



HAL
open science

Le colporteur ou mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain

Stéphane Le Mercier

► **To cite this version:**

Stéphane Le Mercier. Le colporteur ou mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2020. Français. NNT : 2020REN20007 . tel-03041559

HAL Id: tel-03041559

<https://theses.hal.science/tel-03041559>

Submitted on 5 Dec 2020

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.

UNIVERSITÉ RENNES 2
COMUE UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE

N° bibliothèque :



LE COLPORTEUR

ou mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain

Thèse
pour obtenir le grade de
docteur de l'Université Rennes 2
discipline : arts plastiques
présentée et soutenue publiquement par
Stéphane LE MERCIER-DAUNY
le 17 janvier 2020.

Directeur de thèse : M. Leszek BROGOWSKI

JURY

Mme Nathalie DELBARD,
professeure des universités en Arts plastiques, Université de Lille (rapporteure)

Mme Véronique GOUDINOUX,
professeure des universités en Histoire de l'art, Université de Lille (rapporteure)

M. Philippe LE GUERN,
professeur des universités en Sciences de l'information et de la communication,
Université Rennes 2

M. Leszek BROGOWSKI,
professeur des universités en Philosophie de l'art, Université Rennes 2

**LE COLPORTEUR ou MOBILITÉ DE DIFFUSION
DE L'IMPRIMÉ CONTEMPORAIN**

Stéphane Le Mercier

EXCURSUS, note au lecteur

Revenir sur les étapes constitutives de ma pratique artistique, reprendre le fil des expériences débutées en 1990, me paraît essentiel tant cette somme a motivé l'exercice de cette thèse. Dans ce travail réflexif, tout est lié à ces époques, et même si ma fonction d'enseignant en école d'art me permet dorénavant de produire de nouvelles qualités de discours, opposant aux problèmes plastiques posés par les étudiants une tentative d'objectivité, je ne me suis jamais écarté de la subjectivité des origines, de la réflexion cheminante et aussi d'un certain nombre *d'inquiétudes* dont les présents chapitres témoignent encore.

Débuté en autodidacte, cette pratique m'a très rapidement amené à résider, parfois durant plusieurs années, dans différentes villes d'Europe (Budapest, Dublin, Marseille, Stuttgart), accumulant un certain nombre d'expériences linguistiques, culturelles, collaborant régulièrement avec des institutions publiques et privées¹. Parmi les événements utiles à l'élaboration d'une pratique artistique, certains ne font pas l'objet d'une prise de conscience immédiate. Ainsi durant l'été 1994, séjournant en Hongrie sur l'invitation d'un collectif d'artistes, Ujlak Csport (Andras Ravasz, Istvan Szil, Tamas Komoroczy), je manipulais pour la première fois ce que l'histoire des formes a

¹ Dans l'entretien mené en Avril 2016 avec Jérôme Dupeyrat, je reviens plus précisément sur les moments clés de ma pratique artistique et éditoriale. Jérôme Dupeyrat, *Entretiens : perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Rennes, Incertain Sens, Collection « Grise », 2017, p. 113-127. Voir cahier joint.

retenu sous le nom de livres d'artistes. La fondation ArtPool créée en 1979, sur les rives du Lac Balaton, par Julia Klaniczay et Gyorgy Galantai, relogée en 1992, dans un espace du centre ville de Budapest en mesure d'accueillir publiquement leur activité documentaire, exposait alors un florilège de projets éditoriaux d'Europe Centrale, accompagnés de courriers d'artistes, d'œuvres graphiques et de collages fragiles.

Quelques mois plus tôt, je visitais au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, l'exposition *L'Hiver de l'Amour*¹, exposition essentielle pour les artistes de ma génération, au même titre que *Politics/Poetics*, la Documenta X organisée en 1997 par Catherine David.

À Budapest, il s'agissait pour les membres d'Artpool de reprendre, après plusieurs années de clandestinité, le fil de l'histoire sans perdre l'énergie originelle ; énergie initiée par le *modèle* Fluxus, l'obstination de son mentor, le lituanien George Maciunas (1931-1978), exilé aux États-Unis en 1948 après que sa famille a fui l'invasion soviétique.

À Paris, des trentenaires s'emparaient de l'espace du musée pour y produire une exposition principalement composée de ready-made assistés (de Maurizio Cattelan, les décombres du Pavillon d'Art Contemporain de Milan suite à l'attentat d'extrême droite de 1993, les masques animaliers de Jean-Luc Vilmouth, le flipper aux vitres opaques de Bernard Joisten, « le bouquet d'orties et de fleurs de décombres » d'Yves Grenet, les « séances

¹ *L'Hiver de l'Amour*, une proposition d'Elein Fleiss, Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten, Jean-Luc Vilmouth et Olivier Zahm, Arc-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (10 février-13 mars 1994).

biographiques » de Dominique Gonzalez-Foerster...), dressant un état des lieux désenchanté du début des années 1990, marqué par l'épidémie du du sida et par l'appropriation du champ politique par l'entreprise libérale, cette *fin de l'histoire* à nouveau dans les esprits après la chute du mur de Berlin.

« *L'Hiver de l'Amour* n'est pas une exposition au sens classique du terme. C'est d'abord, dans son foisonnement d'une quarantaine d'interventions multimédia, la traversée d'un climat, d'un état d'esprit, de sensibilités et d'attitudes nouvelles dans une fin de siècle plutôt pessimiste. Face à un contexte social et économique troublé, il n'est plus possible de se réfugier dans un attentisme contemplatif ; il est urgent de réagir sur tous les terrains. *L'Hiver de l'Amour* réunit ainsi des synergies et des comportements divers, chacun exprimant à sa manière une volonté de ne pas se laisser submerger par un environnement trop fort et perturbant¹. »

À Budapest, les livres, les imprimés pensés par des artistes internationaux souvent éloignés des centres repérés du monde de l'art semblaient appartenir à un monde ancien à la manière de ces photographies découvertes dans une boîte à biscuits. Ils donnaient à voir des représentations visuelles naïves (cartes postales touristiques, reportages sportifs) recouvertes d'une polyphonie textuelle (slogans, poèmes, jeux typographiques²).

¹ Béatrice Parant, éditorial, *L'Hiver de l'Amour bis*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville Paris, 1994, p. 5.

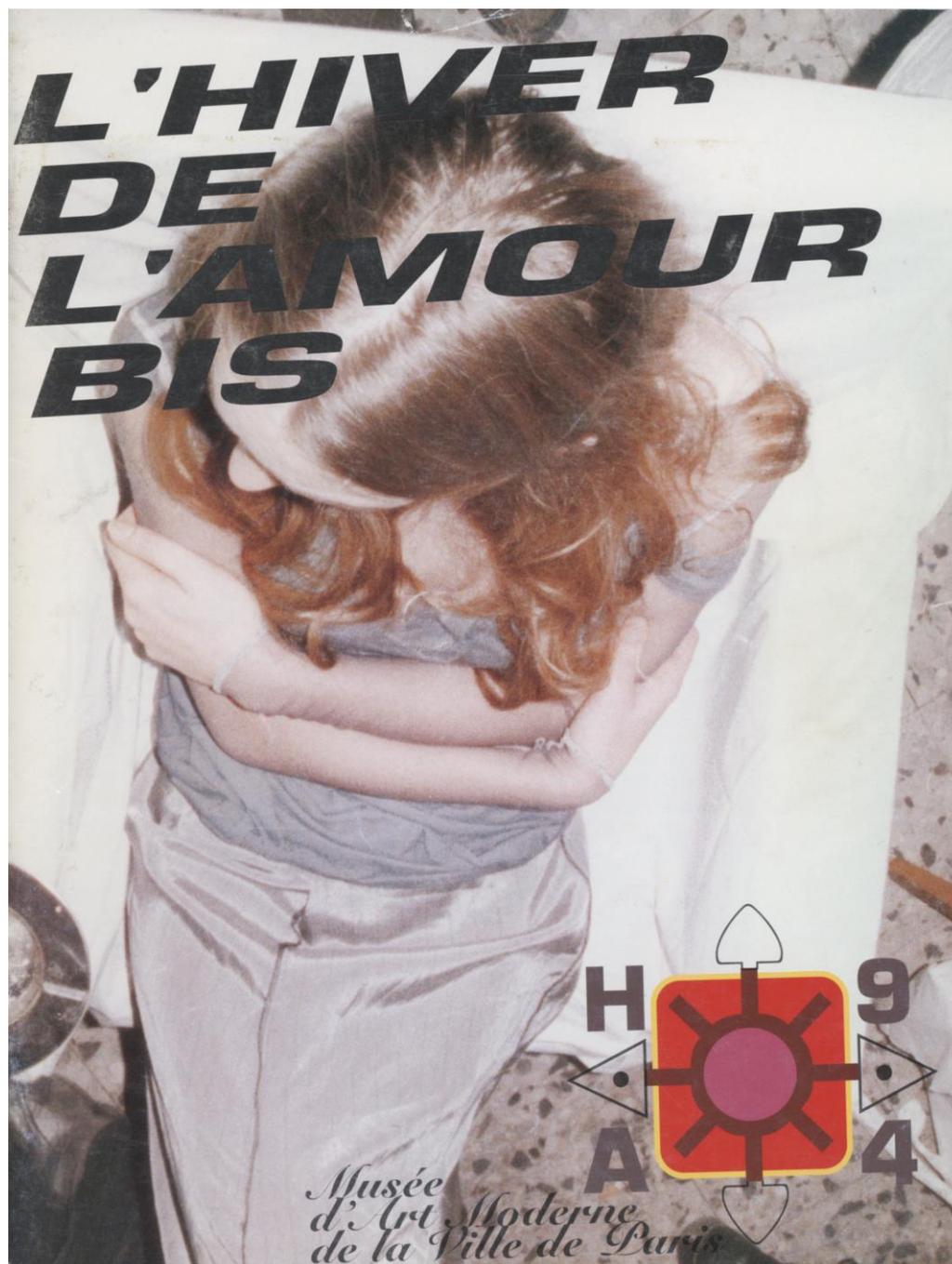
² Dans les années 2010, j'aurais l'occasion grâce à l'éditeur allemand Albrecht/d. de me pencher plus précisément sur l'œuvre du hongrois Endre Tot, principalement constituée de photographies retouchées par l'usage de la machine à écrire. *One Dozen Rain Postcards, 1971-1973*, Stuttgart, Reflection Press, 1973.

À Paris, le catalogue de *L'Hiver de l'Amour*, intitulé *L'Hiver de l'Amour bis* pour bien marquer sa différence, ressemblait à un magazine disponible en kiosque, composé de rubriques musicales et littéraires, d'échos mondains, très éloigné du catalogue académique, de sa fonction commerciale et critique. La grille de la maquette était apparemment inexistante et chaque double page ressemblait à un pêle-mêle où le regard du lecteur pouvait divaguer.

C'est à l'aune de ces deux expériences, de ces consultations quasi-simultanées que j'ouvrais sans le savoir, un chemin qui mènerait à la réalisation d'une vingtaine d'éditions et, *in fine*, au travail de cette thèse.

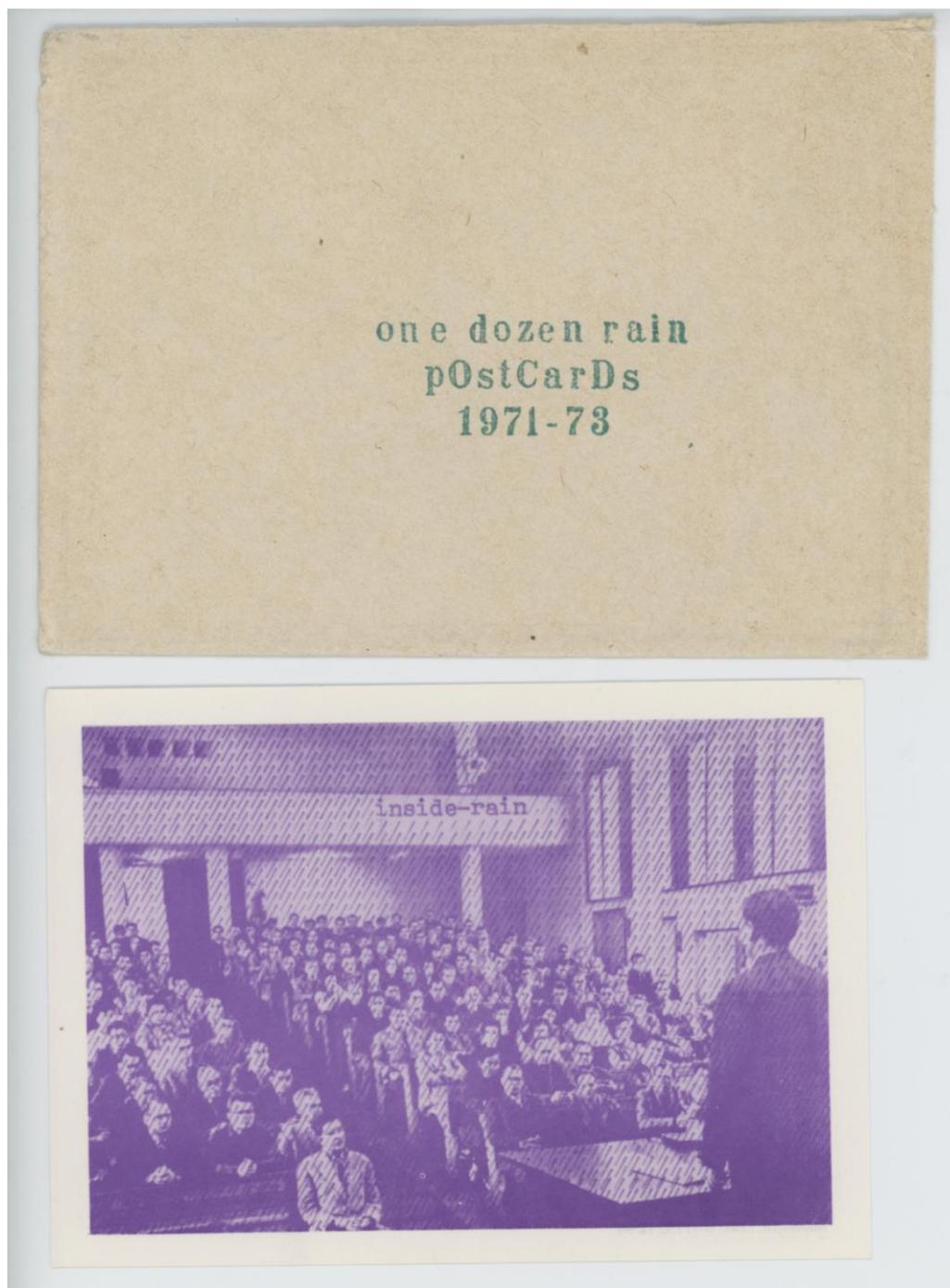
Malgré leur faible intensité visuelle, les livres d'artiste découverts à Artpool ainsi que le catalogue de *L'Hiver de l'Amour* ont marqué mon approche éditoriale. Livres colportés, communiqués par voie postale, magazines se substituant aux traditionnels catalogues, ils dessinent un espace esthétique et politique. Si en Europe de l'Ouest, il existe peu d'exemples de livres d'artiste censurés, interdits d'exposition en librairie au contraire du domaine littéraire, songeons à *Eden, Eden, Eden* de Pierre Guyotat, publié en 1972, année de la Documenta d'Harald Szeemann¹ on peut néanmoins avancer que certains projets éditoriaux furent pensés sous influence, les artistes s'autocensurant pour satisfaire les attentes supposées de la critique et du monde marchand. Réaliser des livres, c'est pourtant fourbir des armes en mesure de s'opposer aux

¹ « Il est facile de nos jours d'ironiser à propos des juges qui poursuivaient *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal* au nom de vertus familiales, encore prenaient-ils le risque de le faire au grand jour. Mais j'ai beau chercher, je ne vois aucune différence de nature entre eux et les censeurs qui vouent aujourd'hui *Eden, Eden, Eden* à l'enfer des livres à jamais disparus. » Jérôme Lindon, *L'Érotisme et la protection de la jeunesse in Littérature interdite*, Paris, Gallimard, 1972, p. 190.



L'Hiver de l'Amour bis, catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994.
Archives Le Mercier.

Courrier d'Olivier Zahm, commissaire de l'exposition, à l'artiste David Hammons, 1993.
Archives Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



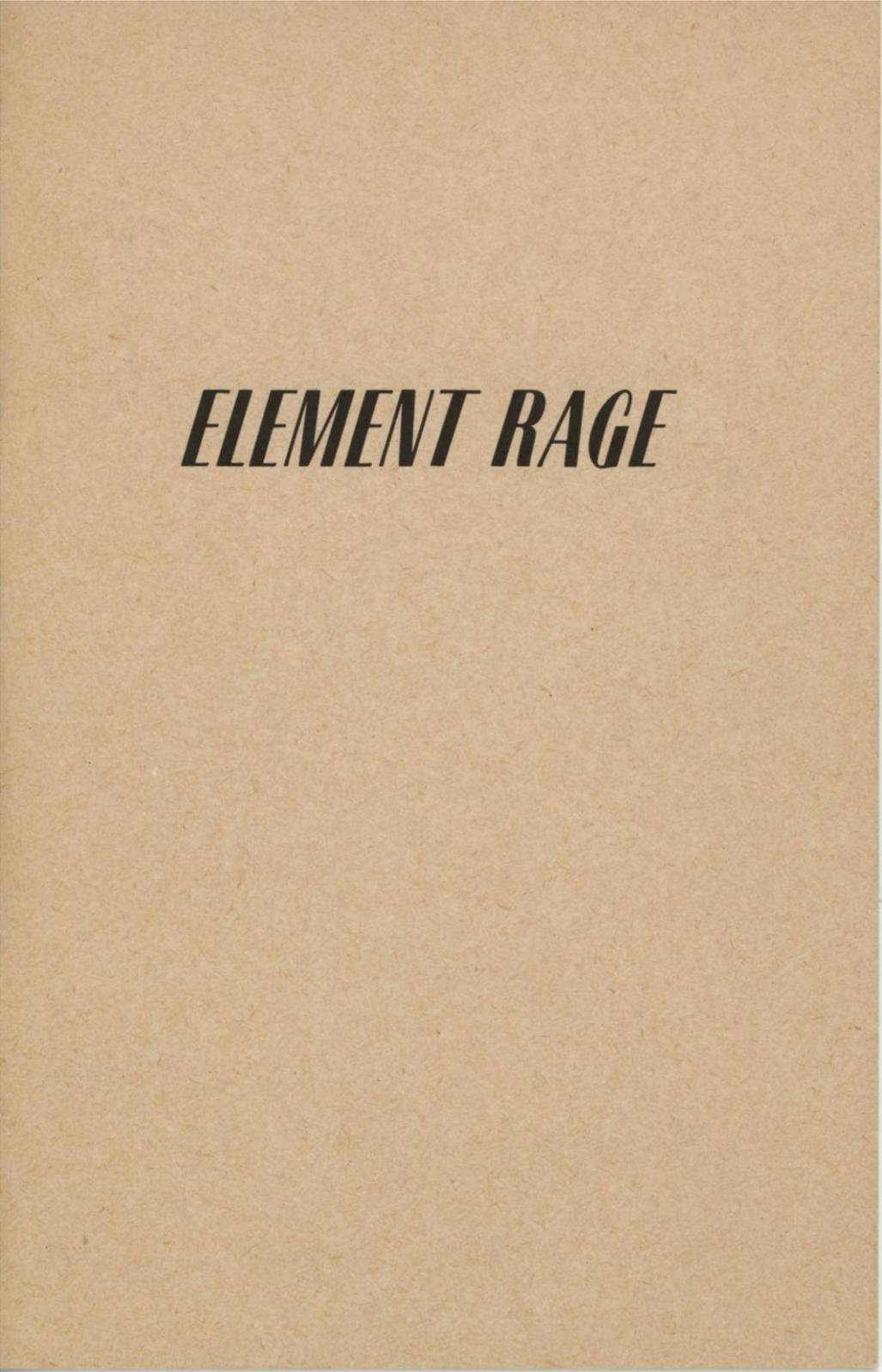
Endre Tot, *One Dozen Rain Postcards, 1971-1973*, Stuttgart, Reflection Press, 1973.
Archives Le Mercier.

systematiques de l'époque, de mettre à mal les modèles dominants et surtout d'augmenter la formation de groupuscules, une communauté de lecteurs ou d'agissants. Apparaît alors ce que Joseph Beuys nomma au début des années 1970, « Sculpture Sociale », concept excédant le travail d'atelier, tourné vers le monde. Ces livres sont, au sens strict du terme, des livres de poche dont le transport aisé, la diffusion de la main à la main ont toujours aidé à la fructification de formes anthropologiques nouvelles (Comment lit-on un livre d'artistes ? Quelle est sa circulation d'un lecteur à l'autre ? Comment les bibliothécaires s'accordent-ils à le conserver ?). Vingt-cinq ans plus tard, je dispose devant moi divers spécimens extraits d'une bibliothèque constituée au fil des voyages et des rencontres : *Color Grids* de Sol LeWitt, *Die Toten* d'Hans-Peter Feldmann, *Die Regimentstochter* de Tacita Dean, *Driftwood* d'Olafur Eliasson, *Trente-neuf objets de grève* de Jean-Luc Moulène, *Elément Rage* de Martine Aballéa, *Argumenstellen* d'herman de vries, *Zurück zur Natur aber wie ?* de Bernhard Johannes Blume, *Intérieurs corrigés* d'Absalon, *Sexus* de Bernard Villers... Ils sont comme les lames de ce nouveau jeu de Tarot qu'Italo Calvino, en conclusion du *Château des destins croisés*, nous invite à fabriquer à partir d'une matière première triviale (coupures de presse, fragments de bande dessinée) : « J'éprouvai le besoin de créer un contraste brutal, en reprenant une opération analogique avec du matériel figuratif moderne¹. » Si tous ces livres d'artistes affirment une polysémie, ils communiquent, s'enrichissent les uns les autres. N'était cette richesse

¹ Italo Calvino, *Le Château des destins croisés*, Paris, Seuil, 1985, p. 140.



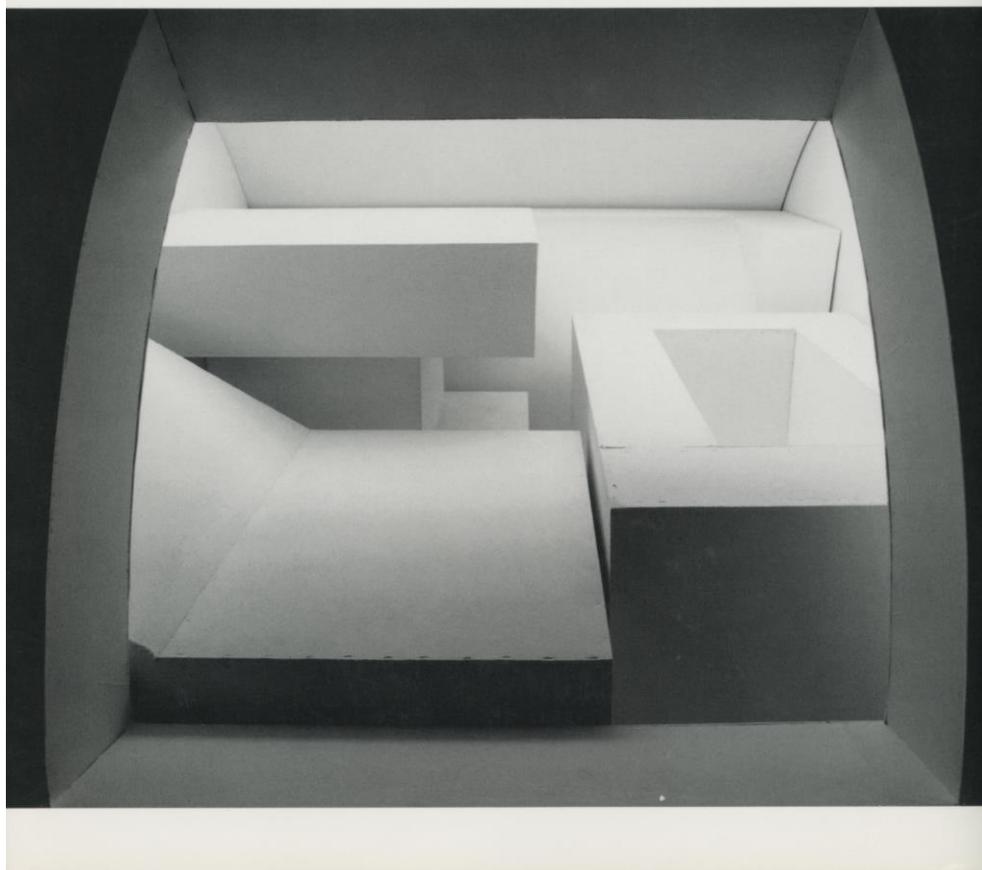
Olafur Eliasson, *Driftwood*, Berlin, Studio Olafur Eliasson, 2010. Archives Le Mercier.



ELEMENT RAGE

Martine Aballéa, *Élément Rage*, Paris, autoédition, 1979. Archives Le Mercier.

ABSALON
INTERIEURS CORRIGES



Absalon, *Intérieurs corrigés*, Stuttgart, Künstlerhaus, 1992. Archives Le Mercier.

polysémique, ils verseraient dans le domaine de la production culturelle, l'affirmation d'un discours univoque, de ses écritures fonctionnelles.

La gravure, *Le Mercier pillé par les singes* de Pieter van der Heyden d'après un dessin de Pieter Brueghel, découverte en 1996 dans une plaquette éditée par l'École Régionale des Beaux-Arts de Nantes¹, fut le second marqueur essentiel à la formation de ma pratique éditoriale. Outre son titre qui résonnait à l'endroit de mon nom propre, m'offrant incidemment l'opportunité de rejoindre la liste d'artistes français qui de Marcel Duchamp à Raymond Hains² ont joué avec leur patronyme, la composition de la gravure formulait une cosmogonie qu'il fallait que je m'applique à résoudre. Après m'être surtout intéressé à la figure assoupie du colporteur, je me suis dans un second temps, longuement concentré sur les objets représentés. J'ai cru y capter une métaphore de l'activité artistique, de la mise en circulation des formes matérielles. À l'origine de ce travail de thèse consacré au colportage contemporain, siège donc la figure du mercier, de cet autre *mobilis in mobili*. Qu'est-ce qu'une thèse d'arts plastiques, si ce n'est le désir de se rapprocher par l'étude d'un espace où création formelle et raisonnement critique se conjuguent, s'inventent l'un l'autre ? La prose moderne – les monologues de *Monsieur Teste*³, le

¹ Michel Weemans, *Rhyparographes*, Nantes, Interlope La Curieuse, 1996.

² En 1989, lors de notre première rencontre parisienne, Raymond Hains me confia que son patronyme signifiait en ancien français, *petit hameçon*, et que par là, il recelait le programme de sa pratique artistique : la capture des signifiants au fil des promenades et des lectures.

³ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, Collection L'Imaginaire, 1978.



Pieter van der Heyden d'après Pieter Brueghel l'ancien , *Le mercier pillé par les singes*, 1562.

poème inachevé de *Feu pâle*¹ – s’est attachée à l’étude des récits minuscules, à leur commentaire, produisant un hypertexte. Le livre d’artistes augmente cette expérience par l’ajout d’autres techniques (graphiques, photographiques). Ainsi Daniel Spoerri dans son *Anecdoted Topography of Chance*² inventorie par le dessin, les objets recouvrant sa table d’hôtel (une boîte d’allumettes, une épingle, un bouchon...) et par le texte, leur origine commerciale, leur usage. À nous de relier entre elles les figures éparses d’un tel événement et surtout, de colporter toujours plus loin le livre nécessaire à sa survivance.

Pour faciliter le travail du lecteur, nous avons scindé cette thèse de réflexion en deux cahiers ; d’une part, une réflexion théorique et d’autre part, une réflexion artistique.

La première partie débute sur la description d’une composition symétrique. Si *Le Robert*, dictionnaire de la langue française, nous rappelle que Janus Bifrons présidait aux portes et aux passages, alors la forme duelle constituée de Joseph Kosuth et de Martha Rosler, est en mesure d’introduire notre étude. Comment des artistes, issus de la même génération, tous deux apparentés à l’art conceptuel, ayant fait table rase du seul jugement esthétique pour s’improviser linguiste ou philosophe, s’opposent-ils quant à leur usage public de l’imprimé ? Le premier se limite à exposer les livres, la seconde privilégie toujours la consultation et l’étude, la diffusion du savoir. Ce changement de régime permet

¹ Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1991.

² Daniel Spoerri, *Anecdoted Topography of Chance*, New-York, Something Else Press, 1966.

d'initier une étude couvrant une période de 1969 à nos jours, convoquant des noms et des œuvres aussi différents que Thomas Hirschhorn, Alicia Framis, Ben Kinmont, Jef Geys, Abandoned Letterhead et Pat McCarthy... Si certains de ces noms sont largement repérés par l'institution, il est utile de rappeler que la figure initiatique de notre recherche demeure, quant à elle, totalement anonyme. Le colporteur, fournisseur de livres et d'imprimés, producteur de rumeurs et de récits, n'est pas un représentant significatif de l'histoire officielle. Dans cette perspective, le second chapitre intitulé *Tentative de saisissement du colporteur*, tentera de remettre les signes, les usages qui caractérisent ses activités au centre de l'analyse critique. Si par un ensemble de déplacements tactiques, le colporteur a réussi à fragiliser les distinctions spatio-temporelles classiques, moquant, par exemple, la toute-puissance des frontières ainsi que les traditions commerciales, s'il a su s'emparer des récits collectifs d'origine populaire pour les conduire vers les artistes et les poètes et aider à la diffusion de la pensée savante, il nous est permis de conclure que sa participation à l'élaboration d'un esprit libertaire, à l'émergence des *attitudes et des formes* artistiques contemporaines, est essentielle.

Enfin, nourris de la pensée de Giorgio Agamben lorsqu'il traite de « l'épiphanie de l'insaisissable¹ » ou du renouvellement de l'aventure comme condition de l'existence, nous émettrons l'hypothèse que s'il est des artistes sans œuvre, il est aussi des colporteurs sans valise. Kurt Schwitters avec le *Merzbau*, et Marcel Broodthaers avec le *Musée d'Art Moderne, Département*

¹ Giorgio Agamben, *Stanze*, Paris, Payot-Rivages, 2015, p. 59.

des Aigles ont questionné la fabrication publique de l'œuvre d'art. Savant mélange de vigilance critique et de besogne quotidienne, l'*inventio* de Kurt Schwitters et de Marcel Broodthaers n'a jamais faibli. Les signaux d'alerte émis par leur système plastique sont toujours d'actualité ; ils ont été, dans le cadre de cette thèse, des *stimuli* incomparables.

Concernant la documentation iconographique de cette étude, nous tenons à préciser qu'elle est majoritairement constituée de photographies réalisées par mes soins lors de visites d'expositions ou d'ateliers, cédées par les artistes ou bien extraites d'archives (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Archiv Sohm). Montées bout à bout, elles visent une certaine autonomie, de la même façon que dans une œuvre filmique, certains accompagnements musicaux ou sonores prennent leur distance avec les dialogues et peuvent être appréciés séparément.

Enfin, la partie artistique intitulée *Déplacé* porte sur plusieurs travaux personnels réalisés entre 2004 et 2018 : deux sculptures (*Déplacé* et *Limpiabotas*), deux actions (*Black Flags*, *IT'S GOT TO BE YES*), un projet curatorial réalisé en collaboration avec un autre artiste, Pierre-Olivier Arnaud (2007 – 2011), consacré à l'imprimé contemporain (*Table d'Hôtes*) et trois livres d'artistes récents (*Lectures pour tous*, *Ulisses* et *Bibliothèque Verte*).

Ce travail se clôt sur une création : *Tombé du livre*, collection des différents ephemera échappés des livres et des revues, consultés lors de nos recherches au Centre International de Poésie Marseille.

INTRODUCTION

« Le Contentement : J'ai une quantité considérable de livres.
La Raison : C'est un bagage embarrassant mais charmant
et une agréable distraction de l'esprit. »
Pétrarque

Le premier chapitre de *L'Esthétique du livre d'artistes* d'Anne Mœglin-Delcroix, s'ouvre sur une citation du galeriste new-yorkais, d'origine française, Paul Bianchini :

« Un livre d'artistes est une œuvre créée sous la seule responsabilité de l'artiste. Il est produit par les techniques les plus adaptées à une publication de qualité en quantité illimitée. Il devrait être disponible partout où l'on vend des livres à un prix modéré¹. »

Bianchini refuse d'idéaliser l'instant créatif. Au contraire, usant d'un style neutre et précis, il se concentre sur les étapes concrètes qui permettent de réaliser un livre. Avant tout, il y est question d'éthique, à un degré individuel lorsque l'artiste décide, au regard de l'histoire, de s'engager dans une production formelle, à un degré collectif, lorsque les formes séminales (textes, photographies, dessins) sont traduites à grande échelle par un ou plusieurs procédés reprographiques. Si la conception est laissée au seul auteur, la seconde étape déroule une chaîne de compétences, une conjugaison de savoir-faire (photocompositeurs, imprimeurs, relieurs). Enfin, s'ajoutent les instants de la diffusion. Pour Bianchini, il n'existe pas de césure entre l'instant créatif occupant l'artiste à sa table de travail et la diffusion publique du livre imprimé. Dès lors que la reproduction technique du livre est lancée, l'activité créatrice prend un nouvel essor ; essor que la possibilité d'un nombre de destinataires inconnus intensifie, stimule toujours davantage. Nous le verrons, cette attitude s'éloigne radicalement de la logique bibliophile, à destination d'un nombre

¹ Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artistes*, Marseille, Le mot et le reste, 2012, p. 13.

réduit de collectionneurs ou de professionnels de l'art pour qui l'achat est l'expression d'une forme d'enrichissement réelle (des collectionneurs spéculent sur certains ouvrages, des galeries bloquent momentanément leur diffusion) ou symbolique (maîtriser le flux des compositions nouvelles, les variations de la mode). En fait, le livre d'artistes dans sa simplicité même, son peu de cherté, revendique un usage ordinaire. Son succès se constitue au fil du temps, grâce à un travail de bouche à oreille, d'un réseau amical. Pendant très longtemps d'ailleurs, les livres d'artistes échouaient à la Bnf dans un département nommé *Extension libre...* où ils rejoignaient des ouvrages sans ISBN, édités à compte d'auteur (littérature licencieuse, pamphlet). Il est bon alors de revenir sur ce qui motive l'idée de collection. En 2017, Luc Boltanski et Arnaud Esquerre dans leur essai consacré à la marchandise, à son accumulation comme stratégie d'enrichissement nous livrait cette définition :

« Une collection est une accumulation d'entités qui, pour être collectionnables, doivent posséder un *corps*. Ainsi, par exemple, les livres – choses matérielles contenant des énoncés et des idées – peuvent en tant que choses être collectionnés par des bibliophiles. Mais en fonction des idées qu'ils contiennent, par exemple, la bibliothèque d'un chercheur ou d'un écrivain, et qui plus est si les livres numériques qui la composent sont contenus dans un support numérique, n'est pas une collection. En outre, ces choses doivent (de préférence) être déplaçables de façon à pouvoir être

rapprochées dans un même lieu de façon à mettre en relief les différences¹. »

Revenons à Paul Bianchini. En 1963, il a organisé une exposition demeurée célèbre : *American Supermarket*. Les œuvres d'Andy Warhol et de Claes Oldenburg y côtoyaient des boîtes de flocons d'avoine et de tomates en soupe. C'est à la lumière de ce rapprochement quelque peu provocateur que sa citation peut aussi être entendue ; d'un côté, des œuvres d'avant-garde en devenir, conscientes de l'histoire des formes, et de l'autre, des produits courants, frappés d'une date limite de consommation. Dans le cadre de cette étude, notre travail consistera à démontrer que c'est aussi dans la mise en tension de ces deux temporalités que se loge la complexité du projet éditorial artistique. La supposée transcendance de l'œuvre d'art n'est rien si elle n'est pas confrontée aux contingences du réel, ici et maintenant. Le livre d'artistes limité à quelques exemplaires numérotés et signés pouvant atteindre des prix très importants² (la signature d'un artiste souvent doublé de celle d'un homme de lettres comme formes de distinction sociale, la numérotation comme signe repérable dans le cadre de transactions au sein d'un groupe à vocation commerciale), ou bien, *réduit au silence* dans un jeu de vitrines, passe à côté de l'essentiel. Seuls les circuits traditionnels composés de séquences commerciales plus ou moins longues (expositions, achats, indisponibilités, réimpressions selon différents

¹ Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, *Enrichissement, Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017, p. 252.

² Ainsi, *L'Excès : cette mesure...* d'Anne-Marie Albiach et Richard Tuttle édité en 2004, à la galerie Yvon Lambert, à seulement 150 exemplaires, atteint sur Abebooks le prix de 20 000 euros.

protocoles techniques) doublés de méthodes de diffusion alternatives (prêts, copies, colportages) sont en mesure d'activer la valeur d'usage du livre¹. En cela, le livre d'artistes ne se distingue pas des autres livres, il ne revendique aucun traitement de faveur. D'ailleurs, dans cette étude, nous ne nous limiterons pas au livre d'artistes, nous tenterons de comprendre quels liens les artistes entretiennent avec le livre et l'imprimé dans leur ensemble, comment ces derniers demeurent des espaces de repli stratégique où s'affine leur activité théorique et pratique. La question est double : quel dispositif public les artistes réalisent-ils pour rendre compte de cet attachement privé et en quoi, cette publicité, initiant des liens insoupçonnés, revitalise l'acte créatif ?

Ainsi en étudiant *Information room* de Joseph Kosuth et *The Martha Rosler Library*, réalisées par deux artistes issus de la même génération, il est possible de dessiner deux traditions intellectuelles et artistiques divergentes. Alors que la première s'accorde à considérer le livre comme une image, une représentation idéalisée de la culture tenant à distance le spectateur, la seconde avance l'hypothèse que le livre, aussi complexes soient sa forme et son contenu, s'adresse au plus grand nombre. Par tout un ensemble de dispositifs (vitrines, structures mobilières, installations où le livre est représenté au même titre que d'autres éléments plastiques), de nombreux artistes ont emboîté le pas à Joseph Kosuth dans son entreprise de réification, tentant de retarder l'expérience de la lecture. « Lire est nécessaire; lire est inconnu... Y a-t-il de

¹ J'ai, pour ma part, photocopié de nombreux titres extraits de la collection *Great Bear Pamphlets* dirigée par Dick Higgins entre 1965 et 1967, appartenant à la bibliothèque du CIPM, les diffusant ensuite à des étudiants.

nos jours des lecteurs ? Ne faut-il pas qu'il y en ait, un jour ? Qui à l'image de ceux qui lisent, apprennent à ne pas disjoindre poésie et théorie¹... »

D'autres, poursuivant le modèle initié par Rosler, se sont glissés entre les mailles de l'ordre spectaculaire. Une fois imprimés, les livres, laissés à disposition, pourront être distribués, reproduits en partie, « déplaçables » selon la définition donnée par Boltanski et Esquerre, complétant d'autres sites éditoriaux, d'autres agencements individuels ou collectifs.

¹ Michèle Cohen-Halimi, « Duplicité perdue ? », *Lignes*, /1, n° 49, 2016, p. 34.



Joseph Kosuth, *Information Room*, (détail), Art Unlimited Basel, 2006. Photographie Le Mercier.



Martha Rosler, *The Martha Rosler Library*, (détail), MuKHA, Anvers, 2006.

DONNER À VOIR, DONNER À LIRE.
DEUX FIGURES OPPOSÉES,
INFORMATION ROOM DE JOSEPH KOSUTH,
ET *THE MARTHA ROSLER LIBRARY* DE MARTHA ROSLER

En opposant seulement deux installations, *Information Room* et *The Martha Rosler Library*, la tentation est grande d'opérer une préférence, de verser dans un camp plutôt que dans un autre. « Doute vient de deux¹. », nous rappelle Michèle Cohen-Halimi citant Hegel. Nous demeurerons parfois dans ce balancement, parfois encore, nos choix, fruits d'une analyse matérielle et théorique – agir avec ce qui est *disponible*, œuvres, reproductions photographiques, imprimés divers – se préciseront. Toujours, nous tenterons de ne pas oublier ce postulat : derrière chaque œuvre, d'autres travaux demeurent tapies, ignorées par l'histoire officielle, écartées pour des raisons commerciales, et qui n'attendent qu'une occasion, pour exposer leur *différance* selon le mot de Jacques Derrida :

« – d'une part, de *retardement* (« différer » au sens de renvoyer à plus tard, de temporiser, de laisser les problèmes ouverts)

– d'autre part, de *différenciation*, (« différer » au sens de débusquer les écarts différentiels cachés dans les héritages culturels et de les sauver dans leur originalité²) ».

De cette façon, l'importance de *Information Room* et *The Martha Rosler Library* est égale tant leur influence est décelable aujourd'hui encore, dans de nombreux dispositifs artistiques.

En 2006, dans le cadre d'Art Unlimited Basel, je découvre l'installation intitulée *Information Room* de Joseph Kosuth, exposée pour la première fois en 1970 au New York Cultural Center. Elle succédait alors au projet *15*

¹ Michèle Cohen-Halimi, « Duplicité perdue ? », *Lignes*, /1, n° 49, 2016, p. 36.

² Raymond Lamboley, « Derrida et la "différance" aux sources de notre culture », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n°234, 2005, p. 47.

LOCATIONS 1969/70 JOSEPH KOSUTH ART AS IDEA AS IDEA 1966-1970 mené dans différents espaces nord-américains et européens faisant autorité sur la scène artistique internationale de l'époque : Douglas Gallery (Vancouver), Museum of Contemporary Art (Chicago), Nova Scotia College of Art (Halifax), Galerie Sperone (Turin), etc. Trente-six ans plus tard, dans une salle construite pour l'occasion d'environ 80 m², peinte en noir, éclairée faiblement, l'artiste dispose deux rangées de tables en bois clair et, contre le mur de gauche, une vitrine de type muséal surmontée d'un caisson lumineux. Chacune des deux rangées est composée de trois tables (à raison de deux chaises pliables par table, soit six chaises par rangée), chacune des tables accueille trois rangées de livres disposés à plat (une vingtaine de livres par table) et à ses extrémités, deux piles de quotidiens. Les livres disposés sont tous en langue anglaise. Dans un périmètre très réduit se cotoient des ouvrages aussi différents que *The Screens* de Jean Genet, *A Functional View of Language* d'André Martinet, *The Savage Mind* de Claude Lévi-Strauss, *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals* de Friedrich Nietzsche, etc. Quant aux quotidiens, ils rendent compte de l'actualité du moment. Posé sur le sommet de la pile, un titre accroche le regard : *US UNITS DRIVE INTO CAMBODIA*. En avril 1970, le conflit vietnamien s'est étendu au Cambodge, base de repli des membres du Front National de Libération. Malgré leur position pacifiste, les camarades de Kosuth risquent d'être mobilisés. Ce traumatisme, les acteurs de l'art conceptuel l'ont incorporé comme un élément fondateur de leur pratique, susceptible d'épaissir cette dernière d'une dimension militante. De plus, les livres issus de la

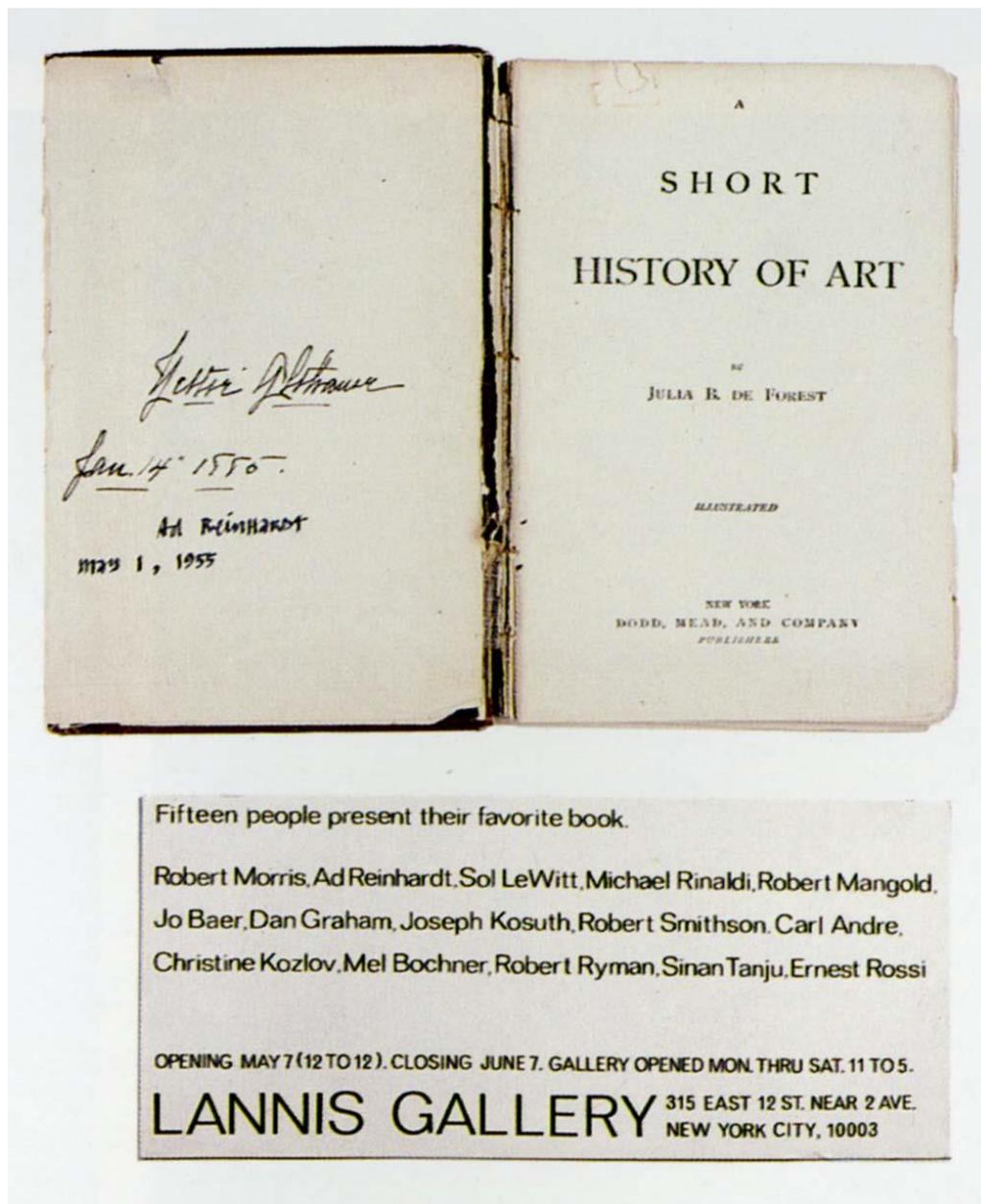
philosophie européenne, de la littérature de résistance, du nouveau roman valorisent leur action (*Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet et *La Modification* de Michel Butor furent respectivement traduits en 1958 et 1960, l'influence de ce dernier comme le rappelle Dan Graham n'ayant pas cessé de croître durant les années 1960¹). De ces systèmes de pensée, ils tentent d'extraire des armes en mesure de s'opposer à la passivité politique de leurs contemporains : « Il est difficile d'imaginer que l'on puisse participer à cette période sans mentionner, même sous la forme d'une note de bas de page, Mai 68 ou la guerre au Vietnam, qui marquèrent l'époque, y compris le monde de l'art². »

Cette présence livresque demeure un symptôme essentiel pour comprendre les années de jeunesse de l'art conceptuel. Ainsi dès 1967, Joseph Kosuth organise une exposition, *Fifteen people present their favorite book* à la Lannis Gallery dirigée par son cousin, Lannis Spencer. Chaque livre est simplement présenté sur une étagère, accompagné d'un cartel. Ad Reinhardt y montre, par exemple, un volume défraîchi de *Short History of Art* de Julia B. De Forest, acquis par ses soins en mai 1955. À Bâle, l'agencement est comparable à celui d'une bibliothèque généraliste offrant à ses usagers une sélection thématique. Les livres apparaissent clairement disposés les uns contre les autres, posés à plat³. Ils l'étaient ainsi jusqu'à la seconde moitié du XVII^e siècle, s'adressant à un nombre réduit de lettrés, avec le développement des bibliothèques

¹ Hans-Ulrich Obrist, Dan Graham, *The Conversation Series*, Cologne, Walther König, 2012.

