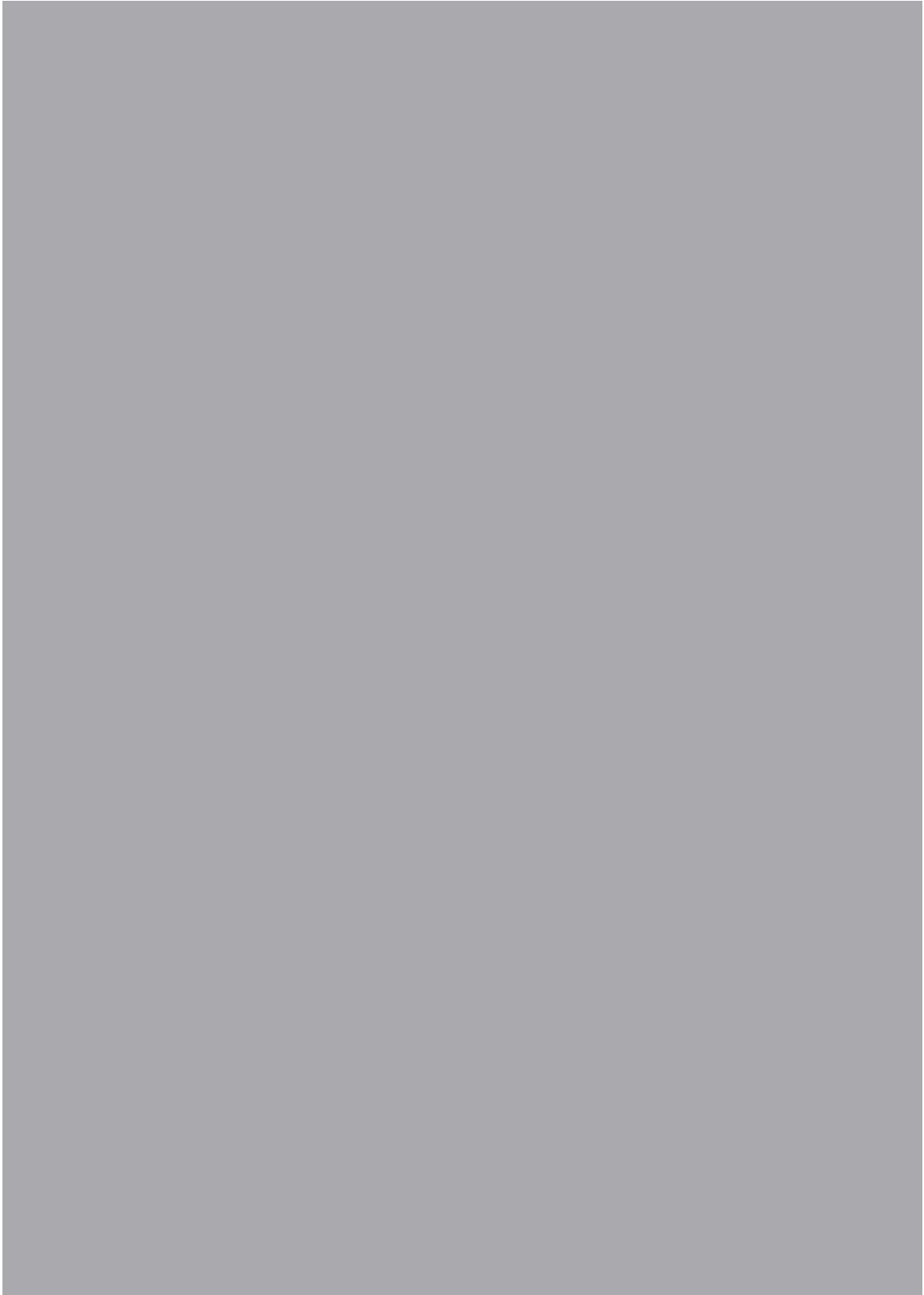
Éditions d'artistes et éditions curatoriales (de Seth Siegelaub à Lefevre Jean Claude)

Éditions curatoriales ?

Si les éditions publiées par Seth Siegelaub sont considérées comme des livres d'artistes³¹⁶ alors qu'elles sont en réalité à l'initiative d'un éditeur et curateur, c'est que les artistes en acceptent les paramètres et la paternité collective. 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 — parfois la production — de l'édition. En effet, c'est cette maîtrise qui confère à l'artiste l'autorité qu'il peut revendiquer sur le livre et qui fait de ce dernier l'une de ses œuvres. Que penser alors d'un livre tel que le *Xerox Book*, dans lequel les artistes n'ont pas déterminé les paramètres qui sont extérieurement les plus visibles ? La notion d'autorité et la « fonction auteur³¹⁷ », ainsi que l'appelle Michel Foucault — une fonction variable historiquement et culturellement — ont été largement redéfinies par

316 Les éditions de Seth Siegelaub sont en effet mentionnées dans la plupart des ouvrages de référence sur le livre d'artiste et ont souvent été présentées dans les expositions consacrées à ce phénomène artistique.

317 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.



March 1969 [avec Carl Andre *et alii*], New York, Seth Siegelaub, 1969, 36 p., 21,6 × 17,8 cm.

les pratiques artistiques contemporaines. Ainsi, à la différence de la figure moderniste de l'auteur comme sujet individuel et tout puissant, l'autorité contemporaine n'exclue pas les collaborations, voire la délégation et le partage des décisions auctoriales ou opérables (soient l'ensemble des décisions qui, tout au long de l'élaboration d'un projet, confèrent au créateur son statut d'auteur du travail, lui permettent de le revendiquer comme tel, et déterminent les caractéristiques de l'œuvre réalisée). Ce processus collaboratif de la création artistique contemporaine rappelle d'ailleurs, dans le domaine de l'édition, des pratiques qui sont quant à elles ancrées dans le passé. L'histoire du livre nous apprend en effet que jusqu'au XIX^{ème} siècle, il était fréquent que le contenu d'un ouvrage (le texte) soit élaboré non seulement par son auteur désigné comme tel, mais aussi par son éditeur et son imprimeur (qui étaient souvent une même personne)³¹⁸. Le cas de Seth Siegelaub est bien moins problématique, dans la mesure où son engagement auprès des artistes ne concerne pas le contenu même de leurs productions, mais la création de situations pour qu'elles adviennent. Dans un pareil contexte, un artiste n'est pas dépossédé de son autorité parce qu'il la partage avec d'autres, ou parce que sa production fait intervenir des co-élaborateurs. Seth Siegelaub lui-même ne l'entend pas autrement, en reconnaissant sa part de créativité dans les éditions qu'il a publiées, mais en lui déniait une valeur artistique qui rendrait son travail analogue à celui des artistes. «Je ne faisais pas de l'art, précisait-il, et mes matériaux n'étaient pas Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner et Joseph Kosuth ou quelque chose de ce genre. Oui j'étais créatif, mais seulement dans le sens où l'on peut être un cycliste créatif, un plombier créatif, ou quoi que ce soit d'autre ; on peut être créatif dans toute chose si on aborde son travail avec une certaine imagination. C'est étrange, c'est comme si seul les artistes pouvaient être créatifs, comme si parce que vous êtes créatif, vous devriez être un artiste, ou quelque chose comme ça. Je pense que le travail d'un marchand ou d'un commissaire d'exposition peut-être très créatif, mais

318 Cf. Martine Furno (dir.), *Qui écrit ? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte, 15^{ème}-18^{ème} siècle*, Paris, ENS éditions, 2009.

je pense que dans mon cas, ce à quoi les gens se réfèrent vraiment est le fait que je suis fortement identifié aux artistes avec lesquels j'ai travaillé, et avec lesquels j'avais, en effet, une relation très proche. Dans une relation collaborative si forte, mon travail peut être mécompris comme étant celui d'un artiste en plus. Mais c'est aussi une préoccupation plus contemporaine car durant ces dix ou quinze dernières années cette idée du "curateur comme une sorte d'artiste" est devenue une problématique³¹⁹. »

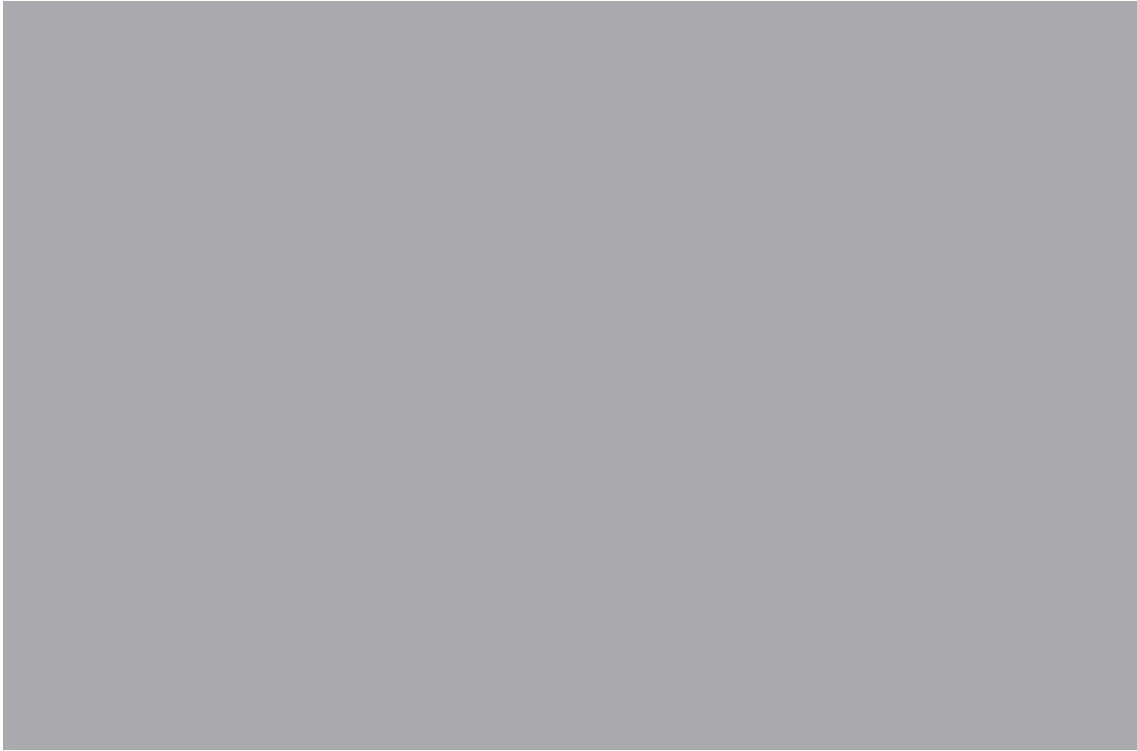
Bien que la notion d'autorité soit cruciale pour définir ce que sont les livres d'artistes, il nous semble qu'il est possible d'en reconsidérer les contours. Dans la littérature existante au sujet des livres d'artistes, la stricte détermination de ces contours selon une conception classique de la figure auctoriale est l'un des critères de distinction entre les livres d'artistes et les livres de bibliophilie. Ces derniers, en effet, sont souvent le fait d'éditeurs « entrepreneurs » sollicitant des artistes tout en assurant « la maîtrise d'œuvre³²⁰ » des livres pour lesquels ils les sollicitent, souvent en les associant à des écrivains. Mais il nous semble que la posture bibliophilique tient davantage à des critères économiques — la rareté — et à la défense d'une « culture traditionnelle, voire traditionaliste du livre³²¹ », qu'aux rôles adoptés par les différents co-élaborateurs des livres et à la nature de leur relation. Du moins ces critères suffisent-ils à distinguer le livre bibliophilique du livre d'artiste, dans un contexte où la figure de l'artiste contemporain recouvre des postures actoriales trop diverses pour être synthétisées dans une définition univoque.

Il n'en reste pas moins qu'éditeur et auteur sont deux figures différentes, même si elles peuvent être prises en charge par une seule et même personne, et que les éditions de Seth Siegelaub ou d'Art & Project sont le fait d'abord de leur éditeur, et non des auteurs des contributions artistiques qu'elles accueillent, même si ces éditeurs ne revendiquent pas pour autant le statut d'artiste. Ce sont eux, les éditeurs, qui initient ces publications et

319 Paul O'Neill, « *Action Man: Paul O'Neill Interviews Seth Siegelaub* », *The Internationaler*, n° 1, juin 2006, p. 6.

320 Anne Mœglin-Delcroix, « Qu'est-ce qu'un livre d'artiste ? », *Sur le livre d'artiste*, op. cit., p. 75.

321 Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, op. cit., p. 26.



En haut : Sol LeWitt, *Art & Project Bulletin*, n° 32, 1971, 4 p., 29,7 × 21 cm. (V.L.)

En bas : Gilbert & George, *Art & Project Bulletin*, n° 47, 1971, 4 p., 29,7 × 21 cm. (V.L.)

qui en déterminent le protocole éditorial. Faut-il alors les différencier des livres que les artistes réalisent lorsqu'ils en sont les initiateurs et les principaux concepteurs, parfois-même les éditeurs, ce qui n'empêche pas la participation de co-élaborateurs divers ? Les catalogues de Seth Siegelaub ou les *Art & Project Bulletins* seraient-ils plutôt des éditions curatoriales — compilant des pages d'artistes de même qu'une exposition rassemble des œuvres — plutôt que des livres d'artistes à proprement parler ?

La prise en considération par l'artiste du codex ou de l'imprimé comme médium ne peut être tout à fait la même lorsqu'il peut décider de tous les paramètres d'une publication et lorsqu'il conçoit une proposition pour quelques pages dans un cadre prédéterminé. Commentant cette situation dans laquelle le livre devient « espace d'accueil » ou « cadre » préconçu d'un travail, Anne Mœglin-Delcroix note que « Le livre devient alors une sorte de musée transportable, des “archives” dont le conservateur est l'auteur ou l'éditeur. Mais on aura là moins un livre d'artiste qu'un livre fait avec des artistes³²². »

De cette situation qui est fréquente dans le cas des revues d'artistes, qui sont souvent collectives et / ou à l'initiative d'une personne qui n'est pas l'auteur du contenu artistique, Marie Boivent dit cependant qu'« un périodique revendiqué par un artiste comme partie prenante de sa pratique peut [...] échouer dans sa tentative de cohésion de pratiques différentes, passer à côté des particularités du médium, de même qu'un projet mené par un non-artiste ou orchestré par une institution peut donner lieu à une édition qui est plus qu'une somme de contributions individuelles³²³. »

La catégorisation est donc toujours complexe. On peut considérer dans le cas des catalogues-expositions de Seth Siegelaub que le tout, c'est-à-dire le livre dans la globalité, est supérieur à la somme des parties dans la mesure où la somme fait exposition avec un protocole toujours singulier, et dans la mesure où elle mène à la production d'une publication

322 Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* (1997), *op. cit.*, p. 207. Cf. également Marie Boivent, *La Revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, thèse sous la dir. de Leszek Brogowski, Université Rennes 2, 2011, p. 434.

323 Marie Boivent, *Ibid.*, p. 439.



Perfect Magazine [avec 360 corp et *alii*], Londres, Mathieu Copeland, 2003, 128 p., 28,5 × 20 cm.
(V.L.)

dont l'identité éditoriale excède celle des pages considérées individuellement. Cela est manifeste pour *March 1969*, par exemple, avec son principe calendaire. Déterminer dans quelles conditions le tout parvient à dépasser la somme des parties est toutefois une tâche peu évidente. Et lorsqu'il n'y a pas de doute, le résultat peut être néanmoins critiquable. C'est le cas par exemple pour *Perfect Magazine*³²⁴, édité par le critique d'art, commissaire d'exposition et éditeur Mathieu Copeland (1977-). Cette édition de 128 pages réunit sous la forme type du magazine (format 20 × 28,5 cm, couverture souple, papier glacé) les contributions d'une cinquantaine d'artistes, graphistes et auteurs, parmi lesquels Gilbert & George, Yoko Ono, Cerith Wyn Evans, Lawrence Weiner, Liam Gillick, Martin Creed, Christian Boltanski, Hans Ulrich Obrist, Art & Language, Lev Manovich, Steven Parrino, Maurizio Cattelan, Didier Marcel, Eric Troncy, M/M (Paris), Angela Bulloch, Daniel Buren, Roman Opalka, Michael Craig-Martin, etc. Mais étant intégralement imprimé à l'encre blanche sur pages blanches, le magazine ne révèle son contenu que s'il est exposé à une source lumineuse pouvant en révéler la phosphorescence, ou au prix de subtiles contorsions qui permettent d'en saisir des fragments, mais pas d'en jouir pleinement, pas d'une manière satisfaisante du point de vue d'une lecture effective des contenus en tous cas. Est-ce que les contenus en question sont une réponse à ce contexte particulier ? Comment en tiennent-ils compte ? Impossible de le dire puisqu'ils sont illisibles. Comme le note Émilie Renard, elle-même contributrice à la publication :

Le magazine est réduit à un état minimum : un seul numéro, impression à l'encre blanche sur pages blanches. Le projet éditorial de *Perfect Magazine* est contraint par son graphisme.

Il se présente comme une exposition collective dont le projet curatorial serait défini par les

324 *Perfect Magazine* [avec 360 corp, Tim Albertsen, Art & Language, bank, Christian Boltanski, Mark Borthwick, Helianthe Bourdeaux Maurin, Carine Boyadjian, Guy Brett, Angela Bulloch, Daniel Buren, Maurizio Cattelan & The Wrong Gallery, Vuk Cosic, Michael Craig-Martin, Martin Creed, Nick Crowe, Mike Dawson, Eva & Adele, Cerith Wyn Evans, Elena Filipovic, Gilbert & George, Liam Gillick, Susie Green, Graham Gussin, Svetlana Heger, Matthew Higgs, Christophe Kirsch, Lev Manovich, Didier Marcel, M/M (Paris), David Medalla, Tom Morton, Hans Ulrich Obrist, Yoko Ono, Roman Opalka, Steven Parrino, Simon Patterson, Emilie Renard, Erna Rijdsdijk, Sam Samore, Polly Staple, Jemima Stehli, Niele Toroni, Eric Troncy, Phoebe Unwin, Lawrence Weiner], Londres, Mathieu Copeland, 2003.



Perfect Magazine [avec 360 corp et *alii*], Londres, Mathieu Copeland, 2003, 128 p., 28,5 × 20 cm.
(V.L.)

contraintes matérielles qu'il s'impose. Un fond immaculé égalise, efface, annule, jusqu'à faire disparaître l'intérieur. Lorsqu'un support de diffusion invite et tue son propre contenu, se prend-il pour une œuvre d'art totale, parfaite ?³²⁵

La réponse est peut-être à chercher dans les propos de Mathieu Copeland, qui explique que « *Perfect Magazine* trouve son origine dans un désir de produire un magazine qui soit autant un magazine qu'un contre-magazine. Possédant tout ce qui en définit l'idée, du code barre au numéro ISSN, des publicités, des textes, des photographies et des dessins, *Perfect Magazine* est un magazine en termes de distribution et d'accessibilité, en termes de qualité et de standard, pourtant il renverse entièrement l'attention qu'on lui porte pour la renvoyer sur le lecteur. Autant œuvre d'art qu'exposition de groupe, incluant une cinquantaine d'auteurs et artistes les plus importants et influents, *Perfect Magazine* se veut comme un geste totalitairement social et démocratique³²⁶. »

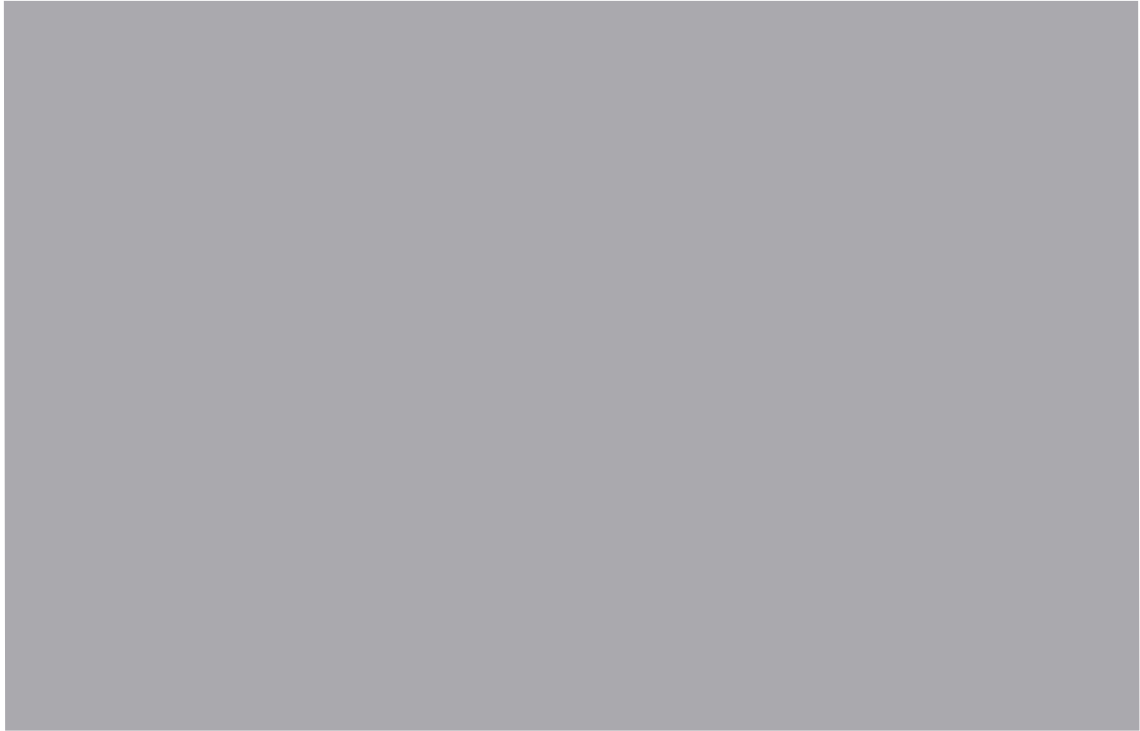
Établir « un geste totalitairement social et démocratique » est un programme qu'il faudrait analyser de plus près — pour s'apercevoir, peut-être, qu'il s'agit simplement d'une formule — mais on se contentera ici de noter que le contenu du magazine étant inaccessible, bien que présent, l'intérêt se porte vers le tout plutôt que vers ses parties (les contributions individuelles de type *pageworks*), mais au prix d'une exacerbation d'un protocole qui fait œuvre lui-même, le commissaire prenant ici largement le pas sur les artistes et les auteurs. Sylvie Boulanger, responsable du Cneai³²⁷, considère d'ailleurs que « les éditeurs libres et indépendants sont à ranger du côté des artistes³²⁸. » Mais il ne faut pas comprendre par là que les éditeurs, quand bien même leur autorité se manifeste parfois dans les éditions, sont des artistes. Cette déclaration signifie seulement qu'artistes et éditeurs peuvent

325 Propos d'Émilie Renard [2003] cités sur le site web de Mathieu Copeland : <http://www.mathieucopeland.net/publications.htm> [19 septembre 2012].

326 Propos de Mathieu Copeland [2003] sur son site web : <http://www.mathieucopeland.net/publications.htm> [19 septembre 2012].

327 Centre National Édition Art et Image, à Chatou, anciennement baptisé Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé, puis Centre National de l'Édition et de l'Art Imprimé.

328 Jérôme Dupeyrat, « Salon Light 2011, Entretien avec Sylvie Boulanger, Charlotte Cheetham et Benjamin Thorel », *Étapes*, n° 199, décembre 2011, p. 72.



Lefevre Jean Claude, *Pennadoù da heul / Textes pour suite*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2001, 114 p., 20,7 × 16 cm. (V.L.)

partager certaines préoccupations liées aux questions de l'autonomie, de l'indépendance, de l'économie de production, et que certains livres qui résultent de relations entre art et édition en général, et les livres d'artistes en particulier, peuvent se retrouver sur un terrain commun plus large, borné par des préoccupations éditoriales analogues, en dépit de différences de statuts.

Lefevre Jean Claude

Par ailleurs, autant les conditions d'exercice de l'auctorialité permettent en certains cas de distinguer les livres d'artistes et les livres faits avec des artistes, relevant de projets curatoriaux, autant il s'avère que les uns et les autres peuvent impliquer les mêmes enjeux et les mêmes conceptions esthétiques du point de vue qui nous intéresse ici, celui de l'exposition.

Ainsi l'idée du livre comme moyen d'exposition peut-elle également s'appliquer au travail de Lefevre Jean Claude (1946-). Depuis la fin des années 1970, et d'une façon plus programmatique depuis 1983, date de création de LJC Archives — devenues depuis LJC Archive au singulier — cet artiste s'emploie à rendre compte du « travail de l'art au travail », selon sa propre formule. Cela signifie que la démarche de Lefevre Jean Claude, ce qu'il peut revendiquer comme son travail artistique (ou « travail de l'art », dans sa terminologie) consiste à documenter les conditions de réalisation du travail en question en inventoriant et en retranscrivant l'ensemble des faits, majeurs ou anecdotiques, qui lui confère un ancrage dans la réalité sociale de l'art — et de sa vie, au demeurant.

Les archives sont à la fois le lieu, le matériau et la méthode du travail de Lefevre Jean Claude : « la fonction de l'archivage est d'être à la fois la peau et le corps du travail de l'art³²⁹ », écrit-il dans l'une de ses nombreuses notations. L'ensemble des éléments inventoriés par l'artiste et déposés à LJC Archive, qu'il s'agisse de notes prises pour les besoins

329 Lefevre Jean Claude, « PRO 1985877900 », *Textes pour suite / Pennadoù da heul*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2001, n.p.

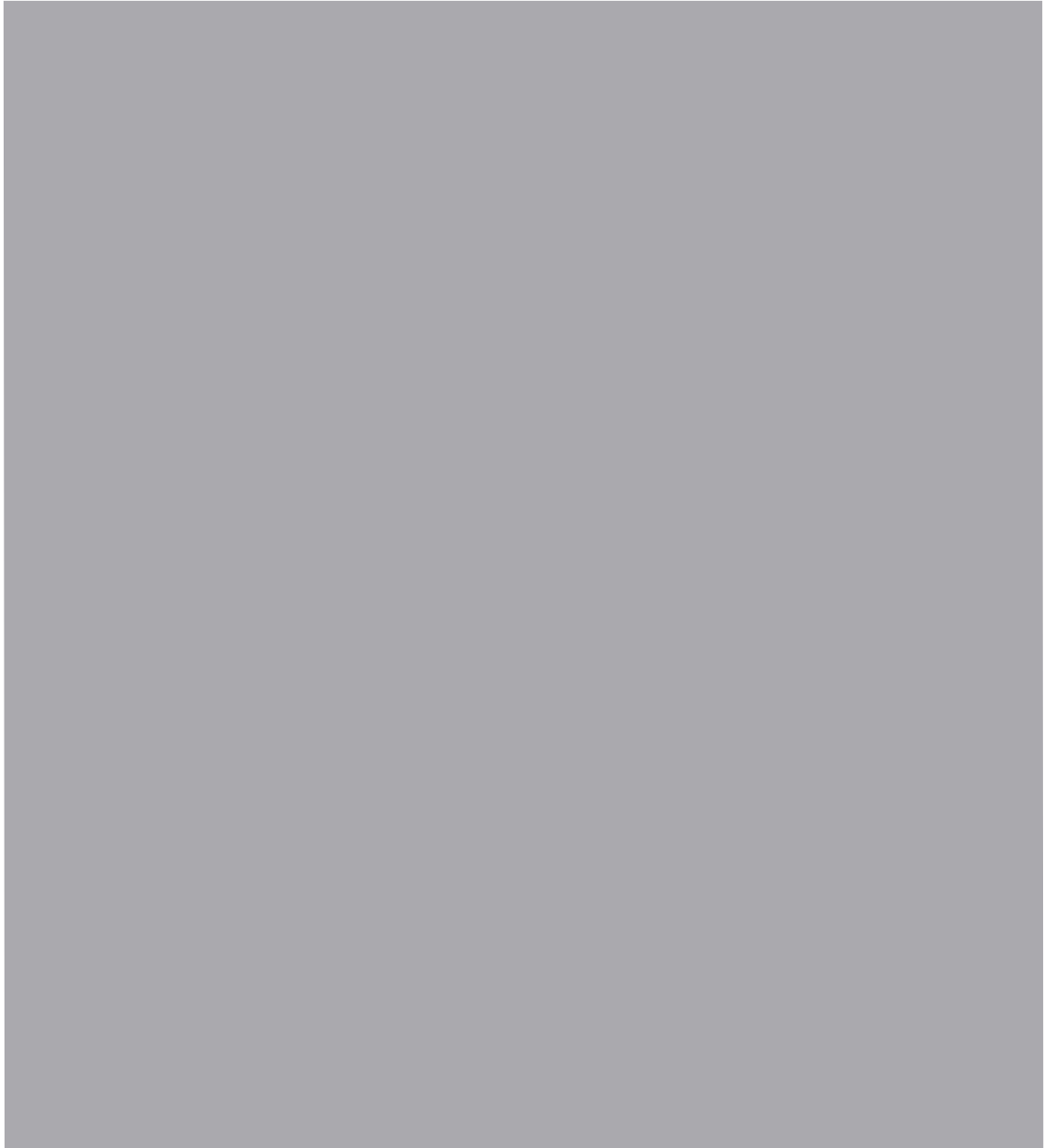
d'un projet en cours ou de cartons d'invitation reçus pour l'informer d'une exposition, peuvent faire l'objet de notations ultérieures à leur archivage et devenir ainsi la partie visible du travail tout en intégrant à leur tour l'Archive. « Toutes les annotations restituées sont, à mon esprit, facteur d'art³³⁰ », explique l'artiste dans une note datée du mardi 12 mars 1996. Ainsi que le relève Jean-Charles Agboton-Jumeau en reprenant la distinction établie par Seth Siegelaub et plusieurs fois convoquée ici : « Tout le travail de LJC revient en quelque sorte à convertir la *Secondary Information* en *Primary Information*³³¹. » Cette conversion s'opère grâce à un travail d'« écriture à caractère documentaire qui, minitueusement, jour après jour, enregistre la réalité vivante de l'art jusqu'aux micro-événements qui en font l'épaisseur concrète (vernissages, œuvres, rencontres, projets et idées dans leurs évolutions, contenu des cartels des tableaux exposés dans les galeries d'art, cartons d'invitation annonçant les expositions, catalogue, etc.), le tout accompagné d'un commentaire discret mais souvent tranchant³³². »

De même que les archives ont pour destination leur transcription écrite, de même l'écriture a, à son tour, pour destination la lecture et l'imprimé, qui en sont chez Lefevre Jean Claude les deux modalités de publicité. La lecture, en particulier, a été un temps le mode de restitution privilégié par l'artiste pour communiquer son travail, sous la forme aujourd'hui peu usitée de la lecture publique à voix haute. Le fait qu'il nomme cette modalité de son travail « Lecture exposition » ne peut ici que retenir notre attention. Si la lecture à voix haute en présence d'un auditoire peut être considérée comme « exposition », c'est qu'elle a la capacité à rendre public le travail de l'artiste, à le rendre « visible » pourrions-nous dire s'il n'était question d'oralité, tout en résultant d'un souhait de ne pas recourir à l'exposition au sens où on l'entend habituellement. Chez Lefevre Jean Claude,

330 Lefevre Jean Claude cité par Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, op. cit., p. 35. La déclaration provient initialement d'une plaquette éditée par le Centre des livres d'artistes de Saint-Yrieix-La-Perche pour une exposition de Lefevre Jean Claude intitulée *[re]exposer*, en 2004.

331 Jean-Charles Agboton-Jumeau, *LJC Notations : Essai d'auto[bi]ographie du travail de l'art au travail*, Granville, Granville Gallery, 2008, p. 10.

332 Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, op. cit., p. 35.



Lefevre Jean Claude, *Pennadoù da heul / Textes pour suite*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2001, 114 p., 20,7 × 16 cm. (V.L.)

la lecture se fait donc pratique d'exposition alternative tout autant que pratique alternative à l'exposition, ce qui nous mène à envisager dans la même perspective ses éditions. Ces dernières impliquent elles aussi la lecture, mais *a priori* silencieuse cette fois-ci, puisque le lecteur n'est plus l'artiste s'adressant à un auditoire, mais le possesseur d'un livre le lisant pour lui-même. Mais ce n'est pas parce qu'elles nécessitent d'être lues que les éditions de Lefevre Jean Claude peuvent être considérées en tant qu'expositions ; c'est parce qu'au même titre que les lectures publiques de l'artiste, les éditions sont un mode de publicité de son travail.

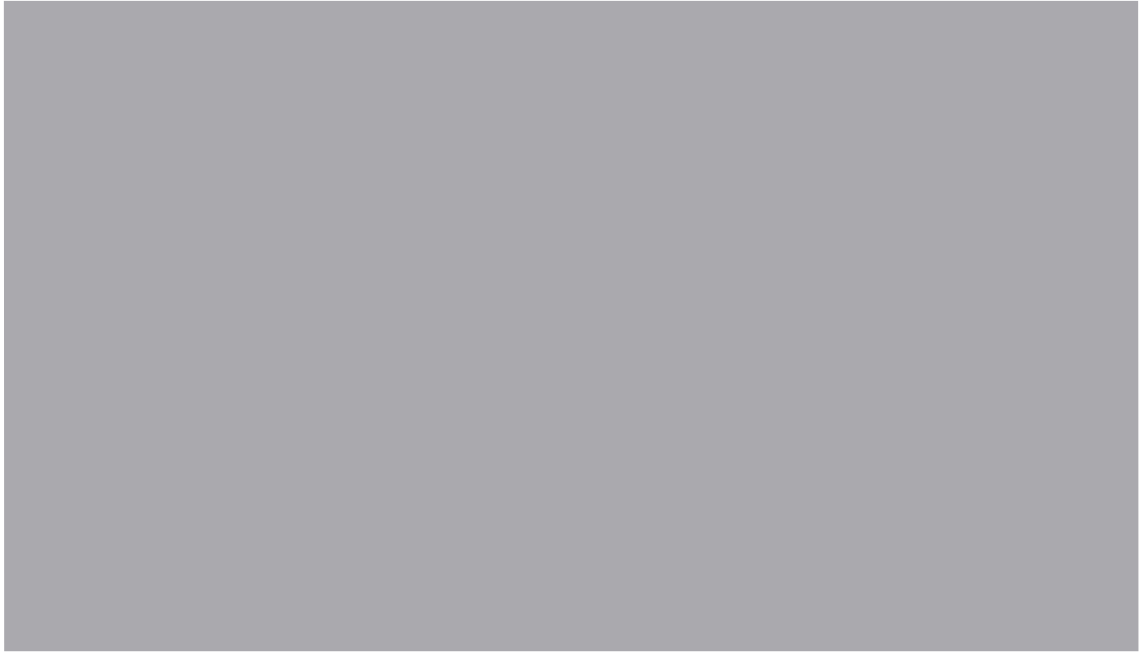
*Textes pour suite / Pennadoù da heul*³³³, édité par les éditions Incertains Sens, est l'une des publications de Lefevre Jean Claude. Le livre comporte deux textes provenant de LJC Archive et référencés sous les titres « 52JDC1995 » et « PRO 1985877900 ». « Dans les deux cas, le texte principal est publié en breton, soulignant l'inscription de ce travail dans le contexte de la Bretagne³³⁴, mais présenté en français en bas de page, là où d'habitude on place les notes. Chacun des deux textes suit l'un des deux plats du livre, de telle façon que le livre possède deux couvertures, chacune avec un titre, d'un côté *Textes pour suite*, de l'autre *Pennadoù da heul*, chaque titre étant accompagné d'un astérisque renvoyant à sa traduction dans l'autre langue et située en bas de la couverture. Puisqu'on peut entrer dans le livre des deux côtés, le colophon, d'habitude à la fin du livre, se trouve cette fois-ci à son milieu, là où les deux textes se rejoignent [...] La jaquette est réalisée avec le même papier que celui dont est confectionné le cahier intérieur³³⁵ », et ajoutons qu'un erratum est glissé dans l'ouvrage sous la forme d'un marque-page. Notant que la « recherche de la forme de ce livre est [...] relativement “poussée” », Leszek Brogowki souligne avec pertinence que « la désesthétisation de l'art ne signifie donc pas l'insensibilité à la forme³³⁶. » Les trois dernières notations appartenant au texte référencé sous le titre « PRO 1985877900 »

333 Lefevre Jean Claude, *Textes pour suite / Pennadoù da heul*, *op. cit.*

334 N.D.A. : Les Éditions Incertain Sens sont basées près de Rennes et leurs activités sont directement liées à l'université Rennes 2, où le breton est enseigné.

335 Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, *op. cit.*, p. 41.

336 *Ibid.*



Lefevre Jean Claude, *Pennadoù da heul / Textes pour suite*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2001, 114 p., 20,7 × 16 cm. (V.L.)

apporte une bonne compréhension de ce qu'est le travail de l'art au travail et de l'auto-référentialité qui y est en jeu. Elles font suite à un ensemble de notations qui relatent diverses activités de l'artiste entre 1985 et 1987 (projets, lectures, rencontres, conversations) et dont le fil conducteur est relatif à un projet d'exposition qui n'a pas abouti :

42. SEPTEMBRE 1991, (quatre ans plus tard)

Je décide d'exhumer le dossier au titre provisoire de PROJETS, de rassembler et de classer les notes manuscrites prises après chacune de nos multiples réunions et d'établir la chronologie de ce qui s'est, de fait, figé / fixé en une confrontation d'attitudes trop individuellement marquées, engendrant des propositions souvent pertinentes, mais trop étanches pour pouvoir se dissoudre dans un projet global et homogène.

Le montage, ici adopté, a pour objet l'élaboration d'un ouvrage réalisé à partir d'un ensemble d'éléments textuels décrivant certes une opération arrivée à son point de non-retour, mais, incidemment, induisant un travail de Lefevre Jean Claude enregistré à LJC Archives sous la référence : PRO19858792.

43. MAI 1992,

Ce texte satisfait en tant qu'objet induit aux exigences culturelles de la publication. Il est matériellement compatible, tant par sa forme, que par son contenu, mais aussi dans son mode de diffusion, avec l'objectif attaché à la notion de travail de l'art au travail.

La documentation réunie en aval et en amont est déposée pour inventaire à LJC Archives.

44. MAI 2000, MAI 2001,

Ce texte, reprise d'un original intégré à LJC Archives, est une version revue et corrigée publiée dans une traduction bretonne pour le compte des Éditions Incertain Sens à Rennes³³⁷.

337 Lefevre Jean Claude, *Textes pour suite / Pennadoù da heul*, op. cit., n.p.



LJC notations déc. 2001 – déc. 2002, in *Horsd'œuvre*, n° 11, octobre-décembre 2002 [Dijon, éd. Association Interface], 1 p. (couverture), 42 × 29,7 cm. (V.L.)

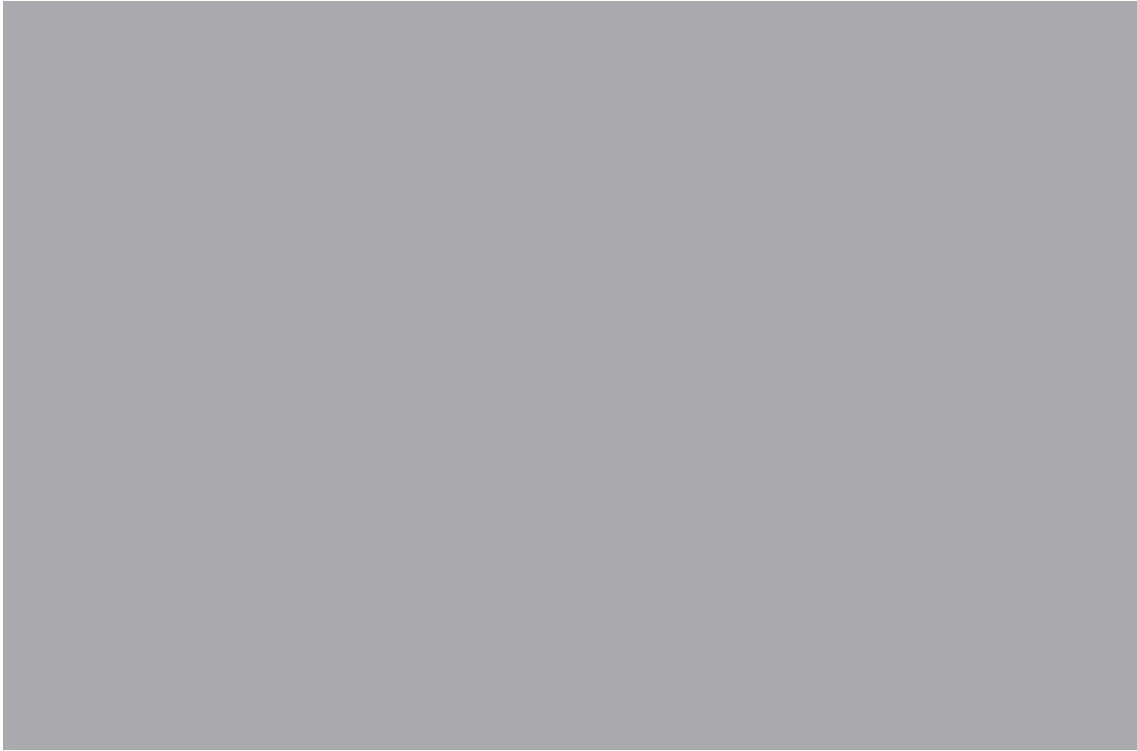
Textes pour suite / Pennadoù da heul constitue l'une des publications les plus conséquentes de Lefevre Jean Claude à ce jour. En effet, la plupart de ses publications ne consiste pas à proprement parler en des livres, mais prennent la forme de livrets, de plaquettes ou d'inserts dans des revues et des catalogues d'exposition³³⁸.

L'artiste fit ainsi reproduire en couverture de la revue *Horsd'œuvre* n° 11³³⁹, publiée en octobre 2002, un calendrier de l'année en cours qui s'avère être un agenda de ses activités. Au calendrier (une grille en pointillés distribuant les mois verticalement et les jours horizontalement) se superposent, en effet, des vignettes textuelles dont l'agencement constitue une sorte de chronique des activités de Lefevre Jean Claude. Les informations rapportées relèvent de différents registres. Elle concernent l'actualité artistique de l'auteur, à commencer par sa participation au journal sur lequel l'agenda est reproduit, tout autant qu'elles consignent les trouvailles qui ont retenu son attention ou rendent compte de la vie professionnelle du monde de l'art :

Slogan extrait d'un tract distribué par le	M.G. m'apprend le départ
Mouvement des Jeunes Socialistes,	d'Emmanuel Latreille pour
groupe Quartier Latin :	le FRAC Languedoc Roussillon
Alors réveillez-vous !	fraclr@fraclr.org
Le 16, votez !	
Votez à Gauche	
contact@mjsfrance.org »	

338 À titre d'exemple d'un insert de Lefevre Jean Claude dans un catalogue d'exposition, voir [*ljc notations*] *le travail de l'art au travail...* [*cdla in musée royal de mariemont, belgique, janvier 2007*] / carnet # 37 – dimanche 29 décembre 2002 / carnet # 46 – mardi 3 janvier 2006, in catalogue de l'exposition *herman de vries, Lefevre Jean Claude, Oxo – Pascal Le Coq, Hans Waanders, Éric Watier, coll. Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-La-Perche, France, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont ; Saint-Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes, 2007, [p. 160-224].* L'insert consiste en 16 feuilles imprimées au recto et pliées en deux, contenant 64 pages de notations imprimées sur une trame quadrillée.

339 *Horsd'œuvre*, n° 11, octobre-décembre 2002 [Dijon, éd. Association Interface].



En haut : *Horsd'œuvre*, n° 11, octobre-décembre 2002 [Dijon, éd. Association Interface], agenda artistique en 4^{ème} de couverture, 42 × 29,7 cm. (V.L.)

En bas : Lefevre Jean Claude, *à parution*, *Art Présence*, n° 13, hiver 1995, p. 24-25, 15 × 21 cm. (V.L.)

La présence de cet agenda sur la couverture du périodique est probablement à mettre en regard du calendrier qui trouve place invariablement sur sa quatrième de couverture. Là, le lecteur peut prendre connaissance de l'actualité des expositions et des parutions à l'échelle régionale (le périodique est édité à Dijon) et nationale. L'agenda de Lefevre Jean Claude et le calendrier de la revue relèvent de deux registres d'énonciation du travail de l'art. L'un est à visée strictement informative, l'autre intègre les codes de l'information et de la documentation dans une visée autographique³⁴⁰, qui ne consiste pas à raconter la vie personnelle de l'individu civilement nommé Jean Claude Lefevre mais à énoncer le travail de l'art au travail à travers lequel se constitue en tant que sujet l'artiste Lefevre Jean Claude.

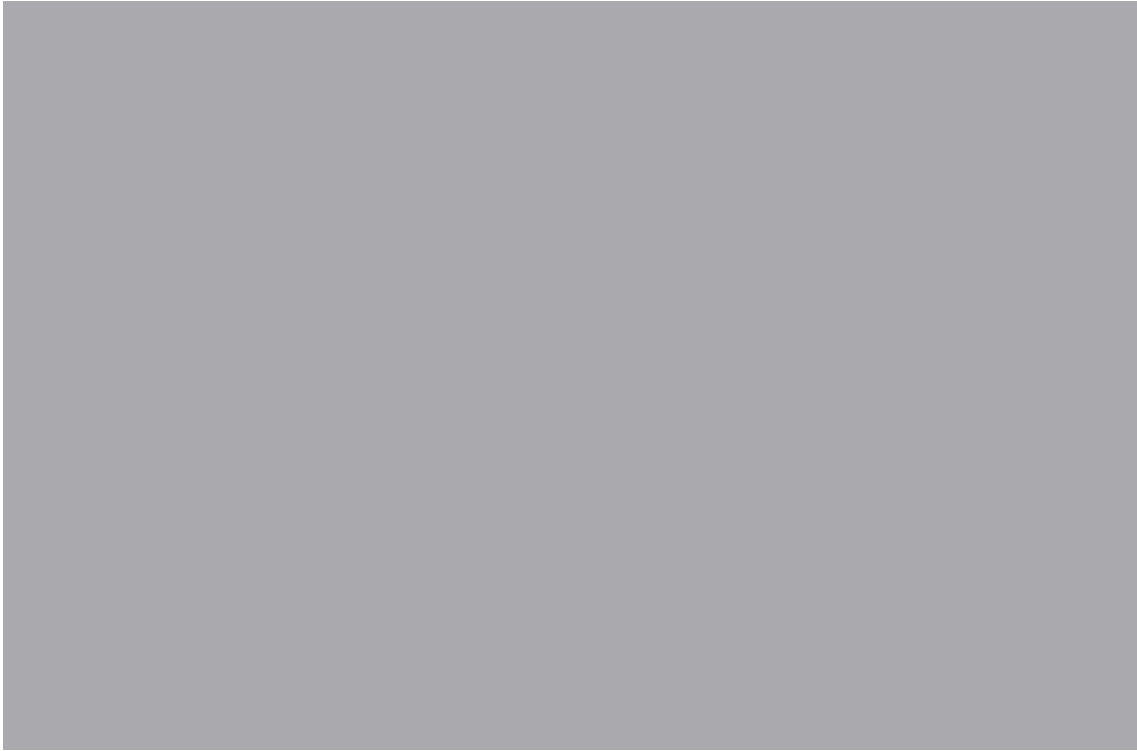
La forme de l'agenda ou du calendrier annoté est récurrente parmi les inserts de l'artiste dans la presse. Entre 1994 et 1996, il publia de telles interventions dans treize livraisons consécutives de la revue *Art Présence*³⁴¹. À propos de cette série, Marie Boivent relève que la participation de l'artiste n'était pas annoncée au sommaire de la publication, mais seulement dans le calendrier des expositions, sous le titre Lefevre Jean Claude, à *parution*, et avec comme indication de localisation la mention : « *Art Présence* — Pléneuf-Val-André³⁴² ». Voilà un indice supplémentaire allant dans le sens du livre ou de l'imprimé comme espace d'exposition. Le travail de Lefevre Jean Claude engage une critique de l'exposition en tant que principale modalité de la présence sociale de l'art car l'artiste y voit un rituel livrant l'art à la réification et à l'appropriation marchande. Mais il « reste attaché à l'idée d'exposition » en tant que fonction nécessaire à la publicité de l'œuvre d'art et tente alors de la « réformer en l'associant à sa pratique textuelle³⁴³ », de même

340 Cf. Jean-Charles Agboton-Jumeau, *LJC Notations : Essai d'auto[bi]ographie du travail de l'art au travail*, op. cit., p. 2 sq.