² Seth Siegelaub, « Reply to Benjamin Buchloh », *October*, n°57, 1991, p. 155.

³ Yann Sordet, *Apparition et disparition du bibliothécaire*, Paris, INHA, 2018, p. 29.



Julia B. de Forest, *Short History of Art*, Collection Ad Reinhardt.

Fifteen People present their Favorite Book, carton d'invitation.



Joseph Kosuth, *Information Room*, (détails), Art Unlimited Basel, 2006
Photographie Le Mercier.



Joseph Kosuth, *Information Room*, (détails), Art Unlimited Basel, 2006
Photographie Le Mercier.



Joseph Kosuth, *Information Room*, (détails), Art Unlimited Basel, 2006
 Photographies Le Mercier.

publiques, en premier lieu la Bibliothèque Mazarine, ils apparaîtront debout, exposant leur dos frappé du titre de l'ouvrage. Il s'agit de livres présumés essentiels, issus des sciences humaines. La presse nationale, déplacée en bout de table, forme des piles épaisses, un *compost*¹ d'articles et de reproductions photographiques. En celà, elle témoigne des activités contradictoires du monde, de sa *rumeur*.

Que motive un tel déballage ? En employant le mot « déballage », force est de citer Walter Benjamin et son essai de 1931, *Je déballe ma bibliothèque*, même si dans le cas de Kosuth, la notion de déballage, restrictive pour le coup, puisque sans adresse, sans destinataire, demeure étrangère à la description de Benjamin, si conscient qu'une bibliothèque est avant tout affaire de lecteurs réunis en une communauté plus ou moins étendue. De plus, Benjamin a vécu une grande partie de son existence, éloignée de sa bibliothèque. Au fil de son exil, de ses déménagements successifs, il s'en inquiète comme d'un parent éloigné ; l'incapacité à pouvoir profiter totalement de son contenu se double d'une frustration sociale, celle du partage, du commentaire public :

« Je déballe ma bibliothèque. Voilà. Elle n'est donc pas encore dressée sur les étagères, le léger ennui du classement ne l'a pas encore enveloppée. Je ne peux non plus marcher le long de ses rangées, accompagné d'auditeurs amis². »

¹ Le terme *Compost* s'est imposé à moi en 2011 alors que je menais le séminaire *Look Books* à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg. Plus précisément, je le dois à un échange soutenu avec une étudiante, Émeline Galhac, au sujet de l'usage de la photocopie chez Allen Ruppersberg. Je l'utilise depuis lors, pour ses qualités métaphoriques, les formes variables, évolutives qu'il évoque.

² Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, Rivages Poche, 2000, p. 41.

Chez Kosuth, la notion de bibliothèque se rapproche plutôt de la méthode mise en place par Peter Mark Roget (1779-1869) pour l'élaboration en 1852, de son *Thesaurus*, soit l'ordonnance, la classification de vocables, essentiels à une recherche intellectuelle de qualité. Penser, c'est disposer avec ordre et méthode, annonçant un siècle plus tôt, le *Regeln der Sprache*, les règles du langage de Ludwig Wittgenstein sans lesquelles, comme le rappelle Rola Younes, rien ne peut être énoncé avec clarté :

« Le langage reflète le monde qui est composé de faits. Il est donc impuissant à exprimer tout ce qui ne relève pas des faits. Les énoncés qui tentent d'aller au-delà des faits naturels sont des pseudo-propositions qui ne sont ni vraies ni fausses mais sont dépourvues de sens¹. »

Déballer, pour Kosuth, c'est donc exposer les faits qui lui ont permis d'élaborer l'art conceptuel et par voie de conséquence, de se distinguer des mouvements artistiques précédents. Ironiquement, on peut aussi comparer ce déballage à une « citation par pédanterie² », expression de Michel Schneider, dont l'artiste userait pour être reconnu au sein d'un groupe précis, celui du monde de l'art : « Moi Je. Je sais. Je cite. Etalage de mémoire ; convocation des grands noms ; effets recherchés sur l'autre : il a vraiment lu tout ça³. »

Si l'installation de Joseph Kosuth oriente clairement le spectateur vers les livres, ceux-là demeurent néanmoins inaccessibles. Une demi-douzaine de gardiens discrets, des jeunes gens que rien ne distingue de la foule des

¹ Rola Younes, *Introduction à Wittgenstein*, Paris, La Découverte, 2016, p. 41.

² Michel Schneider, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985, p. 279.

³ *Ibid.*

visiteurs, veille à ce que nul ne puisse les manipuler. L'artiste, à la manière d'un *Montreur d'ombres* agitant sa lanterne magique, a choisi de mettre en scène « d'infimes parcelles de monuments¹ » relatives, bien sûr, à l'ambiance culturelle de la fin des années 1960 mais surtout, à l'élaboration de son autoportrait dont l'ambition cathartique ne doit pas être sousestimée. Grâce à ce déballage, à cette mise en scène plongée dans la semi-obscurité, le spectateur est-il en mesure de séparer le fabriqué de l'authentique ?

Pour clore la description, il faut ajouter un tableau lumineux se reflétant dans une vitrine où est disposée sans hiérarchie apparente, une suite de tapuscrits, de contrats ainsi qu'un exemplaire jauni du quotidien *The National Observer* rendant compte des activités du groupe conceptuel. Le volume aux cinq faces transparentes, aux angles aigus, est *stricto sensu* un tombeau, terme en usage chez les libraires spécialisés ou dans l'institution muséale, encapsulant une documentation passée et exceptionnelle. De manière générale, les vitrines sont significatives des stratégies menées par les conservateurs de musée pour protéger et valoriser leur fonds. Dans un premier temps, la surface miroitante de la vitrine accroche l'œil du visiteur. Elle offre un cadre dans le sens photographique du terme où l'œil semble pouvoir faire le point, organiser,

¹ Dans le dossier de presse de son exposition individuelle, *Du phénomène de la bibliothèque*, qui se déroula à la galerie Almine Rech (Paris) en 2006, Joseph Kosuth cite Michel Foucault : « Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. Ce sont des mots déjà-dits, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible. Il n'y a plus que la rumeur assidue de la répétition qui puisse nous transmettre ce qui n'a lieu qu'une fois. L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. *C'est un phénomène de bibliothèque.* » Michel Foucault, *La Bibliothèque fantastique*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995, p. 9.

choisir. C'est dans un second temps que la vitrine se referme sur lui. L'abondance des objets, l'impossibilité de saisir le volume dans sa plénitude, la difficulté à déchiffrer les écritures, tout mène à une forme de lassitude, de résignation à poursuivre. Seule demeure l'ambiguïté consistant à exposer des objets ayant possédé dans le passé une valeur d'usage, aujourd'hui invérifiable. Denis Hollier, dans sa préface au fac-similé de la revue *Documents* et traitant, entre autres, de l'exposition numismatique, dessine cette boucle : « Les vitrines qui redorent le blason des monnaies dépréciées, déprécient les outils désaffectés¹. »

Si *Information Room* donne donc à voir l'essentiel de la pensée de l'époque (aucun domaine ne manque, de l'analyse marxiste à la psychanalyse), l'*essentiel* est réduit à une expression futile puisque incommunicable. Littéralement, Joseph Kosuth n'est rien d'autre que le produit de ses lectures et comme ses dernières sont savantes, elles projettent leur lumière sur son exposé. Walter Benjamin a composé une œuvre parcourue de citations (Charles Baudelaire, Karl Kraus, Marcel Proust), portées à la surface selon un mouvement héliotropique. L'écrivain qu'il fût, à la bibliothèque personnelle dispersée dans des malles et des appartements, se devait-il de réunir les phrases et puis les mots, comme ultime collection, comme permanence de l'esprit humain, à un moment de l'histoire menacée par l'idéologie fasciste ? À la manière du personnage de l'auteur hongrois Deszo Kosztolanyi (1885-1936)

¹ Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 10.

qui, sur décision de justice, est sommé de renoncer à ses activités illicites de cleptomane, devient traducteur et dérobe encore les mots, en oubliant de les faire apparaître dans ses traductions¹, Joseph Kosuth dérobe et fait fructifier le capital symbolique de son butin par l'exercice public. Ainsi en pointant sur la carte, les citadelles claires, élevées, incontournables que furent *The Psychopathology of Every Day Life* ou *The Savage Mind*, Joseph Kosuth délimite son territoire ainsi que celui de sa famille artistique. Cette dernière est composée d'un petit nombre d'artistes plus ou moins issus de la même génération (Douglas Huebler et Sol LeWitt sont nés dans les années 1920, Carl Andre et Robert Barry dans les années 1930, quant à Lawrence Weiner, né en 1942, il est de trois ans l'aîné de Joseph Kosuth) et de leur mentor et éditeur, Seth Siegelaub. Ce à quoi il faut ajouter quelques figures historiques comme le peintre Ad Reinhardt dont la radicalité intellectuelle a pointé, dès l'après-guerre, les faillites de la transcendance, sa production de fétiches désuets.

En 1969, un des compagnons de route de Kosuth, Robert Barry écrivait dans ce qui demeure un des catalogues de référence de l'art conceptuel, *January 5-31, 1969* :

« Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants ; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage. Je préfère simplement constater l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieux. Plus spécifiquement, je m'intéresse à des choses dont l'interrelation se situe au-delà de la perception immédiate. En ce sens, mon travail dépend d'un système de documentation.

¹ Deszo Kostonalyi, *Le Traducteur cleptomane*, Paris, Viviane Hamy, 1994.

Cette documentation peut prendre la forme de photographies, de cartes, de dessins ou de descriptions¹. »

À la lueur de cette revendication, de ce matérialisme affiché, Kosuth ne peut pas se contenter d'agencer un espace passager, c'est-à-dire une exposition. Il prouverait alors son incapacité à assimiler le principe des avant-gardes successives, c'est-à-dire le refus des catégories esthétiques précédentes, et d'autre part, à exprimer, selon la dialectique hegelienne qui l'occupe tant², son *Aufhebung*, c'est-à-dire, donner à lire et non plus à voir (ou plus encore, donner à voir la possibilité de lire, la lecture étant l'outil majeur de la connaissance). Enfin, il s'agit pour lui de structurer une composition manifeste afin de distancier, une bonne fois pour toutes, la très grande majorité des artistes de sa génération à qui il reproche leur attachement aux formes académiques.

Cette composition, ce concentré de culture proposés par Kosuth sont traversés d'un double mouvement. Ils intègrent autant qu'ils excluent. Ils intègrent les savoirs nombreux issus des champs périphériques (critique institutionnelle, philosophie, anthropologie) ainsi que les spectateurs transformés en lecteurs. Ils excluent tout le reste, jugé inopportun. D'où proviennent réellement ces livres ? De quels réseaux institutionnels, de quels cercles amicaux se sont-ils dégagés pour se faufiler jusqu'à l'artiste ? Et qui sont ces lecteurs susceptibles de reprendre/poursuivre/augmenter après lui, le travail de lecture ? Seule la

¹ Collectif, *January 5 – 31, 1969*, New York, Seth Siegel, 1969, non paginé.

² En 1990, Joseph Kosuth enseignait à la Stuttgart Kunstakademie. Dans le cadre d'une commande publique pour la gare ferroviaire, il recourt à une citation de Friedrich Hegel sous la forme d'un néon : « ...daß diese Furcht zu irren schon der Irrtum selbst ist. », « La crainte de l'erreur est l'erreur même. »

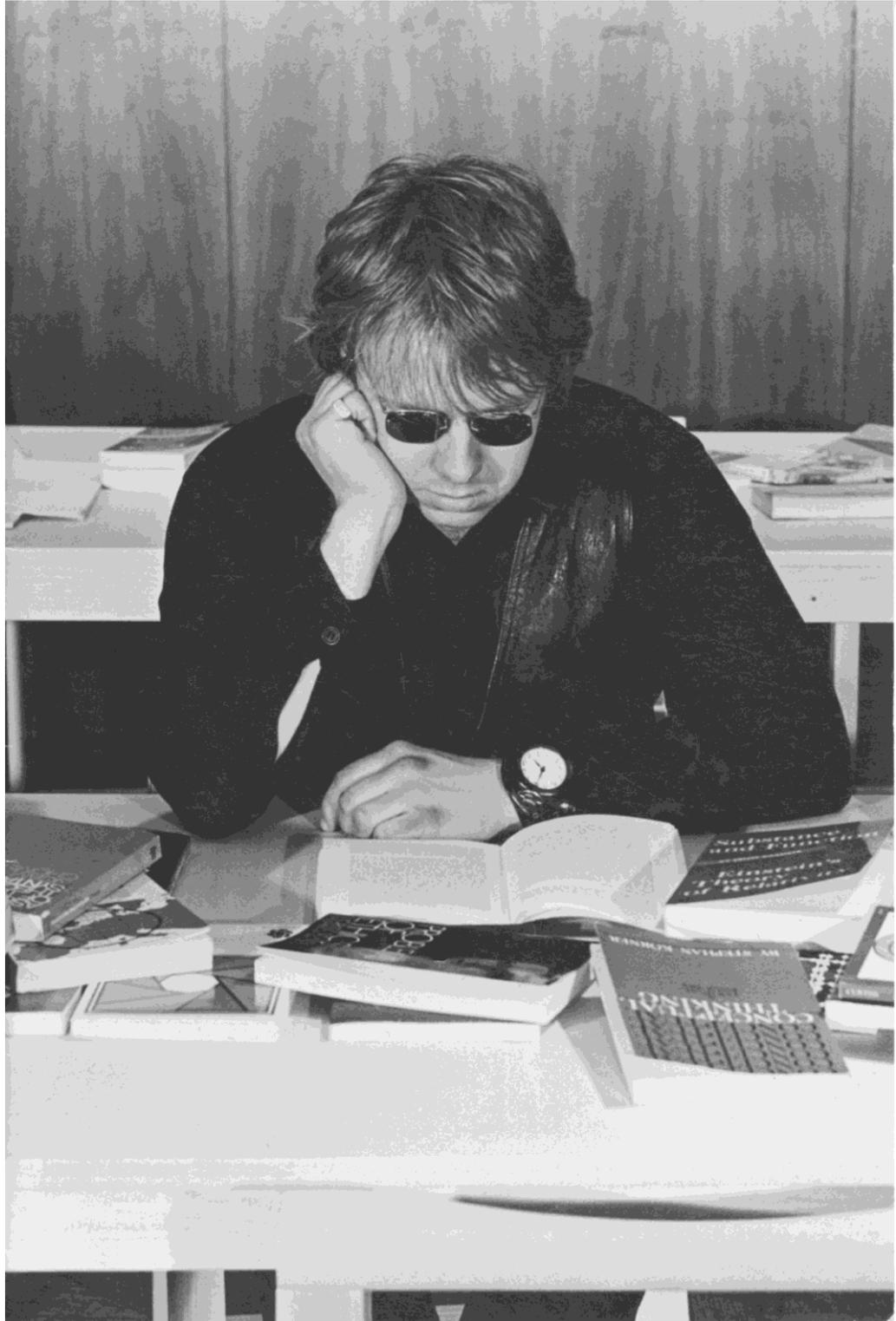
présence de l'artiste au sein de cette somme de culture exposée authentifie la validité des dits-documents, leur caractère exceptionnel. Vider le livre de son contenu, lui occulter la possibilité d'un lectorat, nier sa genèse sociale, c'est amèrement désigner la finitude de l'homme, clôturer l'élévation que l'étude autorise. Comme dans le cas du cercle chromatique de Johannes Itten, l'activation de tous ces titres, de toutes ces citations, produit-elle une surface blanche sur laquelle Kosuth peut projeter ses aspirations ? Pureté absolue à laquelle tend davantage chaque nouvelle avant-garde. En cela, cette esthétique de la table rase fait écho aux déclarations de Roland Barthes qui, en 1977, au Collège de France dans le cadre de son séminaire consacré au *Neutre*, revient sur la doxa moderne, sur son inévitable volonté de puissance. : «...nous ne concevons l'Histoire que comme une diachronie de luttes, de dominations, d'arrogances¹... »

¹ Roland Barthes, *Le Neutre*, cours au Collège de France, 1977-1978, Paris, Le Seuil, 2002, p.197.

JOSEPH KOSUTH, UN DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE

En 1970, le photographe Jay Cantor a figé la scène où Kosuth, attablé à l'une des deux tables de *Information Room*, semble plonger dans l'étude. L'artiste Yann Sérandour a, dans le cadre de ses recherches doctorales consacrées aux artistes-lecteurs, relevé utilement deux signes : les lunettes de soleil et la montre¹. L'importance donnée à ces deux accessoires fait pencher la silhouette de l'artiste du côté du mauvais garçon ou du membre d'une société secrète, soucieux de contrôler le temps de son apparition, l'anonymat voire la clandestinité signifiés par le port de lunettes de soleil précédant, en somme, l'exposition publique. Sur la scène artistique, apparaître trop tôt ou trop tard peut être fatal. Demeurer est un exercice subtil. À ces deux signes, il faut en ajouter trois autres, tout aussi manifestes. La montre est montée sur un poignet de force, le gilet est en cuir, le poing est orné d'hématomes. Dans le contexte politique de la fin des années 1960 (Joseph Kosuth a 25 ans, il est toujours étudiant), ces signes renvoient à une esthétique insurrectionnelle et aux risques physiques que ses sympathisants encourent – risques largement commentés au fil des meetings et des manifestations. Il s'agit peut-être aussi de l'éternel coup de poing des avant-gardes successives, de ce désir de rompre par la force avec les générations précédentes. En tous les cas, la phalange gauche de Joseph Kosuth est ornée de trois hématomes, preuves que si l'artiste est rompu

¹ Yann Sérandour, *Lecteurs en série, enquête sur un profil artistique contemporain*, thèse d'arts plastiques, université Rennes 2, 2006, p. 59.



Joseph Kosuth, photographie de Jay Kantor, 1970.

aux subtilités de l'analyse théorique, il a aussi à cœur d'exprimer la conscience générationnelle qui est la sienne, c'est-à-dire le passage à l'action. *Les structures* sont dans les rues, et dans ce cas précisément, l'usage de la seule théorie n'est peut-être pas adapté¹. Martha Rosler, elle aussi, a souvent fait référence au militantisme politique : « Pour vous répondre d'une façon un peu romantique, je suis un peu comme une combattante de rue, qui donne un coup de poing, court ensuite se cacher derrière une barricade, avant d'en redonner un². » Si *Information room* de Joseph Kosuth use d'une ruse épistémologique (ce qui est là sous vos yeux, établi pour votre élévation intellectuelle, *pour ainsi dire donné*, vous n'y avez pas accès), *The Martha Rosler Library* fabrique un outil que le visiteur est en mesure d'utiliser selon différentes intensités, un espace réel non pas conçu comme une image à vocation pédagogique.

THE MARTHA ROSLER LIBRARY

The Martha Rosler Library, projet initié par Anton Vidokle, fondateur d'e-flux, consiste en une série de cinq expositions ayant eu lieu entre novembre 2005 et janvier 2008, dans cinq espaces internationaux : l'e-flux (New York), le Frankfurter Kunstverein (Francfort), le MuHKA/NICC (Anvers), l'unitednationsplaza (Berlin) et enfin, la Bibliothèque de l'Institut National

¹ De *Trademarks* de Vito Acconci (1970) à *Shoot* de Chris Burden (1971), nombreux sont les artistes de l'époque à s'infliger des blessures corporelles qui selon notre analyse, exigent une exposition publique à l'image des corps souffrants du conflit vietnamien donnés à voir dans la presse.

² Martha Rosler, *Martha Rosler Library*, entretiens avec Stephen Wright, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2007, p. 14.

d'Histoire de l'Art (Paris). Chaque événement se contente d'utiliser le mobilier disponible (tables, chaises, étagères), complété si nécessaire par quelques achats. Aucune œuvre supplémentaire de l'artiste n'est ajoutée à ce dispositif.

Selon la liste établie et mise en ligne par e-flux¹, 7 600 ouvrages sont donc laissés à la disposition du public, questionnant des sujets variés (art, littérature, économie, gender studies, visual studies, géopolitique, etc). Le lecteur/usager est invité à ouvrir des brèches dans cette somme et à poursuivre chez lui, puisque des photocopieuses sont laissées à sa disposition, l'aventure de la lecture. S'il est tentant d'analyser ces assemblages comme un sujet d'études consacrés à la constitution de la figure de l'artiste, *The Martha Rosler Library* demeure avant tout un dispositif réalisé par une artiste publique. Le livre est un agent transmetteur chargé de diffuser à des inconnus un ensemble d'informations qui peut leur être nécessaire. Il s'oppose à une fonction purement récréative.

L'Appareil Idéologique d'État, concept majeur de la pensée de Louis Althusser, désigne les forces de la réaction ou comment ces dernières s'inscrivent sensiblement, sournoisement dans les strates de la société à des fins régulatrices. Par là, la méthode générale de Rosler vise le sabotage de cet appareil. Cette méthode, elle l'a décrite en quelques mots : « Tout ce que j'ai fait, je l'ai pensé en termes de *comme si*. La moindre chose que j'ai offerte au public, je l'ai offerte comme une suggestion de travail². »

¹ <https://www.e-flux.com/announcements/41374/martha-rosler-library/>

² Martha Rosler, *Martha Rosler Library*, entretiens avec Stephen Wright, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2007, p. 14.

Martha Rosler, *The Martha Rosler Library*, (détails), unitednationsplaza, Berlin, 2007.

Martha Rosler, *The Martha Rosler Library*, (détails), unitednationsplaza, Berlin, 2007.

Ainsi, en 1983, dans la vidéo de vingt-six minutes intitulée *Martha Rosler reads Vogue*¹, l'artiste s'empare, selon deux qualités d'approches, d'un numéro du célèbre magazine de mode. Dans la première partie, en s'appuyant sur les seules photographies (certaines sont données à voir sous la forme d'un diaporama) et de courts extraits d'articles, elle tente de définir l'esprit du magazine : « Qu'est-ce *Vogue* ? C'est de la photographie, c'est du voyeurisme... » Elle fait émerger alors un certain nombre de codes iconographiques (usage de l'imagerie scientifique expliquant, par exemple, les résultats d'une crème de soin, érotisme implicite), de tics langagiers comme autant d'expressions de l'appareil idéologique lorsqu'il a à cœur de soumettre les corps et les esprits. D'ailleurs, Martha Rosler revient souvent sur les écritures inconscientes débusquées par Henri Lefebvre, sur cette servitude volontaire à l'endroit des structures quand elles s'appliquent à simuler l'altruisme, l'empathie : « Il s'agissait là d'une théorie de la domination bien plus subtile que celle proposée par l'École de Francfort, d'une théorie qui tenait compte des processus inconscients². »

La seconde partie est plus d'ordre documentaire. Durant le temps d'une chanson *Die young, Stay pretty* du groupe new-yorkais Blondie, l'artiste filme un atelier de confection occupé par des ouvriers et des ouvrières d'origine asiatique : « Près de 40% des vêtements sont produits dans le tiers-monde, le reste dans des enclaves du tiers-monde, à New-York, Chicago et Los Angeles. »

¹ http://ubu.com/film/rosler_vogue.html

² Martha Rosler, *Martha Rosler Library*, ibid, p. 25.

Ce va-et-vient entre deux qualités de discours, cette alternance d'ironie et d'objectivité sont des principes connus, théorisés dès le printemps 1956 par Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman dans *Mode d'emploi du détournement* ; le détournement fonctionnant alors comme une tactique esthétique en prévision d'un hypothétique passage à l'action politique¹.

« Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonne ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations. »

Martha Rosler se garde bien de donner son avis ou de développer un argumentaire, seuls des éléments factuels sont mis en avant pour stimuler la réflexion personnelle du spectateur. De façon générale, Martha Rosler gomme toute dimension personnelle de ses projets, se faisant oublier pour mieux agir. Concernant sa bibliothèque, tous les livres, tous les secteurs de la culture sont traités de façon égale, qu'il s'agisse de manuels de jardinage ou de manifestes politiques. Les lecteurs sont libres de plonger dans cette matière première. La stratégie choisie par Martha Rosler est proche du *Sagan* (forme ancienne du verbe allemand *Sagen*, à la fois dire et montrer) cumulant adroitement les forces de la monstration et de l'énonciation, du visible et du lisible. Par là, elle se tient éloignée de l'objet artistique prétendument exceptionnel, expérience totale à laquelle beaucoup d'artistes semblent encore attachés : « Tu fais peut-être

¹ Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n°8, 1956, p. 3.

référence au point de vue de Benjamin ? Tu entends, par là, votre tradition de l'art ? Parce qu'il y a beaucoup d'autres façons de traiter de l'art¹ ? »

Après avoir tenté de désigner les différences fondamentales qui opposent les projets de Kosuth et de Rosler, qu'en est-il de la génération d'artistes qui leur a succédé et qu'Hal Foster a, au début des années 1990, qualifié de néo-conceptuelle ? Kosuth a banalisé le devenir image du livre et réduit la valeur de la citation, il s'est surtout employé à créer une image de marque artistique (terme issu de la communication publicitaire), déclinable selon différents médium (néons, affiches, peintures murales). Contre l'ordonnement décoratif de l'art conceptuel, il est logique que des artistes plus jeunes, habités par un imaginaire différents de celui des années 1960, ayant grandi dans le contexte de la crise économique, la violence de la précarité, versent dans l'iconoclasme. La culture contemporaine est-elle à ce point compromise, qu'elle nous prive de la possibilité du livre comme valeur réparatrice, de cette « liberté comme recommencement² » conseillée par Julia Kristeva pour échapper au nihilisme, à la destruction ?

¹ Paul Chan, Martha Rosler, *Between Artists*, New-York, A.R.T. Press, 2006, p. 28.

² Julia Kristeva, *L'avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 57.

LE LIVRE
AU SEIN DU DISPOSITIF D'EXPOSITION
OU COMMENT LE LIVRE
N'EST PAS UN OBJET COMME LES AUTRES

« Un soir, les piles lui semblèrent trop hautes même à lui : il possédait déjà une quantité étonnante de nouveaux livres. Alors il réclama une échelle. »
Elias Canetti

Dans la première partie, nous avons étudié les choix de Joseph Kosuth et de Martha Rosler de vouloir intégrer le livre dans leur projet artistique. Il s'agit maintenant de dérouler divers exemples d'artistes issus de générations et traditions esthétiques différentes mais qui tous se concentrent sur le livre comme image et seulement image. Ces motivations expriment deux choses : d'une part, la conviction que la présence du livre auréole leur démarche d'une plus-value symbolique et, d'autre part, que cet usage, assimilé par le milieu de l'art, possède par là même une histoire, une généalogie qui justifie sa répétition. On peut avancer que l'usage du livre dans les pratiques artistiques de ces trente dernières années s'est peu à peu transformé en convention, motivé par tout un jeu d'écarts, de variations, de plagiats et de citations. « Plagier, c'est mettre son nom sur un corps étranger ; citer c'est recouvrir une partie de son propre *corps* par un corps étranger¹. »

Dans son essai intitulé *Psychologie du Kitsch*, publié en 1971, Abraham Moles liste les formes que l'activité industrielle de la fin du XIX^e siècle a massivement produites : porcelaines polychromes, statuettes en laiton, chromolithographies. Ces travaux participent d'un dépérissement de l'existence réelle (l'objet jusqu'alors était dans sa très grande majorité lié à une expérience, chaîné en somme au monde matériel) au profit de la consommation d'artefacts, d'une vie simulée, que Walter Benjamin décrit en 1935 dans *Paris, capitale du XIX^e siècle* : « D'autre part, intervient dans ces images de souhait l'aspiration

¹ Michel Schneider, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985, p. 278.

insistante à prendre ses distances par rapport à ce qui est vieilli c'est-à-dire ici le passé le plus récent¹. » À mesure que son temps de travail se réduit, que la rente lui octroie plus de loisirs, le petit-bourgeois demeure davantage dans ses appartements. Il s'applique alors à améliorer son cadre de vie procédant autour de sa personne à une organisation d'ordre décoratif. Cette relation jette les bases du commerce moderne : fournir au consommateur, fut-il isolé, vivant hors des centres culturels que sont les grandes villes, ce qu'il est en droit d'espérer en termes d'imaginaire social et susciter, de façon synchrone, un sentiment de frustration. Ni le renouvellement ni l'accumulation ne parviendront jamais à combler le manque initial. Ce mouvement Abraham Moles le nomme « l'aliénation possessive² ». Outre la recherche de bénéfices rapides, le capitalisme de cette époque vise aussi la création d'une croyance irrationnelle cristallisée autour des génies des arts et de l'industrie. Les petits bourgeois sont invités à se fondre dans les représentations allégoriques. Selon la figure de la métonymie, les objets décoratifs valorisent un idéal esthétique qui entend dominer êtres et paysages (les yeux, *fenêtres de l'âme*, la vague symbole des étendues lointaines). Ils filent d'un signifiant à l'autre, conditionnant des sommes de frustration, l'inassouvissement du désir. Le livre que l'on tient distraitemment entre deux doigts, le recueil de poèmes que l'on serre contre sa poitrine, le programme lyrique négligemment oublié sur un coin de table jouent exactement les mêmes rôles, ceux de catalyseurs culturels.

¹ Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle », in *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël, 1974, p. 119.

² Abraham Moles, *Psychologie du Kitsch*, Paris, Denoël Gonthier, 1971, p. 14.

Tous les livres *en tant que volumes d'apparat* trouvent leur place dans le jeu social.

En 1920, au sortir de la guerre, une sculpture, *L'énigme d'Isidore Ducasse* de Man Ray met à mal cet équilibre. Si elle illustre en partie le programme de Lautréamont « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », elle porte aussi en elle, l'esprit des premiers poèmes surréalistes inaugurés par André Breton et Philippe Soupault. Avec *Les Champs magnétiques*, publiés la même année que *L'Énigme*, ils imposent leur désir de saisir, dans les entrelacs du réel, la matière première¹ utile au renouvellement de la conscience et par voie de conséquence, à l'entreprise littéraire. Leur technique ? l'écriture automatique. Très vite, cette dernière va échapper à la seule littérature pour influencer l'ensemble de la production du moment, de la peinture (Max Ernst, André Masson) au cinéma (Luis Bunuel, Germaine Dulac).

Ce qui frappe avant tout à l'étude de cette sculpture, c'est l'utilisation *en surface* d'éléments sans qualité – une couverture rugueuse, quelques mètres de cordes utilisées par les déménageurs – dissimulant ce qui demeure pour l'époque, une mécanique de précision. En risquant cet assemblage informel, Man Ray ouvre la série des rayogrammes de 1929 dont les motifs, des objets toujours disponibles, à portée de main (main-tenant), dans les tiroirs de cuisine,

¹ André Breton, Philippe Soupault, *Les champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1968. À la page 126 est reproduit ce qui ressemble à une carte de visite. Les noms des deux poètes composés en lettres capitales y côtoient l'appellation commerciale des matières premières essentielles à l'époque, et que l'on retrouve fréquemment sur les façades : BOIS & CHARBONS.

les placards, seront traduits de façon abstraite sous la forme de lignes et de surfaces. Dans *L'Énigme*, les matériaux utilisés sont triviaux, la composition est fruste. La sculpture n'illustre nul sentiment de révolte, l'artiste ne désire délivrer aucun message, comme les dadaïstes berlinois s'emploient à le faire, la même année, dans le cadre de la *Erste International Dada-Messe*. Ici pas de mannequin accroché au plafond, affublé d'un masque à gaz et couvert de slogans afin de signifier l'horreur de la guerre. Seul gît au sol, un paquet banal, oublié par son propriétaire. Neuf ans plus tard, Georges Bataille définira pleinement le concept d'informe dans le numéro sept de la revue *Documents* : « Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe, revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat¹. » L'angoisse historique affleure toujours sous l'ordre des apparences, fût-ce sous la forme d'un paquet promis aux encombrants.

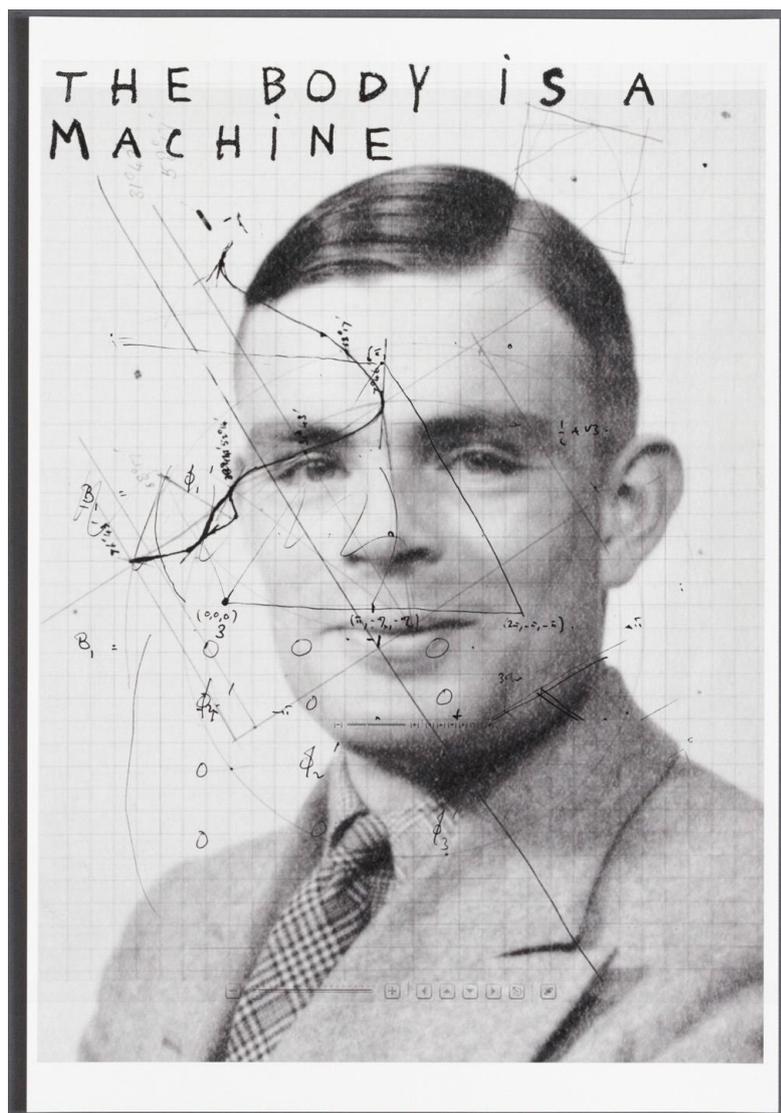
En 2008, poursuivant cette austère réflexion, Henrik Olesen plagie la sculpture de Man Ray sous le titre de *Imitation/Enigma* (2). Depuis le début des années 1990, l'artiste danois tente de fragiliser les certitudes à l'endroit des genres féminins et masculins, les évidences de la filiation et ce, en détournant principalement des œuvres majeures du mouvement surréaliste. Aux collages de Max Ernst, afin de déstabiliser plus encore l'univers domestique déjà mis à mal par le peintre, il ajoute des silhouettes sanglées, bottées de cuir issues de l'iconographie SM homosexuelle. Pour un ensemble de sculptures, il s'approprie les figures de René Crevel, Miss Fork et Mister Knife, comme

¹ Georges Bataille, in *Documents I*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 382.

Man Ray, *L'Énigme d'Isidore Ducasse*, matériaux divers (25,5 x 60,6 x 33,5 cm), 1920, copie de 1972.
Coll. Tate Gallery, Londres.



Henrik Olesen, *Imitation Enigma 2*, matériaux divers (60 x 100 x 30 cm).
Galerie Buchholz, Berlin, 2008.



Henrik Olesen, *A. T.*, Impression numérique sur papier, (42 x 30 cm), 2012.
Coll. SMAK, Gand. Photographie Le Mercier.

sujets officiels du refoulement familial. Sous ses ordres, la sculpture de Man Ray, dérobée au regard, cachée sous les épaisseurs du feutre, révèle une organisation sexuelle et machinique ambiguë. Tout cela pour réactualiser l'angoissante question qui d'Antonin Artaud à Georges Bataille, de Pierre Molinier à Unica Zurn n'a pas cessé d'obséder le surréalisme : "How do I make myself a body¹ ?"

Une autre question demeure quant à l'objet choisi par Man Ray. Cultivé, ami des poètes, aurait-il pu jeter son dévolu sur un meuble de bibliothèque ou sur un empilement de livres plutôt que sur une machine à coudre ? Christophe Domino en marge de son article intitulé *Objet du discours et discours de l'objet*² explique sa volonté de donner à voir, en guise d'illustrations, des sculptures composés d'un ou plusieurs livres :

« Le livre présent dans les œuvres qui accompagnent ces lignes est emblématique : du discours au livre..., mais aussi du livre comme objet choisi parmi les objets d'usage, qui n'est pas n'importe quel objet d'usage. Les gestes qui l'intègrent sont très divers, pris ici comme volume (feuilleté comme disent les pâtisseries) ou là comme surface, menace ou menacé... »

Cet objet d'usage « qui n'est pas n'importe quel objet d'usage » est-il en mesure de résister à la récupération artistique. Il est impossible d'imaginer un livre essentiel en mesure de représenter l'ensemble des forces éditoriales, un

¹ Cette déclaration est le titre d'un projet d'Henrik Olesen consacré au mathématicien anglais, Alan Turing, contemporain de Man Ray. Après-guerre, l'accusant d'homosexualité, la justice britannique imposa à Alan Turing un traitement médical qui modifia son corps et affaiblit son esprit. À l'âge de quarante-deux ans, il se suicida en ingérant une pomme piquée de cyanure.

² Christophe Domino, « Objet du discours et discours de l'objet », *Art Studio*, n°19, L'art et l'objet, 1990, p. 7-16.

hyperlivre, en somme, dans lequel peuvent verser toutes les interprétations. Ce livre a hanté les récits de Borges, livre océanique, singulier et commun. Il est présent chez Proust lorsqu'il décrit ironiquement les efforts que le lecteur doit produire pour dégoter son exemplaire *du livre* : « La conquête de la vérité est conçue dans ces cas-là comme le succès d'une sorte de mission diplomatique où n'ont manqué ni les difficultés du voyage, ni les hasards de la négociation¹. »

Est-il d'ailleurs souhaitable qu'un tel ouvrage existe ? Quel ouvrage possède une conscience si aigüe de son contenu pour pouvoir résister aux manipulations plastiques, sans rien perdre de sa force signifiante ? Les livres retenus par Domino ne viennent illustrer aucun passage de son article. S'ils jouent avec les représentations conventionnelles du livre (format, surface, volume), ce sont surtout des surfaces enregistrant les opérations destructrices imaginées par les artistes. Ainsi, *From the Entropic Library*, sculpture monumentale réalisée en 1989 par Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen, est constituée de plusieurs livres dont les pages ont été grignotées par d'improbables rongeurs tandis que les livres de John Latham² sont montés sur toile après avoir été en partie calcinés (*Even Struck Relic*, 1961). La surface de *Book n°8* de Lucas Samaras (1962) est hérissée d'aiguilles telle une relique vaudou et enfin *Book* de Jasper Johns (1957) donne à voir un *noir miroir*, une double page entièrement

¹ Proust Marcel, *Sur la lecture*, Paris, Sillage, 2015. p. 56.

² L'artiste britannique s'est spécialisé dans le traitement sculptural infligé au livre. Pour preuve, les œuvres exposées à la Biennale de Venise 2017, mêlant les livres à du plâtre, suspendus au plafond comme autant de satellites désœuvrés.



John Latham, *Great Noit*, livres, plâtre (60 x 60 cm env.), 1955-1998.
Biennale de Venise, 2017. Photographie Le Mercier.

recouverte d'encaustique aveuglant le texte. Puisqu'on ne peut pas jeter son dévolu sur un livre en mesure de témoigner pour tous, on fera subir à l'ensemble (du livre savant au roman de gare) les pires outrages (brûlure, compression, dépeçage), faisant émerger la matière première dont il est constitué. D'une certaine façon, cette violence projette les formes de la mélancolie sur l'irréductibilité du livre, sur sa volonté à ne rien vouloir céder au simple jeu des objets ; puissances négatives qui faute de pouvoir incorporer, excluent, rejettent au loin.

Comme il n'existe pas *un* livre pour témoigner de l'invention intellectuelle et poétique de l'homme, *mana* dont l'efficacité et la puissance¹ satisferaient l'entreprise des artistes, il faut aussi admettre que le livre jugé exceptionnel ou bien singulier, exposé dans une vitrine, abandonne lui aussi le champ de la connaissance pour verser dans celui de l'idôlatricie. Ainsi au Trinity College de Dublin, si l'attention portée au *Book of Kells* est d'ordre éducatif, les visiteurs nombreux jugent surtout la présence magique de l'objet (chaque jour, une page est tournée qui donne à découvrir textes, entrelacs et enluminures qui demeurent illisibles à la plupart) perpétuant une vocation sacramentale. Cette présence est dépendante d'une organisation solennelle, d'une certaine pompe (orientation spatial, lumière, silence). Sans cela, pourquoi vouloir éloigner le livre loin de son usage originel, le priver de la possibilité de lecture ? Le livre

¹ « En somme, ce mot subsume une foule d'idées que nous désignerions par les mots de : pouvoir de sorcier, qualité magique d'une chose, être magique, être incanté, agir magiquement... » Marcel Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la magie. Sociologie et anthropologie, 1902-1903*, Paris, PUF, 2013, p. 101.

est un objet clos, un système que seule la lecture est en mesure d'*augmenter*¹. Séparé de cette fonction fondamentale et des activités qu'elle implique (annotation en marge, retranscription de certains passages, commentaire écrit ou oral, individuel ou collectif), le livre sombre dans le fétichisme. On le vénérera pour son apparence matérielle exceptionnelle, pour sa réputation, son *importance* au sein d'un système symbolique précis. Qu'est ce qu'un fétiche ? L'objet d'une adhésion païenne, une forme régressive, l'expression d'un sentiment fusionnel ? Les fétiches contemporains pris dans la logique marchande, s'ils désirent exercer pleinement leur pouvoir de fascination sont condamnés au renouvellement. Ils sont assujettis au jeu sans fin de l'ordre spectaculaire.

LES FÉTICHES NOUVEAUX DE KADER ATTIA ET MATIAS FALDBAKKEN

Tous les cinq ans, l'exercice de la Documenta permet d'analyser les recherches artistiques du moment, de mesurer leur résistance ou leur adhésion à la mode, au marché, leur relation à l'histoire politique. La Documenta XIII, en 2012, dirigée par la commissaire d'origine américaine, Carolyn Christov-Bakargie, prêtait une place importante au livre. Le livre, exposé seul ou bien accompagné d'accessoires, de mobiliers d'exposition conçus pour l'occasion (vitrines,

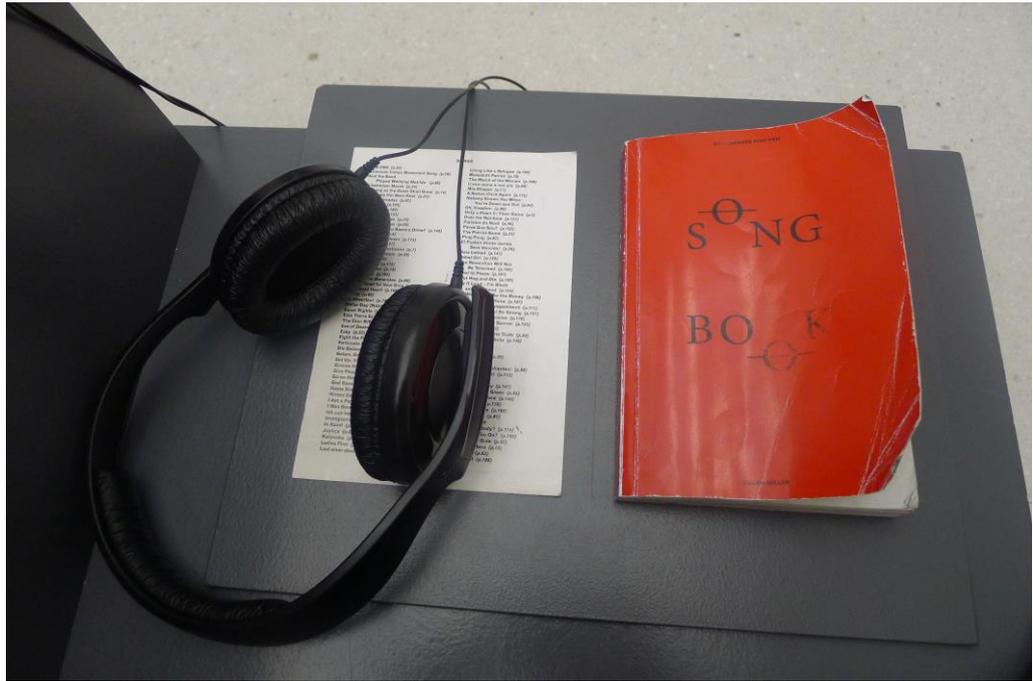
¹ J'emprunte cette expression à Jean-Luc Vilmouth (1952-2015). Dans *Le marteau sans maître* (1985), le marteau est logé dans l'excavation murale qu'il a lui-même creusée. Ainsi, s'appuyant sur cet exercice tautologique, l'action de lecture est seule en mesure d'augmenter le livre.

pupitres) était sans doute censé propulser la manifestation vers une sphère conceptuelle indéniable, et pourtant à quelques exceptions près, les livres exposés étaient indisponibles à la consultation. Seule Susan Hiller accueillait le public avec un recueil de cent chansons révolutionnaires, *Song Book*, chansons par ailleurs diffusées dans différents jukebox installés dans la ville, produisant par là une qualité d'engagement proche de celle de Martha Rosler : « Les chansons peuvent aider les gens à prendre la parole et à réfléchir¹. » La présence du livre fait donc autorité. Qu'il participe accessoirement à la fabrication d'une installation ou qu'il en occupe franchement le centre, il projette alentour une plus-value symbolique comme, il y a peu encore, les volumes vides en bois reproduisant les couvertures des classiques de la littérature auréolaient la bibliothèque du petit-bourgeois. Pour élaborer le chemin censé mener au livre (au livre, non pas au texte), les artistes s'attellent à des stratégies plastiques complexes.

Le caractère théâtral de *Repairs's Cosmogony* de Kader Attia et l'âpreté esthétique d'*Untitled (Books Sculpture)* de Matias Faldbakken s'oppose en tout, pourtant elles se rejoignent dans leur méfiance vis-à-vis de la lecture. Si le premier se concentre sur la réalisation d'un environnement nostalgique, de type cabinet de curiosités, le second, par sa littéralité, déclinant le réalisme opératoire d'un Guillaume Bijl², provoque un sentiment de panique au sein de l'institution.

¹ Susan Hiller, *Song Book*, Milan, Mousse Publishing, 2012, p. 3.

² Guillaume Bijl, artiste né à Anvers en 1946, est connu pour avoir étendu le domaine du ready-made duchampien à des environnements complets, reproduisant à l'identique des lavomatiques, des chantiers archéologiques qui laissent planer un doute quant à la nature de l'exposition.



Suzanne Hiller, Song Book (détails), Documenta XIII, Kassel, 2012. Photographies Le Mercier.

L'installation *Repair's Cosmogony* de Kader Attia est constituée d'étagères métalliques surdimensionnées dessinant un dédale. Chacune de ces étagères accueille une collection de représentations de la première guerre mondiale, de *gueules cassées* brutalement taillées dans des billes de bois, voisines de bustes africains ornés de scarifications et de marques tribales. À leur côté, des revues de la première guerre mondiale (*L'Illustré National*, *Album de la Grande Guerre*) ainsi que des romans d'aventure traitant de peuplades lointaines, d'expériences de survie (*21 ans chez les Papous*) sont fixés à l'aide de tiges filetées surdimensionnées dont l'extrémité rend impossible l'approche des documents et conséquemment l'expérience de la lecture. Ces pointes sont en cela comparables aux pièces métalliques rythmant la surface des objets vaudous. Très vite, le regardeur apprend à mesurer ce piège visuel sur lequel plane la menace de l'énucléation. Comme l'écrit Michel Leiris dans son autobiographie, *L'Âge d'Homme*, l'énucléation hante les peurs enfantines. Sa violence archaïque relait l'interdit parental : « Ne regarde pas cela ! » L'enfant prend très vite conscience qu'il existe un certain nombre d'agencements imagés auxquels il n'a pas accès. « Une autre sensation d'œil crevé est celle que j'éprouvai, vers dix ou onze ans, au cours d'un jeu auquel me firent jouer ma sœur et son mari. Voici quel est ce jeu. On bande les yeux du patient et on lui dit qu'on va lui faire "crever l'œil à quelqu'un". On le conduit l'index tendu vers la victime supposée, porteuse à hauteur d'un de ses yeux d'un coquetier rempli de mie de pain mouillée. Au moment où l'index pénètre le mélange gluant, la victime feinte pousse des



Kader Attia, *Repair's Cosmogony* (détail), Documenta XIII, Kassel, 2012.
Photographies Le Mercier.



Kader Attia, *Repair's Cosmogony* (détail), Documenta XIII, Kassel, 2012.
Photographies Le Mercier.

cris¹. »

Cinq ans après la crise des *Subprimes*, à la bibliothèque municipale de Kassel, Matias Faldbakken jette au sol, l'ensemble des livres du département d'économie. Par ce geste définitif, il constitue un amas indistinct, dessine un territoire informel qui n'est pas sans rappeler les amoncellements des autodafés. En langue allemande, le mot économie se dit *Wirtschaft* – littéralement *le domaine patronal*. Il s'applique au flux des matières premières, aux transactions nationales et internationales et en dernier lieu, à la consommation des marchandises. Le mot *Ekonomie*, quant à lui, englobe des activités plus vastes : l'économie d'une œuvre, d'un sentiment. *Wirtschaft* trace donc les limites d'une activité matérielle et d'un territoire, en l'occurrence, à la bibliothèque de Kassel, une travée entre deux rayonnages. Il désigne aussi l'expression d'un pouvoir irrationnel, pour ainsi dire situé au-dessus des lois, celui des souverains², des maîtres financiers. Chez Faldbakken, les livres s'empilent sur la moquette, les couvertures multicolores représentant souvent des graphiques, des croquis techniques émettent un discours inaudible que le visiteur n'aura pas le temps de décoder. En effet, quel livre choisir face à une telle masse indistincte ? Le livre est-il uniquement consultable sur place ? Peut-on l'emprunter ou est-il *exclu du*

¹ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1966, p. 91.

² Je renvoie à la distinction opérée par Jacques Derrida dans *La Bête et le souverain*. Placées aux deux extrémités de la hiérarchie sociale, ces figures se rejoignent dans leur mépris des conventions et de la Loi, le premier pour s'en méfier à des fins de survie, le second, après avoir été à l'origine des textes, pour savoir les détourner à son avantage. Entretien avec Iris Dressler à l'ESAD Saint-Étienne, suite à l'exposition « La Bête et le souverain » dont elle avait été la commissaire, au Macba, en 2015.



Matias Faldbakken, Sans titre (détails), Documenta XIII, Kassel, 2012. Photographie Le Mercier.



Matias Faldbakken, Sans titre (détails), Documenta XIII, Kassel, 2012. Photographies Le Mercier.

prêt durant les cent jours de la manifestation ? Après lecture, l'usager est-il lui aussi autorisé à jeter les livres au sol répétant la hardiesse de l'artiste ?

« Je suis enclin à penser qu'un des principaux buts de l'art est de causer des ennuis, qu'importe la manière, le public peut être ainsi « testé » comme je me « teste » lorsque je crée. Mais je ne pense pas que mon travail soit particulièrement provocateur. Que trouves-tu de si provocant¹ ? »

Ainsi, dans ces deux exemples, le visiteur est immergé dans deux *ambiances* dont l'organisation formelle mène à la révélation du livre en tant qu'objet et non pas en tant que médiateur de sens et de signes au sein d'un groupe. La représentation qu'ils se font du livre est d'un autre ordre, elle tend à minorer l'influence de ce dernier dans son acceptation publique. Le livre, quels que soient son domaine d'origine et l'apparence formelle que ce domaine imprime sur lui (livres de poche, livres de collection, éditions originales, livres rares ou précieux) n'est jamais frappé de nullité. En cela, le livre se sépare de la définition du ready made telle qu'elle a été posée par Marcel Duchamp et par voie de conséquence, il ne peut être injecté indifféremment, au sein d'un processus créatif :

« ... au lieu de choisir quelque chose qui vous plaît ou quelque chose qui vous déplaît, vous choisissez quelque chose qui n'a aucun intérêt, visuellement, pour l'artiste. Autrement dit, arriver à un état d'indifférence envers cet objet². »

¹ Fabian Stech, *J'ai parlé avec...*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 229.

² Marcel Duchamp, Philippe Colin, *Marcel Duchamp parle des ready-made*, Paris, L'Échoppe, 2008.

Le livre se différencie de tous les autres objets dans le sens où il encapsule son contenu, qu'il le camoufle menant un double périple, celui aventureux, du commerce public et celui contrôlé, *domestiqué* en somme, de la lecture et de l'étude. Ces usages semblent en apparence s'opposer mais leur entremêlement, leur « rumeur » pour reprendre l'expression d'Emmanuel Hocquard façonnent peu à peu une entreprise collective. « La rumeur des livres est dans ce remous. Circulation des traces, d'un lecteur à l'autre¹. »

Le contenu du livre est indissociable de l'expérience de la lecture, toujours semblable, toujours différente. Là où le système totalitaire tente de mettre à mal le livre supposant que s'il persiste à occuper une place si importante, c'est qu'il reproduit des superstitions, des archaïsmes en lieu et place de la radicalité de son projet, les lecteurs mesurent aussi le circuit, la généalogie dans lesquels le livre prend place, l'entrelacement des espaces privés et publics que son usage induit. La rupture ponctuelle ou bien pérenne de ce circuit peut dérouter le mouvement de l'histoire. Le livre est alors hors-circuit. Le lecteur est alors responsable de sa remise en ligne. Copies manuscrites, fac-similés, lectures et commentaires collectifs favorisent l'exercice de la remémoration. Il ne faut jamais sous-estimer la possibilité d'une communauté liée par le livre. À la façon de celle imaginée par Ray Bradbury dans son roman, *Fahrenheit 451*, chaque individu peut réciter la totalité ou le chapitre d'un livre, s'approprier son titre en guise de nom de guerre. Fondé sur la traversée de territoires hostiles, sur la diffusion de contenus livresques inconnus des autres membres de la communauté et par voie de

¹ Emmanuel Hocquard, *Des nuages et des brouillards*, Paris, Spectres Familiers, 1985, p. 33.

conséquence, sur la régénération de cette dernière (accueillir, écouter, préserver), l'art du colportage se dessine alors ; art que nous allons tenter d'analyser dans le chapitre suivant.

« Combien êtes-vous en tout ?

Des milliers sur les routes, les voies ferrées désaffectées, à l'heure où je vous parle, clochards au-dehors, bibliothèques au-dedans. Rien a été prémédité. Chacun avait un livre dont il voulait se souvenir, et y a réussi. Puis durant une période d'une vingtaine d'années, nous nous sommes rencontrés au cours de nos pérégrinations, nous avons constitué notre vague réseau et élaboré un plan¹. »

¹ Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Paris, Folio Gallimard, 2019, p. 220.

TENTATIVE DE SAISISSEMENT DU COLPORTEUR

« Je fus l'épouvantail du commerce. »
Marcel Broodthaers

Un des acteurs utiles à la diffusion du livre est à chercher parmi les figures les plus modestes de l'histoire sociale. Il s'agit du colporteur. Au contact de ses contemporains, il a su bricoler, dans le sens entendu par Michel de Certeau, un certain nombre de tactiques, utiles au contournement des valeurs commerciales et spectaculaires dominantes. Nous allons voir que son approche de la culture savante, mots et images confondus, doit tout à l'acquisition d'un sens critique de nature ironique (pastiche, détournements), à un sens de la répartie que d'aucuns, respectueux du bon goût, qualifieraient d'inacceptable. Le colporteur alors, est victime d'une forme de ségrégation sociale, rejoignant marginaux et vagabonds, ces *pathologies* sociales comme nous le rappelle Jean-Claude Beaune : « Le vagabond est un malade, mental et physique. L'automatisme ambulaire, une image, forgée par Charcot pour désigner cette maladie et proposer une interprétation des symptômes sinon une guérison¹. »

Ses voyages lointains, le transport de livres, d'imprimés aidant à l'émancipation sociale, lui permettent de risquer des géographies humaines et politiques inconnues du sédentaire.

¹ Jean-Claude Beaune, *Le Vagabond et la Machine*, Seyssel, Champ Vallon, 1983, p. 156.

LE COLPORTEUR, UNE FIGURE ARCHAÏQUE AU SERVICE DU CONTEMPORAIN ?

Devant *Le Tailleur*, tableau peint en 1565 par Giovanni Battista Moroni¹, devant la paire de ciseaux qu'il tient dans la main et en partie posée sur la table, figée en une suspension interrogative, nous ne pouvons pas ne pas songer aux *montages* artistiques, géographiques qu'entreprennent à la même époque, savants et condottières, humanistes et conquérants. Il est là fixant simplement son interlocuteur, sans morgue, sans orgueil et son outil de métal, épais, précis est le compas autour duquel semble momentanément s'organiser le monde. Conformément à ce tableau, des peintres vont au fil des transformations sociales, des révolutions, s'attacher à la représentation des figures laborieuses, opposant aux représentations mythologiques ainsi qu'aux allégories commanditées par l'Église et la Cour, une fonction réaliste de la peinture. Ainsi les peintres, contemporains des événements de 1848 et de 1870 et sur lesquels flotte l'inachèvement politique de 1792, mettent en lumière l'exploitation humaine créant ce que Gustave Courbet nomme des *allégories réelles*. Les tableaux de cette époque rendent aussi bien compte des chantiers entrepris par l'État (Gustave Courbet, *Casseurs de pierre*) que des travaux menés par la bourgeoisie pour son seul bénéfice (Gustave Caillebotte, *Les Raboteurs de parquet*). Ils représentent aussi le travail aux champs, genre jusqu'alors

¹ Giovanni Battista Moroni, *le Tailleur (Il Tagliapanni)*, 1565/70, The National Gallery, Londres. Moroni (1525-1578), portraitiste discret, a consacré une partie de son œuvre à saisir ses contemporains dans l'humilité de leur tâche quotidienne, complétant ainsi la galerie des puissants.



Giovanni Battista Moroni, *le Tailleur* 1565/70. The National Gallery, Londres.

méprisé (Jean-François Millet, *Des glaneuses*). Ils s'attardent sur les tâches domestiques laissées à la seule responsabilité des femmes, qu'elles s'activent pour l'entretien de la cellule familiale (Gustave Courbet, *Les cribleuses de blé*) ou pour le bénéfice des seuls patrons (Edgar Degas, *Repasseuses*). Ce sont des corps sans grâce pliés sur leur ouvrage, concentrés sur la répétition des gestes, tentant de s'économiser autant que possible. Souvent ces femmes sont représentées de dos ou de profil et quand elles apparaissent de face, une main, signalant la fatigue, cache en partie leur visage. L'histoire, en somme, n'est pas prête à leur accorder l'identité qu'elles sont en droit de posséder.

Parmi toutes ces représentations, celles relatives au métier de colporteur demeurent limitées. Peu de tableaux, en effet, prennent en charge sa présence au sein de la communauté des travailleurs. Il faut remonter à Jérôme Bosch¹ qui le peint à deux reprises, mais sa mise est telle qu'il ressemble davantage au fils prodigue de l'Évangile selon Saint Luc ou au Mat, lame du Tarot de Marseille, reconnaissable à son fardeau porté à l'extrémité d'un bâton, à ses culottes déchirées et au chien qui toujours le harcèle, comme un rappel de la violence de l'existence matérielle. Il faut noter que la fragilité de sa localisation (il ne possède ni boutique ni échoppe), la modestie de ses marchandises ainsi que la vitesse de ses transactions ne facilitent pas une représentation picturale affirmée. En un mot, il ne prend pas la pose. Notons que le colporteur résiste aussi à toute récupération fictionnelle ou historique.

¹ Jérôme Bosch, *Le vagabond* dit aussi *Le Colporteur* ou *Le Fils prodigue* (1490-1510), Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Jérôme Bosch, *Le Vagabond* dit aussi *Le Colporteur* ou *Le Fils prodigue*, 1490-1510, Collection Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Pas de romans célèbres à son adresse et s’il apparaît sous la plume d’essayistes fameux (Roger Darnton, Antoine Compagnon), cette présence est généralement incluse dans des sommes portant sur la bohème littéraire, le vagabondage. Seules les études de Lise Andries sur la *Bibliothèque Bleue*, et sur laquelle nous allons revenir, nous invitent à imaginer celui qui fut son principal promoteur. Pour saisir le colporteur, il faut donc redoubler de patience, mener une enquête dont les signes rassemblés dessinent souvent au final, un manteau d’arlequin. Cette faiblesse représentationnelle a d’ailleurs aidé à la disqualification de son entreprise, à gâter définitivement l’accueil de ses contemporains. À l’endroit du négoce, qu’est-ce qui le distingue d’ailleurs des autres marchands ? La rapidité de ses déplacements (plusieurs lieues en une journée, une journée pour traverser des cols, des frontières) font de lui un *homo peregrinator*. Eloignée des vertus traditionnelles de la sédentarité, sa présence est auréolée d’une réputation douteuse. Il peut être apparenté à un receleur en fuite, à un agent au service d’activités illicites, soucieux de ne pas être repéré par les services de police, par les douaniers. « Pourquoi cet homme me parlait-il ? Que transportait-il dans ce gros paquet ? De vagues soupçons de crime me frôlèrent l’esprit et me rendirent curieux¹. » s’inquiète le promeneur nocturne décrit par Guy de Maupassant.

Le colporteur est traqué par la police qui voit en lui un opportuniste qui sous prétexte de diffuser des biens culturels, songe avant tout à engranger des bénéfices conséquents, le plus rapidement possible. Pourtant le commerce

¹ Guy de Maupassant, *Le Colporteur et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2006, p. 35.

demeure très difficile, et l'écoulement des livres, fussent-ils précédés d'une réputation séditeuse, auréolés par les actes de censure, très malaisé. Le peuple se méfie de ces ouvrages lestes, de ces pamphlets politiques où abondent les rumeurs grossières, invérifiables. De plus, le prix à payer est important. Dans les années précédant la révolution, un in-octavo d'Honoré-Gabriel de Mirabeau, l'*Erotika-Biblion*, est vendu deux livres quinze sous, soit trois jours de pain pour une famille d'ouvriers, quant aux éditions successives de *L'Encyclopédie*, fabriquées en Suisse, de format plus réduit et d'une qualité d'impression plus médiocre que l'édition originale, elles demeurent inabordables pour les petites gens. Au contraire, si les lecteurs sont nombreux, le risque s'accroît de rencontrer parmi eux des mouchards, des espions de police. Enfin, quand bien même les ouvrages vendus sont jugés convenables, les moyens de diffusion du colporteur ne sont nullement comparables à ceux des libraires nancéens ou troyens, repérés, organisés en sociétés. Il faut acheter la marchandise, la stocker, éviter qu'elle ne se gâte. Le colporteur est donc plutôt un être pris dans les turpitudes de l'époque. Son exercice est souvent le fruit de déclassements successifs : « Il avait d'abord travaillé comme tanneur. La tannerie l'avait conduit à la reliure, la reliure au colportage, et le colportage à de mauvaises fréquentations, à de mauvais livres, et à la prison.¹ »

De plus, sur la route, s'il effraie les voyageurs, il peut être à son tour victime d'agressions. Ainsi, en juin 1838, l'infortuné Giovanni Castiglione, colporteur de gravures, est assassiné par Martinus van Zoeren, jeune homme sans biens,

¹ Robert Darnton, *Bohème littéraire et révolution*, Paris, Gallimard, 1983. p. 139.

rencontré sur le chemin qui les mène tous deux à Arnhem, aux Pays-Bas. L'enquête qui mènera à l'exécution capitale du coupable¹, documentée par les forces de police, amplifiée fébrilement par les chroniqueurs, aidera les historiens à se pencher pour la première fois avec précision, sur le métier de colporteur. Que faisait-il donc là, ce Castiglione, si loin de sa région d'origine, armé d'un seul bâton, équipé d'un rouleau de cuir contenant des gravures pieuses et des chansons d'amour ?

Dès le XVI^e siècle, on entend par colporteur, ce marchand ambulant, portant au cou une lanière de cuir menant à une caissette peu profonde dans laquelle il dispose des articles de mercerie, de la passementerie, de la verroterie (miroirs, bijoux) ainsi que des estampes à caractère historique et religieux, ce à quoi il faut ajouter l'objet de notre étude, des livres. En Angleterre, il est repéré sous le nom de *Chapman* (de l'adjectif cheap, de peu de prix, au même titre que *chapbook*, l'équivalent anglais de la *Bibliothèque Bleue*, souvent imprimé sur un papier de mauvaise qualité), en Allemagne, sous celui d'*Hausierer* (qui va de maison en maison), en Italie, de *Perteganti*, du bâton qu'il porte à ses côtés². Au fil du temps, le colporteur s'encombre de paniers de corde (visibles dans les dessins de Pieter Brueghel), de ballots rapiécés enluminés de *couleurs*, de rubans achetés au fil des fêtes et des saturnales et qui témoignent de ses itinérances, d'un pedigree en quelque sorte, adroitement exhibé, décodable par

¹ Jeroen Salman, *Pedlars and the Popular Press. Itinerant Distribution Networks in England and the Netherlands 1600-1850*, Library of the Written Word, Vol. 29, 2013, p. 1.

² Anthony Griffiths, *The Print before Photography*, Londres, The British Museum, 2016, p. 375.

ses compagnons d'infortune. Au début du XX^e siècle, il troque cette panoplie hétéroclite contre la valise en carton bouilli des représentants de commerce. À la manière du personnage de *L'Atalante*¹ de Jean Vigo, il la traîne derrière lui dans les guinguettes des bords de Marne, le long des quais de Seine, la hissant parfois sur une bicyclette. En fait, ces bagages ont une double fonction, d'une part, protéger les marchandises des intempéries et des regards inquisiteurs et d'autre part, une fois ouverts, dépliés, aider à l'exposition. Il y a donc chez le colporteur une volonté organisationnelle, celle de dessiner un commerce, une hétéropie réduite à la surface d'un simple carré de tissu ou à la profondeur d'une caisse, organisations minuscules décrites par Michel Foucault dans sa conférence du 14 mai 1967 au Cercle d'Études Architecturales², *Des espaces autres*, sur lesquelles, par exemple, les enfants font défiler leur jouet, traçant les frontières d'un pays imaginaires. Comme eux, le colporteur boudent les constructions en dur, le commerce tenu entre quatre murs. Il est enclin à favoriser les ouvertures utopiques, le développement d'une activité intempestive hors-les-murs. Plus étendue est son territoire, méprisant les distances par sa seule force motrice, plus satisfaisante est sa mission. Cette force, seule une innovation technique considérable en mesure d'alimenter quotidiennement les communes en papier et en encre y mettra fin, le chemin de fer.

¹ Jean Vigo, *L'Atalante*, 1934, 87mn.

² Michel Foucault, « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

« À Bolzano, au lieu de prendre la vallée de l'Isarco vers le Brenner, ils remontèrent le cours de l'Adige. À Naturns, avec leur première exposition, ils gagnèrent de quoi faire d'un peu de pain de seigle, de lard fumé fumé ou de fromage. Ensuite, l'un s'arrêta à Laces et l'autre continua vers Schlanders où ils retrouvèrent le soir... Ils allèrent ainsi des semaines durant, passèrent les montagnes, et à Lanshut en Bavière vendirent presque tous leurs sujets classiques, si bien qu'ils décidèrent de prendre la direction de Brno où Giuseppe Pasqualini, lui aussi de Castel Tesin, avait une imprimerie moderne pour la reproduction mécanique d'images en couleur, basée sur l'oléographie... Quand ils furent arrivés près de Cracovie, le marchand de Castel Tesin décida de continuer de l'autre côté des Carpates, pour arriver en Russie et tenter sa chance en ouvrant une boutique à Kiev, ou à Moscou, ou à Saint-Petersbourg¹. »

Le colporteur ne se contente pas de commercer. Il accompagne la vente de ses colifichets d'une activité sociale qui compense en partie l'inconfort de sa vie d'errance. Dans cette perspective, il est logique qu'il se rapproche des mots. Il colportera des nouvelles allant du centre des grandes villes aux villages de montagne, il fera la promotion des livres où résonnent les questionnements politiques et les poèmes anciens qui plaisent tant à l'époque.

« À Troyes, grand centre d'impression pour le colportage, le règlement de la communauté des merciers, daté de 1627, leur attribue le droit de vendre en tous

¹ Mario Rigoni Stern, *Histoire de Tönle*, Paris, Verdier, 2008, p. 27-28.

lieux, des marchandises comprises sous le nom de mercerie et particulièrement les « images, tableaux, peintures, Heures, psautiers, catéchisme et autres livres, tant de prières, histoires de tous les autres¹. »

Pour se mêler aux affaires des hommes, le colporteur s'improvise libraire itinérant. Est-il alors élément subversif, susceptible de promouvoir des livres frappés par la censure, des manifestes clandestins, de la littérature licencieuse moquant les grands de ce monde ou bien humble diffuseur, ami des lettres classiques, de la littérature agréablement tournée, des ouvrages édifiants ? À Troyes toujours, l'imprimeur Nicolas Oudot inaugure à la même époque la production de la *Bibliothèque Bleue*. En rachetant des casses usagées, du papier bon marché, en éditant des ouvrages traditionnels, il imprime, pour le plus grand nombre, une collection de livres animés d'aucun esprit polémique. Pourtant les services de police surveillent toujours avec insistance l'activité du colporteur, ses déplacements, ses fréquentations. En près de trois siècles, de 1600 à 1870, ils exigent qu'il sache lire et écrire afin qu'il puisse vérifier le contenu subversif de ses marchandises, ils l'affublent d'une plaque en cuivre qu'il doit porter au revers de son vêtement, le menacent de mort s'il diffuse des livres clandestins, le soumettent aux autorités municipales susceptibles de l'expulser à tour de rôle sans réelle raison. Ainsi la Bastille a accueilli en moins d'un siècle (1715-1789) près de 700 colporteurs.

¹ Pierre Brochon, *Le Livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle*, Paris, Librairie Gründ, 1954, p. 14.



Anonyme, *Le colporteur*, École française du XVII^e siècle, Collection Musée du Louvre, Paris.



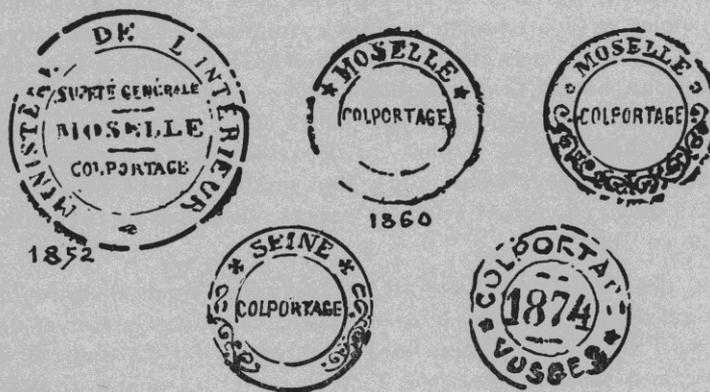
D'après Sebastian Vrancx, *A Pamphlet Seller and a Pilgrim together with a Merchant hawking religious Trinkets*, vers 1640.



Anonyme, *La dispute*, gravure des ateliers Boilly, 1790.



6. Épinal. 1855.



7. 1852-1880.

Colporteur d'images, exemples de cachets faisant foi de l'activité de colportage. Source : Pierre Brochon, *Le Livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle*, Paris, Librairie Gründ, 1954.

« On les met à la Bastille pour de futiles brochures qui seront oubliées le lendemain, quelquefois au gibet¹. »

Plus encore, ses livres sont marqués, timbrés, estampillés « colporteur ». Il traverse des époques où la censure est brutalement abrogée puis rapidement remise au goût du jour. Les hommes d'État, toutes tendances confondues, le détestent. Marat, bien qu'il entretint une armée de colporteurs pour diffuser sa gazette, *L'Ami du Peuple*, voit en lui un possible contre-révolutionnaire. Napoléon III le soupçonne en diffusant des écrits révolutionnaires, d'être aussi nuisible que leurs auteurs. Marx redoute son opportunisme, ses accointances avec l'irréductible *Lumpenproletariat*, ses rencontres avec les agitateurs professionnels, les déclassés ; sentiment qui se poursuit jusqu'aux années 1920, à la lisière des villes nouvelles de l'entre-deux-guerres, accompagnant le phénomène nouveau de l'exode rural. Ainsi pour Ulf Hannerz, décrivant le Chicago moderne des entrepôts et des abattoirs : « Les trottoirs étaient la chasse gardée des mendiants et de colporteurs². » Quant à Bronislaw Geremek, il ne laisse aucun doute quant aux mauvaises fréquentations des colporteurs et des merciers :

« La présence des merciers parmi les coquillards est d'autant plus significative que ces marchands disposent d'une singulière organisation corporative, qui dépasse les cadres locaux – ce qui est d'ailleurs normal étant donné le cadre de leurs activités. Ils jouissent donc d'informations très

¹ Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris, Le nouveau Paris*, Paris, Robert Laffont, 1990, p. 60.

² Ulf Hannerz, *Explorer la ville*, Paris, Éditions de Minuit, Paris, 1983, p. 71.

nombreuses. Ils emploient un langage spécial et cultivent quelques coutumes ésotériques. Par ailleurs, le commerce ambulancier attire souvent des malfaiteurs, des vagabonds de toutes sortes, des joueurs professionnels – parmi les articles de mercerie se trouvent aussi les cartes et les dés¹. »

Sa mauvaise réputation faite, risquant à tout moment à défaut de la mort physique, le bannissement social, le colporteur se tient malgré tout, impeccable, au carrefour de l’instruction populaire.

Pour le prix modique de cinq sous – combien faut-il en écouler pour que l’affaire devienne rentable ? – les parutions de la *Bibliothèque Bleue*, les almanachs surtout, riches de leurs illustrations naïves, de leurs gravures sur bois, jouissent d’un grand succès. En France, leur diffusion s’organise en premier lieu autour des centres économiques du Nord (Lille, Nevers, Orléans, Troyes) où siègent les libraires imprimeurs, et puis très rapidement, selon des cercles de plus en plus larges, dans les campagnes. Les gens du peuple, entraînés par le souci d’élévation intellectuelle de la bourgeoisie, expriment une soif nouvelle de connaissance. Des séances de lectures collectives s’organisent dans les demeures ou dans les ateliers, séances tenues à voix haute pour le bénéfice de tous, analphabètes compris (en 1789, seul un tiers de la population sait signer, écrire son nom). Littérature didactique, manuels techniques, récits hantés par l’esprit chevaleresque sont accessibles partout où

¹ Bronislaw Geremek, *Truands et misérables dans l’Europe moderne, 1350-1600*, cité par Alice Becker-Ho in *Les Princes du jargon*, Paris, Gallimard, 1992, p. 26.

un quidam accepte de se lever et de faire la lecture. Autour du *Papier qui parle* (l'expression est de Louis-Sebastien Mercier), on se retrouve, on échange. Son influence auprès des classes laborieuses est telle que l'on peut oser une comparaison avec les gazettes, dont la diffusion, auprès de la bourgeoisie commerçante, fut, selon Jürgen Habermas, essentielle à la constitution de l'opinion publique. C'est autour de ces quelques feuilles mal imprimées que se forge progressivement l'imaginaire des paysans et des ouvriers, aidant à la formation d'une conscience de classe. L'histoire, ces livres les a classés sous le titre générique de *Secrets*.

« La vulgarisation ne signifie pourtant pas que la science descend de son piédestal. Le partage social des livres n'implique aucune activité de démystification ou de désacralisation. La vulgarisation scientifique conforte l'idée d'une science toute puissante capable de résoudre les énigmes du monde, et l'activité de dévoilement n'est pas dénuée d'une certaine solennité¹. »

Par extension, le colporteur est-il le gardien fidèle et respectueux de cette somme de *Secrets* ; secrets des métiers, secrets des techniques d'assemblage et de construction, secrets des astres ? Pour la première fois, les citoyens expriment collectivement le souci de maîtriser grâce à la lecture, les découvertes de la science, de hiérarchiser, de lister les connaissances biologiques (*L'Apothicaire Charitable*), astrales (*Le Calendrier des Bergers*),

¹ Lise Andries, *Le grand Livre des secrets, le colportage en France aux 17^e et 18^e siècles*, Paris, Imago, 1994, p. 37.

balayant microcosme et macrocosme. L'impression de ces livres, généralement composé de huit pages, soit un in-quarto que le lecteur est appelé à découper, est d'une facture douteuse. Leur couverture est imprimée sur le même papier gris bleu utilisé pour l'emballage du sucre – à moins que ce ne soit, dans un pays majoritairement catholique, le bleu de la Vierge Marie¹ ou, c'est nous qui soulignons, le bleu de la couleur des blouses élimées, décolorée par l'action du soleil. Malgré leur fragilité, ils sont précieusement gardés sur une étagère, à la cuisine, dans un coffre de bois, constituant une collection de sujets et de thèmes, une bibliothèque modeste. On se les transmet de père en fils comme l'attestent de nombreuses dédicaces, les commentaires dans les marges. Par la connaissance, ouvriers, paysans apprennent à mesurer le réel et à délier progressivement les appareils d'aliénation culturelle tressés par l'État. Par le divertissement, la lecture des récits de voyage, ils s'ouvrent à des *fiction*s différentes de celles qu'imposent l'église et ses citations bibliques, fictions d'autant plus limitées que la messe dite en latin, demeure incompréhensible pour les petites gens. Des symboles naissent, expressions de l'émancipation généralisée. Mots et gravures, recettes (médicinales, culinaires) et chants s'agglutinent patiemment, produisant un genre nouveau, une littérature populaire encensée par le poète Charles Nodier décrivant « sa simplicité » et ses « grâces » mais conspuée par l'universitaire, le spécialiste de la langue française, Charles Nisard qui désire la mettre au pas. En fait, l'approche

¹ Philippe de Champaigne, *Vierge de douleur* (vers 1660), cité par Michel Pastoureau, in Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 114.

purement empirique de cette littérature amplifiée avec d'autres moyens, le bricolage matériel incontournable de l'époque.

« Si le bricolage est si important, c'est aussi à cause du rôle et de la place des objets : dans cette société de consommation restreinte, l'objet circule peu, il doit durer, il est rare, on s'y attache¹. »

Remplaçons le mot « objet » par le mot « connaissance » et nous nous approchons peut-être de ce que le paysan et l'ouvrier ressentent à ce stade de leur émancipation.

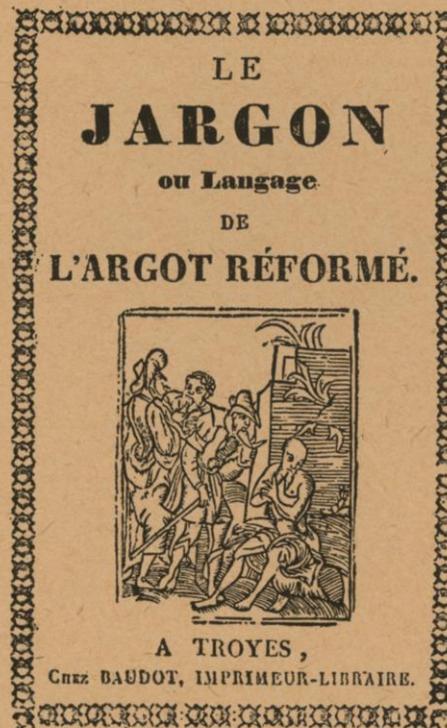
« De cette attitude découlent beaucoup de pratiques considérées aujourd'hui comme désuètes : on rafistole, on ravaude et surtout on récupère tout ce qui peut encore servir. Il est étonnant de voir combien sont nombreuses dans les manuels de colportage les recettes de colle, colle à bois, colle pour le verre et la vaisselle cassée². »

De la même manière, selon un mouvement progressif, ils vont apprendre à coller entre elles, à faire tenir les idées nouvelles.

Porteuse de libertés nouvelles, l'activité commerciale du colporteur fut définie très vite par des articles de loi. Rien ne fût laissé au hasard pour maintenir le contrôle sur celui qui était en mesure de pénétrer toutes les strates de la société :

¹ Lise Andries, *op. cit.*, p. 49.

² *Ibid.*



TROYES. Vers 1810.

*La Bibliothèque Bleue, exemples de couverture. Source : Pierre Brochon, *Le Livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle*, Paris, Librairie Gründ, 1954.*

CONQUESTES
DU GRAND
CHARLEMAGNE,
ROI DE FRANCE.

Avec les faits héroïques des douze pairs de France & du grand Fierabras; & le combat fait par lui contre le petit Olivier qui le vainquit; & les trois freres qui firent les neuf épées, dont Fierabras en avoit trois pour combattre contre ses ennemis; comme vous verrez ci-après.



A TROYES,
Chez la Veuve GARNIER, Imprimeur-Libraire,
rue du Temple.

Avec Privilège du Roi.

TROYES. 1723.

La Bibliothèque Bleue, exemples de couverture. Source : Pierre Brochon, Le Livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle, Paris, Librairie Gründ, 1954.

« Les colporteurs (...) porteront au col, dans une balle, pour vendre les almanachs, édits et petits livres qui ne passeront pas huit feuilles, brochés ou reliés à la corde et imprimés par un libraire ou maître imprimeur de cette ville de Paris auquel sera son nom, sa marque et sa permission, le tout à peine de confiscation et de dix écus d'amende¹. »

Se concentrer sur cette figure, c'est s'attarder sur une activité commerciale risquée et, pour peu que le colporteur soit animé de vertus morales ou philosophiques, peu à peu fondatrice d'une école buissonnière. Ne nous leurrions pas, cette activité fut aussi motivée par l'appât du gain ; les colporteurs découvrant souvent à leur corps défendant une réalité sociale, politique insoupçonnée.

« Là aussi,..., il raconta son histoire et comment il avait du quitter les siens pour ne pas finir en prison. Orlando – c'était le nom du garçon à moustaches – accepta pour lui d'acheter des images correspondant à ce que serait, d'après lui, la demande, mais il estimait aussi qu'il ne serait pas juste que, passé le temps de l'apprentissage, ils se fassent concurrence sur les mêmes places. Bref, il lui mettrait le pied à l'étrier, après il faudrait qu'il se débrouille. Ils pourraient battre le pays en suivant des chemins parallèles et se retrouver le soir car Tönle, n'ayant pas de licence de colportage, devait figurer comme son employé.² »

¹ Jean-Yves Mollier, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015, p. 69.

² Mario Rigoni Stern, *op. cit.*, p. 25.

Ayant perdu son emploi ou bien d'origine paysanne dont l'activité est réduite durant les mois d'hiver, il emprunte auprès d'un mercier plus fortuné qui lui avance la marchandise à diffuser, confie l'exploitation de la terre à sa famille et file à travers le pays pour tenter d'améliorer son pécule. Par là, il participe à la constitution de *l'urbanisation des campagnes* dont, après Karl Marx, parle Ulf Hannerz¹. Au fil du temps, fier de sa nouvelle existence, il échappe aux valeurs aliénantes de la sédentarité, de l'univers domestique. Croisant sur son chemin, les soubresauts de l'Histoire en les personnes de soldats, de déserteurs, de contrebandiers, il jargonne, apprend à maîtriser des rudiments de langues étrangères. Il excelle dans la négociation indispensable au commerce, et s'applique par la joute verbale, à séduire, à convaincre. Le colporteur agit principalement au nord de l'Europe, il emboîte le pas sans le savoir à ces grands faiseurs de poésie galante que sont dans le sud de la France, les troubadours. L'alternance de la culture savante, représentée par les anthologies dont il est le porteur et donc symboliquement le gardien, et des langues vulgaires, des patois, qu'il use de lieux en lieux, fait de lui un faiseur de récits, un narrateur polyglotte au service du peuple en mal d'histoires.

« Tout cela fait ressortir ce qu'il en est de toute vraie narration. Elle comporte ouvertement ou secrètement une utilité. Cette utilité se traduira tantôt par un proverbe tantôt par une règle de conduite, tantôt par une

¹ Ulf Hannerz, *Explorer la ville*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Sens Commun », 1983, p. 127.

recommandation pratique, tantôt par une moralité, en tous cas, le narrateur est de bon conseil pour son public¹. »

Il dit, il répète, il transforme ce que d'autres ont narré avant lui. Il pétrit cette matière première, faite de vies privées et d'affaires publiques, étudiée par Robert Darnton sous le terme de «journalisme primitif», rapporteur de rumeurs glanées quotidiennement chez les concierges, mais rarement vérifiées².

UNE GRAVURE ÉDIFIANTE,
LE MERCIER PILLÉ PAR LES SINGES

En 1562, la gravure intitulée *Le Mercier pillé par les singes* de Pieter van der Heyden réalisée d'après un dessin de Pieter Brueghel, donne à voir un colporteur assoupi à l'orée d'un bois, entouré de singes agressifs prenant possession de ses effets. Le sujet n'est pas nouveau, il est déjà populaire un peu partout en Europe dès la seconde moitié du XV^e siècle (*Le mercier pillé par les singes*, gravure sur cuivre, Florence, 1470-1480, *Le mercier pillé par les singes*, bois gravé souabe, 1480-1490). Le motif simiesque est d'ailleurs largement repérable dans la production éditoriale de la Renaissance, principalement dans les ouvrages de Paradin sous la forme d'emblèmes s'insérant entre le titre et le texte comme cet *Aveugle amour de son engeance* :

¹ Walter Benjamin, *Le Narrateur in Rastelli raconte ... : et autres récits*, Paris, Le Seuil, coll. « Point », 1995, p. 149.

² Robert Darnton, *op. cit.*, p. 121.

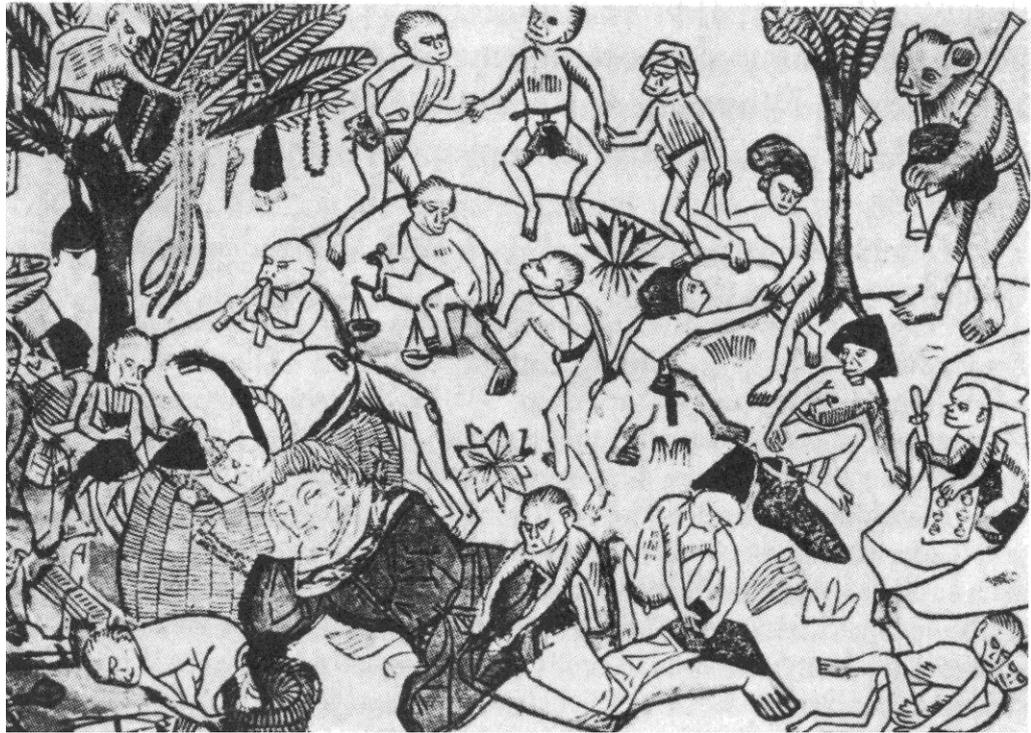
« ...c'est l'image classique puisée chez Horapollon, de la guenon qui étouffe son petit par excès d'amour... le sens héroïque apparaît clairement dans le commentaire : l'éducation de ceux qui sont destinés à commander ne doit être ni trop douce, ni trop tendre¹. »

Le développement de la technique de la gravure (cette même gravure commercialisée par les colporteurs) va faciliter la diffusion de ces scènes grotesques à la morale elliptique. Ainsi, Thomas Coryate (1577-1617), dandy et explorateur, l'observe sur le mur d'une auberge lyonnaise, et s'il semble goûter l'imagination de Brueghel, avoue ne pas en saisir totalement la portée morale : « Cette allégorie charmante semble aborder un sujet plutôt joyeux, mais vraiment, je ne suis pas en mesure de deviner sa morale². »

Successivement, la religion catholique pointera la paresse présumée du mercier pour expliquer le vol dont il est victime, l'exhortant *ipso facto* à la repentance et à la prière. La Réforme percevra dans l'agitation des singes, l'avidité du Vatican et par là, le scandale du trafic des indulgences. Plus tard, l'analyse marxiste insistera sur le devenir fétiche de la marchandise, son caractère inéluctable chaque singe/signe fonctionnant comme un agent au service de l'aliénation marchande. Quant à la psychanalyse, elle opposera les pulsions débridées des animaux au désir régulé du commerçant, de *l'homme commun*, le petit-bourgeois cher à Sigmund Freud. Dans cette logique, la subversion onirique d'une telle représentation est systématiquement refoulée. Et si cette

¹ Roger Paultre, *Les Images du livre, emblèmes et devises*, Paris, Hermann, 1991, p. 92.

² Anthony Griffiths, *op. cit.*, p. 386



Anonyme, *Le mercier pillé par les singes*, bois gravé, Allemagne du Sud, 1480-1490.



Anonyme, *représentation du Niemand*, Allemagne, 1515-1520.