341 Lefevre Jean Claude, à *parution*, in *Art Présence*, n° 8, janvier-février 1994 — n° 20, octobre-décembre 1996 [13 numéros].

342 Marie Boivent, *La Revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, op. cit., p. 138.

343 Leszek Brogowski, « "La profusion de tableaux me lassa..." », Dispositif et enjeux des Lectures expositions de Lefevre Jean Claude », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2, 2008, p. 114.



En haut : Lefevre Jean Claude, à parution, *Art Présence*, n° 18, avril-juin 1996, p. 38-39, 26 × 20 cm. (V.L.)

En bas : Lefevre Jean Claude, à parution, *Art Présence*, n° 19, juillet-août 1996, p. 29, 26 × 20 cm. (V.L.)

qu'au tournant des années 1960 et 1970, moins de dix ans avant que Lefevre Jean Claude ne réalise ses premières œuvres, Seth Siegelaub et la galerie Art & Project réformaient eux aussi le concept et la pratique de l'exposition pour l'adapter à des démarches artistiques remettant en question les notions d'unicité, de matérialité, d'originalité, de visualité, etc.


Autant il semble difficile de déterminer dans le vaste corpus des publications faites par ou avec des artistes des sous-catégories éditoriales et artistiques qui supportent l'analyse au-delà des cas particuliers, autant sur le plan culturel, la distinction mérite toutefois d'être relevée. En effet, sur le plan éditorial et artistique, il s'agit de publications très semblables les unes aux autres : les procédés de mises en livre et les contenus son analogues. Mais sur le plan culturel, qui n'est pas réductible à la question de la mise en forme et des contenus artistiques, ces publications résultent de stratégies parfois différentes. Il n'est en effet pas anodin que les exemples d'expositions par les moyens du livre et de l'imprimé cités jusqu'ici, et en réalité bien d'autres cas d'éditions ouvertement présentées en tant qu'expositions dans l'espace du livre, soient souvent le fait non pas des artistes eux-mêmes, mais de marchands, de galeristes, de commissaires d'exposition ou encore de responsables d'institutions³⁴⁴.

344 Pensons par exemple, pour élargir le champ des références, au catalogue de l'exposition *Information*, présentée au MoMA à New York en 1969. Plus qu'elle ne documente l'événement, cette publication, qualifiée de « complément nécessaire » à l'exposition par son commissaire (Kynaston McShine, p. 138), adopte en partie les mêmes principes que celles qui étaient conçues à la même période par Seth Siegelaub. Outre une sélection de photographies empruntées à la presse récente et situant l'exposition dans son époque, ainsi qu'un texte et un essai visuel de Kynaston McShine, les artistes — parmi lesquels Vito Acconci, Carl Andre, John Baldessari, Robert Barry, Joseph Beuys, Stanley Brouwn, Dan Graham, Douglas Huebler, Sol LeWitt, Richard Long, Adrian Piper, Lawrence Weiner, etc. — disposèrent chacun d'une page dans le catalogue. À leur convenance, ils purent y publier des documents relatifs à leur œuvre exposée au MoMA ou faire une proposition indépendante de l'exposition, et constituant une œuvre au format de la page. Plus proche encore des catalogues de Seth Siegelaub, *Actualité d'un bilan* est une publication paru en 1972, à l'occasion d'une exposition célébrant les cinq premières années d'activité de la galerie Yvon Lambert à Paris. Si une exposition eut bien lieu dans la galerie, son catalogue n'a rien de l'information secondaire et correspond de très près aux principes mis en œuvre dans les éditions de Seth Siegelaub, si ce n'est que les artistes n'y disposent pas tous du même nombre de pages. Hamish Fulton et Richard Long y publient des textes et des photographies relatifs à leur activité de marcheurs, Douglas Huebler y propose l'une de ses *Variation Pieces* (*Variation Piece #70*), Sol LeWitt y trace des lignes déterminées par les délimitations spatiales des pages, etc.



Ci-dessus : Kynaston McShine (éd.), *Information* [avec Vito Acconci *et alii*], New York, MoMA, 1970, 208 p., 27,5 × 21,5 cm.

Ci-contre : Sol LeWitt in *Actualité d'un bilan*, Paris, Galerie Yvon Lambert, 1972, 136 p., 27 × 21 cm. (V.L.)



En effet, en utilisant le vocabulaire de l'exposition, plutôt que celui de l'édition, ces personnes assurent l'inscription dans le champ de l'art de leurs propres activités et des artistes qu'ils défendent ou représentent. Un livre d'artiste peut avoir en effet de la légitimité à représenter le travail d'un artiste. Éditer un livre a toujours été un acte culturellement valorisant, et comme le note l'éditeur Christoph Keller à propos du contexte actuel, « jamais auparavant la devise “publish or perish” n'a pu aussi bien s'appliquer au monde de l'art³⁴⁵ » : quelque'en soit la nature ou le statut, « la publication imprimée pourrait [...] être vue comme la norme de qualité dans le monde de l'art contemporain [...] En définitive, le livre est tout à la fois une carte de visite, un rapport annuel, une publicité et une preuve de qualité pour ces petites (et parfois grosses) entreprises de joueurs internationaux que nous appelons artistes³⁴⁶. »

345 Christoph Keller, « Nostalgie d'un enquiquineur. Les livres et l'art — quelques Smacks sur fond de crise relationnelle », *loc. cit.*, p. 49.

346 Christoph Keller, « Nostalgie d'un enquiquineur. Les livres et l'art — quelques Smacks sur fond de crise relationnelle », *loc. cit.*, p. 48.

Mais un livre d'artiste ne saurait se substituer à un *book* (ces documents dans lesquels les artistes présentent leur travail pour pouvoir le promouvoir auprès des professionnels de l'art). Réaliser un livre d'artiste peut être valorisant pour un artiste — valorisant auprès de la communauté artistique au sein de laquelle il doit assurer sa représentation — mais de la même manière qu'une œuvre d'un autre type peut l'être dès lors qu'elle jouit d'une visibilité importante. La reproductibilité du livre favorise simplement cette visibilité de manière efficace avec, il est vrai, l'aura de la culture livresque.

Mais il en va encore différemment des éditions d'artistes initiées par des galeries ou des marchands, dans le sens où elles ne sont pas forcément des tentatives isolées de produire une œuvre dont la réception critique déterminera la valeur, mais où elles peuvent relever de stratégies de communication et de représentation plus vaste. Pour cette raison, même si en terme de contenu, les éditions de Seth Siegelaub, de même que les *Art & Project Bulletins*, ne diffèrent pas vraiment d'autres éditions d'artistes telles que celles de Lefevre Jean Claude — pour être moins anachronique nous pouvons aussi mentionner *Steps*³⁴⁷ de Stanley Brouwn — en terme d'usages, elles ont toutefois certaines raisons d'être que des éditions d'artistes faites par des artistes n'auraient pas forcément. En effet, ces publications, artistiquement d'un grand intérêt, ont également été pour leurs initiateurs des outils de communication et de représentation efficaces pour leurs activités professionnelles, en tant que galeriste, marchand d'art ou commissaire indépendant ; efficaces car leur assurant très tôt une large renommée, souvent internationale, tout en les créditant d'être à la pointe de l'avant-garde. Aussi n'est-il pas étonnant de lire de la part d'Adriaan van Ravesteijn, l'un des fondateur d'Art & Project : « Bien que Geert van Beijeren et moi n'ayons pas ouvert la galerie, en 1968, dans un espace conventionnel, mais

À voir ces livre, on comprend de plus que le modèle éditorial de ces catalogues-expositions sont bien les catalogues d'expositions conventionnels, avec un classement alphabétique des artistes auxquels sont consacrés un certain nombre de pages. Ce modèle, approprié à la fonction d'inventaire des catalogues, caractérise par exemple la publication accompagnant l'exposition emblématique *Quand les attitudes deviennent forme* (commissariat Harald Szeemann, Kunsthalle de Bern, 1969), qui adopte la structure et l'apparence d'un répertoire alphabétique.

347 Cf. *supra*, p. 163.

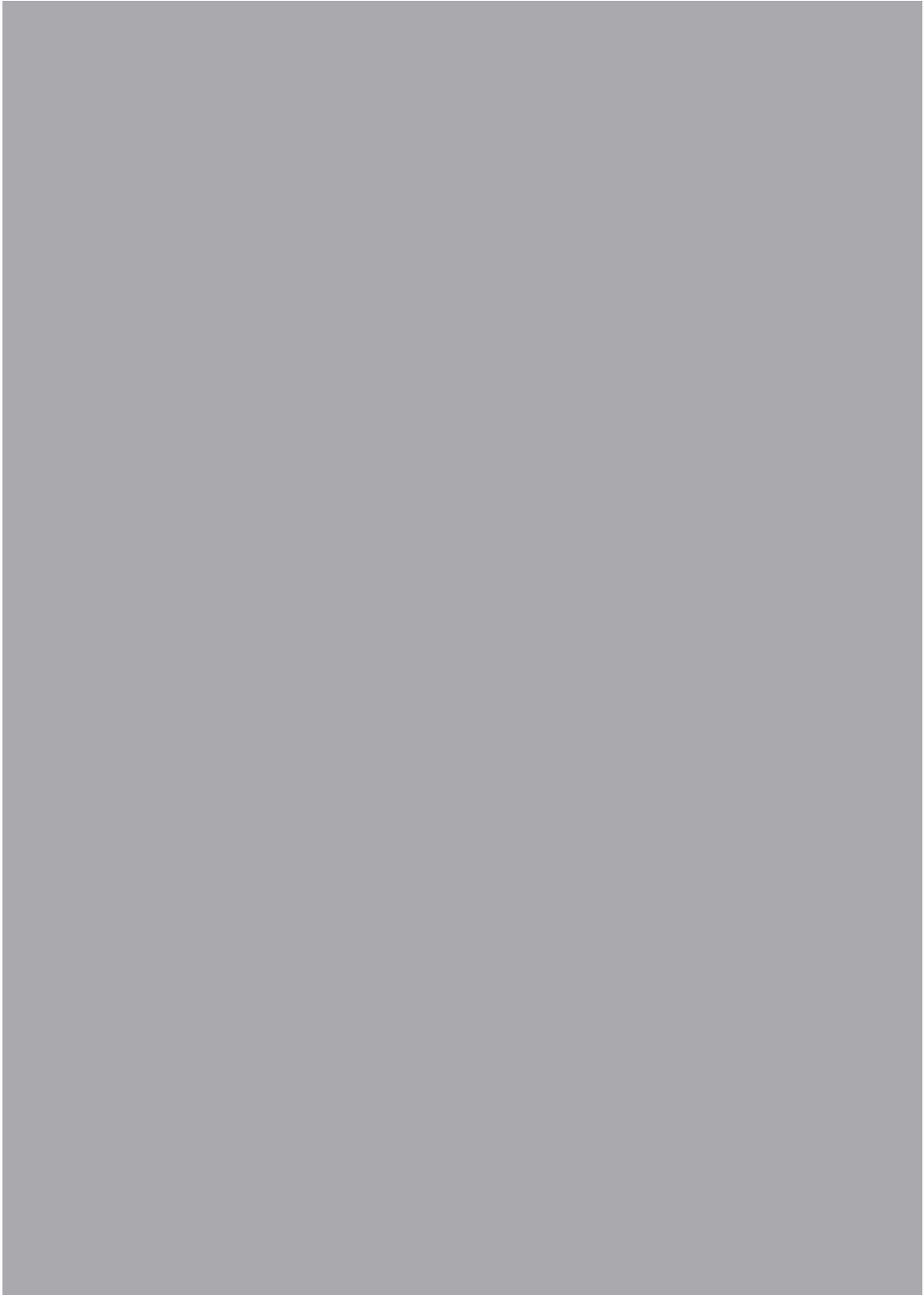
au rez-de-chaussée d'un immeuble dans un quartier résidentiel, hors du centre d'Amsterdam, notre intention était assurément de gérer une galerie "traditionnelle", avec des expositions, des invitations à nous rendre visite adressées par voie postale, et un profit en cas de vente ! Au fil des années qui ont suivi, cela n'a pas changé, quelque soit notre localisation. [...] chacun de nos emplacements avait ses propres qualités, et "produisait" son art et ses expositions spécifiques [...] La seule chose qui n'a jamais changé fut nos bulletins. Jusqu'au dernier, juste avant que nous ne déménagions hors d'Amsterdam au début des années 1990, ils furent la colonne vertébrale de notre histoire !³⁴⁸ » Les *Art & Project Bulletins*, forme alternative de diffusion de l'art, sont aux dires de leurs propres initiateurs l'élément central d'une activité qui consistait à promouvoir l'art de la façon la plus traditionnelle qui soit, c'est-à-dire en exposant et en vendant des œuvres.

Chez Seth Siegelaub aussi, l'édition a joué un rôle qui n'était pas exclusivement artistique. S'il est souvent présenté comme le galeriste qui devint éditeur, il s'avère que Seth Siegelaub ne cessa pas d'être marchand d'art pour autant. Alexander Alberro explique que l'expansion graduelle des sites utilisables pour l'exposition et la distribution de l'art devint un aspect à part entière de l'activité artistique à la fin des années 1960. « Toutefois, dit-il, ce fut Siegelaub, davantage que les artistes, qui explora le plus profondément le fonctionnement spécifique des paramètres institutionnels et contextuels qui verrouillent l'œuvre d'art. L'engagement de Siegelaub avec ces frontières, pour des raisons qui ont différé de celles des artistes, était en accord avec les nouvelles pratiques de commercialisation qu'il essayait de développer³⁴⁹. »

En effet, les différentes stratégies de diffusion de l'art que Seth Siegelaub développa après la fermeture de sa galerie — expositions temporaires et symposiums organisés en

348 Adriaan van Ravesteijn, [Entretien avec Christophe Chérix], in *25th International Biennial of Graphic Arts*, Ljubljana, International Centre of Graphic Arts, 2003, p. 68.

349 Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, The MIT Press, 2003, p. 24.



Lawrence Weiner, *Statements*, New York, The Louis Kellner Foundation – Seth Siegelau, 1968, 64 p., 10,1 × 17,8 cm.

tant que commissaire indépendant, éditions, programmes de services artistiques³⁵⁰ —, chacune promue par une intense activité de communication et de publicité, concourraient selon Alexander Alberro à un ensemble d'activités tendues vers la création d'un marché spécifique pour l'art conceptuel. Seth Siegelauub cherchait à modeler ce marché sur les stratégies commerciales du monde entrepreneurial post-industriel développant une économie de services et d'information³⁵¹, plutôt que sur les usages traditionnels du marché de l'art, peu adaptés à l'art conceptuel. Ainsi, la diffusion des catalogues-expositions, faite davantage par courrier qu'en librairie³⁵², par l'envoi direct au carnet de diffusion de Seth Siegelauub, pouvait s'accompagner de la liste des œuvres que ce dernier était en mesure de vendre pour les artistes contribuant à ses publications — ce qui suppose que la diffusion des éditions en question était spécialisée plus qu'elle ne cherchait à mettre en œuvre une démocratisation de l'art.

Alexander Alberro rapporte les propos suivants de Lawrence Weiner qui, dès 1972, corrobore cette perception de Seth Siegelauub. Répondant à Willoughby Sharp dans une interview, l'artiste explique que Seth Siegelauub « conditionna [*packaged*] des artistes disparates qui avait le même sentiment général quant à la manière de faire de l'art. Il était l'agence de publicité³⁵³. » Willoughby Sharp réplique à cela qu'il est toutefois impossible de nier que Seth Siegelauub eut avant tout le monde une conscience des nouveaux enjeux culturels de son temps. Lawrence Weiner précise alors : « Absolument. Seth a fait un très bon travail. Son conditionnement et son travail de vente ont été faits d'une superbe manière. Il avait

350 Seth Siegelauub développa avec l'homme d'affaires et collectionneur John Wendler (le coéditeur du *Xerox Book*) une société baptisée Image — Art Programs for Industry, « spécialisée dans le développement et l'organisation de programmes de relations publiques impliquant les beaux-arts » (Alexander Alberro citant un support de communication d'Image, in *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, *op. cit.*, p. 13).

351 Alexander Alberro se réfère aux thèses développées par Antonio Negri et Michael Hardt dans *Empire*, *op. cit.*

352 Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, *op. cit.*, p. 148.

353 Lawrence Weiner, « Lawrence Weiner at Amsterdam: interview with Willoughby Sharp », *Avalanche*, n° 4, printemps 1972, p. 73, cité par Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, *op. cit.*, p. 5.

aussi un très bon matériel avec lequel travailler³⁵⁴. »

L'analyse d'Alberro est intéressante car elle permet de comprendre pourquoi le projet critique de l'art des années 1960-70 semble avoir échoué sur certains points, en particulier celui d'une critique de la marchandisation de l'art dans une visée anti-capitaliste. Alors que les pratiques artistiques de cette époque, celles de l'art conceptuel notamment, renversaient les critères artistiques traditionnels et contestaient entre autres l'idée de l'art comme marchandise, au même moment, il se trouve que dans les pays considérés comme les plus développés sur le plan économique, le capitalisme commençait à changer de visage, pour devenir progressivement ce qu'il est aujourd'hui : non pas un régime de production de marchandises par les moyens de l'industrie traditionnelle (qui a été délocalisée dans les pays du sud), mais un régime de production de services et d'échange de valeurs immatérielles, de plus en plus fondé sur la maîtrise des technologies d'information et de communication et sur une économie du savoir et de la connaissance³⁵⁵. Si bien que ce stade du capitalisme s'accommode finalement assez bien des phénomènes artistiques tels que l'art conceptuel, soit un art d'information, tendant souvent à la dématérialisation. Mais bien que cette lecture de l'art conceptuel à l'aune des nouvelles formes du capitalisme ne puisse être ignorée, la valider purement et simplement serait pourtant une erreur. Engagé dans une entreprise de relecture de l'art conceptuel en lien avec le développement du capitalisme avancé et dans une démythification du personnage de Seth Siegelaub, Alexander Alberro va peut-être trop loin dans le portrait qu'il en dresse, celui d'un entrepreneur et d'un publicitaire comme un autre. Surtout, l'historien étend un peu rapidement son analyse de Seth Siegelaub, véritable sujet de son livre, à une compréhension globale de l'art conceptuel. Peter Osborne lui objecte ainsi que l'étude de cas qu'il fait de Seth Siegelaub, bien que précisément détaillée en s'appuyant sur ses archives, ne peut

354 Lawrence Weiner cité par Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, *op. cit.*, p. 5.

355 Voir par exemple Dominique Foray, *L'Économie de la connaissance*, Paris, La Découverte, 2000, et Yann Moulier-Boutang, *Le Capitalisme cognitif, La Nouvelle grande transformation*, *op. cit.*

être généralisée à l'art conceptuel dans son ensemble, et que par ailleurs, ses stratégies en terme de marketing ne sont pas une conséquence directe requise par l'art dont il fut le contemporain :

Alberro présente le développement d'une logique d'instruction-performance-documentation dans le travail de Huebler durant l'année 1968 comme un fait historiquement novateur, de telle sorte que cela nécessitait les nouvelles formes de commercialisation de Siegelaub. Par conséquent, il est affirmé que "ce fut Siegelaub, davantage que les artistes, qui explora le plus profondément le fonctionnement spécifique des paramètres institutionnels et contextuels qui verrouillent l'œuvre d'art." Pourtant, cette logique était un élément de base dès 1962 pour la pratique d'un groupe d'artistes ultérieurement associés à Fluxus (en particulier George Brecht, Yoko Ono, et Robert Morris). La nouveauté n'était ni dans la logique de production, ni dans la réalité de la distribution, mais dans la poursuite d'une forme spécifique d'art commercial par Siegelaub. Fluxus offre diverses alternatives, plutôt différentes, quant aux mécanismes de distribution. (On pourrait imaginer un volume accompagnant celui d'Alberro à propos de George Maciunas plutôt que de Siegelaub.) La forme économique de l'activité commerciale de Siegelaub n'était donc nullement requise par la forme artistique du travail³⁵⁶.

Qui plus est, même si les modes de diffusion de l'art promus par Seth Siegelaub peuvent être associés à certaines formes de circulation économique du capitalisme avancé, il est également possible — c'est là tout le paradoxe — de défendre l'idée qu'elles constituent une critique du capitalisme dans le champ de l'art. En effet, lorsqu'on considère l'acte de publication « comme un processus et une idéologie et pas seulement comme la création et la distribution de contenu³⁵⁷ », il apparaît que la publicité engage une critique de la

356 Peter Osborne, « Hard sale, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* », *Art Forum*, février 2003, également en ligne sur http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_41/ai_98123121/ [19 septembre 2012].

357 Sofia Gonçalves, « Between Editorial Concerns and Workshop », *Samizdat*, s.l., 2012, en ligne sur <http://samizdat-pub.tumblr.com/> et <http://laboratorio1.files.wordpress.com/2012/>

notion de propriété telle qu'elle est définie par l'idéologie capitaliste, qui en fait l'un de ses fondements³⁵⁸.

L'acte de publication implique « la création d'un public [...] Le public est créé à travers des actes délibérés, intentionnels : la circulation des textes, les discussions et les réunions dans l'espace physique, et le maintien de communautés numériques reliées. Ceci construit un espace commun de conversation [...]. C'est cela la publication au plein sens du terme³⁵⁹. » Si l'acte de publication, ainsi défini, constitue une critique de la conception de la propriété que le capitalisme tend à imposer, c'est parce que le livre ne peut faire l'objet d'une appropriation exclusive, mais seulement d'appropriations plurielles et complémentaires (« appropriation » devant s'entendre ici comme l'action de faire sienne une chose : d'en faire sa propriété). « Pour son auteur, le livre "n'est [...] pas une propriété ordinaire, c'est une propriété par excellence. C'est même le propre du propre" [...]»³⁶⁰. » Leszek Brogowski cite là Marcel Hénaff et indique de plus que « de par sa simple existence, mais aussi sa diffusion dont l'objet propre est la valeur intellectuelle, le livre implique une interrogation sur le sens même de la propriété³⁶¹ » :

Le livre d'artiste est inappropriable, remarque à juste titre Éric Watier, parce qu'il est "idéalement reproduit à l'infini". En effet, la reproductibilité du livre et surtout sa diffusion dans la société, font qu'il est pratiquement impossible de sortir du circuit social un titre déjà diffusé [...] En ce sens, l'"inappropriable" signifie que le livre est indéracinable : personne, ni aucune instance, n'est en mesure de se l'approprier entièrement [...] Mais le livre est inappropriable encore pour une autre raison. Il n'est ni un objet comme un

02/txt_sg_en.pdf [19 septembre 2012].

358 La définition du capitalisme peut faire l'objet d'un long débat, mais sa caractérisation comme système économique et social fondé sur la propriété privée des moyens de production et d'échange est affirmée ou implicitement reconnue par la plupart des définitions.

359 Matthew Stadler, *Matthew Stadler asks: What is Publication?*, conférence au Montehermoso art center, Vitoria (Espagne), 2008, enregistrement vidéo en ligne sur <http://vimeo.com/14888791> [19 septembre 2012].

360 Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité, Le Don, l'argent, la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 479, cité par Leszek Brogowski, *Éditer l'art, op. cit.*, p. 63.

361 Leszek Brogowski, *Éditer l'art, op. cit.*, p. 63.

autre, ni une marchandise comme une autre, et il ne peut devenir une propriété comme une autre, parce que dans les plis du livre est logée la pensée de l'auteur, et par conséquent la matérialité du livre enveloppe ce qu'il y a de plus intellectuel : le livre est l'acte même de la pensée dans son exercice public. Il "n'est donc pas une propriété ordinaire", conclut Marcel Hénaff. Le livre est inappropriable parce qu'il est une propriété inaliénable de l'auteur, susceptible de fonder les principes d'une autre économie³⁶².

Le livre n'est donc pas une propriété ordinaire car il appartient physiquement à tous à travers sa réception tout en restant intellectuellement le propre de l'auteur pour ce qui est de sa création. Il n'est pas une propriété ordinaire car cette propriété est morale ou intellectuelle avant d'être patrimoniale. À l'opposé de cette situation, le capitalisme définit la propriété comme l'appartenance d'une chose à un seul — ou à un groupe précisément déterminé — qui en fera un usage ou en tirera un profit exclusif.

Si l'art conceptuel et plus largement l'art contemporain entretiennent des liens paradoxaux avec le capitalisme, c'est peut-être alors avec les livres d'artistes — et d'autres médias, tel que le web — qu'ils peuvent échapper à son idéologie³⁶³.

Le livre d'artiste en tant que fait social total ?

Pour comprendre mieux encore les paradoxes du livre d'artiste, ce phénomène mérite d'être appréhendé comme un fait social total, notion élaborée par Marcel Mauss dans le cadre de ses recherches en anthropologie. Sous cet angle, le phénomène échappe au morcellement de l'analyse de ses différents aspects, et les ambivalences qui le traversent trouvent un point d'éclaircissement.

362 Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, op. cit., p. 63-64.

363 À son idéologie mais aussi à son économie, les éditeurs de livres d'artistes — les artistes eux-mêmes, les éditeurs dits indépendants ou même les institutions artistiques — travaillant en marge du modèle économique dominant dans le secteur éditorial.

Marcel Mauss a laissé la notion de fait social total ouverte tout en lui donnant une place centrale dans sa méthodologie. Les faits sociaux totaux, explique-t-il, « mettent en branle dans certains cas la totalité de la société et de ses institutions (potlatch, clans affrontés, tribus se visitant) et dans d'autres cas seulement un très grand nombre d'institutions³⁶⁴. » En regard de cette définition, il peut sembler curieux de parler de fait social total au sujet des livres d'artistes, ce qui tient au fait qu'ils sont un phénomène artistique plutôt que simplement un fait social. Les faits sociaux totaux de Marcel Mauss nous intéressent pourtant en ce que leur appréhension suppose une méthode qu'il est utile de transposer à l'étude des livres d'artistes telle que nous l'avons entreprise. En effet, le principe des faits sociaux totaux est qu'ils sont à la fois « juridiques, économiques, religieux, et mêmes esthétiques, morphologiques, etc.³⁶⁵ », aussi doit-on les étudier sous chacun de ces aspects pour le faire de façon pertinente. Ce sont « plus que des thèmes, plus que des éléments d'institutions, plus que des institutions complexes [...] ce sont des "touts", des systèmes sociaux entiers³⁶⁶ », explique Marcel Mauss.

Pareillement, le livre d'artistes est un phénomène qui se caractérise tant par sa dimension artistique, qu'esthétique, technique, politique, économique, sociale, etc.³⁶⁷ Artistique : les livres d'artistes donnent forme et support aux projets des artistes.

364 Marcel Mauss, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1923), en ligne sur http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/2_essai_sur_le_don/essai_sur_le_don.pdf, p. 102 [19 septembre 2012].

365 *Ibid.*

366 *Ibid.*, p. 103.

367 C'est pourquoi les livres d'artistes ne peuvent être simplement considérés comme des objets. Ne pas être attentif à leur forme ni à leurs propriétés plastiques et matérielles serait une erreur, mais leur émergence est contemporaine d'une prise en considération de « l'art comme pratique » plutôt que de « l'œuvre d'art comme objet ». Cela vaut pour la compréhension de l'art en général et pas seulement pour l'art contemporain, mais les artistes de ces dernières décennies ont placé pour beaucoup d'entre eux cette distinction au cœur de leur démarche. En tant que pratique, l'art ne peut être séparé « d'autres types de pratiques sociales, de telle manière qu'il serait soumis à des lois tout à fait particulières et distinctes. Il peut avoir des caractéristiques bien spécifiques [...], mais il ne peut être séparé du processus social dans son ensemble. » C'est dans cette perspective qu'il faut considérer les livres d'artistes, et alors ce qu'il faut observer ne sont pas « les éléments constitutifs d'un produit mais [...] les conditions d'une pratique » (Raymond Williams, « Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory », *New Left Review*, n° 82, novembre-décembre 1973, p. 13 ; 15).

Esthétique : ils déterminent des modalités d'apparition et de réception de l'art. Technique : ils sont dépendants des caractéristiques et des évolutions technologiques du livre et de l'édition. Politique : ils résultent d'une utopie démocratique, d'une réflexion sur les moyens de production de l'art et sur la place que le processus de production et de diffusion d'une œuvre lui confère dans la société. Économique : ils tendent à émanciper l'art de sa valeur marchande et confère à l'œuvre une valeur d'usage, quand bien même ils n'échappent pas à la spéculation. Social : leur production et leur diffusion tissent un réseau de relations, souvent indirectes, entre des acteurs multiples, des artistes jusqu'aux lecteurs.

Pour saisir ce que sont les livres d'artistes dans toute leur complexité, il importe donc de les appréhender du point de vue de ces multiples dimensions, entre lesquelles s'opèrent des recoupements, mais qui d'abord se présentent sous la forme d'un « ensemble d'aspects discontinus³⁶⁸ », ainsi que le dit Dominique Chateau au sujet de la société en commentant les travaux de Marcel Mauss. C'est alors la tâche du chercheur que de considérer ces dimensions dans leur totalité :

L'efficacité explicative du modèle du fait social total réside dans le fait qu'il permet à la fois de rattacher l'art aux divers paramètres sociaux, de le spécifier suivant la manière dont il les intègre et de faire entrer en ligne de compte le facteur supplémentaire de la conscience de la totalité comme telle. Et qu'il réalise ainsi la gageure de combiner la puissance d'un modèle général avec la compréhension de l'activité qu'il définit et de l'intérêt qu'elle satisfait. De cette façon, la définition de l'art rencontre la dimension de l'authenticité, non point au sens où la participation de l'artiste à l'art exhiberait une sorte de vérité donnée d'avance, intemporelle, mais où il y a pour lui un accommodement, une possible consonance à rechercher entre les conditions objectives de l'exercice de l'art et la forme singulière de son propre investissement³⁶⁹.

368 Dominique Chateau, *L'Art comme fait social total*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 72.

369 *Ibid.*, p. 107.

Bien que ce modèle du fait comme « tout » soit systémique, cela n'implique nullement que le phénomène observé soit homogène. Commentant la préférence de Marcel Mauss pour l'expression « faits sociaux totaux » plutôt que « faits sociaux généraux³⁷⁰ », Dominique Chateau affirme que « cette préférence envers l'idée de totalité, au lieu de généralité, révèle l'état d'esprit systémique qui est moins soucieux d'épingler des idées cadavériques que de rendre compte de la forme vivante de la totalité qui caractérise les phénomènes sociaux³⁷¹. » Le philosophe voit ainsi dans la méthode de Marcel Mauss une dimension organique³⁷². Ce que Mauss cherche à saisir des faits qu'il étudie est « le moment du tout, l'aspect vivant, l'instant fugitif où la société prend³⁷³. » « En considérant le tout ensemble », dit Marcel Mauss, il s'agit de « voir les choses sociales elles-mêmes, dans le concret, comme elles sont³⁷⁴. » Or dans le concret, les choses parfois se contredisent. La complexité des faits, dès lors qu'on les envisage dans leur totalité, recouvre des ambivalences. Les contradictions inhérentes au livre d'artiste vis-à-vis de la notion d'exposition, vis-à-vis du fonctionnement institutionnel de l'art, de son économie conventionnelle, ou encore en regard des fondements critiques et politiques de l'art des années 1960-1970, ne leur ôte pas leur intérêt, ni n'atténue leur valeur artistique. Il se trouve simplement que les pratiques des artistes s'inscrivent conjointement dans de multiples économies, depuis celles qu'ils tentent de créer jusqu'à celles qui définissent les règles préexistantes du monde de l'art et auxquelles les artistes peuvent adhérer, avec lesquels ils peuvent composer, ou qu'ils peuvent tenter de transgresser. Les critères d'analyse nécessaires à la compréhension d'un fait artistique — par exemple le livre d'artiste — ne peuvent donc s'appliquer de façon rigide sans se heurter à la contradiction, car les faits sont des réalités dynamiques, dont les différentes dimensions peuvent entrer en tension. Les faits impliquent « des hommes

370 Marcel Mauss, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, *op. cit.*, p. 102.

371 Dominique Chateau, *L'Art comme fait social total*, *op. cit.*, p. 78.

372 *Ibid.*, p. 79.

373 Marcel Mauss, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, *op. cit.*, p. 103.

374 *Ibid.*

et des comportements³⁷⁵ », or à l'instar d'Ulises Carrión, beaucoup d'artistes et d'acteurs artistiques (soient des hommes avec des comportements) se « contredi[sent] sciemment, convaincu[s] d'avoir à choisir entre [se] taire pour de bon et [se] contredire³⁷⁶ », trouvant même parfois dans cette attitude une situation réjouissante en ce qu'elle expose les commentateurs aux limites de leurs discours et à la remise en cause de leurs certitudes.

Ainsi en va-t-il par exemple de Hans-Peter Feldmann, dont nous avons précédemment étudié le travail. Alors que ses *Bilder*³⁷⁷, réalisés au tournant des années 1960 et 1970, se caractérisaient par une homogénéité ou un systématisme qui, d'une façon différente, n'est pas sans rappeler la constance des principes à l'œuvre dans les livres d'Ed Ruscha, ses éditions plus récentes laissent penser, lorsqu'on les considère dans leur ensemble, que l'artiste aurait renoncé à la cohérence de son travail initial, et que ses œuvres récentes seraient en contradiction avec les plus anciennes. Ainsi, dans une interview récente, Hans-Peter Feldmann dit qu'il déteste les œuvres de grandes dimensions alors que « l'art peut-être tout petit³⁷⁸ », ce qui était le cas, selon l'artiste, dans les années 1970. On peut évidemment penser aux *Bilder*. Il dit ailleurs que la propension des artistes à faire des œuvres nécessitant de larges espaces est une forme de maniérisme³⁷⁹. Pourtant, concernant certaines de ses œuvres récentes (*Die Toten, 100 Jahre, Birgit*³⁸⁰) qui fonctionnent parfaitement dans l'espace réduit du livre, l'artiste éprouve également le besoin, l'envie ou la contrainte (nous ne saurions trancher) de les exposer sous forme de très longs accrochages photographiques, mobilisant parfois des salles entières de musée.

375 Marcel Mauss, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, *op. cit.*, p. 103.

376 Ulises Carrión, « Nous avons gagné, n'est-ce pas ? », *Quant aux livres / On Books*, *op. cit.*, p. 93.

377 Cf. *supra*, p. 73-75.

378 « De l'art d'esquiver les pyramides, interview d'Hans-Peter Feldmann par Julie Boukobza », *Art press*, n° 380, juillet-août 2011, p. 36.

379 « Hans Peter Feldmann and Kaspar König in conversation », *Frieze*, n° 91, mai 2005, également en ligne sur www.frieze.com/issue/article/hans-peter-feldmann/ [19 septembre 2012].

380 Cf. *supra*, p. 189 *sqq.*

De plus, le livre *Buch / Book #9*³⁸¹ est revendiqué par Hans-Peter Feldmann comme un livre d'artiste alors qu'il s'agit davantage ou tout autant d'un catalogue d'exposition, la distinction entre ces deux catégories de publications ayant été clairement posée grâce à des publications telles que ses *Bilder*. Il y a là plusieurs contradictions. Mais d'une part, il est sans doute réducteur d'interpréter le travail « historique » de Hans-Peter Feldmann au filtre des seuls *Bilder*. D'autre part, ne voir dans le travail récent de l'artiste que des contradictions par rapport à ses œuvres séminales, ce serait fermer les yeux sur le fait que l'hétéroclisme confus de ce travail comporte un jeu volontaire visant à résister à l'enfermement de l'art dans un discours critique. Chaque fois que l'artiste s'exprime au sujet de son travail, il affirme que celui-ci ne résulte pas d'un programme mais seulement d'une accumulation d'idées individuelles auxquelles il entend donner forme. « Il n'y a pas de concepts dans mon travail, dit-il. Je ressens uniquement le besoin de faire des choses. Je ne sais ni pourquoi, ni comment ces idées viennent à moi. Je suis incapable de parler de façon rationnelle de ce que je fais³⁸². » Le théoricien n'a pas l'obligation de suivre au pied de lettre les propos de l'artiste, dont on peut penser qu'ils comportent, pour une part, un mélange de mauvaise foi, de désintérêt pour la théorisation de son travail, et de taquinerie à l'égard des critiques d'art. Il peut donc, en s'attachant à l'observation des œuvres, identifier certains « concepts » qu'elles convoquent quoi qu'en dise l'artiste. Mais le même théoricien ne saurait non plus complètement ignorer ses propos, au risque de réduire le travail de l'artiste à une grille de lecture systémique qui peut aider à le comprendre mais avec laquelle il ne se confond pas. Évidemment, ce qui vaut pour Hans-Peter Feldmann vaut également pour beaucoup d'autres.

381 Cf. *supra*, p. 73 *sqq.*

382 Timothée Chaillou, « Interview with Hans-Peter Feldmann », *Hart*, n° 84, juillet 2011, également en ligne sur <http://www.kunsthart.org/nl/21/40/interview-with-hans-peter-feldmann.aspx> [19 septembre 2012], trad. Timothée Chaillou.

LA FONCTION D'EXPOSITION DES LIVRES D'ARTISTES

Les fonctions de l'exposition et la fonction d'exposition

À la lumière des exemples étudiés précédemment, l'affirmation, à la fin des années 1960, d'une définition du livre et plus largement de l'imprimé comme espace d'exposition appelle d'autres précisions. Pour déterminer dans quelle mesure ce point de vue peut servir de figure d'analyse pour les livres d'artistes, il faut en effet clarifier ce à quoi renvoie le terme « exposition » lorsqu'il désigne l'espace du livre plutôt que l'exposition sous sa forme conventionnelle.

Les expositions — si l'on entend par là les événements au cours desquels des œuvres d'art sont données à percevoir dans un lieu institué à cet effet — se caractérisent par un ensemble de fonctions dont l'une d'entre elles seulement est la fonction d'exposition. Les études menées au cours des dernières décennies dans le champ des sciences de la communication, de la sociologie, de l'histoire de l'art, etc., pour tenter de définir ce qu'est l'exposition en tant qu'évènement, que dispositif ou que pratique (pratique artistique mais aussi sociale), mettent en évidence ces nombreuses fonctions. Fonction discursive par exemple : à travers le choix et la présentation des objets exposés s'élabore un discours. Fonction symbolique : l'exposition peut se lire comme un acte de promotion, de propagande, etc. Une fonction commerciale : l'exposition peut être un contexte de vente des objets, singulièrement des œuvres, dont elle contribue à augmenter la valeur sur le marché de l'art même lorsque les œuvres ne sont pas directement commercialisées, cette situation étant spécifique aux expositions des salons, des foires ou des galeries privées. Une fonction documentaire ou scientifique, voire pédagogique : l'exposition est un lieu d'élaboration et de transmission de connaissances. Une fonction de production : l'exposition peut être l'atelier de l'artiste ou offrir les circonstances pour créer une œuvre. Une fonction à la fois institutionnelle et esthétique de légitimation de la valeur artistique des œuvres. Une

fonction de communication ou de publicité sociale, visant à la médiatisation de l'artiste bien évidemment, mais aussi à celle de l'institution (la structure artistique) qui l'accueille. Ainsi Daniel Buren dénonçait-il en 1972, à l'occasion de la *Documenta V* organisée par Harald Szeemann, le fait que l'exposition s'impose comme son propre sujet, devenant un tableau dont les œuvres seraient simplement les touches de couleurs. L'exposition, écrivait-il, « ne sert plus aujourd'hui que de gadget décoratif à la survivance du musée comme tableau, dont l'auteur ne serait autre que l'organisateur de l'exposition lui-même. [...] Ainsi les limites créées par l'art lui-même pour lui servir d'asile, se retournent contre lui en l'imitant, et le refuge de l'art que ses limites constituaient, se révèle en en être la justification, la réalité et le tombeau³⁸³. »

Parmi ces diverses fonctions, dont la liste n'est pas exhaustive et dont certaines sont récentes et davantage liées à l'état actuel des politiques culturelles qu'à la nature fondamentale de l'exposition en tant que pratique, la fonction d'exposition à proprement parler est, certes fondamentale, mais non exclusive. Non seulement elle n'est pas la seule à définir ce qu'est la pratique sociale de l'exposition dans le champ artistique, mais de plus elle n'est pas spécifique à ce mode de visibilité de l'art. La fonction d'exposition se retrouve en effet dans d'autres dispositifs que ceux des expositions au sens où on l'entend le plus souvent, tel que le livre, en ce qu'elle correspond de près à ce que Walter Benjamin nomme quant à lui la « valeur » d'exposition.

Selon Walter Benjamin, « on pourrait représenter l'histoire de l'art comme la confrontation entre deux pôles au sein de l'œuvre d'art elle-même et considérer que l'histoire de son déroulement est définie par le déplacement du centre de gravité qui passe d'un pôle de l'œuvre d'art à l'autre. L'un de ces pôles est la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre sa valeur d'exposition³⁸⁴. » Ou autrement dit, le passage d'un règne de l'invisibilité — règne de la

383 Daniel Buren, « Exposition d'une exposition », *Documenta V*, Cassel, Documenta, 1972, p. 27.

384 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 79.

magie et du culte, où l'œuvre d'art n'a pas besoin d'être vue mais seulement d'exister, où elle gagne même à rester dissimulée au regard à l'instar de certaines statues religieuses — à celui de la visibilité, favorisée par la mobilité des œuvres, puis par leur reproductibilité (faisant précisément l'objet de l'analyse benjaminienne), ou même aujourd'hui par leur diffusabilité, à l'heure du numérique. « À mesure que les différentes pratiques artistiques s'émanent du culte, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer. Un buste peut être envoyé ici ou là ; il est plus exposable par conséquent qu'une statue de dieu, qui a sa place assignée à l'intérieur d'un temple. Le tableau est plus exposable que la mosaïque ou la fresque qui l'ont précédé. Et s'il se peut qu'en principe une messe fût aussi exposable qu'une symphonie, la symphonie cependant est apparue en un temps où l'on pouvait prévoir qu'elle deviendrait plus exposable que la messe. Les diverses méthodes de reproduction technique de l'œuvre d'art l'ont rendue exposable à un tel point que [...] le déplacement quantitatif intervenue entre les deux pôles de l'œuvre d'art s'est traduit par un changement qualitatif, qui affecte sa nature même³⁸⁵. »

Nous touchons ici à un point essentiel. L'imprimé a été au XX^{ème} siècle l'outil par excellence de la reproductibilité de l'art commentée par Walter Benjamin³⁸⁶. Ceci a été abondamment théorisé, par André Malraux en particulier, qui a forgé son concept de Musée imaginaire en partant de ce constat, ou encore par John Berger dans *Ways of Seeing*³⁸⁷. Dans ce contexte, les artistes en sont venus à considérer que l'édition n'offrait pas seulement le moyen de reproduire les œuvres existantes — « de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action³⁸⁸ » — mais aussi de produire directement des œuvres d'art multiples, reproductibles par principes puisqu'adoptant la

385 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 79-80.

386 Voir Virginie Bourget, *L'œuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée*, thèse sous la dir. de Leszek Brogowski, Université Rennes 2, 2007 ; Camille Pageard, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux. Formes et représentations de l'histoire de l'art*, thèse sous la dir. de Jean-Marc Poinot, Université Rennes 2, 2011.

387 John Berger, *Ways of Seeing* (1972), Londres, Penguin Books, 2008.

388 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 71.



Yves Klein, *Le Vide* (*La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*), Paris, galerie Iris Clert, 1958.

forme du livre ou les moyens de l'imprimé — et donc « de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques³⁸⁹. » Nous l'avons vu de Dan Graham jusqu'à Hubert Renard. C'est-à-dire que tout en ayant une valeur ou une fonction d'exposition de l'art, les livres d'artistes sont aussi en eux-même un procédé artistique. C'est d'ailleurs sous cet angle qu'ils sont habituellement considérés. À la question, « le livre d'artiste est-il un espace ou un mode de visibilité de l'œuvre d'art ou, tout simplement, une œuvre d'art », la réponse est donc : « les deux à la fois ». Il s'opère dans les livres d'artistes une fusion de l'œuvre et de son espace d'exposition, analogue à celle qui caractérise certaines interventions artistiques qui se confondent avec l'espace dans lequel elles prennent place. Par exemple, lorsque Yves Klein (1928-1962) réalise l'exposition usuellement désignée par le titre *Le Vide* (*La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*) en 1958, en repeignant en blanc les murs de la galerie Iris Clert (Paris) laissée vide par ailleurs de tout objet ou de toute trace, il produit une exposition qui est en soi une œuvre, dans sa totalité, et qui est indissociable du lieu où elle prend place. L'artiste cherche ainsi à « spécialiser » un espace sensible pour l'imprégner de ce qu'il nomme la « sensibilité picturale à l'état pur³⁹⁰ », c'est-à-dire une sensibilité picturale émancipée de la matérialité à laquelle la contraint le support traditionnel de la peinture : le tableau. Pour parvenir à cette sensibilisation de l'espace vacant, Yves Klein utilise son International Klein Blue avec lequel il repeint la vitrine extérieure de la galerie, teinte les rideaux ornant son entrée et colore le cocktail du vernissage. L'œuvre-exposition intitulée *Le Vide* ne peut alors être dissociée de l'espace d'exposition de la galerie Iris Clert, qui n'est pas « vide » au sens où on l'entend communément mais dont le vide est en réalité une matière sensible que le récepteur est invité à expérimenter :

389 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 71.

390 Voir Pierre Restany, « Yves Klein, *Le Vide*, Paris, le 28 avril 1958 », in Katharina Hegewisch, Bernd Klüser (dir.), *L'Art de l'exposition, Une Documentation sur trente expositions exemplaires du XX^{ème} siècle*, Paris, Éditions du regard, 1998, p. 255-263. Cf. également Jean-Yves Mock (dir.), *Yves Klein*, Paris, Centre Pompidou, 1983.



N.E. Thing Co, fiche informative sur le projet *Building Structure*, Toronto, Lamanna Gallery, 1969.

Le titre de l'évènement a une consonance très technique : *Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Il exige une explication : la sensibilité à l'état de matière première, c'est l'énergie qui circule librement dans l'air, et elle « picturalement stabilisée » par l'artiste dans l'espace vide de la galerie pour devenir une zone de sensibilité picturale immatérielle. Le Vide chez Yves Klein ne revêt jamais la signification scientifique formelle que l'on trouve, par exemple, dans les concepts comme le "vide absolu" ou l'"emballage sous vide". Il s'agit pour lui d'une qualité générique de l'espace libre³⁹¹.

L'espace de la galerie Iris Clert étant spécifique à ce lieu et à nul autre, l'œuvre-exposition ne peut en être dissociée. Réactualisée ailleurs (l'exposition fut reconstituée lors de la rétrospective *Vides* du Centre Georges Pompidou en 2009³⁹²), *Le Vide* d'Yves Klein ne peut être qu'une autre œuvre, à tout le moins une autre version de celle-ci, conceptuellement semblable mais plastiquement différente.

Le même type de fusion entre l'œuvre et son espace d'exposition caractérise l'une des productions de la N.E. Thing Co, bien que le sens et le contexte diffère largement du *Vide* d'Yves Klein. En 1969, le collectif initié par Iain et Ingrid Baxter érigea une structure formée de poutres de 2 x 4 pouces à la Carmen Lamanna Gallery à Toronto³⁹³. Cette architecture attirait l'attention des spectateurs vers l'espace même de la galerie, qu'ils devaient visiter en étant coincés entre les cimaises permanentes et la charpente intérieure construite par les artistes. L'idée était de désigner l'espace existant de la galerie en le dupliquant. La pièce n'est donc pas une galerie vide, ni une galerie fermée, mais plutôt une image (à la fois reproduction et allégorie) de l'espace de la galerie : une œuvre créée par son contexte et reflétée dans ce même contexte, à nouveau indissociable du lieu de son exposition.

391 Pierre Restany, « Yves Klein, *Le Vide*, Paris, le 28 avril 1958 », *loc. cit.*, p. 259.

392 Cf. le catalogue *Vides, une rétrospective*, Paris, Centre Pompidou ; Zurich, JRP|Ringier, 2009.

393 N.E. Thing Co, *Building Structure*, Toronto, Lamanna Gallery, 1969.



Michael Snow, *Cover to Cover*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design ; New York, New York University Press, 1975, 320 p., 22,5 × 17,5 cm.

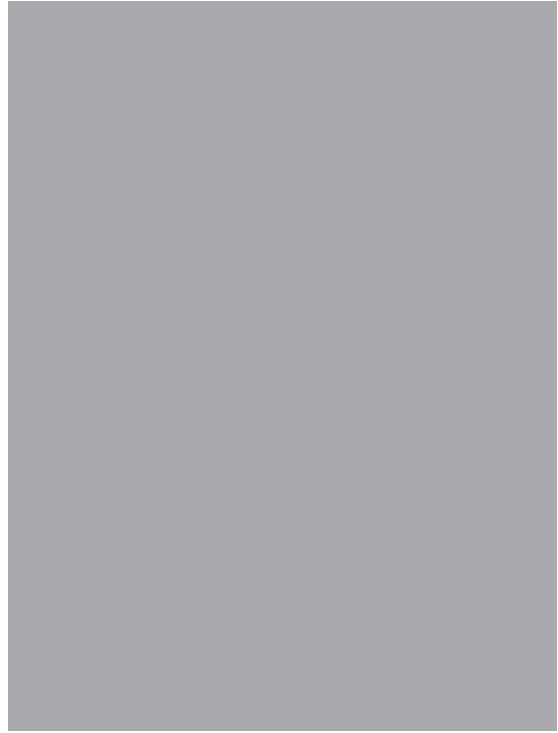
Les livres d'artistes sont une catégorie d'œuvres très différente des deux cas évoqués à l'instant, mais ils partagent cette condition dans laquelle l'œuvre est indissociable de l'espace dans lequel elle prend place et dans lequel elle est rendue visible par l'artiste, dès lors que l'on considère que cet espace est le livre ou l'imprimé lui-même. Il en va ainsi pour tout l'art dit *in situ*, dont le propre est l'action réciproque de l'œuvre sur son milieu physique et de ce milieu sur l'œuvre. L'œuvre *in situ*, comme l'explique Daniel Buren à qui l'on doit largement, non le concept, mais sa fortune critique, est « principalement, un travail non seulement en rapport avec le lieu où il se trouve, mais également un travail entièrement fabriqué dans ce lieu³⁹⁴. » Cette définition ne fonctionne pas pour tous les livres d'artistes. En particulier, on ne saurait lui confronter les livres les plus conceptuels, pour lesquels l'imprimé sert de simple support de diffusion pour des œuvres de nature idéale. En revanche, elle fonctionne très bien pour tous les livres qui résultent d'une prise en compte du médium et d'une recherche d'adéquation entre la forme livresque et son contenu. Le livre d'artistes est donc en partie à mettre en regard des environnements ou des installations, dont la pratique prend d'ailleurs son essor à la même période. Cela est manifeste lorsque ce qui est « exposé » par le livre n'est autre que l'espace du livre lui-même. Nous en donnerons trois exemples.

Le premier, *Cover to Cover*³⁹⁵, est un livre de Michael Snow (1929-) édité en 1975. Il s'agit d'un ouvrage assez volumineux, composé uniquement de photographies en noir et blanc imprimées en pleine page, sans indications textuelles ni sur la première ni sur la quatrième de couverture, qui sont aussi la première et la dernière photographie d'une série qui se déploie à travers les pages. Le principe du livre est simple mais ingénieux : chaque feuillet présente sur son recto une scène photographiée de face et sur son verso la même scène photographiée par derrière.

Outre cette particularité, ce livre retient également l'attention parce que son sujet n'est

394 Daniel Buren, *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, Paris, Flammarion, 1998, p. 101.

395 Michael Snow, *Cover to Cover*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design ; New York, New York University Press, 1975.



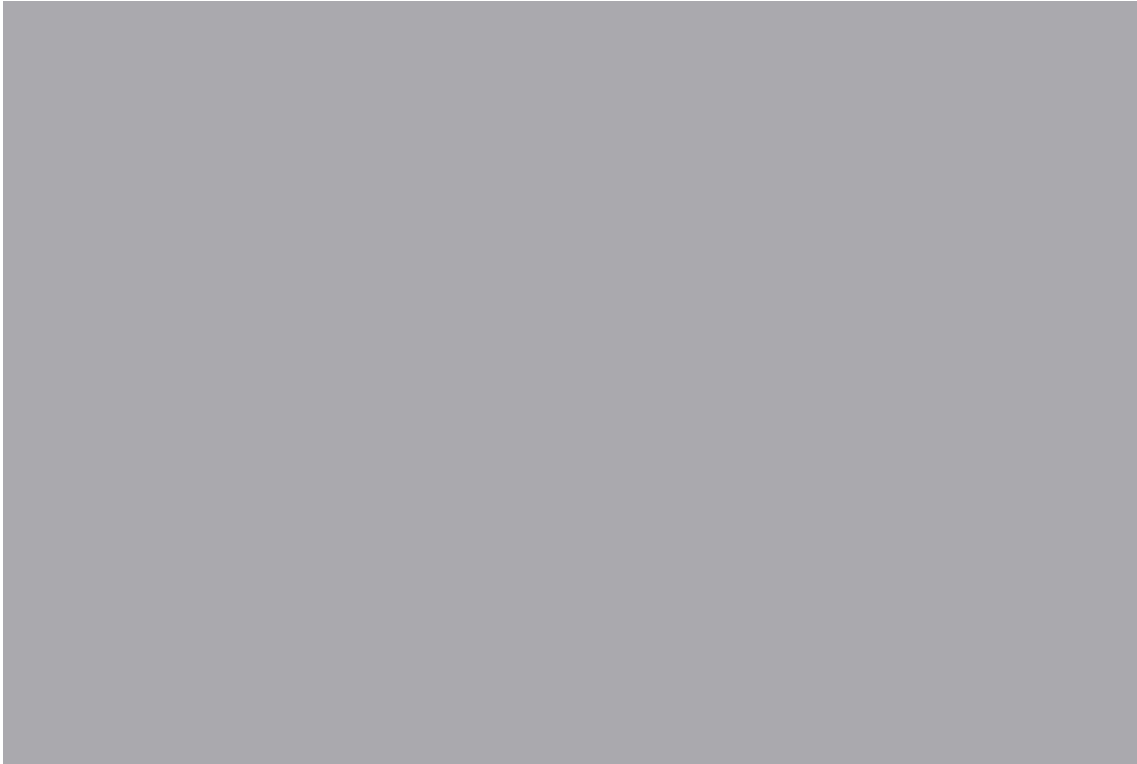
George Maciunas, *Flux Paper Events*, Cologne, Hundertmark, 1976 [rééd. 1998], 16 p., 20,5 × 14,5 cm.

autre que lui-même : la première photographie, sur la première de couverture, représente une porte vue de face. La dernière, sur la quatrième de couverture, représente la même porte vue de dos, avec les doigts de l'artiste. Mais en fait, ce n'est pas la porte que tient la main, c'est la maquette du livre qui se clôt sur l'image de la porte fermée. Entre la première et la quatrième de couverture, les images constituent un reportage de quelques moments de la vie de l'artiste, pris entre les appareils de deux photographes, et que l'on voit s'activer à la réalisation du livre que le lecteur tient entre ses mains.

Esthétiquement très différent, *Flux Paper Events*³⁹⁶ de George Maciunas (1931-1978) est un livre dont on pourrait penser de prime abord qu'il est une œuvre en exemplaire unique. En effet, son contenu n'est pas imprimé mais résulte d'une série d'actions manuelles ou mécaniques qui transforment l'édition dans sa matérialité même, les transformations ainsi opérées constituant précisément son contenu : massicotage du coin supérieur droit du livret, déchirure des pages, agrafage, poinçonnage, froissage, pliage, etc. Mais le livre est bien un objet reproductible, cette série de traitements matériels ayant été elle-même réalisée en série, une première fois à 500 exemplaires en 1976, puis lors d'une réédition à 500 exemplaires à nouveau en 1998. Les *events* proposés ici par George Maciunas ne sont pas tout à fait du même ordre que la plupart des *events* Fluxus. Disons que chaque page enregistre un *event* qui aurait consisté, selon les cas, à plier, trouer, agraffer, etc., et que la lecture du livre en elle-même est proposée comme event auquel doit prendre part le lecteur.

Plus récent, le livre intitulé *Feuilleté*, de Julien Nédélec, n'est pas très différent. Dans ce livret de vingt pages, seule la couverture a été imprimée, avec une mise en page et un choix typographique évoquant un ouvrage littéraire, les pages intérieures se présentant comme une suite de feuilles blanches. Plus exactement, ces pages sont vierges lorsque l'ouvrage sort des presses de l'imprimeur, mais elles sont ensuite maculées par l'artiste qui parachève le processus d'impression en feuilletant le livre avec ses doigts

396 George Maciunas, *Flux Paper Events*, Cologne, Hundertmark, 1976 [rééd. 1998].



Julien Nédélec, *Feuilleté*, Brest, Zédélé éditions, 2008, 16 p., 11,5 × 18,5 cm.

tâchés d'encre. Chaque exemplaire est alors unique, mais pour autant, il s'agit bien à chaque fois du même livre. Sa force tient ainsi à son ambivalence, entre produit multiple industriel et objet unique portant la trace de la main de l'artiste. Par ce procédé, Julien Nédélec met en évidence le caractère physique de la lecture, non pas en tant que décryptage et compréhension d'un texte, mais dans sa dimension d'interaction avec le corps du livre que l'artiste manipule, parcourant les pages les unes après les autres, comme pour une lecture fictive que le livre enregistrerait par l'empreinte.

Dans ces trois exemples, l'œuvre se confond totalement avec l'espace du livre en lequel elle consiste. Ainsi, alors que l'exposition est un dispositif qui conditionne la réception des œuvres en leur étant en partie extérieur, en fonction de données architecturales et de choix scénographiques et curatoriaux intervenants dans un temps souvent second à leur réalisation, le livre d'artiste détermine quant à lui son exposition en lui-même. « L'exposition d'art présente des œuvres, tandis que le livre se présente lui-même comme œuvre³⁹⁷ », ainsi que le résume Leszek Brogowski. En d'autres termes, alors que l'exposition est en principe un mode d'« implémentation » de l'œuvre d'art, distinct de sa réalisation, le livre d'artiste quant à lui, n'est pas seulement un mode d'implémentation mais aussi un moyen de réalisation.

« L'implémentation d'une œuvre, explique Nelson Goodman, peut être distinguée de sa réalisation (*execution*) [...]. Le roman est achevé lorsqu'il est écrit, la toile lorsqu'elle est peinte, la pièce lorsqu'elle est jouée. Mais le roman abandonné dans un tiroir, la toile stockée dans un magasin, la pièce jouée dans un théâtre vide ne remplissent pas leur fonction. Pour fonctionner, le roman doit être publié d'une façon ou d'une autre, la toile doit être montrée publiquement ou en privé, la pièce représentée devant un public. On pourrait ajouter qu'une fois publié, le roman doit être lu, qu'une fois exposée, la toile doit être regardée, etc. La publication, l'exposition, la production devant un public sont des

397 Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », *loc. cit.*, p. 115.



En haut : George Maciunas, *Flux Paper Events*, Cologne, Hundertmark, 1976 [rééd. 1998], 16 p., 20,5 x 14,5 cm.

En bas : Lawrence Weiner, *Statements*, New York, The Louis Kellner Foundation – Seth Siegelaub, 1968, 64 p., 10,1 x 17,8 cm.

moyens d'implémentation — et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner³⁹⁸. » Comme pour le roman, soit un texte qui trouve dans le livre la possibilité de son fonctionnement en étant imprimé (ou numérisé) puis diffusé, le livre d'artiste est pour l'œuvre d'art conçue sous cette forme un mode d'implémentation. Mais à la différence du roman, la production matérielle du livre d'artiste n'appartient pas à l'implémentation mais à la réalisation : le livre d'artiste est un mode d'implémentation de l'œuvre dont la production relève de sa réalisation. En effet, là où le roman est réalisé dès que l'écrivain a achevé la rédaction de son texte (qui pourra être publié sous la forme d'un livre, puis d'un autre, mais aussi pourquoi pas sous une forme électronique, ou en feuilleton dans la presse), le livre d'artiste, lui, n'est réalisé que lorsque l'objet s'est matérialisé, à l'instar de la toile qui n'est réalisée que lorsqu'elle est peinte, car l'œuvre n'est alors pas dissociable du médium dans lequel elle s'informe d'une manière spécifique. Bien que cela soit manifeste dans le cas du *Flux Paper Events* de George Maciunas, par exemple, d'autres situations sont certes plus complexes. Dans certains cas, comme les *Statements* de Lawrence Weiner, on peut dire que l'œuvre existe indépendamment du livre ainsi intitulé car les *statements* peuvent être publiés par d'autres moyens, sous la forme d'imprimés divers ou d'inscriptions murales par exemple, du fait de leur nature conceptuelle (le *statement* se suffit à lui-même, quelque soit son mode d'inscription et de publication). Dans un tel cas, le livre assure l'implémentation de l'œuvre au même titre qu'une exposition peut assurer l'implémentation d'une peinture ou d'une sculpture.

Le recours à la notion d'implémentation permet alors de distinguer deux types de livre d'artiste : celui où le livre est l'œuvre (*bookwork*³⁹⁹), et celui où le livre est davantage un support d'exposition de l'œuvre ou du propos artistique. Mais dans un cas comme dans l'autre, le dispositif qui assure l'implémentation de l'œuvre — le livre — se confond

398 Nelson Goodman, « L'implémentation dans les arts », *loc. cit.*, p. 63.

399 Ulises Carrión, « Bookworks revisités », *Quant aux livres / On books*, *op. cit.*, p. 58-78.

totalemment ou partiellement, définitivement ou temporairement, avec l'œuvre elle-même, et ce même lorsqu'elle peut faire l'objet d'autres modes d'implémentation, alors qu'une exposition peut se distinguer plus précisément du tableau ou de la sculpture qui y est exposée. Ainsi, si je tranche en deux un livre d'artiste, je l'aurais détruit. En revanche, si d'aventure dans une exposition il me venait à l'esprit de couper une toile en deux, j'aurais détruit l'œuvre en particulier mais pas l'exposition, qui sera certes amputée mais existera toujours. Évidemment, cet exemple ne fonctionne pas dans le cas où l'exposition consiste en une œuvre *in situ* se confondant avec ses conditions de monstration. C'est que de telles œuvres problématisent et subvertissent la notion et la pratique de l'exposition au même titre que les livres d'artistes. Mais d'une façon générale, dans la logique goodmanienne, le livre d'artiste aurait plus à voir avec une pièce de théâtre qu'avec un roman ou une œuvre exposée : le dispositif qui permet de rendre l'œuvre public (la représentation théâtrale d'un côté, le livre de l'autre), ce qui est une question d'implémentation, détermine aussi sa « forme », sa réalité artistique, ce qui est une question de réalisation.

On pourrait dire que ce double statut de moyen de réalisation et de moyen d'implémentation qu'a l'objet livre dans le cas du livre d'artiste, est la manifestation d'un devenir œuvre des stratégies d'exposition qui caractérisent l'art contemporain, depuis l'émergence de l'art conceptuel et de l'art *in situ*. Mais il s'agit plutôt d'un effacement de l'exposition au profit de l'œuvre, dans une tentative de confondre l'art et la vie sans l'écran d'une médiation. Le livre, pourtant, est bien un mode de médiation de l'œuvre, qui d'abord existe à l'état de projet. Un artiste peut débiter une peinture sans savoir exactement ce qu'il va composer sur la toile, il lui est par contre impossible d'imprimer un livre sans avoir déterminé ce qui doit s'y trouver. Un livre — et toute œuvre de facture industrielle ou du moins mécanique — suppose une étape de conception et une étape de production qui sont deux moments distincts. En cela, l'objet-livre est bien un intermédiaire entre l'œuvre que constitue le livre d'artiste et son récepteur, mais ce mode de médiation est inclus à l'œuvre même.

Les livres d'artistes rendent en fait manifeste que les procédés artistiques ne peuvent être dissociés des conditions de leur exposition. Ainsi que le note Jean-Louis Déotte, « en opposant valeur de culte à valeur d'exposition, Benjamin ne caractérise pas la seule époque de l'œuvre d'art quand elle est dupliquée du fait de la reproduction mécanisée ; bien plus fortement, il donne la clef de l'art en tant qu'art, toujours d'entrée de jeu d'exposition⁴⁰⁰. »

Les arts et leur exposition se déterminent réciproquement. « Les tableaux n'ont jamais prétendu à être contemplés que par un seul spectateur ou par un petit nombre, dit Walter Benjamin. Le fait qu'à partir du XIX^{ème} siècle un public important les regarde simultanément est un premier symptôme de la crise de la peinture, qui n'a pas été seulement provoquée par l'invention de la photographie, mais d'une manière relativement indépendant de cette découverte, par la prétention de l'œuvre d'art à s'adresser aux masses. Or, justement, la peinture n'est pas en mesure de fournir matière à une réception collective simultanée, comme ce fut le cas, depuis toujours, pour l'architecture, et, pendant un certain temps, pour la poésie épique, comme c'est le cas aujourd'hui pour le cinéma⁴⁰¹. » La peinture a été donnée à voir aux masses pour des raisons historiques, lors de l'essor des musées répondant à l'idéologie d'émancipation des Lumières (le musée comme lieu d'instruction du peuple), favorisée en France par les contingences révolutionnaires (le musée comme lieu de neutralisation pour les biens saisis au clergé ou à la noblesse et symboles de l'Ancien Régime déchu). À son origine, toutefois, la peinture n'était pas faite pour la réception collective, mais pour la contemplation individuelle par le commanditaire du tableau ou ses proches. Autrement dit, le mode d'exposition de la peinture, pendant bien longtemps, fut l'accrochage privé, à destination d'un contemplateur individuel.

Mais avec les musées s'est développé un art d'exposition, dont l'histoire de l'art moderne et contemporain est indissociable, depuis la peinture abstraite jusqu'à l'art d'installation

400 Jean-Louis Déotte, « Du bon enchaînement d'un art sur l'autre (Lessing, Adorno, Benjamin) », in Jean Lauxerois, Peter Szendy (éd.), *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 91-92.

401 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 301-302.

en passant par l'art minimal. Un art dont le mode d'exposition est précisément « l'exposition » au sens où on l'entend aujourd'hui, la fonction et le dispositif se confondant.

Selon cette même logique, le mode d'exposition de la musique, c'est le concert ou la diffusion sonore à travers un enregistrement. Le mode d'exposition du cinéma, c'est la projection collective ou la diffusion télévisuelle. L'art contemporain sous sa forme conceptuelle et post-conceptuelle, où prédomine l'information (qu'elle soit textuelle ou visuelle), l'idée, souvent dissociable de ses mises en formes et de ses matérialisations, est fait quant à lui pour la diffusion mass-médiatique. Autrement dit, le mode d'exposition le plus adéquat pour ce type d'expression artistique est la reproductibilité imprimée, par la presse et l'édition, voire la diffusion à la radio, à la télévision⁴⁰² ou sur le web.

Bien évidemment, l'exposabilité essentielle d'une expression artistique sous une forme n'exclue pas que celle-ci puisse s'exposer d'autres façon : qu'un film soit montré dans les salles d'un musée plutôt que dans une salle de cinéma, qu'une œuvre créée pour un spectateur individuel, le commanditaire, soit exposée publiquement, que l'œuvre muséale intègre un contexte domestique, que l'œuvre d'information se matérialise sous la forme d'un objet exposable et commercialisable, etc. Plusieurs explications peuvent être données à cela : la prédominance de l'institution artistique sous sa forme muséale et marchande par exemple, mais aussi le fait que l'apparition de nouvelles formes d'exposabilité de l'art en lien avec de nouvelles pratiques artistiques n'impliquent pas la disparition des pratiques antérieures, celle-ci pouvant s'approprier à leur propre fin des formes d'exposabilité qui leur étaient initialement étrangères.

402 Voir la Fernsehgalérie (galerie télévisuelle) de Gerry Schum en 1969-1970 : Philippe-Alain Michaud, « Prendre place, Gerry Schum et l'histoire de la Fernsehgalérie », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 108, été 2009, p. 68-85.

Média, médiation et *intermedia*

Pour le dire en d'autres termes et avec d'autres outils d'analyse, ce qu'exposition et édition partagent en permettant toutes deux la visibilité de l'art, c'est leur nature de média. Que le livre soit un média, cela ne fait pas débat. L'usage de ce terme au sujet de l'exposition demande en revanche de plus amples explications, qu'ont produites ces quinze dernières années les théoriciens issus du champ des sciences de l'information et de la communication. Ainsi, Jean Davallon explique :

Au départ : l'idée que l'exposition proposerait un mode de réception de ce qui est exposé, qu'il s'agisse d'œuvres d'art, de machines, de textes scientifiques, d'objets ethnologiques ou de produits commerciaux. Elle se distinguerait ainsi de l'œuvre d'art en ce qu'elle serait non pas réflexive, mais transitive. À la différence de celle-là, elle ne se montrerait pas, elle montrerait. Mieux, même : elle serait au service de ce qu'elle montre. Non seulement elle montrerait des "choses", mais toujours indiquerait comment les regarder. L'exposition pourrait être ainsi abordée comme un média. N'est-ce pas en effet la caractéristique des médias que de présenter simultanément un contenu et un vecteur technique qui propose une manière d'appréhender ce contenu⁴⁰³.

Livres et expositions partagent leur fonction d'exposition, mais ce faisant, c'est donc également leur nature commune de média qu'il faut prendre en compte, c'est-à-dire non seulement leur faculté à rendre visible, mais aussi leur caractérisation technique permettant de définir comment ils rendent visible.

Lorsque Jean Davallon parle de médias, ce n'est pas « au sens courant du terme, c'est-à-dire au sens de technologies de diffusion d'information développées économiquement à travers des structures industrielles comme la presse, la radio ou la télévision. [L'exposition] est un média au sens plus théorique de dispositif social, convoquant une technologie (pas

403 Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 7.

nécessairement machinique : l'agencement des objets est une technique), caractérisé par les relations qui s'y développent entre acteurs sociaux au sein d'un espace⁴⁰⁴. » Autrement dit, c'est en tant que fait communicationnel, en tant que fait social et signifiant, de par son fonctionnement symbolique, que l'exposition est un média. Pour Jean Davallon, elle possède trois caractéristiques principales :

- (1) elle est un dispositif fondamentalement technique en tant qu'agencement de choses ;
- (2) ce dispositif vise un processus de nature sociale (faire que des sujets sociaux accèdent à ces choses) ; (3) enfin, ce dispositif est hétérogène puisque constitué de composants qui peuvent être des objets, de l'espace, des textes, des personnes, etc.⁴⁰⁵

Il convient de noter que ces trois points de définition pourraient tout aussi bien s'appliquer au livre, aux journaux, aux revues, et autres imprimés reproductibles. Le livre est un dispositif fondamentalement technique en tant qu'agencement de choses : agencement de pages au moyen d'une reliure par exemple, mais aussi agencement de contenus visuels et textuels. Il vise un processus de nature sociale puisqu'il permet de transmettre publiquement des informations. Enfin, il est également un dispositif hétérogène, puisqu'il peut agencer des matériaux et des contenus multiples, et implique la présence active d'un lecteur. Plus qu'un média, on peut même dire que le livre, et singulièrement le livre d'artiste, est une production *intermedia*, au sens où Dick Higgins a pu définir ce terme.

La notion d'*intermedia* a été développée par Dick Higgins⁴⁰⁶ (1938-1998) pour désigner des formes esthétiques qui émergent entre les médias artistiques traditionnels, ou encore entre ces médias et ceux de la vie en général. Autrement dit, entre toutes les formes d'expression existantes, puisque pour Dick Higgins la notion de média ne désigne pas seulement les moyens de communication de masse mais tous les supports et les techniques

404 Joëlle Le Marec, « Des étagères enfantines aux musées virtuels... », *Médiamorphoses*, n° 9, novembre 2003, p. 21.

405 Jean Davallon, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média », *Médiamorphoses*, n° 9, novembre 2003, p. 26.

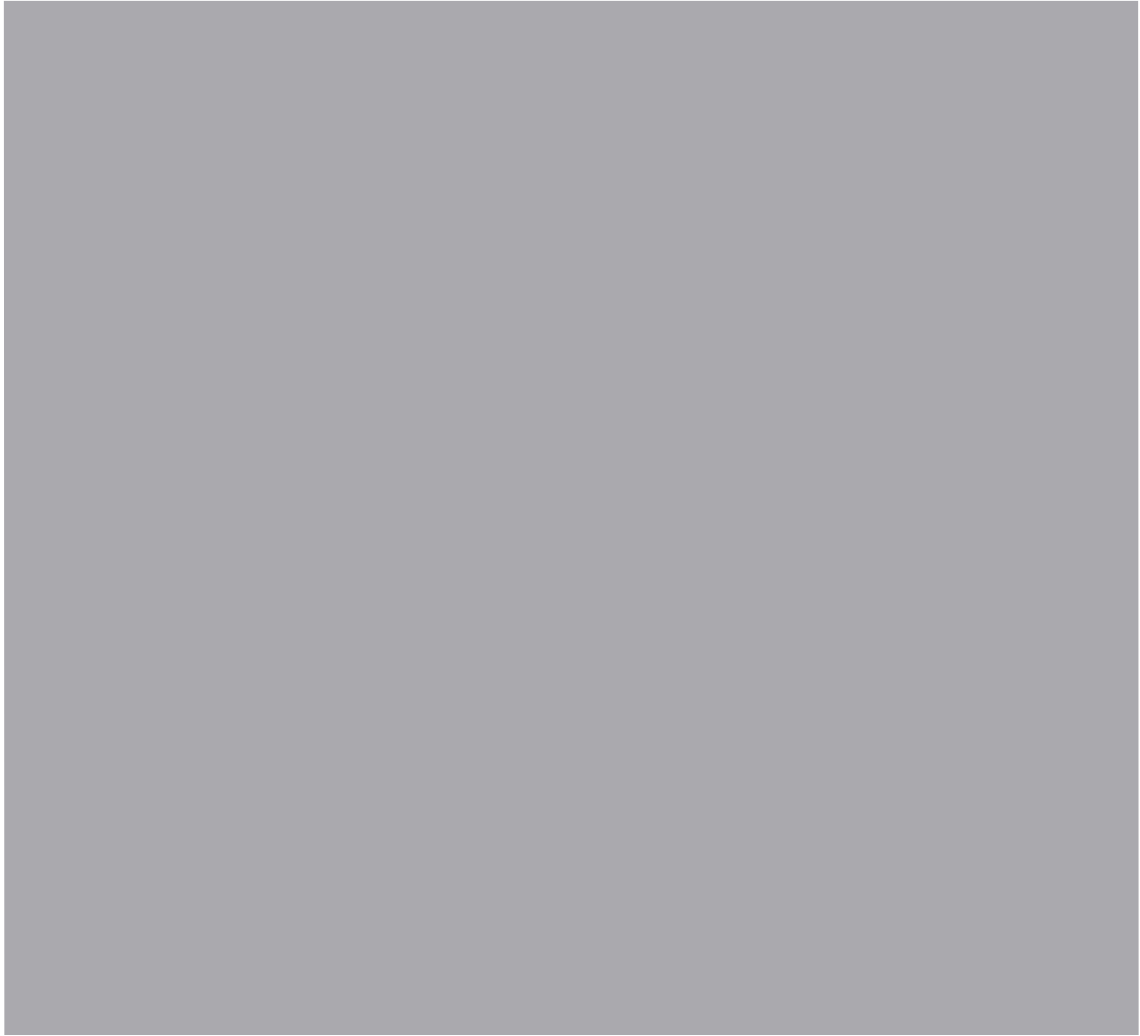
406 Dick Higgins, « Intermedia », *loc. cit.* La première publication de ce texte eut lieu dans la *Something Else Newsletter*, n° 1, en 1966. Il fut également repris in Dick Higgins, *foew&ombwhnu*, New York, Something Else Press, 1969, p. 11-29.

possibles pour la transmission d'un message, quelque soit sa nature. Selon Dick Higgins, lui-même artiste *intermedia* qui tenta toute sa vie de confondre sans distinction les arts visuels, performatifs et poétiques, l'*intermedia* est l'espace dans lequel s'expriment les artistes à partir des années 1960 — plus précisément les artistes qu'il juge dignes d'intérêt, pour la plupart proches de Fluxus.

Depuis la Renaissance et encore plus depuis la fin du XIX^{ème} siècle, explique t-il, l'art est fondé sur une catégorisation des techniques qui reproduit en quelque sorte la volonté de catégorisation à l'œuvre dans la société. Cela mène à une recherche de la pureté du médium, qui s'exprime de manière exacerbée dans le formalisme greenbergien des années 1950 aux États-Unis. Mais puisque la société qui émerge dans les années soixante est selon Dick Higgins une société sans classe et que, par ailleurs, toutes les activités humaines tendent vers plus de mobilité et de flexibilité, il n'y a pas de raison pour que les arts restent tributaires de catégories rigides qui les enferment dans des fonctions marchandes et décoratives. Le ready-made duchampien annonce ce changement de paradigme, puisque en tant qu'objet trouvé, il n'est plus créé pour se conformer à un médium pur. Les collages, assemblages et photomontages dadaïstes, futuristes puis surréalistes, sont également parmi les premières formes intermédiatiques. En effet, ils rompent eux aussi la logique du médium pur et procèdent au contraire de l'utilisation simultanée et combinatoire de diverses techniques qui, ensemble, en produisent une nouvelle. Dans son principal article consacré à l'*intermedia*, Dick Higgins mentionne les œuvres de John Heartfield (1891-1968), l'un des piliers de Dada Berlin, mais il faudrait aussi citer Max Ernst, Kurt Schwitters et bien d'autres. À partir des années 1960, il note l'émergence de nouvelles formes intermédiatiques, à l'instar du *happening* :

le *happening* s'est développé comme un intermedium, un territoire vierge entre le collage, la musique et le théâtre. Il n'est pas régi par des règles ; chaque œuvre détermine son propre support et sa forme en fonction de ses besoins⁴⁰⁷.

407 Dick Higgins, « Intermedia », *loc. cit.*, p. 206.



Dick Higgins, *Intermedia Chart*, 1995.

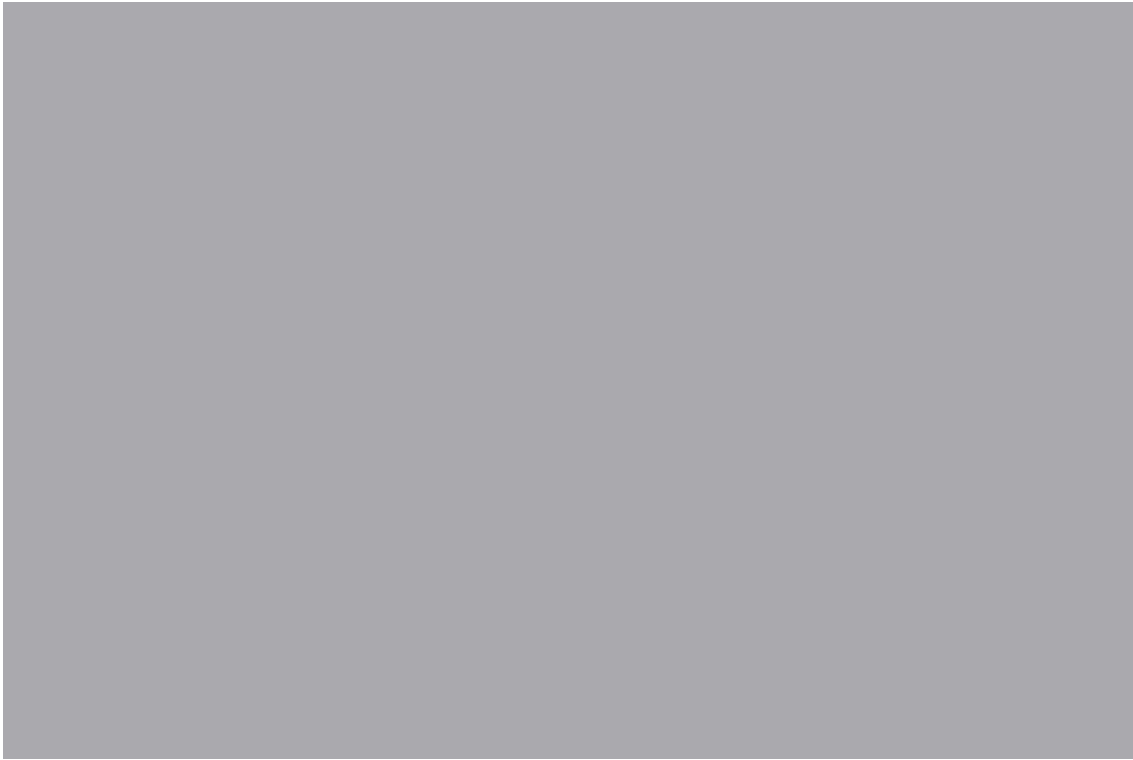
Dans cette optique, l'œuvre intermédiatique est bien plus qu'un recours simultané à plusieurs médias ou à plusieurs arts selon des agencements déterminés. Selon Dick Higgins, l'opéra ne saurait par exemple prétendre au titre d'activité intermédiatique, car la musique, le chant et les arts du décor y sont juxtaposés de façon trop séparée. Il est effectivement courant d'écouter un air d'opéra sans assister à sa représentation.

Ce qui définit l'*intermedia*, par opposition au plurimedia ou au mixed-media, ce n'est pas seulement l'emploi de plusieurs techniques ou de plusieurs moyens d'expression, mais l'influence réciproque qu'ils exercent les uns sur les autres, leur fusion conceptuelle. Ainsi, l'œuvre émerge littéralement sur un nouveau territoire situé entre les médias existants, en créant à chaque fois son propre support et sa propre forme⁴⁰⁸.

Dick Higgins indique que la notion d'*intermedia* peut s'appliquer à toutes les activités créatrices. Outre le collage, le *happening* ou la performance, le livre est lui aussi une forme intermédiatique par excellence, en particulier le livre d'artiste qui est une œuvre d'art sous la forme ordinaire du livre, et donc une œuvre qui s'inscrit entre les médias artistiques et ceux de la vie en général — remarque qui se justifie d'autant plus dans le cas des cartes postales, des affiches, des tracts, et autres catégories d'imprimés que les artistes s'approprient parfois.

En 1995, Dick Higgins a élaboré sous la forme d'un diagramme fait de cercles entrecroisés une *Charte intermédiatique (Intermedia Chart)* qui constitue une cartographie potentielle des activités intermédiatiques. Il y inclut les romans visuels, la poésie visuelle et la poésie concrète. Or, ces expériences artistiques se sont particulièrement développées grâce aux livres d'artistes, qui ont permis à de nombreux créateurs de pratiquer la poésie comme un art visuel — et vice versa — passant de l'un à l'autre dans l'espace de la page. Sans entrer dans le détail de leurs productions, les artistes tels que George Brecht, Ian Hamilton Finlay ou Emmett Williams en sont de parfaits exemples. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Dick

408 Cf. Dick Higgins, « Synesthesia and Intersenses : Intermedia », 1981, en ligne sur http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html [19 septembre 2012].



Dick Higgins, *foew&ombwhnw*, New York, Something Else Press, 1969, 320 p., 20,2 × 14,5 cm.

Higgins ait lui-même fondé une maison d'édition, la Something Else Press, destinée à publier des travaux d'artistes. Parmi les livres édités à ce titre, *foew&ombwhnw*⁴⁰⁹, dont il est lui-même l'auteur et dans lequel figure le texte sur l'*intermedia*, adopte justement une mise en page qui est la démonstration de ce principe. Dick Higgins n'évoque pas le livre explicitement dans son essai, mais il l'y associe donc en en faisant le support intermédiaire de ses explications. Sous l'apparence extérieure d'une bible, *foew&ombwhnw* associe simultanément, à raison de quatre colonnes par double-page, des partitions pour *happenings*, des pièces théâtrales, des poèmes, des essais et des dessins. Le contenu d'une colonne ne se poursuit pas dans la colonne adjacente, mais dans la colonne qui occupe la même place sur la double-page suivante. Grâce à ce principe de mise en page et à la lecture qu'il induit, chaque élément constitutif du livre peut ainsi interférer avec les autres, le livre comme totalité se constituant au croisement de ces expressions artistiques.

En fait, le livre est en lui-même un médium hautement indéterminé, favorable à toutes les expérimentations qui s'inscrivent entre le mot et l'image. Que ce soit au niveau de ses formes ou de ses contenus possibles, il semble que (presque) tout puisse aboutir à un livre, et que celui-ci soit capable d'emprunter son apparence et son mode de fonctionnement à toutes sortes de modèles qui lui sont extérieurs. Anne Mœglin-Delcroix l'a noté lorsqu'elle indique :

Le livre d'artiste est lui-même une illustration de ces croisements, intersections et conjonctions possibles, non seulement parce qu'il répercute les hybridations de l'art contemporain, mais encore parce qu'il y ajoute les siennes, héritées de l'histoire du livre en général, avec ses genres propres, qui ne concernent pas tous l'art⁴¹⁰.

Par ailleurs, toujours selon Anne Mœglin-Delcroix, le livre d'artiste est aussi « intermédiaire au second degré⁴¹¹ » en ce qu'il a la capacité d'enregistrer d'autres activités intermédiaires, telles que le *happening* ou la performance.

409 Dick Higgins, *foew&ombwhnw*, *op. cit.*

410 Anne Mœglin-Delcroix, « Petits livres », *Sur le livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 255.

411 Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* (1997), *op. cit.*, p. 46.

En vertu de cette nature (inter)médiatique du livre et de l'exposition, on peut considérer que les livres d'artistes sont expositions, c'est-à-dire moyens de visibilité, au même titre que les expositions sont publications, c'est-à-dire moyens de publicité de l'art. Tout ceci n'a d'intérêt toutefois que si l'on mène plus loin la comparaison pour la dépasser. La caractéristique d'un média, dit Jean Davallon, est « de présenter simultanément un contenu et un vecteur technique qui propose *une manière d'appréhender ce contenu* » (nous insistons). En d'autres termes, Jean-Marc Poinot note au sujet de l'exposition qu'elle « est ce par quoi le fait artistique advient et si l'on veut pouvoir en rendre compte, il faut s'en donner les moyens et en tout premier lieu ne pas considérer l'exposition comme un langage second véhiculant un signe lui préexistant, car ce serait rendre inaccessible ce que les modalités d'apparition de l'art impliquent dans la production artistique⁴¹². »

Cette remarque appelle quelques précisions par rapport à ce que nous avons déjà écrit en ces pages. En tant qu'évènement, l'exposition est bien seconde par rapport aux œuvres. Même lorsque l'œuvre est réalisée *in situ*, l'exposition est un temps de visibilité publique qui, dans l'immense majorité des cas, succède à celui de la production artistique. Toutefois, le dispositif exposition n'est pas réductible à sa dimension événementielle. L'exposition est aussi une pratique, avec ses codes, ses conventions, ses valeurs, ses usages, son idéologie, qui sont implicitement (re)connus ou explicitement manipulés par les artistes, qu'il s'agisse pour eux de les assimiler ou d'en faire la critique. « La circonstance de l'exposition est désormais inscrite de telle manière dans l'exercice de la pratique artistique qu'elle confère une signification particulière et complémentaire aux objets produits ou mis en œuvre par l'artiste⁴¹³ », écrit Jean-Marc Poinot. Aussi a-t-il raison lorsqu'il note que l'exposition, en tant que modalité d'apparition de l'art, a une implication dans la production artistique elle-même.

412 Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu*, op. cit., p. 35.

413 *Ibid.*, p. 44.

Convoquer la fonction d'exposition des livres d'artistes en regard de la fonction de publication des expositions, au titre de leur nature médiatique, permet de porter une égale attention aux divers modes de visibilité de l'art à l'époque contemporaine. Mais cette comparaison n'est un postulat valable, et surtout utile, que si l'on prend en compte les manières respectives d'appréhender leur contenu que proposent le livre et l'exposition et ce que ces deux modalités d'apparition de l'art impliquent dans la production artistique. En ce sens, l'analyse du livre et de l'exposition en tant que médias ne fait sens que dans la mesure où cela mène à étudier de plus près leur différence médiatique. En effet, l'exposition est un système qui dans son ensemble (c'est à dire du point de vue des discours, de l'histoire, des formes, des modalités de médiation et de réception qu'il engage) diffère par bien des aspects de celui de l'édition.

Car de même que le livre et l'exposition sont des médias, de même l'œuvre d'art est-elle un médiateur. Est médiateur ce qui n'est atteint qu'indirectement, à l'aide d'un intermédiaire. Et l'œuvre d'art, en effet, ne peut se rendre présente à ses récepteurs que par l'intermédiaire d'un certain nombre de médiations. L'exposition en est une. C'est aujourd'hui la principale en ce qui concerne les manifestations directes de l'art (celles où le récepteur est en présence de l'œuvre elle-même, et non de ses traces, de sa documentation, de ses reproductions, etc.). Les musées, les galeries, les centres d'art, sont aujourd'hui les principales instances de cette médiation. Or, pour les éditions d'artistes, ces instances ne sont plus les mêmes. Cette modification n'est pas seulement administrative ou technique. Elle implique pour l'art un changement d'économie et un renouvellement des schémas de réception esthétique conventionnels.

L'exposition et le livre divergent donc dès lors qu'on ne constate pas seulement qu'ils sont tous deux médiateurs mais que l'on tente de comprendre comment ils se caractérisent en tant qu'agent médiateur de l'art, en tant que mode de médiation des œuvres, avec ceci pour particularité pour le livre d'artiste, qu'il est à la fois l'œuvre et son moyen de médiation. Prendre en compte ces différences médiatiques de l'exposition et de l'imprimé est d'ailleurs

une conséquence logique de leur définition même en tant que médias, du moins si l'on se place dans une perspective macluhannienne. En effet, selon la formule quasi slogan bien connue des lecteurs de Marshall McLuhan, « le message, c'est le médium » (ici, médium est le singulier de média), « c'est-à-dire, tout simplement, que les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie, chaque prolongement de nous-mêmes, dans notre vie⁴¹⁴. » Ou en d'autres termes, « le message d'un médium ou d'une technologie, c'est le changement d'échelle, de rythme ou de modèles qu'il provoque dans les affaires humaines⁴¹⁵. » Bien que les écrits de Marshall McLuhan puissent être critiqués en ce que cette théorie l'a conduit à négliger sans doute trop fortement le contenu des messages au seul profit de leur canaux de diffusion, son constat est largement fondé, et surtout déterminant dans le paysage intellectuel de la génération d'artistes qui a fait advenir le livre d'artiste en tant que phénomène et que nouveau territoire pour l'art. Ce principe mcluhanien sous-tend d'ailleurs bon nombre de théories de la communication contemporaines ou postérieures à ses travaux, puisque la théorie contemporaine des médias nous enseigne que la signification d'une chose, d'une œuvre par exemple, est dépendante de la façon dont elle est formulée et de ses canaux de diffusion. « Tout média donne forme à l'expérience⁴¹⁶ » indique ainsi avec raison le sémioticien et théoricien des médias Daniel Chandler, qui resitue la pensée mcluhanienne parmi un ensemble de travaux contemporains qui la confortent avec diverses nuances. Daniel Chandler rapporte ainsi que selon le philosophe Don Ihde, « les technologies organisent, sélectionnent et concentrent l'environnement à travers diverses structures de transformation (Ihde 1979, p. 53) [...] Avant Ihde, Marshall McLuhan et Harold Innis ont aussi exploré la sélectivité [*selectivity*] des médias, bien qu'ils se soient prioritairement

414 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias* (1964), Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 25.

415 *Ibid.*

416 Daniel Chandler, « Processes of Mediation », 1995, en ligne sur <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/short/process.html> [19 septembre 2012]. Du même auteur, cf. également *The Act of Writing: A Media Theory Approach*, Aberystwyth, Prifysgol Cymru, 1995.

concentrés sur les “effets” sociaux des divers médias de communication. Innis a soutenu dans *The Bias of Communication* (1951) que chaque forme de communication implique un “biais” dans la manière dont elle manie l’espace et le temps [...] McLuhan, dans des livres tels que *The Gutenberg Galaxy* (1962) et *The Medium is the Massage* (McLuhan & Fiore 1967) a affirmé que l’utilisation de chaque média particulier “masse” le “ratio des sens” humains (allusion qui se trouve également chez Innis). Plus récemment, Neil Postman a réinterprété l’aphorisme de McLuhan selon lequel “le médium est le message” en lui faisant signifier qu’il est “intégré à chaque outil un biais idéologique, une prédisposition à construire le monde de telle façon plutôt qu’une autre, à valoriser une chose plutôt qu’une autre, à amplifier un sens, une aptitude ou une attitude plus vivement que les autres” (Postman 1993, p. 13).⁴¹⁷ »

Chandler conclut :

La sélectivité d’un média émane de la manière dont il formalise les phénomènes au sein de ses propres contraintes. Chaque média facilite, accentue, intensifie, amplifie, accroît ou étend certains types d’usages ou d’expériences alors qu’il en entrave, restreint ou réduit d’autres⁴¹⁸.

Enonçant, comme nous l’avons fait, qu’il y a une relation de l’exposition à l’édition imprimée en tant qu’il s’agit dans les deux cas de médias ayant une fonction d’exposition et de publicité, il importe donc de préciser comment ils fonctionnent, c’est-à-dire de quelle manière ils formalisent la réception et la perception des phénomènes artistiques qu’ils médiatisent. Préciser cette question mènera en fait à comprendre que la dimension alternative des livres et des éditions d’artistes tient au fait qu’ils proposent une économie de l’art différente de celle qui résultent de ses formes exposées. Ici encore, économie ne doit pas se comprendre dans son sens financier et politique usuel, mais au sens beaucoup plus large de système d’organisation et de fonctionnement d’une chose.

417 Daniel Chandler, « Processes of Mediation », *loc. cit.*

418 *Ibid.*

DES ÉCONOMIES DE L'ART DIFFÉRENTES

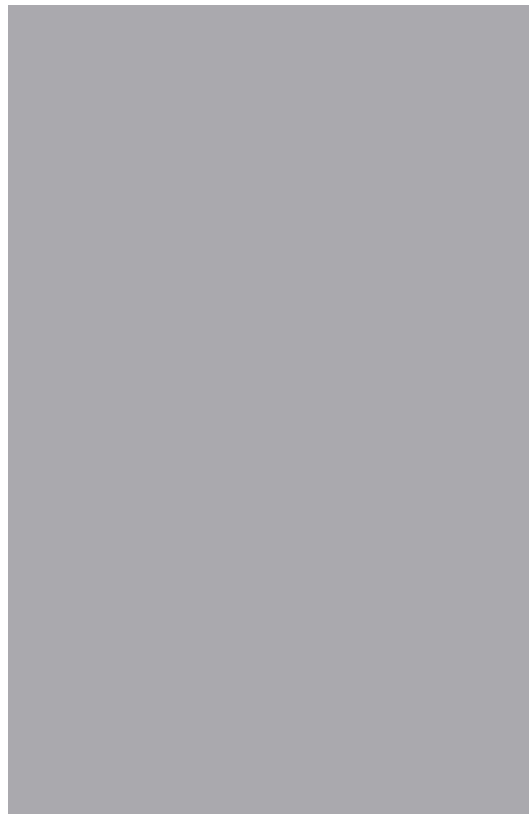
Les expositions disposent les œuvres auprès du public d'une manière très différente des livres. La condition de spectateur d'une exposition n'est pas nécessairement moins active que celle de lecteur d'un livre d'artiste, même si la lecture peut sembler mobiliser davantage le récepteur que le seul regard. Jacques Rancière a raison de remettre en question la distinction entre regarder et agir en remarquant que « le spectateur aussi agit [car il] observe, il sélectionne, il compare, il interprète⁴¹⁹. » Le philosophe parle là du spectateur de théâtre, mais ses propos s'appliquent également au champ des arts plastiques. Pourtant, même en ne cédant pas à un discours qui valoriserait de façon trop idéaliste les dispositions esthétiques que supposent les livres d'artistes, force est de constater que l'exposition et l'édition sont des dispositifs qui diffèrent tant du point de vue de leurs espaces, que du point de vue des temporalités et des modes de publicité ou de sociabilité qu'ils engagent. Alors que l'exposition suppose le déplacement ou la production *in situ* d'œuvres d'art dans un espace-temps parfaitement situé (un espace architectural où des événements ont lieu dans une temporalité donnée), et dans lequel un public est invité à les percevoir par la contemplation ou certaines formes d'interaction, le livre, multiple et mobile, pouvant emprunter d'autres circuits de visibilité que ceux des beaux-arts, est diffusé à l'attention d'un certain nombre de destinataires individuels en des lieux et dans une temporalité largement imprévisibles. Ainsi, l'« exposition » se dissout en quelque sorte dans une logique élargie de diffusion et de distribution, où la place et le rôle du récepteur ne sont plus les mêmes.