¶ Mandier rede von mir fad mich nie
 Er besich mich recht ver sie ich die
 Ich bin den man Niemando nennet
 Das schaufgese die mich wol kenne
 Wann mie mit beschirnen ist sich
 Und was se tötet was secht man mich
 Ein seich ich vnd in alle Stes
 Wo man die lög verbotten det
 Da wolt ich gete mein wouung ban
 Das schaufgese vnd mich ba mit lan
 Ich main die jungen vnd die alten
 Wann sie schiffel vnd schen spalten
 Sie seuchen solt flegel vnd Zang
 Und schieren das es nimmer thät
 Auch wader spindel/Edel vnd scheren
 Und wem die Meyd solt yea wem werten
 So wurden sie sonnen verfluchen
 Gaten det man bey in nichte schen
 Der ardenen Salgkandel vnd flachen
 Pann, a geht mich auf irer Lachen
 Vnd, das muß am kuffe verhoime
 Auch in an dem Lon nicht zerrinne
 So ach in se, solche gang für mich
 Ob schmalter schaufca zübrihe

¶ Wer Niemando so bin ich genant
 Ich bin von Niemando woltichent
 Vnd baird den mdrungling fuden
 Niemando allen mdrungling fuden
 Wo se für wredt von se gefudit
 Das man vorwacht vnd vnd nicht
 Das mag ich, alle haben thom
 Das modt das ich nicht reden fon,
 Niemand man sol nicht vnd secht er ceter
 Ja man fudo an der gesten ligit
 Dgunst bald bei ich wol geschwigen
 Senker, schen/handlanj, ist nicht frey
 Ich fuche das mdrungley auch dakey
 Auch jant vil ding das se begen
 Gaten mit Wein in winderle stan
 Gaten Wein in dem Zestil auff
 Vnd mauret man bald nicht acht drauff
 Vnd was die nachter vberbleybet
 Die mögen lupp ce alf vertreybet
 Vnd Funder dann die geschiffel darz
 Sie wiffen nicht was oder vnd
 Sie die ost sollen byn versecten
 Vnd werten sie denn in ein ecken
 Wiffen den manne vnd gebn darvon
 Vnd vil ce Feine haben geben
 Die Meyd sol spalten in Finger frist
 Vnd wem das was für solt bair jst
 Das se sich ein wenig hat verhoime
 Wdrst sie die schiffel wder die manne
 Vil böter wote sie baird spruche
 Ach emich ob sie die schiffen briche

Die gedentey a so sol ce sein
 Se ich doch vnd a stand nicht dein
 Wenn sie gen bald von dem frey
 So nimb se ein schim nigen Veller
 Dams se gering mdrer ein flamen
 Pfannen vnd dach wiffel se jantzen
 Wervol se nichte hochen emagney
 In die Deule leg man wol ein ey
 Vnd sol der frecht ein glas schmecht en
 So hat er jant vil geuorden
 Das er coir Klein stachen bricht
 Wen der len geschiffel et was spruche
 So wil er wiffen nichte darvon
 Denn hab ich armer Niemando thon
 Der sach ligen sie mir vil zä
 Die ich nicht maiff auch keine thä
 Wo er agfliche das verrede ist
 Das seich man mich solt aller frist
 Oben nath dar in allen sachen
 Damit schider vnd jant machen
 Wenn sein nader vil sind vnd yren
 flachen/traulen vnd Zandel lesen
 Ach vnd Alder schamen tragen
 Schwaren jst Feine darvon solt jagen

¶ In lands wender ich alle stunde
 Ich herber get das othalb munde
 Es in vil fuchsen in fern hauf
 Damb er mich oft vnd auff darant
 Das in vnd alle vnd wder ich
 Doch hab ich ber in wong thä
 Das mit dem vnd vnd jst
 Die vnt Feine nach mein ecken stellen.
 ¶ fragt man was se haben gemachte
 Die lagen Niemando bey der nacht
 So frucht die geschiffel se ich ce mit
 ey der Lutaand das vnd der net
 Das ce stes wouet in mein hauf
 Nie vnd vil lieber er blieb drauff
 Vnd list mein gefinde jst in der bleyben
 Er made das se biberer yeben
 Zbet dem flunde thies er man nos
 Ja schafen ba man beschiffel das Zbet
 Ja dach die rauftin jst jst gite
 Galt genug vnd gunne ce jst me
 So se denn Einn biffelch verchlagen
 Was mit gebn vil miffen tragen
 Das se jst nicht gemendel/ce thät not
 Sie werten soll bey in tra gen
 Wenn lungen/ das mit bunfften fragen
 Denn wdrer vil veruouf vnd verdon
 Schich Karthe bey vnd empson
 Wenn man jst zimlich seffen bde
 Ce verwiffen se das armer mit
 Wen mit mein mund mit vnd verchlaffen
 So bet ce mich gar, oft verdoissen

Das mandier stark vnd dapffte leuge
 Aber ein beschloper munde schweyge
 Vnd veranwore ce mich solt flunde
 Wenn ce doch an verraug wdrer bunde
 In er lunge durch ein aychen bote
 Er beschinde mit wenn era veruond tbes
 Das se ce nun ein schliche frist
 Ein flaur sphen thach die biffel mia
 Auch sind etliche jst Panst so frey
 Vnd ligen durch der fl
 Die gebn se mit allen d,
 Das leyd ich alles mit gebn
 So se denn Einn biffelch verchlagen
 Galt ich mich gang willig gftg dain
 Das se ich ewer aller fichtem vil wofin
 Liegt dapffte vnt mit mdrer jst garten
 Vnd thies doch mdrer theyben
 Mandier den munde nicht gar solt beye
 Das man nicht geschiffel ce jst gelogen
 So lacht jr sey barm recht derogen
 Von meiner flag wer vil solt seychen
 Dags wdrer dachey la stin bleyben.
 ¶ Geduch durch Gans Waldemman

scène était avant tout une parodie, une construction artistique savamment modélisée par l'esprit du colporteur ? Les corps des animaux s'entrelacent selon un scénario si fantasmatique que l'organisation traditionnelle des *Vanitas* est mise à mal, l'usage des cinq sens est exacerbé jusqu'au délire. C'est un singe en lieu et place d'une jeune femme qui se mire dans le miroir octogonal laissé à terre. Le vacarme des tambours remplace le chant des lyres et des violons. Les scènes urologiques présentes à plusieurs endroits, laissent présager des effluves indécrites au lieu du parfum des traditionnels bouquets champêtres. Le fait de parsemer une scène d'images viles, dites *rhyparographiques*, est une caractéristique de la gravure hollandaise de cette époque, s'opposant par là aux canons esthétiques florentins. « C'est non seulement un élément relatif à la limite, à la marge d'un ordre, mais encore ce qui menace cet ordre ou en exhibe la fragilité¹. »

L'ensemble de ces saynètes, de ces comédies bouffonnes est saisi dans une sarabande qui monte peu à peu en intensité. Si l'exercice de l'exhibitionnisme se limite à la race simiesque, le voyeurisme est clairement partagé entre tous (les singes, le regardeur, seul le mercier a les yeux clos mais pour mieux voir encore, pour voir différemment, selon le regard intérieur du possédé ou du mystique), activité largement facilitée par l'abondance des lorgnons. D'ailleurs, tous les objets vendus par le colporteur sont ambigus dès lors qu'on les observe sous l'angle du fétichisme. L'alternance des hautes et basses besognes comme expérience initiatique, le retournement des valeurs, excitent

¹ Michel Weemans, *op. cit.*

les sens, stimulent le retour du refoulé. Un singe enfle une paire de bas, des guirlandes constituées de gants, de rubans serpentent le long les branches, décoration de joutes champêtres ou bien de lupanars, enfin, un couvre-chef est utilisé comme bassin. Le mercier, définitivement dépossédé de tous ses biens, les singes s'emploient à occuper jusqu'aux corbeilles vides. Dans la phraséologie de Roland Barthes, la corbeille et ses nombreuses déclinaisons symbolisent l'acédie, expression complexe de la mélancolie¹. Selon un mouvement dialectique, libéré du contenu de ses bagages et par là, de ses obligations professionnelles (le commerce, le bénéfice), le colporteur peut enfin se consacrer à une activité qui n'est pas soumise à transaction : *lire, rêver peut-être...*

Le colporteur est une figure ambiguë, tendue entre plusieurs intensités complémentaires. Figure isolée, il peut être apparenté au *Niemand* de la légende, foulant au pied les reliefs de la société de consommation après en avoir été un des fournisseurs dérisoires. Le colportage hésite toujours entre activité laborieuse et oisiveté. Ce *vagabond efficace* pour reprendre l'expression de Michel de Certeau est le représentant officiel d'une économie instable et poétique. Dans cette perspective, il rejoint le sentiment mitigé que l'artiste exprime parfois concernant la vente de ses œuvres. Objets parmi les objets, ses créations sont dévaluées par l'opération marchande. L'artiste

¹ « Je dirai que l'acédie, c'est l'ordure sans la poubelle. », Barthes, *Acédie*, cours du Collège de France, 1977, enregistrement audio https://www.youtube.com/watch?v=u_4389gyYlc.

comme le colporteur est dépossédé de son bien unique par le commerce érigé en système. Seule demeure de cette sombre expérience poursuivie *malgré tout*, une lueur, celle que définit encore Michel de Certeau dans *La Fable Mystique* : « Est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas ça, qu'on ne peut résider *ici* ni se contenter de cela¹. »

Brosser le portrait du colporteur ne consiste pas seulement à s'attacher à la liste de ses marchandises, à sa mise singulière, c'est aussi repérer les espaces initiatiques traversés par ses soins. Si les livres comme tous les objets qu'il transporte sont modestes (ils peuvent être dissimulés et occuperont peu de place dans une bibliothèque), s'ils sont parfois fragmentaires ou inachevés (chaque nouvelle tournée apportera avec elle des compléments de lecture), les paysages qu'il arpente sont pour reprendre l'expression de Michel Weemans, extravagants². Si ses livres sont vendus pour un prix symbolique, distribués gracieusement avant que la censure ne s'en saisisse, échangés contre de la nourriture (dans la gravure de Richard Newton, *Poor Sawney in Sweetbriars*, (1797), la tête d'une poule émerge du fond d'un sac), ils le sont dans une succession de *proches et de lointains*. Être à la hauteur de ses paysages d'accueil demeure pour lui un enjeu majeur, il y va de sa survie, de sa persistance. Par induction, la clairière où il élit momentanément domicile vaut

¹ Michel de Certeau, *La Fable mystique, Tome 1. XVI^e et XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 411.

² Michel Weemans, *Le Paysage extravagant*, Paris, éditions 1 : 1 (ars), 2009.

pour toutes les clairières, la place de marché pour tous les marchés. Ses voyages génèrent un psychogramme exacerbé ; synthèse de sa psyché et de la géographie alentour. Par là, il s'approche de la définition de la psychogéographie donnée par Guy Debord en 1957, reprise par Ralph Rumney en exergue de son roman-feuilleton, *The Leaning Tower of Venice*: « On entend par psychogéographie, l'étude des résultats tangibles de l'environnement géographique, contrôlés ou pas, sur le comportement des personnes¹... »

The Leaning Tower of Venice bénéficia d'un destin exceptionnel : refusé par Guy Debord pour la première parution de *l'Internationale Situationniste*, imprimé par le peintre anglais Robyn Denny pour la revue, *ARK*, du Royal College of Art, le collage original est égaré puis miraculeusement retrouvé, vingt ans plus tard, au Centre Georges Pompidou, puis égaré à nouveau. Ces péripéties, Rumney les relate avec facétie dans le texte qui accompagne le fac-simile de 2002, lui permettant de poursuivre un peu plus loin le cours du voyage. Ces égarements successifs dignes de la perlaboration, du « working through » psychanalytique, esquissent une triangulation composée du paysage traversé, de sa représentation éditoriale et, en dernier lieu, d'une légende. L'espace du colporteur, en l'occurrence l'espace de son périple, lui est en partie semblable. Les haltes nocturnes sont déclencheuses de récits (l'usage de la parole autour du foyer, la lecture collective des derniers pamphlets) tout autant que les fuites solaires (le colporteur est enclin à rejoindre les voleurs de

¹ Ralph Rumney, *The Leaning Tower of Venice*, Montreuil-Sous-Bois, Silverbridge, 2002. non paginé.

grands chemins quand les affaires ne sont pas bonnes). On a aussi vu dans la gravure de van der Heyden que le colporteur peut apprécier les voyages immobiles, créateurs de fantasmagories. Chez l'artiste-colporteur, cette géographie vagabonde est à l'origine d'une conscience matérialiste nouvelle. S'il sait ne pas pouvoir maîtriser le monde, le faire plier à sa volonté, ce qui fait de lui *un démoderne* (ni tout à fait moderne, ni tout à fait démodé), seuls important ses mouvements répétés, porteurs et producteurs de fragments iconographiques, de reliefs textuels. On peut tenter leur étude grâce à cette science nouvelle : la rudologie ou étude des déchets (du grec *rudus*, déchet). Le colporteur radical, ce *Niemand* (*Mr Personne* autrement dit *Mr Tout Le Monde*) et qui à maints égards, dans son dénuement, ressemble au colporteur de Jérôme Bosch, foulant aux pieds les déchets (peignes et poteries brisées, bris de miroir) est expert en rudologie. L'économie artistique moderne et contemporaine passe aussi par là. L'artiste fait avec les matières secondaires disponibles alentour, dans l'immédiateté du saisissement. Philippe Forest le souligne au sujet de Raymond Hains, parcourant les boulevards parisiens à la recherche de fragments d'affiches, de mots lacérés, de phrases zigzagantes : « Le futur reste pour lui l'indispensable horizon sur lequel inscrire la possibilité de nouvelles formes¹. »

Le colporteur est inutile à la bonne société (il ne paye pas de taxes, ses bénéfices sont douteux, son économie réelle demeure secrète) néanmoins nombre de ses objets lui rendent service. Cartes à jouer, instruments de

¹ Philippe Forest, *Raymond Hains uns Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2004, p. 167.

musique, livres jouent le rôle de médiateurs sociaux, stimulant les rencontres, le maintien en éveil du groupe par le geste et par la voix. D'ailleurs, à la manière du colporteur de *L'Atalante* de Jean Vigo, le colporteur n'agrémentent-il ses approches, de citations (chansons badines, images poétiques) à vocation commerciale, susceptibles d'être répétées comme une formule magique ? « Paris, j'y serai ce soir. Vous venez ? Je vous emmène. » Les distances entre les êtres, entre les paysages, se réduisent alors le court instant de la rencontre. Il joue avec les mots, il est porteur de rumeurs, de persiflages, de refrains amoureux. Surtout, il n'hésite pas à se déprécier pour arriver à ses fins, ultime tactique mêlée d'un sentiment de franchise attendrissant. Ainsi lorsqu'il déclame dans le film de Vigo : « Je vends des peignes pour les poux. », le sens de cette phrase est équivoque. S'agit-il d'une forme littérale aidant à la vente de ses ustensiles hygiéniques ou d'une formule ironique dont la césure (Je vends des peignes/pour les poux) n'est là que pour ridiculiser son public d'acheteurs. Tout cela est insupportable à la plupart des commerçants ayant pignon sur rue, possédant donc un savoir, une *tekhnè* repérable sur l'échelle des pratiques sociales. Dans la scène du bal musette, le colporteur est menacé de façon égale par le patron de la guinguette et le conducteur de chaland, par le sédentaire et l'itinérant, tous deux salariés. Il ne doit son salut qu'à sa souplesse physique et verbale, qu'à l'abandon de ses nombreuses marchandises, libérées de leur valise, en partie endommagées. En cela, cette



Jean Vigo, *L'Atalante*, 87mn, 1934.

détestation peut être comparée à celle généralement développée à l'encontre des troubadours¹ qui non contents de séduire réorganisent à leur avantage durant le court moment de la joute amoureuse, l'espace du jeu social :

« Comme le nom l'indique (le *trobar* provençal, nous rappelle Agamben, est cette invention méthodique qui vient remplacer la *ratio inveniendi* de la topique classique en substituant à la technique des lieux de mémoire un lieu d'amour ; c'est l'amour qui, en générant la parole poétique, devient le *razo de trobar* par excellence), le savoir des trobadores, des *tropatores* (fabricant de tropes) est affaire de jugement, de goût, d'expérience parce qu'il est lié au désir et à l'exaltation qui s'expriment par la musique et l'utilisation du genre chanté². »

Pour être accepté par le groupe, accueilli comme un membre actif de la culture dominante, le colporteur devrait adopter une bonne fois pour toutes un jargon professionnel, quadriller son territoire en réseaux accomplis, peaufiner ses apparitions, respecter les horaires. En un mot, se professionnaliser, trouver quelque chose qui le distingue, peaufiner une image de marque... Cette professionnalisation, certains artistes (Schwitters, Broodthaers, Filliou...) n'ont pas cessé de la moquer : « Il y a toujours quelqu'un qui fait fortune/ quelqu'un qui fait.../BANQUEROUTE/(nous en particulier)³... »

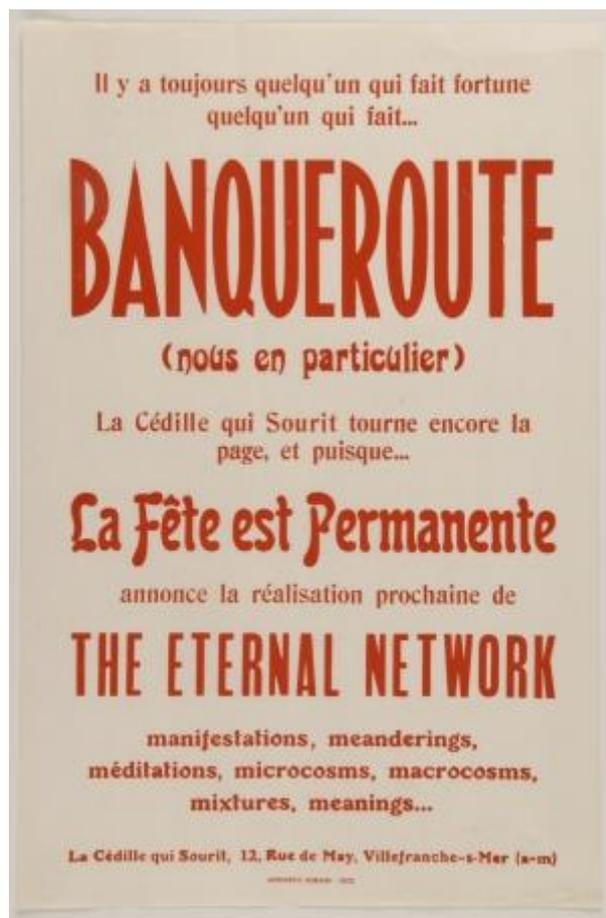
« Musée/d'Art Moderne/À vendre/1970-1971/pour cause de/FAILLITE⁴ »

¹ François Warin, *Nietzsche et Bataille*, Paris, PUF, page 91.

² *Ibid.*

³ Robert Filliou, George Brecht, *Banqueroute*, 1968, (49,8 x 32,2 cm).

⁴ Marcel Broodthaers, *Musée À Vendre*, 1970-1971, (45 x 31,9 cm).



Robert Filliou, George Brecht, *Banqueroute*, (49,8 x 32,2 cm), 1968.

Robert Filliou
14 Avenue de Verdun
06 Villefranche-sur-Mer

10 Octobre 1968

Monsieur Marceau Sellam
7 rue de May
06 Villefranche-sur-Mer

Cher Monsieur Sellam

Par la présente, je renonce au bail 3, 6, 9, que nous avons signé voici 3 ans concernant l'entrepôt vous appartenant, sis au rez-de-chaussée du 12 rue de May, Villefranche-sur-Mer, et à tous les droits que ce bail me donnait.

De votre côté, vous me dégagez de toutes les obligations y afférant.

Nos deux signatures apposées à cette lettre écrite en deux exemplaires en feront foi.

Meilleures salutations

Lu et approuvé
[Signature]
R. Filliou

Renoncement au bail de la galerie *La cédille qui sourit*, signé par Georges Brecht et Robert Filliou, 1968
Archiv Sohm, Stattgalerie, Stuttgart.



Marcel Broodthaers, *Musée à vendre*, (45 x 31,9 cm), 1970-1971, collection SMAK, Gand.
Photographie Le Mercier.

D'ailleurs ses paysages, ceux de la petite ruralité (places du marché, ateliers, sentiers, arrière-cours) ou de la périphérie urbaine sont des espaces également malmenés par l'économie. Cette attitude décidée, elle exige une véritable affection, une générosité pour les lieux traversés et pour les groupes qui les composent, une méthode amoureuse en somme que Michel de Certeau définissait ainsi :

« Cet essai est destiné à l'homme ordinaire. Héros commun. Personnage disséminé. Marcheur innombrable. En invoquant, au seuil de mes récits, l'absent qui leur donne commencement et nécessité, je m'interroge sur le désir dont il figure l'impossible objet¹. »

¹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, rééd. Gallimard/ Folio Essais, 2002, p. 11.

DE LA SITUATION CONTRE L'INSTITUTION :

UNE STATION DE VIE.

« Ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît. »

Guy Debord

« Je crois, très profondément – mon intuition profonde – c'est que je suis un harmonisateur, naturellement, et généralement j'ai représenté ça par *Looking both ways is the poet's poor privilege* ».

Robert Filliou

Dans quels espaces agit le colporteur contemporain ? Nous allons dans le chapitre à venir, tenter d'opérer une distinction fondamentale. Si le colporteur néglige l'institution, les organisations spectaculaires, respectant les mises en garde de Guy Debord : « Le spectacle soumet les hommes vivants dans la mesure où l'économie les a totalement soumis¹ », c'est pour mieux activer des *situations* inédites, des logiques de croisement valorisant la gratuité de la rencontre, le partage de l'amitié.

« Les premiers de ces moyens est sans doute *la diffusion*, dans un but de provocation systématique, d'une foule de propositions tendant à faire de la vie un jeu intégral passionnant, et la dépréciation continue de tous les divertissements en usage, dans la mesure naturellement où ils ne peuvent être détournés pour servir à des constructions d'ambiances plus intéressantes². »

À ce programme d'essence libertaire, nous opposerons, dans un premier temps, trois artistes, Siah Armajani, Alicia Framis et Thomas Hirschhorn dont les installations récentes ont bénéficié d'un accueil médiatique largement positif. Tous revendiquent un art politique dont le livre serait, à des degrés divers, l'alpha et l'omega, la matière première et le réceptacle. Néanmoins l'attachement que ces artistes expriment pour l'espace institutionnel, ne désigne-t-il un positionnement contradictoire, mettant à mal l'*inventio*, la hardiesse du projet originel ? Comment l'institution, concentrée sur la

¹ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, p. 15.

² *Ibid.*



Alicia Framis, *Room of Forbidden Books*, Livres, bois, installation électrique (300 x 300 x 300 cm), 2014. Musée National Pablo Picasso, Nice. Archives Le Mercier.

maintenance, la promotion de *formes stables* (l'exposition, la distinction sociale, le marché), est-elle en mesure d'accueillir des *œuvres dérégulées* ? Fort de cette question, nous nous attacherons alors à deux artistes, Jef Geys et Ben Kinmont. Depuis plus de vingt ans, leurs actions se sont distanciées des outils académiques de l'exposition, de son unité de temps, de lieu et d'action. Elles se diluent dans *les banlieues de l'art*, ajoutent leur forme et leur matière au contact de groupes inédits (typographes, artisans pâtisseries, associations sportives, travailleurs sociaux...).

DERRIÈRE LA GRILLE

Avant toute chose, si le colporteur nomadise sa pratique, il est important d'inclure à cette étude les concepts spatiaux – espace lisse/espace strié – de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui depuis la parution de *Mille Plateaux* en 1980, ne cessent de travailler une génération d'artistes.

L'*espace lisse* deleuzien est « pensé sur le modèle du feutre, comme "anti-tissu" qui n'implique aucun dégagement des fils, aucun entrecroisement, mais seulement un enchevêtrement aléatoire des fibres, à la fois homogène, susceptible de croître en tous sens, et infini en droit¹. » À cette définition, Mireille Buydens ajoute dans son soin apportée au vocabulaire du philosophe, qu'il est « espace sans profondeur, un espace d'immédiateté et de contact, qui permet au regard de palper l'objet, de se laisser investir par lui et de s'y

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 614-622.

perdre¹. ». En cela, il privilégie l'expérience haptique, expérience sensible totale où l'action du colporteur, sa poïétique, constituée d'approches, de contacts corporels, d'échanges de main à la main, se révèle. L'*espace lisse* s'affirme contre son pendant, l'*espace strié* inféodé aux appareils institutionnels et ses *grilles* de contrôle. La grille conditionne les activités humaines qu'elles soient spatiales ou temporelles. L'agenda épelle la journée, le plan délimite les déplacements. De plus, quittant le droit chemin, se moquant des usages et des lois, on est susceptible de finir *derrière les grilles*. L'*espace strié* peut donc se définir comme un désir de contrôle maintenu par l'institution et l'*espace lisse*, comme une forme audacieuse exaspérant les situations. Dans cette perspective, il est important de préciser ce que nous entendons par institution. L'institution lie les êtres entre eux grâce à tout un jeu de conventions, de valeurs pérennisés par le groupe pour leur apparente stabilité, leur abilité politique et morale. L'usage de la langue est, lui aussi dans cette perspective, d'ordre institutionnel, la majorité des individus ventriloquant les messages émis par leur supérieur présumé ou réel. Dans *Ce que parler veut dire*, Pierre Bourdieu démontre que le temps de parole accordé aux classes dominantes n'a pas lieu d'être interrompu ou court-circuité par des paroles hérétiques.

« Groupe fait homme, il personnifie une personne fictive, qu'il arrache à l'état de simple agrégat d'individus séparés, lui permettant d'agir et de

¹ Mireille Buydens, « Espace lisse / Espace strié, Le vocabulaire de Gilles Deleuze », *Les Cahiers de Noesis*, n° 3, Printemps 2003, p. 132-134.

parler à travers lui, « comme un seul homme »... ou ce qui revient au même le monde est ma représentation¹. »

Dans le domaine de l'art, l'institution tentera de conserver ses privilèges en produisant une qualité de discours sursumant un nombre donné de messages (newsletters, communiqués, feuilles de salle, flyers, articles à destination des revues spécialisées, textes critiques), tous censés guider le regardeur, le maintenir dans une grille qui conditionne son jugement esthétique ainsi que son comportement social. Au contraire, la création de situations vise la rupture avec les savoirs académiques. Les slogans nouveaux s'enchaînent pour dérouter l'arrogance de l'institution, *du monument*² imaginant d'autres productions formelles et théoriques. Cet élan vital nous le nommerons *station de vie*, terme mettant en relation deux intensités complémentaires : le statique (du latin *statio*, ce qui est immobile) et le dynamique. Cette appellation s'oppose aux regroupements spatiaux qu'Abraham Moles a théorisés sous le terme de *Point Ici*, terme lui même inspiré du concept de *Place Identity* d'Harold M. Prohansky³ : « *Ici* est une adresse, un domaine d'emprise assigné, affiché, reconnu. »

¹ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1997, p. 101.

² En janvier 2002, Anne Lacaton et Philippe Vassal illustrent ce parti pris en démontant le Palais de Tokyo, ne laissant visible que les murs porteurs. Faciliter la circulation du public, ouvrir des points de vue ignorés sur l'exposition, en un mot augmenter la qualité des récits. En cela, ils emboîtent le pas à l'enseignement de Jean-Luc Vilmouth, à l'École d'Art de Grenoble, à son désir d'envisager l'œuvre d'art comme une fiction supplémentaire. À ces derniers, il faut ajouter l'architecte Patrick Bouchain qui lors de la XX^e Biennale d'Architecture de Venise de 2006, transforme le pavillon français en station de vie. Les visiteurs du projet *Metavilla* sont pour ainsi dire ses invités, vaquant à des activités domestiques simples mais aussi participant à des workshops, des ateliers de réflexion théorique.

³ Abraham Moles, « Appropriation de l'Espace », in *Actes de la conférence de Strasbourg en psychologie de l'espace construit*, 1976, p. 88.

Le *Point Ici* est avant tout motivé par l'imaginaire de l'enracinement (le patriarcat, le sol natal, les traditions), son maintien au sein du groupe par des lois tacites que le colporteur contrarie par ses lignes de fuite. Les explorations menées par ce dernier privilégie les échanges micro et macrocosmiques, le tressage surprenant des corps et des espaces, des usages et des groupes et ce, sans hiérarchie apparente (la culture savante et la culture populaire, le bon et le mauvais goût).

Le colportage, comme activité artistique réelle, se concentre donc sur la production d'opérations imageantes et fictionnelles. Pour mieux analyser la subtilité de ces opérations, apprenons à en saisir les énoncés qui les constituent : « ...l'énoncé se conserve en soi, dans son espace, et vit pour autant que cet espace dure ou est reconstitué¹. »

Cette étude critique est essentielle, elle permet de comprendre l'émergence des qualités qui font du colporteur un être historicisé en mesure d'agir sur le réel. De plus, elle permet de ne pas réduire son activité à une imagerie d'ordre ésotérique (le Mat, le Wanderer) ou bien folklorique (l'illustration d'un *vieux métier* négligé par les usages contemporains). Toujours, ce qui tombe sous le coup de l'évidence est détourné par ses soins, et quant à ses origines géographiques ou culturelles, il s'applique à les falsifier.

Quels espaces le colporteur contemporain fréquente-t-il alors et selon quelles fréquences ? Quels outils porte-t-il à ses côtés ? Quels sont ses véhicules ? Se déplacer/transporter, exposer/distribuer, voilà son double projet. Tous ces

¹ Gilles Deleuze, *Un nouvel archiviste*, Paris, Fata Morgana, 1972. p. 20.

outils, ces véhicules *repris en main*, ingénieusement transformés, déclenchent des combinaisons grâce auxquels il élargit l'étendue de son champ d'action.

DES STATIONS DE VIE EXEMPLAIRES

En tout premier lieu, songeons à Arthur Cravan, poète, boxeur, directeur de revue, stimulé par une psychodynamique inouïe qui excède l'hégémonie parisien : « Je me lève londonien/je me couche asiatique. » De 1912 à 1914, il fut l'unique rédacteur de la revue *Maintenant* usant pour cela, de nombreux pseudonymes (E. Lajeunesse !). Pour assurer sa promotion, il poussait devant lui une voiture des quatre-saisons. Par cette provocation *in mobile*, voulait-il sans doute assurer à ses lecteurs, la fraîcheur de ces produits littéraires¹. Ces « énonciations piétonnières² » ont, dans différentes cultures, maintes fois été analysées par les anthropologues. Ainsi, dans son texte consacré aux négociantes mongoles, dites *négociantes à la valise*, Gaëlle Lacaze écrit : « Les détaillants parcourent les marchés en portant des sacs plastiques écossais qu'ils empaquètent ensuite avec du scotch adhésif afin de pouvoir passer la frontière avec aisance³. »

Le travail artistique ne consiste-t-il pas, lui aussi, à emballer, à modeler des

¹ À la page 23, du numéro 1 d'avril 1912, la réclame pour la colle Seccotine exprime tout l'amour du poète pour le bricolage et ses forces réconciliatrices : Vous ne pouvez pas tout casser/Mais... avec de la/Seccotine/Vous pouvez tout coller réparer ».

² Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 153.

³ Gaëlle La Caze, « Des négociantes à la valise dans les villes sino-mongoles », *Éthnologie française*, 2017, p. 44.

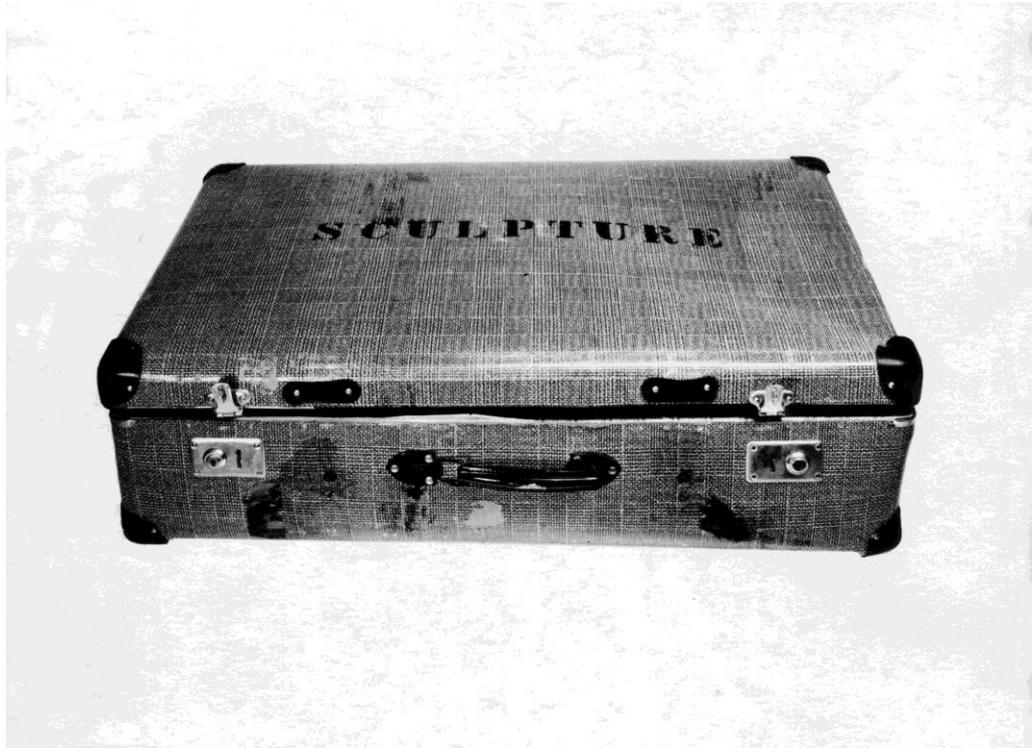
formes pour toutes sortes de passage matériel et rituel ? Depuis la fin des années 1960, les artistes redoublent d'inventivité pour tenir au plus près, le produit de leur pratique. Dans la France du début des années 1960, Robert Filliou détournait déjà ce symbole de pouvoir qu'est le *couvre-chef*, pour y créer sa propre galerie, la Galerie Légitime : « À l'époque, j'avais l'idée de posséder une galerie, d'ouvrir ma propre galerie. Dans ma casquette, j'ai donc ouvert une galerie, la Galerie Légitime¹. » Trente ans plus tard, en 1994, Marie-Ange Guillemot taille un *Chapeau-Vie* dans un tube de coton suffisamment extensible pour contenir la bibliothèque de voyage de son ami Hans-Ulrich Obrist, commissaire d'exposition international² : « C'est un produit qui n'apparaît que lorsqu'une personne en a besoin. En face d'un tel besoin, qui devient un appel, Marie-Ange Guillemot donne à la personne en question son Chapeau-Vie. »

D'autres artistes optent pour l'usage de la valise, faisant d'eux des voyageurs de commerce en mesure de se perdre dans la foule. La valise en carton bouilli de Marcel Broodthaers est frappé ironiquement du mot « sculpture », celle de Bernard Villers³ ressemble à un coffre en bois recelant des trésors de pliages et de papiers colorés, Raymond Hains empile des petites cantines de métal bleu, dans un premier temps pour pallier l'étroitesse de sa chambre d'hôtel, plus tard pour les exposer en tant que bibliothèques mobiles : « ...Raymond Hains met

¹ Robert Filliou, *The Eternal Network*, Hanovre Springel Museum, 1984, non paginé.

² Ariella Azoulay, *La Boîte-Guillemot*, dossier de presse, p. 18.

³ À ce sujet, lors de l'entretien du 16 mai 2019, Bernard Villers me rapporte que sa valise fut fracturée lors d'un voyage à Amsterdam et qu'il retrouva son contenu filant dans le caniveau, « poursuivant son chemin au fil de l'eau ».



Marcel Broodthaers, *Valise-Sculpture*, 1968,

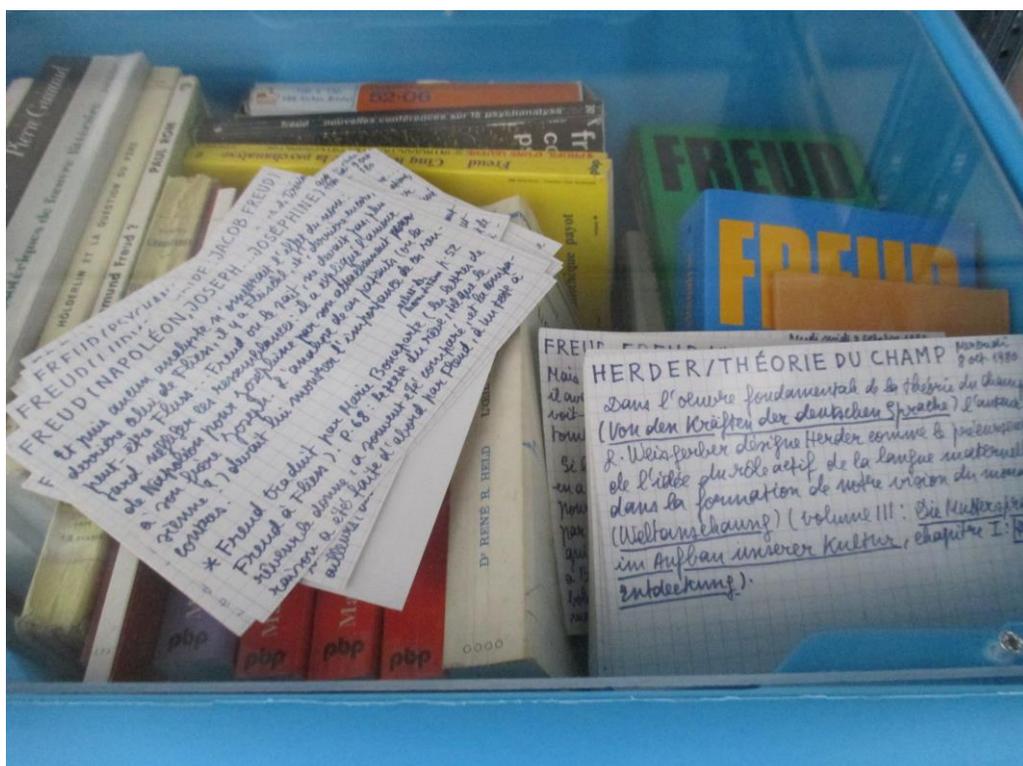


Bernard Villers, FRAC PACA, 2016. Photographie Le Mercier.

George Maciunas, *Fluxkit*, 1964.



Albrecht/d., Institut d'art contemporain, Villeurbanne, 2008. Photographie Le Mercier.



Raymond Hains, *La Boîte à fiches*, 57^e Biennale de Venise, 2017. Photographie Le Mercier.



Pat McCarthy, *Paper Carriage*, FRAC PACA, 2016. Photographie Le Mercier.



Pat McCarthy, *Paper Carriage*, FRAC PACA, 2016. Photographie Le Mercier.

en boîte quelque chose ou quelqu'un (l'art, la culture, la critique), qu'en tout cas il se fait la valise, prolongeant sa longue cavale pour se fuir encore lui-même et plus loin¹. »

Aujourd'hui, les colporteurs se saisissent de véhicules utilitaires, qu'ils maquillent parfois comme la camionnette de Ben Kinmont transformée en studio de reprographie ou bien le caddie, *Paper Carriage* (littéralement *chariot de papier*), de Pat McCarthy. Celui-ci ressemble à ces milliers de véhicules que les sans-abris poussent devant eux dans les rues de New-York. Le *Stereo Boombox* dont il est équipé, diffuse les cassettes autoproduites des musiciens locaux, un photocopieur noir et blanc imprime à la demande les fanzines exposés par des pinces à linge sur la grille de la structure. Ce mode d'accrochage à l'aide de simples pinces à linge est depuis toujours privilégié par les libraires et bouquinistes brésiliens pour leur littérature de Cordel, littéralement littérature de ficelle². Grâce aux qualités matérielles du caddie, la promotion commerciale de l'entreprise est assurée (exposition, consultation, contact avec le public). Il tient à la fois lieu de PLV (Publicité Lieu de Vente), par définition statique, généralement installé dans une vitrine à proximité des marchandises, et de caravane publicitaire. La disposition à portée de main des outils de production, l'absence d'intermédiaires (imprimeurs, façonneurs) réduisent au maximum les frais. Le déplacement est rapide et permet de varier les espaces de sociabilité (sorties de concert, halls d'immeuble, conventions

¹ Philippe Forest, *Raymond Hains uns Romans*, Paris, Gallimard, Collection « Art et Artistes », 2004, p. 169.

² Idelette Muzart, Fonseca dos Santos, *La Littérature de Cordel au Brésil*, Paris, L'Harmattan, 1997.

consacrées à la micro édition), de multiplier les points de vente. Par cette somme de qualités, les revendications de la pensée libérale (flexibilité, déplacement, inventivité) sont ici parodiées.

Les colporteurs s'ingénient donc à construire des chambres dérobées, à confectionner des vêtements aux doublures nombreuses, à fabriquer des meubles dotés de tiroirs secrets, des étuis de protection : « L'étui, c'est un tiroir nomade, un tiroir en camp volant¹. »

La maison qui constitue une représentation idéalisée de la personne humaine avec ses couloirs, ses placards, ses espaces de vie, ses ouvertures vers l'extérieur, a, depuis l'avènement du surréalisme, été largement exploitée par les artistes (Max Ernst, Louise Bourgeois, Paul Thek, Mike Kelley). Entre ses quatre murs, se répètent les dialogues, les scénarios susceptibles d'éclater à la surface de la vie sociale. Les véhicules du colporteur, aussi éloigné soit-il de son lieu d'origine, n'échappent pas à la règle, ils sont chargés de la même puissance. La mobilité de l'individu n'est rendue possible que par l'emploi d'un habitacle, d'une bulle, *d'une sphère de confort*, « ...espace de refoulement considéré comme une mise à l'abri que l'on emporte avec soi et qui s'aménage elle-même² » à partir de laquelle il émet des signaux à destination de ses contemporains. Soient par ordre de grandeur, la camionnette, le triporteur, le caddie, le sac à dos, la cantine, la valise, le ballot et enfin au

¹ Anne-Marie Corot, *Célébration du Tiroir*, Paris, Robert Morel, non daté, p. 28.

² Peter Sloterdijk, *Le Palais de Cristal*, Paris, Buchet Chastel, 2006, p. 178.

plus près du corps, la manche, la poche, le chapeau... La qualité matérielle de chaque objet est un déclencheur narratif. La légèreté du sac à dos, le fait que les bras du colporteur demeurent libres, facilite le tractage. La compacité de la valise recèle un empilement d'albums et de livres illustrés, autant de feuillets complétables au fil des tournées. Enfin, l'étroitesse de la poche autorise le transport de manuels pratiques jugés essentiels ; livres minuscules comme *La conquête de l'espace, Atlas à l'usage des artistes et des militaires*¹ de Marcel Broodthaers (4,2 x 2,9 cm) ou le *Livre-Étalon-Standard Book*² de Robert Filliou (4 x 4 cm) qui forts de leur petitesse couvrent des sujets essentiels. Dans un contexte culturel différent, le *Tuning* automobile opère à peu de choses près de la même façon, à cette différence près, que le colporteur modifie son bagage pour se fondre dans la masse, devenir imperceptible tandis que le *Tuner* transforme l'apparence de son véhicule automobile pour se distinguer. Au rythme des trouvailles personnelles et des échanges collectifs (des conventions sont, par exemple, régulièrement organisées dans les zones rurales de l'est de la France), ces bricoleurs opiniâtres minent le bon goût, inventent un langage de type corporatiste (mélange de néologismes, d'archaïsmes régionaux, d'anglicismes). Ils ne désirent pas constituer un groupe à vocation subversive, ils augmentent les conventions sociales (posséder une voiture, passer un certain temps à son entretien) rejoignant ainsi une tradition de designers vernaculaires et de poètes amateurs : « ...curieux

¹ Marcel Broodthaers, *La Conquête de l'espace*, Bruxelles, Lebeer Hossman, 1975.

² Robert Filliou, *Livre Étalon*, Stuttgart, Dieter Roth, 1981.

mélange de friponnerie et d'humilité, d'inconscience de ton et de minutie scrupuleuse¹... »

En 1970, ces bricoleurs se seraient appropriés sans complexe le mot d'ordre du *Green Cross Code* : « Stop, Look, Listen² ». Observer, décoder puis opérer des choix tactiques, investir rapidement les espaces délaissés. Le colporteur, posté aux croisements du contemporain est adepte de cette dynamique. Les artistes conceptuels n'ont-ils pas, à leur début, rapidement investi l'espace du livre afin de pallier l'indifférence de l'institution, l'absence de galeries susceptibles d'accueillir leur recherche. Et trente ans plus tard, Lawrence Weiner de reconduire ce choix : « Je préfère toujours les livres et les catalogues³. »
Apprendre à lire, apprendre à écouter.

The Martha Rosler Library ne porte aucune importance à la qualité du lieu d'accueil. Dans ce dernier, l'artiste se glisse, invitée à déballer sa bibliothèque, elle se contente du mobilier disponible, elle y ajoute si nécessaire quelques fauteuils achetés dans une solderie⁴, quelques plantes vertes : pas d'affiches pour expliquer le projet, de néons reprenant une déclaration de l'artiste et ayant une valeur programmatique. Installés, les livres sont là, à disposition. Par cette attitude, l'artiste revêt la figure du *commun*. Par commun, il faut entendre une

¹ Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p. 13-14.

² Pour lutter contre les accidents de la circulation, le gouvernement britannique mena pendant plus d'une décennie une campagne publicitaire dont le slogan *Stop/Look/Listen* entre étonnamment en écho avec la méthode d'investigation conceptuelle.

³ Lawrence Weiner, entretien avec Benjamin H. D. Buchloh, Londres, Phaidon, 1998, p. 19.

⁴ À plusieurs reprises, Martha Rosler a organisé des marchés aux puces. Si elle pose un regard sentimental sur les bibelots, les vêtements mis en vente, cela n'exclut pas un travail critique à l'endroit de la société marchande, *Monumental Garage Sale*, New-York, 2012.

valeur susceptible d'agréger des individus divers au sein d'une activité spatio-temporelle déterminée. Il est important d'opposer commun à collectif, le second terme renvoyant à un groupe uniformisé, partageant *a priori* des usages, un langage particulier. Dans ce cadre, il faut imaginer Martha Rosler employée (non pas propriétaire) d'un service de proximité présentant au plus grand nombre, proprement alignées sur les étagères, des denrées de première nécessité. Certaines personnes, comme Carole Duguy, bibliothécaire à la Part-Dieu de Lyon et qui eut le loisir de visiter à plusieurs reprises la présentation à l'Inha, rapportent que livres et lieu semblaient se lier pour produire « une expérience totale, loin du bruit de la ville », « un bunker où l'on peut se retirer pour travailler » que l'on soit initié ou pas aux subtilités de l'art contemporain. Au contraire, les artistes soucieux de travailler avec l'institution rejettent un tel *modus operandi*. Ils ne peuvent pas se contenter d'une relation aussi hasardeuse. En s'adressant à l'institution, ils savent qu'elle entraîne dans son sillage un collectif de spécialistes (collectionneurs, critiques). Seule contrepartie, la constitution d'un discours d'ordre tautologique. L'exposition est traversée par la médiation (visites groupées, ateliers créatifs), par les relations constantes avec les professionnels de l'art (dossier de presse, vernissage, visite d'atelier), par la communication visuelle (cartons, feuilles de salle, sites internet, réseaux sociaux). Ces organisations ne se contentent pas de formuler ce que l'on nomme en littérature comparée, un paratexte, elles visent le recouvrement progressif de l'œuvre. Aux USA, le *Preemptive News* est une technique utilisée par les médias numériques pour imposer des nouvelles

fausses revêtant toutes les apparences du vrai, et, par voie de conséquence, pour maintenir l'attention du public au sein d'un système marchand précis¹. Elles produisent peu à peu une culture du mensonge, de la dissimulation dont la valeur pèse sur l'évaluation quotidienne du monde. Cette fonction commerciale ne préfigure-t-elle ce que l'on pourrait nommer les *Preemptive Books* ; une somme de récits, diffusée, atomisée sans distinction, se substituant peu à peu à l'objet central, un pur effet d'annonce dont nul ne se risquera à vérifier le contenu. Martha Rosler ne mise en aucun cas sur un de ces outils médiatiques. Quel que soit le lieu (une université, un centre d'art, une structure associative), elle s'applique à énoncer un message compréhensible par tous, ici et maintenant, à offrir un service simple et ce don souverain n'exige rien en retour. Par définition, la notion de *Preemptive Books*, affublée de ses prothèses médiatiques, lui reste étrangère.

DES BIBLIOTHEQUES D'ARTISTES POUR LE MUSÉE

Malgré des partis pris plastiques très différents, *Reading Room Sacco & Vanzetti* de Siah Armajani, *Room of Forbidden Books* d'Alicia Framis et *24h Foucault* de Thomas Hirschhorn se retrouvent sur un point, leur relation à l'institution et à son public – public d'initiés rompus au cycle des modes, habitués des vernissages. Ces œuvres modélisent une même volonté : ouvrir un

¹ « Information in a transitional state between rumour and actual news, but too important to wait for proper verification ». Alessandro Ludovico, *Post-Digital Print, The mutation of publishing since 1894*, Rotterdam, Onomatopée 77, 2012, p. 62.

environnement où le livre n'est qu'un accessoire parmi tant d'autres. Sans l'invitation du musée, de l'institution, cette volonté dégage-t-elle encore du sens ? Par ce choix, elles tournent le dos à l'espace public et abandonnent en partie leurs motivations centrales : le livre, la lecture comme formes d'émancipation sociale et politique. D'ailleurs, nous allons le voir, le livre n'est pas toujours présent dans ces installations. Chez Armajani, il est absent, c'est le visiteur qui doit le fournir, l'extraire de sa poche ou de son sac à dos (si ce dernier n'est pas interdit dans les salles pour des raisons de sécurité) s'octroyant une pause lecture au sein du musée. Chez Framis, il est en partie invisible (doublement encapsulé dans un container-bibliothèque et sous une couverture de plastique noir). Chez Hirschhorn, il apparaît noyé au sein d'un appareillage scriptural (photocopies collées aux murs, citations¹, graffiti). Le spectateur doit d'abord céder à des dispositifs visuels complexes, s'affranchir de différentes tâches dont les origines anthropologiques (prendre possession d'un espace, s'asseoir, participer à des tâches collectives) si elles visent l'expérience de la lecture, reporte toujours sa venue :

« Un dépliage subjectif des multiples confrontations possibles à une pensée : la lecture bien sûr, mais aussi la contemplation, l'écoute, le regard, l'étude, le travail, la discussion, la recherche, le fétichisme, le jeu, etc. la liste n'est pas exhaustive². »

¹ La citation, d'ailleurs, peut être réduite à un seul vocable, photocopié sur une feuille A4 : « Un mot comme je l'utilise, c'est encore de la philosophie. » Entretien du 10 novembre 2005, Le Garage Hermétique, Friche La Belle de Mai, Marseille.

² Guillaume Desanges, *Autant qu'une arme, 24H Foucault*, Paris, Palais de Tokyo, 2003, non paginé.