419 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 19.



En haut : Wenceslaus Hollar, Daniel King, frontispice gravé in Roger Dodsworth, William Dugdale, *Monasticon Anglicanum*, 1655, Londres, imprimé par Richard Hodgkinson, *In-folio*.

En bas : Josef Muller-Brockmann, *Grid Systems in Graphic Design*, Stuttgart, Verlag Arthur Niggli, 1968 (à gauche : l'espace de la page ; à droite : l'espace architectural tridimensionnel).



**Les espaces-temps de l'exposition et du livre (*The Sheffield Pavillon*,
Roberto Martinez, *Super #11*)**

L'espace du livre et de l'imprimé est double : il est celui de son espace propre, l'espace qui le constitue en tant qu'objet, mais il est aussi l'espace de sa circulation, qui n'a que peu de points communs avec la circulation des expositions que l'on dit « itinérantes » (les réseaux, les acteurs, les rythmes, les échelles de ces deux circulations ne sont pas les mêmes). Du premier point de vue, il est possible de dire que le livre et l'imprimé ont une architecture. Cette architecture n'est pas celle des murs et d'une distribution d'espaces tridimensionnels, mais celle des pages, de leur ordonnancement et de leur reliure, celle du pli et du recto / verso. Des frontispices — terme désignant une représentation en première page d'un livre tout autant qu'un élément architectural — jusqu'à l'ordonnancement moderne de la page⁴²⁰, l'histoire de l'édition nous apprend d'ailleurs que l'architecture a souvent été un modèle métaphorique ou un référent comparatif pour le livre, ce pourquoi il est courant de dire des graphistes et des typographes qu'ils sont les architectes du livre. Au XVII^{ème} siècle, il était de surcroît fréquent que l'espace livresque tente de dupliquer par imitation celui de la galerie de peinture, ou *stoa*⁴²¹. De nombreux livres reproduisaient des galeries de peinture par la gravure, aux pages de frontispice notamment, ou tentaient de faire apparaître des tableaux à la surface des pages (des pages d'un format souvent imposant), en enchâssant leurs reproductions dans des mises en scènes architecturales et des décors évoquant l'espace de la galerie. Ces « livres-galeries » cherchaient ainsi à donner à travers les pages « l'illusion d'un voyage et d'une pérégrination dans un espace

420 Les typographes et les graphistes conçoivent le plus souvent leurs polices de caractère et leurs mises en page en fonction de grilles de composition qui sont cousines des plans architecturaux (les tracés régulateurs) en ce qu'elles résultent d'outils semblables et partagent un même souci de rationalité et de normalisation. Cf. Josef Müller-Brockmann, *Grid Systems in Graphic Design*, Stuttgart, Verlag Arthur Niggli, 1968.

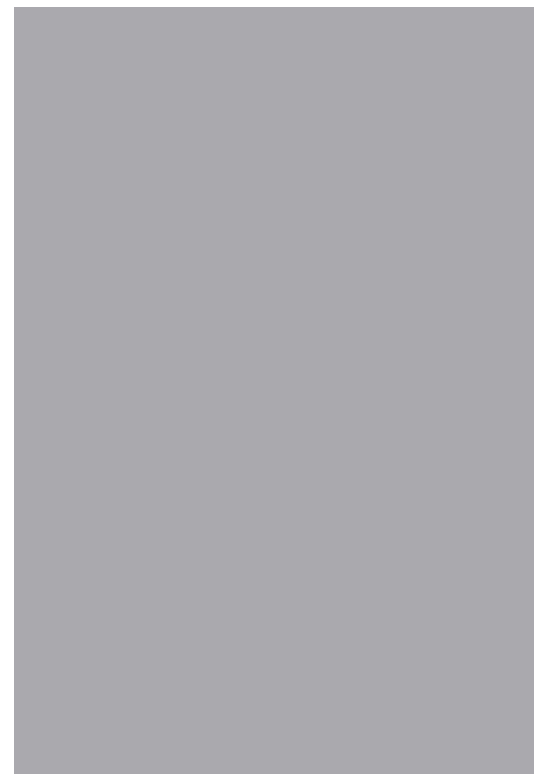
421 *Stoa* est le terme désignant la galerie de peinture des palais et hôtels particuliers de l'époque classique. Cf. Bernard Teyssandier, « Les métamorphoses de la *stoa* : de la galerie comme architecture au livre-galerie », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 71-101.



Ci-contre : Leonard Gaultier, frontispice gravé pour Jan Pierre Valerian, *Les Hiéroglyphiques*, Lyon, Pierre Frellon, 1615, *In-folio*.

En bas à gauche : Leonard Gaultier, frontispice gravé pour Philostrate l'ancien, *Les Images ou tableaux de plate peinture*, Paris, Abel Langelier, 1597, *In-quarto*.

En bas à droite : Couverture du *Musée des Familles*, 1^{er} volume, 1^{ère} année, 1854.



monumental [...]»⁴²². » Cette métaphore architecturale ne concerne pas seulement l'apparence des livres. L'agencement des tableaux dans la galerie de peinture étaient également convoqué comme un modèle rhétorique pour l'organisation de la pensée, pour la structuration du discours et l'ordonnancement des idées sous la forme d'un texte. Les « musées de papier »⁴²³ du XIX^{ème} siècle — le titre « musée » fut donné à de nombreuses publications périodiques consacrées aussi bien aux arts, qu'à la technique ou à la littérature — puis le « musée imaginaire »⁴²⁴ malrucien au XX^{ème} siècle, ont été les lointains héritiers de cette conception du livre comme architecture virtuelle.

*The Sheffield Pavillon*⁴²⁵, publié en 2007, s'inscrit dans cette histoire de l'édition, en opérant le renversement déjà observé chez Seth Siegelaub, à savoir le passage de la représentation à la présentation, le passage de la reproduction d'informations secondaires à l'exposition imprimée de l'information primaire. Ce livre a été édité à l'occasion de la Biennale de Venise 2007. Invitée à y concevoir un pavillon qui ne serait pas national mais représenterait une scène locale, la ville de Sheffield décida de concevoir celui-ci en tant que projet éditorial accueillant les contributions de divers artistes : « une exposition itinérante sous la forme du livre, c'est-à-dire une architecture de papier pour l'art⁴²⁶. »

Cette métaphore architecturale, revendiquant explicitement le statut d'exposition pour un

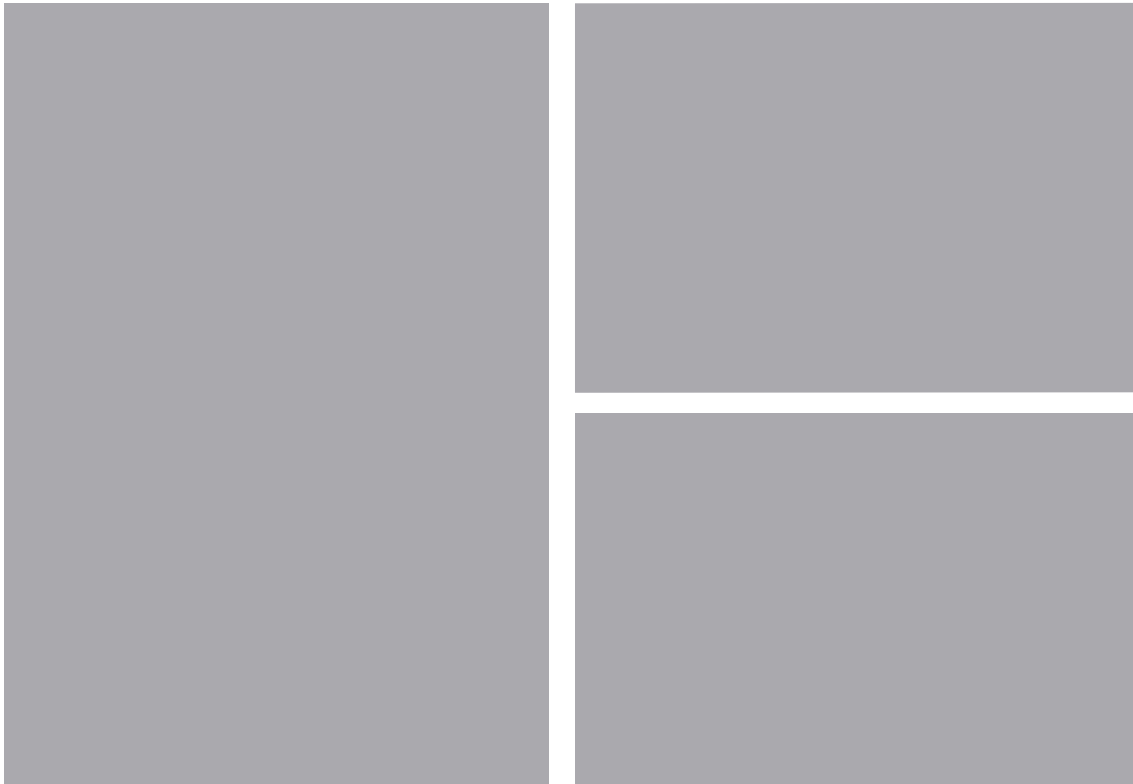
422 Bernard Teyssandier, « Les métamorphoses de la *stoa* : de la galerie comme architecture au livre-galerie », *loc. cit.*, p. 83.

423 Cf. Bernard Deloche, *Le Musée virtuel*, Paris, PUF, 2001.

424 « Qu'avaient vu, jusqu'en 1900, ceux dont les réflexions sur l'art demeurent pour nous révélatrices ou significatives, et dont nous supposons qu'ils parlent des mêmes œuvres que nous [...] ? Deux ou trois grands musées, et les photos, gravures ou copies d'une faible partie des chefs-d'œuvre de l'Europe. [...] Aujourd'hui, un étudiant dispose de la reproduction en couleurs de la plupart des œuvres magistrales, découvre nombre de peintures secondaires, les arts archaïques, les sculptures indiennes, chinoises, japonaises et précolombiennes des hautes époques, une partie de l'art byzantin, les fresques romanes, les arts sauvages et populaires. [...] Nous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée. Car un Musée Imaginaire s'est ouvert, qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées : répondant à l'appel de ceux-ci, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie. » (André Malraux, *Le Musée imaginaire* (1947), Paris, Gallimard, 1996, p. 15-16).

425 *The Sheffield Pavillon* [avec Farhad Ahrarnia, Tim Etchells, Matthew Harrison, Maud Maya-Baviera, Meriel Herbert, Host Artists' Group, Penny McCarthy, Sarah Staton, Neil Webb, Katy Woods], Sheffield, Sheffield Contemporary Art Forum, 2007.

426 *Ibid.*



The Sheffield Pavillon [avec Farhad Ahrarnia, Tim Etchells, Matthew Harrison, Maud Maya-Baviera, Meriel Herbert, Host Artists' Group, Penny McCarthy, Sarah Staton, Neil Webb, Katy Woods], Sheffield, Sheffield Contemporary Art Forum, 2007, 96 p., 21 × 15 cm.

espace imprimé, se manifeste dans les choix de mise en page et d'organisation de l'ouvrage : police de caractères constructiviste pour les titres de sections, mise en évidence typographique de mentions suggérant l'idée d'un parcours physique (« This way in », « This way up », « This way out »), cahiers non-massicotés dissimulant une contribution artistique qui n'est pas annoncée au sommaire, sont autant de solutions éditoriales qui tendent à désigner le livre en tant qu'espace concret. Cet espace, les artistes conviés au projet se l'approprient d'une manière plus ou moins réflexive, en s'en servant comme d'un simple support de diffusion, ou en mettant à profit la cinétique du recto-verso propre au codex, à l'instar de Meriel Herbert qui reproduit à travers quatre pages du livre (page droite / double page / page gauche) la photographie de deux bras se rejoignant par la paume de la main au centre d'une double page.

Compte-tenu de cette analogie entre espaces livresques et architecturaux, il n'est pas étonnant que la transposition de l'espace d'exposition à l'espace du livre semble logique à un certain nombre d'artistes. Évoquant sa première édition, Roberto Martinez (1963-) explique par exemple qu'elle « était simplement une œuvre exposée en galerie quelques mois auparavant et transposée dans l'espace du livre⁴²⁷ » :

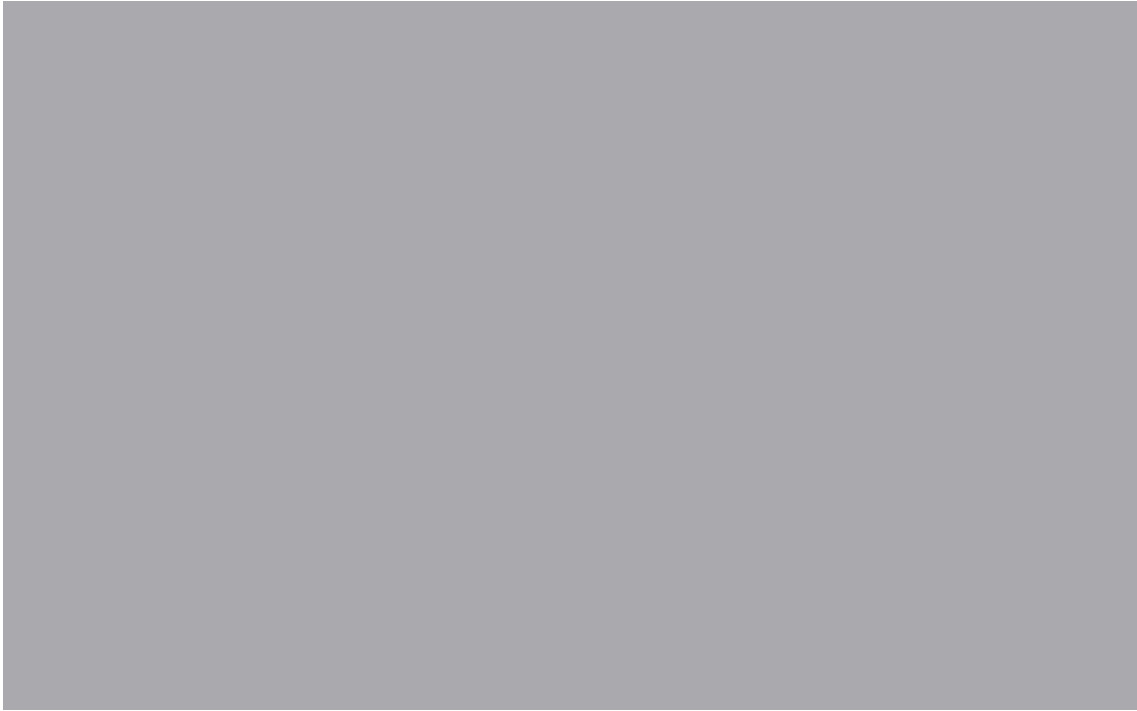
Mêmes images et même concept employés. L'espace du livre me permet de trouver une équivalence spatiale au lieu classique de l'exposition. Tourner les pages, c'était comme de changer de mur ou de pièce, pour installer un objet ou une image. L'emploi de papiers calques, de feuilles de formats différents, introduisait des plans successifs. Il n'y avait pour moi aucune différence entre l'œuvre exposée et le livre quant aux enjeux artistiques. Le livre d'artiste : lieu où s'expose le travail, où se met en espace / met en page, une exposition, la visibilité d'une pensée artistique. Chaque livre peut ainsi être équivalent à une exposition⁴²⁸.

La publication⁴²⁹ dont Roberto Martinez parle en ces termes est un livret de 52 pages au

427 Roberto Martinez, « Notes à propos du livre d'artiste », *loc. cit.*

428 *Ibid.*

429 Roberto Martinez, *Moi aussi j'aurais peur si je rencontrais un ange, 1. La bataille de Midway*, *op. cit.*, publié suite à l'exposition *Pièces par pièces*, Galerie Domi-Nostrae, Lyon, 1990.



En haut : Roberto Martinez, exposition *Pièces par pièces*, Galerie Domi-Nostrae, Lyon, 1990.
En bas : Roberto Martinez, *Moi aussi j'aurais peur si je rencontrais un ange, 1. La Bataille de Midway*, Paris, Robert Claire, 1991, 52 p., 20,5 × 12,8 cm.

format oblong, relié par agrafage avec une couverture bleu, et dédié « à ceux qui errent » (« Je ne suis pas sûr que ceux qui errent craignent d'arriver », indique de surcroît une inscription finale). La première double page suivant ce texte en exergue offre en regard l'une de l'autre une photographie et une définition qui livrent une double clé de lecture pour le livre. La photographie est en fait un photogramme manifestement issu d'un film, comme les autres images du livre représentant des combats aériens. Y apparaît une île photographiée depuis un ciel nuageux, avec un imposant sous-titrage nous renseignant quant à son identité : « ILE DE MIDWAY ». Cette île a été l'objet d'une bataille opposant l'aviation et la flotte américaine et japonaise durant la Seconde Guerre mondiale. Elle fut filmée par John Ford qui en tira deux documentaires, et fit l'objet d'un long métrage mis en scène par Jack Smight (*Midway*, 1976). La définition quant à elle nous apprend que *midway* signifie « intermédiaire », « à mi-chemin ». Cet espace de « l'entre », de l'intermédiaire, est lui-même matérialisé dans le livre par le recours aux feuilles de papiers calques sur lesquelles sont imprimées certaines des images, qui viennent ainsi se superposer à celles des pages entre lesquelles elles s'intercalent.

Comme l'explique l'artiste dans les propos rapportés précédemment, l'usage du calque est aussi un moyen d'introduire des plans, des profondeurs, transposant d'une certaine manière les relations spatiales qui liaient tout d'abord ces images dans un espace d'exposition, où elles étaient pour certaines suspendues et pour d'autres encadrées perpendiculairement aux murs.

D'une façon très différente, c'est également un travail d'édition d'un corpus iconographique qui caractérise le projet *Super #11 – Répétition dans l'épilogue*⁴³⁰, une initiative de l'artiste et commissaire d'exposition Christophe Lemaître (1981-). Édité en 2010, non sous la forme d'un livre cette fois-ci, mais d'un poster, *Super #11* correspond à la réorientation

430 *Super #11 – Répétition dans l'épilogue* [une proposition de Christophe Lemaître, avec Julien Audebert, Stuart Bailey, Éric Baudelaire, Ryan Gander, Mark Geffriaud, Mauricio Guillén, Aurélien Mole, Bernard Piffaretti], Paris, Super, 2010.



Super #11 – Répétition dans l'épilogue [avec Julien Audebert (en bas) *et alii*, éd. par Christophe Lemaître], Paris, Super, 2010, poster 120 × 160 cm.

d'un projet curatorial d'abord initié dans un espace d'exposition que ses responsables avaient dû quitter peu avant :

Répétition dans l'épilogue était à l'origine un projet que j'envisageais dans notre *project-space*. Mon souhait était de venir y traiter de ce que sont habituellement les marges d'une exposition (tout du moins, de tenter de remettre les marges au centre de la page, c'est-à-dire dans la galerie). Lorsque nous avons dû libérer ce lieu, j'ai préféré saisir l'occasion pour tenter d'inscrire ce projet dans une forme différente, encore à trouver. Comme nous éditions des *ephemeras* pour chaque projet, le pas de côté très simple fut de dire que l'on allait cette fois-ci faire toute l'exposition sous la forme d'un *ephemera*, et que cet objet serait l'épilogue de notre lieu⁴³¹.

Huit artistes furent conviés à faire une proposition sans savoir quelle forme définitive prendrait le projet, mais avec pour seule consigne que toutes les contributions soient reproductibles par les techniques d'imprimerie. En regard des réponses apportées par les artistes, le rôle de Christophe Lemaître fut de trouver un support et une forme adéquats pour les réunir, en l'occurrence un grand poster rectangulaire, façonné en triangle à l'aide d'une série complexe de plis déterminant un tracé préalable à l'exposition, au sein duquel fut décidé l'agencement des diverses contributions artistiques. Le poster, ainsi qu'un texte proposé par l'un des invités, Stuart Bailey (1973-), fut reproduit en 211 exemplaires, ce nombre étant déterminé par la proposition de Julien Audebert (1977-), consistant en une série de 211 photographies (12 × 16 cm) percées par l'impact d'une balle de carabine. L'exposition dans son intégralité se compose ainsi de ces trois éléments : texte agrafé, tirage photographique et poster. Le pliage (et dépliage) spécifique de ce dernier séquence de manière précise l'apparition des images qui y sont reproduites, de sorte à ce que le récepteur les appréhende selon une relation physique que Christophe Lemaître compare à celle de « l'exposition classique [envisagée] telle une expérience de

431 Christophe Lemaître, email échangé avec l'auteur en date du 26 septembre 2011.



Bernard Piffaretti in *Super #11 – Répétition dans l'épilogue*, Paris, Super, 2010, poster 120 × 160 cm. (V.L.)

marche, de promenade⁴³². » Mais au déplacement du spectateur dans un espace construit se substitue un double mouvement impliquant d'une part le déploiement des images dans le champ de son regard et d'autre part la circulation de son regard dans la surface définie par les limites du poster. Sur l'une de ses faces, le pliage instaure à la fois l'apparition progressive de chacune des images reproduites — les plis venant fragmenter la plupart d'entre elles — et leur mise en relation selon un principe de symétrie. De part et d'autre de l'hypoténuse du poster plié au format d'un triangle rectangle, est ainsi imprimé un poncif de Bernard Piffaretti (1955-), qui constitue en quelque sorte la « couverture » du poster. Les poncifs de l'artiste appartiennent à ce qu'il nomme ses « produits dérivés ». Ce sont des impressions numériques d'agrandissement noir et blanc tramés de ses peintures. Mais ces produits ne visent pas tant à exploiter l'image de son travail qu'à le remettre en jeu par la reproductibilité (ce sont de nouvelles œuvres reproductibles plutôt que des reproductions d'œuvres) :

Ces « poncifs » font autant référence à cette technique traditionnelle de reproduction d'un dessin aux contours piquetés sur lequel on passe une poudre noire, pour en garder la trace, les lignes, qu'à l'emploi actuel de son terme. Un poncif qui désigne aujourd'hui un travail sans grande originalité, qui reprend des idées, des modèles déjà utilisés ; qui fait preuve de la plus grande banalité. Banalité, qui ne dérange pas Bernard Piffaretti, bien au contraire, puisque toute sa pratique semble être basée sur une volonté de banaliser l'acte de peindre. À une période marquée par un souci constant de renouvellement des formes, des pratiques et des postulats, cette banalité revendiquée devient paradoxalement une forme puissante d'originalité, alors même que les poncifs disent bien comme le rappelle l'artiste « que toutes les situations picturales des tableaux ne sont que des poncifs d'une histoire sans cesse en train de se rejouer... »⁴³³

432 Christophe Lemaître, email échangé avec l'auteur en date du 26 septembre 2011.

433 Virginie Lauvergne, « Bernard Piffaretti, *After pas égaux* », 2007, en ligne sur <http://villastclair.free.fr/edition/piffaretti.html> [19 septembre 2012]. Les propos de Bernard Piffaretti cités par l'auteur ont été recueillis par elle au cours d'un entretien par courriels.



Mark Geffriaud (image centrale) et Stuart Bailey in *Super #11 – Répétition dans l'épilogue*, Paris, Super, 2010, poster 120 × 160 cm. (V.L.)

Selon un principe constant dans le travail de Bernard Piffaretti, le poncif imprimé sur le poster consiste en deux formes ovales dupliquées de part et d'autre d'un épais trait noir prenant place sur le pli qui constitue l'hypoténuse du triangle. En effet, depuis 1986 les peintures de Bernard Piffaretti sont régies par un protocole précis mais ouvert, consistant à diviser la toile de ses tableaux en deux par un trait central qui détermine non seulement les deux parties (droite / gauche) du tableau, mais aussi deux temps du processus créatif. En effet, la première composition peinte sur l'une ou l'autre des parties est ensuite dupliquée, plus ou moins fidèlement, sur celle qui est restée vierge. Au final, les deux parties visuellement semblables sont pourtant toujours différentes. Dans le contexte d'apparition qu'offre *Super #11* au travail de Bernard Piffaretti, le pli du poster et le séquençage symétrique qu'il crée viennent souligner cette dialectique à l'œuvre dans les toiles, ou en l'occurrence les poncifs, du peintre. Sur l'une des deux faces du triangle, une tâche noire semble parasiter la logique de réplique de la composition de Bernard Piffaretti. On peut en effet s'apercevoir en la regardant de près qu'elle n'est pas imprimée de la même manière que le poncif, et qu'il s'agit en réalité d'une tâche de peinture, vaporisée à la bombe à travers le trou de la dernière des 211 photographies percées de Julien Audebert. Cette collusion des contributions artistiques, qui contribue à les lier dans un espace commun, intervient également sur l'autre face du poster, où à la croisée des deux plis principaux, en plein centre de la surface de papier, une image de Mark Geffriaud vient se loger parmi la collection iconographique de Stuart Bailey qui est reproduite sur cette partie du poster.

Cette collection est constituée de reproductions d'œuvres, de photographies de livres, de documents divers dont le seul point commun est qu'ils ont tous été publiés dans la revue *Dot Dot Dot* dont Stuart Bailey a été l'initiateur en 2000 et l'un des éditeurs jusqu'en 2011. La disposition des images est conçue de sorte à ce qu'elles soient appréhendées simultanément, le poster déplié. Elle reprend l'agencement des documents tels qu'ils étaient apparus lors de la dernière occurrence publique de la collection au moment



Mauricio Guillén (image centrale) in *Super #11 – Répétition dans l'épilogue*, Paris, Super, 2010, poster 120 × 160 cm. (V.L.)

de la réalisation de *Super #11*, à savoir une exposition⁴³⁴ pour laquelle les images furent encadrées et réunies sous la forme d'un long accrochage mural composant une constellation iconographique. Pour le poster, les images reprennent la disposition qu'elles avaient dans cet accrochage, les deux moitiés horizontales de la cimaise d'exposition étant disposées l'une au-dessus de l'autre dans la verticalité du poster, afin d'assurer la transition d'un format à l'autre.

Par ailleurs, les effets des plis et du séquençage qu'ils introduisent se répètent au centre de la première face du poster, où la reproduction d'une photographie de Mauricio Guillén (1971-)(*Unmeasurable distance*, 2007), représentant une personne touchant un miroir paume ouverte, est traversée par un pli à l'endroit précis où la main et son reflet se rejoignent. Dans la paume de cette personne est inscrit le mot « ME », dont le reflet dans le miroir fait apparaître le mot « WE ». Ce jeu de symétrie au sein même de l'image centrale du poster définit le positionnement des autres images qui, de part et d'autres de la photographie de Mauricio Guillén, apparaissent par paires ou jouent elles aussi d'un déploiement autour d'un pli répondant à leur composition symétrique.

Cette longue description rend compte du fait qu'en s'émancipant du système du codex, cette édition complique ses conditions de lecture. Par comparaison avec un livre, elle y perd en effet en simplicité : elle est plus complexe à manipuler qu'un livre, plus fragile, nécessite un espace de consultation plus vaste, et elle est moins facilement transportable. Mais son intérêt se situe pourtant dans ces différences, et en investissant l'espace imprimé comme une surface de montage iconographique, Christophe Lemaître propose une nouvelle formulation des relations entre l'espace de l'exposition et celui de l'œuvre éditée.

Ces diverses éditions rendent explicite que le livre et plus largement l'imprimé ont leurs caractéristiques spatiales propres, qu'ils sont des espaces dans lesquels peuvent s'exposer

434 Dexter Sinister (Stuart Bailey et David Reinfurt), *Extended Caption (DDD)*, Culturgest, Porto, 2009.

un contenu artistique, mais il faut noter également que leur espace excède en réalité celui de la page car ils sont multiples et diffusables. Aussi, alors que l'espace de l'exposition, au sens usuel, est en général l'espace scénographique de la galerie ou du musée, celui du livre, en revanche, n'est pas réductible aux pages qui le composent mais intègre tout autant les multiples lieux où se font sa diffusion et sa réception, de la bibliothèque publique à celle du salon en passant par les librairies ou même, pourquoi pas, les transports en commun. Cet espace de la diffusion éditoriale, de l'ubiquité du livre, est tout autant un hors-site non identifiable ou du moins non prévisible qu'un site architecturé et localisable. On ne saurait pas ailleurs comparer les livres d'artistes et les expositions itinérantes, bien que la préface du livre *The Sheffield Pavillon* suggère cette analogie⁴³⁵, sauf à considérer une exposition qui pourrait se déplacer en de très nombreux exemplaires, rigoureusement identiques. Or, à notre connaissance, rien de tel n'existe.

Par ailleurs, à cette dimension de non-site du livre répond son hors-temps. De l'exposition de Roberto Martinez, il ne reste ainsi pour le public qu'une photographie sur son site web, qui en est une simple trace documentaire. Quant au livre, il existe en 200 exemplaires dispersés, dont on peut supposer que la plupart ont conservé leur intégrité originelle et constituent chacun une œuvre dont la temporalité aura largement excédé celle de l'exposition.

C'est que les livres d'artistes ne permettent pas seulement d'exposer un contenu artistique, en le montrant et en proposant une manière de montrer (ou autrement dit d'« exposer » au sens où l'on expose une théorie, une idée ou un argument), ils permettent aussi, compte tenu de leur nature médiatique — non plus au sens où Jean Davallon parle de médias mais au sens le plus courant du terme — de le distribuer.

Les publications du Museum in Progress rendent compte de façon pertinente de cette faculté de l'édition à porter l'art dans un champ distributif. Le Museum in Progress

435 Cf. *supra*, p. 431, note 426.



Dan Graham, *Interventionen 02 : Schema, Der Standard / Museum in Progress*, 11 octobre 1995, p. 16.

est une structure fondée en Autriche en 1990 et se donnant pour enjeux d'« organiser des expositions à travers des médias tels que les journaux, les magazines, les panneaux d'affichage, les façade de bâtiment, la télévision...⁴³⁶ »

Le postulat du Museum in Progress, qui se réfère tant aux avant-gardes artistiques qu'au Musée imaginaire de Malraux, est que le musée contemporain peut-être une structure se constituant dans l'espace existant des médias plutôt qu'à travers un lieu et une institution spécifique. Le Museum in Progress, lit-on sous la plume d'un de ses tout premiers défenseurs, « veut être le modèle expérimental d'une nouvelle manière de financer, organiser, exposer et traiter l'art face aux contradictions culturelles créées ou exacerbées par le boom muséal des années 1980. [...] Avec son logo, Museum in Progress crée de l'espace muséal à partir de pages de journaux ou d'affiches. Cet espace ressemble à celui du musée conventionnel en ce qu'il apporte l'art au public tout en le protégeant. Mais au lieu de la promesse de plaisir oisif par lequel le musée formule sa transcendance quasi religieuse du quotidien, le nouvel espace propose un éventail de rapports avec la culture de tous les jours à définir par l'artiste : distance, proximité, assimilation ou disparition⁴³⁷. » Ni l'enjeu, ni la stratégie, ne sont nouveaux, mais le programme conserve son actualité : il s'agit de « court-circuiter les réseaux intermédiaires pour faire passer subrepticement l'art contemporain dans le quotidien en transformant des vides médiatiques en espaces artistiques gratuits⁴³⁸. » Pour ce faire, le Museum in Progress a mis en place des coopérations avec des structures médiatique telles que le quotidien autrichien *Der Standard*, le département culturel de la radio et de la télévision nationale autrichienne ou encore une société d'affichage public.

Les projets réalisés en coopération avec le journal *Der Standard* sont particulièrement intéressants du point de vue de leur capacité à distribuer l'art en dehors de ses lieux

436 <http://www.mip.at> [19 septembre 2012].

437 Ralph Ubl, « Art, capital et affrontement permanent. Museum in Progress », *Blocnotes*, n° 1, automne 1992, p. 42.

438 *Ibid.*



Joseph Grigely, *Interventionen 07, Der Standard / Museum in Progress*, 8 mars 1996, album :
p. 3 ; 6.

habituels. Parmi les diverses séries d'interventions accueillies par *Der Standard*, c'est la série *Vital Use*⁴³⁹ (1994-1995) qui définit le mieux les souhaits présidant à l'ensemble des projets publiés dans ce contexte (séries *Interventionen* en 1995-1996, *Interventionen in progress* depuis 1999, ou encore *Standard Museum* en 2004) :

VITAL USE donne aux artistes qui œuvrent à leurs propres structures de production et de distribution l'opportunité de présenter leur travail au cours d'une année, sous la forme d'une exposition-journal dans le quotidien *Der Standard*. Les travaux ont un double point commun : la fonction symbolique et la fonction d'usage s'entrelacent, de sorte à ce que l'homogénéité du travail artistique cède à l'hétérogénéité de la consommation [*consumption*]. Dans ce contexte, la dispersion est un aspect structurel ; pour l'artiste il n'est plus question de produire des objets autonomes, mais plutôt d'explorer ce qui se produit entre les gens et l'objet. Il est question d'une implication directe des lecteurs, à laquelle tout le monde peut potentiellement prendre part.

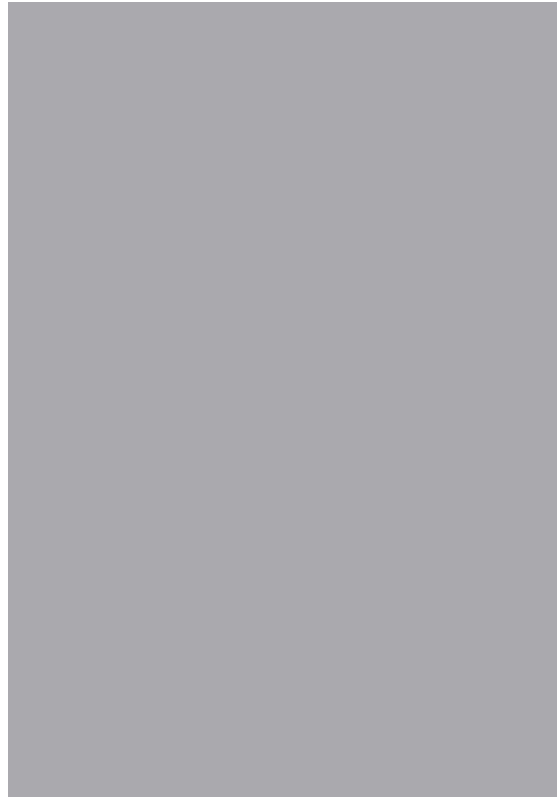
VITAL USE offre l'opportunité de s'échapper des ghettos et d'amener l'art dans d'autres contextes. L'art circule dans la vie et la vie dans l'art⁴⁴⁰.

Certaines interventions publiées dans *Der Standard* sont des inserts venant interrompre les contenus et la mise en page habituels du journal (Chris Marker, *Interventionen* 01, 1995 ; Dan Graham, *Interventionen* 02 : *Schema*⁴⁴¹, 1995 ; Hans-Peter Feldmann, *Interventionen in progress* 06, 1998 ; etc.). D'autres interventions sont davantage intersticielles et se logent au sein même du contenu du quotidien, dans les espaces désignés pour le contenu principal du journal. Joseph Grigely y a ainsi publié à diverses reprises des notes qu'il prend sans cesse pour communiquer en dépit de sa surdité — et dont il fait le matériau principal de son travail artistique — en les faisant paraître dans des emplacements déterminés par

439 *Vital Use* (commissariat Hans-Ulrich Obrist) incluait des travaux de Frédéric Bruly Bouabré, Hans-Peter Feldmann, Jef Geys, Carsten Höller, Fabrice Hybert, Rudi Molacek, Yoko Ono, Michelangelo Pistoletto, Wolfgang Tillmans, Rosemarie Trockel et Andrea Zittel.

440 Hans-Ulrich Obrist, « *Vital Use* — Exhibition Concept », 1994, en ligne sur <http://www.mip.at/attachments/384> [19 septembre 2012].

441 Concernant *Schema* de Dan Graham, cf. *supra*, p. 273.



Hans-Peter Felmann, *Vital Use 02, Der Standard / Museum in Progress*, 7 et 8 décembre 1994, p. 4 ; 6 ; 8 ; 17 ; 33.

le colonnage de la mise en page usuelle du journal et prenant ainsi une place qui aurait également pu être celle d'illustrations pour les articles, avec lesquels le travail de Grigely n'entretient pas de liens volontaires (*Intervention* 07, 08 mars 1996).

Hans-Peter Feldmann a également publié dans *Der Standard* des interventions qui fonctionnent sur ce mode de l'infiltration. Dans le journal du 7 et 8 décembre 1994, cinq photographies amateurs choisies par l'artiste parmi sa collection de photographies de famille trouvées apparaissent ainsi aux pages 4, 6, 8, 17 et 33 de la publication, dans le flux des articles⁴⁴², à proximité des photographies venant illustrer ces derniers et relevant de la responsabilité de la rédaction. Outre la légende « Hans-Peter Feldmann / museum in progress » qui est un indice de leur statut particulier, les images proposées par l'artiste se distinguent il est vrai des illustrations ordinaires car elles sont entourées d'une marge inexistantes pour les autres photographies. Toutefois, l'artiste joue bien là des contraintes et du contexte du journal, en mêlant son intervention à des contenus qui ne relèvent pas de sa responsabilité, et en glissant ses images dans des espaces prédéfinis par la mise en page du quotidien.

D'autres contributions s'approprient encore davantage les codes de la presse⁴⁴³, à l'instar des propositions de la série *Standard Museum*, qui apparaissaient dans le journal en 2004 sous la forme de *comic strips* :

The Standard Museum est une série de contributions artistiques qui sont apparues — pourvues d'un mode d'emploi — dans le quotidien *Der Standard* au format strip entre janvier et décembre 2004. En pliant et en assemblant le côté de chacune des trois pages contenant les contributions, il se créait des salles [*rooms*] miniatures qui formaient à travers le médium imprimé l'espace d'exposition conjoint de deux institutions artistiques

442 Pour *Interventions in progress* 06, dans l'édition du 3 avril 1998, Hans-Peter Feldmann adopte une autre modalité de présence dans le journal en proposant un montage de photographies de presse réunies sous la forme d'une double page.

443 Concernant la tendance des artistes à s'approprier les codes des publications périodiques dans les revues, journaux et magazines qu'ils éditent ou dans lesquels ils interviennent, cf. Marie Boivent, *La Revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, op. cit., p. 149 sqq.



En haut : Clegg & Guttman, *The Standard Museum (The Right Eyes : Photo-Index of Standard Images from 24-27-28/01/2004)*, *Der Standard / Museum in Progress*, 31 janvier – 1er février 2004, album : p. 27.

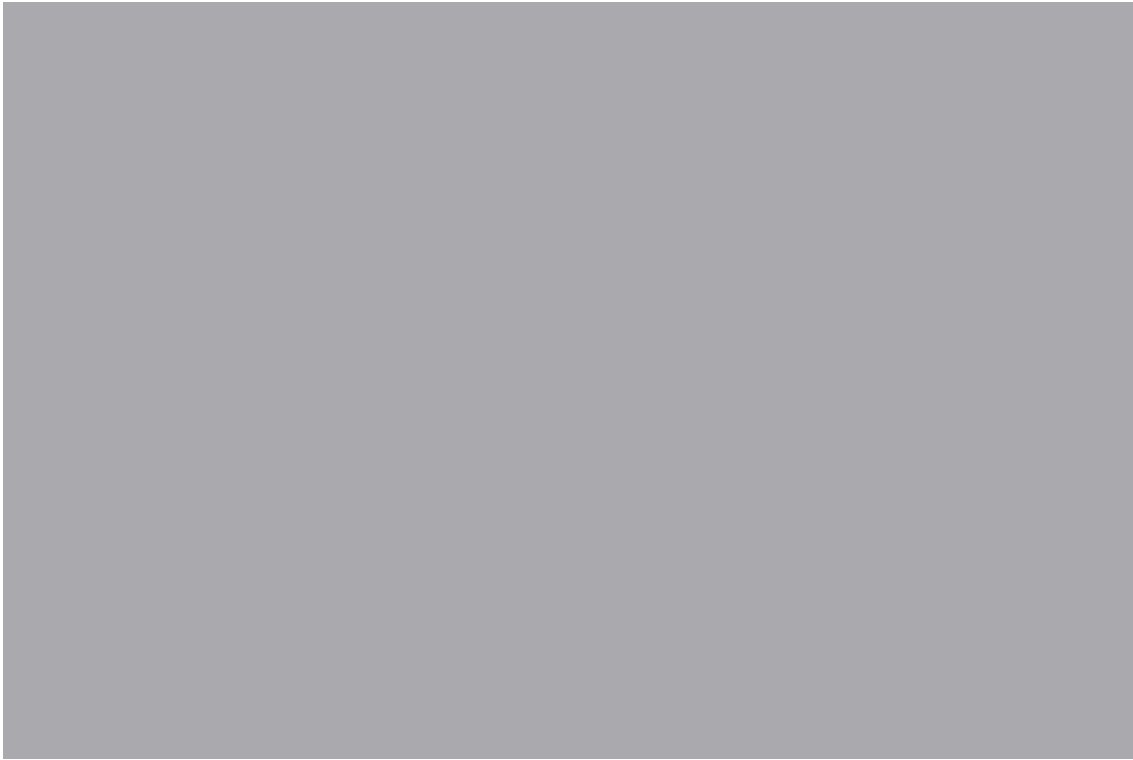
En bas : Sofia Goscinski, *The Standard Museum (Little Freedom)*, *Der Standard / Museum in Progress*, 13 et 14 novembre 2004, album : p. 2.

viennaises (l'Académie des beaux-arts et l'Université d'arts appliqués). Au cours d'une période d'un an, environ 20 œuvres d'étudiants des deux institutions apparurent. La première salle du *Standard Museum* est faite par le duo d'artistes Clegg & Guttmann, qui ont eut l'idée de cette série⁴⁴⁴.

La contribution initiale de Clegg & Guttmann dans le journal du 31-01 / 01-02-2004 est hautement contextuelle et autoréférentielle puisqu'elles consiste en la réunion, au format des vignettes de *comic strips*, des photographies d'œil droits des portraits publiés dans le journal lui-même du 24 au 28-01-2004.

Au-delà de leur caractère hétéroclite, ces contributions se rejoignent dans leur capacité à déterritorialiser la réception de l'art de par la nature médiatique de leur diffusion. *Der Standard* n'est pas une publication d'art, ni ne se lit dans un lieu artistique, mais s'achète en kiosque au prix d'un journal quotidien pour être lu dans les transports en commun, dans la rue, à son travail ou chez soi. Ce faisant, l'art est perçu d'une manière moins rituelle et moins sacralisante que lorsqu'il est exposé dans ses lieux habituels. En effet, la « légitimité » de l'œuvre d'art doit beaucoup à son exposition. « Du Saint Sacrement au bétail », ainsi que l'écrit Dominique Chateau, « tout s'expose par l'entremise d'un dispositif de présentation publique destinée à mettre en vue, mais le dispositif de l'exposition proprement artistique ne remplit cette double fonction de présentation et de monstration qu'en considération d'un objectif strictement artistique : le fait qu'elle confère aux objets exposés la légitimité de l'œuvre d'art. » La légitimité dont parle ici Dominique Chateau est celle de l'œuvre d'art dans sa prétention à être reconnue comme telle. Mais c'est aussi une légitimité culturelle par laquelle l'œuvre se pare d'une aura, d'une respectabilité, d'un caractère transcendant. Lorsqu'une œuvre est exposée par les moyens de l'édition plutôt que dans une galerie ou un musée, l'exposition remplit toujours sa fonction instituante qui lui permet de conférer à la proposition de tel ou tel artiste le statut sémiotique d'œuvre

444 Texte de présentation en ligne sur <http://www.mip.at/projects/standard-museum> [19 septembre 2012].



En haut : Hans-Peter Feldmann, *Interventionen in progress 06*, *Der Standard / Museum in Progress*, 3 avril 1998, p. 55-56.

En bas : Lawrence Weiner, *Interventionen 13*, *Der Standard / Museum in Progress*, 1^{er} août 1996, p. 8-9.

d'art, mais elle le fait plus discrètement, si l'on peut dire. En sortant de l'espace d'exposition traditionnel, le travail de l'artiste « se débarrasse de l'équipement précieux d'un objet d'art et s'habille d'une manière plus pratique, plus conforme à son but et à sa nature⁴⁴⁵ », ainsi qu'a pu le dire Maurizio Nannucci.

L'utopie démocratique du livre d'artiste

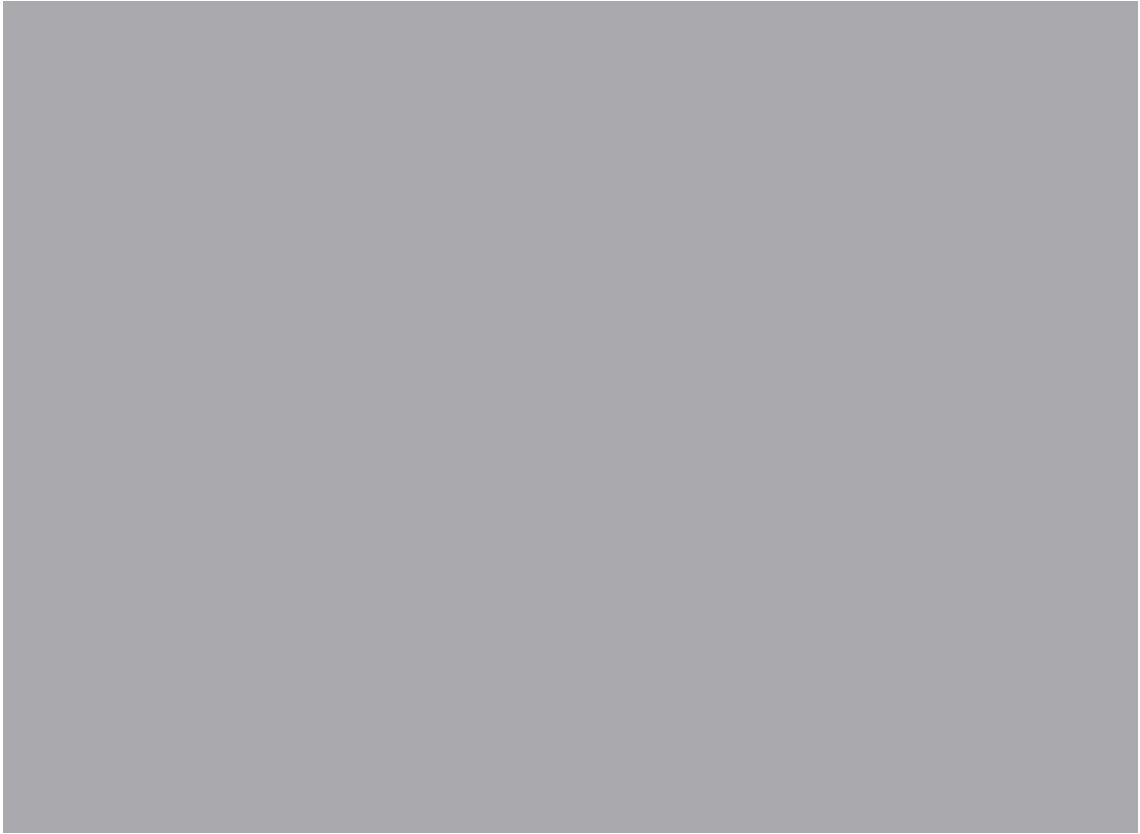
Distribuer l'art sous forme de livres le rendrait aussi bon marché et accessible que les *comic books*. Et cela changerait beaucoup de choses⁴⁴⁶.

Cette volonté affichée de mêler l'art à la vie, qu'elle soit manifestée par un artiste (Maurizio Nannucci) ou par des curateurs (Museum in Progress) rejoint l'utopie démocratique des livres d'artistes formulée dès les années 1960. Depuis que les livres et les éditions d'artistes constituent un territoire pour l'art, une constante dans leur historiographie est en effet l'affirmation de leur capacité supposée à « démocratiser » l'art. Cette affirmation — tant de la part des artistes que des critiques, des historiens ou des théoriciens — marqua en particulier la période pionnière des années 1960-1970, et reste aujourd'hui valable pour nombre d'artistes qui recourent au livre et à l'édition.

Le terme « démocratiser » recouvre diverses significations, plus ou moins liées les unes aux autres. Ainsi, démocratiser c'est rendre plus démocratique le fonctionnement d'une organisation sociale en vertu de l'étymologie bien connue du terme : *demos*, le peuple, et *cratos*, le pouvoir. Démocratiser, c'est aussi rendre accessible, cette signification du terme pouvant elle-même se comprendre en deux sens, souvent entremêlés. Le premier sens est

445 Maurizio Nannucci cité par Anne Mœglin-Delcroix, « Domaine public », *Sur le livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 550.

446 Adrian Piper, « Cheap Art Utopia », in « Statements on Artists' Books by Fifty Artists and Art Professionals Connected with the Medium », *loc. cit.*, p. 12.



General Idea, *File Magazine*, 1972-1989.

d'ordre quantitatif : démocratiser c'est assurer la « croissance en volume [...] de la population qui utilise une institution ou pratique une activité déterminée⁴⁴⁷. » Le deuxième sens a trait davantage à la diversification sociale de la dite population. Dans cette perspective, démocratiser une activité culturelle consiste non seulement à la rendre accessible à un nombre élevé de personnes, mais aussi et surtout à favoriser son accès quelques soient les acquis culturels et sociaux des récepteurs potentiels.

« Démocratisation » semble donc être un synonyme de popularisation, de vulgarisation ou de massification, et c'est d'abord en ce sens, en effet, que l'entendent ceux qui se sont exprimés au sujet du livre d'artiste. La plupart des auteurs qui ont ou qui ont eu une pratique régulière voire intensive du livre d'artiste, de même que la plupart des commentateurs qui ont abordé le phénomène, ne manquent pas de souligner que la force du livre est d'être un objet financièrement abordable, transportable, non précieux voire ordinaire : autant de qualités censées rendre l'art accessible à tous dès lors que les œuvres seraient médiatisées par les moyens du livre plutôt qu'exposées sous forme d'objets dans les lieux conventionnellement dédiés à l'art. « Nous voulions contourner les musées et les galeries, qui occupaient une place exclusive à l'époque, et atteindre un plus large public, au départ, en les engageant dans une forme de dialogue, puis, plus tard, à travers la notion d'œuvre reproductible et bon marché⁴⁴⁸ », explique ainsi le collectif General Idea, lorsqu'il commente le projet *File Magazine* (1972-1989).

Martha Wilson abonde en ce sens lorsqu'elle déclare : « Le livre a été reconnu par les artistes comme une unité portable qui permettrait de disséminer les idées artistiques efficacement, et comme un moyen par lequel influencer sur le grand public. Beaucoup de disques, de livres, de cassettes audio et de magazines d'artistes sont conditionnés pour la distribution à travers les circuits commerciaux, et les artistes se familiarisent avec les

447 Jean-Claude Passeron, « S'entendre sur le concept de démocratisation », *Problèmes politiques et sociaux*, n° 910, mars 2005, p. 32.

448 *General Idea: Multiples*, Toronto, S.L. Simpson Gallery, 1993, n.p., cité et traduit par Marie Boivent, *La Revue d'artiste, Enjeux et spécificités d'une pratique artistique, op. cit.*, p. 313.

techniques de marketing dans l'espoir de vendre leurs œuvres à l'audience potentiellement large qui existe en dehors du monde de l'art. [...] J'ai l'espoir que bientôt les livres d'artistes seront aussi communs que les boîtes de céréales, lus encore et encore en toute tranquillité par les gens dans leurs salons, ou donnés comme des cadeaux à la place du papier à lettre ou du savon⁴⁴⁹. »

Anne Mœglin-Delcroix souligne elle aussi que le livre d'artiste, « économique et d'un accès facilité, [...] participe donc comme "art moyen" de cette volonté de démocratisation chère à bien des artistes au tournant des années soixante et soixante-dix⁴⁵⁰ », mais explique par ailleurs ne pas suivre Martha Wilson dans son souhait que les livres d'artistes deviennent aussi banals que des boîtes de céréales et adoptent les techniques commerciales de l'industrie culturelle dominante⁴⁵¹ (en suggérant que les livres d'artistes étaient sur cette voie en 1978, lorsqu'elle écrivit son texte, Martha Wilson exagère d'ailleurs la situation). Surtout, Anne Mœglin-Delcroix écrit que, « même édité à de nombreux exemplaires, le livre a échoué à affranchir les œuvres du fonctionnement habituel du système de l'art⁴⁵². » Et « la désillusion ne porte pas tant sur l'accès à ces œuvres, [...] que sur la réalité de la demande, étroite. L'échec est celui de l'idéalisme d'artistes qui ont cru qu'il suffisait, pour changer le monde, de diffuser leurs idées par le moyen de leurs livres. [...] En ce domaine, l'offre n'éveille pas nécessairement le désir, pas plus que la proposition ne suscite l'adhésion⁴⁵³. »

Il faut alors préciser ce en quoi consiste la revendication démocratique du livre d'artiste : évoquer indifféremment la nature démocratique de ces livres et leur capacité de démocratisation de l'art ne relève-t-il pas d'un raccourci ? Est-ce seulement du côté de la réception que la nature démocratique des livres d'artistes est à chercher ou bien également du côté de la production ? Une chose peut-elle être démocratique sans engager

449 Martha Wilson, « Artists Books as Alternative Space », *loc. cit.*

450 Anne Mœglin-Delcroix, « Les livres d'artistes au département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale » (1981), *Sur le livre d'artiste, op. cit.*, p. 20.

451 Cf. Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste* (2011), *op. cit.*, p. 141.

452 *Ibid.*, p. 140.

453 *Ibid.*

pour autant une démocratisation effective, et alors, en quel sens l'est-elle ? Ou autrement dit, que signifie ici « démocratique » ?

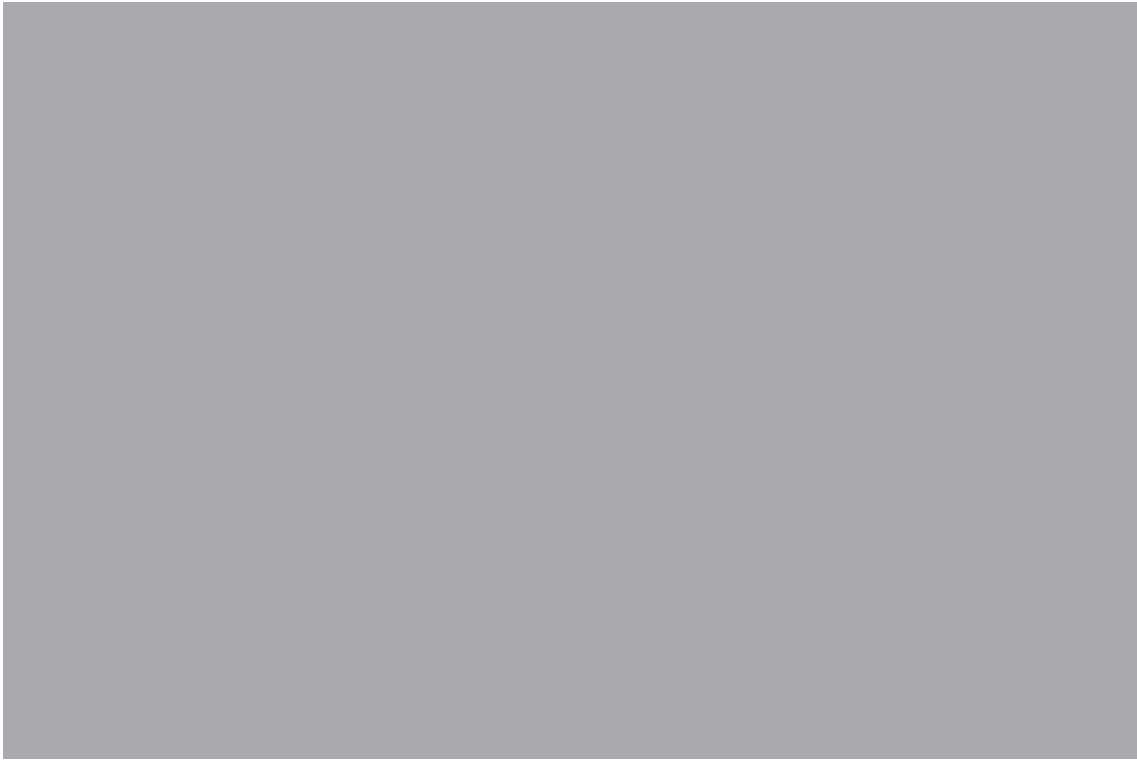
Entre les intentions et la réalité, le fossé est conséquent même s'il est déplaisant de le reconnaître. « Dispersés tels qu'ils le sont aujourd'hui, il n'est pas possible pour les gens de les voir, pas plus que de les acheter⁴⁵⁴ », reconnaît Allan Kaprow dès 1975, lorsqu'il évoque les livres d'artistes. À de rares exceptions près, le lectorat du livre d'artiste constitue un public de niche au sein du public déjà spécialisé de l'art contemporain dans son ensemble. Dès les années 1960-1970, un certain nombre d'acteurs du livre d'artiste firent le constat d'un décalage entre intention et concrétisation, du fait de la difficulté à diffuser les livres au sein de réseaux de distribution élargis. La diffusion éditoriale est en effet une tâche ardue, chronophage et coûteuse. De surcroît, les livres d'artistes ne sont pas seulement déroutants au regard des critères artistiques conventionnels, ils le sont aussi au regard des autres livres. Les livres d'artistes « n'ont que l'air ordinaires. Ils ne le sont pas⁴⁵⁵ », comme le disait Ulises Carrión. C'est en réponse à ce constat que ce dernier créa la librairie Other Books and So⁴⁵⁶ à Amsterdam (1975-1978), et que d'autres fondèrent des structures spécialisées telles que Printed Matter (1976) à New York ou Art Metropole (1974) à Toronto. Mais si elles ne réalisent pas un travail spécifique en ce sens, ces structures ne sont pas nécessairement des outils de démocratisation.

Il y a donc une sorte de malentendu ou de naïveté à croire dans une capacité de démocratisation de l'art par les livres d'artistes quand leur diffusion dépend essentiellement de circuits spécialisés, et ce d'autant que leur tirage s'établit rarement au-delà de 1000 exemplaires, ce qui reste relativement modeste. Qui plus est, l'abondance des exemplaires disponibles n'est pas toujours gage d'une diffusion diversifiée. Quelques publications

454 Allan Kaprow, in « Statements on Artists' Books by Fifty Artists and Art Professionals Connected with the Medium », *loc. cit.*, p. 9.

455 Ulises Carrión, « Other Books », *Quant aux livres / On Books*, *op. cit.*, p. 99.

456 Plus précisément, Other Books and So était un lieu multifonctionnel, à la fois librairie, atelier, lieu pour la programmation de performances, espace d'exposition, etc.



En haut : Lawrence Weiner, *Point d'ironie #6*, mai 1998, 8 p. 43 × 31,6 cm.

En bas : Peter Downsbrough, *(U)L.S #2 : Ecart*, 2008, 12 p., 43 × 29 cm.

récentes, dont l'économie de production et la diffusion ne correspondent plus au contexte des années 1960, constituent certes des contre-exemples : les livres de Sophie Calle édités chez Actes Sud ou ceux de Martin Parr se trouvent aisément dans les librairies généralistes, y compris à la FNAC. Mais des publications d'artistes telles que les journaux *(U)L.S*⁴⁵⁷ (2007-2011), ou les *Points d'ironie* édités par agnès b., ont pu atteindre jusqu'à 10000 exemplaires pour les premiers, et 300000 pour les seconds, sans que leur diffusion ne s'élargisse véritablement au-delà des espaces habituels de l'art — musées, centres d'art, galeries, etc.⁴⁵⁸ —, peut-être, paradoxalement, du fait de leur gratuité, qui écarte leur diffusion des lieux où il est d'usage d'acheter des livres, des revues ou des journaux. Aujourd'hui comme hier, dans la majorité des cas, les livres d'artistes relèvent de la micro-édition. Pour cette raison, ils sont rarement de véritables productions de masse et leur accessibilité, que ce soit en terme quantitatif ou du point de vue de leurs circuits de distribution, n'a donc pas toujours la capacité de concurrencer les autres modes de diffusion de l'art.

Lorsqu'ils concevaient leurs publications ou qu'ils promouvaient ce nouveau phénomène, les artistes et défenseurs pionniers du livre d'artiste avaient sans doute en tête le modèle des livres de poche ou bien celui des *comic books*. Soient les formes les plus basiques du livre, conçues pour être lues en tous lieux et toutes circonstances, pour être acquises par toutes les bourses, et qui pourraient ainsi contribuer au souhait d'un art réconcilié avec la vie, partagé par de nombreux artistes et critiques dans les années 1960-1970. Divers témoignages vont en ce sens, de Lucy Lippard espérant voir les livres d'artistes commercialisés dans les supermarchés⁴⁵⁹ à Adrian Piper comparant explicitement ce genre de publications aux *comic books*, en passant par Christian Boltanski et Jean Le Gac, qui

457 <http://www.un-limitedstore.com/U-L-S> [19 septembre 2012].

458 Les *Point d'ironie* sont aussi distribués dans les boutiques agnès b. et certains cafés. Mais sans verser dans la caricature, on peut néanmoins affirmer que les personnes qui les trouvent là n'élargissent pas radicalement le public de l'art.

459 Lucy Lippard in « Statements on Artists' Books by Fifty Artists and Art Professionals Connected with the Medium », *loc. cit.*, p. 10.

parlaient au sujet de leurs premières éditions de « petits livres⁴⁶⁰ ». Mais bien que les livres d'artistes partagent souvent avec les *comic books*, les livres de poche ou même les magazines la modestie de leur moyen de fabrication⁴⁶¹, réfutant la bibliophilie traditionnelle ou le modèle du beau livre d'art, il s'agit d'une comparaison qui reste néanmoins superficielle. En 1979, Ulises Carrión précisait d'ailleurs au sujet du livre d'artiste : « Cette nouvelle forme artistique a soulevé une grande vague d'espoir chez la plupart des artistes. Ils pensaient avoir trouvé un moyen d'expression bon marché qui les mettait directement en contact avec le public, les affranchissait tant soit peu de l'emprise des critiques, les inciterait à développer leur sens des responsabilités sociales, multiplierait à l'infini le nombre de consommateurs potentiels, et j'en passe. [...] De toute évidence, cette opinion reposait, chez les artistes, sur une ignorance complète du monde du livre traditionnel, dont l'évolution [...] s'est caractérisée par des mécanismes commerciaux et un syndrome de la célébrité comparables à ceux qui oppressent le monde de l'art⁴⁶². »

Les *comic books* tout comme les livres de poche sont des genres éditoriaux dont l'histoire est indissociable des stratégies commerciales qui ont permis leur essor. Dans le cas du livre de poche, la stratégie des premiers éditeurs qui en publièrent, à l'instar de Penguin Books au Royaume-Uni en 1936, était de réduire au maximum les coûts de fabrication des ouvrages pour pouvoir les commercialiser à petit prix dans un vaste réseau de distribution n'incluant pas seulement les librairies, mais aussi les kiosques, les relais de presse en gare, etc. C'est ainsi que le livre de poche est devenu un objet de la culture populaire,

460 Christian Boltanski et Jean-Le Gac cités par Anne-Mœglin Delcroix in « Petits livres », *loc. cit.*, p. 247.

461 Pour relativiser, on notera que tout en revendiquant leur apparence de livres familiers, Ed Ruscha disait déjà en 1965 que la qualité de fabrication de ses publications était supérieure à celle des livres de poche, et qu'elles étaient de ce fait beaucoup plus coûteuses, son souhait étant de réaliser « un produit de série qui soit de premier ordre » : *a mass-produced product of high order* (Ed Ruscha à John Coplans, « Concerning Various Small Fires. Edward Ruscha Discusses his Perplexing Publications », *Artforum*, vol. III, n° 5, février 1965, p. 25. La traduction est d'Anne-Mœglin Delcroix in *Sur le livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 138. Dans l'anthologie des écrits d'Ed Ruscha intitulée *Huit textes et vingt-trois entretiens, 1965-2009* [Zurich, JRP|Ringier, 2010, p. 61], Fabienne Durand-Bogaert propose la traduction suivante : « un objet haut de gamme produit en masse »).

462 Ulises Carrión, « Bookworks revisités », *Quant aux livres / On Books*, *op. cit.*, p. 68.

au même titre que les *comic books*, dont les faibles prix permettent également une large diffusion, tout autant qu'ils la requièrent (pour être rentable, le nombre d'exemplaires vendus doit être élevé).

Sans réduire l'origine, ni l'intérêt ou le succès des *comic books* et des livres de poche à de simples stratégies économiques, il apparaît néanmoins que leur existence est indissociable d'un système de production et de commercialisation qui n'est pas celui du livre d'artiste. Ce système semble même en contradiction avec l'idéologie qui, dans les années 1960, mena les artistes vers le livre car celui-ci semblait offrir un moyen de diffuser l'art tout en contournant son marché. Dans cette optique, John Baldessari alla jusqu'à déclarer au sujet des livres d'artistes : « L'art semble pur pour un moment et déconnecté de l'argent⁴⁶³. » Même si le rapport des artistes de l'avant-garde des années 1960-1970 (les artistes conceptuels en particulier) au capitalisme et aux stratégies commerciales de diffusion de l'art mérite d'être appréhendé avec plus de nuance⁴⁶⁴, il apparaît néanmoins qu'au niveau des intentions, la comparaison du livre d'artiste avec des catégories éditoriales telles que le livre de poche ou les *comic books* n'est que partiellement fondée.

En fait, si les livres d'artistes constituent une alternative au système conventionnel de l'art, il s'avère qu'ils peuvent être également subversifs à l'égard de l'édition. Aussi, dans la préface au catalogue 1967-1968 de la Something Else Press, lorsque l'artiste Dick Higgins explique les motivations qui fondent son travail, il n'évoque pas le souhait de circonvenir au monde de l'art (bien qu'il adhère également à cette idée), mais affirme vouloir « fournir des alternatives à tout moment à ce qui est vanté par les éditeurs commerciaux⁴⁶⁵. »

Ce faisant, en se différenciant à la fois des critères artistiques traditionnels et des éditions commerciales, les livres d'artistes peuvent être perçus comme des objets hermétiques ou

463 John Baldessari in « Statements on Artists' Books by Fifty Artists and Art Professionals Connected with the medium », *loc. cit.*, p. 6.

464 Cf. *supra.*, p. 365 *sqq.*

465 Dick Higgins, « Forethoughts », *loc. cit.*, p. 1.

susciter divers malentendus, et ce bien qu'ils soient des créations accessibles en termes physique (*available*) et financier (*cheap*). Il y a en effet un paradoxe à vouloir œuvrer en faveur d'une démocratisation de l'art tout en en faisant vaciller les critères d'appréciation et de définition, même si les artistes ont vu dans le processus d'élargissement radical de l'art une condition possible de sa réconciliation avec la vie. Ce paradoxe caractérise d'ailleurs nombre de démarches artistiques qui ont été revendiquées comme un moyen de mêler l'art à la vie par un effet de dé-spécialisation (*happening*, etc.). En adoptant des techniques de production, des supports, des formes et des modalités de réception qui pourraient aussi caractériser des objets ou des expériences appartenant à la vie quotidienne, les artistes souhaitaient faire de l'œuvre d'art une chose « ordinaire », et rendre l'expérience esthétique la plus commune possible. Il est vrai que comparativement aux œuvres dépendant des médiums traditionnels des beaux-arts, les livres et autres imprimés offrent un rapport à l'art plus ouvert, plus domestique sans être décoratif, davantage ancré dans le quotidien, moins sacralisé. Mais cette stratégie expose également les œuvres au risque d'une non-reconnaissance de leur identité d'art, ou peut les positionner en marge de la société, au lieu de les rendre communes, si elles sont perçues comme non-conformes aux normes et aux mentalités. Dans *The Cutting Edge of Reading Book*⁴⁶⁶, Judd et Renée Hubert livrent une anecdote qui permet de comprendre ce problème : alors qu'un orchestre de musique classique était invité à donner un concert dans une usine lors de la révolution russe de 1917, les musiciens crurent bon de s'habiller en tenue d'ouvrier pour se rapprocher de leur auditoire et rendre ainsi visible la familiarité qu'ils espéraient installer entre ce public et leur répertoire classique. Or ce geste déclencha à proprement parler un scandale, car les ouvriers se sentirent outragés : les musiciens semblaient leur dire qu'ils ne méritaient pas que l'on soit bien habillé pour eux. Il peut en aller de même avec les livres d'artistes, souvent bien mal « habillés » pour qui s'attend à admirer de l'Art.

466 Judd D. Hubert et Renée Riese Hubert, *The Cutting Edge of Reading Book*, New York, Granary Books, 1999, p. 241-242.

Il convient ici de se défaire d'un certain idéalisme si l'on veut traiter des livres d'artistes sans céder au processus de mythification auquel sont confrontées les avant-gardes des années 1960-1970 et les pratiques qui en sont héritières. Il ne s'agit pas de prétendre à l'objectivité en proclamant l'échec des utopies de cette époque, mais plutôt d'en préciser les contours et de comprendre en quoi elles ont joué un rôle moteur pour l'essor des livres d'artistes en observant le contexte culturel et politique dans lequel elles ont été formulées⁴⁶⁷. En effet, alors que le caractère démocratique des livres d'artistes est le plus souvent associé à leur nature distribuable et à leur apparence d'objet ordinaire, il y a tout lieu de penser qu'il est également lié au contexte intellectuel et militant qui caractérisait le tournant des années 1960 et 1970, aux États-Unis comme en Europe. De nombreuses revendications politiques de cette époque sont concernées par la question démocratique, tant de par leur objet (lutte pour les droits civiques, féminisme) que de par les moyens d'action qui leur étaient associés. Ces derniers se distinguaient souvent des modalités traditionnelles de l'action politique dans la mesure où les nouvelles formes d'action collective encourageaient un transfert du pouvoir et de la parole des élites vers le peuple. Ce souhait fut par exemple cristallisé dans le slogan « Power to the people » et participe à l'idéologie émancipatrice de l'éducation populaire, alors au centre de nombreuses expériences.

Dans ce contexte, éditer ou publier, c'était utiliser des moyens de production qui étaient aussi ceux de la *small press* et de la presse alternative pour diffuser les idées promues par les mouvements politiques et contre-culturels dont nombre d'artistes étaient parties prenantes ou observateurs attentifs. Et comme pour de nombreuses productions relevant de ce

467 En effet, quels qu'en soient les effets concrets, force est de constater que l'utopie démocratique du livre d'artiste a eu jusqu'à ce jour un rôle moteur dans le développement de ce phénomène, en en constituant l'une des raisons d'être aux yeux des artistes et de leurs commentateurs : « cette chimère féconde à la vie aussi dure que celle du livre ordinaire, comme en témoigne, chez un certain nombre d'artistes actuels, la transformation de l'argument démocratique, propre au contexte politique des années soixante, en une éthique de la diffusion élargie, opposée à l'appropriation spéculative de l'art. » (Anne Mœglin-Delcroix, « La grandeur des commencements. Préface à la nouvelle édition », *Esthétique du livre d'artiste* (2011), *op. cit.*, p. XIII).

champ de l'édition, les livres d'artistes permettaient de plus de s'exprimer par des moyens auxquels tout un chacun pouvait accéder, du moins lorsque les procédés d'impression utilisés étaient la photocopie, la ronéotypie, ou d'autres techniques pouvant être associées au *do it yourself*. « Les tracts, les affiches, les lettres d'information, les pamphlets et autres imprimés sont importants pour toute révolution », explique l'activiste Abbie Hoffman :

Un atelier d'imprimerie est d'une absolue nécessité dans toutes les communautés, quelle qu'en soit la taille. Cela peut varier du garage avec un miméographe jusqu'à l'opération gigantesque à l'aide d'un équipement complet avec des presses d'impression et un équipement photo sophistiqué. Avec moins de cent dollars et un peu d'espace, vous pouvez commencer ce service vital. Cela prendra un moment avant que vous ne jouiez dans la cours des grands en imprimant des billets de banque, des papiers d'identité et des cartes de crédit, mais pour marcher un mile vous devez commencer par faire un pas comme l'a dit un jour Gutenberg⁴⁶⁸.

Parallèlement à l'institutionnalisation croissante dont ils font l'objet, l'intérêt que suscitent aujourd'hui les livres d'artistes n'est pas étranger au fait que cette possibilité d'autoproduction est réactualisée, voire accentuée, par un accès généralisé aux outils informatiques et aux technologies numériques : ordinateurs, logiciels de traitement de texte et de mise en page, imprimantes personnelles, services de *print on demand*, etc. En effet, bien que la question du potentiel démocratique des livres d'artistes soit souvent traitée du côté des spectateurs-lecteurs, c'est-à-dire du côté de la réception, il s'agit d'une question qui fait sens également du côté de la production. N'importe qui peut faire un livre. « Les livres d'artistes sont trop faciles à faire⁴⁶⁹ » déclare même l'éditeur Ted Castle en 1975, ce que ne dément pas l'artiste Éric Watier trois décennies plus tard lorsqu'il affirme que « Faire un livre c'est facile⁴⁷⁰ ». Ceci est un aspect fondamental pour l'histoire des livres d'artistes :

468 Abbie Hoffman, *Steal This Book*, 1971, en ligne sur <http://www.semantikon.com/StealThisBookbyAbbieHoffman.pdf>

469 Ted Castle, « Statements on Artists' Books by Fifty Artists and Art Professionals Connected with the medium », *loc. cit.*, p. 7.

470 Éric Watier, « Faire un livre c'est facile », 2007, en ligne sur <http://www.ericwatier.info/>



Éric Watier, *Faire un livre c'est facile*, s.l.n.d.
[carte postale].

autant que la possibilité de diffuser largement leur travail, ce qui intéressait les artistes Fluxus, conceptuels et autres, c'était aussi tout simplement la possibilité de pouvoir faire quelque chose, à un moment où ils n'avaient pas encore beaucoup d'opportunités ni de moyens pour rendre leurs œuvres visibles. De plus, en faisant des livres qui n'avaient rien d'objets précieux et qui résultaient de savoir-faire autres que ceux des beaux-arts, les artistes s'émancipaient de la figure du génie créateur pour adopter celle du « génie sans talent » chère à Robert Filliou.

Faire un livre c'est facile

Prenez une feuille à l'italienne.

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

Pliez.

Rognez si nécessaire.

Recommencez⁴⁷¹.

Il n'est pas question ici de qualité, ni d'intérêt, encore moins du succès de l'entreprise, mais simplement d'un potentiel. L'idéal démocratique réside également dans cette possibilité que tout un chacun puisse faire des livres, ou d'ailleurs n'importe quelle autre chose engageant un rapport créatif au monde, et dont les livres d'artistes ne sont qu'une exemplification. L'utopie que propose les livres d'artistes, c'est aussi de devenir producteur ou diffuseur de la culture au lieu d'en être seulement récepteur, ce qui rejoint tant l'idéologie contre-culturelle du *DIY* que l'idée Fluxus selon laquelle tout le monde peut être artiste. Cette idée, souvent mal interprétée, ne signifie pas que chacun devrait faire de l'art sa profession, mais que l'être humain est génériquement créatif et qu'il peut donc entretenir un rapport de créativité permanente au monde, dans une attitude excédant même le concept d'art.

La philosophie du *DIY* et l'art des années 1960-1970 — chez Fluxus en particulier — ont en

ew/index.php/faire-un-livre-cest-facile/ [19 septembre 2012].

471 Éric Watier, *Faire un livre c'est facile*, s.l.n.d. [carte postale].

commun ce souci d'encourager les individus à devenir acteurs de la société à leur échelle personnelle ou locale, plutôt que d'être passivement spectateurs ou consommateurs. Sur le plan artistique, cette préoccupation est à mettre en regard d'un questionnement plus large sur la dimension politique de l'art. De ce point de vue, hier comme aujourd'hui, les livres d'artistes doivent également être considérés sous l'angle de leur valeur critique et sociale. La dimension politique du livre tient à son statut même de publication, c'est-à-dire à sa capacité à rendre public. Ainsi que nous l'avons déjà dit⁴⁷², la publicité engage une critique de la notion de propriété telle qu'elle est définie par l'idéologie capitaliste. « Puisqu'un grand nombre de personnes peuvent posséder le livre, personne ne le possède⁴⁷³ », résume John Baldessari.

De plus, compte tenu de la place qu'ils occupent dans le champ de l'art, les livres d'artistes peuvent être appréhendés comme un mode de publicité « oppositionnel », dans le cadre d'une lecture associant théorie de l'édition, philosophie politique et prise en compte du contexte historico-artistique dans lequel s'inscrit l'émergence du phénomène. La notion d'espace public oppositionnel a été proposée par Oskar Negt et Alexander Kluge⁴⁷⁴ en tant qu'alternative critique à la définition de l'espace public de Jürgen Habermas. Selon ce dernier, l'espace public est un espace régi par le principe de publicité, c'est-à-dire par « l'exigence revendiquée d'un usage critique et public de la raison⁴⁷⁵ ». La notion d'espace se rapporte ici à des institutions, à des activités, à un champ d'expérience de la société, davantage qu'à des lieux précis. Habermas a étudié la constitution d'un tel espace en s'attachant à l'essor au XVIII^{ème} siècle des salons, des cafés, de la presse, se mettant ainsi dans les pas de Kant pour qui l'usage public de la raison était « celui qu'une personne pratique en tant que savant devant un public constitué par l'ensemble du monde de ses

472 Cf. *supra*, p. 371 *sqq.*

473 John Baldessari in « Statements on Artists' Books by Fifty Artists and Art Professionals Connected with the medium », *loc. cit.*, p. 6.

474 Cf. Oskar Negt et Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Francfort, Suhrkamp, 1972, repris in Oskar Negt, *L'Espace public oppositionnel*, Paris, Payot, 2007, p. 55-141.

475 Jürgen Habermas, *L'Espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962), Paris, Payot, 1993, p. 61.

lecteurs⁴⁷⁶. » Ce faisant, l'espace public habermassien a ses racines dans les activités sociales de la Bourgeoisie. Mais plus qu'il ne se limite à une classe d'individus, l'espace public bourgeois désigne en réalité un mode de fonctionnement politique fondé sur le principe de représentativité, les instances délibératives, la recherche du consensus social, etc. En s'attachant à la démocratie directe, aux contestations populaires, à l'auto-organisation des travailleurs, aux espaces de production dans lesquels se déploie leur vie sociale, Oskar Negt et Alexander Kluge ont quant à eux critiqué l'essence bourgeoise de l'espace public et mis en évidence l'existence d'un espace public oppositionnel qui prend racine dans la vie prolétarienne⁴⁷⁷. De même que l'espace public bourgeois d'Habermas s'étend au-delà de la classe sociale de la Bourgeoisie, de même l'espace public oppositionnel ou prolétarien de Negt et Kluge n'est pas seulement construit par l'expérience des travailleurs mais détermine plus largement des modes de communication et de socialisation. « Alors qu'il est évident que la sphère publique bourgeoise n'est pas un point de repère pour les seuls intérêts bourgeois, soulignent les deux auteurs, il n'est généralement pas admis que l'expérience prolétarienne et son organisation sont de même un facteur de cristallisation pour une sphère publique qui représente les intérêts et les expériences de l'écrasante majorité de la population, dans la mesure où ces expériences et intérêts sont réels⁴⁷⁸. » « L'espace public oppositionnel de Negt et Kluge décrit l'amorce d'un débordement démocratique de [la] délibération représentative, partant d'une expérience prolétarienne de la prise de parole, formulée par une multitude de gens qui ne représentent rien aux yeux de la société

476 Immanuel Kant cité par Oskar Negt, *L'Espace public oppositionnel*, op. cit., p. 63.

477 Concernant la critique des écrits de Jürgen Habermas au sujet des supposées racines bourgeoises de la sphère publique, on se référera également aux travaux d'Arlette Farge. L'historienne s'est en effet attachée à l'étude d'une sphère publique plébéienne ou populaire, dont Jürgen Habermas ne nie pas l'existence au demeurant, mais estime qu'elle est restée réprimée [*suppressed*] par le processus historique, et donc peu ou pas visible. Cf. Arlette Farge, *Dire et mal dire, l'opinion publique au XVIII^{ème} siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 ; « Y-a-t-il un espace public populaire ? Entretien avec Eustache Kouvelakis », *Futur Antérieur*, n° 39-40, 1997, repris sur le site de la revue *Multitudes* : <http://multitudes.samizdat.net/Y-a-t-il-un-espace-public> [19 septembre 2012].

478 Oskar Negt, Alexander Kluge, « The Public Sphere and Experience: Selections », *October*, n° 46, automne 1988, p. 62.

bourgeoise : femmes, jeunes, étrangers, immigrés, marginaux, homosexuels, intellectuels critiques, juifs allemands anarchistes et autres acteurs qui échappent à la norme établie⁴⁷⁹. » Bien que l'activité éditoriale ait toute sa place dans la conception habermasienne de l'espace public⁴⁸⁰, et en dépit de leur difficile diffusion auprès d'un public élargi, les livres d'artistes peuvent être appréhendés dans ce cadre conceptuel de par la place qu'ils occupent dans la sphère artistique, dès lors qu'on considère l'art comme un fait social engageant des rapports de production, des formes d'expérience et des modes de publicité. Dans cette perspective, le livre d'artiste s'inscrit dans un espace public oppositionnel parce qu'il est un médium approprié pour les démarches artistiques qui s'opposaient aux normes de l'art conventionnellement admises dans les années 1960 ; parce qu'il résultait d'un souhait de s'émanciper des institutions géographiquement centralisées⁴⁸¹ et perçues comme bourgeoises qui validaient les normes en question (le marché de l'art, le musée, la critique traditionnelle) ; parce qu'il véhiculait des idées étrangères à celles qui étaient promues par les éditeurs commerciaux. Toutes ces raisons font que les acteurs du livre d'artiste occupaient, vis-à-vis du système culturel dominant et de ses instances légitimes, de ces instances de représentativité, une position critique et marginale. Cette situation est en premier lieu celle des années 1960-1970. Aujourd'hui, les pratiques artistiques pour lesquelles le livre s'avère être un médium approprié ont été institutionnalisées, les livres d'artistes de la période historique font l'objet d'une spéculation marchande parfois ahurissante, et un très grand nombre de livres d'artistes sont publiés par des galeries ou

479 Alexander Neumann, « L'expérience, le concept, l'imprévu », *Multitudes*, n° 39, 4^{ème} trimestre 2009, p. 185.

480 Les espaces publics prolétariens et bourgeois sont opposés sur le plan de la définition, mais se produisent l'un l'autre de manière dialectique, si bien qu'ils ne constituent pas deux sphères hermétiquement cloisonnées. Cf. Oskar Negt, *L'Espace public oppositionnel*, *op. cit.*, p. 94 *sqq.*

481 Parce qu'ils sont mobiles et distribuables, les livres d'artistes ont contribué à une décentralisation de l'art qui au moment de leur essor fut aussi favorisée par l'ensemble des autres pratiques de nature médiatique, telles que la vidéo. Mais alors que dans les années 1960 et 1970, les enregistrements vidéos nécessitaient un appareillage technique encore peu commun pour être perçus, la circulation du livre, quant à elle, est d'autant plus effective que la lecture sur papier ne requiert aucun appareil autre que le livre lui-même.

des centres d'art. Mais comme nous l'avons vu, les liens du livre d'artiste à l'institution artistique existent dès les origines du phénomène, nombre de publications ayant été éditées par des galeries ou des musées dès les années 1960. Inversement, les postures d'autonomie reposant sur l'autoédition ou sur la création de structures éditoriales en marge du monde de l'art officiel existent toujours. Enfin, les livres d'artistes restent des livres qui n'ont que l'air ordinaires, et ne le sont pas tant que ça. Considéré en tant que phénomène global et observé vis-à-vis de la réalité sociale dans ses multiples composantes, le livre d'artiste conserve une fonction publicitaire oppositionnelle.

Si le terrain sur lequel se situent les propos précédents est ouvertement politique, c'est que l'essor des livres d'artistes s'inscrit dans un contexte historico-artistique qui était profondément politisé.

Le paysage intellectuel des années 1960-1970, aux États-Unis en particulier mais aussi dans l'ensemble des sociétés occidentales, a souvent été décrit en termes de divisions ou de transformations entre la Gauche traditionnelle (*Old Left*) et la Nouvelle Gauche (*New Left*) : « L'«Ancienne Gauche» est caractérisée par son enracinement dans les débats et les luttes des années 1930, centrés sur le trotskisme et le stalinisme et la lutte contre le fascisme. Les questions centrales étaient le rôle du parti communiste ; les débats à propos du «modernisme» et du «réalisme»; le rôle de la «culture» comme étant populiste ou avant-gardiste ; l'effet de la culture de masse et le capitalisme [...]»⁴⁸². » La Nouvelle Gauche, d'autre part, se composait d'un ensemble d'organisations et d'acteurs « qui n'étaient pas alliés aux traditions de la politique de parti de l'«Ancienne Gauche». La «Nouvelle Gauche» était moins liée aux analyses marxistes et plus à un mélange de notions et d'aspirations optimistes avec un accent plus grand sur la dimension «personnelle» ou «individualiste»⁴⁸³. » Les liens de la Nouvelle Gauche au marxisme sont en réalité complexes. Plus qu'elle n'a

482 Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent, Aspects of the Art Left in Sixties America* (1999), Manchester, Manchester University Press, 2008, p. 109.

483 *Ibid.*

délaissé le marxisme, la Nouvelle Gauche a critiqué la lecture canonique qu'en avait fait la Gauche traditionnelle dans le cadre de sa défense des travailleurs et de son analyse de l'économie, mais elle s'est néanmoins appuyée sur le corpus marxiste pour formuler de nouvelles analyses politiques, sociales, et surtout culturelles.

Dans le champ artistique, les dissensions entre la Nouvelle Gauche et la Gauche traditionnelle se firent principalement ressentir par rapport à l'engagement des artistes dans les nouvelles luttes politiques telles que le féminisme et le pacifisme (en particulier en ce qui concerne les prises de positions vis-à-vis de la guerre du Vietnam). Elles s'exprimèrent également sur le plan des modalités de l'engagement artistique dans ces luttes — des luttes elles-mêmes intégrées à une critique plus large du capitalisme considéré comme cause de l'impérialisme et des oppressions non seulement au nom des classes, mais aussi des genres, des races, des orientations sexuelles, etc. La Nouvelle Gauche a été productrice d'un art politique engagé en faveur de ces causes mais elle fut aussi contemporaine de nouvelles façons de faire de l'art. En effet, la préoccupation des années 1960-1970 n'était pas tant de faire de l'art politique que de faire politiquement de l'art. Les artistes retrouvaient là une rhétorique déjà avancée par les avant-gardes (Bauhaus, constructivisme) et certains penseurs (Walter Benjamin) du début du XX^{ème} siècle, dont les propos ne furent pleinement reçus qu'à cette époque, sous l'effet conjugué de courants de pensée néo- ou post-marxistes (l'École de Francfort par exemple) et d'une nouvelle avant-garde artistique. « Ce que je voudrais maintenant vous montrer, dit Walter Benjamin en 1934, c'est que la tendance d'une œuvre politique ne peut fonctionner politiquement que si elle fonctionne littérairement aussi. Autrement dit, la tendance politiquement juste inclut elle-même une tendance littéraire. Et j'ajouterai aussitôt ceci : cette tendance littéraire, contenue implicitement ou explicitement dans toute tendance politique juste, c'est elle et rien d'autre qui fait la qualité de l'œuvre⁴⁸⁴. » Les propos que le critique et philosophe formule au sujet

484 Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » (1934), *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 123.

de l'œuvre littéraire peuvent être étendus à la création artistique en général (lui-même évoque également la photographie dans l'allocution dont ces propos sont tirés). Pour Walter Benjamin, l'expression politique de l'écrivain ou de l'artiste ne doit pas être simplement une position de principe de nature intellectuelle, mais concerne également le procès de production artistique en lui-même. « Avant de demander : comment une œuvre [...] se pose-t-elle face aux rapports de production de l'époque, je voudrais demander : comment se pose-t-elle en eux ?⁴⁸⁵ », explique-t-il. C'est-à-dire que l'auteur ou l'artiste doit être capable d'identifier sa position dans le procès de production artistique pour le changer par la « technique » littéraire ou artistique qu'il développe. C'est une telle conception de l'articulation entre art et politique que nombre d'artistes vont retenir dans les années 1960 puis 1970, et c'est dans cette perspective que les livres d'artistes proposent une manière de faire politiquement de l'art. De surcroît, les livres d'artistes apparaissent comme un phénomène, non pas dépendant de telle ou telle partie de l'échiquier politique, mais familier de certaines valeurs contre-culturelles qui infusent les débats politiques de l'époque correspondant à leur essor.

Remettant en cause la plupart des valeurs modernistes (l'unicité, l'aura, le primat du visuel, la spécificité du médium, la conception greenbergienne de l'auto-réflexivité et de l'autonomie de l'art), les livres d'artistes cherchaient à s'émanciper des instances artistiques dominantes car celles-ci entretenaient l'hégémonie desdites valeurs. Or ceci n'est pas sans résonance avec certains aspects de la contre-culture, sous-tendue par une critique du « système », c'est-à-dire d'une organisation sociétale perçue comme autoritaire, univoque, figée et trop centralisée.

Par ailleurs, la valorisation de l'édition comme moyen d'action artistique peut aussi être mise en regard de l'idéologie de la contre-culture dans la mesure où cette dernière s'est développée en associant un souci d'organisation collective et un sentiment de communauté d'une part, avec une logique individualiste exacerbant l'expression de soi et les libertés

485 Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *loc. cit.*, p. 125.

individuelles d'autre part⁴⁸⁶. Ces différents aspects concouraient paradoxalement à des intentions communes : quête d'autonomie, subversion des normes sociétales et culturelles, valorisation de pratiques dites alternatives, etc. Dans cette perspective, on notera que les livres d'artistes se sont développés à l'intersection d'une pratique de l'art solitaire et d'un « esprit de réseau⁴⁸⁷ ». En effet, les livres d'artistes engagent une réception individuelle et se voulaient le plus souvent, lors de leur période pionnière, « une situation contrôlée par une seule personne⁴⁸⁸ » — l'artiste / auteur, qui était aussi parfois éditeur dans la mesure où beaucoup de livres d'artistes étaient auto-produits. Mais par ailleurs, l'essor des livres d'artistes a été favorisé par des échanges au sein de circuits de diffusion très tôt décentralisés et internationaux, dont les acteurs étaient (et sont) tour à tour auteurs, éditeurs, diffuseurs et lecteurs. Les envois postaux, la diffusion au sein de librairies spécialisées, à l'occasion de salons ou encore sous forme d'abonnement, concourent à créer une communauté artistique qui, toute restreinte qu'elle soit, n'en est pas moins effective, dans le sens où elle occasionne des échanges concrets.

Ici, on peut enfin penser à bon escient aux *comic books*, dont le lectorat n'est pas seulement composé d'une addition de lecteurs individuels mais se constitue aussi en communautés de fans, partageant une culture commune, se rencontrant dans les librairies ou lors de

486 Il est probable que l'individualisme ait favorisé l'assimilation de la contre-culture par le capitalisme libéral [cf. Joseph Heath et Andrew Potter, *Révolte consommée, Le Mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2006]. Cependant, Howard Brick a noté que l'idée de communauté a été fortement revendiquée aux États-Unis dans les années 1960, ces années fondatrices pour la pratique qui nous intéresse ici : « Le nouveau sens de la communauté prit plusieurs formes, depuis un regain de l'organisation de voisinage jusqu'au mouvement de non-conformité de la jeunesse appelé "la contre-culture". Pourtant le concept de communauté resta vaguement défini. » Howard Brick note qu'il fut traversé par des interprétations contradictoires, aussi bien progressistes que conservatrices, et qu'il échoua à résoudre des problèmes sociaux concrets. « Néanmoins, les demandes pour des formes significatives d'action et d'expérience collective posèrent un défi considérable aux conceptions héritées de la modernité et suscita des espoirs pour un nouveau genre de vie moderne qui rendrait possible [...] la création d'espaces pour l'interaction face à face, le contact émotionnel, et la collaboration dans les efforts collectifs. » (Howard Brick, *Age of Contradiction, American Thought & Culture in the 1960s*, Ithaca — London, Cornell University Press, 2000, p. 98-99).

487 Cf. *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2 : dossier « Livres d'artistes : l'esprit de réseau », 2008.

488 Lawrence Alloway, « Artists as Writers, part two : The Realm of Language », *Artforum*, vol. XII, n° 8, avril 1974, p. 14.

salons spécialisés, échangeant leurs publications, publiant des fanzines au sujet de leur passion ou animant des sites et des forums sur le web, etc.

La spécificité de telles communautés d'acteurs et de lecteurs est qu'elles sont décentralisées et non astreintes à un ou quelques sites spécifiques. Elles peuvent être parfois localisées (librairies, salons) mais fonctionnent dans leur ensemble selon une logique de réseau dans le champ de la distribution, générant ainsi un espace public médiatique.

À la croisée des arguments développés jusqu'ici, il apparaît alors que les livres d'artistes ne modifient pas tant l'étendue ni la composition du public de l'art que la nature de l'art lui-même, de ses modes de production et de ses modalités de réception. Au demeurant, le fait que l'idéal d'un élargissement du public de l'art par le livre reste une hypothèse plutôt qu'un fait concret ne signifie pas que les livres d'artistes ne sont pas démocratiques. « La démocratie, souligne Leszek Brogowski, signifie l'égalité de droit de tous les individus (appelés alors citoyens) devant tous les possibles, et non pas l'égalisation de l'offre culturelle, effet de l'industrie culturelle qui l'uniformise. Le livre d'artiste est accessible, ce qui ne veut pas dire que tous en possèdent effectivement ou que tous en font ; cela ne serait sans doute pas souhaitable⁴⁸⁹. » Mais surtout, le fait que les livres d'artistes changent la nature de l'art et la relation des récepteurs aux œuvres, plutôt que l'étendue ou la sociologie du public, est, au fond, un constat beaucoup plus intéressant : le phénomène du livre d'artiste, de ce point de vue, ne propose pas seulement une conception de l'art utopique, mais aussi « une possibilité réelle de faire autrement⁴⁹⁰ ».

489 Leszek Brogowski, « Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art dans le livre d'artiste », in actes du colloque *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ?* (Université Rennes 2, 2010), à paraître.

490 Anne Mœlgin-Delcroix, « Des "petits livres" et autres "petites publications" », *Critique et utopie, Livres d'artistes, op. cit.*, n.p.

L'inscription sociale de l'exposition et celle du livre

Si les livres d'artistes constituent une alternative au fonctionnement traditionnel de l'art, et en particulier à son principal mode de visibilité qu'est l'exposition, c'est donc avant tout car ils changent la nature de la relation à l'art. Dans la période pionnière des années 1960-1970, cette modification des modalités de la réception esthétique était indissociable d'une profonde redéfinition de la notion d'œuvres d'art et d'une remise en question radicale des critères d'appréciation de l'activité artistique dans son ensemble. À côté d'autres pratiques émergentes, les livres d'artistes étaient une cheville ouvrière importante de ce mouvement de redéfinition et d'élargissement de l'art.