Né en 1939, Siah Armajani, sculpteur, réalise depuis les années 1980 des projets architectoniques, fondés en partie sur la reprise en main des utopies constructivistes, de la volonté qui fut la leur d'investir la rue, les ateliers, les clubs. Kiosques, passerelles, gazebos inventent des itinéraires pédestres, ouvrent des points de vue sur la ville ou peuvent contenir des activités collectives¹. Néanmoins si ces micro-architectures sont conçues pour accueillir des usages citoyens, leur échelle souvent inadaptée à l'espace d'accueil, leur finition industrielle (structures porteuses laissées à nu, métal peint de couleurs vives, sols ajourés) provoquent en tant qu'objet usuel un sentiment ambivalent. Ces architectures sont-elles réellement autorisées à prendre place dans le champ public ou vacillent-elles à destination de la sculpture, captant les tremblements fantomatiques de leurs inspireurs ? Dans *Reading Room Sacco & Vanzetti*, Siah Armajani revendique un double ancrage historique exprimé par le titre et par l'esthétique du projet. D'une part, l'exécution aux États-Unis, en août 1927, des anarchistes italiens Bartolomeo Vanzetti et Nicola Sacco, et d'autre part, en URSS, les recherches constructivistes d'avant 1930 et la répression stalinienne.

En 1925, Alexander Rodtchenko réalise *Club Ouvrier* dans le cadre de l'Exposition des Arts Décoratifs, à Paris. Parmi les éléments didactiques

¹ « Lieu de rencontre convivial à l'usage des habitants. La nuit, le fanal vert s'éclaire comme un phare et la table centrale se transforme en piste de danse. Mobilier composé de sept tables, quatre bancs, quatre barbecues et de chaises. » C'est ainsi que le site *Atlas Museum* décrit la commande publique, *Le Gazebo de l'Elsau* réalisé par l'artiste en 2001 à Strasbourg, sur une commande du Cnap.



Siah Armajani, *Reading Room Sacco & Vanzetti*, Portikus, Frankfurt, 1988.



Siah Armajani, *Reading Room Sacco & Vanzetti*, édition illimitée, 1988.
Archives Le Mercier.



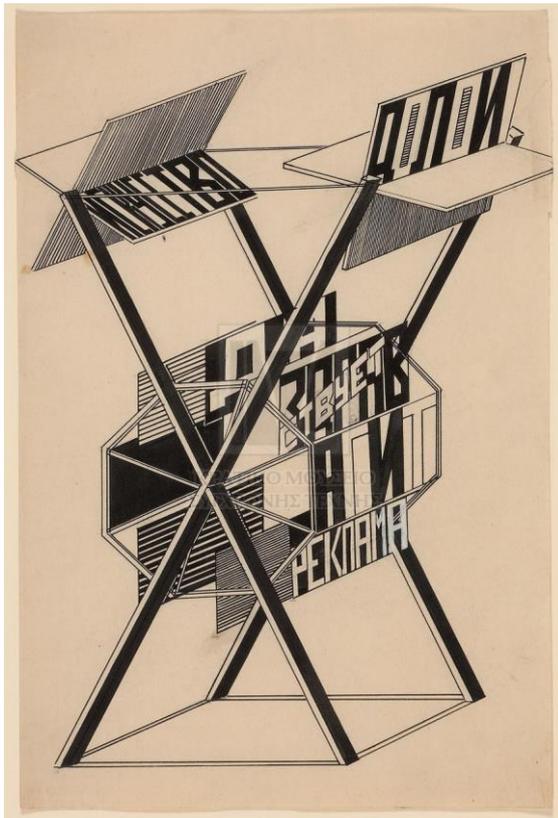
Alexandre Rodtchenko, *Le club ouvrier*, 1925-1979, collection Centre Georges Pompidou, Paris. Photographies Le Mercier.



Alexandre Rodtchenko, *Le club ouvrier*, 1925-1979, collection Centre Georges Pompidou, Paris. Photographie Le Mercier.



Gustav Klutsis, *Propagandastand*, encre et gouache sur papier, 1922.



Gustav Klutsis, *Propagandastand*, encre et gouache sur papier, 1922.

présentés¹, existe une suite de tables au plateau incliné permettant aux travailleurs de prendre connaissance des organes officiels du parti. Etroite, dynamique, scindant l'espace en deux zones franches, accompagnée de chaises équipées d'accoudoirs, elle est un des symboles, au même titre que la *Tribune pour Lénine* d'El Lissitzky (1920) de l'imaginaire bolchevique, un de ses totems polychromes. Il n'existe pas de photographies représentant le club dans un autre contexte que celui de Paris, et pour ainsi dire, aucun bleu de travail ne fut jamais accroché aux patères. Légué au parti communiste français à la clôture de l'exposition, il a très vite été égaré. Sa reconstruction date seulement de 1979, dans le cadre de l'exposition *Paris/Moscou* au Centre Georges Pompidou où il rejoint alors la collection permanente. À cette œuvre, nous pouvons ajouter les dispositifs mobiles dessinés par le constructiviste Gustav Klutssis (1895-1938) dont le principe des panneaux pivotants recouverts de slogans aux lectures combinatoires est comparable à celui des *théâtres de machines* qui, dès le XVI^e siècle, permettait de consulter simultanément plusieurs volumes.

Selon une économie formelle identique, *Sacco & Vanzetti Reading Room* est

¹ « Parmi les éléments qu'il avait conçus, citons : l'ameublement de la salle de lecture (une table, une chaise, des rayonnages où exposer les livres et les revues, une vitrine mobile pour des affiches, des documents, des journaux) ; un espace composé d'éléments transformables pour les réunions, les rencontres, la lecture du « journal vivant » (qui prévoyait une estrade pour l'orateur, une autre pour le président ou directeur du journal, une paroi mobile, un écran pour la projection d'illustrations, un écran à ruban pour dérouler des slogans et des diapositives) ; un « coin Lénine » (une vitrine mobile pour conserver et exposer des documents et les thèses, une autre pour les affiches et les slogans, et une pour les photographies), un pupitre pour le journal mural avec des abattants permettant de déployer les pages, une table-échiquier et ses deux sièges, d'un seul tenant ; de petits projecteurs pour orienter la lumière vers le haut ou vers le bas ; un panneau pour les « avis du club » et une sorte de verrière pour les diapositives. Les éléments du club ouvrier étaient en quatre couleurs : gris, rouge, noir et blanc. » Selim O. Khan-Magomedov, cité par Jean-Claude Marcadé in *L'Avant-Garde Russe*, Paris, Flammarion, 1995, p. 309.

composé de trois modules en bois vernis ou peints en vert foncé. Une longue table dont le plateau est recouvert de seize bandes de bois parallèles côtoie un volume carré, surmonté de quatre pupitres. Un peu plus loin, un plan de travail s'enclasse dans une structure camérale. Des chaises, des bancs sont essaimés alentour. Un détail, un motif discret accroche le regard. Un peu partout, posés en tas ou directement plantés dans le bois, des crayons à papier non taillés, de couleur jaune soufre, sont laissés à disposition. Sans livre à annoter, leur usage demeure mystérieux. Les visiteurs les glissent dans leur sac, les rapportent chez eux et comme ces crayons sont dûment frappés du titre de l'installation et du nom de l'artiste, ils seront rangés au fond d'un tiroir, posés sur une étagère. Pupitres vides, crayons inutilisables... Qu'en est-il alors de *Sacco & Vanzetti Reading Room* ? Est-ce là l'expression de la rupture consommée entre les avant-gardes historiques et la société de communication ? L'hommage d'une société désengagée de l'écriture politique, néanmoins fascinée par les outils, les agencements didactiques de la révolution russe ? Le sentiment d'une réminiscence ? Si on y vient pour étudier, on y vient aussi, selon la pensée derridienne, pour y retrouver des fantômes, pour se fondre dans la société des auteurs disparus. En 2003, à l'occasion de l'autodissolution du Parlement International des Écrivains, Christian Salmon n'écrivait-il pas ? « Pour écouter et entendre. Il faut devenir ombre¹. »

¹ Christian Salmon, Joseph Hanimann, *Devenir minoritaire : pour une nouvelle politique de la littérature*, Paris, Denoël, 2003, p. 139.

Il y a donc des sociétés sans livres et des livres sans lecteurs. Dès 1719, Robinson Crusoé et sa modeste bibliothèque exhumée de l'épave de son navire cristallisent ce constat¹. Les livres, Robinson ne les lira pas. Hormis une bible sur laquelle il médite, tentant de trouver une raison à son cruel isolement, il les qualifie de « moindre valeur ». Sur *Despair Island*, les livres sont, il est vrai, moins utiles qu'une bêche ou qu'un peu de poudre à fusil. Et pourtant, sans le savoir, en tenant son journal de bord, c'est encore aux livres et à ses lecteurs qu'il s'adresse. Son histoire n'a de valeur qu'en vertu de ceux-ci. Alternativement, en poursuivant quotidiennement ses rondes monotones et ses sombres réflexions, et en couchant sur le papier leur compte-rendu, Robinson dessine une boucle, un système autoréflexif que seul le lecteur a le pouvoir de délier. Robinson, le dernier des hommes, rêve de rencontrer l'être qui prendra à son tour en charge le récit, qui saura l'incarner, le *primo lecteur* qui valorisera par son attention, l'expérience désespérée qui est la sienne. La rencontre avec Vendredi est révélatrice de cette attente. Le lecteur est, lui aussi, l'étranger définitif qu'il appelle de tous ses vœux, d'une part, pour rompre la solitude du texte et d'autre part, pour créer une situation, *une station de vie*.

Autres présences fantômatiques, les livres censurés d'Alicia Framis, artiste espagnole née en 1967. Cent livres sont disposés dans un volume en bois, aux dimensions d'un container identique à ceux qui traversent le monde, transportant denrées et marchandises. Quatre à cinq personnes peuvent s'y

¹ Alberto Manguel, « La bibliothèque de Robinson », in Rémy Markowitsch, *Bibliotherapy*, Luzern-Poschiavo, Periferia, 2002, p. 39-59.

installer pour participer à que l'artiste nomme des actes de « quiet disobedience¹ », c'est-à-dire consulter des livres censurés en leur temps, qu'il s'agisse de littérature ou de sciences humaines : « *Le Conte de Pierre Lapin* à côté de livres autrement plus marquants comme *Le Manifeste du Parti Communiste* de Karl Marx... ». Pour compléter le principe d'enfermement défendu par l'artiste, il est nécessaire de citer de *The Parthenon of Books* installé pour la Documenta XIV sur la Friedrichsplatz de Kassel par une autre artiste de langue espagnole, la chilienne Martha Minujin. Cent-mille exemplaires de livres censurés sous la dictature d'Augusto Pinochet furent encapsulés dans des pochettes en plastique et accrochés à une structure métallique monumentale, réplique du Parthénon (la Documenta étant, cette année-là, jumelée avec la ville d'Athènes). La dernière semaine de l'événement, les livres furent décrochés et distribués sans distinction au public. Revenons à la sculpture d'Alicia Framis, le spectateur est invité à se déchausser, il doit gravir quelques degrés pour entrer dans l'espace, choisir un livre et s'allonger *confortablement*. La mission n'est pas simple, tous les livres revêtent la même couverture en plastique noire sur laquelle titre et auteur ont été rapportés en gris. Les signes distinctifs qui caractérisaient ces livres au moment de leur parution (format, graphisme, illustration possible de la couverture) sont maintenus à l'écart au profit d'un revêtement qui doit autant aux techniques de la censure qu'à l'imaginaire avant-gardiste (le monochrome

¹ Alicia Framis, communiqué de presse, Annett Gelink, Gallery, Amsterdam, 2014, non paginé.



Alicia Framis, *Room of Forbidden Books*, livres, bois, installation électrique (300 x 300 x 300 cm), 2014. Musée National Pablo Picasso, Nice. Archives Le Mercier.



Martha Minujin, *The Parthenon of Books*, Documenta XIV, Kassel, 2017. Photographies Le Mercier.



Martha Minujin, *The Parthenon of Books*, détail (livre sous enveloppe plastique scellée), Documenta XIV, Kassel, 2017. Archives Le Mercier.

noir, les classeurs, les fiches). Cette action élémentaire qui consiste à s'asseoir et à se saisir d'un livre est ici perturbée par le sentiment de participer à une expérience de type sectaire. Le plastique noir de type industriel utilisé par ses soins pour recouvrir le sol, les coussins, les livres, supprime tous détails, toutes singularités formelles en mesure de perturber l'attention du visiteur. Littéralement, Alicia Framis nous invite à prendre place au sein d'une allégorie moderniste, la présence de chaque signe, lecteur inclus, devant être maîtrisée.

De la même façon, l'artiste suisse Thomas Hirschhorn développe des environnements influencés par l'héritage de la French Theorie. Il recherche dans cette pensée critique, une somme d'outils, d'images susceptibles de nourrir le sens de l'exposition dans le contexte post-moderne. Chez Deleuze, il se saisit de la figure du *rhizome* pour complexifier ses mises en scène, mettre en relation texte et image, sculpture et objet. Chez Foucault, il s'appuie sur la notion de *biopouvoir* comme mécanique de l'exposition, conditionnant les corps et puis les œuvres. Dans cette boîte à outils conceptuelle¹, l'exposition *24H Foucault* tentait de trouver des moyens pour répondre à cet oxymore : comment activer la pensée de l'auteur de *Surveiller et Punir* sans passer par l'étude des textes et seulement l'étude des textes ? Quelle stratégie adopter pour une exposition consacrée à un homme de lettres, homme de labour, être de bibliothèques ?

¹ Ironie du sort, je découvre que le bar improvisé au sein du Palais de Tokyo dans le cadre de *24H Foucault* se nommait le *Toolbox*, du nom du bar préféré de Michel Foucault, dans le quartier de Brooklyn à New-York.



Thomas Hirschhorn, *24H Foucault*, Palais de Tokyo, Paris, 2004.

L'artiste parisien, Patrick Hebrard, a eu la chance de suivre les cours de Gilles Deleuze à Vincennes et d'écouter Michel Foucault au Collège de France. Il a retrouvé dans l'énergie de Thomas Hirschhorn, « le côté foutraque de Vincennes » et « les grandes heures de la pensée française », « tout le contraire d'un boulot de scénographe qui doit rendre quelque chose de lisible¹ ». C'est dans cette production machinique désordonnée, ces espaces empilés – Thomas Hirschhorn définit au moins huit espaces distinctifs allant de l'auditorium au journal, en passant par une bibliothèque/centre de documentation et un « souvenir-shop », autrement dit toutes les activités obligées d'un musée nouvellement inauguré – que la pensée foucauldienne doit émerger non pas comme une discipline personnelle, celle de l'auteur, mais comme la traduction d'une époque jugée inventive, celle de la French Theory. L'artiste a désiré travailler « avec précision et avec excès² » annexant la pensée et l'éthique de vie rigoureuse du philosophe à une entreprise artistique désinhibée. Patrick Hebrard a raison de nous rappeler qu'il s'agit « d'un travail d'artiste sur un philosophe » et par là éminemment sain, revigorant. Néanmoins l'appréhension de l'œuvre est inséparable d'un dispositif formel qui à force de divertir, c'est-à-dire de détourner, oriente peu à peu le texte vers des zones périphériques. « Comme chez Foucault, *24h Foucault* ne craint pas le rapprochement

¹ Entretien du 9 juin 2017. « Patrick Hebrard est un artiste plasticien pluri-disciplinaire (sculpture, vidéo, installations, performances...). Il orchestre depuis une vingtaine d'années la rencontre du champ de la sculpture avec celui de l'image en mouvement. » in www.patrickhebrard.com

² Sally Bloom, *Thomas Hirschhorn, Une volonté de faire*, Paris, Macula, 2015. p. 65-66.

improbable, le brouhaha, l'imprévu¹. »

L'artiste semble connaître les attentes du visiteur face à une telle œuvre. Dans son esprit, cette attente ne passe pas forcément par le livre mais par une somme d'activités dont le livre serait en somme le fétiche, si puissant qu'il demeure impartageable. Si l'on peut tout donner, c'est parce que le livre demeure intact. Ses apparitions sont brèves, fragmentaires. Il peut être pour ainsi dire dépecé, démembré à la manière de Dionysos, divinité excessive, il se reconstitue toujours et son autonomie demeure : « C'est pourquoi, en plus de la mise à disposition du maximum de documents et d'ouvrages, des photocopieurs en libre-service invitent chacun à copier ce qu'il souhaite pour emporter, garder, diffuser². »

Durant les années 1990, un ensemble d'activités artistiques définies par le critique Nicolas Bourriaud dans son manifeste, *L'Esthétique relationnelle*³, illustra ce qu'il estimait savoir des attentes du public. Logiquement, sous la pression culturelle et économique du moment, l'expression du divertissement s'imposa. On revêtit alors la personnalité de personnages fictifs (Philippe Parreno), on traversa des décors inspirés des plateaux de télévision (Liam Gillick, Angela Bulloch, Dominique Gonzalez-Foerster) pour participer enfin, à des dîners exotiques (Rirkrit Tiravanija). L'exposition fut transformée en appareil de médiation, on s'empara de termes issus du monde de l'entreprise

¹ Guillaume Desanges, *Autant qu'une arme, Foucault*, in *24H Foucault*, Paris, Palais de Tokyo, 2003, non paginé.

² *Ibid.*

³ Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

(machine de production, objets fonctionnels, affordance) pour traiter de la sculpture. Après le retour à l'ordre des années 1980, marquées par le retour de la peinture figurative (la figuration libre en France, la Bad Painting aux États-Unis, la Transavantgarde en Italie, les nouveaux Fauves en RFA), la domination des galeries privées, la qualité de ce mouvement fut de rejouer, comme l'a analysé Hal Foster dans son recueil *Le Retour du Réel*, la pièce des avant-gardes historiques tout en l'aménageant aux exigences de la post-modernité.

« On retrouve là cette critique de la représentation si prisée dans l'art post-moderniste : une critique des catégories artistiques et des genres documentaires, des mythes médiatiques et des stéréotypes sexuels¹. »

Le texte sous ses nombreuses formes éditoriales (roman policier détourné, journal intime hyperréaliste, écriture collective, ready-mades textuels)², la sculpture pensée à mi-parcours entre le post-minimalisme et le design Ikea, s'imposèrent comme formes *praticables*. L'exposition fut pensée comme une construction à part entière, espace en mesure d'être occupé par les regardeurs regroupés en public. Certaines formes comme les surfaces monochromes de la moquette des aéroports internationaux (Dominique Gonzalez-Foerster, *Tapis de lecture*, 2014), la muzak (cette musique d'ameublement diffusée dans les ascenseurs et les centres commerciaux), les diaporamas composés de banques

¹ Hal Foster, *Le Retour du réel*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005, p. 181.

² Le court roman de Liam Gillick, *Erasmus is Late*, avec ses portraits croisés, son ancrage dans la réalité politique et sociale de la fin des années 1980, demeure une des productions les plus caractéristiques de ce ravissement de la littérature par un artiste, lecteur de Will Self ou de Jonathan Coe. Liam Gillick, *Erasmus Is Late*, Londres, Book Works, 1995.



Dominique Gonzales-Foerster, *Tapis de lecture*, Galerie Jan Mot, Bruxelles, 2014.

d'images, aidèrent à la constitution d'un imaginaire conforme à l'espace public contemporain tel que l'architecte et théoricien néerlandais, Rem Koolhaas s'en est saisi : neutre, illimité. « La condition de passager devient universelle¹ ». Ces artistes tentèrent surtout de faire émerger des récits dont les destinataires, principalement le public de l'art contemporain, étaient non seulement en mesure d'assimiler à une forme d'expression artistique nouvelle mais d'incorporer à leur quotidien au même titre qu'une émission de radio, un film ou une marque de soda. Il y a donc là, ce que les psychanalystes nomment *identification projective*. Que savent réellement les artistes, les commissaires d'exposition, des visiteurs et de leurs attentes ? Ces derniers désirent-ils au centre des mécanismes exposants, poursuivre le fil de ses activités quotidiennes : s'allonger, boire un thé, télécharger des documents, photocopier des pages de livres ? Dans les cas retenus par nos soins – Sacco & Vanzetti Reading Room, les livres frappés par la censure d'Alicia Framis, l'œuvre de Michel Foucault interprétée par Thomas Hirschhorn, l'objet central, la lecture, est relégué au rang d'activité secondaire. En négligeant le contrat – observation et étude – qui lie historiquement le regardeur et l'œuvre, le lecteur et le livre, l'exposition met à nu des systématiques contemporains : le divertissement, l'interaction, la bienveillance.

Là où la proximité spectaculaire organise l'éloignement du sujet : « C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est

¹ Rem Koolhaas, *Junkspace*, Paris, Payot, 2011, p. 53.

partout¹. », le colporteur mise sur des approches subjectivées, *au cas par cas*. Aussi rapides soient ces transactions, elles responsabilisent les sujets en place. L'échange, composé de gestes plus ou moins visibles, dessine un commerce désirant. Le corps seul est en mesure de rivaliser avec la technique, le professionnalisme *des organes de productions* (politiques, médiatiques, religieux). Indéniablement le colporteur excelle dans la narration et, à l'instar du conteur regretté par Walter Benjamin, ce qui sauve souvent son récit, c'est sa voix, sa gestuelle. Par là, il introduit des énoncés matérielles que l'on peut qualifier de sculpturales (poids, masse, volume), des intensités composées en fonction d'un espace et d'une durée : une situation.

¹ Guy Debord, *op. cit.*, p. 15.

SOUS COUVERT DE LIVRES,

LA CULTURE DE SOI CHEZ JEF GEYS ET BEN KINMONT

« Pourquoi ne concevrait-on pas la production d'une œuvre d'art
comme une œuvre d'art elle-même ? »

Paul Valéry

« Un jugement statique sur l'art fait place à un jugement changeant et ceci
comporte un double sens : l'œuvre d'art devient dans une certaine mesure
dynamique et met une dynamique en marche. »

Bart Janssen Leuven

Le 12 avril 1983, à l'Université de Berkeley, Michel Foucault tient une conférence intitulée *La culture de soi*, concept développé dans la troisième partie de son *Histoire de la sexualité, Le souci de soi*, à paraître l'année suivante aux éditions Gallimard, quelques jours avant son décès survenu le 25 juin.

Dans cette conférence, il revient plus précisément sur « cette idée d'un soi que l'on constitue comme une œuvre d'art » et dont la qualité se mesure à la qualité des efforts entrepris, à leur usage, à leur ressassement. Pour cela, il s'appuie sur *L'Alcibiade* de Platon ou comment un jeune noble athénien se rapproche de Socrate pour un supplément d'instruction. En effet, celui qui est encore un adolescent, élevé par un esclave sans grande culture, désire « l'emporter sur tous les autres dans la cité, et, aussi, au-dehors, sur le roi de Sparte et le souverain de la Perse¹ ». Ce à quoi Socrate lui répond :

« Si tu avais cinquante ans la situation serait préoccupante : il serait alors trop tard. Mais tu es encore très jeune, et c'est précisément le moment où tu dois *episemeleisthai heautou*, prendre soin de toi². »

Le concept d'*episemeleisthai heautou* va subir au fil de l'histoire de la civilisation grecque et gréco-romaine, de Platon à Epictète, différentes transformations pour aboutir à la « technologie chrétienne de soi », soit une maîtrise totale de soi à tous les moments de la vie. Il ne s'agit pas de rechercher

¹ Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique ?* suivi de *La culture de soi*, Paris, Vrin, 2016, p. 90.

² *Ibid.*

la sagesse par la seule contemplation mais de s'approprier une *tekhnè*, un ensemble de pratiques rigoureuses voire ascétiques, autorisant une vie publique de qualité. Discipliner le corps, maîtriser ses humeurs, réformer ses passions et donc, s'inscrire durablement et paisiblement au sein de la communauté. On peut aussi ajouter que cette action est comparable à une guérison, suivie d'une renaissance, dessinant une ligne fragile et constante entre traitement introspectif et projection philosophique.

Un des outils essentiels au maintien de l'être est l'exercice de l'écriture sous une forme épistolaire à destination des amis ou sous la forme de carnets à usage privé. Cette technique reconnue sous le nom d'*hupomnêmata* permet par la domestication quotidienne de la mémoire, de ne pas s'égarer. Tenir un carnet permet de s'opposer à la dépossession de soi, organisée par la culture dominante, de s'éloigner des systématismes religieux ou moraux. Dans un premier temps, il s'agit, de clarifier les mouvements de la pensée, l'ordre des émotions intimes, le jeu des activités quotidiennes face à l'Histoire. Le *désapprendre* est une étape essentielle de cette initiation, il faut désapprendre (dis-cere) pour poursuivre plus loin. Alors dans un second temps, la connaissance peut faire l'objet d'une assomption publique. L'exercice éditorial est comparable au travail du sismographe qui relève par le trait, les tremblements souterrains les plus discrets. Si l'événement n'a de valeur que pour celui qui s'y prépare alors, l'*epismeleisthai heautou* est une discipline par laquelle l'homme tente d'accueillir véritablement ce qui va advenir : « Ainsi

seulement l'événement, qui en soi ne dépend pas de nous, devient une aventure, devient nôtre – ou, comme on devrait plutôt le dire, c'est nous qui devenons siens¹. »

Il est probable que *le souci de soi*, matérialisé par l'exercice de l'écriture, est un des symptômes fondateurs de la modernité. Tels des greffiers consciencieux, les artistes n'ont-ils pas, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, au contact des écrivains, notés les minutes du procès qu'ils intentaient aux conventions formelles et poétiques de leur époque ? Le rapport légué aux générations futures, composé de citations, de renvois en marge, d'appels publics, est d'une aide inestimable pour analyser ce qui advint *entre les lignes*, pour collationner les différentes méthodes critiques, les différents styles littéraires qui traversèrent cette période. Correspondances, revues, manifestes ont clarifié *hic et nunc* la maintenance et la diffusion des idées par l'enregistrement écrit. Les écrivains s'improvisèrent chroniqueurs mondains, les poètes critiques, les artistes pamphlétaires. Tout un jeu de rôles émergea réglé par la seule force de cette activité scripturale, sous couvert d'imprimés, le souci de soi s'est affirmé.

¹ Giorgio Agamben, *L'Aventure*, Paris, Rivages Poche, 2016, p. 67.

UNE ÉCRITURE ÉTENDUE,

JEF GEYS, BEN KINMONT

Tout, quant à la biographie, semble opposer Jef Geys et Ben Kinmont. Une génération les sépare, ils sont issus de deux milieux culturels très différents. Jef Geys est né en 1934, à Balen, en Belgique flamande, commune de 20 000 habitants et est décédé le 14 février 2018. Il est probable que Fluxus aît occupé une place prépondérante dans sa formation artistique (les collages mêlant texte et image, la valeur d'usage de certains objets sculpturaux, les Flux-Events de Nice ou de Wiesbaden, le goût de l'édition) ainsi que dans une moindre mesure selon son secrétaire, ami et éditeur, Francis Mary¹, le surréalisme belge, son goût naturel pour le sarcasme. Ainsi la revue *Vendredi*, rédigée par Paul Colinet, entièrement manuscrite, composée de dessins naïfs au crayon de couleur et de collages photographiques dont la publication courut sur près de 100 numéros, de 1949 à 1951, a-t-elle retenu son attention ? Sous l'allure décalée d'un illustré (on songe d'emblée aux vignettes des *Pieds Nickelés* de Louis Forton), Paul Colinet brocarde la Belgique post-coloniale d'un trait fantasque doublée d'une tendresse réelle pour son lecteur. Pour cause, *Vendredi* est adressé à une seule personne : son neveu, installé au Congo. Ce jeu épistolaire, ce partage de croquis naïfs et de photographies estivales est aussi à l'œuvre chez Jef Geys quand il détaille au crayon de couleur la robe de bovidés (*Passeport de Vaches*, 1965-2014) et quand il documente une étape

¹ Entretiens avec Francis Mary, Bruxelles, printemps 2018.

complète du Tour de France de 1969, la victoire victoire d'Eddy Merckx (234, Bruxelles, Keymouse-Cneai, 2018). De plus, avec sa publication, *Kempens*, il lie avec chaque lecteur une relation de connivence unique, *une proximité*.

Ben Kinmont est né en 1963, en Californie. Il est le fils de Robert Kinmont (1937) qui avant de se consacrer à l'étude du bouddhisme zen, fut apparenté au Land Art. En 2016, après trente années de silence, l'œuvre de Robert Kinmont fut à nouveau exposée à la galerie Di Rosa à Napa (US). Par l'usage de prises de notes dactylographiques ou manuscrites, de dessins épinglés sur des planches de contreplaqué, elles-mêmes fixées au mur, elle témoigne d'une dizaine d'actions menées solitairement dans le désert californien (*Listen*, 1981/2016). Ce goût pour l'espace documentaire a vraisemblablement déteint sur les productions éditoriales de Ben Kinmont (*Prospectus*, 2004). Plus subtile est la filiation avec l'artiste canadien Michael Asher. Les modes d'investigation de ce dernier, influencés par l'École de Chicago (immersions de longue durée dans des réseaux socio-économiques, des territoires urbains fragilisés) ainsi que leur restitution sous la forme de *matériaux* susceptibles d'être réinjectés dans la vie quotidienne (les cartes postales du projet *D & S austellung* à Hambourg en 1989, le presse-papier de Villeurbanne, *Renovation = Expulsion*, et sur lequel on pouvait lire : « Cet objet a été coulé à partir de la fonte des anciennes chaudières du nouveau musée à Villeurbanne au début de sa rénovation en février 1991. Il est destiné à être distribué gratuitement aux résidents à revenus modestes dont le droit au logement est menacé. », la

fontaine d'eau potable de l'Université de San Diego) ont imprimé leur sévérité esthétique.

De plus, alors que Geys n'a jamais déserté l'espace linguistique minoritaire et l'imaginaire d'une commune flamande, Kinmont se concentre sur l'irrationalité d'une langue mondialisée, celle du monde de l'art avec ses mots d'ordre, ses formules préfabriquées. Néanmoins Geys et Kinmont goûtent de manière égale l'esprit frondeur de Fluxus, le matérialisme de l'art conceptuel : tout moyen en mesure de réactiver la relation entre l'art et le public.

À cela, il faut ajouter deux valeurs supplémentaires sur lesquelles les deux artistes ne transigent pas : un farouche souci d'indépendance économique, déjà à l'œuvre chez George Maciunas, graphiste¹, le désir de s'adresser au plus grand nombre sans jamais compromettre la radicalité de leur production plastique. Sur la base de ces deux points, l'approche éthique peut s'épanouir. Éviter les pièges de l'idéologie, rester en contact avec le réel, favoriser les rencontres populaires. Ad Reinhardt dont les protocoles picturaux, le matérialisme exemplaire, ont marqué une limite difficilement franchissable, aurait ajouté :

« Cela ne veut pas dire qu'une œuvre d'art moderne est meilleure qu'une œuvre d'art traditionnelle, mais l'artiste moderne sait plus et il est capable de rejeter beaucoup plus de choses et ces rejets sont déterminants... Par

¹ Lire à ce sujet la correspondance entre George Maciunas et le jeune artiste allemand Thomas Schmitt, le premier reprochant son manque d'autonomie financière, son immaturité au second, soucieux de se faire financer son voyage pour les États-Unis. Collectif, *Fluxus Dixit, une anthologie*, Dijon, Les presses du réel, collection « L'Écart absolu », 2002, p. 101-102.

conséquent plus on rejette de choses, peut-on dire, plus on est conscient de ces choses dans l'art¹. »

Concernant le souci d'indépendance, Jef Geys et Ben Kinmont n'ont jamais renoncé à une activité professionnelle annexe. De 1960 à 1989, Jef Geys a enseigné les arts plastiques à la Rijksmidschool, l'école communale de Balen et Ben Kinmont est, depuis 1995, libraire spécialisé dans les ouvrages culinaires et gastronomiques d'avant 1840. « J'ai débuté une activité de libraire spécialisé pour faire vivre ma famille². »

Si ces activités leur ont procuré une indépendance financière censée les protéger des égarements du marché de l'art, du « business » aurait écrit Reinhardt, elles facilitent, de plus, la fréquentation de groupes socio-professionnels différents échappant au monde de l'art, si prévisible, si sévèrement hiérarchisé (artistes, critiques, historiens de l'art, galeristes, conservateurs de musée, collectionneurs, éditeurs). La maîtrise d'un métier aussi essentiel dans l'imaginaire collectif que celui de libraire ou d'enseignant, autorise l'adresse publique où tous, voisins, amis, amateurs de livres anciens, directeurs de musées mais aussi restaurateurs, imprimeurs-typographes, membres d'une association sportive, trouvent leur place. Les formes plastiques ne sont pas inféodées à un groupe repéré pour sa compétence ou sa fortune, elles servent l'ensemble de la communauté. Les enquêtes au sujet de stars appartenant à la culture populaire (Eddy Merckx, Pelé pour Geys), ou d'artistes

¹ Ad Reinhardt, inédit, 1961, cité par Leszek Brogowski in *Ad Reinhardt, peinture moderne et responsabilité esthétique*, Paris, La Transparence, 2011, p. 105.

² Ben Kinmont, *Prospectus, Thirty-one works*, Genève, JRP, Cneai, 2002, non paginé.

d'avant-garde méconnus, de *perdants magnifiques* (Christopher d'Arcangelo, Lee Lozano pour Kinmont), l'organisation d'expositions privilégiant la forme documentaire, n'ont rien d'ironique. Les archives produites ne sont pas celles d'outsiders moquant l'institution par l'usage d'un sujet décalé (le sportif, l'artiste maudit) mais la tentative de réguler le discours dominant par des contre points, des témoignages. « Ceux qui disposent d'un certain pouvoir qu'essaient-ils de faire croire à "l'homme de la rue", qu'essaient-ils de lui faire oublier ¹? »

L'artiste est au service de ses archives. Leur organisation sous forme de documents de première main, les ajouts textuels ou iconographiques dont elles sont régulièrement l'objet, insufflent un sentiment de modestie au projet artistique *en cours de constitution*. Cette entreprise s'oppose aux conventions de l'art sociologique qui généralement s'illustre par des tableaux didactiques, des formes monumentales : les graphiques de Stephen Willats (*Contemporary Relationships*, 1986, *Signs and Messages from Corporate America*, 1988) copies conformes de ceux assemblés par les organismes de sondage ou bien le design corporatiste d'Antoni Muntadas (*The Board Room*, 1989) mêlant logos, objets promotionnels et projections filmiques. Le principe de déconstruction agit chez Geys et Kinmont selon la tactique infusée par le Chevalier Auguste Dupin dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *La lettre volée*. Il faut apprendre à débusquer la vérité sous l'ordre du banal, à déconstruire des organisations si proches qu'elles nous sont rendues invisibles. Pour cela, il est nécessaire de

¹ Jef Geys, cité par Nathalie Ergino, *Kempens*, Reims, Frac Champagne-Ardenne, 1995, non paginé.

s'immiscer dans les pensées de son interlocuteur : « C'est simple dis-je, une identification de l'intellect de notre raisonneur avec celui de son adversaire¹. » Le choix du Tour de France, des jardins ouvriers comme sujets artistiques s'appuie, dans un premier temps, sur une connaissance documentaire du réel, sur les motivations de leurs protagonistes. Le recours à des écritures intempestives dégagées de toute prétention artistique (entretiens critiques, manifestes parodiant le style des avant-gardes politiques, illustrations techniques ou bien naïves) exprime la volonté de mettre à mal le système culturel, jugé aliénant, et la revalorisation éthique de l'activité artistique. Le braconnage de Michel de Certeau, les digressions du colporteur revêtent ici des valeurs effectives, une énergie jubilatoire au service de la communauté : « Nous sommes la troisième sculpture ! » Ironiquement, l'usage du pronom personnel *nous* chez Ben Kinmont est caractéristique du style révolutionnaire, de son urgence à vouloir faire fusionner la totalité d'un groupe. Il renvoie aussi à la notion de masses, formes indistinctes du prolétariat (les masses populaires) sur lesquelles les militants marxistes-léninistes cristallisèrent leurs discours.

Dans cette perspective, deux œuvres de Jef Geys et de Ben Kinmont méritent d'être analysées. Il s'agit *De Pop (La poupée)* de Jef Geys exposée au SMAK (Gand) en 2015 et de *Congratulations*, une des premières actions de Ben Kinmont, datant de 1994.

¹ Edgar Allan Poe, « La Lettre volée », in *Histoires extraordinaires*, Paris, Folio Gallimard, 2016, p. 104.

De Pop représente une silhouette de taille humaine, réalisée en bois tourné, laquée puis en partie poncée. Depuis les années 1960, ces poupées dont la forme stylisée rappelle à la fois les jouets polychromes d'Alma Buscher, artiste du Bauhaus, et certains costumes de scènes de Rodtchenko, font partie intégrante de l'alphabet geysien. Certaines sont peintes aux couleurs de clubs de football, évoquant toujours le goût de l'artiste pour le sport et l'héraldique (*La Poupée, Barça-Milan, 1990, Collection Musée d'Art Contemporain de Marseille*). À noter que l'héraldique et le football se retrouvent sur un point, ils s'adressent à des spécialistes en mesure de décrypter leurs organisations formelles et chromatiques. L'étymologie de blason vient du grec *Blasere*, bégayer. Le blason, comme l'œuvre d'art, est compréhensible à celui qui tend l'oreille.

De Pop fait face à un mur couvert de plaques noires, semblables à des plaques minéralogiques. Sur ces dernières, l'artiste a fait imprimer tous les mots difficiles rencontrés lors de ses lectures consacrés à l'art, mots préalablement griffonnés puis effacés sur la poupée, à la façon de ces adresses jadis rapidement notées sur un plan vertical (un mur, une affichette) dans une cabine téléphonique. C'est la contribution de l'artiste – dessins naïfs, dessins de téléphone – pour « tenter de comprendre de quoi *ils* parlent¹. »

La deuxième œuvre, *Congratulations*, est une action de Ben Kinmont conçue pour le programme *Migrateurs*, dirigé par Hans-Ulrich Obrist, au Musée d'Art

¹ Entretiens avec Iris Paschalidis, in SMAK, cahier d'exposition, Gand, 2015, p. 21.

Moderne de la Ville de Paris, en 1995, et répétée depuis lors, selon un protocole inchangé. L'originalité de *Migrateurs* était de proposer aux artistes invités de concevoir une œuvre installable dans la totalité du musée, espaces d'accueil ou de stockage, administration. Le projet de Ben Kinmont était le suivant¹ : « J'ai envoyé des fleurs chaque semaine à l'exposition, accompagnées d'une carte mentionnant "félicitations" ». Il n'est pas précisé quel était le ou la destinataire du bouquet. La directrice du musée, le commissaire d'exposition, un ou une de leurs nombreux assistants, une représentante de l'administration ? Ben Kinmont ajoute seulement : « Quand le commissaire d'exposition m'a rencontré une année plus tard dans une fête, il m'a dit qu'il s'attendait à voir "un petit mec efféminé" et s'est excusé pour ne pas m'avoir envoyé la documentation promise². »

Ainsi le monde professionnel de l'art doit d'être remercié pour son travail toujours repris ; celui surexposé des commissaires et dont les noms résonnent à l'égal de ceux des artistes, celui invisible des équipes techniques et administratives. Naguère, à l'envoi d'un livre, un auteur ajoutait un bristol, accompagné selon le degré de complicité, d'une formule de politesse ou d'un mot d'esprit et ce, sans espoir de retour. L'échange était censé se poursuivre plus tard, dans d'autres lieux. Ben Kinmont le sait. L'ajout d'un bristol n'est pas anodin, outre qu'il signe l'action, il fonde la possibilité d'un échange, d'une communication future, fût-ce autour d'une activité domestique banale,

¹ Ben Kinmont, *Prospectus, Thirty-one works*, Chatou, Cneai, 2002, non paginé.

² *Ibid.*



Ben Kinmont, *Congratulations*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1995.

Ben Kinmont, *I am for you*, New York, 1990.



Ben Kinmont, *Table d'hôtes*, Atelier de Pierre-Olivier Arnaud, Lyon, 2010. Photographie Le Mercier.

d'un jeu social dûment assumé, sans *les mots compliqués* épinglés par Jef Geys.

« Et seuls, nous existons. Ensemble et maintenant, nous élaborons des visions de peurs et d'espoirs. Nous devons en dépit de nous-mêmes, à la fois partager et maintenir notre équilibre dans la communauté. Nous nous souvenons être toujours en vie, demandant qui fait le boulot, qui dresse une économie alternative avec des accès possibles. Nous devons poursuivre, nous souvenir de la vie dont nous nous éloignons tous¹. »

Si en 1995, Ben Kinmont s'en prend métaphoriquement à l'ordre vertical qui distingue les agents d'un même projet au sein d'un même espace, Michael Asher avait, dès 1974, radicalement résolu le problème en faisant abattre le mur de séparation entre les bureaux et l'espace d'exposition de la galerie Claire Copley, à Los Angeles. Enfin, faut-il préciser qu'en faisant parvenir un bouquet de fleurs à une institution muséale, l'artiste se saisit d'un genre historiquement repéré, *la nature morte*. Par ce choix, *Congratulations* dessine un mouvement dialectique subtil. Les fleurs ici n'apparaissent pas sous les formes intemporelles et durables du tableau ou de la photographie² mais sous celle, éphémère, d'un bouquet de jonquilles dont le délitement inévitable pointerait la durée du contrat liant l'artiste à ses commanditaires, ainsi que sa possible reconduction.

¹ Ben Kinmont, *op. cit.*

² On songe à Henri Fantin-Latour et à Vincent Van Gogh, à leur attitude contraire vis-à-vis du marché, l'un peignant ces bouquets de pivoine au rythme des commandes nombreuses, l'autre établissant avec son frère marchand, une relation ambiguë où le bénéficiaire financier est incapable de rendre compte de l'acte créatif.

Comment s'inscrire dans l'économie contemporaine tout en s'opposant à la réification ? Comment déplacer les rapports de force historiques, fussent-ils réduits au seul territoire du musée ? Et en même temps, comment régénérer les relations interpersonnelles pour que la radicalité du geste artistique ne sombre pas dans l'indistinct, ne s'avère pas inutile ?

Parmi les nombreux buts visés par le projet éditorial, l'extension à des territoires subjectivés demeure un des plus importants. Selon Peter Sloterdijk, s'inspirant de l'écrivain allemand Jean Paul, un livre n'est-il pas « une grosse lettre expédiée à des amis¹ ». Il aide à la constitution d'une communauté élargie ainsi qu'au respect de la solitude de chacun. Les projets éditoriaux de Jef Geys (*Kempens Informatieblad*) et de Ben Kinmont (*Antinomian Press*) se rejoignent dans l'alternance des sentiments de solitude et de solidarité, essentielle à l'application d'une société utopique, le fameux *Solitario/Solidale* de cette autre figure des avant-gardes, Mario Merz². Jef Geys édite le magazine *Kempens Informatieblad* depuis 1971 (Kempens pouvant être traduit par *Terroir*) dont il est le rédacteur unique en collaboration parfois avec ses voisins de la commune de Balen ou bien avec les directeurs de centres d'art, de musées qui l'invitent à exposer. Il fut, dès le départ, distribué de porte-à-porte, diffusé gracieusement ou vendu pour un prix symbolique dans les centres d'art. Ainsi, l'édition spéciale de la biennale de Venise 2009 est toujours disponible pour un euro. *Kempens* possède une forme volontairement banale, inchangée au fil du

¹ Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*, Paris, Mille et une nuits, 2000, p. 7.

² Mario Merz, *Solitario/Solidale*, 1968, pot en aluminium, cire d'abeille, néon (15x50x20cm).

temps, à l'image des bulletins communaux ou des magazines de collectionneurs¹ ; assemblage pratique, *compost* composé des nouvelles fraîches locales et des « épiluchures » du monde de l'art. Y sont annoncés des appels à projet d'architecture *Do It Yourself*, l'ouverture d'un bar de nuit dont le logotype a été conçu par l'artiste², ou d'un jardin consacré aux plantes médicinales. Par la variété des sujets qu'il aborde (la vie domestique, le jardinage, le jeu, les activités nocturnes, la présence animale...), ce magazine rappelle l'économie diffuse des *Flux Box* de George Maciunas : *Fluxus 1* (1964), *Flux Year Box 2* (1967), *Fluxpack 3* (1972, non commercialisé). Un détail néanmoins les différencie, il s'agit de la place laissée aux multiples, « ...n'importe quelle composition ou œuvre qui ne peut pas être reproduite sur une feuille standard ou ne peut pas être reproduite du tout³. » que Jef Geys s'est toujours refusé à inclure dans son projet. En effet, bien que réalisant régulièrement des volumes de petite dimension comme en 2014, *Model* chez l'éditeur Keymouse⁴, Geys se cantonne dans le cadre de *Kempens* à la seule production papier, à compléter au rythme des parutions, à collectionner au regard d'autres éditions, de livres d'artistes, à échanger peut-être...

On aura compris que se télescopent dans *Kempens* plusieurs niveaux de culture, de la plus triviale à la plus savante. Sous des allures paisibles sont aussi

¹ Jef Geys, *Kempens*, 1971/2015, 30 x 44 cm, impression offset N/B et couleur, non paginé.

² À première vue, le logotype de la boîte de nuit représente un cœur imprimé en rouge primaire. Il orne cartes et bouteilles de champagne, serviettes et sacs en papiers. Après étude, il apparaît que ce motif représente la gorge d'une jeune femme, traduction matérielle de l'amour du vivant chez Jef Geys.

³ Marie Boivent, *La Revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, Rennes, Incertain sens, 2015, p. 144.

⁴ *Model*, 2014, bois de hêtre et plâtre, (27,5 x 5,5 x 15 cm), 7 exemplaires (+ 3 EP) numérotés et signés par l'artiste.

compilées des informations relatives aux agissements mondiaux de certains groupes politiques, à *l'art de la guerre*, ce qui l'apparente, déclinant l'image de Clive Phillpot à propos des éditions Fluxus, à « un entrepôt de trésors ou d'explosifs¹. » Les nouvelles du monde, tragiques, violentes parviennent jusqu'à Balen, et nul ne peut déclarer ne pas être informé. Comme il se penche avec malice sur les organisations associatives de ses concitoyens, Geys observe avec gravité les rouages économiques et militaires mondiaux. Le contrôle des productions énergétiques, la circulation des matières premières, sont en mesure ou non de déclencher la guerre², cette dernière fonctionnant comme une figure en creux de la civilisation occidentale. Chaque matin, installé dans son café préféré, Geys passe en revue la presse locale, reproduisant à l'aide d'un crayon-feutre, sur le napperon en papier que la serveuse a préalablement glissé sous sa tasse, un titre, une manchette, une photographie. Ce médaillon de papier bordé de dentelles, et par extension, ce simple café, campent le décor de cette écriture qui, sous des allures désuètes, scrute les fondements du nihilisme. Chaque instant de la journée est donc susceptible d'activer l'attention critique. Il n'est pas nécessaire d'avoir accès à l'ensemble des médias, de maîtriser un complexe de newsletters et d'abonnements en ligne, un quotidien de province et une tasse de café suffisent, pour peu que ce dispositif minimum s'accompagne de cette discipline majeure, l'*hupomnêmata*. Il s'agit d'extraire

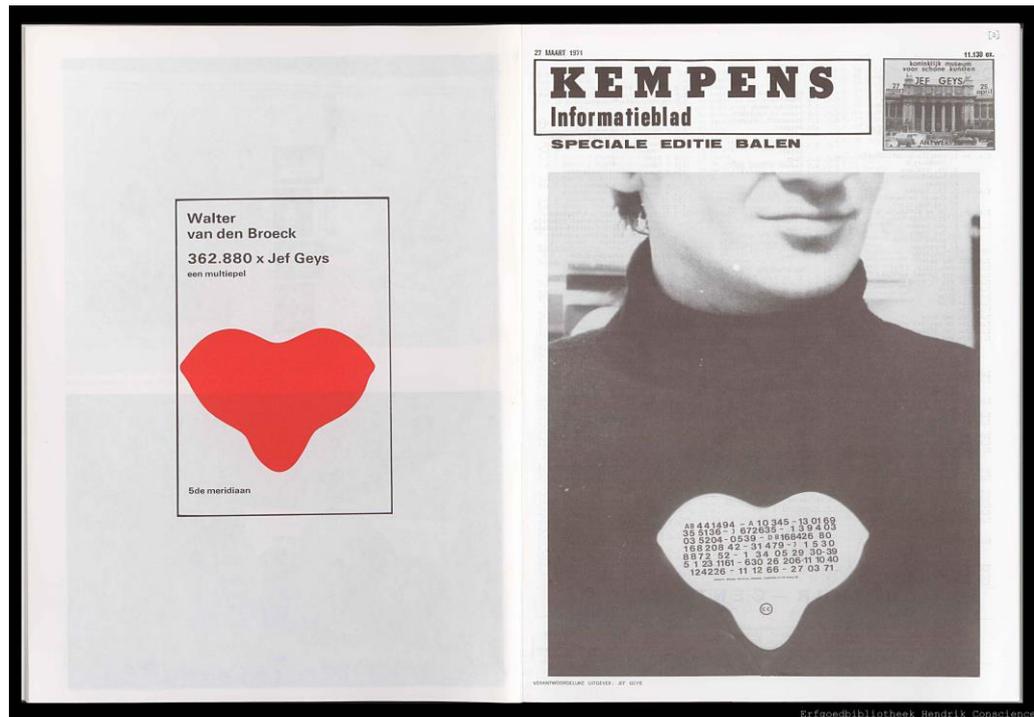
¹ Marie Boivent, *op. cit.*, p. 144.