Aujourd'hui, toutefois, le contexte n'est plus celui des années 1960-1970, dans la mesure où l'art contemporain a été institutionnalisé et a imposé ses critères face à ceux de la modernité (en particulier du modernisme tardif), si ce n'est dans l'ensemble de la société, du moins au sein du monde de l'art. Dans leur période pionnière, les livres d'artistes ont concouru à changer les manières de faire de l'art et le sens même de cette notion — aux côtés d'autres phénomènes comme la performance, la vidéo, l'art d'information, etc. Aujourd'hui, plus qu'ils ne changent les pratiques artistiques elles-mêmes, le véritable intérêt des livres d'artistes — ce qui confère une actualité à leur dimension alternative — réside davantage dans cette capacité à proposer un autre type de relation à l'art. Au-delà de leur analogie théorique, il apparaît en effet des divergences concrètes entre l'exposition conventionnelle et l'exposition éditoriale, du point de vue des modalités de réception qu'elles engagent et du point de vue des relations sociales dont elles font l'objet.

« Exposer c'est vivre intensément une expérience collective⁴⁹¹ », affirme Jacques Hainard. Il n'est pourtant pas rare de faire l'expérience d'une visite d'exposition en solitaire, en quelques lieux peu fréquentés. Dès les années 1930, Walter Benjamin critiqua de

491 Jacques Hainard et Marc-Olivier Gonseth, « Exposer », manifeste pour le Musée d'Ethnologie de Neuchâtel, 2003, en ligne sur <http://www.men.ch/expo-principes> [19 septembre 2012].

plus l'idée selon laquelle toutes les formes d'art pourraient faire l'objet d'une expérience collective. Ainsi que nous l'avons déjà rapporté, selon le philosophe⁴⁹², si au XIX^{ème} siècle un public important a commencé à regarder la peinture simultanément, ce n'est pas parce que cette discipline ou ce médium impliquait une telle réception, mais seulement parce qu'à cette époque, l'œuvre d'art prétendit à s'adresser aux masses. On peut douter du caractère fondé d'une conception de l'exposition comme situation de confrontation collective aux œuvres d'art, mais c'est néanmoins cet idéal qui définit l'exposition, du fait même de cette prétention moderne de l'art « à s'adresser aux masses ». C'est notamment ce qui différencie l'exposition au sens où nous l'entendons aujourd'hui de la monstration des œuvres dans un cabinet de curiosité ou dans un environnement domestique privé, tant au niveau des implications idéologiques que sur le plan scénographique.

La lecture, quant à elle, est essentiellement une activité individuelle. Certaines formes de sociabilité lui sont ponctuellement associées (lectures publiques, salons du livre, dédicaces), mais l'appréhension d'un livre à proprement parler par son récepteur est le plus souvent une pratique intime. Ce faisant, la place assignée au récepteur par l'œuvre s'exposant à lui sous une forme éditée n'est pas celle à laquelle l'assigne l'exposition conventionnelle. Pour être plus précis, affirmons même que le livre d'artiste, en tant qu'œuvre et en tant que moyen d'exposition de l'œuvre, n'assigne pas de place spécifique à ses récepteurs, pas plus qu'il n'en assigne à l'œuvre, alors que l'exposition, qu'elle soit permanente ou temporaire, « assigne à la prestation esthétique des coordonnées spatio-temporelles et contextuelles précises⁴⁹³ ». Alors que l'exposition est un site, l'imprimé multiple, quant à lui, relèverait plutôt d'un hors-site, capable de faire exister chacun de ses exemplaires dans différents espaces-temps. Kate Linker évoque « un nombre potentiellement infini et simultané d'expositions⁴⁹⁴ ». La contribution spécifique du livre d'artiste, dit-elle encore,

492 Cf. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *loc. cit.*, p. 301-302.

493 Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu*, *op. cit.*, p. 44.

494 Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », *loc. cit.*, p. 14.

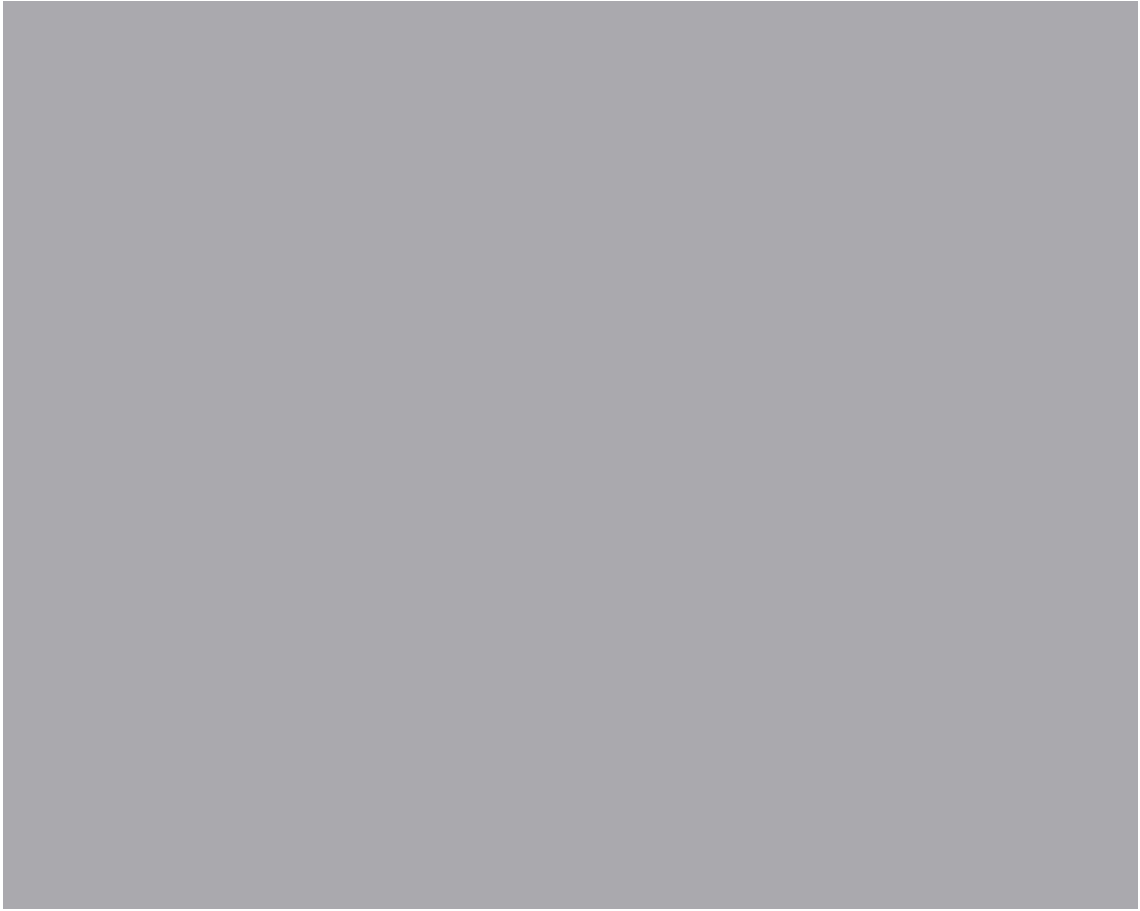
« réside dans le fait qu'il procure un espace d'art au-delà de l'espace, en réaction à la fois à l'objet commercialement limité et au paradoxe de l'enceinte publique, [...] qui est restreint[e] tant du point de vue socioculturel qu'en termes proprement physiques⁴⁹⁵. »

Bien sûr, l'espace de l'œuvre éditée se confond avec le support imprimé qui en délimite précisément la matérialité. Bien sûr, il faut avoir le livre entre les mains et devant les yeux pour le percevoir. Mais cette situation peut se produire en tous lieux ou presque, et nous avons dit que l'espace du livre n'est pas seulement celui des pages mais aussi celui de sa diffusion et de sa circulation. Les modes de sociabilité qui entourent la réception esthétique des éditions d'artistes sont alors à la fois diminués, dans la mesure où la lecture telle qu'on la pratique aujourd'hui est une opération individuelle, et démultipliés si l'on prend en compte tant la logique de réseau qui anime la production et la diffusion des livres d'artistes que la multiplicité des situations dans lesquelles leur lecture est possible. Ainsi, entre le modèle commercial et privatif d'un art où sont à vendre des objets souvent uniques ou rares, et le modèle d'un art offert à l'expérience collective grâce à des expositions qui se caractérisent par leur accès public et leurs rites socioculturels (le vernissage, la visite, etc.), les éditions d'artistes proposent une troisième voie. Avec celle-ci se produit un changement de valeurs tant sur le plan esthétique qu'économique, ainsi qu'un déplacement des frontières entre le public et le privé, le singulier et le collectif, ce qu'a bien saisi l'artiste Seth Price au sujet des multiples pratiques artistiques qui émergent aujourd'hui dans le champ des médias :

Le problème est que situer l'œuvre en un point précis dans l'espace et le temps la transforme *a priori* en monument. Qu'en serait-il si, à la place, elle était dispersée et reproduite, sa valeur approchant zéro et son accessibilité augmentant ? Nous devons reconnaître que l'expérience collective est désormais basée sur des formes privées simultanées, distribuées dans le champ d'une culture médiatique⁴⁹⁶.

495 Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », *loc. cit.*, p. 14.

496 Seth Price, *Dispersion* (2002), in François Aubart et Camille Pageard (éd.), *Louie Louie*, Angers, École supérieure des beaux-arts ; Bourges, École nationale supérieure d'art ; Chatou,



Roberto Martinez, *Allotopie (définition)*, 1996.

De la pratique de l'exposition à celle de l'édition, il se distingue en fait un ensemble de facteurs qui déterminent ce que Jacques Rancière nomme le « partage du sensible », soit « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives⁴⁹⁷ », un découpage de nature à la fois esthétique et politique. De l'œuvre exposée à l'œuvre éditée, ce redécoupage des places et des parts affecte deux éléments : d'une part la place de l'œuvre dans la société, d'autre part la place du récepteur face à l'œuvre, et par extension au sein du système de l'art et plus largement de la société là aussi.

Parler en terme d'exposition au sujet des éditions d'artistes s'avère alors une stratégie à double tranchant, en ce qu'elle implique autant la subversion de la notion d'exposition que la valorisation du livre d'artiste en vertu d'une notion définie par les conventions de l'art dont les éditions d'artistes cherchent pourtant à s'émanciper.

On le voit, l'idée selon laquelle l'édition peut être une pratique d'exposition alternative implique des interprétations ambivalentes, ambiguës, contradictoires. Pour que n'échappe pas le principal, il convient alors de souligner que l'art exposé sous des formes éditées constitue autant d'allotopies. Le terme a été forgé par Roberto Martinez et désigne selon la définition qu'il en donne « un autre lieu ou proposition politique et sociale que ceux qui ont existé⁴⁹⁸. » Appliqué à l'art, l'allotopie consiste en une « remise en cause des lieux politiques habituels de l'art ». Le terme « allotopie » provient du grec *allo* qui signifie « autre ». Un concept antérieur désignant ces espaces « autres » est celui, proposé par Michel Foucault, d'hétérotopie⁴⁹⁹. Les hétérotopies, explique le philosophe — qui prend pour exemple le miroir, la salle de théâtre, le cimetière, les maisons closes, les bateaux —, sont des lieux hors

Cneai, 2011, n.p.

497 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

498 Cf. le site web <http://allotopie.free.fr/> [19 septembre 2012] ainsi que Antonio Gallego et Roberto Martinez, « Égotopie et allotopie », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 1, 2008, p. 59-67.

499 Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), *Dits et écrits, Tome I, 1954-1969*, p. 756-762 ; Michel Foucault, *Le corps utopiques — Les hétérotopies* (1966), Paris, Lignes, 2009.

de tous les lieux bien que pourtant ils soient effectivement localisables (des utopies localisées) ; des lieux qui s'opposent à tous les autres, bien qu'étant parfois interpénétrés, en venant les contrer ou les neutraliser. C'est bien ainsi que fonctionnent les éditions dont il est ici question : comme des hors-lieux, en interpénétration avec de multiples pratiques d'exposition (avec leurs espaces, leurs dispositifs, leurs conventions, les institutions qui les mettent en place), à l'égard desquelles ils constituent pourtant une forme de contestation de par leur économie de fonctionnement dans la sphère publique. Les livres et les éditions d'artistes constituent un espace allo— et hétérotopique. Un espace « autre » donc, du latin *alter* : alternatif sans aucun doute.

CONCLUSION

En remettant en question les critères esthétiques qui prévalaient jusqu'aux années 1960, les pratiques artistiques qui sont apparues à cette période, qui se sont développées durant les années 1960-1970 et dans lesquelles se trouvent les fondements de l'art actuel, ont conduit à redéfinir les conditions de visibilité et d'accessibilité de l'art. Les livres d'artistes s'inscrivent dans ce contexte et peuvent être considérés du point de vue de l'histoire de l'exposition lorsqu'on considère cette dernière non en tant qu'évènement culturel ou pratique du monde de l'art, mais en tant que fonction se rapportant à la visibilité artistique. En effet, les livres d'artistes proposent une modalité d'exposition de l'art qui n'a que peu de chose en commun avec les expositions au sens habituel du terme. Parler des livres d'artistes en termes d'exposition présente alors plusieurs intérêts.

Tout d'abord, cela permet de souligner le statut artistique du livre d'artiste tout en tenant compte de l'inadéquation de la notion d'œuvre d'art à de nombreuses démarches contemporaines. À n'en pas douter, certains livres d'artistes sont des œuvres au sens plein du terme, leur identité d'art résidant dans leurs caractéristiques éditoriales, plastiques et esthétiques. Parmi les publications qui ont été étudiées dans cette thèse, ceci est le cas, entre autres, de *Cover to Cover* de Michael Snow⁵⁰⁰, de *Flux Paper Events* de Georges Maciunas⁵⁰¹, des interventions de Daniel Buren ou d'herman de vries⁵⁰² dans leurs catalogues d'exposition, etc. En revanche, d'autres publications sont le support de propositions artistiques dont l'existence n'est pas restreinte à la matérialité du livre, et pour lesquelles la notion d'œuvre, qui suppose une clôture spatiale et temporelle du processus créatif, est mal appropriée. Parmi les exemples précédemment cités, c'est notamment le cas des livres de Lawrence Weiner ou des publications de Douglas Huebler. Ces éditions concourent alors à une redéfinition de la notion d'œuvre d'art et au déplacement de ses frontières. D'autres publications, enfin, s'inscrivent dans une activité où il n'y a plus nécessairement d'identité entre les concept d'art et d'œuvre, contrairement à ce qui fut longtemps le cas. C'est dans cette optique que nous avons abordé quelques éditions de Marcel Broodthaers, de George Brecht et de Robert Filliou, ou encore de Thomas Hirschhorn⁵⁰³.

Dans toutes ces configurations, parler des livres et des éditions d'artistes en termes d'exposition permet la reconnaissance de leur statut artistique tout en prenant acte des changements profonds qui ont marqué le champ de l'art ces dernières décennies, en particulier en ce qui concerne la notion d'œuvre d'art et l'appréhension du processus créatif. Les livres d'artistes sont apparus à une époque où les artistes ont élargi le domaine de l'art, de façon quasi illimitée, « pour pénétrer dans le domaine plus vaste et moins bien circonscrit de la culture⁵⁰⁴ » ainsi que le notait Ulises Carrión. Le terme « exposition » peut concourir

500 Cf. *supra*, p. 395.

501 Cf. *supra*, p. 397.

502 Cf. *supra*, p. 103 sqq.

503 Cf. *supra*, p. 141 sqq.

504 Ulises Carrión, « Autonomie critique de l'artiste » (1979), *Quant aux livres / On books*,

à souligner cet état de fait en déplaçant l'attention de la personne (livre d'*artiste*) ou du statut de l'objet (*artwork in bookform, bookwork*) vers le processus et les modalités d'existence de l'art (le livre comme exposition / l'exposition sous la forme du livre). La notion d'exposition conduit alors à considérer l'art du point de vue de ses conditions de diffusion et de réception. En effet, alors que la notion d'œuvre d'art concerne le statut de l'objet, l'exposition, quant à elle, concerne l'apparition, la visibilité et l'accessibilité de l'art, et implique en cela de considérer le fait artistique dans la réalité de son existence sociale.

Par ailleurs, aborder le livre d'artiste en termes d'exposition permet de reconsidérer la nature des liens entre les institutions artistiques et les propositions qui existent à leur marge. Il est habituel de parler d'institutions artistiques au sens où l'on parle de structures, d'organisations, d'instances artistiques. Mais l'institution artistique n'est pas seulement le musée, la galerie ou le centre d'art. L'institution artistique, c'est aussi l'ensemble des discours, des dispositifs, des pratiques, qui institue une chose dans son statut sémiotique et social de production d'art. De ce point de vue, l'exposition, entendue comme situation d'apparition de l'art, quels qu'en soient les lieux ou les dispositifs, est elle-même une institution. L'intérêt des livres d'artistes, c'est que par leur fonction d'exposition, ils proposent une manière d'instituer l'art qui n'est pas celle de l'exposition au sens courant du terme et qui, en cela, offre une alternative à son discours ou à son idéologie, tout en permettant à l'art (davantage qu'aux artistes) de s'émanciper des instances telles que les musées et les galeries.

La finalité des livres d'artistes n'est pourtant pas de s'opposer à ces instances. Le livre d'artiste s'oppose certes à certaines pratiques muséales ou marchandes mais il n'implique pas un rejet des institutions qui portent le nom de musée ou de galerie dans leur totalité. Davantage qu'une opposition de principe au musée et aux autres structures où l'art s'expose, l'enjeu du livre d'artiste est de faire exister une alternative au sein de l'institution de l'art comprise au sens d'un processus instituant.

op. cit., p. 57.

Ainsi, le livre et l'exposition ne sont pas deux choses inconciliables, mais les deux pôles d'un champ de tensions, de contradictions, de paradoxes, de négociations, à l'intérieur duquel les artistes font exister leur œuvres dans des conditions économiques plurielles.

Mais bien que du livre et de l'exposition, il n'y ait pas l'un qui soit à défendre contre l'autre, ou à rejeter au profit de l'autre, il convient en revanche de s'interroger sur la pertinence de ces deux dispositifs à l'égard des diverses pratiques artistiques relevant du champ de l'art contemporain. Exposition et édition sont le plus souvent pratiquées de façon conjointe par les artistes. Ceux qui exposent ne publient pas toujours, mais rare sont ceux qui publient sans exposer. Il convient alors de distinguer les cas de figure où les deux pratiques sont envisagées d'une façon dialectique et celles où les artistes semblent les considérer comme étant simplement interchangeables, alors que toutes les pratiques artistiques ne s'offrent pas avec autant d'à propos à toutes les modalités de visibilité.

En vertu de la fonction d'exposition que le dispositif exposition et que le dispositif éditorial réalisent chacun à leur manière, les artistes, les éditeurs, les curateurs, les critiques d'art, ont postulé l'équivalence de l'un et l'autre. Cette équivalence ne signifie pourtant pas qu'ils sont identiques, mais seulement qu'ils sont deux possibilités légitimement disponibles.

Lorsque la référence à la notion d'exposition conduit à souligner les parentés de la monstration conventionnelle de l'art et de sa monstration par le livre plutôt qu'à souligner les différences des deux possibilités, on atteint les limites de l'analogie. Apparaît alors le risque d'une récupération idéologique du livre d'artiste par le discours de l'exposition — de même, d'ailleurs, que le risque d'une dilution de la compréhension spécifique que l'on peut avoir de l'exposition au sens courant du terme — alors que l'intérêt de ce phénomène est plutôt de déplacer et de déconstruire ce discours. Cela ne signifie pas, ou pas forcément, sortir du musée. Certaines pratiques d'exposition dans les espaces conventionnels de l'art peuvent elles-mêmes subvertir le discours de l'exposition. Que ce soit en dialogue avec les structures artistiques ou dans une logique d'autonomie à leur égard, il s'agit en revanche de subvertir les valeurs promues par l'exposition sous sa forme la plus conventionnelle,

qui en dépit des critiques dont elle a fait l'objet au cours des dernières décennies, reste dominante. Ces valeurs ou ces principes ont déjà été nommés. Il s'agit en particulier de la passivité du comportement contemplatif à laquelle le livre substitue l'activité de la lecture, et de la valeur marchande de l'œuvre ou de sa fétichisation, à laquelle le livre d'artiste substitue une valeur d'usage de l'art.

Comme nous nous sommes employés à le montrer, en important dans le champ de l'art les stratégies de l'édition et en subvertissant les règles de l'exposition, c'est l'ensemble de l'économie artistique que les livres et les éditions d'artistes remettent en question. C'est ce qui leur confère une valeur alternative, « alternatif » recouvrant deux significations : la première, littérale, désigne ce qui est autre (*alter*), et la seconde, politique, désigne ce qui est opposé aux normes, ce qui circonviert au système dominant, ce qui peut le subvertir. Les livres d'artistes répondent à l'une et l'autre de ces définitions dans des proportions variables, les artistes choisissant le livre dans une perspective et / ou dans l'autre, en fonction des spécificités internes à leur démarches artistiques et / ou en étant convaincus de pouvoir changer la société — du moins la place que la société attribue à l'art. Mais les spécificités de la forme livre ou des autres formes imprimées d'une part, et les effets de l'édition sur le système conventionnel de l'art d'autre part, sont deux choses qu'il n'y a pas lieu de dissocier lorsqu'on appréhende le livre d'artiste en tant que phénomène. Au lieu d'envisager ces deux aspects comme deux domaines d'appréciation déconnectés, il faut plutôt concevoir le livre d'artiste comme un phénomène se déployant entre deux pôles : un pôle politique, relatif au projet critique qui est inhérent au déplacement des stratégies de l'édition dans le champ de l'art, et un pôle plastique et éditorial, relatif à la forme livre. Ces deux pôles sont connectés, mais la pratique du livre d'artiste peut tendre vers l'un plutôt que vers l'autre. Nous pourrions être tentés alors de dire que dans les années 1960-1970, le pôle dominant était celui du politique, alors qu'aujourd'hui il serait le second : le pôle éditorial et plastique. En réalité, entre ces deux pôles se joue une tension dont l'intensité

dépend tout autant des artistes que de l'époque : de même que la dimension critique et politique des livres d'artistes les plus récents peut se comprendre en regard du projet de l'art inhérent aux livres historiques, de même la dimension plastique et éditoriale de ces derniers peut être revisitée à l'aune des productions actuelles.

Cinquante ans après la publication des premiers livres d'artistes, il conviendrait toutefois d'examiner l'évolution historique de la pratique, en mettant à jour une dynamique de continuité et de différence, de tradition et d'évolution. L'étude de la relation entre édition et exposition dans le cas du livre d'artiste nous mène aujourd'hui à ce point d'une nécessaire historicisation du phénomène. Révolutionnaire il y a cinq décennies, celui-ci est aujourd'hui en voie de reconnaissance ou d'acclimatation institutionnelle⁵⁰⁵. Il n'y a pas lieu de le déplorer de notre point de vue, mais cela pose néanmoins la question du sens et de l'effectivité qu'un projet critique, lié à un contexte historique et culturel, peut conserver lorsque ce contexte évolue.

Selon Raymond Williams, « dans toute société, dans une période donnée, il existe un système central de pratiques, de significations et de valeurs, que nous pouvons appeler à proprement parler dominant et effectif. Cela n'implique aucune présomption quant à sa valeur [...] ce que j'ai à l'esprit, dit-il, est le système central, effectif et dominant de significations et de valeurs, qui ne sont pas purement abstraites, mais qui sont organisées et vécues⁵⁰⁶. » Dans les années 1960-1970, les valeurs qui caractérisent le livre d'artiste en faisaient l'expression d'une culture émergente venant mettre à l'épreuve les valeurs de la culture dominante⁵⁰⁷. Aujourd'hui, cela reste vrai, mais la culture dominante a évolué et un

505 Cf. Anne Mœglin-Delcroix, « La grandeur des commencements » (§ « Le livre d'artiste aujourd'hui : acclimatation, institutionnalisation, éclectisme »), *Esthétique du livre d'artiste* (2011), *op. cit.*, p. 19-21.

506 Raymond Williams, « Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory », *loc. cit.*, p. 9.

507 Raymond Williams distingue trois formes de systèmes culturels : les formes résiduelles, dominantes et émergentes. Une culture résiduelle est constituée de valeurs issues de formations sociales du passé, qui peuvent résister à la culture dominante dans la mesure où elles se rapportent à des aspirations et à des expériences que celle-ci néglige. Une culture dominante est celle qui impose à la société un système de valeurs et de significations hégémoniques. Une culture émergente, enfin, est celle qui se fonde sur des valeurs nouvelles, opposées aux significations



De haut en bas : Robin Collyer et Peter Downsbrough in *January 5-31, 2009*, Cherbourg, École supérieure des beaux-arts de Cherbourg-Octeville, 2009, 236 p., 21 × 18,5 cm. (V.L.)

certain nombre des valeurs et des pratiques émergentes de cette période ont été admises et institutionnalisées sur le plan artistique. Cela ne signifie pas nécessairement qu'elles sont dépossédées de leur sens et de leur intérêt : à travers le processus par lequel elle cherche à transformer les cultures émergentes, « la culture dominante change elle-même, pas dans sa formation centrale, mais dans nombre des caractéristiques qu'elle articule⁵⁰⁸. » En étendant nos recherches jusqu'à la production la plus actuelle, nous avons tâché de garder à l'esprit le principe selon lequel « les faits se rapportant aux formes alternatives et oppositionnelles de la vie sociale et de la culture doivent [...] être reconnus comme sujets à des variations historiques, en relation à la culture dominante et effective⁵⁰⁹. » Les éditions récentes évoquées nous semblent redevables des exemples plus historiques, dans lesquels la pratique des artistes d'aujourd'hui trouve une sorte d'ancrage. De même, les exemples puisés dans l'art des années 1960-1970 nous ont semblé soulever un certain nombre de questionnements qui restent pertinent en 2012. Au-delà de l'hommage, une publication telle que *January 5-31, 2009*⁵¹⁰, qui rejoue quarante ans après le protocole et la forme de l'une des publications les plus connues parmi celles qui ont été éditées par Seth Siegelau (*January 5-31, 1969*), est un indice de la persistance de ces questionnements. Publiée à l'initiative de l'École supérieure des beaux-arts de Cherbourg, *January 5-31, 2009* est une publication dont le format est quasi identique à celui de *January 5-31, 1969*, et qui est relié de même par une spirale (en métal alors que celle de *January 5-31, 1969* est en

établies. Grâce à des processus d'incorporation, la culture dominante réussit souvent à absorber les valeurs résiduelles ou émergentes, mais c'est pourtant dans ces deux systèmes de valeurs que surgissent des formes véritablement oppositionnelles à l'ordre social établi (Raymond Williams, « Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory », *loc. cit.*, p. 10 *sqq.*).

508 *Ibid.*, p. 14.

509 *Ibid.*, p. 10.

510 *January 5-31, 2009* [avec Claude Audouard, Jean-François Bergez, Julien Blaine, Laurent Buffet, Khadija Z Carroll, Centre d'art mobile, Robin Collyer, Muriel Couteau, Simon Cutts, Paul Devautour, Peter Downsbrough, Et n'est-ce, Kirsten Forkert, Robert Janitz, David K'Dual, Laura Lamiel, Lefevre Jean Claude, Sébastien Levassort, Peter Liversidge, Marc Louveau, Laurent Marissal, Metahaven, Delphine & Robert Milin, Erik Moskowitz & Amanda Trager, Olivier Mosset, Claude Queyrel & Pascale Stauth, Clemente Padin, Adrian Piper, Hubert Renard, François Ristori, Alexandre Rolla, Malkit Shoshan, Phil Stephens, Branimir Stojanovic, Tsuneko Taniuchi, Morgane Tschember, éd. Jean-Charles Agboton-Jumeau], Cherbourg, École supérieure des beaux-arts de Cherbourg-Octeville, 2009.



De haut en bas : Lefevre Jean Claude et Hubert Renard in *January 5-31, 2009*, Cherbourg, École supérieure des beaux-arts de Cherbourg-Octeville, 2009, 236 p., 21 × 18,5 cm. (V.L.)

plastique). L'ouvrage réunit les contributions éclectiques de 36 artistes, qui disposent chacun de quatre pages dans la publication. Au-delà de la reprise, le fait que l'on trouve parmi ces artistes autant des pionniers de l'art des années 1960-1970 (Simon Cutts, Peter Downsbrough, Adrian Piper) que Lefevre Jean Claude, Hubert Renard, ou des artistes plus jeunes (Morgane Tschiember), autant des artistes ayant un rapport constant à l'édition, que d'autres y ayant recours de façon plus occasionnelle ou circonstancielle, est un signe que le phénomène de la publication d'artiste a désormais une histoire, se déployant à travers une succession de générations, avec des artistes majeurs et d'autres moins importants, qui tous concourent à un certain degré au développement du phénomène.

Dès lors, les pratiques récentes sur ce terrain, qui peuvent sembler identiques de prime abord à celles de la période historique, ne le sont sans doute pas exactement en réalité. Dans tous les cas, aborder les livres d'artistes du point de vue de l'exposition aura permis, il nous semble, de mettre en évidence le fait qu'ils sont, hier comme aujourd'hui, l'un des phénomènes les plus représentatifs du potentiel critique qu'a l'art contemporain dans ses expressions les plus radicales : celles qui mettent à mal systématiquement les critères esthétiques et qui déplacent sans cesse les lieux et les conditions de réception de l'art.



Tsuneko Taniuchi in *January 5-31, 2009*, Cherbourg, École supérieure des beaux-arts de Cherbourg-Octeville, 2009, 236 p., 21 × 18,5 cm. (V.L.)

RESSOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie comprend l'intégralité des références citées dans les pages précédentes, ainsi que d'autres ressources qui ont été utiles à la préparation de cette thèse. Les publications d'artistes sont inventoriées à part (se référer au sommaire).

Bibliographie générale

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll.

« Rivages Poche — Petite bibliothèque », 2007.

ARDENNE Paul, *Art, l'âge contemporain : Une Histoire des arts plastiques à la fin du*

XX^{ème} siècle, Paris, Éditions du Regard, 1997.

ATTON Chris, *Alternative Media*, Londres, Sage Publications, 2002.

AUGÉ Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris,

Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^{ème} siècle », 1992.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire (1962)*, Paris, Éditions du Seuil, coll.

« Points Essais », 1991.

- BARTHES Roland, « Variations sur l'écriture » (1973), *Ceuvres Complètes, Tome II (1966-1973)*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 1535-1574.
- BATESON Gregory : « Vers une théorie de la schizophrénie » (1956), *Vers une écologie de l'esprit, Tome 2*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essai », 1980, p. 9-34.
- BELL Daniel, *Vers la société post-industrielle*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- BENEDETTI Lorenzo, DI NARDO Francesca (éd.), *Beyond the Dust, Artists' Documents Today*, Amsterdam, Roma Publications, 2011.
- BÉNICHOU Anne (dir.), *Ouvrir le document, Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Perceptions », 2010.
- BENJAMIN Walter, « L'auteur comme producteur » (1934), *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003.
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), *Ceuvres, Tome III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio — Essais », 2006, p. 67-113.
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (dernière version, 1939), *Ceuvres, Tome III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio — Essais », 2006, p. 269-316.
- BENJAMIN Walter , « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée » (1935), *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991, p. 117-192.
- BERGER John, *Ways of Seeing* (1972), Londres, Penguin Books, 2008.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.
- BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971.
- BLISTÈNE Bernard, *Une Histoire de l'art du XX^{ème} siècle*, Paris, Beaux Arts Éditions, 2002.
- BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf Essais », 1999.
- BORREL Pascale, HOHLFELDT Marion, *Parasite(s), Une stratégie de création*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2010.
- BOURGET Virginie, *L'Œuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée*, thèse sous la dir. de Leszek Brogowski, Université Rennes 2, 2007.

- BROGOWSKI Leszek, *Pratiques, Réflexions sur l'art*, n° 21 : dossier « Pratiques discrètes et leurs non lieux », 2010.
- BROGOWSKI Leszek, « Qu'est-ce qu'un manifeste ? », *Sans Niveau ni Mètre, Journal du Cabinet du Livre d'Artiste*, n° 20, septembre-octobre 2011, p. 4.
- BUCHLOH Benjamin H.D. (dir.), *Langage et modernité*, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1991.
- BUCHLOH Benjamin H.D., *Essais historiques, Tome II, Art contemporain*, Villeurbanne, Art édition, 1992.
- CERTEAU Michel (de), *L'Invention du quotidien*, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1990.
- CHABERT Garance, MOLE Aurélien, « Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe », in MOREL Gaëlle (dir.), *Les Espaces de l'image*, Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2009, p. 178-189.
- CHANDLER Daniel, « Processes of Mediation », 1995, en ligne sur <http://www.aber.ac.uk/media/documents/short/process.html> [19 septembre 2012].
- CHANDLER Daniel, *The Act of Writing: A Media Theory Approach*, Aberystwyth, Prifysgol Cymru, 1995.
- CHATEAU Dominique, *L'Art comme fait social total*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 1998.
- CHATEAU Dominique, DARRAS Bernard (dir.), *Arts et multimédia, L'Œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1999.
- COLLECTIF, *Quelles mémoires pour l'art contemporain ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997.
- COLLECTIF, *Sociologie de l'art*, n° 6 : dossier « Œuvre ou objet ? », 1993.
- COLLECTIF, *Voix du regard*, n° 14 : dossier « De l'économie à l'œuvre », automne 2001.
- COLLECTIF, *Vides, une rétrospective*, Paris, Centre Pompidou ; Zurich, JRP|Ringier, 2009.

- COLLECTIF, *2.0.1*, n° 5 : dossier « Économies de l'œuvre », mars 2011.
- DENIS Maurice, « Définition du Néo-traditionalisme » (1890), *Du Symbolisme au classicisme : Théories*, Paris, Hermann, coll. « Miroirs de l'art », 1964, p. 52-68.
- DÉOTTE Jean-Louis, « Du bon enchaînement d'un art sur l'autre (Lessing, Adorno, Benjamin) », in LAUXEROIS Jean, SZENDY Peter (dir.), *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan — Ircam / Centre Pompidou, coll. « Cahiers de l'Ircam », 1997, p. 85-107.
- DÉOTTE Jean-Louis, « Il n'y a pas de chef-d'œuvre inconnu (l'exposition entre Rome et Socrate) », in DÉOTTE Jean-Louis, HUYGHE Pierre-Damien (dir.), *Le Jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 1998, p. 87-104.
- DÉOTTE Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Saint-Denis, Lignes et manifeste, 2004.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- DUBOIS Thierry, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Université », 1990.
- DURAND Régis, « Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité », *Art Press*, n° 251, novembre 1999, p. 33-38.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1979.
- FARGE Arlette, « Y-a-t-il un espace public populaire ? Entretien avec Eustache Kouvelakis », *Futur Antérieur*, n° 39-40, 1997, repris en ligne sur le site de la revue *Multitudes* : <http://multitudes.samizdat.net/Y-a-t-il-un-espace-public> [19 septembre 2012].
- FARGE Arlette, *Dire et mal dire, l'opinion publique au XVIII^{ème} siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XX^{ème} siècle », 1992.
- FLECNIAKOSKA Jean-Louis (dir.), *L'Art dans son temps*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2005.
- FORAY Dominique, *L'Économie de la connaissance*, Paris, La Découverte, 2000.
- FOSTER Hal, *Design & Crime*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008.

- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » (1967), *Dits et écrits, Tome I, 1954-1969*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994, p. 756-762 .
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.
- FOUCAULT Michel, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps. Entretien avec L. Finas » (1977), *Dits et écrits, Tome III, 1976-1979*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994, p. 228-237.
- FOUCAULT Michel, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), *Dits et écrits, Tome III, 1976-1979*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994, p. 298-329.
- FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique — Les Hétérotopies* (1966), Paris, Lignes, 2009.
- GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode* (1960), Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1976.
- GALLEGO Antonio, MARTINEZ Roberto, « Égotopie et allotopie », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 1, 2008, p. 59-67.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art : immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1994.
- GLÉVAREC Hervé, MACÉ Éric, MAIGRET Éric, *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2009.
- GODARD Jean-Luc, « What Is To Be Done? », *Afterimage*, n° 1, avril 1970, n.p.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art* (1968), Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005.
- GOODMAN Nelson, *L'Art en théorie et en action* (1984), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2009.
- GOUDINOUX Véronique, WEEMANS Michel (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, coll. « Essais », 2001.

- GREENBERG Clement, « La peinture moderniste » (1965), in HARRISON Charles, WOOD Paul (éd.), *Art en théorie, 1900-1990, Une Anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 831-837.
- GROYS Boris, « Art in the Age of Biopolitics : From Artwork to Art Documentation », in *Documenta 11 – Platform 5*, Ostfildern – Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2002, p. 108-114.
- HABERMAS Jürgen, *L'Espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962), Paris, Payot, 1997.
- HARRISON Charles, WOOD Paul (dir.), *Art en théorie, 1900-1990, Une Anthologie*, Paris, Hazan, 1997.
- HEATH Joseph, POTTER Andrew, *Révolte consommée, Le Mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2006.
- HÉNAFF Marcel, *Le Prix de la vérité, Le Don, l'argent, la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2002.
- HOFFMAN Abbie, *Steal This Book*, New York, Pirate Editions — Grove Press, 1971.
- HOLMES Brian, « L'extra-disciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle », *Multitudes*, n° 28, printemps 2007, p. 11-17.
- INNIS Harold, *The Bias of Communication* (1951), Toronto, University of Toronto Press, 1991.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique* (1976), Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.
- JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1984), Paris, ENSBA, 2007.
- KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes* (1972-1984), Paris, Macula, coll. « Vues », 1993.
- LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766), Paris, Hermann, 1990.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

- MALRAUX André, *Le Musée imaginaire* (1947), Paris, Gallimard, coll. « Folio — Essais », 2002.
- MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel* (1964), Paris, Éditions de Minuit, 2006.
- MARTIN Geoffroy, « Marcuse et la nouvelle pensée positive », *Possibles*, vol. 24, n° 2-3, printemps-été 2000, p. 98-112, également en ligne sur http://classiques.uqac.ca/contemporains/geoffroy_martin/marcuse_et_pensee_positive/marcuse_pensee_positive.pdf [19 septembre 2012].
- MASSIN Marianne, *L'Utopie victime de ses topiques, ou la double victoire de l'espace sur le temps et des « arts appliqués » sur les « beaux-arts »*, La Rochelle, Éditions Rumeur des Ages, 1996.
- MAUSS Marcel, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1923), en ligne sur http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/2_essai_sur_le_don/essai_sur_le_don.pdf [19 septembre 2012].
- McHALE John, *The Expandable Reader, Articles on Art, Architecture, Design and Media* (1951-79), textes édités par Alex Kitnick, New York, GSAPP Books, 2011.
- McLUHAN Marshall, *La Galaxie Gutenberg, Face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie* (1962), Paris, Mame, 1967.
- McLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias* (1964), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977.
- MÉGLIN-DELCROIX Anne, « Les deux sources de l'illimitation de l'art », in AMEY Claude, OLIVE Jean-Paul (dir.), *Les Frontières esthétiques de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 27-35.
- MOINEAU Jean-Claude, « Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes », in *XV^{ème} Biennale de Paris*, Paris, Biennale de Paris, p. 47-50.
- MOKHTARI Sylvie (dir.), *Les Artistes contemporains et l'archive, interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2004.

- MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie. Les Sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.
- MOULIER-BOUTANG Yann, *Le Capitalisme cognitif, La Nouvelle grande transformation*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- MÜLLER-BROCKMANN Josef, *Grid Systems in Graphic Design*, Stuttgart, Verlag Arthur Niggli, 1968.
- NEGRI Toni, HARDT Michael, *Empire*, Harvard, Harvard University Press, 2000.
- NEGT Oskar, KLUGE Alexander, « The Public Sphere and Experience », *October*, n° 46, automne 1988, p. 60- 82.
- NEGT Oskar, *L'Espace public oppositionnel*, Paris, Payot & Rivages, 2007.
- NEUMANN Alexander, « L'expérience, le concept, l'imprévu. La sociologie de l'École de Francfort », *Multitudes*, n° 39, 4^{ème} trimestre 2009, p. 184-189.
- OBRIST Hans Ulrich, *Conversations, vol. 1*, Paris, Manuella éditions, 2008 [dont : entretiens avec Daniel Buren, p. 89-100 ; avec Arlette Farge, p. 227-237 ; avec Hans Georg Gadamer, p. 275-282 ; avec Dan Graham, p. 337-350 ; avec Thomas Hirschhorn, p. 397-404 ; avec Toni Negri, p. 599-616].
- PAGEARD Camille, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux. Formes et représentations de l'histoire de l'art*, thèse sous la dir. de Jean-Marc Poinot, Université Rennes 2, 2011.
- PANOFSKY Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations, Essai sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.
- PASSERON Jean-Claude, « S'entendre sur le concept de démocratisation », *Problèmes politiques et sociaux*, n° 910, mars 2005, p. 32-34.
- PEREC Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien (1975)*, Paris, Christian Bourgois, 1982.
- POINSOT Jean Marc, *L'Atelier sans mur*, Villeurbanne, Art édition, 1991.

- POSTMAN Neil, *Technopoly: the Surrender of Culture to Technology*, New York, Vintage Books, 1993.
- PRIETO Luis J., « Le mythe de l'original », in GENETTE Gérard (éd.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992, p. 131-156.
- RABATÉ Dominique (dir.), *Modernités*, n° 25 : dossier « L'art et la question de la valeur », 2007.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- ROBIC Jean-François, *Copier-créter, Essai sur la reproductibilité dans l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2008.
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Hors-cadre », 2002.
- MALLET Sébastien, « L'homme, variation continue », in CARRAUD Christophe (dir.), *La Variation*, Orléans, I.A.V., 1998, p. 43-44.
- PAGÉ Suzanne (dir.), *Voilà, le monde dans la tête*, Paris, Paris-Musées — Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2001.
- PRICE Seth, « Dispersion » (2002), in AUBART François, PAGEARD Camille (éd.), *Louie Louie*, Angers, ESBA ; Bourges, ENSA ; Chatou, Cneai, 2011, n.p.
- SOUTIF Daniel (dir.), *L'art du XX^{ème} siècle, de l'art moderne à l'art contemporain, 1939-2002*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « L'Art et les grandes civilisations », 2005.
- STIEGLER Bernard, *L'Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir*, Paris, Mille et une nuits, 2008.
- TANIZAKI Jun'ichiro, *Éloge de l'ombre [In'ei raisan, 1933]*, Paris, Publications orientalistes de France, 1977.
- VALÉRY Paul, « La conquête de l'ubiquité » (1928), *Œuvres, Tome II, Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1283-1287.

VASSET Philippe, *Bandes alternées*, Paris, Fayard, 2006.

WEITZ Morris, « Le rôle de la théorie en esthétique » (1956), in LORIES Danielle (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksiek, coll. « Méridiens », 2004, p. 27-40.

WELCHMAN John C. (éd.), *Institutionnal Critique and After*, Zurich, JRP|Ringier, 2006.

WILLIAMS Raymond, « Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory », *New Left Review*, n° 82, novembre-décembre 1973, p. 3-16.

WRIGHT Stephen, « Le dés-œuvrement de l'art », *Mouvements*, n° 17, 4^{ème} trimestre 2001, p. 9-13, également en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-4-page-9.htm> [19 septembre 2012].

WRIGHT Stephen, « Quand l'art devient design, perspectives politiques de la nouvelle production symbolique », *L'Art Même*, n° 30, 1^{er} trimestre 2006, p. 10-13.

WRIGHT Stephen, « Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur », in *XV^{ème} Biennale de Paris*, Paris, Biennale de Paris, p. 17-24.

L'art dans les années 1960 et 1970

ALBERRO Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, The MIT Press, 2003.

ALBERRO Alexander, STIMSON Blake (éd.), *Conceptual Art, A Critical Anthology*, Cambridge, The MIT Press, 1999.

ALLOWAY Lawrence, « Artists as Writers, part two : The Realm of Language », *Artforum*, vol. XII, n° 8, avril 1974, p. 30-35.

BALDESSARI John, « Information Paintings Never Completed », in *Konzeption / Conception*, Leverkusen, Städtisches Museum, 1969.

BRICK Howard, *Age of Contradiction, American Thought & Culture in the 1960s*, Ithaca — Londres, Cornell University Press, 2000.

- COLLECTIF, *Global Conceptualism, Points of Origin, 1950s — 1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999.
- COLLECTIF, *L'Esprit Fluxus*, Marseille, Musées de Marseille, 1995.
- FEUILLIE Nicolas (éd.), *Fluxus Dixit, Une Anthologie, vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2002.
- FRASCINA Francis, *Art, Politics and Dissent, Aspects of the Art Left in Sixties America* (1999), Manchester, Manchester University Press, 2008.
- GINTZ Claude (dir.), *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.
- GINTZ Claude, *Ailleurs et Autrement*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art », 1993.
- GODFREY Tony, *L'Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003.
- GOLDSTEIN Ann, RORIMER Anne, *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Cambridge, The MIT Press, 1995.
- GROYS Boris, « Introduction — Global Conceptualism Revisited », *e-flux journal*, n° 29, novembre 2011, en ligne sur www.e-flux.com/journal/view/265 [19 septembre 2012].
- HENDRICKS Jon, *Fluxus Codex*, Detroit, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection ; New York, H. N. Abrams, 1988.
- HERRMANN Gauthier, REYMOND Fabrice, VALLOS Fabien (éd.), *Art conceptuel, Une Entologie*, Paris, MIX, 2008.
- HIGGINS Dick, « Intermedia », *Something Else Newsletter*, n° 1, 1966, repris in HIGGINS Dick, *foew&ombwhnw*, New York, Something Else Press, 1969, p. 11-29.
- HIGGINS Dick, « Synesthesia and Intersenses : Intermedia », 1981, en ligne sur http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html [6/08/2012].
- HIGGINS Hannah, *Fluxus Experience*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- KAPROW Allan, *L'Art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996.

- LIPPARD Lucy, *Six Years, The Dematerialization Of The Art Object From 1966 To 1972 (1973)*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- MICHAUD Philippe-Alain, « Prendre place, Gerry Schum et l'histoire de la Fernsehalerie », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 108, été 2009, p. 68-85.
- MOLLET-VIÉVILLE Ghislain, *Art Minimal & Conceptuel*, Genève, Skira, 1995.
- MOSELEY Catherine, *Conception: Conceptual Documents, 1968 to 1972*, Norwich, ARTicle Press, 2002.
- OSBORNE Peter, « Hard sale, Conceptual Art and the Politics of Publicity », *Art Forum*, février 2003, également en ligne sur http://findarticles.com/p/articles/mi_mo268/is_6_41/ai_98123121/ [19 septembre 2012].
- TIBERGHIE Gilles A., *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 1993.
- VAN RAVESTEIJN Adriaan, [Entretien avec Christophe Chérix], in *25th International Biennial of Graphic Arts*, Ljubljana, International Centre of Graphic Arts, 2003, p. 68-69.
- VAN WINKEL Camiel, *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed, Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism*, Amsterdam, Valiz, 2012.

Édition

Livre, édition, lecture : généralités

- BODEKER Hans Erich (dir.), *Histoire du livre, nouvelles orientations*, Paris, IMEC — Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « In-octavo », 1995.
- BORGES Jorge Luis, « Le livre comme mythe », *Le Débat*, n° 21-22, 1982, p. 118-126.
- CAVALLO Guglielmo, CHARTIER Roger, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points / Histoire », 2001.
- CHARTIER Roger (dir.), *Pratiques de la lecture (1985)*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche — Petite bibliothèque », 2003.

- CHARTIER Roger, *Le Livre en révolutions*, Paris, Textuel, 1997.
- CHRISTIN Anne-Marie (dir.), *Espaces de la lecture*, Paris, Retz, 1988.
- COLLECTIF, *De la publication, entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, 2002.
- COLLECTIF, *Dictionnaire bilingue de l'édition*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1993.
- COLLECTIF, *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2005.
- DARNTON Robert, *Apologie du livre, demain, aujourd'hui, hier*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2010.
- DE BONDT Sara, MUGGERIDGE Fraser, *The Form of the Book Book*, Londres, Occasional Papers, 2009.
- EL LISSITSKY, « The Future of the Book » (1926), *New Left Review*, n° 41, janvier-février 1967, p. 39-44.
- FURNO Martine (dir.), *Qui écrit ? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte, 15^{ème}-18^{ème} siècle*, Paris, ENS éditions, 2009.
- FUSCO Maria, HUNT Ian, *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing*, Londres, Book Works, 2006.
- GONÇALVES Sofia, « Between Editorial Concerns and Workshop », s.l., 2012, en ligne sur <http://samizdat-pub.tumblr.com/> et http://laboratorio1.files.wordpress.com/2012/02/txt_sg_en.pdf [19 septembre 2012].
- MANGUEL Alberto, *Une Histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 1998.
- MILON Alain, PERELMAN Marc (dir.), *Le Livre et ses espaces*, Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2007.
- MILON Alain, PERELMAN Marc (dir.), *L'Esthétique du livre*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.
- MOLLIER Jean-Yves (dir.), *Où va le livre ?*, Paris, La dispute, 2000.

STADLER Matthew, *Matthew Stadler asks: What is Publication?*, conférence au Montehermoso art center, Vitoria (Espagne), 2008, enregistrement vidéo en ligne sur <http://vimeo.com/14888791> [19 septembre 2012].

TUAZON Oscar, *Faire des livres*, Paris, Paraguay Press, coll. « The Social Life of the Book », 2011.

Livres et publications d'artistes

ARBAÏZAR Philippe, « Le livre de photographe », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 81, automne 2002, p. 37-61.

BADGER Gerry, PARR Martin, *The Photobook, A History*, 2 vol., Londres, Phaidon, 2004-2006.

BOIVENT Marie (dir.), *Revue d'artistes, Une Sélection*, Fougères, galerie des Urbanistes ; Paris, Éditions Provisoires ; Rennes, Lendroit galerie, 2008.

BOIVENT Marie, *La Revue d'artiste, Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, thèse sous la dir. de Leszek Brogowski, Université Rennes 2, 2011.

BOIVENT Marie, BROGOWSKI Leszek, LE MAROIS Laura, NOURY Aurélie, *Sans Niveau Ni Mètre*, *Journal du Cabinet du Livre d'Artiste*, n° 12 : dossier « Inserts », janvier-mars 2010.

BOÛARD Marie (de), *Feuille Volante, Un Espace d'exposition imprimé*, Mémoire de Master sous la dir. de Catherine Perret, Université Paris 10 — Nanterre, 2006.

BOVIER Lionel, « Experimental Collectible, Lionel Bovier and AA Bronson in conversation », *Kaleidoscope*, n° 12, automne 2011, p. 76-79.

BROGOWSKI Leszek, « L'art, le livre, même combat », *Nouvelles de L'Estampe*, n° 187, mars-avril 2003, p. 35-37.

BROGOWSKI Leszek, « Un livre qui délivre l'art : livre d'artiste et recherche universitaire par l'art et sur l'art », *So Multiples*, n° 3, juin 2009, en ligne sur <http://www.so-multiples.com/la-revue/anciens-numeros> [19 septembre 2012].

- BROGOWSKI Leszek, « L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique », *Sans Niveau Ni Mètre, Journal du Cabinet du Livre d'Artiste*, n° 13, janvier 2010, p. 9.
- BROGOWSKI Leszek, *Éditer l'art, Le Livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2010.
- BROGOWSKI Leszek, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », in MÉLOIS Clémentine (dir.), *Publier [...] Exposer, Les Pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2011, p. 107-132.
- BROGOWSKI Leszek, « Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art dans le livre d'artiste », in actes du colloque *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ?* (Université Rennes 2, 2010), à paraître.
- BROGOWSKI Leszek, MÈGLIN-DELCROIX Anne (dir.), *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2 : dossier « Livres d'artistes, l'esprit de réseaux », 2008.
- BURY Stephen, *Artists' Books, The Book as a Book of Art, 1963-1995*, Aldershot, Scolar Press, 1995.
- BURY Stephen, *Artists' multiples, 1935 – 2000*, Adelshort, Ashgate Publishing Company, 2001.
- CARRIÓN Ulises, *Quant aux livres / On books*, Genève, Héros-limite, 1997.
- CASTLEMAN Riva, *A Century of Artists' Books*, New York, Museum of Modern Art, 1994.
- COLLECTIF, *Art-Rite*, n° 14 : dossier « Artists' Books », hiver 1976-1977 [dont : « Statements on Artists' Books by Fifty Artists and Art Professionals Connected With the Medium », p. 5-14, reproduit in $\Delta \nabla \circ$, n° 2, juin 2012, p. 135-154].
- COLLECTIF, *Biennale du livre d'artiste*, Uzerche, Pays-Paysage, 1990.
- COLLECTIF, *Extra Art, A Survey of Artist's Ephemera, 1960-1999*, San Francisco, CCAC — Smart Art Press, 2001.
- COLLECTIF, *L'Art et le Livre*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1988.
- COLLECTIF, *Le Livre et l'artiste*, Marseille, Le Mot et le Reste, coll. « Formes », 2007.

- COLLECTIF, *Les Alliés substantiels ou le livre d'artiste au présent*, Uzerche, Pays-Paysage, 1993.
- COLLECTIF, *No Longer Innocent: Book Art In America 1960-1980*, New York, Granary Books, 2005.
- COLLECTIF, *The Artist Publisher, A Survey By Coracle Press*, Londres, Crafts Council Gallery, 1986.
- CUTTS Simon, *Some Forms of Availability, Critical Passages on The Book and Publication by Simon Cutts*, New York, Granary Books, 2007.
- DELLEAUX Océane, *Le Multiple d'artiste, Histoire d'une mutation artistique, Europe, Amérique du Nord, de 1985 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- DRUCKER Johanna, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995.
- DUPEYRAT Jérôme, « Coprésence et coproduction. Usages de la photographie et du texte dans les livres d'artistes "conceptuels" », in MÉAUX Danièle (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Caen, Minard, coll. « Lire et voir », 2009, p. 157-174.
- DUPEYRAT Jérôme, « Revues d'artistes. Pratiques d'exposition alternatives / Pratiques alternatives à l'exposition », in BOIVENT Marie, DUPEYRAT Jérôme (dir.), *2.0.1*, dossier hors série « Revues d'artistes », février 2010, en ligne sur <http://www.revue-2-0-1.net/index.php?/revuesdartistes/jerome-dupeyrat/> [19 septembre 2012].
- DUPEYRAT Jérôme, « Tracts : dissémination discrète », *Pratiques, Réflexions sur l'art*, n° 21, automne 2010, p. 37-48.
- DUPEYRAT Jérôme, « Salon Light 2011, Entretien avec Sylvie Boulanger, Charlotte Cheetham et Benjamin Thorel », *Étapes*, n° 199, décembre 2011, p. 70-73.
- DUPEYRAT Jérôme, « Exposer et publier », in MÉLOIS Clémentine (dir.), *Publier [...] exposer, Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2012, p. 31-47.
- DUPEYRAT Jérôme, « Seth Siegelaub : exposer, publier », *Tombolo*, avril 2012, en ligne sur <http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/meta/seth-siegelaub-exposer-publier/> [19 septembre 2012].

- FRIEDMAN Ken, « Notes on the History of the Alternative Press », *Lightworks*, n° 8/9, hiver 1977, p. 41-47.
- GRAHAM Dan, « Mes œuvres pour pages de magazines, “une histoire de l’art conceptuel” », *Ma Position, Écrits sur mes œuvres*, Dijon, Les presses du réel, 1992, p. 57-69.
- GUEST Tim, CELANT Germano, *Books by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1981.
- HARRIS Eugenia, « Artists’ Books, Distribution is the Problem », *Afterimage*, vol. IV, n° 4, octobre 1976.
- HENDRICKS John, MOORE Barbara, « The Page as Alternative Space, 1950 to 1969 », *Franklin Furnace Flue*, vol. 1, n° 7, décembre 1980, p. 1-7.
- HIGGINS Dick, « Forethoughts », *The Arts of the New Mentality, Catalogue 1967-1968*, New York, Something Else Press, 1968, n.p.
- HOFFBERG Judith A. (éd.), *Umbrella, The Anthology*, Santa Monica, Umbrella Editions, 1999.
- HOHLFELDT Marion, « Marginal media, le livre d’artiste à l’exposition. *Critique et Utopie*. 30 ans de livre d’artiste en France », *Art Présence*, n° 39, 2001, p. 22-39.
- HUBERT Riese Renée, HUBERT Judd David, *The Cutting Edge of Reading: Artists’ Books*, New York, Granary Books, 1999.
- KENNY Lorraine, « On Artists’ Book Publishing », *Afterimage*, vol. XII, n° 8, mars 1985, p. 3 ; 19.
- KLIMA Stefan, *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*, New York, Granary Books, 1998.
- LAUF Cornelia, PHILLPOT Clive, *Artist / Author, Contemporary Artists’ Books*, New York, Distributed Art Publishers — American Federation of Arts, 1998.
- LINKER Kate, « The Artists’ Book as an Alternative Space », *Studio International*, vol. CXCIV, n° 990, 1980, p. 75-79, traduit par Jérôme Glicenstein in *Nouvelle Revue d’Esthétique*, n° 2 : dossier « Livres d’artistes : L’esprit de réseau », 2008, p. 13-17.

- LIPPARD Lucy, « The Artist's Book Goes Public » (1977), in LYONS Joan (éd.), *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester, Visual Studies Workshop, 1985, p. 45-48.
- LYONS Joan (dir.), *Artists' Books, A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester, Visual Studies Workshop, 1987.
- MAFFEI Giorgio, PICCIAU Maura, *The Book as a Work of Art*, Mantoue, Edizioni Corraini, 2007.
- MÉLOIS Clémentine (dir.), *Publier [...] Exposer, Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2012.
- MÆGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes*, Paris, Centre Georges Pompidou — Editions Herscher, coll. « Sémaphore », 1985.
- MÆGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes, L'invention d'un genre, 1960-1980*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- MÆGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place — Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- MÆGLIN-DELCROIX Anne (dir.), *Critique et utopie, Livres d'artistes*, Rennes, La Criée, 2001 [livret d'exposition].
- MÆGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste, Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le Reste, coll. « Formes », 2006.
- MÆGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste, Une Introduction à l'art contemporain, 1960-1980*, Paris, Bibliothèque Nationale de France ; Marseille, Le Mot et le Reste, 2011.
- MÆGLIN-DELCROIX Anne, DEMATTEIS Liliana, MAFFEI Giorgio, RIMMANDO Annalisa, *Guardare, raccontare, pensare, conservare, Quattro percorsi dell libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, Mantoue, Casa del Mantegna — Edizioni Corraini, 2004.
- MORRIS Simon, *Bibliomania and Related Fine Art Practice*, Thèse de doctorat sous la dir. de Griselda Pollock et Stephen Bury, University of Leeds (Angleterre), 2006.
- NANNUCCI Maurizio, *Small Press Scene, Documents of Alternatives in the Press*, Florence, Zona, 1976.

- PERRÉE Rob, *Cover to Cover: The Artist's book in Perspective*, Rotterdam, Nai Publishers ; Breda, De Beyerd, 2002.
- PHILLPOT Clive, « Book Art Digressions », in *Artists' books*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1976, p. 17-49.
- PHILLPOT Clive, « Books — Book Objects — Bookworks — Artists' Books », *Artforum*, vol. XX, n° 9, mai 1982, p. 77-79.
- PHILLPOT Clive, NORDGREN Sune, *Outside of a Dog: Paperbacks and other Books by Artists*, Newcastle, Baltic, The Center for Contemporary Art, 2003.
- PINDELL Howardena, « Alternative Space: Artists' Periodicals », *The Print Collector's Newsletter*, vol. VIII, n° 4, septembre-octobre 1977, p. 96-121.
- RILEY-SMITH Louisa (éd.), *Art & Project Bulletins 1-156, September 1968-November 1989*, Londres, Cabinet Gallery ; Cambridge, 20th Century Art Archives ; Paris, Christophe Daviet-Thery, 2011.
- ROTH Andrew, AARON Philip E., *In Numbers, Serial Publications by Artists Since 1955*, Zurich, JRP|Ringier, 2010.
- SCHRAENEN Guy, *D'une œuvre l'autre, Le Livre d'artiste dans l'art contemporain, Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Mirtha Dermisache, Peter Downsbrough, Sol Lewitt, Richard Long, Jacques Louis Nyst, Dieter Roth, Bernard Villers*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1996.
- SCHRAENEN Guy, *Out Of Print, An Archive as Artistic Concept*, Brême, Neues Museum Weserburg, 2001.
- SÉRANDOUR Yann, *L'Artiste en lecteur*, Thèse sous la dir. de Leszek Brogowski, Université Rennes 2, 2006.
- SPECTOR Buzz, *The Book Maker's Desire*, Pasadena, Umbrella, 1995.
- VASSILIOU Véronique (dir.), « Livres d'artistes ? Nouvelles écritures hybrides », *Action poétique*, n° 162, printemps 2001, p. 43-118.

VIART Christophe, « L'exposition des mots et des images dans l'espace du livre », in MÉAUX Danièle (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Caen, Minard, coll. « Lire et Voir », 2009, p. 175-199.

WEITMAN Wendy, WYE Deborah (dir.), *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples, 1960 to Now*, New York, Museum of Modern Art, 2006.

WILSON Martha, « Artists Books as Alternative Space », in *Artists Books: Bookworks*, Melbourne, Ewing and George Paton Galleries, 1978, en ligne sur http://franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php [19 septembre 2012].

Sur les livres d'artistes, mentionnons par ailleurs les périodiques *Journal of Artists' Books* [États-Unis, 1993—] et *Sans niveau ni mètre, Journal du cabinet du livre d'artiste* [France, 2007—].

Catalogues d'exposition et livres d'art

COLLECTIF, *I cataloghi delle esposizioni, Atti del terzo Convegno europeo delle Biblioteche d'Arte*, Florence, IFLA, 1988.

COLLECTIF, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 56-57 : dossier « Du catalogue », été-automne 1996 [dont : FALGUIÈRES Patricia, « Les raisons du catalogue », p. 5-20 ; GAUTHIER Michel, « Dérives périphériques », p. 129-147 ; MÆGLIN-DELCROIX Anne, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », p. 94-117 ; SCHRAENEN Guy, « Catalogues : passation de pouvoir », p. 118-127].

DELAIGLE Francine, *Les Catalogues d'exposition : guide de catalogage*, Paris, Centre Pompidou, 1991.

DRUCKER Johanna , « Exhibition Catalogs in the Age of Digital Proliferation », *Art on Paper*, vol. 11, n° 1, septembre-octobre 2006, p. 46-53.

- GEORGEL Chantal, « Petite histoire des livrets de musée », *La Jeunesse des musées*, Paris, éditions de la RMN — Musée d'Orsay, 1994, p. 207-214.
- GOUDINOUX Véronique, « Du catalogue : l'album, l'inventaire et l'écho », *Critique d'art*, n° 18, automne 2001, p. 21-22.
- HASKELL Francis, *La Difficile naissance du livre d'art*, Paris, RMN, 1992.
- KELLER Christoph, « Nostalgie d'un enquiquineur. Les livres et l'art — quelques Smacks sur fond de crise relationnelle », *Back cover*, n° 2, printemps-été 2009, p. 42-49.
- KELLER Christoph, *Kiosk: Modes of Multiplication*, Zurich, JRP|Ringier, 2010.
- LEINMAN Colette, « Le catalogue d'art contemporain », *Marges*, n° 12, printemps-été 2011, p. 51-63.
- MARANDET François, « À l'origine des catalogues de vente de tableaux en France : Quelques observations sur la collection La Chataigneraye », *Journal of the History of Collections*, vol. 22, n° 2, 2010, p. 197-206.
- ROSS Alex, « Catalogue », in Jane Turner (dir.), *The Grove Dictionary of Art*, vol. 6, New York, Oxford University Presse, 1996, p. 75-82, Oxford
- TEYSSANDIER Bernard, « Les métamorphoses de la stoa : de la galerie comme architecture au livre-galerie », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 71-101.

Le musée, l'exposition, les pratiques curatoriales

- ABENSOUR Dominique, *L'Art et son exposition*, Vitry-sur-Seine, Mac/Val, coll. « Chroniques muséales », 2012.
- AUBART François, « Harald Szeemann, l'invention de l'indépendance », *2.0.1*, n° 1, novembre 2008, p. 39-49.
- BARY Marie-Odile (de), DESVALLÉES André, WASSERMAN Françoise (éd.), *Vagues, Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, 2 vol., Mâcon, éditions W ; Lyon, Presses Universitaire de Lyon, 1994.

- BLOTTIÈRE Sylvie, POINSOT Jean-Marc, *Sur / Exposition : Regards sur l'exposition d'art contemporain*, Rennes, Musée des beaux-arts de Rennes, 1985.
- CAILLET Elisabeth, PERRET Catherine (dir.), *L'Art contemporain et son exposition (1)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Patrimoines et sociétés », 2003.
- CAILLET Elisabeth, PERRET Catherine (dir.), *L'Art contemporain et son exposition (2)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Patrimoines et sociétés », 2007.
- COLARD Jean-Max, « L'exposition, une immatérielle », *Hippocampe*, n° 5, juin 2011, p. 33-38.
- COLLECTIF, *Histoires d'expo*, Paris, Centre de Création Industrielle — Centre Pompidou, 1983.
- COLLECTIF, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 29 : dossier « En revenant de l'exposition », automne 1989 [dont : DAMISCH Hubert, « L'Amour m'expose », p. 91-90.]
- COLLECTIF, *Blocnotes*, n° 1 : dossier « Stratégies d'exposition », automne 1992.
- COLLECTIF, *Pratiques, Réflexions sur l'art*, n° 3-4 : dossier « Médiation : Propos sur l'exposition », automne 1997 [dont : MARSAUD-PERRODIN Roseline, « L'œuvre et son exposition », p. 206-243 ; PENDERS Anne-Françoise, « Construire un rapport au site, lieu de création / présentation de l'œuvre », p. 244-272 ; POINSOT Jean-Marc, « L'exposition, le débat esthétique et l'écriture de l'histoire de l'art », p. 273-295].
- COLLECTIF, *Curating Degree Zero: An International Curatory Symposium*, Nuremberg, Institut fur Moderne Kunst, 1999.
- COLLECTIF, *L'Art même*, n° 21 : dossier « L'Exposition », janvier-mars 2003.
- COLLECTIF, *Médiamorphoses*, n° 9 : dossier « L'exposition, un média », novembre 2003 [dont : DAVALLON Jean, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média », p. 27-30 ; LE MAREC Joëlle, « Des étagères enfantines aux musées virtuels... », p. 23-26].
- COLLECTIF, *Marges*, n° 5 : dossier « L'ensemble des articles traitent ainsi de l'exposition sous toutes ses formes », juin 2006.
- DERIEUX Florence (dir.), *Harald Szeemann : Méthodologie individuelle*, Grenoble, Le Magasin ; Zurich, JRP|Ringier, 2007 .
- CRIMP Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, The MIT Press, 1995.

- DAVALLON Jean, *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La Mise en exposition*, Paris, Centre de création industrielle — Centre Pompidou, coll. « Alors », 1986.
- DAVALLON Jean, *L'Exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication », 1999.
- DELOCHE Bernard, *Le Musée virtuel*, Paris, PUF, coll. « Questions actuelles », 2001.
- DÉOTTE Jean-Louis, HUYGHE Pierre-Damien (dir.), *Le Jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 1998.
- DUCRET André, HEINICH Nathalie, VAN DER GUCHT Daniel (dir.), *La Mise en scène de l'art contemporain*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.
- FARQUHARSON Alex, « I curate, you curate, we curate... », *Art Monthly*, n° 269, septembre 2003, p. 7-10.
- FARQUHARSON Alex, « Curator and Artist », *Art Monthly*, n° 270, octobre 2003, p. 13-16.
- FERGUSON Bruce W., GREENBERG Reesa, NAIRNE Sandy, *Thinking About Exhibitions*, Londres — New York, Routledge, 1996.
- FIBICHER Bernard (dir.), *L'Art exposé : Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*, Sion, Musée Cantonal des Beaux-arts, 1995.
- GLICENSTEIN Jérôme, *L'Art : Une Histoire d'expositions*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2009.
- GUELTON Bernard, *L'Exposition : interprétation et réinterprétation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1998.
- HAINARD Jacques, GONSETH Marc-Olivier, « Exposer », manifeste pour le Musée d'Ethnologie de Neuchâtel, 2003, en ligne sur www.men.ch/expo-principes [19 septembre 2012].
- HAMON Philippe, *Expositions, littérature et architecture au XIX^{ème} siècle*, Paris, José Corti, 1989.

- HASKELL Francis, *Le Musée éphémère, Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des histoires », 2002.
- JEUDY Henri-Pierre, *Exposer / Exhiber*, Paris, Les éditions de la Villette, 1995.
- KLUSER Bernd, HEGEWISCH Katharina (dir.), *L'Art de l'exposition, Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^eme siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998.
- LEGUILLON Pierre (dir.), *Art Press Special*, n° 21 : dossier « Oublier l'exposition », 2000.
- LEVASSEUR Martine, *Ethnographie de l'exposition, L'Espace, le corps et le sens*, Paris, Bibliothèque publique d'information — Centre Pompidou, 1989.
- MARINCOLA Paula, STOOR Robert (dir.), *Curating Now, Imaginative Practice / Public Responsibility*, Philadelphie, Philadelphia Exhibitions Initiative, 2001.
- MERLEAU-PONTY Claire, EZRATI Jean-Jacques, *L'Exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Patrimoines et Sociétés », 2005.
- OBRIST Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, Zurich, JRP|Ringier ; Dijon, Les presses du réel, 2009.
- O'DOHERTY Brian, *White Cube, L'Espace de la galerie et son idéologie (1976-1981)*, Zurich, JRP|Ringier ; Paris, La Maison Rouge — Fondation Antoine de Galbert, 2008.
- POINSOT Jean-Marc, « Dénî d'exposition », in *Art conceptuel I*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1988, p. 13-21.
- POINSOT Jean-Marc, *Quant l'œuvre a lieu : L'Art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain ; Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1999 ; rééd. Dijon, Les presses du réel, 2008.
- PUGNET Natacha (dir.), *Jeux d'exposition*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2010.
- PUTNAM James, *Le Musée à l'œuvre : Le Musée comme médium de l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2002.
- SZEEMANN Harald, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1996.

VALÉRY Paul, « Le Problème des musées » (1923), *Œuvres, Tome II, Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, « coll. Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1290-1293.

Sur la question de l'exposition, mentionnons également le périodique *Manifesta Journal*, *Journal of Contemporary Curatorship* [Pays-Bas, 2003—].

Ressources monographiques

Christian Boltanski

BOLTANSKI Christian, PAGÉ Suzanne, *Monuments, Leçons de ténèbres, 42^{ème} Biennale de Venise*, Paris, Association Française d'Action Artistique, 1986.

BOLTANSKI Christian, GRENIER Catherine, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007.

GRENIER Catherine, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, coll. « La création contemporaine », 2010.

JACOB Mary Jane, *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, Chicago, Museum of Contemporary Art ; Los Angeles, The Museum of Contemporary Art ; New York, The New Museum of Contemporary Art, 1988.

Marcel Broodthaers

ANTOINE Jean-Philippe, *Marcel Broodthaers — Moule, Muse, Méduse*, Dijon, Les presses du réel, 2006.

CHEVRIER Jean-François, *L'Action restreinte, L'Art moderne selon Mallarmé*, Paris, Hazan ; Nantes, Musée des beaux-arts de Nantes, 2005.

COLLECTIF, *October*, n° 42 : dossier « Marcel Broodthaers : Writings, Interviews, Photographs », automne 1987 [dont : PELZER Birgit, « Recourse to the Letter », p. 166-173.

- DAVID Catherine (dir.), *Marcel Broodthaers*, Paris, RMN — Jeu de Paume, 1991.
- DE DUVE Thierry, « Petite théorie du musée (après Duchamp d'après Broodthaers) », in CAILLET Elisabeth, PERRET Catherine (dir.), *L'Art contemporain et son exposition (2)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Patrimoines et sociétés », 2007, p. 87-99.
- DICKHOFF Wilfried, « Esprit décor », *Tate etc.*, n° 13, été 2008, également en ligne sur <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/esprit-decor> [19 septembre 2012].
- HAKKENS Anna (éd.), *Marcel Broodthers par lui-même*, Gand, Ludion ; Paris, Flammarion, 1998.
- MURACCIOLE Marie, « ...Une fiction permet de saisir la réalité et en même temps ce qu'elle cache », *Le Portique*, n° 5, 2000, en ligne sur <http://leportique.revues.org/index402.html> [19 septembre 2012].
- PERRET Catherine, « De la critique duchampienne de l'art à la critique de l'art duchampien. Piero Manzoni, Marcel Broodthaers », in AMEY Claude, OLIVE Jean-Paul (dir.), *Les Frontières esthétiques de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 71-82.

Daniel Buren

- BUREN Daniel, « Mise en garde n° 3 », *VH 101*, n° 1, printemps 1970, p. 97-103.
- BUREN Daniel, « Exposition d'une exposition », *Documenta V*, Cassel, Documenta, 1972, p. 17-29.
- BUREN Daniel, *Voile / Toile, Toile / Voile*, Berlin, D.A.A.D., 1975.
- BUREN Daniel, *Les Écrits, 1965-1990*, textes édités par Jean-Marc Poinot, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, 1991.
- BUREN Daniel, BLISTÈNE Bernard, GINGERAS Alison *et alii*, *Mot à mot*, Paris, Centre Pompidou — Éditions de la Martinière — Éditions Xavier Barral, 2002.
- BUREN Daniel, PAGÉ Suzanne, *De la couverture* [XLII^{ème} Biennale de Venise, Pavillon Français des Giardini], Paris, Association Française d'Action Artistique, 1986.

BUREN Daniel, SANS Jérôme, *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, Paris, Flammarion, 1998.

JAILLET Florence, « La rétrospective est dans le catalogue », *2.0.1*, n° 4, juin 2010, p. 86-93.

LELONG Guy, *Daniel Buren*, Paris, Flammarion, 2001, réed. 2012.

Hanne Darboven

ADLER Dan, *Hanne Darboven, Cultural History, 1880-1983*, Londres, Afterall Books, coll. « One Work », 2009.

CLADDERS Johannes, DARBOVEN Hanne, *Hanne Darboven, Venice Biennale, 1982*, [édité par les commanditaires du Pavillon de la République Fédérale d'Allemagne], 1982.

LIPPARD Lucy, « Hanne Darboven: Deep in Numbers », *Artforum*, octobre 1973, p. 35-39.

herman de vries

COLLECTIF, *herman de vries*, Lyon, Fage Éditions ; Digne-les-Bains, Musée Gassendi, 2009.

MATHIEU Didier (dir.), *herman de vries. les livres & les publications : catalogue raisonné*, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes / Pays-Paysage, 2005.

PUGNET Natacha, « Le lion n'est pas le roi des animaux. Entretien avec herman de vries », *Figures d'artistes*, Paris, Archibooks, 2008, p. 79-94.

Mirtha Dermisache

FAJOLE Florent (dir.), *Mirtha Dermisache, Publicaciones y dispositivos editoriales*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina — Pabellón de las Bellas Artes, 2011.

FAJOLE Florent, *Mirtha Dermisach, Libros, Florent Fajole, Dispositif éditorial*, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes / Pays-Paysage, 2008.

SCHRAENEN Guy, « Le livre à (ne pas) lire », *D'une œuvre l'autre, Le livre d'artiste dans l'art contemporain, Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Mirtha Dermisache, Peter Downsbrough, Sol Lewitt, Richard Long, Jacques Louis Nyst, Dieter Roth, Bernard Villers*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1996, p. 67-68.

Hans-Peter Feldmann

BOUKOBZA Julie, « De l'art d'esquiver les pyramides, interview avec Hans-Peter Feldmann », *Art press*, n° 380, juillet-août 2011, p. 34-40.

CHAILLOU Timothée, « Interview with Hans-Peter Feldmann », *Hart*, n° 84, juillet 2011, également en ligne sur <http://www.kunsthart.org/nl/21/40/interview-with-hans-peter-feldmann.aspx> [19 septembre 2012].

FELDMANN Hans-Peter *et alii*, *Buch / Book n° 9*, Cologne, Walther König Verlag, 2007.

FELDMANN Hans-Peter, HUCK Brigitte, OBRIST Hans Ulrich, TATAY Helena, *Katalog — Catalogue*, Londres, Serpentine Gallery, 2012.

FELDMANN Hans-Peter, TATAY Helena, *272 pages*, Barcelone, Fondació Tàpies ; Paris, Centre national de la photographie ; Winterthur, Fotomuseum Winterthur ; Cologne, Museum Ludwig, 2001.

FELDMANN Hans-Peter, TATAY Helena, *Another Book*, Londres, Parasol Unit ; Madrid, Malmö, Malmö Konsthall, 2010.

KÖNIG Kaspar, « Hans Peter Feldmann and Kaspar König in conversation », *Frieze*, n° 91, mai 2005, également en ligne sur www.frieze.com/issue/article/hans-peter-feldmann/ [19 septembre 2012].

Robert Filliou

BOZO Dominique, PARSY Paul-Hervé, RECHT Roland, *Robert Filliou*, Paris, Centre Pompidou, 1991.

BRET Cyrille, *Robert Filliou et sa « recherche » : Les enjeux plasticognitifs de la Recherche sur l'origine*, Québec, Éditions Intervention, 2010.

JAPPE Georg, « Robert Filliou, Entretien avec Georg Jappe », *Inter : art actuel*, n° 87, 2004, p. 58-60.

JOUVAL Sylvie (dir.), *Robert Filliou : Génie sans talent*, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne Lille Métropole, 2003.

TILMAN Pierre, *Robert Filliou : nationalité poète*, Dijon, Les presses du réel, 2006.

Thomas Hirschhorn

BUCHLOH Benjamin H. D. (dir.), *Thomas Hirschhorn*, Londres, Phaidon, 2004.

DE SMET Catherine, « Relier le monde, Thomas Hirschhorn et l'imprimé », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 72, été 2000, republié in DE SMET Catherine, *Pour une critique du design graphique, dix-huit essais*, Paris, B42, 2012, p. 137-153.

HIRSCHHORN Thomas, « More questions — More responses. Entretien avec Craig Garrett », *Swiss Swiss Democracy Journal*, n° 48, 28 janvier 2005, n.p.

HIRSCHHORN Thomas, CHAPUIS Yvane, *Thomas Hirschhorn, Musée Précaire Albinet, Quartier du Landy, Aubervilliers, 2004*, Paris, Éditions Xavier Barral — Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005.

HIRSCHHORN Thomas, déclaration pour l'exposition *Swiss Swiss Democracy* au Centre culturel suisse de Paris, 2004, en ligne sur <http://www.ccsparis.com/V1/projets/04-2004/index.html> [19 septembre 2012].

Douglas Huebler

PAUL Frédéric, *Douglas Huebler, « Variable », etc.*, Limoges, Frac Limousin, 1993.

MILLER John, « Douglas Huebler. Double or Nothing », *Artforum*, vol. XLIV, n° 8, avril 2006, p. 220-227.

Yves Klein

MOCK Jean-Yves (dir.), *Yves Klein*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983.

RESTANY Pierre, « Yves Klein, *Le Vide*, Paris, le 28 avril 1858 », in HEGEWISCH Katharina, KLÜSER Bernd (dir.), *L'Art de l'exposition, Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^{ème} siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 255-263.

Lefevre Jean Claude

AGBOTON-JUMEAU Jean-Charles, *LJC Notations : Essai d'auto[bio]graphie du travail de l'art au travail*, Granville, Granville Gallery, 2008.

AGBOTON-JUMEAU Jean-Charles, HOHLFELDT Marion, *LJC, éditeur à compte d'auteur / La pensée en transparence, L'insert en tant que lieu d'exposition du travail de l'art au travail de Lefevre Jean Claude*, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2004.

AGBOTON-JUMEAU Jean-Charles, MATHIEU Didier, *Lefevre Jean Claude, Publications / éditions, 1972-2007*, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2007.

BROGOWSKI Leszek, « “La profusion de tableaux me lassa...” », Dispositif et enjeux des Lectures expositions de Lefevre Jean Claude », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2, 2008, p. 107-122.

BROGOWSKI Leszek, « Art et pensée : art est pensé. Sur Lefevre Jean Claude », *Sans Niveau Ni Mètre, Journal du Cabinet du Livre d'Artiste*, n° 9, avril-juin 2009, p. 4.

MATHIEU Didier (dir.), *Lefevre Jean Claude, [re]exposer*, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2004 [livret d'exposition].

Richard Long

HOOKE Denise, LONG Richard, MOORHOUSE Paul, *Richard Long, Walking the Line*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

PAGÉ Susanne, PARENT Béatrice, *Richard Long, River to river*, Paris, ARC — Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993.

Julien Nédélec

DUPEYRAT Jérôme, « Julien Nédélec, Avec les mains », *Superstition*, n° 2, automne 2011, p. 20-21.

MARCHAND Antoine, « Julien Nédélec, Le tour de la question », *zérodeux*, n° 61, printemps 2012, également en ligne sur <http://www.zerodeux.fr/guests/julien-nedelec-le-tour-de-la-question/> [19 septembre 2012].

PORTIER Julie, « L'empire des signes contre attaque », in NÉDÉLEC Julien, *La Peau de l'ours*, Houilles, La Graineterie, 2011, p. 6-11.

N.E. Thing Co

DOMINO Christophe, « Iain Baxter : art is all over », *Art Press*, n° 234, avril 1998, p. 50-53.

KEN Allan, « Business Interests, 1969-71 : N.E. Thing Co Ltd, Les Levine, Bernar Venet and John Latham », *Parachute*, n° 106, avril 2002, p. 106-122.

VOX PHOTO, Dossier « Iain Baxter » en ligne sur <http://www.voxphoto.com/fd/baxter/> [19 septembre 2012].

Alexandre Perigot

FROGIER Larys, PERIGOT Alexandre *et alii*, *Pipedream*, Chatou, Cneai ; Lisbonne, Museu Colecao Berardo, 2008.

JOUANNAIS Jean-Yves, PERIGOT Alexandre, *Maison Témoin*, Paris, Éditions de la Voûte, 2000.

JOUANNAIS Jean-Yves, PERIGOT Alexandre, *Blondasses*, Paris, Éditions de la Voûte, 2002.

RIVOIRE Annick, « Jeu vidéo grandeur nature à Aubervilliers », *Libération*, 8 mai 1998, également en ligne sur <http://www.liberation.fr/ecrans/0109247420-jeu-video-grandeur-nature-a-aubervilliers-une-inauguration-artistique-et-festive-du-metafort-un-centre-culturel-et-social-des-nouvelles-technologies> [19 septembre 2012].

VERGNE Philippe, *On Tour*, Paris, Éditions de la Voûte, 1997.

VERGNE Philippe, *Fanclubbing*, Paris, Éditions de la Voûte, 1999.

Bernard Piffaretti

LAUVERGNE Virginie, « Bernard Piffaretti, *After pas égaux* », en ligne sur <http://villastclair.free.fr/edition/piffaretti.html> [19 septembre 2012].

OVAERE Émilie (dir.), *Bernard Piffaretti, V.O. (version originale sous-titrée)*, Le Cateau-Cambrésis, Musée département Matisse, 2008.

Hubert Renard

BROGOWSKI Leszek, « Trois en un : le non-non-moi », 2001, en ligne sur <http://www.uhb.fr/alc/grac/incertainsens/analyse%20hubert%20renard%203en1.htm> [08/11/2006].

BROGOWSKI Leszek, « Une fiction feinte, Création et disparitions de la réalité dans l'œuvre d'Hubert Renard », *Gryphe*, n° 4, 1er semestre 2002, p. 18-24, également en ligne sur <http://collections.bm-lyon.fr/presseXIX/PER0044ae5663952502> [19 septembre 2012].

BROGOWSKI Leszek, « Hubert Renard, Alain Farfall,... : Un partage des voix (une clé au CLA) », *Sans Niveau Ni Mètre, Journal du Cabinet du Livre d'Artiste*, n° 5, septembre-octobre 2008, p. 4.

COLLECTIF, *Hubert Renard, Une Monographie*, Paris, Burozoïque ; Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2009.

DUPEYRAT Jérôme , « Entretien avec Hubert Renard », 2007, en ligne sur <http://www.jrmdprt.net/doc/Entretien%20avec%20Hubert%20Renard.pdf> [19 septembre 2012].

Ed Ruscha

ENGBERG Siri, PHILPOTT Clive, RUSCHA Edward, *Edward Ruscha, Editions, 1959-1999*, Minneapolis, Walker Art Center, 1999.

ROWELL Margit (dir.), *Ed Ruscha, Photographe*, Göttingen, Steidl ; New York, Whitney Museum of American Art ; Paris, Jeu de Paume, 2006.

RUSCHA Ed, *Huit textes et vingt-trois entretiens, 1965-2009*, textes édités par Jean-Pierre Criqui, Paris, La Maison Rouge — Fondation Antoine de Galbert ; Zurich, JRP|Ringier ; 2010.

Seth Siegelaub

BOVIER Lionel, CHÉRIX Christophe, « Seth Siegelaub, Interview téléphonique (10 septembre 1996) », *Prise directe*, Dijon, Les presses du réel, 2002, p. 129-141.

HARRISON Charles, SIEGELAUB Seth, « On Exhibitions and the World at Large, Seth Siegelaub in Conversation with Charles Harrison », *Studio International*, vol. CLXXVIII, n° 917, décembre 1969, p. 198-202.

MALASAUSKAS Raimundas, « A Telephone Interview with Seth Siegelaub (Amsterdam) by Raimundas Malasauskas (Vilnius) on February 23, 2004 », en ligne sur <http://www.16beavergroup.org/journalisms/archives/000820.php> [19 septembre 2012].

MÆGLIN-DELCROIX Anne, « On a Few Publications by Seth Siegelaub in 1969 », in 3rd *ArtistBook International*, Paris, ABI, 1996, p. 21-29.

MONK Jonathan, « Conversation with Seth Siegelaub », *Cover Version*, Londres, Book Works, 2004, p. 55-63.

O'NEILL Paul, « Action Man: Paul O'Neill Interviews Seth Siegelaub », *The Internationaler*, n° 1, juin 2006, p. 5-7.

SIEGELAUB Seth, « Quelques observations à propos du soi-disant "Art Conceptuel" : Extraits d'entretiens non publiés avec Robert Horovitz et Claude Gintz », in *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, 1989, p. 85-89.

SLYCE John « Interview with Seth Siegelaub, Part 1 : The Playmaker », *Art Monthly*, n° 327, juin 2009, p. 1-6.

SLYCE John « Interview with Seth Siegelaub, Part 2 : The Contract », *Art Monthly*, n°

328, juillet-août 2009, p. 11-13 ;

ZONNENBERG Nathalie, « The Context of Art (Continued). Nathalie Zonnenberg Interviews Seth Siegelaub », *Manifesta Journal*, n° 9, 2009/2010, p. 41-51.

Simon Starling

GAUTHIER Michel *et alii*, *Simon Starling : thereherethere*, Pougues-les-Eaux, Parc Saint-Léger ; Vitry-sur-Seine, Mac/Val, 2010.

GUILMOT Marion, LAMY Frank, *Simon Starling : autoxylopyrocycloboros*, Vitry-sur-Seine, Mac/Val, 2007.

KAISER Philipp, SHIER Reid, *Simon Starling: Cuttings*, Bâle, Kunstmuseum Basel ; Toronto, The Power Plant, 2005.

WETTERWALD Elisabeth, « Simon Starling », *Groupe Laura*, en ligne sur <http://groupelaura.free.fr/Textes.php?is=11&im=1&it=12&typeAffich=2> [19 septembre 2012].

Batia Suter

PAGEARD Camille, « Tortue Luth et diaposcope, Montages de Batia Suter », *2.0.1*, n° 3, novembre 2009, p. 39.

ROELSTRAETE Dieter, « The Prosody of the World, Batia Suter and Writing », in SUTER Batia, *Surface Series*, Amsterdam, Roma publications, 2011, p. 225-229.

Éric Watier

BROGOWSKI Leszek, « Extra ! l'ordinaire. Sur le travail artistique d'Éric Watier », *Sans Niveau Ni Mètre, Journal du Cabinet du Livre d'Artiste*, n° 8, 2009, p. 4.

MATHIEU Didier, *Éric Watier, Livres*, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2003 [livret d'exposition].

WATIER Éric, « Livres discrets », s.d., en ligne sur <http://www.ericwatier.info/ew/index.php/livres-discrets/> [19 septembre 2012].

WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile », 2007, en ligne sur <http://www.ericwatier.info/ew/index.php/faire-un-livre-cest-facile/> [19 septembre 2012].

WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p. 73-80.

WATIER Éric, *Tout va bien*, Nantes, Entre-deux, 2011.

WATIER Éric, « Copier n'est pas voler », in MÉLOIS Clémentine (dir.), *Publier [...] Exposer, Les Pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2011, p. 49-61.

Lawrence Weiner

SCHWARZ Dieter, WEINER Lawrence, *Lawrence Weiner: Books 1968-1989, Catalogue Raisonné*, Cologne, Walther König Verlag ; Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1989.

WATIER Éric, « L'art conceptuel n'existe pas », *Pratiques, Réflexions sur l'art*, n° 19, automne 2008, p. 8-25.

Autres ressources monographiques

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe (1958)*, Paris, Flammarion, 1994.

DUPEYRAT Jérôme Dupeyrat, « Entretien avec la documentation céline duval », 2.0.1, numéro hors-série « Revues d'artistes », février 2010, en ligne sur <http://www.revue-2-0-1.net/index.php?/revuesdartistes/revues-dartistes/> [19 septembre 2012].

GRAHAM Dan, *Ma Position, Écrits sur mes œuvres*, Dijon, Les presses du réel, 1992.

MARTINEZ Roberto, « Révolution(s) », in MÉLOIS Clémentine (dir.), *Publier [...] Exposer, Les Pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, 2011, p. 133-149.

MATHIEU Didier (dir.), *herman de vries, Lefevre Jean-Claude, Oxo — Pascal Le Coq, Hans Waanders, Éric Watier, coll. Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-La-Perche, France*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 2007.

- PIRON François, « Introduction », in GARCIA Dora, *Steal this Book / Volez ce livre*, Paris, Paraguay Press, 2009, p. III-V.
- SCHRAENEN Guy, *Ulises Carrión, We have won! Haven't we?*, Amsterdam, Fodor Museum ; Brême, Neues Museum Weserburg, 1992.
- SCHERUBEL Klaus, SÉRANDOUR Yann, *En position*, 2006, correspondance en ligne sur <http://www.rearsound.net/projets/2006/incipit/enposition.pdf> [19 septembre 2012].
- SPECTOR Nancy, *Felix Gonzalez-Torres*, Paris, Paris Musées — Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1996.
- UBL Ralph, « Art, capital et affrontement permanent. Museum in Progress », *Blocnotes*, n° 1, automne 1992, p. 41-43.
- WISCHERMANN Susanne, *Johannes Cladders, Museumsmann und Künstler*, Francfort, Peter Lang Verlag, 1997.

Autres ressources

- AGBOTON JUMEAU Jean-Charles, Communiqué de presse pour le catalogue-exposition *January 5-31, 2009*, École supérieure des beaux-arts de Cherbourg-Octeville, 2008.
- DUPEYRAT Jérôme, Correspondance électronique avec Hans-Peter Feldmann, Christophe Lemaître, Barbara Räderscheidt (assistante de Daniel Spoerri) et Gerard Vermeulen (éditeur de *The Richard Long Newsletter* et collaborateur de Richard Long).
- SIEGELAUB Seth, Communiqué de presse pour le catalogue-exposition *January 5-31, 1969*, New York, 1968.
- STÄDTISCHES MUSEUM ABTEIBERG, Revue de presse de l'exposition *8 Arbeiten von Lawrence Weiner / 8 Work of Lawrence Weiner*, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1973.
- STEDELJK MUSEUM, *Projekt « Steps » van Stanley Brouwn in Stedelijk Museum*, communiqué de presse pour une exposition de Stanley Brouwn au Stedelijk Museum, Amsterdam, 1971.

Sites web : artistes et éditeurs

BUREN Daniel

www.danielburen.com

CABINET

www.cabinetmagazine.org

COPELAND Mathieu

www.mathieucopeland.net/publications.htm

de vries herman

www.hermandevries.org

documentation céline duval

www.doc-cd.net

LONG Richard

www.richardlong.org

MARTINEZ Roberto

www.robertomartinez.fr | <http://allotopie.free.fr/>

MUSEUM IN PROGRESS

www.mip.at

NÉDÉLEC Julien

www.julien-nedelec.net

RENARD Hubert

<http://hubrenard.free.fr/>

SÉRANDOUR Yann

www.rearsound.net

SIEGELAUB Seth

www.egressfoundation.net

SUGIMOTO Hiroshi

www.sugimotohiroshi.com

SUPER

www.bonjoursuper.fr

SUTER Batia

www.batiasuter.org

VILLERS Bernard

www.bernardvillers.be

WATIER Éric

www.ericwatier.info

INVENTAIRE DES LIVRES ET DES ÉDITIONS D'ARTISTES

Cette liste inventorie, par ordre alphabétique d'auteurs, les principales éditions d'artistes évoquées dans cette thèse. Sont mentionnés leurs auteurs, titres, éditeurs et années d'édition, nombre de pages, dimensions, couleurs d'impression et, dans la mesure du possible, nombre d'exemplaires. Lorsque l'édition n'est pas un livre, les modes de façonnage sont précisés. Les références suivies de la mention « [E] » correspondent à des éditions qui ont été publiées à l'occasion d'une exposition, par l'institution organisatrice ou avec son soutien. Les références suivies de la mention « [E*] » correspondent à des éditions dont le contenu est lié à une œuvre exposée préexistante mais qui ont été publiées indépendamment d'une exposition.

ART & PROJECT BULLETIN

Galerie Art & Project, dirigée par Geert van Beijeren et Adriaan van Ravesteijn, 156 numéros, 1968-1989. Sauf mention contraire : 4 p., 29,7 × 21 cm [feuillet de format 29,7 × 42 cm plié en deux], imprimé en n/b, 800 exemplaires.

- Ed Sommer, *Art & Project Bulletin*, n° 7, avril 1969. [E]
- Stanley Brouwn, *Art & Project Bulletin*, n° 8, mai 1969. [E]
- Jan Dibbets, Bernd Lohaus, *Art & Project Bulletin*, n° 9, juillet 1969.
- Lawrence Weiner, *Art & Project Bulletin*, n° 10, septembre 1969.
- Robert Barry, *Art & Project Bulletin*, n° 17, décembre 1969. [E]
- Daniel Buren, *Art & Project Bulletin*, n° 24, s.d., sans existence matérielle.