² La Fondation Maserel de Sarrebrück vient de publier une compilation d'articles de presse relative à la première guerre du Golfe et composée de cartes, de graphiques découpés par Jef Geys et remplaçant les élus américains et européens face à leur responsabilité planétaire.

du désordre médiatique, des formes simples, de percevoir dans la série des faits divers des organisations durables, des permanences. Sur cet entrelacement de signes quotidiens s'élabore la culture intensive de l'artiste. Grâce à son exploitation éditoriale (la totalité des dessins a été réunie dans un impressionnant catalogue, alors qu'une quarantaine d'entre eux a fait l'objet d'une édition spéciale de *Kempens* au SMAK de Gand, en février 2015), l'événement se poursuit hors de son espace d'origine, comme littéralement expulsé.

Ben Kinmont a inauguré *Antinomian Press*, sa maison d'édition, en 1995. Le nom Antinomian (du latin anti nomos, *contre les lois*) est inspiré d'un groupe de réformateurs protestants qui, au XVII^e siècle, attentifs à ce que leur liberté de culte ne fût pas mise à mal par le dogmatisme luthérien, entrèrent en partie dans la clandestinité. Ils diffusèrent leurs idées grâce à des ateliers typographiques dirigés par leurs soins, métier dans lequel beaucoup d'entre eux excellaient. Ce mouvement philosophique autant que religieux, dont les forces subversives servent encore de modèles à certains groupes *libertarians* soucieux de réduire le plus possible les instances de l'État, a façonné la maturité artistique de Ben Kinmont. Il a trouvé là, la force de forger une éthique quant à la place que l'art doit tenir dans sa vie familiale et sociale, sans l'aide ni l'accord de la seule institution et de son discours canonique¹.

¹ Entretien avec l'artiste, *Table d'Hôtes*, Lyon, juin 2010.



Jef Geys, *Kempens*, Balen, 1971.

Jef Geys, *Chambre d'amis*, Gand, 1986.

KEMPENS

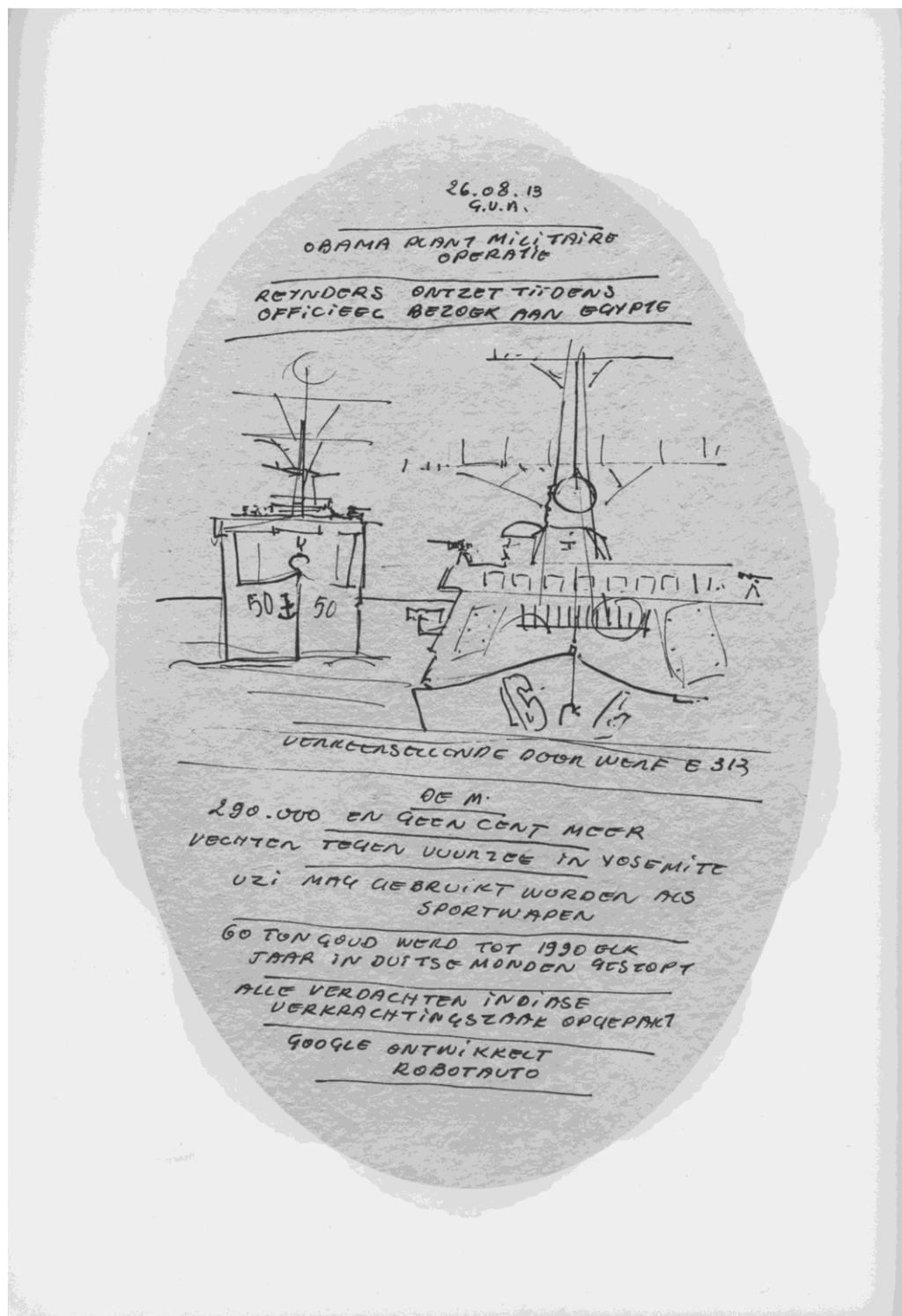
Informatieboek

Verantwoordelijke uitgever
JEF GEYS
 Langvennen 77
 2490 Balen
 België
 2015
 nr. 9

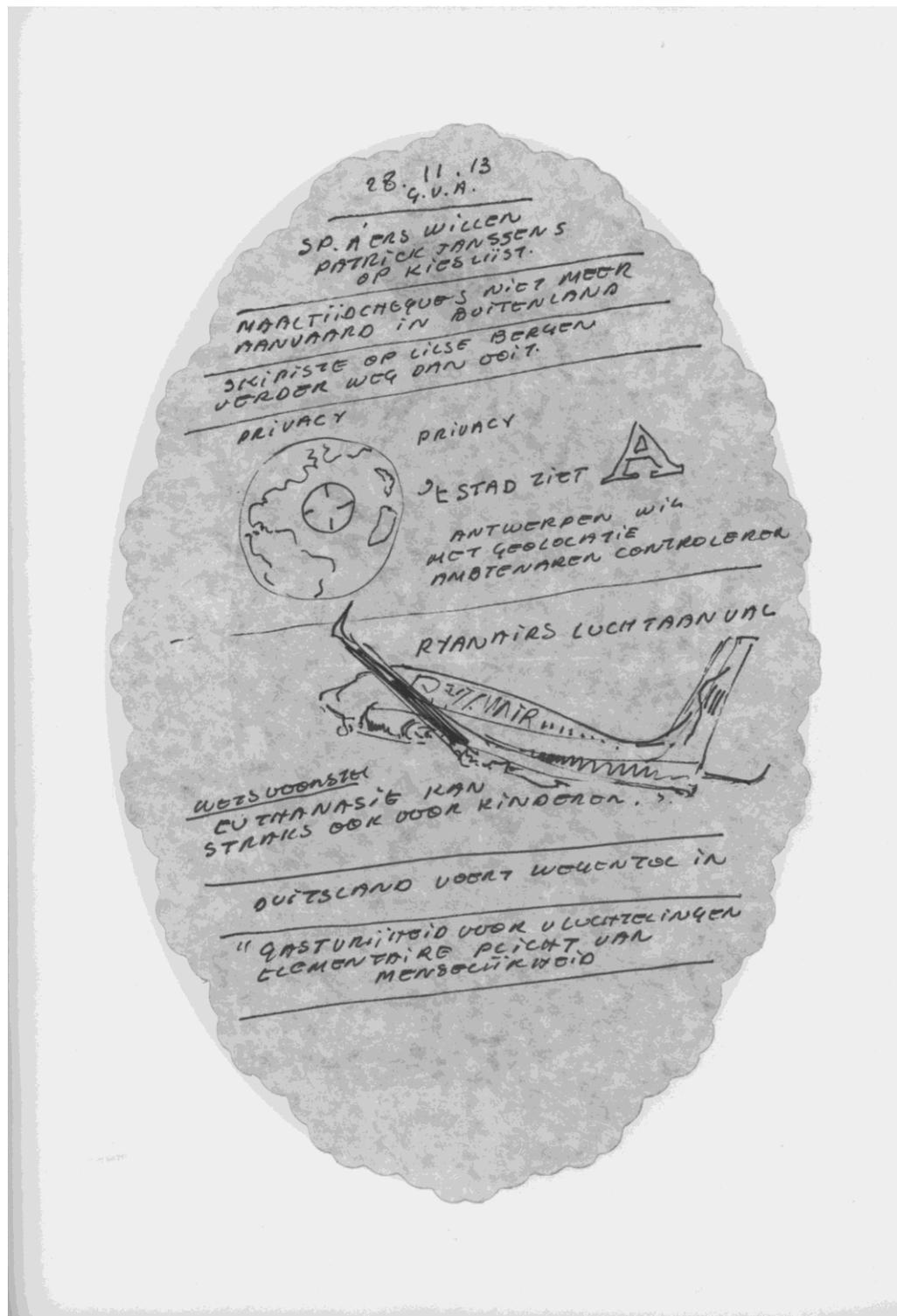
SPECIALE EDITIE GALERIE MICHELINE SZWAJCER - BRUSSEL
EDITION SPECIALE GALERIE MICHELINE SZWAJCER - BRUXELLES
SPECIAL EDITION GALERIE MICHELINE SZWAJCER - BRUSSELS



Jef Geys, *Kempens*, Galerie Micheline Szwajcjer, Bruxelles, 2015.



Jef Geys, Sans Titre, crayon feutre sur papier, dimensions variables, 2013.



Jef Geys, Sans Titre, crayon feutre sur papier, dimensions variables, 2013.

Outre l'impression et la diffusion d'un nombre conséquent d'estampes montrées et vendues en galerie (Ben Kinmont est représenté en France par la Galerie Air de Paris, au même titre que Jef Geys), *Antinomian Press* est composée d'un bulletin a-périodique identifié sous le nom de *Projects Series* et que Ben Kinmont définit ainsi : « Insatisfait de la communication visuelle, bien qu'en en étant tributaire, j'ai commencé à rédiger des descriptions de projets. Puis, en tant qu'éditeur, j'ai accompagné d'autres projets et publié les travaux des autres¹. »

La part belle y est faite à des travaux habités par l'esprit écologiste. L'artiste et designeuse Paula Hayes y traite de ses projets de jardins, privés ou publics, de l'attention collective nécessaire à leur développement (*Projects Series : Paula Hayes*). L'aspect juridique liant les artistes et l'institution, le partage des responsabilités, y sont abordés, proposant des contrats-types (*Project Series : Archive Contracts*). Plus loin, Ben Kinmont s'attarde sur treize actions menées par différents artistes (Vito Acconci, Paul Christenson, Gustav Metzger, Sydney Moffler...), *Exhibitio Chimerica* dessinant les prémices d'une collection d'art conceptuel totalement immatérielle, basée sur le colportage de récits, au risque de leur transformation progressive. Enfin, il s'attarde longuement sur des artistes s'étant engagés dans une critique radicale de l'institution. Lee Lozano² (1930-1999) cessa sa pratique picturale, Christopher

¹ Ben Kinmont, *Prospectus, Thirty-one works*, Chatou, Cneai, 2002, non paginé.

² Ben Kinmont, Lee Lozano, *Project Series*, Lyon, Antinomian Press, 2010.

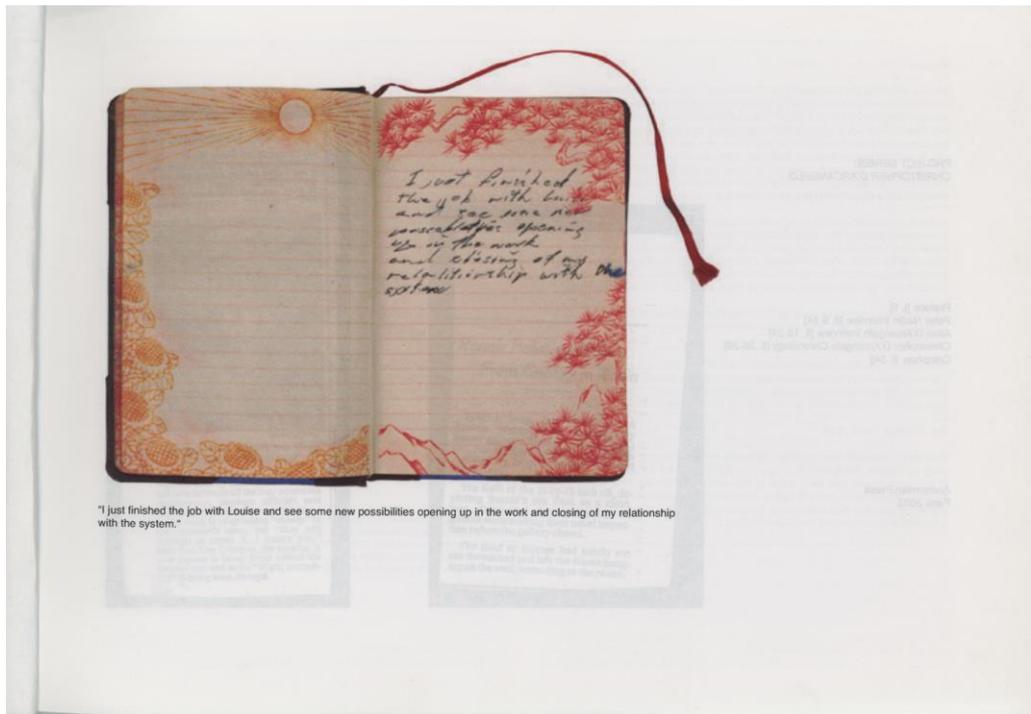
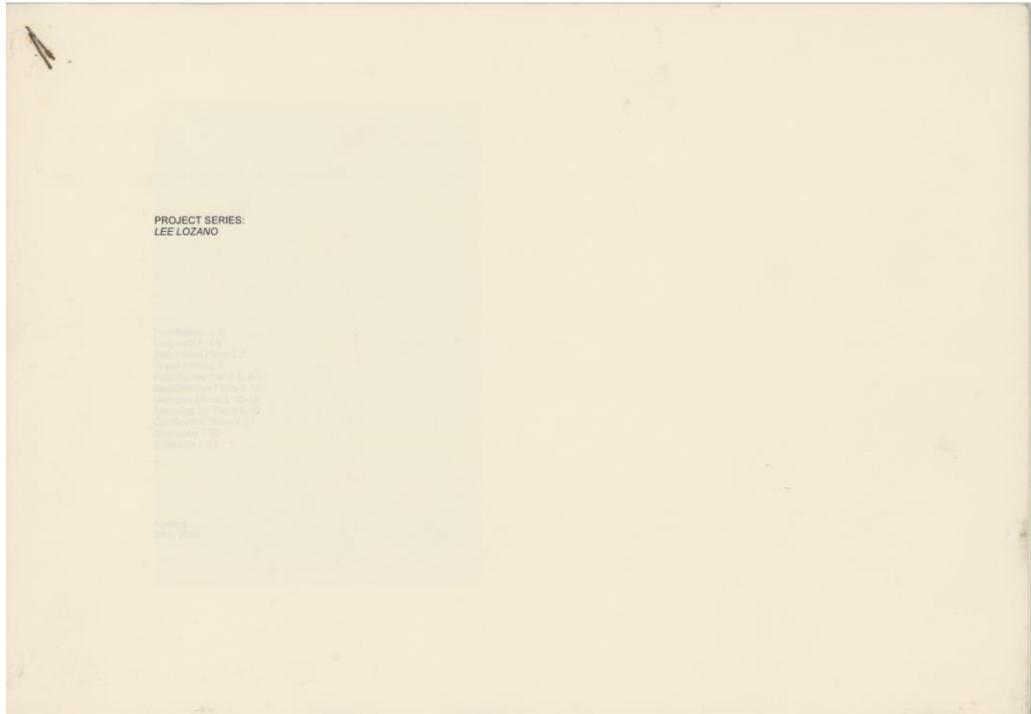
d’Arcangelo¹ (1955-1979) organisa des actions violentes dans l’espace public. Tous deux furent dans les années 1970 les premiers à dénoncer le nombre ridicule de femmes exposées dans les institutions nord-américaines, à questionner la valeur d’usage du travail artistique et, conséquemment, la reconnaissance des artistes comme travailleurs à part entière, et enfin à mettre à jour la supercherie avant-gardiste, ses surenchères discursives comme formes de soumission culturelle.

Dans une interview, Allan d’Arcangelo, le père de Christopher d’Arcangelo, revient sur les motivations qui poussèrent son fils à s’engager dans une critique définitive, s’enchaînant littéralement aux portes de musées tels que le Met ou le Moma, sans crainte des réactions hostiles du milieu artistique, de la répression policière. Ben Kinmont revient alors sur la difficulté à s’engager publiquement quand on est soi-même l’enfant d’un artiste ayant nourri la critique, la réalité marchande de son époque :

« Et bien la plupart des enfants, la plupart de mes proches, parce que j’ai été élevé dans un milieu où tous les amis de la famille étaient artistes et qu’ils ont tous eu des enfants. Et bien, seulement un, sur un groupe d’une douzaine, a décidé d’être artiste. Tous les autres ont fait autre chose. »

Chaque publication des *Project Series* est composée de photocopies de format A4 disposées à l’italienne, simplement agrafées en haut à gauche ou sur le côté. Chacune de ces publications peut faire l’objet de réimpressions supervisées par l’artiste. Ainsi, en 2007, au Künstlerhaus Stuttgart, dans le cadre d’une

¹ Christopher d’Arcangelo *Project Series*, Lyon, Antinomian Press, 2010.



Ben Kinmont, *Project Series: Christopher d'Archangelo*, Antinomian Press, 2007.

exposition organisée par la librairie berlinoise, Motto, j'ai acquis pour quatre euros le *Project Series : Christopher d'Arcangelo*. Le colophon indiquait Künstlerhaus Stuttgart/27 Mars 2007/Stuttgart/Auflage : 50 Stück. Trois ans plus tard, invitant Ben Kinmont, dans le cadre de Table d'Hôtes, projet mené par mes soins en collaboration avec Pierre-Olivier Arnaud, la publication portait le colophon suivant : Antinomian Press/Printed on demand during the time of Table d'Hôtes/14-16 rue Terraille, Lyon, France/25 june-1st july 2010. En 2011, durant l'exposition *La Photocopie*, au Cabinet du Livre d'Artiste, le colophon précise : Antinomian Press/ Printed on demand during the time of La Photocopie/Cabinet du Livre d'Artiste/Éditions Incertain Sens/Université Rennes2-Campus Villejean/Place du recteur Henri Le Moal 35000 Rennes/10 february-4 april 2011.

Les trois éditions ne diffèrent pas. Seule l'édition allemande reproduit en couleur, la double page d'un carnet de Christopher d'Arcangelo où les mots sonnent comme un véritable manifeste : « Je viens juste de finir le job avec Louise (Lawler) et je prends conscience de nouvelles possibilités d'améliorer le travail et de boucler ma relation avec le système¹. »

Ainsi si la ronde du colportage est toujours reprise, l'aventure toujours enrichie par la vie en extérieur « faite de successions, de complications, de changements infinis et accidentels² », les objets doivent toujours demeurer sous l'emprise du colporteur. Sans cette surveillance, c'est tout l'édifice spéculatif érigé par ses

¹ Christopher d'Arcangelo, *Project Series*, Lyon, Antinomian Press, 2010.

² Giorgio Agamben, *L'Aventure*, Paris, Seuil, 1990, p. 42.

soins qui est menacé d'écroulement. Ce n'est pas parce que les journaux, livres, ephemera, sont distribués gratuitement, de porte-à-porte, de main à la main, ou bien cédés pour un prix symbolique, que cette mission doit être menée *à la légère*. La distribution d'imprimés dans l'espace public, n'a pas pour but unique la diffusion d'idées. Il s'agit aussi d'un exercice de distinction : saluer, *toucher* les membres d'un groupe nouveau, inclure ce dernier dans la ronde du projet. Pour les comprendre, suivant l'invitation de Vilem Flusser, il faut se faire « chasseur de gestes ». On n'aborde pas autrui sans respecter un certain nombre de seuils, de distances et en cela cette démarche se rapproche de certains rites religieux.

Le distributeur est-il l'auteur ? Faut-il se taire, se présenter, présenter succinctement¹ l'objet distribué ? La lecture peut-elle être partagée, commentée en direct si la brièveté du texte l'autorise, emprunter à nouveau le chemin des lectures collectives de la Bibliothèque Bleue ? Cet échange peut-il mener à des rencontres futures, dessinant les étapes, *les temps*, dans le sens musical du terme, d'une collaboration ? Si toutes les approches procèdent d'un même protocole, chaque expérience est différente. Il faut prendre en compte l'énervement possible de la personne abordée, la violence d'un refus. Dans les années 1970, la performance a remis en question l'autonomie de la sculpture en présence du public. Elle les a entraînés tous deux dans une construction narrative. De Joseph Beuys à Guy de Cointet – soient deux artistes à

¹ *Les Tract'eurs*, Antonio Gallego et Robert Martinez s'entendent à accompagner la distribution de leurs tracts par une succincte explication. Ils laissent, pour ainsi dire, les choses se faire, ne confondant pas le travail de l'artiste et celui du médiateur.

l'esthétique totalement opposée, le premier lié à l'esthétique dramatique du post-romantisme allemand et de la seconde guerre mondiale, le deuxième fasciné par le nonsense de la littérature anglo-saxonne (Lewis Carroll), les objets quotidiens de la société de consommation américaine – la performance a valeur de récit. Pour ce faire, elle charge la puissance imageante des sculptures d'une énergie supplémentaire. Aussi modestes soient ces dernières (une couverture en feutre pour Beuys, un volume de couleur, une pièce de mobilier pour de Cointet), elles sont censées *agir la situation*.

En 1985, Christopher d'Arcangelo, de passage à Paris, décroche un tableau de la grande galerie du Louvre. Dix ans plus tard, au même endroit, Ben Kinmont distribue l'édition, *Project Series : Christopher d'Arcangelo*. Cette action commémorative, menée sans l'accord officiel du Musée du Louvre, célèbre la force critique, intellectuelle du geste d'Arcangelo sans refouler l'engagement corporel indispensable à sa réalisation. Exposée en librairie, l'édition de Ben Kinmont, composée de quelques photocopies, n'attire guère l'attention. Dans le contexte du Louvre, elle va concentrer sur elle tous les regards. Après avoir étendu le théâtre de ses opérations à l'espace d'un musée mondialement célébré, porteur d'un imaginaire à la hauteur de la collection qu'elle accueille où par définition, les comportements, les déplacements sont contenus, Ben Kinmont transgresse un second interdit, le contact physique avec des inconnus plongés dans la contemplation ou dans l'étude d'une œuvre. Avec quelques feuilles A4, il rend compte d'une activité réprouvée par la loi. Avec ce témoin de papier, il poursuit cette course de relais qu'est la création artistique.

Depuis le milieu des années 1990, le système économique libéral approuve la distribution de magazines gratuits dans l'espace public. Matériellement, la cherté des annonces publicitaires évince momentanément le recours à un prix de vente. De plus, la gratuité permet d'approcher des groupes sociaux décentrés, liés à la contre-culture, peu enclins traditionnellement à acheter des magazines. Dissimulés sous une somme d'artifices séduisants, (*cool* aurait écrit Jean Baudrillard, analysant les années 1980¹), ces gratuits sont les relais de la très sévère idéologie dominante. Le magazine VICE, diffusé mondialement chez les disquaires, les Clubs, les boutiques de skateboard, est caractéristique de cette approche à l'endroit des jeunes travailleurs ou des étudiants. Il traite, entre deux publicités savamment mises en forme, contrôlant parfaitement l'ordre des signes, de sujets sociétaux décalés. Notons le glissement sémantique entre le titre d'origine, *VoICE Of Montreal*, périodique consacré aux *homeless* et distribué par leurs soins (l'équivalent de *Trott'War*, en Allemagne, ou de *Le Vif* à Bruxelles) et le titre actuel, *Vice*, comme figure appauvrie de l'émancipation.

Donner dans ces conditions consiste à prolonger la guerre économique *avec d'autres moyens*. Une fois abonnée à une *newsletter*, l'attention de l'intéressé est maintenue par des courriels abondants. Au sein du paysage numérique, la forme de ses promenades est dessinée par des algorithmes. Cette économie régulée s'oppose en tout à l'activité artistique. On est bien loin de la modeste subversion de Ben Kinmont : distribuer des photocopies, faire que ces

¹ Jean Baudrillard, *Cool Memories*, Paris, Galilée, 1985.

photocopies s'entendent un court instant à créer un lien esthétique et social, à produire un contre point. En cela, cette tactique répète avec méthode et entendement, les conseils de l'artiste et économiste Robert Filliou : « Faites autre chose, pensez à autre chose¹. » Elle transgresse aussi la règle tenue secrète par le marché de l'art comme quoi chaque forme plastique est fatalement monnayable et que cette distinction finale est toute la différence². Cette position Karel Teige l'a critiquée dès les années 1920, avec il est vrai une phraséologie marquée par les avant-gardes russes : « La commercialisation de l'œuvre d'art est la preuve du mépris que la bourgeoisie montre à l'égard des valeurs spirituelles, tant que celles-ci ne produisent pas d'argent³. »

Le don public comme activité artistique réelle fragilise l'économie monnayable de l'œuvre d'art. S'il n'est évidemment pas en mesure de se substituer au commerce mondialisé et aux modèles que ce dernier impose, sa persistance permet de les dérouter *un instant*. Marchands et collectionneurs sont-ils alors nécessaires ?

« Et vous collectionnez aussi l'or ?

Oui, oui, oui, mais ça prend beaucoup de temps pour collectionner : j'ai des pièces d'or avec des aigles. J'en ai un kilo... Oui, un kilo, J'ai des pièces mexicaines, j'ai des pièces américaines, des dollars, vingt dollars, dix dollars et cinq dollars, J'ai des pièces anglaises aussi. Je n'ai pas encore de

¹ Robert Filliou, « A proposition, A problem », *Manifestos*, New York, A Great Bear Pamphlet, 1969, p. 14.

² En 2015, l'exposition, *Take Me (I'm yours)*, organisée par Christian Boltanski, Hans-Ulrich Obrist et Chiara Paris dans un tel lieu que la Monnaie de Paris a, en intimant au public que *tout doit disparaître*, signalé ironiquement l'expression finale du don.

³ Karel Teige, *Le Marché de l'Art*, Paris, Allia, 2000.

Louis, de Louis français, mais j'ai des Marks, des Marks en or. Oui, c'est comme ça, mais je ne les ai pas avec moi parce que je ne me promène pas avec ma collection¹. »

¹ Entretiens de Marcel Broodthaers avec Benjamin H.D. Buchloh et Michael Oppitz, à propos de son film, *Analyse d'une peinture* (1974), repris dans *Le Catalogue des Monnaies*, Anvers, Ronny van de Velde, 1992, non paginé.

DE LA LIBRAIRIE DES ÉCRIVAINS À CONTINUOUS PROJECT :
DIFFUSER, RÉSISTER

« Les initiatives indépendantes ne sont nullement le fruit de frustrations ; bien au contraire, elles sont nées d'une volonté d'artistes qui ont pour but de promouvoir, et de créer un réseau de communications. »

Guy Schraenen

Après avoir opposé les stratégies artistiques de type monumental de Siah Armajani, Alice Framis et Thomas Hirschhorn, à la légèreté tactique de Ben Kinmont et Jef Geys, problématisons davantage la publicité du livre en posant devant nous plusieurs exemples historiques issus des domaines des arts plastiques et de la littérature. En débutant par la Librairie des Écrivains, active au tournant de la révolution russe de 1917, nous tenterons de prouver qu'à plusieurs reprises au cours du siècle passé, des auteurs, des éditeurs, confrontés à l'hostilité de leur époque, ont, selon différents degrés, opté pour la clandestinité, le retrait de la vie sociale. Cette situation fut souvent à l'origine de *formes à contrainte*, de livres dont l'intensité disruptive mérite d'être mesurée.

LA LIBRAIRIE DES ÉCRIVAINS

« Un menuisier fabriqua d'après nos plans des bibliothèques pour lesquelles nous extorquâmes des planches à une coopérative. Sur les rayonnages s'alignèrent des livres transportés à dos d'homme, certains venant de maisons d'édition survivant encore, d'autres de chez nous – de nos réserves, dont nous étions contraints de nous séparer – d'autres enfin de chez des amis. En guise de caisse, une boîte en carton, en guise de vitrine, une

planche inclinée devant une fenêtre qui se couvrait de givre le soir et se réchauffait vaguement au matin¹. »

Lorsqu'en 1922, Mikhaïl Ossorguine (1879-1942) rédige *Les Gardiens des livres*, il désire rendre compte de son activité de libraire à la Librairie des Écrivains, créée par ses soins à Moscou, en collaboration avec l'écrivain Alexandre Iakolev et quelques collaborateurs de passage – philosophes, hommes et femmes de théâtre, critiques. Dans une Russie frappée par le froid et la famine, à quoi servent encore les livres ? Le bois de chauffage manque. Le thé, le sucre et le pain ont déserté les tables. Dans la nouvelle intitulée *La Caverne*, parue en 1920, Ievgueni Zamiatine décrit le désespoir d'un couple qui faute de trouver du bois de chauffage est acculé au vol puis au suicide. En 1922, Kazimir Malevitch renonce à son poste à l'École Artistique de Vitebsk, quitte son appartement de fonction, s'installe à Petrograd d'où il écrit :

« Moi-même, je suis maintenant en mauvaise santé, état de nerfs très malade, pas d'argent, pas de nourriture, pas d'habits². »

Des lettrés dispersent leur bibliothèque, échangent des éditions originales et coûteuses contre quelques harengs, des « livres italiens du XVII^e illustrés de gravures³ » sont vendus au prix du papier. À cela, il faut ajouter l'incurie des fonctionnaires en poste qui sous prétexte d'alimenter les bibliothèques ouvrières nouvellement inaugurées détruisent plus qu'ils ne recueillent. Il s'agit

¹ Mikhaïl Ossorguine, *Les Gardiens des Livres*, Paris, Interférences, 1994, p. 14.

² Tzvetan Todorov, *Le Triomphe de l'artiste*, Paris, Flammarion, 2017, p. 234.

³ Mikhaïl Ossorguine, *Ibid.*, p. 25.

alors pour Ossorguine et ses compères de recueillir ces « débris » de bibliothèque. Outre l'évitement de la destruction pure et simple des livres, leur remise en circulation dans le cercle des lecteurs, La Librairie des Écrivains s'emploie aussi à défendre la littérature vivante. Puisqu'il est vain de vouloir faire appel à un imprimeur professionnel (le coût des matières premières et le contexte politique ne le permettent pas), les auteurs entreprennent de recopier leurs courts romans et leurs recueils de poèmes. À Moscou, entre 1919 à 1921, le catalogue proposé par Ossorguine forme une liste composée de 182 titres, à laquelle il faut ajouter d'autres ouvrages, composés en province – le célèbre poème de Vladimir Maïakovski, « La flûte de l'épine dorsale », recopié en 1919 par sa dédicataire Lily Brik et accompagné d'un dessin de l'auteur. La description matérielle des livres dressée par Ossorguine nous rappellent que les auteurs utilisent tous les papiers disponibles pour peu qu'ils supportent l'encre : papier mauve ou papier bleu d'emballage, bristol usagé, et pour les couvertures, billets de banque frappés par la dévaluation. Les textes sont rédigés dans des encres de différentes couleurs, sagement alignés ou bien déstructurés selon une énergie toute futuriste. Quant aux dessins, ils évoluent d'un exemplaire à l'autre. Avec cet entremêlement littéraire et graphique, maintenu entre quelques pages cousues, émerge un genre fragile. Son esthétique se partage entre la naïveté des gravures sur bois du folklore orthodoxe et l'audace des placards futuristes. Qui à Moscou, en 1919, a accès aux revues, aux ephemera futuristes ? Aux calligrammes de Boccioni ou de Marinetti ? À « ces mots en liberté » selon la définition de Guillaume

Apollinaire dans son *Antitradition Futuriste* ? Bestiaires et caricatures dont le grotesque est accentué par la piètre qualité de la gouache et de l'encre utilisées, couvrent le théâtre de la page¹. Les manuscrits enluminés d'Andreï Biély, vendus sous le manteau en 1920 et 1921, font écho aux croquis de l'anthroposophe Rudolf Steiner, entrelacs composés de signes mathématiques et de symboles ésotériques². Pourchassée par les services de police, ces écritures ont été maintenues dans l'espace retranché des cabinets d'écriture et des cuisines communautaires. Les auteurs s'employant à travailler chez eux, ils limitent par mesure de précaution la diffusion de leurs manuscrits à un premier cercle, celui des amis et de quelques acheteurs recommandés. À cette fatalité, adoptant la méfiance du colporteur à l'endroit des espions de police, poètes et artistes opposent un humour salvateur, tel que celui de Chadim Cherchénevitch lorsqu'il tente de budgéter ses travaux :

« Coût du livre : je l'ai écrit en 6 heures, c'est-à-dire deux tiers d'une journée de travail. Ce jour là, j'ai dépensé :

- une tasse de lait ... 1800 r.
- 1/4 de livre de beurre... 3200r
- déjeuner... 8000 r.
- 4 morceaux de sucre... 2000 r.
- 50 cigarettes... 6000 r.
- divers... 3000 r.

¹ Alexei Remizov, *Soirée d'André Biély organisé par l'Alkonost à Volphila*, 1920-1921.

² Collectif, *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*, Paris, Fayard, 1987, p. 113.

- prix de revient... 24000 r.
- majoration (librairie)... 12000 r.
- Total... 36000 r.

Parce que vous êtes un admirateur et par égard pour votre goût, réduction de 25%. Total : 27000 r¹. »

S'il est calculé sur son coût de fabrication, le prix de vente d'un livre n'est jamais suffisant pour vivre décemment. Les auteurs le savent. Par là, ils moquent les calculs mesquins, les trafics commerciaux. Les nourritures visées sont autrement plus spirituelles.

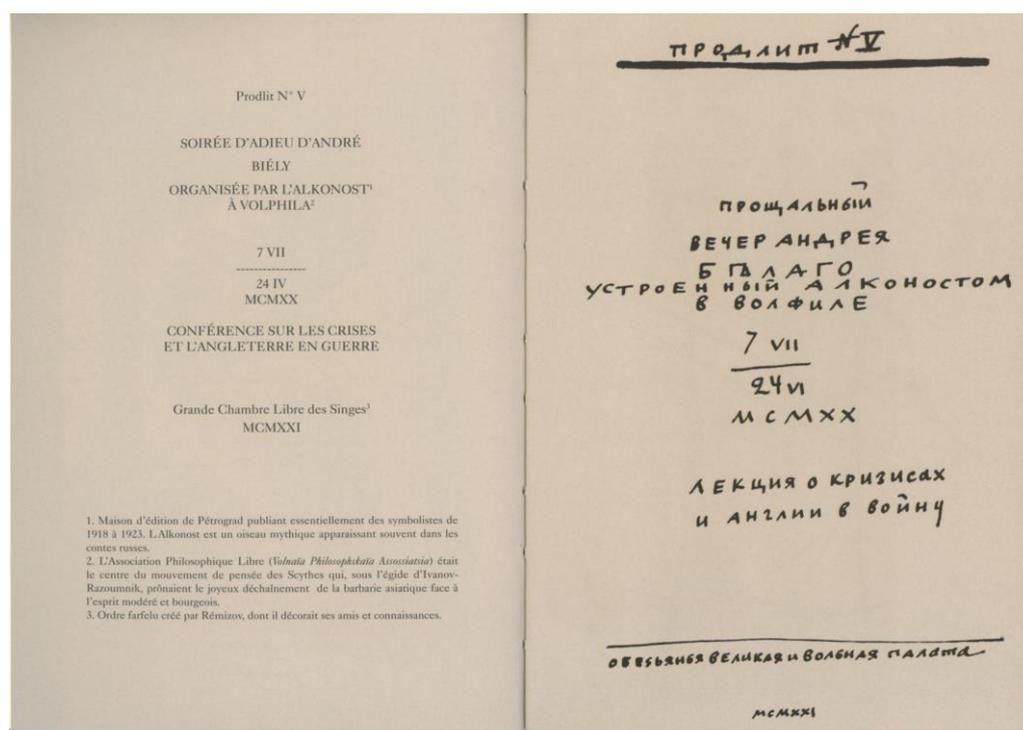
Au milieu des années 1980, la très courte période de la Glasnost va permettre à cet *art du faire* de renaître publiquement. Dmitrij Prigov (1940-2007) énumère des bestiaires, des slogans sur des double pages de la *Pravda* (*Plusieurs Glasnosts*, 1987-1989), Yuri Leiderman (1963) trace des cartographies insensées sur des pièces de coton (*Le choix du lapin*, 1993) et Babi Badalov (1959) s'emploie à tenir un journal graphique intitulé *Nuage*². Tous, ils aident à la renaissance des écritures du début de siècle. Ces artistes s'emparent de ces modèles éditoriaux pour exalter la force bridée de leur existence, mettant à nu ce qu'Harald Szeeman a défini en 1972 sous le terme de « mythologie individuelle » pour qualifier, il est vrai, les sculpteurs Etienne Martin et Paul Thek dont le destin n'a jamais croisé le totalitarisme politique. Chez Prigov, Leiderman et Badalov, l'ombre du mystique se superpose à celle du mauvais

¹ Chadim Cherchénevitch, « Le Testament » in Mikhaïl Ossorguine, *op. cit.*, p. 57.

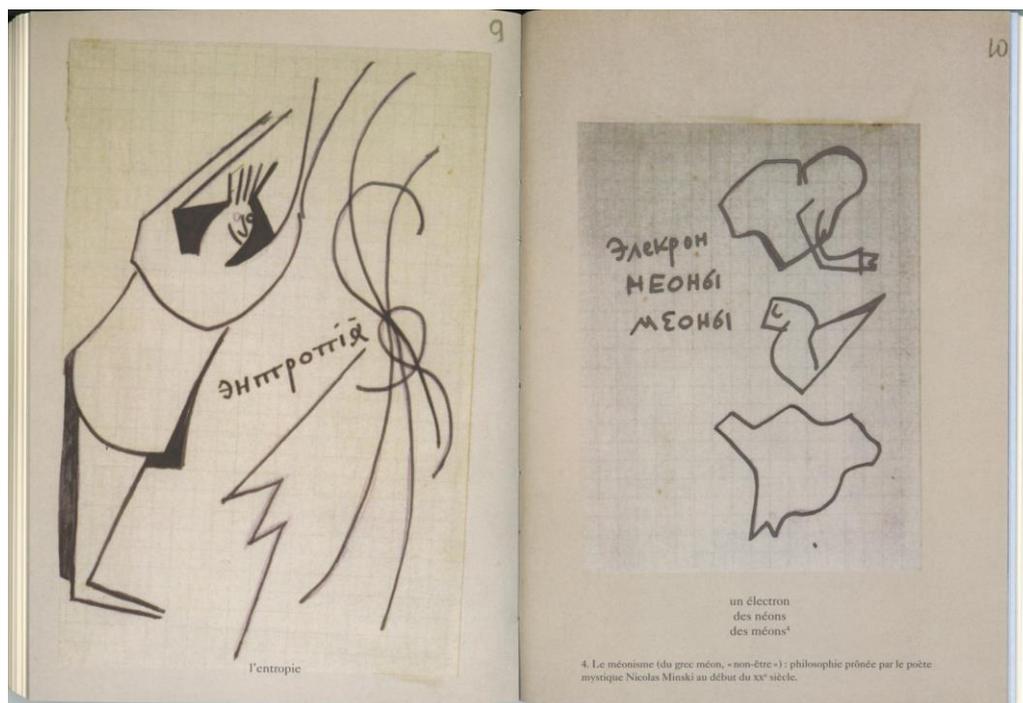
² Babi Badalov, *Nuages*, Graz, Steirischer Herbst Festival, 2012.



Mikhaïl Ossorguine, *Les Gardiens des Livres*, Paris, Interférences, 1994.



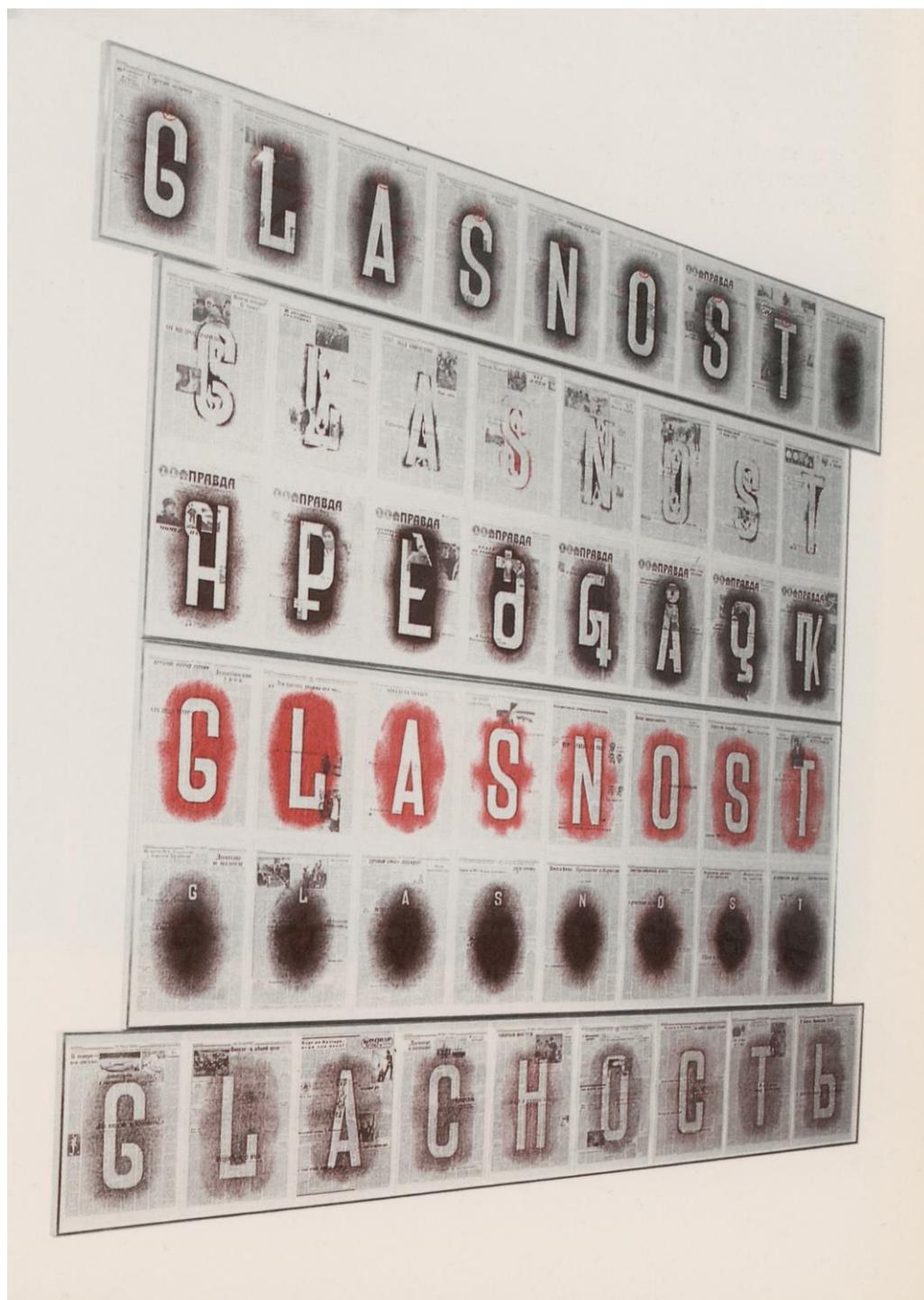
Alexei Remizov, Marina Tsvétaïeva, *Soirée d'adieu d'André Biély*, 1923, traduction et page de garde.



Alexei Remizov, Marina Tsvétaïeva, *Soirée d'adieu d'André Biély*, 1923.



Babi Badalov, *Nuages*, Graz, Steirischer Herbst Festival, 2012.



Dmitrij Prigov, *Plusieurs Glasnosts*, crayon sur papier, (350 x 500 cm), 1987-1989, Musée Ludwig, Cologne.

garçon. Dans *Nuage*, le stylo Bic ne ménage pas l'épaisseur du papier comme s'il s'agissait d'inscrire le poème dans la matière même du livre. La puissance répétée des patronymes déclinés tel des mantras, truffés de fautes d'orthographe (OBAMMA, L Lisitski, Hugo Bossh), le pathétique des photos de mode surchargées de dessins obscènes traduisent l'isolement inquiet d'un artiste dont l'inspiration quotidienne stationne à mi-chemin entre le catalogue de tatoueurs et les graffiti charbonnés sur les murs des prisons. Une seule page extraite de *Nuage* suffit à rendre compte de cette violence. Le vocable UZAK (*éloigné* en turc) surplombe un bloc de mots tracés en cyrillique, les entrelacs d'une couronne mi-animale mi-végétale orient le visage d'un top model. En somme, tous les éléments de la page (lettrines, ornements typographiques) exaltent l'émancipation du texte, son expulsion hors des systèmes scripturaux normés et donc perpétuent, selon le mouvement historique qui nous importe, la force élémentaire initiée par Ossorguine. Régulièrement donc, la chaîne vigilante des « gardiens de livres » se reforme et régulièrement, elle entre en conflit avec les structures primitives de l'État. Babi Badalov est toujours exilé à Paris, Dmitri Prigov connu l'internement psychiatrique pour avoir en 1986, diffusé ces poèmes dans la rue :

« Je fais tranquillement la queue
Et je pense quelque part
Si on mettait Pouchkine dans une file d'attente
Et Lermontov dans une file d'attente
Et Blok aussi dans une file d'attente

Sur quoi écriraient-ils ?