BARRY Robert [Voir également : SIEGELAUB Seth]

- Robert Barry, *Art & Project Bulletin*, n° 17, décembre 1969, 4 p. (feuillet de format 29,7 × 42 cm plié en deux), 29,7 × 21 cm, imprimé en n/b, 800 exemplaires. [E]

BEUYS Joseph

- [Beuys], cat. de l'exposition Joseph Beuys, 13 septembre — 29 octobre 1967, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1967, boîte imprimée à l'encre rouge (21 × 17 × 3 cm) contenant deux leporellos imprimés en n/b (15,5 × 23,4 cm et 15,5 × 21 cm) ainsi qu'un morceau de feutre avec le nom BEUYS et une croix imprimés en rouge (19 × 15,5 × 0,7 cm), 330 exemplaires. [E]

BOLTANSKI Christian

- *List of Exhibits Belonging to a Woman of Baden-Baden Followed by an Explanatory Note*, Oxford, Museum of Modern Art, 1973, 6 p., 18 × 11,2 cm, imprimé en n/b. [E]
- *Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford précédé d'un avant-propos et suivi de quelques réponses à ma proposition*, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1973, 80 p., 20,8 × 14,7 cm, imprimé en n/b. [E]
- *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, Paris, CNAC, 1974, 48 p., 21 × 14 cm, imprimé en n/b. [E]
- *Le Lycée Chases, Classe terminale du Lycée Chases en 1931, Castelgasse — Vienne*, Saint-Etienne, Maison de la culture et de la communication, 1987, 40 p., 12 × 18 cm, imprimé en n/b [rééd. en 1991 dans le coffret *Livres*, Paris, Association Française d'Action Artistique — Jennifer Flay éditeur ; Cologne, Walther König Verlag ; Francfort, Portikus, 900 ex. À noter que cette réédition est imprimée sur papier bible]. [E]
- *Le Lycée Chases, Classe terminale du Lycée Chases en 1931, Castelgasse — Vienne*, Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1987, 62 p., 29,6 × 21,2 cm, imprimé en n/b, 1000 exemplaires. [E]

- *Gymnasium Chases*, Nuremberg, Germanisches National Museum, 1995, 70 p., 12,5 × 18,5 cm, imprimé en n/b. [E]

BRECHT George, FILLIOU Robert

- *La Cédille qui sourit*, cat. de l'exposition *G.Brecht / R.Filliou — La Cédille qui sourit*, 18 juin — 27 juillet 1969, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1969, boîte (16,2 × 21 cm × 2 cm) contenant de multiples feuillets (imprimés en n/b et quadrichromie) ainsi qu'une boîte plus petite (3,5 × 5,2 × 1,5 cm), elle-même réceptacle d'un piton métallique, 440 exemplaires. [E]

BROUWN Stanley

- *Steps*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971, 72 p., 13,6 × 20,8 cm, imprimé en n/b, 2200 exemplaires. [E]

BUREN Daniel [Voir également : SIEGELAUB Seth]

- *De la couverture* [XLII^{ème} Biennale de Venise, Pavillon Français des Giardini], Paris, Association Française d'Action Artistique, 1986, 214 p., 37 × 30 cm, imprimé en quadrichromie. [E]
- *Petit à petit. Encres pour une diagonale*, in Guy Schraenen, *D'une œuvre l'autre, Le livre d'artiste dans l'art contemporain*, Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Mirtha Dermisache, Peter Downsbrough, Sol Lewitt, Richard Long, Jacques Louis Nyst, Dieter Roth, Bernard Villers, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1996, p. 33-48 [200 p.], 25 × 19 cm, imprimé en quadrichromie. [E]
- *Ritornell*, in *Daniel Buren*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1990, 23,7 × 17,4 cm, imprimé en quadrichromie. [E]
- *Art & Project Bulletin*, n° 24, s.d., sans existence matérielle.

BROODTHAERS Marcel

- [Fig. 1], cat. de l'exposition Marcel Broodthaers, 21 octobre — 7 novembre 1971, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1971, boîte (20,7 × 16 × 3,5 cm) contenant trois autres boîtes, chacune de taille légèrement inférieure à l'autre, imprimées en n/b, 220 exemplaires. [E]
- *Der Adler vom Oligozän bis Heute. Marcel Broodthaers zeigt eine experimentelle Ausstellung seines Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1972, 2 volumes, 64 p. chacun, 21 × 14,8 cm, imprimé n/b et quadrichromie. [E]
- *L'Angélu de Daumier*, Paris, CNAC Georges Pompidou, 1975, 2 volumes, 32 p. chacun, 25,5 × 20,5 cm, imprimé en n/b, couverture en quadrichromie. [E]

COLLECTIF [Voir également : SIEGELAUB Seth]

- *Information* [avec Vito Acconci, Carl Andre, Siah Armajani, Keith Arnatt, Art & Language, Art & Project, Richard Artschwager, David Askevold, Terry Atkinson, David Bainbridge, John Baldessari, Michael Baldwin, Barrio, Robert Barry, Frederick Barthelme, Bernd & Hilla Becher, Joseph Beuys, Mel Bochner, Bill Bollinger, George Brecht, Stig Broegger, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Victor Burgin, Donald Burgy, Ian Burn et Mel Ramsden, James Lee Byars, Jorge Luis Carballa, Christopher Cook, Roger Cutforth, Carlos D'Alessio, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Gerald Ferguson, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Group Frontera, Hamish Fulton, Gilbert & George, Giorno Poetry Systems, Dan Graham, Hans Haacke, Ira Joel Haber, Randy Hardy, Michael Heizer, Hans Hollein, Douglas Huebler, Robert Huot, Peter Hutchinson, Richards Jarden, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, John Latham, Barry Le Va, Sol Lewitt, Lucy Lippard, Richard Long, Bruce McLean, Cildo Campos Meirelles, Marta Minujin, Robert Morris, N.E. Thing Co., Bruce Nauman, New York Graphic Workshop, Group Oho, Helio Oiticica, Yoko Ono, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Giulio Paolini, Paul Pechter,

Giuseppe Penone, Adrian Piper, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Alejandro Puente, Markus Raetz, Yvonne Rainer, Klaus Rinke, Edward Ruscha, Jean-Michel Sanejouand, Richard Sladden, Robert Smithson, Keith Sonnier, Ettore Sottsass Jr., Erik Thygesen, John Van Saun, Guilherme Magalhaes Vaz, Bernar Venet, Jeff Wall, Lawrence Weiner, Ian Wilson ; éd. Kynaston McShine], New York, MoMA, 1970, 208 p., 27,5 × 21,5 cm, imprimé en n/b. [E]

• *Actualité d'un bilan* [avec Carl Andre, Arakawa, David Askevold, Robert Barry, Bill Beckley, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Christo, Daniel Dezeuze, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Douglas Huebler, On Kawara, Edward Kienholz, David Lamelas, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Mangold, Brice Marden, Dennis Oppenheim, Edda Renouf, François Ristori, Robert Ryman, Salvo, Fred Sandback, Niele Toroni, Richard Tuttle, Cy Twombly, Lawrence Weiner], Paris, Galerie Yvon Lambert, 1972, 136 p., 27 × 21 cm, imprimé en n/b, deux pages déchirées par Daniel Buren. [E]

• agnès b., Hans Ulrich Obrist, Carrie Pilto (éd.), *Point d'ironie*, n° 0 - n° 53 [liste des artistes en ligne sur <http://www.pointdironie.com>], 1997-2012, 8 p., 43 × 31,6 cm, imprimé en quadrichromie, 100 000 à 300 000 exemplaires.

• *The Paper Sculpture Book* [avec Janine Antoni, The Art Guys, David Brody, Luca Buvoli Francis Cape & Liza Phillips, Minerva Cuevas, Seong Chun, E.V. Day, Nicole Eisenman, Spencer Finch, Charles Goldman, Rachel Harrison, Stephen Hendee, Patrick Killoran, Glenn Ligon, Cildo Meireles, Helen Mirra, Aric Obrosey, Ester Partegas, Paul Ramirez Jonas, Akiko Sakaizumi, David Shrigley, Eve Sussman, Sarah Sze, Fred Tomaselli, Pablo Vargas Lugo, Chris Ware, Olav Westphalen, Allan Wexler ; éd. Mary Ceruti, Matt Freedman, Sina Najafi], New York, Cabinet, 2003, 160 p., 33,8 × 24,5 cm, imprimé en quadrichromie.

• *Perfect Magazine* [avec 360 corp, Tim Albertsen, Art & Language, bank, Christian Boltanski, Mark Borthwick, Helianthe Bourdeaux Maurin, Carine Boyadjan, Guy Brett, Angela Bulloch, Daniel Buren, Maurizio Cattelan & The Wrong Gallery, Vuk Cosic, Michael Craig-Martin, Martin Creed, Nick Crowe, Mike Dawson, Eva & Adele, Cerith Wyn Evans,

Elena Filipovic, Gilbert & George, Liam Gillick, Susie Green, Graham Gussin, Svetlana Heger, Matthew Higgs, Christophe Kirsch, Lev Manovich, Didier Marcel, M/M (Paris), David Medalla, Tom Morton, Hans Ulrich Obrist, Yoko Ono, Roman Opalka, Steven Parrino, Simon Patterson, Emilie Renard, Erna Rijdsdijk, Sam Samore, Polly Staple, Jemima Stehli, Niele Toroni, Eric Troncy, Phoebe Unwin, Lawrence Weiner ; éd. Mathieu Copeland], Londres, Mathieu Copeland, 2003, 128 p., 28,5 × 20 cm, imprimé à l'encre blanche phosphorescente.

• *The Sheffield Pavillon* [avec Farhad Ahrarnia, Tim Etchells, Matthew Harrison, Maud Maya-Baviera, Meriel Herbert, Host Artists' Group, Penny McCarthy, Sarah Staton, Neil Webb, Katy Woods], Sheffield, Sheffield Contemporary Art Forum, 2007, 96 p., 21 × 15 cm, imprimé en quadrichromie.

• *(U)L.S.*, n° 1 à 7, 2007-2011, 12 p., 43 × 29 cm, imprimé en n/b, 5000 à 10000 exemplaires. *(U)L.S* n° 0 : documentation céline duval ; *(U)L.S* n° 1 : Michalis Pichler ; *(U)L.S* n° 2 : Peter Downsbrough ; *(U)L.S* n° 3 : curateur Nathalie Amaé ; *(U)L.S* n° 4 : Claude Closky ; *(U)L.S* n° 5 : Pierre-Olivier Arnaud ; *(U)L.S* hors série : Éric Watier ; *(U)L.S* n° 6 : Pierre Leguillon ; *(U)L.S* n° 7 : Daniel Buren.

• *January 5-31, 2009* [avec Claude Audouard, Jean-François Bergez, Julien Blaine, Laurent Buffet, Khadija Z Carroll, Centre d'art mobile, Robin Collyer, Muriel Couteau, Simon Cutts, Paul Devautour, Peter Downsbrough, Et n'est-ce, Kirsten Forkert, Robert Janitz, David K'Dual, Laura Lamiel, Lefevre Jean Claude, Sébastien Levassort, Peter Liversidge, Marc Louveau, Laurent Marissal, Metahaven, Delphine & Robert Milin, Erik Moskowitz & Amanda Trager, Olivier Mosset, Claude Queyrel & Pascale Stauth, Clemente Padin, Adrian Piper, Hubert Renard, François Ristori, Alexandre Rolla, Malkit Shoshan, Phil Stephens, Branimir Stojanovic, Tsuneko Taniuchi, Morgane Tschiember ; éd. Jean-Charles Agboton-Jumeau], Cherbourg, École supérieure des beaux-arts de Cherbourg-Octeville, 2009, 236 p., 21 × 18,5 cm, imprimé en n/b.

- Cf. [avec Pierre-Olivier Arnaud, documentation céline duval, Aurélien Froment, Mark Geffriaud, The Infinite Library ; dir. François Aubart], Rennes, 2.0.1, 2010, 64 p., 22,4 × 15,9 cm, imprimé en n/b + 28 vignettes en quadrichromie (formats divers), 500 ex. [E]
- *Super #11 – Répétition dans l'épilogue* [avec Julien Audebert, Stuart Bailey, Éric Baudelaire, Ryan Gander, Mark Geffriaud, Mauricio Guillén, Aurélien Mole, Bernard Piffaretti ; éd. Christophe Lemaître], Paris, Super, 2010, poster (120 × 160 cm, imprimé en quadrichromie, plié de façon triangulaire), texte (24 p., 29,7 × 21 cm, imprimé en n/b, agrafé) et photographie couleurs (12 × 16cm), 211 exemplaires.

DARBOVEN Hanne

- *Atta Troll*, Lucerne, Kunstmuseum, 1975, 228 p., 29,7 × 21 cm, imprimé en n/b. [E]
- *Hanne Darboven, Venice Biennale, 1982*, [édité par les commanditaires du Pavillon de la République Fédérale d'Allemagne], 1982, 210 p., 29,7 × 21 cm, imprimé en noir et rouge. [E]

de vries herman

- [*wit is overdaad*], arnhem, auto-édité, 1960, 20 p., 13,6 × 10,7 cm, vierge à l'exception de la mention « wit / wit is overdaad / blanc est surabondance / white is superabundance / weiss ist übermässig / wit / wit / wit is overdaad » imprimée en gris p. 4, 120 exemplaires [rééd. 1961 et versions ultérieures : *wit weiss*, stuttgart, edition hansjörg mayer, 1967, 250 p., 16 × 12 cm, 500 exemplaires ; *wit – white*, berne, artists press, 1980, 362 p., 21 × 14,8 cm, 5000 exemplaires ; *wit – white*, brest, zédélé éditions, à paraître (2012), 362 p., 21 × 14,8 cm].
- *toevals-objektivering*, rotterdam, 't venster, 1967, 52 p., 29,7 × 21 cm, imprimé en n/b. [E]
- *rationele structuren, random objectivations* [*felison cahiers* n° 10], ijmuiden, felison galerie, 1968, 27 × 21,5 cm, imprimé en n/b. [E]

• *random shapes*, V 72 - 64, A-J., amsterdam, stedelijk museum, 1975, 1 feuillet plié en 3 en accordéon (26,7 × 19,6 cm fermé) et imprimé en n/b, ainsi qu'une pochette de papier cristal (27 × 19,5 cm) contenant 10 rectangles de différents formats en papier blanc, le tout réunit dans une chemise (27,6 × 20,9 cm). [E]

DERMISACHE Mirtha

• *Nueve newsletters & un reportaje*, Marseille, Mobil-home ; Nîmes, Manglar ; Buenos Aires, El borde, 2004, 10 feuillets réunis dans une pochette à rabat avec un bandeau, 32,5 × 27,3 cm, imprimé en n/b. [E]

DOCUMENTATION CÉLINE DUVAL

• *Revue en 4 images*, 60 numéros, 2001-2009, 4 p., 21,5 × 15,5 cm (1 feuille de format 23 × 31 cm pliée en quatre), imprimé en n&b.

• *Nasa collection*, 2010, 5 images photographiques, formats divers, in François Aubart (dir.), *Cf.*, [avec Pierre-Olivier Arnaud, documentation céline duval, Aurélien Froment, Mark Geffriaud, The Infinite Library], Rennes, 2.0.1, 2010, 64 p., 22,4 × 15,9 cm, imprimé en n/b + 28 vignettes en quadrichromie (formats divers), 500 ex.

DOWNSBROUGH Peter

• *Border*, in Guy Schraenen, *D'une œuvre l'autre, Le livre d'artiste dans l'art contemporain*, Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Mirtha Dermisache, Peter Downsbrough, Sol Lewitt, Richard Long, Jacques Louis Nyst, Dieter Roth, Bernard Villers, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1996, p. 85-100 [200 p.], 25 × 19 cm, imprimé en quadrichromie. [E]

FELDMANN Hans-Peter

• *Bild et Bilder*, Düsseldorf, Feldmann Verlag, 1968-1976, formats divers, imprimés en

n/b, republiés dans *Bilder / Pictures*, Düsseldorf, 3 Möven Verlag ; Cologne, Walther König Verlag, 2002, 342 p., 20,8 × 14,7 cm, imprimé en n/b.

- *1967-1993, Die Toten*, Düsseldorf, Feldmann Verlag, 1998, 192 p., 21 × 15 cm, imprimé en n/b.

- *Voyeur*, 1^{ère} version, La Flèche, OFAC art contemporain, 1994 ; 2^{nde}-5^{ème} version, Cologne, Walther König Verlag, 1997-2006-2009-2011, 256 p., 16,5 × 11 cm, imprimés en n/b.

- *100 Jahre*, Munich, Schirmer/Mosel, 2001, 208 p., 20 × 27 cm, imprimé en n/b. [E]

- *Birgit*, Cologne, Walther König Verlag, 2006, 72 p., 24 × 17 × 1 cm, imprimé en quadrichromie. [E*]

- *Buch / Book #9*, Cologne, Walther König Verlag, 2007, 218 p., 30,5 × 22,5 cm, imprimé en n/b. [E]

GARCIA Dora

- *Steal this Book / Volez ce livre*, Paris, Paraguay Press, 2009, 136 pages, 11 × 18 cm, imprimé en n/b, 15000 exemplaires. [E]

GEFRIAUD Mark

- *Renard pâle*, 2010, 5 images photographiques, formats divers, in François Aubart (dir.), Cf. [avec Pierre-Olivier Arnaud, documentation céline duval, Aurélien Froment, Mark Geffriaud, The Infinite Library], Rennes, 2.0.1, 2010, 64 p., 22,4 × 15,9 cm, imprimé en n/b + 28 vignettes en quadrichromie (formats divers), 500 ex.

GENERAL IDEA

- *File magazine*, 29 numéros (27 livraisons) entre 1972 et 1989, 35,5 × 27 cm, impression n/b et quadrichromie, 1500 à 3500 exemplaires.

GRAHAM Dan

• *Schema* ou *Poem-Schema*, 1966, paramètres variables selon le contexte de publication : *Aspen*, n° 5-6, automne-hiver 1966-1967 ; *Extensions*, n° 1, 1968 ; *Art-Language*, n° 1, mai 1969 ; *Konzeption / Conception*, Leverkusen, Städtisches Museum, 1969 ; *Interfunktionen*, n° 8, 1972 ; *Studio International*, vol. 183, n° 944, mai 1972 ; *Der Standard*, 11 octobre 1995 [liste non-exhaustive].

HIGGINS Dick

• Dick Higgins, *foew&ombwhnw*, New York, Something Else Press, 1969, 320 p., 20,2 × 14,5 cm, imprimé en n/b.

HIRSCHHORN Thomas

• *Swiss Swiss Democracy Journal*, 50 numéros parus du 4 décembre 2004 au 30 janvier 2005, 16 p., 42 × 29,7 cm, imprimé en photocopie n/b, agrafé à plat avec 3 points d'attaches. [E]

HUEBLER Douglas [Voir également : SIEGELAUB Seth]

• *November 1968*, New York, Seth Siegelaub, 1968, 20 p., 20,2 × 20,2 cm, imprimé en n/b.
• *Douglas Huebler*, Andover, The Adisson Gallery of American Art, 1970, 24 p., 20,5 × 20,5 cm, imprimé en n/b.

LEFEVRE Jean-Claude

• *à parution*, in *Art Présence*, 13 numéros, 2 p. dans chaque numéro, 15 × 21 cm (n° 8-16) ; 26 × 20 cm (n° 17-20), imprimé en n/b :
— n° 8, janvier-février 1994, p. 32-33.
— n° 9, mars-avril 1994, p. 22-23.
— n° 10, mai-juin 1994, p. 24-25.

- n° 11, juillet-août 1994, p. 24-25.
- n° 12, automne 1994, p. 24-25.
- n° 13, hiver 1995, p. 24-25.
- n° 14, avril-mai-juin 1995, p. 24-25.
- n° 15, juillet-août-septembre 1995, p. 32-33.
- n° 16, octobre-novembre-décembre 1995, p. 11, 39, 72.
- n° 17, janvier-février-mars 1996, p. 51, 59, 69.
- n° 18, avril-mai-juin 1996, p. 38, 39, 63.
- n° 19, juillet-août-septembre 1996, p. 29, 30, [31].
- n° 20, octobre-novembre-décembre 1996, p. 31, 46, 47.
- *LJC notations, déc. 2001 — déc. 2002*, in *Horsd'œuvre*, n° 11, octobre-décembre 2002 [Dijon, éd. Association Interface], 1 p. (couverture), 42 × 29,7 cm, imprimée en n/b., 2000 exemplaires.
- *Pennadoù da heul / Textes pour suite*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2001, 114 p., 20,7 × 16 cm, imprimé en n/b, 1000 exemplaires.
- *[ljc notations] le travail de l'art au travail... [cdla in musée royal de mariemont, belgique, janvier 2007] / carnet # 37 — dimanche 29 décembre 2002 / carnet # 46 — mardi 3 janvier 2006*, in *herman de vries, Lefevre Jean Claude, Oxo — Pascal le coq, Hans Waanders, Éric Watier, coll. Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-La-Perche, France, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont ; Saint-Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes*, 2007, p. 160-224 [269 p.], 21 × 14,8 cm, imprimé en n/b. [E]

LONG Richard [Voir également : SIEGELAUB Seth]

- *A Hundred Stones, One Mile Between First and Last*, Bern, Kunsthalle, 1977, 102 p., 15,5 × 21,5 cm, imprimé en n/b. [E]
- *Labyrinth, Local Lane Walks, Bristol, 1990*, Francfort, Städtische Galerie im Städelshon Kunstinstitut, 1991, 108 p., 20,3 × 13,3 cm, imprimé en n/b, 1000 exemplaires.

MACIUNAS George

- *Flux Paper Events*, Cologne, Hundertmark, 1976 [rééd. 1998], 16 p., 20,5 × 14,5 cm, feuilles blanches froissées, déchirées, pliées, agrafées, maculées et percées, 500 exemplaires.

MARTINEZ Roberto

- *Moi aussi j'aurais peur si je rencontrais un ange, 1. La Bataille de Midway*, Paris, Robert Claire, 1991, 52 p., 20,5 × 12,8 cm, imprimé en n/b, 200 exemplaires. [E*]

MUSEUM IN PROGRESS / DER STANDARD

- *Vital Use*, 10 contributions artistiques au journal quotidien *Der Standard*, 1994-1995, avec par ordre de publication : Fabrice Hybert, Hans-Peter Feldmann, Wolfgang Tillmans, Jef Geys, Frédéric Bruly Bouabré, Rudi Molacek et Andrea Zittel, Michelangelo Pistoletto, Carsten Höller, Rosemarie Trockel, Yoko Ono.

- *Interventionen*, 13 contributions artistiques au journal quotidien *Der Standard*, 1995-1996, avec par ordre de publication : Chris Marker, Dan Graham, Lloyd de Mause, Jonas Mekas, Joan Brossa, Paul Virilio, Joseph Grigely, Martin Walde, Matt Mullican, Christian Marclay, Ayşe Erkmen, Critical Art Ensemble, Lawrence Weiner.

- *Interventions in progress*, 41 contributions artistiques au journal quotidien *Der Standard*, 1997-2006, avec par ordre de publication : Jun Yang, Michelangelo Pistoletto, Mona Hatoum, Marlene Streeruwitz, Susan Hiller, Hans-Peter Feldmann, Noritoshi Hirakawa, Oswald Oberhuber, Aleksandar Battista Ilić, Markus Schinwald, Marko Lulić, Dorit Margreiter, Meike Schmidt-Gleim, Cameron Jamie, Dominik Steiger, Fritz Grohs, Werner Skvara, Astrid Steinbrecher, Susanne Thalmaier, Minerva Cuevas, Hans Weigand, Sanja Iveković, Koo Jeong-a, Pia Gazzola, Wolfgang Schneider, Beatrix Zobl, Gertrud Fischbacher, Daniel Suter, Ecke Bonk, Florian Pumhösl, Thomas Ruff, Gilbert Bretterbauer, Asta Gröting, Haim Steinbach, Ruth Beckermann, Christoph Schlingensiefel, Or-Om, Julius Deutschbauer, Gerhard Spring, Martin Bruch, Lisl Ponger, Shini Pararajasingham, Tim

Sharp, Gregor Krištof, Michael Endlicher, Heinz Gappmayr, einLab, Daniel Gontz, Jean-Luc Moulène.

- *Standard Museum*, 20 contributions artistiques au journal quotidien *Der Standard*, 2004-2005, avec par ordre de publication : Clegg & Guttman, Julie Ryan, Aleksandra Domanovic, Alexander Felch, The Reader's Army, Chen Xi, Markus Hanakam, Christoph Priglinger, Roswitha Schuller, Johanna Rille, Marianne Kampel, Caroline E. Heider, Pirmin Blum, Natasa Berk, Karin Aue & Miriam Kathrein, Magda Tóthova, Andrea Starl, Vedran Pilipovic, Katharina Ivansich, Irma Tulek, Julia Seyr, Sofia Goscinski, Katharina Hager, Manuel Gorkiewicz.

NÉDÉLEC Julien

- « Réduire », *2.O.1*, n° 1, novembre 2008, p. 75-78 [128 p.], 15 × 23,5 cm, imprimé en n/b, 800 exemplaires. [E*]
- *En 5 dimensions*, n° 1 à 4, Paris, BAT éditions, 2009-2010, 4 posters recto-verso, 42 × 29,7 cm, imprimés en n/b, 5000 exemplaires. [E*]
- *Feuilleté*, Brest, Zédélé éditions, 2008, 16 p., 11,5 × 18,5 cm, imprimé en n/b.

PERIGOT Alexandre

- *Radiopopeye*, Chatou, Cneai, 2003, 52 p., 21 × 15 cm, imprimé en quadrichromie, 1000 exemplaires. [E]

RENARD Hubert

- *Naânaâ Chinoune — Léa — Hubert Renard — Três jovens artistas lioneses*, São Paulo, Fundação Fausto Costa Negreiros, 1976 [Lyon, Hubert Renard, 1986], 16 p., 21 × 14,8 cm, imprimé en n/b.
- *Hubert Renard*, Limoges, Centre Limousin d'Art et de Culture, 1984 [Paris, Hubert Renard, 1994], 32 p., 19,8 × 19,8 cm, imprimé en n/b.

- *Catalogue (3ème salon d'art contemporain)*, Montréal, galerie M&M, 1986 [Paris, Hubert Renard, 1996], 12 p., 27 × 21 cm, imprimé en n/b ; rééd. La Rochelle, PEGG, 2008, 18 × 14 cm, imprimé en n/b.
- *L'Exposition du bonheur (triptyque)*, Nantes, BFI, 1989 [Paris, Hubert Renard, 1999], 14 p., 25 × 20 cm, imprimé en quadrichromie.
- *Stille Gesten*, Krefeld, Kunsthalle, 1991 [Rennes, Éditions Incertain Sens, 2001], 24 p., 16 × 24 cm, imprimé en quadrichromie, 1000 exemplaires.
- *Vols*, juin 1996 [revue *Orbe*, série B, n° 4, 2006], 24 p., 16 × 16 cm, imprimé en quadrichromie.
- *Aveu Nié Sans Mentir*, Renens, Laboratoire d'art multiple, 1998 [Rennes, Éditions Incertain Sens, 2008], 8 p., 42 × 30 cm, imprimé en n/b.
- [Alain Farfall], *Des illusions, ou l'invention de l'art*, Rennes, Éditions Incertains Sens, 2008, 64 p., 17 × 11 cm, imprimé en quadrichromie, 1000 exemplaires.
- *Une Monographie*, [Pully, Fondation Rosario Almará] ; Paris, Burozoïque ; Saint-Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes, 2009, 112 p., 26 × 22,2 cm, imprimé en quadrichromie.
- *Catalogue de poche, raisonnable et procrastiné*, Marseille, (un)limited store, 2009, 108 p., 16,3 × 11 cm, imprimé en n/b.
- *Les Discours de Pully*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010, 12 p., 21 × 14,8 cm, imprimé en n/b, 500 exemplaires.

RUSCHA Ed

- Ed Ruscha, *Colored People*, Los Angeles, auto-édité, 1972, 64 p., 17,8 × 14 cm, imprimé en quadrichromie, 4000 exemplaires.

SERANDOUR Yann

- *En position*, contribution pour *Incipit* (exposition avec Gilles Balmet, Benoît Broisat,

Claire Fontaine, Ghazel, Vincent Lamouroux, Guillaume Leblon, Bettina Samson, Denis Savary, Yann Sérandour, commissariat Charlotte Laubard), Paris, Fondation d'entreprise Ricard, 2006, jaquette du catalogue de l'exposition, 24 × 16,5 cm, imprimée en blanc sur rouge, 5000 exemplaires. [E]

SIEGELAUB Seth (éditeur)

- Douglas Huebler, *November 1968*, New York, Seth SiegelauB, 1968, 20 p., 20,2 × 20,2 cm, imprimé en n/b.
- Lawrence Weiner, *Statements*, New York, The Louis Kellner Foundation — Seth SiegelauB, 1968, 64 p., 17,8 × 10,1 cm, imprimé en n/b, 1000 exemplaires.
- Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, [*Xerox Book*], New York, Seth SiegelauB — John Wendler, 1968, 370 p., 27,5 × 21 cm, imprimé en n/b, 1000 exemplaires.
- Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, *January 5-31, 1969*, New York, Seth SiegelauB, 1969, 24 p., 20,9 × 17,6 cm, imprimé en n/b.
- Carl Andre, Mike Asher, Terry Atkinson, Michael Baldwin, Robert Barry, Rick Barthelme, Iain Baxter, James Byars, John Chamberlain, Ron Cooper, Barry Flanagan, Dan Flavin, Alex Hay, Douglas Huebler, Robert Huot, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Alan Ruppertsberg, Ed Ruscha, Robert Smithson, De Wain Valentine, Lawrence Weiner, Ian Wilson, *March 1969*, New York, Seth SiegelauB, 1969, 36 p., 21,6 × 17,8 cm, imprimé en n/b, agrafé par deux points d'attache sur le bord supérieur.
- Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, N.E. Thing Co. Ltd., Robert Smithson, Lawrence Weiner, *July, August, September 1969. Juillet, Août, Septembre 1969. Juli, August, September 1969*, New York, Seth SiegelauB, 1969, 32 p., 27,6 × 21,2 cm, imprimé en n/b.

SNOW Michael

- *Cover to Cover*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design ; New York, New York University Press, 1975, 320 p., 22,5 × 17,5 cm, imprimé en n/b.

SPOERRI Daniel

- *Topographie anecdotée* du hasard*, Paris, Galerie Lawrence, 1962, 56 p., 18,4 × 13,5 cm, 1 dépliant (format ouvert : 18,5 × 55,8 cm) entre les pages 54 et 55, imprimé en n/b. [rééd. fac-similé, Paris, Centre Pompidou, 1990]. [E]
- *An Anecdoted Topography of Chance. (Re-Anecdoted Version). Done with the help of his very dear friend Robert Filliou and translated from the French, and further anecdoted at random by their very dear friend Emmett Williams. With One Hundred Reflective Illustrations by Topor*, New York, Something Else Press, 1966, 240 p., 20,5 × 13,7 cm, imprimé en n/b, couverture illustrée en couleurs.
- *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, en collaboration avec Robert Filliou, Emmett Williams et Dieter Rot, Neuwied — Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1968, 164 p., 22,2 × 17 cm, imprimé en n/b et quadrichromie, jaquette illustrée en couleurs.
- *An Anecdoted Topography of Chance* *Probably definitive re-anecdoted version*, en collaboration avec Robert Filliou, Emmett Williams et Dieter Roth, dessins de Topor, Londres, Atlas Press, 1995, 240 p., 23 × 21 cm, 1 dépliant (format ouvert : 22,7 × 59 cm) en fin d'ouvrage, imprimé en n/b et quadrichromie.

STARLING Simon

- *CMYK / RGB*, Montpellier, FRAC Languedoc Roussillon, 2001, 48 p., 29,7 × 21 cm, imprimé en quadrichromie. [E]

SUGIMOTO Hiroshi

- *In Praise of Shadows*, Kitakyushu, Korinsha Press — Center for Contemporary Art,

coll. « CCA Artists' Book Series », 1998, 98 p., emboitage (16 × 22 cm) imprimé en n/b et dépliant en quadrichromie. [E]

SUTER Batia

- *Parallel Encyclopedia*, Amsterdam, Roma publications, 2007, 592 p., 28 × 21 cm, imprimé en n/b.
- *Surface Series*, Amsterdam, Roma publications, 2011, 240 p. et leporello inséré dans l'ouvrage, 30 × 23 cm, imprimé en n/b.

VILLERS Bernard

- *Échelle*, in Guy Schraenen, *D'une œuvre l'autre, Le livre d'artiste dans l'art contemporain*, Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Mirtha Dermisache, Peter Downsbrough, Sol Lewitt, Richard Long, Jacques Louis Nyst, Dieter Roth, Bernard Villers, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1996, p. 169-184 [200 p.], 25 × 19 cm, imprimé en quadrichromie. [E]
- *La Carte de Tendre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2009, 1 feuille, 28,5 × 12,2 cm (plié), 57 × 73,2 cm (ouvert), imprimé en noir, rose et rouge, 2000 exemplaires.

WATIER Éric

- *BLOC*, Brest, Zédélé éditions, 2006, 348 p., 18 × 24 cm, imprimé en n/b, reliure par encollage en tête, jaquette imprimée en rouge. [E]
- *Things seen (Cork block)*, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2005, 64 p., 18 × 13 cm, imprim en n/b, 400 exemplaires.

WEINER Lawrence [Voir également : SIEGELAUB Seth]

- *Statements*, New York, The Louis Kellner Foundation — Seth Siegelau, 1968, 64 p., 10,1 × 17,8 cm, imprimé en n/b, 1000 exemplaires.

• [*8 Arbeiten von Lawrence Weiner / 8 Work of Lawrence Weiner*], cat. de l'exposition *8 Arbeiten von Lawrence Weiner / 8 Work of Lawrence Weiner*, 04 octobre — 04 novembre 1973, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, 1973, boîte (20,5 × 16 × 2,5 cm) imprimée à l'encre verte, contenant l'affiche de l'exposition (impression à l'encre verte, 78 × 60 cm), un livre intitulé *A Primer* (Cassel, Documenta GmbH, 1972, imprimé en n/b, 14,5 × 10,5 cm) et un texte de Johannes Cladders, 330 exemplaires. [E]

INDEX

Index alphabétique des noms d'auteurs cités dans la thèse, hors bibliographie et inventaire des livres d'artistes. Les numéros de pages paires renvoient aux illustrations.

A

Agamben, Giorgio 53, 55
Agboton-Jumeau, Jean-Charles 347, 355, 515
Ahrarnia, Farhad 431, 432
Alberro, Alexander 363, 365, 367, 369
Alloway, Lawrence 489
Andre, Carl 24, 130, 320, 321, 322, 325, 326, 328, 329, 331, 334, 357
Antoine, Jean-Philippe 129
Arbaïzar, Philippe 193
Atton, Chris 19
Aubart, François 120, 121, 122, 123, 313, 497
Audebert, Julien 435, 437, 441

B

Badger, Gerry 193
Bailey, Stuart 435, 437, 440, 441, 443
Baldessari, John 273, 357, 467, 477
Barry, Robert 24, 311, 312, 318, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 335, 357
Barthes, Roland 227, 229
Bateson, Gregory 247
Baudelaire, Éric 435
Bell, Daniel 301
Bénichou, Anne 199, 203
Benjamin, Walter 49, 299, 301, 343, 387, 389, 391, 405, 485, 487, 493, 495

Berger, John 389
Beuys, Joseph 130, 131, 357
Blanchot, Maurice 331
Bloom, Barbara 125, 293
Boivent, Marie 103, 111, 339, 355, 451, 457
Boltanski, Christian 9, 85, 117, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 341, 463, 465
Boltanski, Luc 301
Boukobza, Julie 381
Bourget, Virginie 389
Brecht, George 7, 130, 141, 148, 149, 150, 151, 369, 415, 505
Brick, Howard 489
Brogowski, Leszek 15, 43, 57, 59, 61, 67, 103, 205, 235, 255, 271, 303, 305, 337, 339, 347, 349, 355, 371, 373, 389, 399, 491
Broodthaers, Marcel 5, 7, 123, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 155, 257, 505
Brouwn, Stanley 9, 159, 162, 163, 164, 307, 309, 310, 357, 361
Buren, Daniel 7, 44, 45, 99, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 257, 309, 321, 322, 323, 331, 341, 387, 395, 505

C

Caillet, Elisabeth 147
Carrión, Ulises 43, 381, 401, 461, 465,
505
Castillo Deball, Mariana 125
Certeau, Michel (de) 111
Ceruti, Mary 239
Chabert, Garance 207
Chaillou, Timothée 383
Chandler, Daniel 423, 425
Chateau, Dominique 377, 379, 453
Chérix, Christophe 363
Chevrier, Jean-François 139
Chiapello, Eve 301
Cladders, Johannes 131, 133, 149, 161,
181, 185
Clegg & Guttman 452, 453
Copeland, Mathieu 293, 340, 341, 342,
343
Cutts, Simon 515, 517

D

Darboven, Hanne 9, 130, 181, 182, 183,
184, 185, 186, 187, 189, 205, 229,
306, 307
Davallon, Jean 409, 411, 419, 445
Deloche, Bernard 431
Denis, Maurice 303
Déotte, Jean-Louis 271, 405
Derieux, Florence 313
Dermisache, Mirtha 117, 227, 228, 229,
230, 231, 232, 233, 235, 241
de vries, herman 45, 99, 102, 103, 104,
105, 106, 107, 108, 109, 117, 353,
505
Dibbets, Jan 308, 309, 321
Dickhoff, Wilfried 137
Didi-Huberman, Georges 207
documentation céline duval 28, 29, 120,
122, 123
Downsbrough, Peter 45, 117, 118, 119,
462, 515, 517
Drucker, Johanna 43
Duchamp, Marcel 33, 147
Dupeyrat, Jérôme 29, 243, 279, 343
Duval, Céline 28, 29, 120, 122, 123
Duve, Thierry (de) 147

E

Ernst, Max 413

F

Fajole, Florent 9, 227, 231, 233, 235, 241
Falguières, Patricia 85, 129, 133
Farge, Arlette 479
Feldmann, Hans-Peter 9, 72, 73, 74, 75,
76, 77, 78, 79, 181, 189, 190, 191,
192, 193, 194, 195, 196, 197, 199,
204, 205, 206, 207, 381, 383, 449,
451, 454
Feuille, Nicolas 223
Filliou, Robert 7, 18, 19, 130, 141, 148,
149, 150, 155, 475, 505
Foray, Dominique 367
Foucault, Michel 53, 255, 333, 499
Frascina, Francis 483
Friedman, Ken 23
Furno, Martine 335

G

Gadamer, Hans-Georg 35, 37
Gallego, Antonio 499
Gander, Ryan 435
Garcia, Dora 9, 243, 245, 246, 247, 248,
249
Gauthier, Michel 89, 91, 101, 159
General Idea 456, 457
Genette, Gérard 89, 91, 93, 101, 167, 217,
283
Geoffroy, Martin 39
Georgel, Chantal 85
Gintz, Claude 529
Glicenstein, Jérôme 23, 55
Godard, Jean-Luc 29, 31
Gonçalves, Sofia 369
Gonseth, Marc-Olivier 493
Gonzalez-Torres, Felix 243, 293
Goodman, Nelson 33, 399, 401
Goscinski, Sofia 452
Graham, Dan 125, 269, 271, 272, 273,
357, 391, 446, 449
Graham, Rodney 125
Greenberg, Clement 221, 223
Grigely, Joseph 448, 449
Groys, Boris 251
Guillén, Mauricio 435, 442, 443

H

Habermas, Jürgen 477, 479
Hainard, Jacques 493
Hakkens, Anna 131, 139
Hardt, Michael 301, 365
Harrison, Charles 221, 239, 315, 431, 432
Haskell, Francis 87
Heartfield, John 413
Heath, Joseph 489
Hénaff, Marcel 371
Hendricks, John 23
Herbert, Meriel 431, 433
Herrmann, Gauthier 159
Higgins, Dick 19, 23, 223, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 467
Hirschhorn, Thomas 7, 141, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 505
Hubert, Judd D. 469
Hubert, Renée Riese 469
Huebler, Douglas 24, 34, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 325, 326, 327, 329, 335, 357, 505
Huyghe, Pierre-Damien 271

I-J-K

Ihde, Don 423
Innis, Harold 423, 425
Iser, Wolfgang 169
Jacob, Mary Jane 85
Jaillet, Florence 111
Kaprow, Allan 461
Keller, Christoph 141, 359
Klein, Yves 257, 390, 391, 393
Kluge, Alexander 477, 479
König, Kaspar 381
Kosuth, Joseph 24, 318, 321, 325, 326, 327, 329, 330, 335

L

Lauf, Cornelia 43
Lauvergne, Virginie 439
Lefevre Jean Claude 333, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 361, 515, 517
Leinman, Colette 85
Lemaître, Christophe 435, 436, 437, 439, 443
Le Marec, Joëlle 411

Le Marois, Laura 103
Lessing, Gotthold Ephraim 299, 405
LeWitt, Sol 24, 119, 307, 321, 325, 326, 327, 329, 332, 338, 357, 358
Linker, Kate 23, 25, 27, 33, 305, 495, 497
Lippard, Lucy 23, 189, 313, 463
Lohaus, Bernd 308, 309
Long, Richard 7, 44, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 119, 307, 321, 357
Lyons, Joan 23, 43

M

Maciunas, George 369, 396, 397, 400, 401
Magritte, René 147
Mallet, Sébastien 167
Malraux, André 389, 431, 447
Marandet, François 127
Marcuse, Herbert 37, 39, 41
Martinez, Roberto 27, 46, 47, 263, 429, 433, 434, 435, 445, 498, 499
Mathieu, Didier 293, 340, 341, 342, 343
Mauss, Marcel 373, 375, 377, 379, 381
Mazé, Charles 121
McLuhan, Marshall 423, 425
McShine, Kynaston 357, 358
Mélois, Clémentine 57
Michaud, Philippe-Alain 207, 407
Mœglin-Delcroix, Anne 15, 43, 63, 95, 101, 127, 187, 189, 213, 259, 261, 309, 337, 339, 417, 455, 459, 471
Moineau, Jean-Claude 253
Mole, Aurélien 207, 435
Moore, Barbara 23
Morris, Robert 24, 321, 325, 326, 329, 369
Moulier-Boutang, Yann 301, 367
Müller-Brockmann, Josef 429
Muracciole, Marie 145

N

Najafi, Sina 239
Nannucci, Maurizio 455
Nédélec, Julien 9, 169, 173, 174, 175, 181, 205, 243, 244, 397, 398, 399
Negri, Toni 301, 365
Negt, Oskar 477, 479, 481
N.E. Thing Co 321, 392, 393
Neumann, Alexander 481

Noury, Aurélie 103, 532, 585

O

Obrist, Hans Ulrich 323, 325, 341, 449

O'Doherty, Brian 29

Oldenburg, Claes 321, 322

O'Neill, Paul 5, 337

Osborne, Peter 367, 369

P

Pageard, Camille 209, 211, 389, 497

Parr, Martin 193, 463

Passeron, Jean-Claude 457

Perec, Georges 17

Perigot, Alexandre 9, 169, 176, 177, 178,
179, 180, 181, 205

Perret, Catherine 129, 133, 135, 139, 147

Phillpot, Clive 43, 307, 309, 313

Piffaretti, Bernard 435, 438, 439, 441

Pindell, Howarda 25

Piron, François 247, 249

Poinsot, Jean Marc 53, 55, 59, 79, 271,
307, 311, 319, 327, 389, 419, 495

Portier, Julie 243

Postman, Neil 425

Potter, Andrew 489

Price, Seth 497

Pugnet, Natacha 109

R

Rancière, Jacques 211, 427, 499

Renard, Emilie 341

Renard, Hubert 9, 221, 274, 275, 276,
277, 278, 279, 280, 281, 282, 283,
284, 285, 286, 287, 288, 289, 391,
515, 517

Restany, Pierre 391, 393

Reymond, Fabrice 159

Rivoire, Annick 177

Roelstraete, Dieter 209

Roth, Dieter 119

Ruscha, Ed 266, 267, 321, 381, 465

S

Sans, Jérôme 395

Scherubel, Klaus 125

Schraenen, Guy 93, 113, 117, 118, 119, 229

Schum, Gerry 407

Schwarz, Dieter 101

Schwitters, Kurt 413

Sérandour, Yann 7, 123, 124, 125, 127

Siegelaub, Seth 5, 9, 24, 25, 33, 34, 35,
111, 161, 297, 299, 305, 307, 309,
311, 313, 314, 315, 316, 317, 318,
319, 320, 321, 322, 323, 324, 325,
326, 327, 328, 329, 330, 332, 333,
334, 335, 337, 339, 347, 357, 361,
363, 364, 365, 367, 369, 400, 431,
515

Sommer, Ed 308, 309

Spector, Nancy 243, 537

Stadler, Matthew 371

Starling, Simon 9, 224, 225, 226, 227,
237, 241

Stiegler, Bernard 301

Sugimoto, Hiroshi 9, 168, 169, 170, 171,
172, 181, 205, 217

Sunier, Coline 121

Suter, Batia 9, 199, 206, 207, 208, 209,
210, 211, 297

Szeemann, Harald 313, 361, 387

T

Tanizaki, Jun'ichiro 171

Tatay, Helena 77

Teyssandier, Bernard 429, 431

Topor, Roland 18, 19

U-V

Ubl, Ralph 447

Vallos, Fabien 159

Van Beijeren, Geert 307, 313, 361

Van Ravesteijn, Adriaan 307, 313, 361,
363

Vasset, Philippe 5

Viart, Christophe 31

Villers, Bernard 118, 119, 302, 303, 305

W

Watier, Éric 234, 235, 236, 237, 238,
239, 241, 353, 371, 473, 474, 475

Weiner, Lawrence 9, 24, 101, 130, 158,
159, 160, 161, 307, 309, 310, 315,

316, 318, 321, 325, 326, 327, 329,
332, 335, 341, 357, 364, 365, 367,
400, 401, 454, 462, 505
Weitz, Morris 65, 67
Welchman, John C. 259
Wetterwald, Elisabeth 225
Williams, Emmett 18, 19, 415
Williams, Raymond 375, 513, 515
Wilson, Martha 25, 27, 31, 35, 457, 459
Wright, Stephen 143, 155

Jérôme Dupeyrat — septembre 2012

**LES LIVRES D'ARTISTES
ENTRE PRATIQUES ALTERNATIVES À L'EXPOSITION
ET PRATIQUES D'EXPOSITION ALTERNATIVES**

Résumé

Cette thèse envisage le phénomène du livre d'artiste tel qu'il se développe dans sa relation à la notion et à la pratique d'exposition depuis les années 1960. L'exposition est ici considérée selon un double point de vue : d'une part comme le dispositif institutionnel le plus courant de manifestation de l'art ; d'autre part comme une fonction se rapportant à la visibilité des œuvres.

Il apparaît alors que les livres et les éditions d'artistes peuvent s'appréhender entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives. Pratiques d'exposition alternatives dans la mesure où le livre et l'imprimé sont potentiellement des modes de visibilité de l'art ; pratiques alternatives à l'exposition parce que ce moyen de visibilité est très différent de ce que l'on nomme usuellement une exposition. À travers l'étude de cette tension dialectique entre l'édition et l'exposition, il s'agit de préciser quelle est l'économie artistique et quelles sont les conditions de réception esthétique que proposent les livres et les éditions d'artistes, et ainsi de comprendre en quel sens et à l'égard de quelles normes ou de quelles instances ils ont une valeur dite « alternative ». De la sorte, il est également question de la place qu'occupent les livres d'artistes dans le système de l'art contemporain et des effets qu'ils exercent sur celui-ci.

Mots clés : Livres d'artistes ; Éditions d'artistes ; Exposition ; Art contemporain ; Art – 20^{ème} siècle ; Art – 21^{ème} siècle ; Art – Institutions ; Alternatives ; Utopie ; Art conceptuel ; Fluxus.

**ARTISTS' BOOKS
INBETWEEN ALTERNATIVE PRACTICES TO EXHIBITION
AND ALTERNATIVE EXHIBITION PRACTICES**

Abstract

This thesis considers the phenomenon of the artist's book as it develops in its relation to the concept and to the practice of exhibition since the 1960s. The exhibition is considered here in a double perspective: on the one hand as the most common institutional apparatus for the manifestation of art, and secondly as a function related to the visibility of the artworks.

It further appears that artists' books and artists' publications can be grasped inbetween alternative practices to exhibition and alternative exhibition practices. Alternative exhibition practices insofar as book and printed matter are potential modes of visibility of art ; alternatives practices to exhibition because this way of visibility is very different from what we usually call an exhibition.

Through the study of this dialectical tension between publishing and exhibition, we aim to clarify what are the economics of art and the conditions of aesthetic reception that books and artists' publications offer; thus we aim to understand in what sense and with respect to which norms or instances they have what one may call an "alternative" value. From this perspective, this thesis is also about the place of artists' books in the system of contemporary art and the effects they have on it.

Keywords : Artists' books ; Artists' publications ; Exhibition ; Contemporary art ; Art – 20th century ; Art – 21st century ; Art – Institutions ; Alternatives ; Utopia ; Conceptual art ; Fluxus.

Discipline : Esthétique
UNIVERSITÉ RENNES 2
EA 3208 – ARTS : PRATIQUES ET POÉTIQUES