- Sur le bonheur¹ ! »

« Pourquoi nous tolérait-on ? Sans doute parce qu'au début, nous étions passés inaperçus, ensuite, on ne comprit pas très bien quelle sorte d'institution nous étions, ou peut-être estima-t-on malséant de s'en prendre à des écrivains travaillant sur les bases d'une coopérative sans employer de salariés. Une fois que la librairie eut acquis sa popularité, on la toléra par inertie, tout simplement. » écrivait Ossorguine.

En 1921, les services de police jettent subitement leur dévolu sur l'organisation moscovite. À bord du *Bateau des Philosophes*, Ossorguine est expulsé de Russie à destination de la Pologne puis de Paris où il décédera en 1942. Quant à ses camarades, acculés au suicide (Maïakovski, Essenine), emprisonnés (Khlebinov), ils forment cette danse de mort que Roman Jakobson a épinglée sous le nom de *La génération qui a gaspillé ses poètes* : « Le marais de l'existence s'est empli de vase, s'est couvert des lentilles d'eau du quotidien². »

1917-1977, 60 ANS DE RÉSISTANCE EDITORIALE

La Librairie des Écrivains est demeurée secrète. La diffusion des romans, des recueils de poème copiés par les auteurs, fut décidée par la force des choses,

¹ Dmitri A. Prigov, *Moscou est ce qu'elle est*, Paris, Caractères, 2005, p. 66.

² Vladimir Maïakovski cité par Roman Jakobson, in *La Génération qui a gaspillé ses poètes*, Paris, Allia, 2001, p. 19.

pour lutter contre la violence de l'époque. Ce groupe d'intellectuels mesuraient de manière assez floue les conséquences d'une telle entreprise. Néanmoins, il a ouvert la voie à une tradition subversive pleinement consciente des dangers encourus. Régulièrement, au XX^e siècle, des individus ont redoublé d'ingéniosité pour imprimer et mettre en circulation des livres censurés, pour diffuser des textes épuisés – des écrits clandestins, des auteurs avançant masqués grâce à l'usage de pseudonymes. Le samizdat, le fanzine lui doivent tout. Dans de tels contextes de résistance politique, il est logique que les techniques privilégiées contournent les techniques d'impression communément repérées. Le travail du copiste, qu'il réalise des copies manuscrites ou tapuscrites (utilisant parfois du papier carbone pour augmenter le nombre d'exemplaires), rejoint celui des communautés silencieuses, appliquées jadis au commentaire des textes, à l'ajout d'annotations en marge, de manicules, afin de faciliter le travail des futurs lecteurs. Le copiste développe volontairement une ascèse, une économie minimum : pas de stock de papier, des outils aisément transportables au fond d'une poche. Il se contente de locaux modestes ou excentrés, moins repérables par les délateurs et les espions professionnels. Au milieu des années 1970, la banalisation de la photocopieuse accélère l'évincement des techniques traditionnelles d'impression, permettant pour la première fois dans l'histoire de l'édition clandestine, une impression importante, efficace et rapide, mais surtout et c'est là, une véritable révolution, une impression à la demande.

« Désormais, on sait tout cela, personne ne discute plus de l'aspect purement mécanique de la photographie. Mais tout le monde serait prêt à discuter de l'aspect purement mécanique de la photocopieuse. Machines pour empreintes simples, née pour restituer un imprimé exactement « tel qu'il était », sans en choisir les traits pertinents, sans laisser d'espace à l'imagination. Mais, de même que l'appareil photo, la photocopieuse est, elle aussi, un instrument et il semble que l'homme, une fois qu'il a inventé un instrument à des fins pratiques, arrive chaque fois à en explorer les possibilités imaginatives. Ainsi naît la xérographie comme tendance artistique¹. »

DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE LA PHOTOCOPIE

Le conducteur offset règle constamment ses machines, de plus, les plaques sont trop fragiles pour pouvoir être réutilisées. Le typographe est tributaire du nombre de casses en sa possession. Le sérigraphe doit nettoyer les soies des écrans pour éviter qu'elles ne s'encrassent. Le reprographe pose simplement l'original sur la vitre.

Il est bien sûr naïf de comparer les risques encourus par les poètes russes et les rédacteurs des fanzines britanniques sous la gouvernance de Margaret Thatcher, néanmoins il est important de rappeler que si des formes résistantes ont pu se maintenir, c'est grâce à ces modèles historiques, à l'investissement

¹ Umberto Eco, *Le Cahier du Refuge*, n° 0, Marseille, Cipm, 1990, p. 6.

humain qu'ils ont à leur époque engagé. L'esthétique punk et post punk, le design graphique de labels comme Rough Trade ou Factory Record, rejouent sur un mode mineur cette mise en péril. Une formation néerlandaise, Mecano, reprend en anglais un des trois poèmes découverts dans la chambre de Maïakovski après son suicide, et qui aborde pour celui qui sait lire entre les lignes, l'impossibilité d'écrire et de publier dans un contexte politique hostile :

« Je sais la force des mots

La force des mots-tocsin

Pas de ceux-là, qui savent ravir les foules.

Des autres, qui de terre feraient sortir les morts,

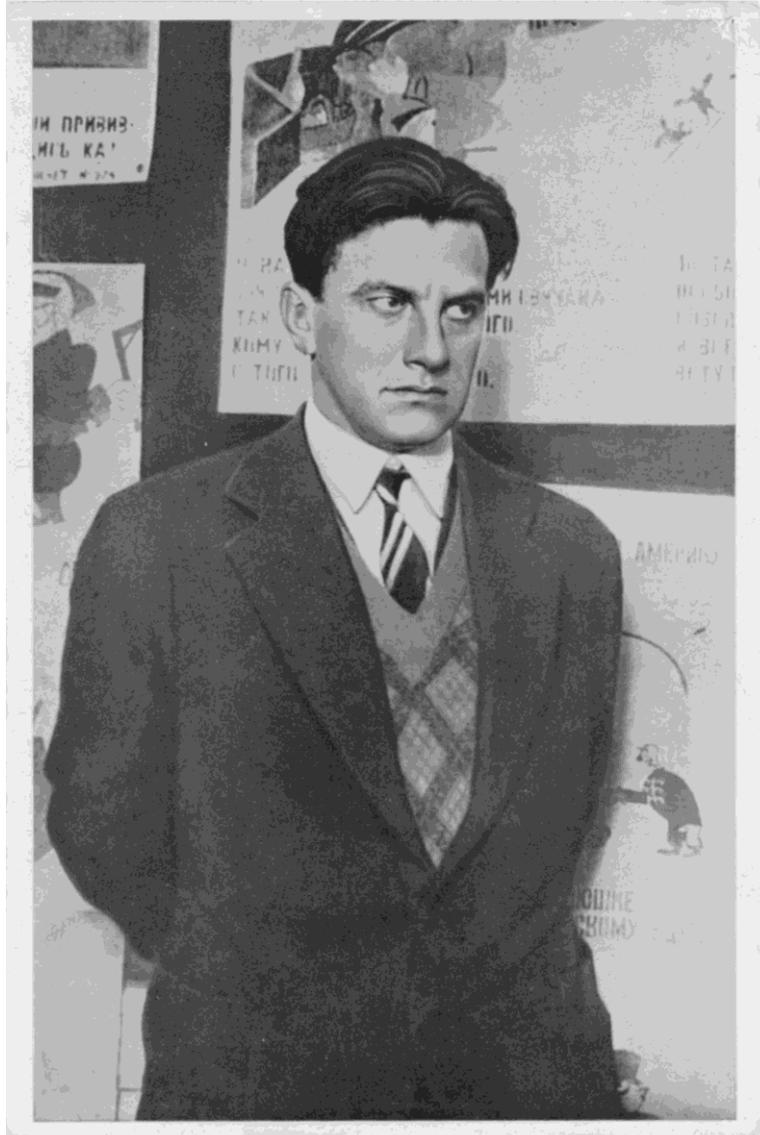
Et les cercueils défilent d'un pas de chêne sonore.

Souvent, ni lus ni imprimés, les mots tombent au panier¹... »

Les flyers de la fin des années 1970 s'ornent d'alphabets cyrilliques semblés êtres tombés des fascicules publicitaires d'El Lissitzky. Il ne s'agit nullement d'une approche parodique, comme le souligne Hal Foster à l'endroit des néo avant-gardes : « un commerce temporel entre l'avant-garde historique et la néo-avant-garde, une relation complexe d'anticipation et de reconstruction². » Il demeure chez les artistes le sentiment d'une véritable exigence ; diffuser dans le contexte ironique de la postmodernité, sous la menace du libéralisme

¹ Vladimir Maïakovski, Poésie posthume II, in *Vers et Proses*, traduction Elsa Triolet. Paris, Les éditeurs français réunis, 1957, p. 327.

² Hal Foster, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005, p. 36.



Vladimir Maïakovski, Carte postale, non datée. Archives Le Mercier.



Mecano, *Untitled*, rond central du vinyl, graphisme Joost Swarte, 1980. Archives Le Mercier.



Vivenza, *Ephemera*, Grenoble, 1982. Archives Le Mercier.



Prima Linea, *Ephemera*, graphisme Karl Bergot, Rennes, 1986. Archives Le Mercier.

ARTZINES NYC **SHOW & TELL #2**

SHOW & TELL #2

NYC NYC **NYC SPECIAL**



10 Zine makers/lovers/specialists each present their top 10 zines produced in New York City

231 11th Ave NYC, NY
 Sunday October 1, 2017
 1pm - 6pm

Printed Matter, Inc.
Printed Matter, Inc.

Printed Matter, *Ephemera*, New York, 2017.

naissant, un dernier sentiment de gravité. Il s'agit aussi de reprendre sur fond de grèves prolongées, de conflits sociaux violents (la fameuse bataille d'Orgreave, en juin 1984), les outils simples de l'Agit-Prop que sont le crayon, la colle, la paire de ciseaux. Nombre d'acteurs de la pensée et de la création contemporaines, de l'universitaire Greil Marcuse dans son essai intitulé *Lipstick Traces* à l'artiste Mike Kelley lorsqu'il participe au fanzine *Destroy All Monsters* (1974-1977) s'accordent à penser que le punk fut la dernière expression de la culture ouvrière. Les fils de sa formation se sont resserrés autour d'un canevas ancien ; réconcilier « la création esthétique individuelle » et « la production sociale collective¹ ». Par là, le punk est à rapprocher du concept derridien d'« hantologie », de son équipage de fantômes révolutionnaires. En 1983, dans le film *Ghost Dance*, du cinéaste britannique Ken McMullen (lui-même issu de la scène punk), le philosophe répond aux questions de la comédienne Pascale Ogier : « Au fond, être hanté par un fantôme, c'est avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent, avoir la mémoire de ce qui au fond n'a jamais eu la forme de la présence². »

Sans la présence des esprits russes des années 1920, comment expliquer les formes contemporaines, éphémères et fragiles, leur maintien face à l'agressivité des sociétés spectaculaires? Aujourd'hui encore, quand la librairie new-yorkaise Printed Matter spécialisée dans les livres d'artistes, créée en 1976 par des acteurs de la scène artistique (Sol LeWitt, Lucy Lippard),

¹ Hal Foster, *op. cit.*, p. 93.

² Ken McMullen, *Ghost Dance*, 1983, 1h 40.

annonce une journée consacrée à l'*Art-Zine*, elle compose une affichette digne d'une revue du milieu 1970 (photographie en noir et blanc sans nuance de gris, titres et sous-titres tapés à la machine à écrire...) comme si cette époque désignait sur la carte du temps, un idéal esthétique inégalable¹. On ne peut pas réduire cette annonce à un simple jeu formel. Ici, quelque chose demeure des avant-gardes russes et du mouvement punk, de l'invention qui fut la leur et à travers elle, d'une partie des activités éditoriales subversives du XX^e siècle.

En 1986, Jean-François Lyotard organise au Centre Georges Pompidou l'exposition *Les Immatériaux*. Parmi la quinzaine de sujets abordés, censés déconstruire les certitudes de la raison moderne et par voie de conséquence, dresser « une dramaturgie postmoderne² », l'image nouvelle réalisée par la photocopieuse comme symbole de la révolution informatique naissante, son aptitude à fixer un motif, à le diffuser en un temps record, occupe une place centrale. Le catalogue est composé d'articles brefs sur feuilles libres glissées dans un dossier à rabat. À l'article *Toutes les copies*, Jean-François Lyotard explique :

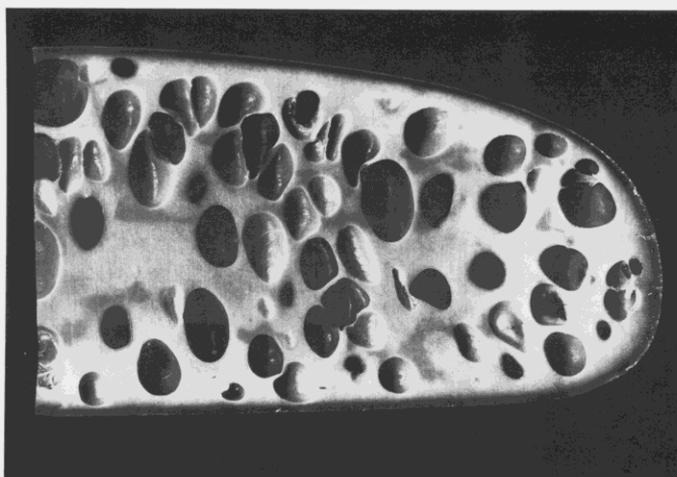
« Tout peut être photocopié. Mais la ressemblance de la copie avec l'original dépend de l'angle d'exposition et de sa durée. Le méconnaissable peut avoir lieu. Des faces inconnues révèlent le monstrueux dans le familier. Avantage de l'empreinte sur le prétendu original, de la technique perverse sur la perception droite, de l'inconscient sur la *réalité*. »

¹ Printed Matter : Artzines, Show & Tell # 2. NYC Special. Sunday 1th October 2017.

² Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, non paginé.

toutes les copies

Tout peut être photocopié. Mais la ressemblance de la copie avec l'original dépend de l'angle d'exposition et de sa durée. Le méconnaissable peut avoir lieu. Des faces inconnues révèlent le monstrueux dans le familier. Avantage de l'empreinte sur le prétendu original, de la technique perverse sur la perception droite, de l'inconscient sur la «réalité».



matériau	toutes les copies
matrice	
matériel	
matière	trace de trace
maternité	tous les auteurs

Boîte transparente exposant des objets sélectionnés, contenant un photocopieur. Un animateur fournit des photocopies de ces objets à la demande des visiteurs ou selon son propre choix. Simultanément un télescope relié à l'Atelier des Enfants du Centre Georges Pompidou fait parvenir d'autres compositions. Les photocopies sont affichées, exposées, encadrées - constituées en archives de cette expérience.

Liliane Tetter, photocopie d'un morceau d'emmenthal, 1984.

Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985. Archives Le Mercier.



Sergueï Eisenstein, photogramme, *La Grève*, 78 mn, 1925, in Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 515.

Puisqu'on ne copie jamais totalement à l'identique, l'exécuteur est équipé d'un principe de réalité à toutes épreuves. Les fantasmes d'originalité ou d'authenticité n'ont pas de prises sur lui, il privilégie l'action, la besogne sans cesse reprise. L'article de Lyotard est accompagné d'une illustration triviale en noir et blanc, légendée : « Liliane Terrier, photocopie d'un morceau d'emmental ». L'auteur de cette image est inconnue, ni le monde des arts ni l'académie des sciences n'ont retenu son nom. Elle nous invite à passer à l'acte, fut-ce pour reproduire un motif aussi banal qu'un morceau de gruyère creusé de trous (mais observant cette image, je songe à ce photogramme célèbre de *La Grève* de Serguei Eisentein, utilisé six ans plus tôt par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*, où le sol saturé de barricades enterrées laisse échapper des combattants). Ainsi chacun, sans distinction, peut s'approprier cet outil qu'est la photocopieuse et produire une image à partir d'une coupure de presse, d'une lettre manuscrite, d'un dessin, d'un volume ou pourquoi pas, d'un fragment du corps¹. Chaque image (texte ou photo) est imprimable autant de fois que nécessaire, le remplacement de la cartouche de Toner ne nécessite aucune connaissance particulière². À l'époque, les taux d'agrandissement ou de réduction, le contraste, sont des fonctions clairement accessibles sur le clavier de la machine. À force d'agrandir ou de réduire, on peut littéralement comme dans le récit de Richard Matheson, *The Shrinking*

¹ La reproduction de la paume de la main est un classique chez les usagers de la reprographie. Elle perpétue un geste universellement répandue ; la critique anglaise Teal Triggs a d'ailleurs choisi ce motif pour illustrer la couverture de son essai consacré à l'édition underground.

² Comme il existe des impressions humides (sérigraphie, offset), la reprographie est une impression sèche nécessitant l'usage d'une poudre sans ajout de liant.

Man, toucher des zones invisibles, faire apparaître des formes mystérieuses, des motifs abstraits autonomes et flottants. Il est possible de se perdre dans l'épaisseur de l'encre, de plonger dans la profondeur des noirs, dans la matière infra mince de la chose imprimée. Si la photocopieuse définit un ensemble d'usages matériels pratiques, elle plonge aussi dans l'épaisseur de l'inconnu, du « monstrueux » pour reprendre l'expression de Lyotard. D'ailleurs, tout ce qui peut être saisi sur l'instant, qui peut être reproduit à plusieurs centaines d'exemplaires en quelques minutes, ne relève-t-il pas du monstrueux ou de l'activité magique ? Les sept artistes (Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner) invités en décembre 1968 par Seth Siegelaub et John W. Wandler pour le projet éditorial que l'histoire de l'art a retenu sous le nom de *Xerox Book*¹ vont, malgré l'approche matérialiste qui les caractérise, céder à une forme de rêverie que seule la photocopie autorise. Aujourd'hui, vue en mode *diaporama* sur un écran d'ordinateur, chaque séquence composée de vingt-cinq pages ressemble à un film d'animation scientifique où l'infiniment petit (les impressions de Carl Andre ressemblent étrangement à des cellules proliférantes évoluant sous la lentille d'un microscope) et l'immensité se mêlent (les trames de Robert Barry, les vues oscillantes de la planète Terre par Robert Morris). Comble d'ironie, le mot Xerox n'apparaît nulle part dans le livre et les documents d'origine furent imprimés en offset.

¹ Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, New York, Seth Siegelaub, Jack Wandler, 1968.

L'usage de la photocopieuse engendre donc une forme d'exclusion, le sentiment d'habiter une bulle spatio-temporelle concentrée sur une fenêtre aveugle, régulièrement zébrée de blanc. Chez les reprographes, on ne compte plus les habitués concentrés de façon maniaque sur la reproduction d'articles de presse ou de courriers officiels. La manipulation de documents sur la surface vitrée est en soi une forme de contentement, de contrôle absolu. Idéalement, ces manipulations appelle une autre manipulation, collective celle-là : le tractage, la rencontre avec le lecteur situé à l'entrée des concerts ou à la sortie des usines :

« La xérographie marque le temps de la publication en continu. Maintenant n'importe qui peut être à la fois auteur et éditeur. Prenez n'importe quel livre de n'importe quel sujet ou tradition faites votre propre livre en photocopiant un chapitre d'un tel, un chapitre de tel autre, du vol en direct¹ ! »

La première photocopie fut fabriquée par Chester Carlson et son assistant, Otto Kornei, à Astoria, New-York, le 22 octobre 1938. Pour valider leur invention, ils reproduisirent la date du jour : « 10.-22.-38 ASTORIA² » Avec son aspect granuleux, cette photocopie fait songer à une aquatinte ou à un frottage réalisé par un archéologue. Son désir d'objectivité est comparable aux *Date Paintings* d'On Kawara, débutées vingt-huit ans plus tard, le 4 janvier 1966 ; peintures monochromes, généralement de petit format, et sur lesquelles l'artiste peignait

¹ Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, New-York, Bantam Books, 1967, p. 123.

² Collectif, *Xerography*, Londres, First Site, 2013, non paginé.

avec précision, comme seul un peintre en lettres peut le faire, la date de leur exécution. Si Carlson et Kornei avaient été plus pointilleux, ils auraient dû ajouter les heures et les minutes car ce que ne nous livre pas ce document, c'est la durée de sa fabrication... une journée ? une heure ? une minute ? En tous les cas, s'ouvre ici un champ de résonances que l'on peut résumer par *aujourd'hui, une image a été produite qui modifie en partie l'économie iconographique future*. Si le terme de résonances dessine pour le théoricien Andrew Murphie le chemin sinueux qui mène de l'écriture à la lecture, et de la lecture à l'opinion publique, il peut aussi être appliqué aux contingences *hic et nunc*, aux procédés techniques et matériels autorisant une production formelle. Pour la première fois dans l'histoire de l'édition, une technique de reprographie, ne nécessitant aucun savoir faire particulier, est laissée à disposition du public. C'est peut-être d'ailleurs avec le photomaton, autre outil de reproduction photographique, la première machine partageable entre tous. Symboliquement, elle sera installée dans ces lieux de passage que sont les gares et les allées marchandes ne permettant, le plus souvent, que la reproduction de certains documents utiles à l'identification des individus (acte de naissance, quittance de loyer). Avec son installation plus tardive dans des boutiques spécialisées, une relation nouvelle se nouera entre l'utilisateur et la machine, le premier confiant à la seconde des documents de plus en plus privés et faisant de la page, un théâtre fictionnalisé. L'utilisateur pourra choisir entre deux techniques pour préparer son projet éditorial. La première technique consiste à reproduire un objet préalablement maqueté, exécuté selon le vocabulaire des graphiste. La seconde consiste à

disposer directement sur la vitre un composé de textes et de photographies. Puisque la photocopieuse impose un imaginaire synonyme de vitesse, les artistes privilégieront cette fonction. Nulle raison de se perdre en arguties, de débattre sur la profondeur des noirs, la nuance des gris. Très vite, d'ailleurs, certains d'entre eux, des archéologues colporteurs, (Claude Horstmann, Willem Oorebeek, Joëlle Tuerlinckx ou Eric Watier) passeront à la vitesse supérieure, photocopiant peu, s'ingéniant surtout à collecter les photocopies des autres, à sonder les corbeilles à papier, pour rendre compte d'une écriture collective, de sa génétique. La spatialisation des soirées littéraires de Mme de Staël ne fonctionnaient pas autrement. Les convives invités à composer des missives privées, devaient s'isoler entre quatre murs, dans le confort d'appartements laissés à leur disposition. La parodie des sentiments (à qui s'adresse réellement une lettre privée destinée au cercle public ?) s'accompagnait donc d'un cadre de production qui échappait aux rédacteurs. En fait, si ces derniers s'y soumettaient avec tant de complaisance, c'est qu'ils n'étaient pas en mesure d'excéder le jeu social imposé. En contrôlant en partie les moyens de production (espace, durée), Mme de Staël conditionnait la qualité des productions littéraires¹.

¹ Jürgen Habermas, *L'Espace public*, Paris, Payot Rivages, 2011, p. 60.

DEUX EXEMPLES D'ÉDITIONS PHOTOCOPIÉES

Sniffin'Glue et *L'In-Plano* sont deux revues, au contenu éditorial difficilement comparable. *Sniffin' Glue* est mondialement connue pour avoir porté, entre 1976 et 1977, la culture punk à son apogée. *L'In Plano* a tenté, en quatre-vingts parutions quotidiennes étirées entre le 15 janvier et le 6 mai 1986, de promouvoir une production poétique hors du cercle repéré de ses laudateurs. Malgré ces différences, leur initiateur, le disquaire londonien, Mark Perry et le poète et revuiste, Claude Royet-Journoud, s'entendaient quant au colportage rapide et étendue de leur publication.

Comme son nom l'indique, *L'In-Plano* est composé d'une page unique, imprimée recto verso. Son format A4, l'évidence de sa charte graphique constituée d'éléments immuables (le titre est tracé à l'aide d'un pinceau chargé d'encre de Chine, il est systématiquement accompagné d'une illustration découpée dans des publicités d'après-guerre, le texte tapuscrit fourni par les auteurs est intégré tel quel sans modification¹) font que *L'In-Plano* semble s'adresser à un lecteur unique, nouant avec lui un haut niveau de connivence, de partage affectif. Il impose une vitesse de lecture identique à celle d'une lettre amicale, rangée dans un portefeuille, sur laquelle on reviendra plus tard,

¹ « Il était assez drôle de voir qu'entre le "manuscrit" et la revue achevée, il n'existait guère de différence. » Claude Royet-Journoud, entretien avec Jacqueline Pluet, *La Revue des revues*, n°5, printemps 1988, p. 74.

sûr d'y retrouver une phrase sur laquelle méditer¹. Parmi les collaborateurs les plus assidus, citons les noms d'Emmanuel Hocquard, Jean Frémon, Jean Daive, Jean-Marie Glaize, Jacques Roubaud, celui de Claude Royet-Journoud, ouvrier discret, demeurant volontairement invisible. À l'époque, depuis deux décennies, ce groupe œuvre à la valorisation d'une écriture poétique dite *blanche*, désengagée en tous les cas de tout lyrisme, dont la modernité brille encore grâce à cet opus discret : « Support concret-abstrait, oui, mais aussi espace : le papier devenu feuille, la feuille page, la page pensée comme telle, scène ouverte, volume mental, théâtre, depuis Mallarmé, des opérations². »

Quant à la diffusion, elle s'opère principalement par voie postale à destination de cent cinquante fidèles et par dépôt, dans les librairies Le Divan et Les Matinaux, de nombreuses autres librairies l'ayant refusé sous prétexte de sa minceur³. Porteur d'enveloppes en kraft rehaussé d'un dessin original à l'encre de Chine, Royet-Journoud colporte donc par paquets de quatre ou cinq numéros, ses nouvelles poétiques. « J'ai pu constater que la photocopie touche un public qui n'ose pas s'approcher de l'imprimé.⁴ »

¹ La quatre vingtième et ultime parution s'achève d'ailleurs sur cet aphorisme troublant de Jean Daive : « Écrire le mot barricade. »

² Claude Royet-Journoud, entretiens avec Jacqueline Pluet in *La revue des revues*, n°5, printemps 1988, p. 74.

³ À ce sujet, la réponse de Georges Dupré directeur de la librairie La Hune à propos de la revue Zuk mené également par Royet-Journoud est intéressante : « Maintenant, si je me place sur mon terrain strictement quotidien de libraire, je ne vois pas comment intégrer physiquement dans notre « merdier » de revues, ce mince opuscule format carte-postale. »

⁴ Claude Royet-Journoud, Ibid.

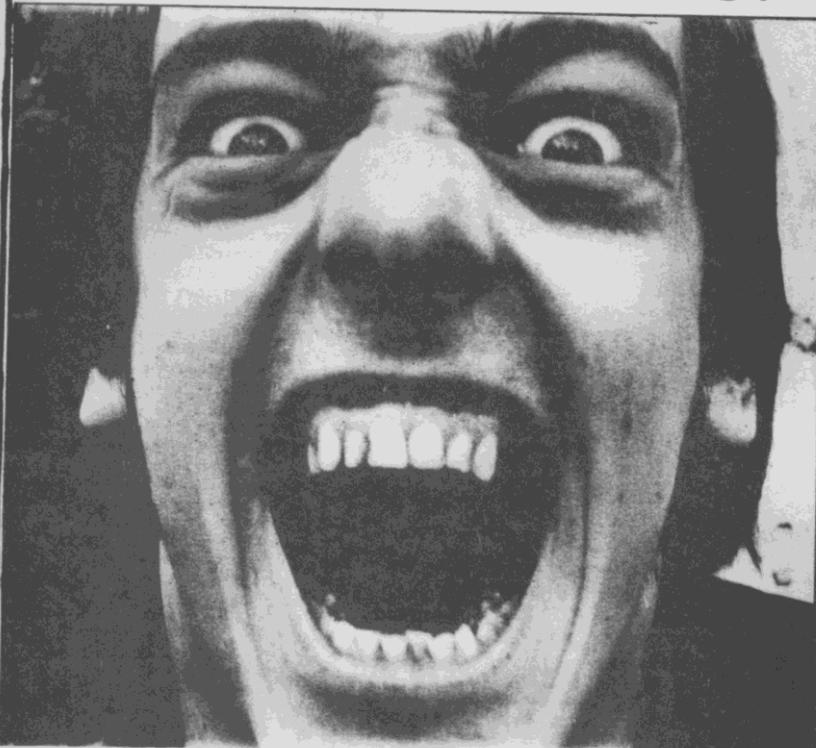
SNIFFIN' GLUE...

AND OTHER ROCK'N'ROLL HABITS, FOR
A BUNCH OF BLEEDIN' IDIOTS! (5) NOVEMBER '76.

If you actually like is rag you must be one of the idiots we write it for. Price:

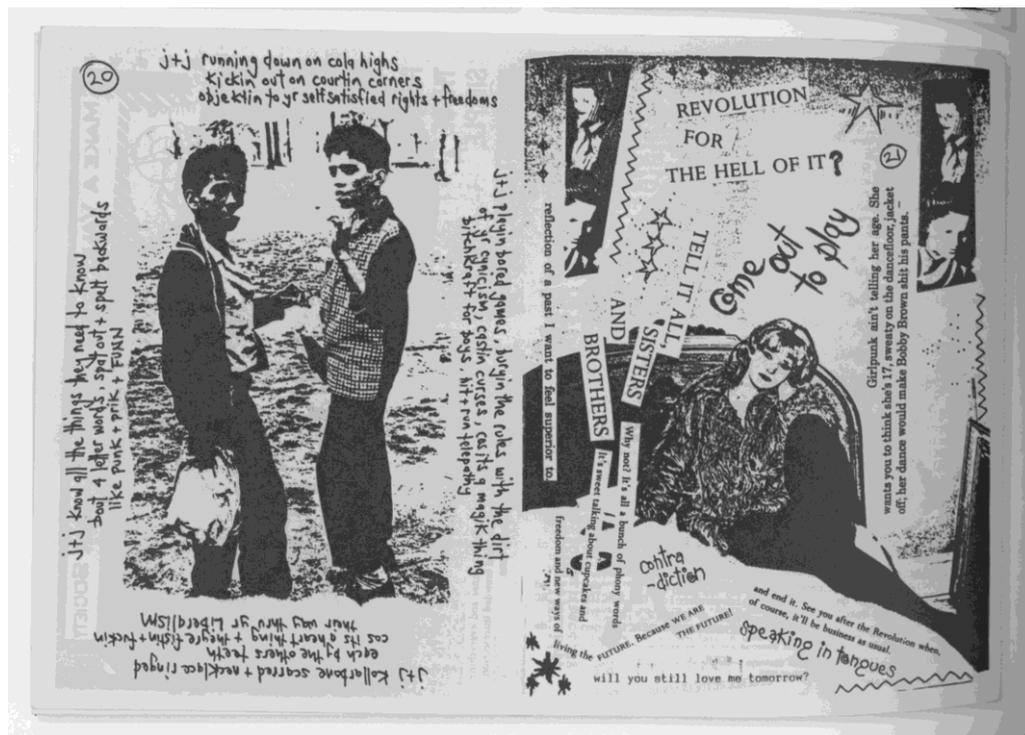
EDDIE AND THE HOT RODS

LIVE AND ALBUM REVIEWS.

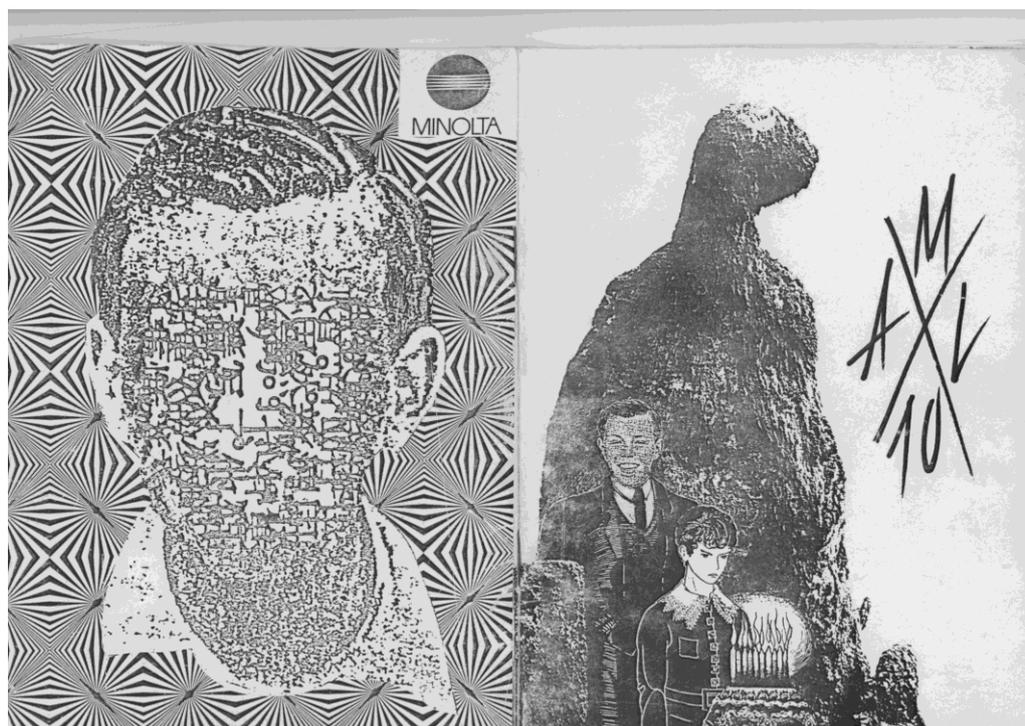


THE PLUS
SUBWAY SECT + CHELSEA

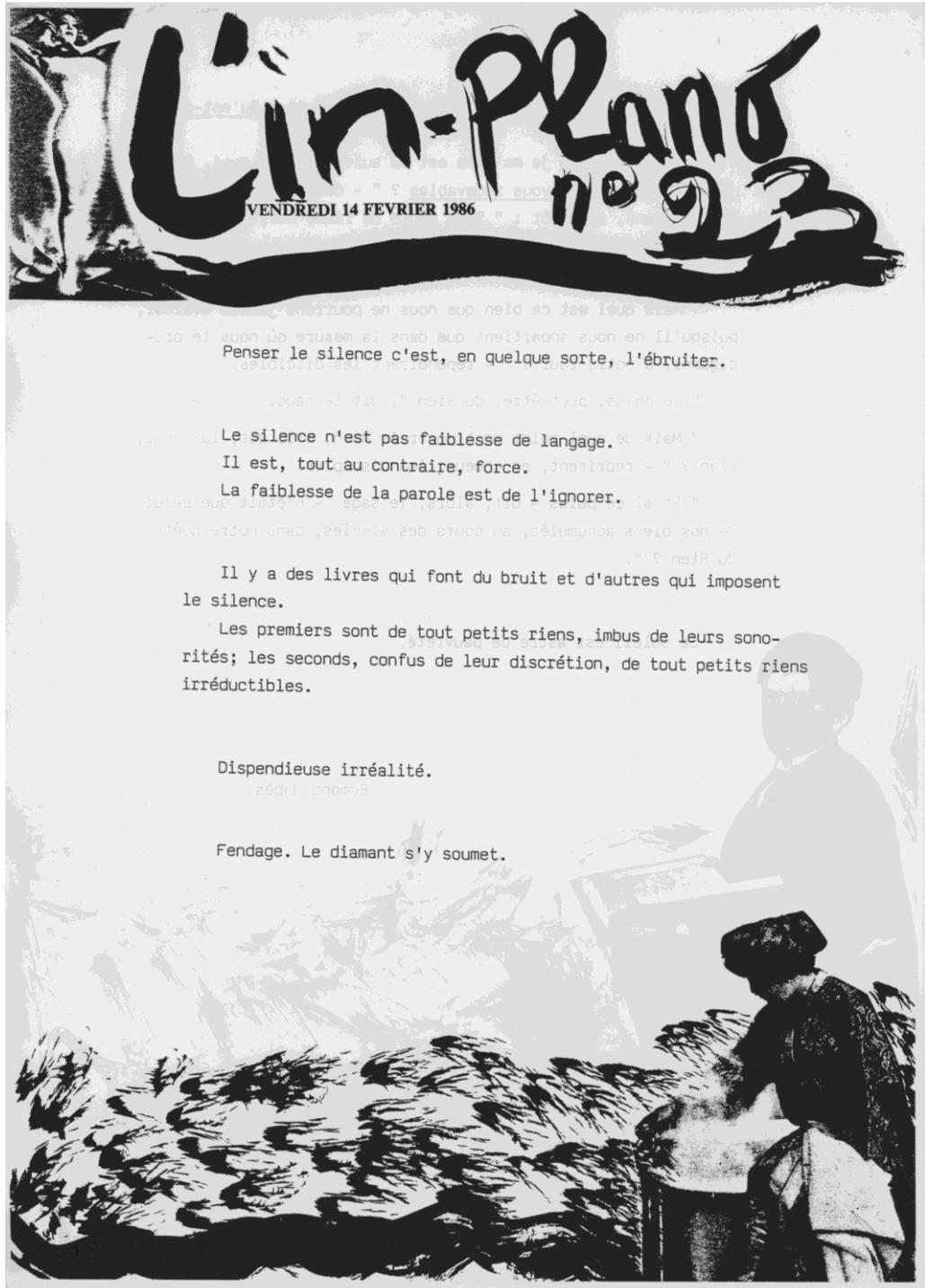
Mark Perry, *Sniffin'glue*, Londres, 1976.



Mark Perry, *Sniffin' glue*, Londres, 1976.



Pierre Fablet, *Actualités du Monde Libre*, Rennes, 1982. Archives Le Mercier.



Claude Royet-Journoud, *L'in-plano*, Paris, 1986. Archives Le Mercier.

" La question à ne jamais poser est celle-ci : Qu'est-ce qui m'appartient ?

La question que je me pose est la suivante : De quoi, ô mes jeunes amis, m'êtes-vous redevables ? " - disait un sage.

Ajoutant, aussitôt : " Sans doute de rien; car, que vaudrait mon enseignement s'il n'était pas écouté ?

Mon bien est davantage le vôtre que le mien."

" Mais quel est ce bien que nous ne pourrions jamais évaluer, puisqu'il ne nous appartient que dans la mesure où nous le prodiguons, à notre tour ? " - répondirent les disciples.

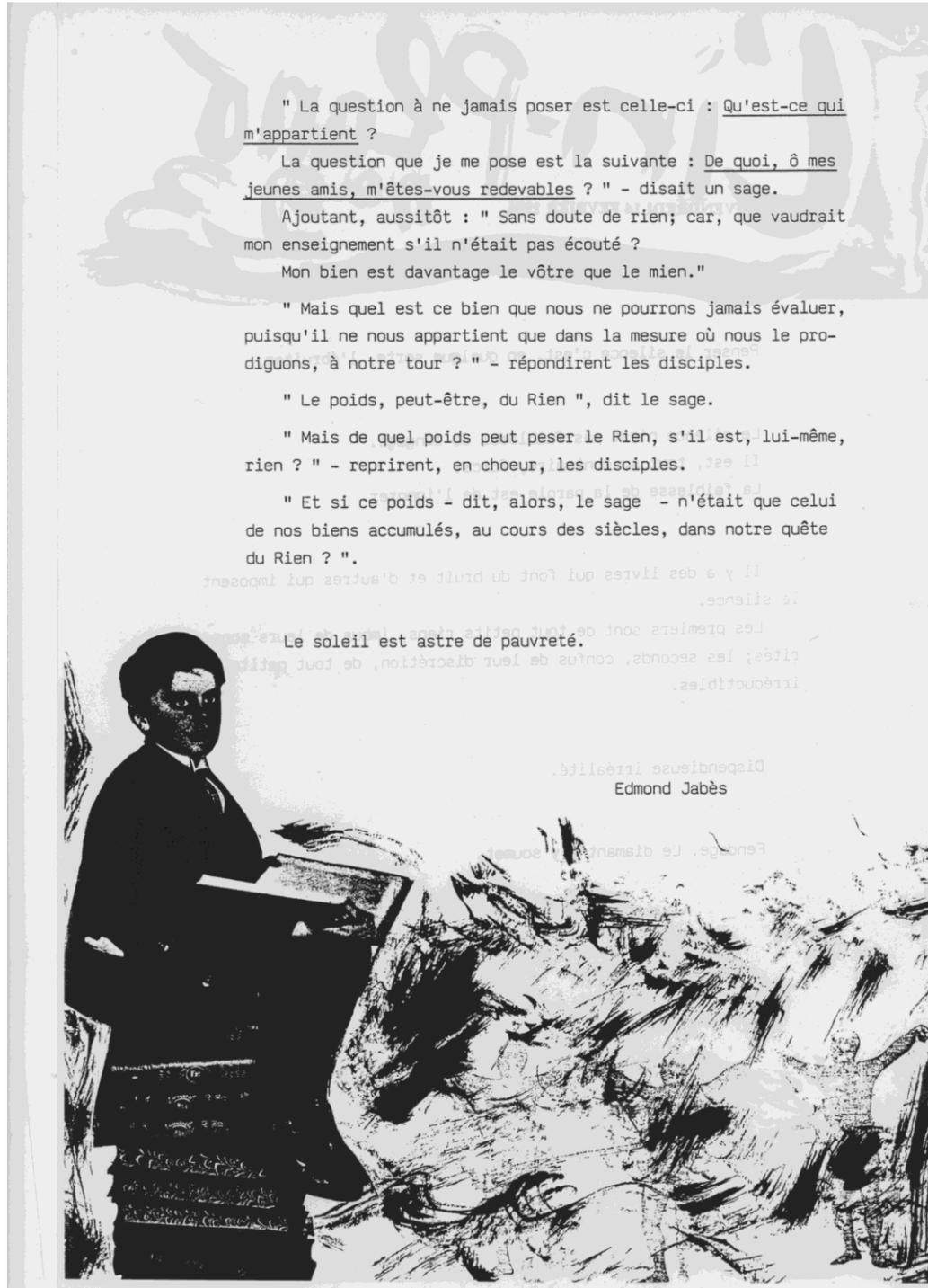
" Le poids, peut-être, du Rien ", dit le sage.

" Mais de quel poids peut peser le Rien, s'il est, lui-même, rien ? " - reprirent, en chœur, les disciples.

" Et si ce poids - dit, alors, le sage - n'était que celui de nos biens accumulés, au cours des siècles, dans notre quête du Rien ? ".

Le soleil est astre de pauvreté.

Edmond Jabès



Claude Royet-Journoud, *L'in-plano*, Paris, 1986. Archives Le Mercier.



Anonyme, *Ephemera*, Moscou, 1988. Archives Le Mercier.

C'est peu de signaler que *Sniffin'Glue*, en tant que publication liée au mouvement punk affiche clairement son amateurisme. En cela, elle s'oppose à une grande partie de la presse professionnelle (*NME*, *The Melody Maker*) et à ses accointances avec l'industrie du divertissement. Elle est composée et lue par une communauté de jeunes gens à la culture hétéroclite dont certains ont suivi une formation en école d'art (les graphistes Jamie Red, Malcolm Garrett), tandis que d'autres, plus âgés ont pris connaissance de la littérature situationniste (Malcolm Mc Laren, manager des Sex-Pistols, s'est toujours revendiqué de l'héritage de Mai 1968¹). En cela, *Sniffin'Glue* fait écho à l'amateurisme des musiciens punks, sûrs de monter sur scène sans rien n'y connaître, non pas pour la beauté du geste mais pour sa violence, le nihilisme affiché.

Chez Mark Perry, la revendication sociale prédomine sous la forme d'une organisation graphique ludique et libertaire. Si le projet éditorial de *L'In-Plano* s'élève pour la défense et l'illustration d'une écriture poétique que certains considèrent comme élitiste, *Sniffin'Glue* se positionne contre l'establishment, contre les organisations marchandes (télévision, radio, presse écrite) qui maintiennent artificiellement des organisations culturelles, opposées à la réalité britannique de la fin des années 1970. Il n'y a évidemment pas de grille, de feuilles de style pour régler l'organisation graphique des pages. Ces dernières doivent être réalisées en moins de trois minutes, soit la durée moyenne d'un

¹ Dans le monde de l'art, cette position aboutira en 1994 à l'exposition *Sensation*, à l'ICA (Londres), vaste catalogue générationnel regroupant ce que la critique a retenu sous le nom des Young British Artists (Tracey Emin, Damien Hirst, Sarah Lucas...), tous collectionnés par le publicitaire Saatchi.

hymne punk¹. Comme dans un bulletin communal, il s'agit d'inscrire le maximum d'informations (interviews, photos, chroniques de concerts et de disques) dans un minimum d'espaces, de maintenir en éveil le goût des lecteurs et *in fine*, de produire une fiction en accéléré. Les interjections et leurs points d'exclamations obligés résonnent, « SNIFFIN'GLUE... and other rock 'n' roll habits, for a bunch of bleedin' idiots! », tissant une proximité amicale avec le lecteur. Les titres sont réalisés au crayon feutre, ou plus rarement à la machine à écrire. Les photographies détournées sont ornementées de zébrures, reprenant l'effet tailladé des pantalons en Jean's et des blousons en cuir (un autre fanzine, américain celui-là, porte le titre évocateur de *Slash*, soit *taillader*). Originellement photocopié à 50 exemplaires, *Sniffin'Glue* va au terme de sa courte carrière approcher les 15 000. La technique privilégiée par Mark Perry est simple : pour 30 pennies, les acheteurs prennent directement commande dans sa boutique et après un certain nombre de commandes, il photocopie le numéro en cours. C'est d'ailleurs, dans l'espace de diffusion de la boutique que tout se joue. S'il s'agit à travers la production punk, de moquer la littérature musicale officielle, de disposer le phénomène de lecture hors de portée de la pensée dominante, la boutique est comparable au pub ou à la place du marché, partout où le « caquetoir » pour reprendre l'image poétique de Michel de Certeau², donne de la voix. Une oralité euphorique, une hystérisation de

¹ *I don't wanna go to the basement*, le plus long des quatorze morceaux du premier album des Ramones n'excède pas les 2mn 35s

² Michel de Certeau, « Qu'est-ce qu'un séminaire ? », *Esprit*, n° 23-24, novembre-décembre 1978, p. 175-181.

l'espace y prennent forme : « Tout est faux dans la fantaisie... Et tout est faux qui ne connaît plus l'hésitation ni la honte¹. »

ALBRECHT/d., ÉDITEUR UNDERGROUND

Le même souci d'intervenir rapidement dans l'espace public, de brouiller les cartes, passant ostensiblement d'un genre à l'autre (action, performance, mail art, musique improvisée, installation) est au cœur des activités artistiques et éditoriales de l'artiste allemand Albrecht/d. (1944-2014), de son véritable nom Dieter Albrecht. Élevé en RDA, Albrecht/d. s'installe en RFA, à Stuttgart, avant son dix-huitième anniversaire comme la loi est-allemande l'autorisait alors. Proche de Volf Wostell, il fréquente dès le début des années 1970, l'avant-garde européenne, publiant certains de ses représentants (Joseph Beuys, Ben, Dick Higgins, Milan Knizak, Endre Tot) au sein de sa maison d'édition, *Reflection Press*. Les titres des premières de couverture composés selon différentes techniques (tapuscrit, manuscrit, planches Letraset), la diversité des papiers (au même titre que des chemises de couleur, des cassettes audio, des trombones, récupérés par Albrecht/d. dans les services administratifs où il évoluait pour gagner sa vie), l'accumulation de notes, de renvois en marges, de graphiques abscons parodient sur un mode jubilatoire, le contenu des imprimés officiels. Le document nouveau semble avoir circulé à travers des dizaines de bureaux, maintes fois annoté par des fonctionnaires scrupuleux. Albrecht/d.

¹ Georges Bataille, « L'Apprenti sorcier », in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 256.

possédait une photocopieuse à domicile. Il reprenait ses livres, les modifiait durant la nuit pour les couvrir d'ajouts textuels et graphiques qui finissaient par faire disparaître le contenu d'origine. On peut aussi avancer qu'Albrecht/d., en musicien, ne cessait pas de reprendre ses livres, de les ajuster pour trouver la séquence rythmique qui lui convienne. Anne Mœglin-Delcroix signale dans *Esthétique du Livre d'Artistes* que l'usage du stencil a concurrencé pendant longtemps l'usage de la photocopie :

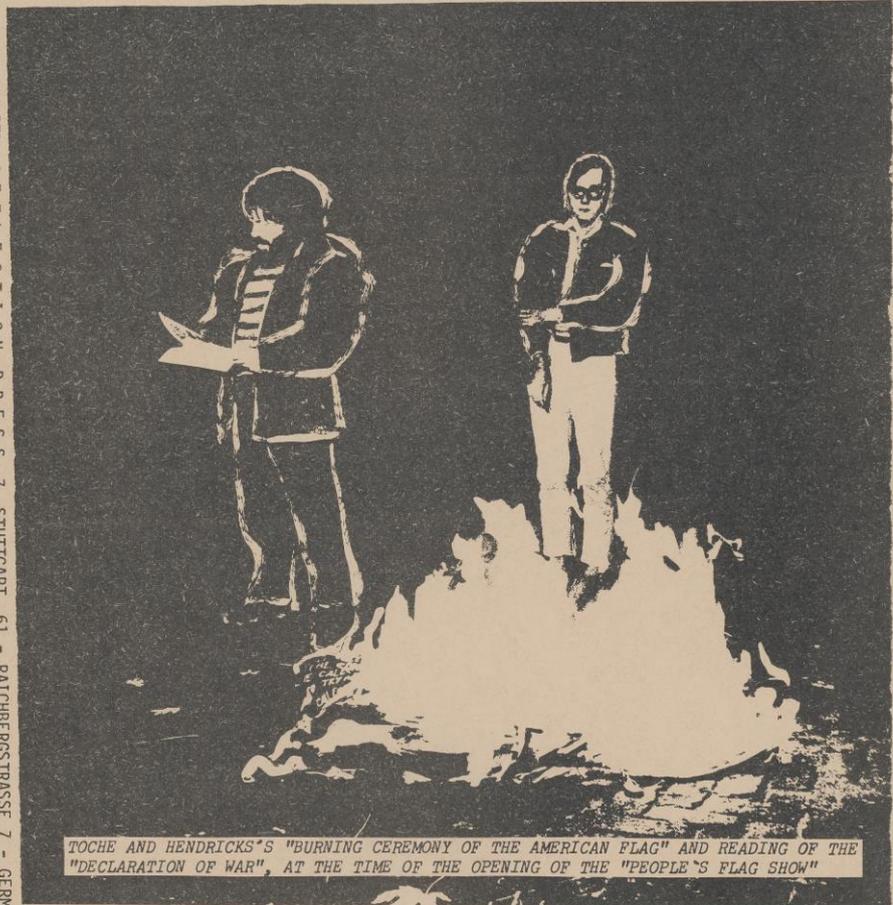
« Avant l'expansion de la photocopie, ou dans des pays où elle n'était pas répandue, le stencil a été largement utilisé, pour ronéoter livrets et brochures, par des artistes comme Felipe Ehrenberg au Mexique ou Dick Higgins qui lança en 1960 sa *Mimeograph Collection*¹. »

Albrecht/d. alterna ces deux techniques. La matité des noirs de la copie Xerox s'opposait au caractère diaphane de la ronéo, complétée parfois par les couleurs acides de l'encre sérigraphique, hommage aux livres pour enfants de la RDA. Ainsi quand il réalise *FLAGS* en collaboration avec Jean Toche, lui-même secondé de Faith Ringgold et Jon Hendricks, le modèle qu'il a à l'esprit est sans doute les rapports d'activités façonnés en masse dans les pays communistes: coupures de presse agrandies, stencils alignant des annotations parfois illisibles, photographies sans nuances de gris imprimées sur du papier pelure, reproductions de fax tel que « We support the Judson Three/Peace and Love/John + Yoko (Lennons...) », le tout relié par une réglette de plastique

¹ Anne Mœglin-Delcroix, *op. cit.*, p. 26.

DOKUMENTATION ZUM PROZESS:

VERLAG & VERTRIEB REFLECTION PRESS 7 STUTTGART 61 - RAICHBERGSTRASSE 7 - GERMANY



TOCHE AND HENDRICKS'S "BURNING CEREMONY OF THE AMERICAN FLAG" AND READING OF THE "DECLARATION OF WAR", AT THE TIME OF THE OPENING OF THE "PEOPLE'S FLAG SHOW"

RINGGOLD·TOCHE·HENDRICKS

*Dokumentation zum Prozess Ringgold, Toche, Hendricks, Reflection Press, Stuttgart, non daté.
Photographie Le Mercier.*

abkco

MEMORANDUM

To: Jon HENDRICKS
From: JOHN + Yoko

Date 29th Dec 70
Subject: PEACE
+ LOVE.

We support the
Sudson Three
Peace and Love

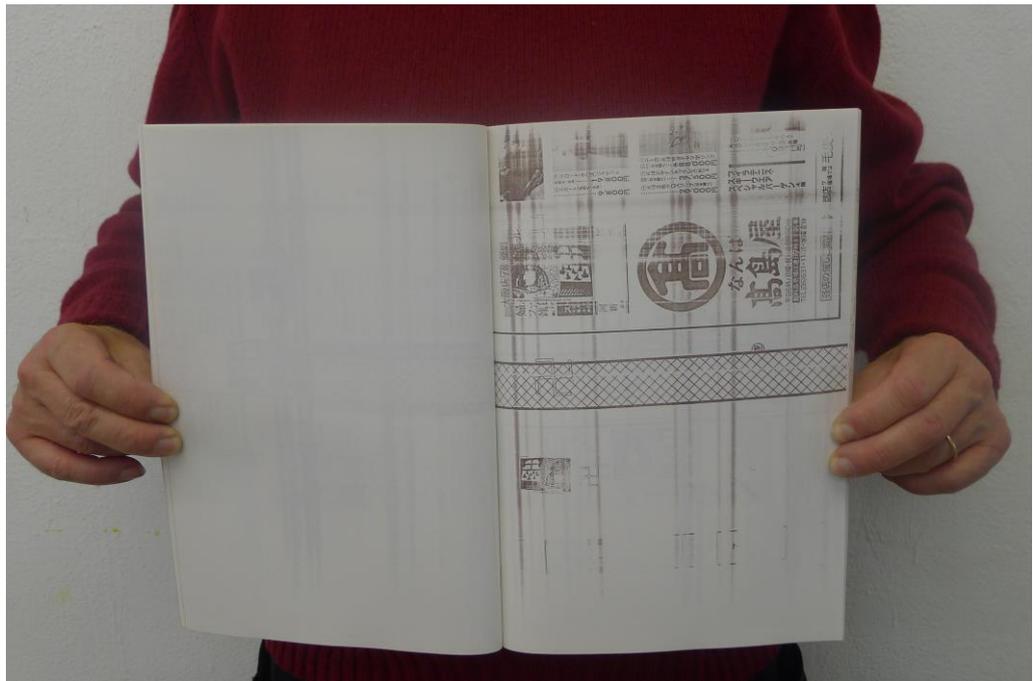
John + Yoko
(Lennons.....)

JO ---
m ---
m

Dokumentation zum Prozess Ringgold, Toche, Hendrick, quatrième de couverture, Reflection Press, Stuttgart, non daté. Photographie Le Mercier.



Joseph Beuys, Albrecht/d., *A Concert at the ICA*, Reflection Press, Stuttgart, 1974.
Photographie Le Mercier.



Collectif, *Copy Art*, Reflection Press, Stuttgart, non daté. Photographie Le Mercier.

dick higgins

herausgegeben von albrecht d.

Gesehen, gehört und verstanden

gesehen, gehört und verstanden
gesehen, gehört und verstanden
gesehen, gehört und verstanden
gesehen, gehört und verstanden
gesehen, gehört und verstanden

reflection press nr.29

Dick Higgins, *Gesehen, gehört und verstanden*, Reflection Press, non daté. Photographie Le Mercier.

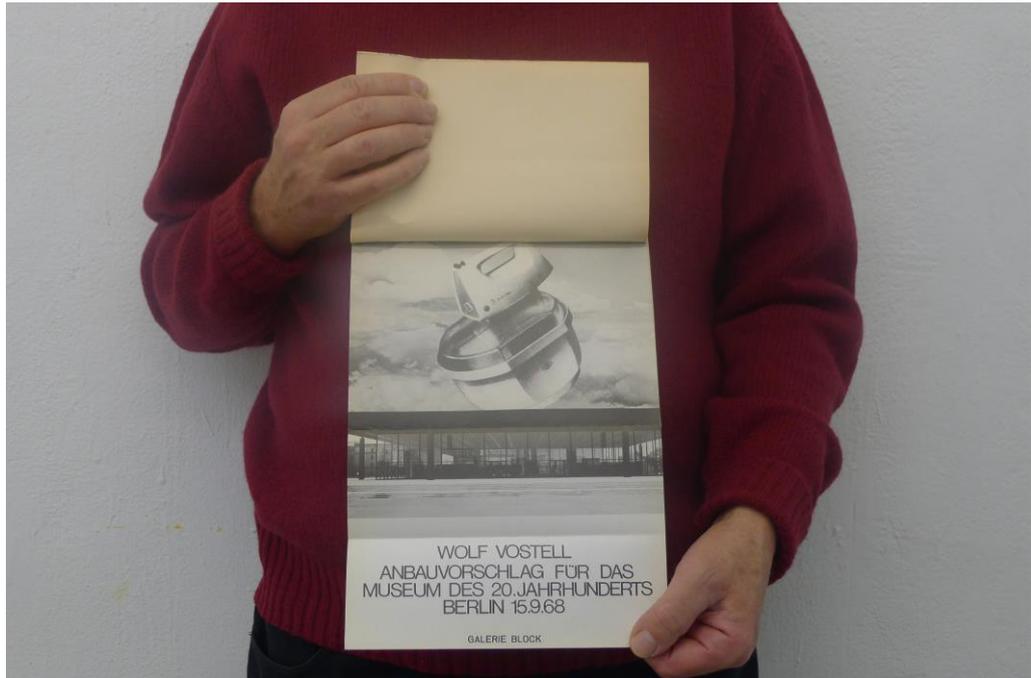
MILAN KNIŽÁK



reFlection pResS Nr. 31

TSCHECHISCHER KÜNSTLER IN PRAG ZU ZWEI JAHREN GEFÄNGNIS VERURTEILT!
CZECH ARTIST IN PRAGUE SENTENCED FOR 2 YEARS PRISON!

Milan Knizak, Sans Titre, Reflection Press, Stuttgart, non daté. Photographie Le Mercier.



Wolf Vostell, Reflection press, Stuttgart, non daté. Photographie Le Mercier.



Wolf Vostell, Reflection press, Stuttgart, non daté. Photographie Le Mercier.

blanc¹. Il est vrai que l'édition en question rend compte des péripéties rocambolesques d'une action en justice de l'État de New-York contre l'activiste Jean Toche, suite à la destruction par ce dernier du drapeau américain dans le cadre de l'exposition *Peoples Flag Show*, le 9 novembre 1970, au Judson Memorial Church.

Albrecht/d. usait de la photocopieuse comme d'une « mitrailleuse ». Lors du vernissage à l'IAC de Villeurbanne, le 10 avril 2008, dans le cadre du projet *Table d'Hôtes*², il avait exhumé une centaine de photocopies, reliées par une cordelette et formant une banderole. À l'origine, en 1979, cette dernière serpentait d'arbre en arbre, Koenig Strasse à Stuttgart, dans le cadre du Congress of International Artists Union. Commande du service culturel de la Mairie, ce projet modeste, définitivement opposé à tout esprit commémoratif, provoqua un relatif scandale. Les propositions des artistes de l'époque photocopiées sous la forme de feuilles A4, se mêlaient à de simples reproductions de catalogues. La formation d'une exposition flottant dans l'air, composée de documents anonymes non hiérarchisées, accrochés trop haut pour qu'on puisse réellement en prendre connaissance, illustre l'esprit originel de Fluxus, la méfiance de Maciunas pour la notion d'auteur. Chez Albrecht/d., l'usage de la photocopieuse exprimait souvent cette volonté ; celle de placer au même niveau tous les éléments de la page, de les lisser pour produire un sentiment de neutralité. « On pourrait imaginer une règle (non pas une loi) du

¹ Jean Toche, *Dokumentation zum prozess*, Stuttgart, Reflection Press, 1971.

² « I xerox like a machine gun. », entretiens avec l'artiste, Stuttgart, été 2012.

neutre : ce serait de s'arranger pour disposer des choses intelligentes, comme en filigrane dans un tissu verbal plat, bête. » nous informe Roland Barthes¹. Une des grandes intuitions d'Andy Warhol fut de tirer le maximum de bénéfice de *ce fondu au gris*. Cette dialectique, entre visibilité et enfouissement s'opposait en tout à l'autorité formelle de ses contemporains abstraits (Robert Motherwell, Barnett Newman, Frank Stella²). Afin de ne pas sombrer dans le refoulement académique, l'image figurative doit essayer une épreuve nouvelle, la possibilité de sa disparition. Cette mise en danger est l'expression de toutes les forces. Le recours à l'image figurative doublée de son effacement est visible dès 1963, dans le tableau intitulé *White Disaster I*. Ici, Warhol sérigraphie à cinq reprises, disposée sur trois lignes, l'image d'un accident automobile tandis que la majorité de la surface du tableau est laissée vierge. Cette tactique formelle préfigure l'usage de la photocopie : neutralité du traitement, répétition, disparition, passage après passage, du motif central. Albrecht/d. connaissait *White Disaster I*, propriété depuis 1970 de la Staatsgalerie Stuttgart. Son traitement ainsi que la violence de son sujet ont dû le marquer pour qu'il réalise, dans les années 1980, une installation, *Violence Permanente*, composée de photocopies reproduisant des clichés sado-masochistes acquises dans les sex-shops parisiens ainsi que des scènes de violence militaire (Chili, Congo). Albrecht/d. s'employa durant de nombreuses années à diffuser ces livres par voie postale et aussi, de façon irrégulière, dans

¹ Roland Barthes, *Le Neutre*, cours au Collège de France, 1977-1978, Paris, Le Seuil, 2002.

² Seul Ad Reinhardt au sein de cette génération de peintres, a revendiqué la neutralité comme projet esthétique.

les vernissages des galeries associatives et des musées, jugeant les réactions des différents groupes sociaux en présence. Les livres étaient transportés dans un sac à dos dont l'espace intérieur avait été rigidifié par des cartons. Ces actions de colportage, à un moment où la RFA était sous tension politique, portaient sur le *Weltlauf* – le monde comme il va – un regard sans concession. Les trois membres de la *Rote Armee Fraktion* suicidés dans leur cellule, le 18 Octobre 1977, étaient incarcérés à la prison de Stammheim-Stuttgart, proche du quartier où résidait Albrecht/d. Comme l'entreprise de soupçon national perdura jusqu'à la fin des années 1980, on peut avancer aujourd'hui que l'indéfinition des images, le bredouillage des textes albrechtiens concoctèrent un contre-poison social inattendu. Le palimpseste, fut-il en partie illisible, est toujours porteur d'enseignements.

REENA SPAULINGS,
GALERIE INDÉPENDANTE

La galerie Reena Spaulings fut inaugurée en janvier 2004 par l'artiste et critique d'art John Kelsey (1949) et la performeuse Emily Sundblad (1977) dans une laverie automatique, sous le nom éphémère de Sky High Art. Le projet des artistes exposés (Bernadette Corporation, Seth Price, Kim Gordon, Wade Guyton, Claire Fontaine, Josh Smith...) fut sans doute de brouiller, *un instant*, les cartes économiques et culturelles en vigueur dans la capitale culturelle new-yorkaise. Reena Spaulings est une fiction (le nom est extrait du

roman éponyme signé par le collectif Bernadette Corporation), un outil d'évaluation adaptée aussi bien à l'institution qu'à l'activité dite *underground*, conscient que cette dernière s'est suffisamment compromise dans « la récupération de la *subculture* à de fins productives¹ ». Si le colportage est au centre de l'économie de la galerie via la diffusion de tracts, d'affiches, de rumeurs, ce colportage dépend de collectifs à géométrie variable (Claire Fontaine, Bernadette Corporation, Continuous Project). Une des premières initiatives publiques de Reena Spaulings fut de mettre en ligne, un chapitre du roman de Michèle Bernstein, *Tous les chevaux du Roi*, pensé à sa parution en 1960, comme un pastiche des romans à succès de Françoise Sagan. Par ce geste, la galerie consciente de l'irrépressible devenir spectaculaire de la création artistique contemporaine, de la surenchère formelle imposé par le marché, se rapproche de la critique radicale situationniste². Le recours à une fiction dans un monde où chaque objet a un prix, a aussi valeur d'échappatoire, la possibilité « d'étendre l'intensité d'un temps sans fonction³ », d'intensifier la vie par une expérience ludique. Une fois de plus, il s'agit de fabriquer de situations collectives et déstabilisantes. « Je ne suis pas de ceux qui publient des ultimatums ou des menaces, ou qui sollicitent les gens au-delà de leur capacité réelle. J'essaye de délivrer les messages avec le plus de finesse et de

¹ Reena Spaulings, prospectus, non daté, non paginé, galerie Chantal Crousel, Paris

² Ainsi Kim Gordon dont les tableaux sont régulièrement exposés par Reena Spaulings, s'éloigne régulièrement du milieu artistique par son activité de musicienne au sein du groupe Sonic Youth, groupe phare de la scène indépendante américaine des années 1990.

³ John Kelsey, entretien avec Gareth James, « Dogs and Diplomacy », *Texte zur Kunst*, juin 2004, non paginé.

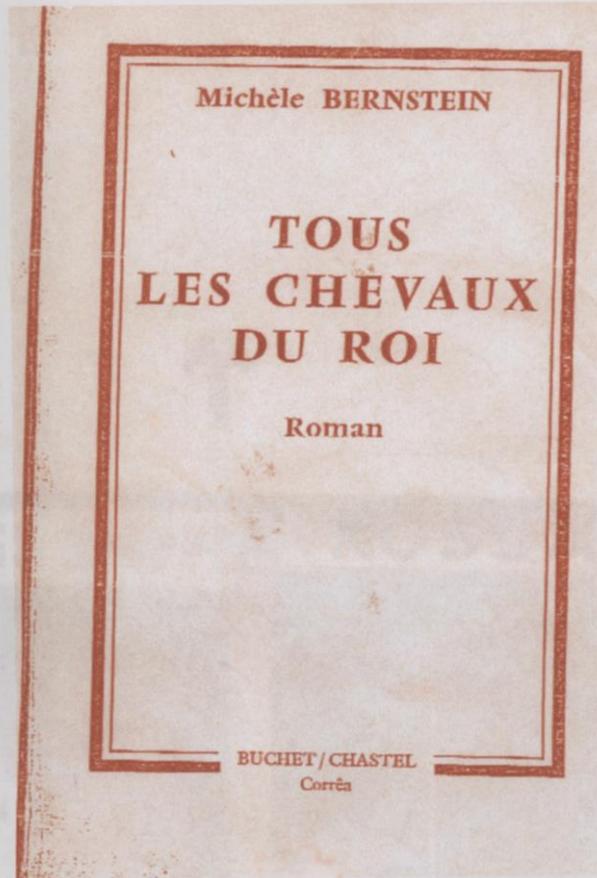
sensibilité possible¹. »

Chaque œuvre réalisée a pour but de se séparer du modèle commercial en vigueur dans les galeries internationales (évidence formelle, reconnaissance de la signature, déclinaisons nombreuses) pour se transmuer en expérience virale contaminant l'ensemble de la machine médiatique, émetteur et récepteur confondus. Si l'émetteur (l'artiste) ne fait plus autorité, l'œuvre dépend alors d'une écriture collective engageant un nombre indéfinis de récepteurs, eux-mêmes engagés à poursuivre l'aventure. En cela, la mission est comparable à celle menée par un agent transmetteur discret et pugnace. Ainsi le film *Multiplyplex, A Pedestrian Cinema Production* initie un nouveau mode de lecture de la ville de Berlin. *Pedestrian* est ici, bien sûr, synonyme de dérive mais une dérive paradoxalement tendue vers une échéance quotidienne. Il s'agit de documenter un territoire choisi et de projeter chaque soir, les séquences nouvelles, comme pourraient le faire *les producteurs* d'une télévision locale exemptée d'impératifs commerciaux.

« Un *Pedestrian Cinema* est un centre de production filmique temporaire et underground. Des productions modestes et des formes de vie luxuriantes avec des invités connus et inconnus. C'est une façon décalée de penser le film de notre époque, un cinéma de proximité pas du tout nationaliste². »

¹ John Kelsey, *ibid.*

² Bernadette Corporation, *Multiplyplex A Pedestrian Cinema Production*, carton d'invitation, exposition du 28 mars au 28 Avril 2007, Künstlerhaus Stuttgart.



Reena Spaulings, Michèle Bernstein, *Tous les chevaux du Roi*, extrait, impression à la demande. Édition illimitée, non datée. Archives Le Mercier.



Bernadette Corporation, *Multiplex, A Pedestrian Cinema Production*,
Carton d'invitation, Künstlerhaus, Stuttgart, 2007. Archives Le Mercier.

Les colporteurs en cinéma, si populaires entre la fin de la première guerre mondiale et le développement massif de la télévision du début des années 1970, n'auraient pas ajouté autres chose, conscients que le public (public de la petite ruralité, des banlieues industrielles) se concentre, durant le temps de la projection, de manière égale, sur les œuvres de fiction et les actualités. « Notre réputation s'était en partie faite autour du respect que nous avions pour notre clientèle dans ce domaine là. *Ah, elles sont récentes vos actualités !* nous disait-on souvent.¹ »

Un autre aspect d'extension éditoriale revient à *Continuous Project*, collectif constitué de deux artistes de la galerie, Wade Guyton et Seth Price, d'une critique d'art, Bettina Funcke, et d'un graphiste, Joseph Logan. Entre 2003 et 2007, ils se sont entendus à promouvoir par la seule photocopie, des documents éditoriaux rares ou épuisés, à *vérifier* la validité de leur contenu par leur remise en circulation. Des documents différents comme le premier numéro de la revue *Avalanche* paru à l'automne 1970 (mai 2003), la revue féministe *Eau de Cologne* éditée en 1985 par la galeriste Monika Sprüths (8 mars 2004) ou *Escape to Hell and other stories*, l'autobiographie de Muammar Qaddafi (13 novembre 2004), forment alors une constellation d'imprimés accompagnés de lectures, de débats que chaque membre du public peut facilement s'approprier, le narrataire devenant à son tour narrateur. Les dates de réimpression sont extrêmement précises. Par là, elles célèbrent un événement lisible sur la carte

¹ Jean-Louis Giard, *Tourneurs d'images*, Marseille, Quatre chemins, 2016, p. 124.

de l'actualité artistique au même titre qu'un vernissage d'exposition. Il s'agit encore d'une activité matérielle, repérable, densifiée autour d'un nombre précis d'outils. À l'heure avérée de la culture numérique, les artistes n'ont plus besoin de se déplacer chez un reprographe professionnel ; un scan, une imprimante de bureau sont suffisants pour mener à bien ces opérations. D'ailleurs, pour assumer leur appartenance aux outils du contemporain, le collectif a conçu un site Internet, cette ouverture étant considérées comme une publication à part entière : « Le numéro 2 a marqué une pause dans la séquence, de fait, il a été pensé par nous tous comme un site web avec comme code, numéro 2¹ ».

Au contraire de cet espace virtuel, la photocopie dégage une force sensible et matérielle indéniable. Pour Bettina Funcke, il s'agit de poursuivre la réflexion inaugurée par Walter Benjamin sur l'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique.

« On pourrait dire, de façon générale, que les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elles substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une fois. En permettant à l'objet reproduit de s'offrir à la vision ou à l'audition dans n'importe quelle circonstance, elles lui confèrent une actualité. Pour étudier l'œuvre d'art au temps des techniques qui en permettent la reproduction, il faut tenir le plus grand compte de cet ensemble de relations. Elles mettent en lumière un fait véritablement décisif et que nous voyons apparaître pour la première fois dans l'histoire du

¹ http://www.distributedhistory.com/InNum_ContinuousProject.pdf

monde : l'émancipation de l'œuvre d'art par rapport à l'existence parasitaire que lui imposait son rôle rituel¹. »

Joseph Logan expérimente une nouvelle approche dans le domaine du design graphique qui est celle de l'appropriation de documents préexistants, leur sampling pour employer un terme issu de la culture musicale tandis que Seth Price poursuit son inventaire des ready-mades textuels, omniprésents dans ses livres, ses affiches et ses anthologies sonores². Ainsi *How to Disappear in America* compile sous la forme d'un livre de poche, un florilège de conseils glanés sur Internet pour se déplacer, travailler, être logé aux États-Unis sans carte de crédit, sans numéro de sécurité sociale, et surtout sans être repéré par les forces de police. Les thèmes de la disparition, de l'occultation matérielle ou sociale, sont logiques chez un artiste captivé par l'ubiquité de l'outil numérique, le développement des réseaux sociaux et leurs formes de contrôle. « Essaye d'imaginer cela pour le bien de la fiction. Et demande à ta famille : pour cette sorte d'idée, seriez-vous prêts à lâcher tous vos amis, votre famille, votre façon de vivre³ ? » En 2012, cet intérêt culmine dans l'œuvre intitulée *Folklore US*. Inspiré des blouses de travail (les blouses *Tutti* commercialisées dans l'Italie d'avant-guerre) et des combinaisons en nylon des séries B de science-fiction, l'artiste a conçu une ligne de vêtements dont la doublure est

¹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », in *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël Gonthier, 1974, p. 143.

² D'ailleurs, l'artiste parle des cassettes audio, énumérant leur nom et leur particularité comme il pourrait le faire des photocopieuses : « Beat-Up, Hi-Speed Dubbing, cassette-corder, Dolby, B, C & HX-Pro, DBX, chrome, auto-reverse » Seth Price, « Journalistic Approach to Industrial Dance Genre », *Sound Collector Review*, 2003.

³ Seth Price, *How to Disappear in America*, New-York, The Leopard Press, 2008, p. 6.

saturée de motifs abstraits, de ceux imprimés à l'intérieur des enveloppes pour dissimuler leur contenu.

Enfin, le peintre Wade Guyton réalise des monochromes noirs à partir d'imprimantes Epson de grande dimension, attentif aux accidents (taches, moirages, rayures répétitives) que l'impression numérique n'est jamais en mesure d'éviter, poursuivant avec des outils nouveaux la réflexion d'Ad Reinhardt, son refus de tout geste pictural autoritaire ou ostentatoire. Dans le catalogue *Black Paintings*, épais comme une ramette de feuilles A4, répétant page après page, la reproduction de tableaux saturés d'encre, marbrées d'empreintes digitales, le critique d'art John Kelsey écrit : « Le monochrome est un document qui ne rend compte de rien d'autre que de sa propre circulation, assurant pour un artiste une pure possibilité de communication¹. » Dans le cadre de *Continuous Project*, Wade Guyton va donc logiquement concentrer toute son attention sur les techniques de reproduction, sur cette capacité de détournement que ces dernières secrètent, le message initial glissant parfois vers des zones de turbulence, d'illisibilité.

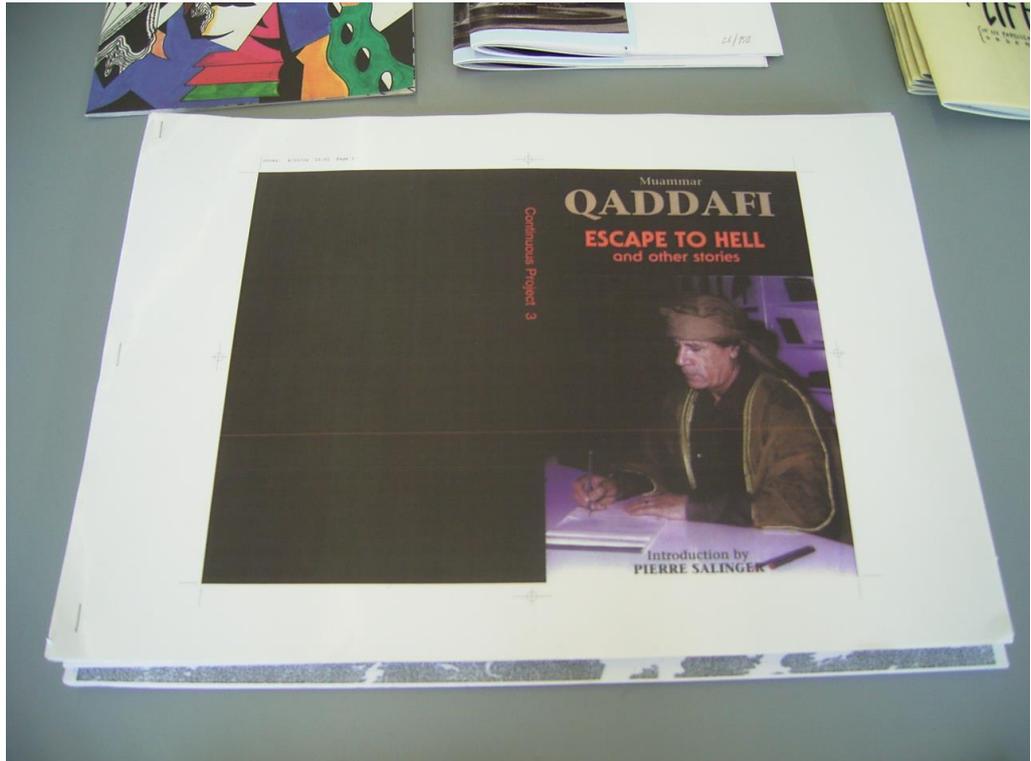
Ces quatre sensibilités forment donc une entité, un rassemblement objectif pour qui la déclaration suivante a valeur programmatique : « Tout art apparu dans le champ de la distribution des media peut être considéré comme de l'art politique, de l'action publique². »

¹ John Kelsey, *Wade Wuyton, Black Paintings*, Francfort, Portikus, 2008, non paginé.

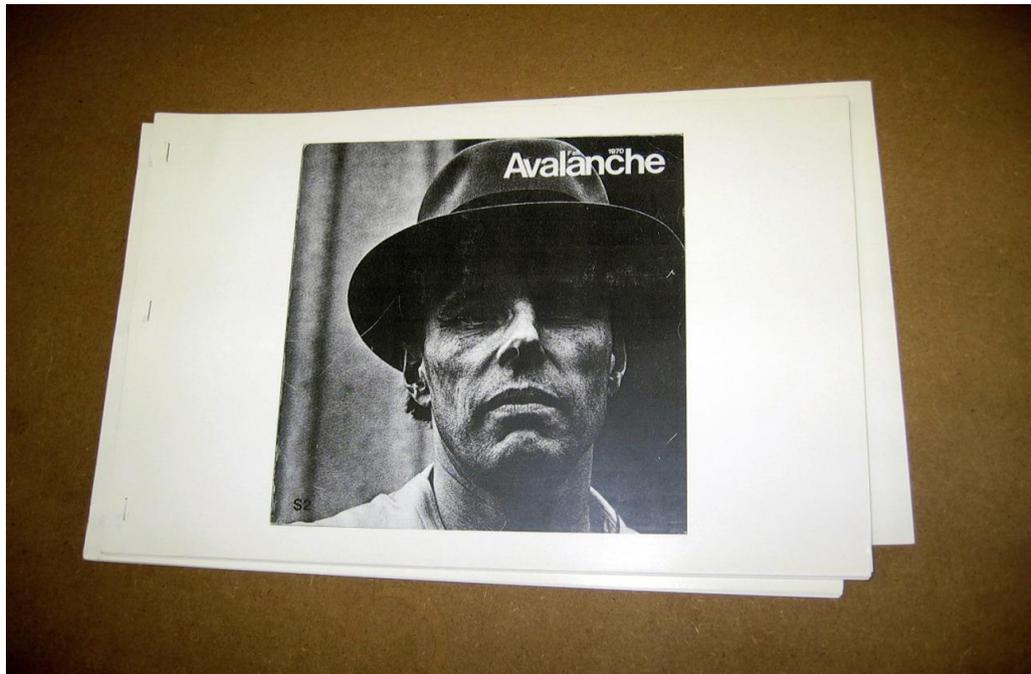
² Seth Price, *Dispersion*, New York, auto-édition, 2002, non paginé.

Le détournement actuellement à l'œuvre dans le milieu de l'art contemporain est supposé prolonger l'activité morale des situationnistes ou de l'École de Francfort. S'il s'agit de réaffirmer le caractère aliénant des écritures spectaculaires, l'activité de Continuous Project n'est pas, selon ses membres, réellement nécessaire. Nés aux États-Unis, dans les années 1970, sensibilisés à l'informatique dès leur plus jeune âge (des consoles Atari aux premiers logiciels de PAO), ils visent autre chose que la réforme. Au contraire, en colporteurs numériques, ils désirent avant tout incorporer les structures en temps réel, s'immerger dans le flux des images et des mots imprimés, sachant que dans cette accélération, les catégories esthétiques sont fragilisées. Leur entreprise peut donc être qualifiée d'anti-idéaliste. Le peu qu'ils ont à confier, ils le confient à la machine, et seulement à elle. Avec quel langage, l'édition de demain opérera-t-elle ?

Continuous Project. De gauche à droite : Joseph Logan, Wade Guyton, Bettina Funcke, Seth Price, 2003.



Continuous Project, n° 3 (*Dictator Series*), 2004. Photographie Le Mercier.



Continuous projet, n° 1 (*Avalanche*), 2003.

DONNER, DIFFUSER:

CLEGG & GUTTMANN

suivi de

PEOPLE'S LIBRARY (NEW-YORK)

CENTER FOR ABANDONED LETTERHEAD (DETROIT),

INSTITUTE FOR INFINITELY SMALL THINGS (VANCOUVER)

Quand Martha Rosler laisse sa bibliothèque à la disposition du public, c'est toujours celle d'une artiste et d'une enseignante influencée par les avant-gardes des années 1960, par la morale politique de ses acteurs. Quand Jef Geys et Ben Kinmont font imprimer des documents *sans qualité* pour diffuser avec facilité, leur vision du monde de l'art, ils le font en parfaits connaisseurs de Fluxus et de l'art conceptuel. Enfin, quand Continuous Project stimule la lecture que nous pensons avoir de l'histoire des formes, ils photocopient des catalogues et des revues largement repérées dans *l'art contemporain*.

Dans ce nouveau chapitre, nous allons désigner des collectifs qui soucieux de se dégager du substrat artistique, embrassent la vie sociale des objets et des espaces dans leur version la plus commune. En créant des bibliothèques de quartier, des centres de documentation, il s'agit pour eux de rappeler que l'imprimé n'est pas, dans son acceptation publique, lié au monde de l'art. Revue professionnelle, roman de gare, carte de visite, lettre à entête, l'activité papetière a pris possession du XX^e siècle. D'où provient le papier ? Qui maîtrise son cours ? Qui alimente les bibliothèques ?

Quelle crise est en mesure de mettre à mal cette suite d'activités ?

UN ART PUBLIC

Aujourd'hui, l'Art Public a évolué de telle manière que l'artiste n'est plus en mesure de proposer un déplacement naïf de ses œuvres de l'*indoor* vers l'*outdoor*, de son atelier vers des paysages étrangers. Dorénavant, il doit se soucier du territoire et des populations qui le composent. La conception d'un objet médiateur, l'écriture d'un récit sont exigés en concordance avec les attentes de la communauté, son histoire récente ou passée. Depuis le début des années 1990, le programme des Nouveaux Commanditaires est significatif de cette évolution. Le projet tient en quelques mots : « Quiconque peut assumer la responsabilité d'une commande d'œuvre d'art et participer à l'émergence d'un art de la démocratie. ». Quant aux artistes ayant participé à ce projet, il suffit de se pencher sur leurs communiqués pour mesurer la nécessité qu'il donne à l'activité du public :

« L'artiste propose de combiner les champs du vivant, du mouvement de la lumière et du son en suscitant la curiosité du promeneur par une expérience plurisensorielle¹. »

« En réponse à la commande, il conçoit *European think tank*, élément de mobilier modulable, dont les 72 formes sont autant de tabourets à assembler ou disperser dans l'espace du campus arts plastiques de Tourcoing. À la

¹ Céleste Boursier-Mougenot, *Bibliothèque*, Wevelgem, 2018.

manière d'un tableau-puzzle, les formes et les couleurs s'imbriquent les unes aux autres faisant référence aux drapeaux de l'Europe¹. »

Paradoxalement, l'influence de l'objet sur son milieu d'adoption, les transformations réelles ou symboliques que son implantation peut occasionner, *les résultats tangibles*, en somme, sont généralement tenus sous silence, l'artiste acceptant rarement d'être évalué par des personnes étrangères au groupe auquel il est historiquement rattaché (critiques, marchands, historiens d'art...). Dans cette perspective, il est intéressant de noter que les artistes conceptuels, Michael Clegg & Martin Guttmann (tous deux nés en 1957) réalisèrent en 1993, une œuvre dont la méthode a impulsé une dynamique nouvelle concernant ce hiératisme social.

*The Open Public Library*² fut installée dans trois quartiers de la banlieue de Hambourg. D'emblée, les artistes décidèrent d'associer à leur recherche des membres du *Department of Cultural Studies* de Lüneburg. Cette collaboration facilita la pertinence sociale du projet, la définition des espaces retenus, la valorisation de l'œuvre dans la durée. Il permit surtout aux artistes de ne pas avoir à s'improviser sociologues, urbanistes ou travailleurs sociaux mais au contraire, de privilégier une approche sensible, de faire partager leur responsabilité d'artiste. Cet échange de compétences engendra une figure complexe, élargissant l'opposition hiérarchique entre l'artiste et ses collaborateurs, l'artiste et le public. Pour ainsi dire, en les personnes des

¹ Sammy Engrammer, *European Think Tank*, Tourcoing, ESAN, 2011.

² Clegg & Guttmann, *The Open Public Library*, Stuttgart, Cantz, 1995.

sociologues de Lüneburg définissant les conditions d'accueil du projet, *le public* était présent dès l'élaboration du projet dessinant une forme de démocratie participative.

Une enquête locale concernant le niveau d'éducation de la population facilita le choix des sites. Trois quartiers pensés pour leur possible complémentarité furent retenus : le quartier de Volksdorf composé a plus de 40% de diplômés, formant une classe moyenne relativement aisée, le quartier de Barmbek-Nord, plus populaire et multiculturel et enfin, celui de Kirchdorf, historiquement plus isolé, rétif aux projets extérieurs à la communauté. La règle était simple : une fois d'anciens blocs électriques transformés en bibliothèques par l'ajout d'étagères et de portes vitrées, la responsabilité de les alimenter incombait aux habitants, chaque livre retiré devant être remplacé. À Volksdorf, le projet fut un franc succès, poursuivi, par la suite, par les habitants. À Barmbek, le nombre de livres déclina progressivement, le principe de remplacement n'étant pas respecté. À Kirchdorf, les bibliothèques furent vandalisées très rapidement. Clegg & Guttmann ont conscience que les bibliothèques restent et demeurent des espaces sanctuarisés au service de groupes sociaux privilégiés. En échafaudant un projet où l'accès au livre se fait sans abonnement, sans intermédiaire et surtout sans avoir à pénétrer un bâtiment public, porteur de préjugés négatifs dans l'imaginaire et l'expérience de certaines personnes, en laissant disposer des livres, porteurs d'une histoire reconnaissable sur les couvertures, sur les pages plus ou moins abîmées, ils initient une double critique institutionnelle, à l'endroit du livre comme forme fétichisée de la



Clegg & Guttman, *The Open Public Library*, Hambourg, 1995.

Clegg & Guttman, *The Open Public Library*, Hambourg, 1995.

culture, à l'endroit de la bibliothèque publique analysée dans toute son ambiguïté sociale¹. La seule approche esthétique concédée à ce projet fut la réalisation en dernier lieu de photographies, exposées en galerie, rendant compte de la matérialité sculpturale des bibliothèques. En somme, c'est par la création d'une image que se conclut *The Open Public Library*, image par laquelle les artistes manifestent une dernière fois leur spécificité professionnelle, celle d'artiste photographe².

Chez Martha Rosler, la principale fournisseuse de livres était l'auteure de l'installation. De manière fictionnelle, sa présence semblait précéder chaque visiteur (elle a lu ce livre, je le découvre après elle). Chez Clegg & Guttman, le recours à des récits considérés comme héroïques (les avant-gardes, le militantisme politique, la lutte des classes) ou à une biographie artistique remarquable ne sont plus nécessaires à l'inauguration du projet. Pour la bibliothèque, donateurs et lecteurs anonymes se confondent durant le temps de l'activation. Loisir à eux d'en respecter les règles ou de les détourner, de l'alimenter en matières premières ou bien de le détruire.

Comme nous l'avons déjà étudié, Joseph Kosuth et Martha Rosler ont tous deux, selon des stratégies complémentaires, opéré un retournement à l'endroit de la bibliothèque. D'un objet privé, méthodiquement organisé par une

¹ J'ai rédigé en octobre 2012 pour la revue en ligne TK21, *Splittbeton*, article consacré à l'inauguration de la nouvelle Stuttgartstadtbibliothek de l'architecte Eun Yong Yi, rapidement surnommée par les citoyens, la « prison des livres ». <https://www.tk-21.com/SplittBeton>.

² Bien que chaque projet de Clegg & Guttman développe sa propre logique plastique (sculptures, installations, textes), les deux artistes se considèrent avant tout comme des photographes. Ils enseignent, d'ailleurs, ce médium respectivement à Karlsruhe et à Vienne. Pour revenir aux dites photographies, il est nécessaire de préciser qu'il s'agissait bien de sculptures, restituant à échelle 1, les cinq faces visibles, la totalité du volume original.

personne pour sa jouissance personnelle, ils ont modélisé une œuvre dont la validité repose sur le partage cathartique. Sarah Kofmann dans *Camera Obscura de l'Idéologie* nous explique qu'un tel processus est avant tout idéologique, « sublimation », « reflet » et par voie de conséquence, falsification du réel.

« Le processus de sublimation rend compte du caractère éthéré de l'idéologie, de sa fixation au niveau des nuages, de son incapacité à rejoindre le sol. Tout se fait comme si la clé de la chambre noire avait été jetée et l'idée abandonnée au logis, prisonnière, contrainte à tourner narcissiquement autour d'elle même. Reflet coupé de sa source ne pouvant dès lors qu'engendrer des reflets de reflets. Simulacres. Fétiches¹. »

Clegg & Guttman ont ajouté une étape supplémentaire à ce processus. Soit le retournement du retournement ou comment faire de l'œuvre, un objet façonné par les usagers, les dispositifs (disposer/emprunter/remplacer) engendrés quotidiennement par leurs soins, avec les moyens en leur possession. Bien sûr, les livres mis à disposition ne conviennent pas toujours. Ils s'opposent à la curiosité pluriculturelle, à l'exigence qu'est censée exprimer la bibliothèque de l'artiste. Certains domaines sont définitivement absents. Les habitants les plus exigeants de Volksdorf s'en plaignirent, ni livres d'art ni essais de sciences humaines n'étaient contenus dans les conteneurs vitrés. En cela, la fréquentation de ces bibliothèques précaires réclame une forme de patience. Si la découverte de livres de qualité n'est pas toujours au rendez-vous, le

¹ Sarah Kofman, *Camera Obscura de l'Idéologie*, Paris, Galilée, 1973, p. 18.

sentiment, celui de participer à *une chasse au trésor*, à une aventure minuscule, est irremplaçable¹. De ce fait, le choix du site est essentiel. Clegg & Guttmann ont opté pour des armoires électriques massives, facilement repérables, conçues pour être accessible des quatre côtés, *des bornes* autour desquelles ne s'activent plus des équipes d'électriciens mais une société des lecteurs².

Aujourd'hui alors que l'évincement des bouquinistes de l'espace public semble être entériné, des bibliothèques de fortune s'érigent, fruits de mouvements citoyens ou d'initiatives individuelles, occupant des étagères improbables, des empilements de caisses en plastique, réinventant le mobilier urbain. Alors que certains à la recherche d'un emploi, sommés de se déplacer rapidement, désirent se libérer de ces volumes de papier jugés encombrants, d'autres, tout aussi touchés par la crise, se reconforment, se cultivent ou se divertissent grâce à eux. Qui donne ? Qui reçoit ? Et dans le classement des agencements culturels nouvellement inaugurés, au sein du multilinguisme des concentrations urbaines, de l'omnipotence numérique, quelle est l'influence réelle d'un projet comme l'*Open Public Library* ?

¹ Ainsi, j'ai déniché à Marseille, sur la Canebière, dans une bibliothèque installée dans une sculpture représentant une girafe, l'unique roman de Bernward Vesper (1938-1971), *Die Reise*, dans sa version allemande de 1978 chez l'éditeur Zweitausendeins.

² Antoine Compagnon nous rappelle dans son essai consacré aux chiffonniers que c'est « au coin de la borne » que s'organisait la collecte des déchets ménagers avant la loi Poubelle. Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017, p. 31.

DES DIFFUSIONS AU PLUS PRÈS DU GROUPE

PEOPLE'S LIBRARY

Bien qu'il ne revendique aucune ascendance artistique et qu'il semble, au contraire, s'en méfier de crainte d'être récupéré, le dispositif intitulé *People's Libraries*, apparu lors d'*Occupy Wall Street*, en septembre 2011, mérite d'être analysé dans le cadre de cette étude. S'il s'agit, au départ, d'une simple bibliothèque portative bricolée à l'aide de la structure d'un sac à dos, et pouvant accueillir une trentaine de livres, cet objet purement fonctionnel se révèle à l'usage d'une complexité polysémique rare. Tout d'abord, fruit d'améliorations successives, tout comme peut l'être, pour cette même génération, le mobilier des colocations transformé au fil des visites et des séjours amis, *People's Libraries* est un signe visuel facilement mémorisable. Par là, forces de police et médias internationaux sont invités à prendre connaissance de sa présence, imprimant jour après jour, l'équivalent d'une stratégie d'occupation visuelle. Pareillement au *Book Bloc Shield*, ce bouclier contemporain fabriqué à l'aide de carton ou de polystyrène épais et sur lequel le porteur a bombé un titre de livre apprécié pour ses valeurs critiques (*End of Game* de Samuel Beckett, *One Dimensional Man* d'Herbert Marcuse, *Discipline and Punish* de Michel Foucault), les *People's Libraries* usent de la tension archaïque/moderne en recyclant des dispositifs largement repérés dans l'histoire des formes. Héritées de l'héraldique, l'évidence graphique et

People's Library, *Occupy Wall Street*, New York, 2011.

Book Bloc Shield, Londres, 2011.

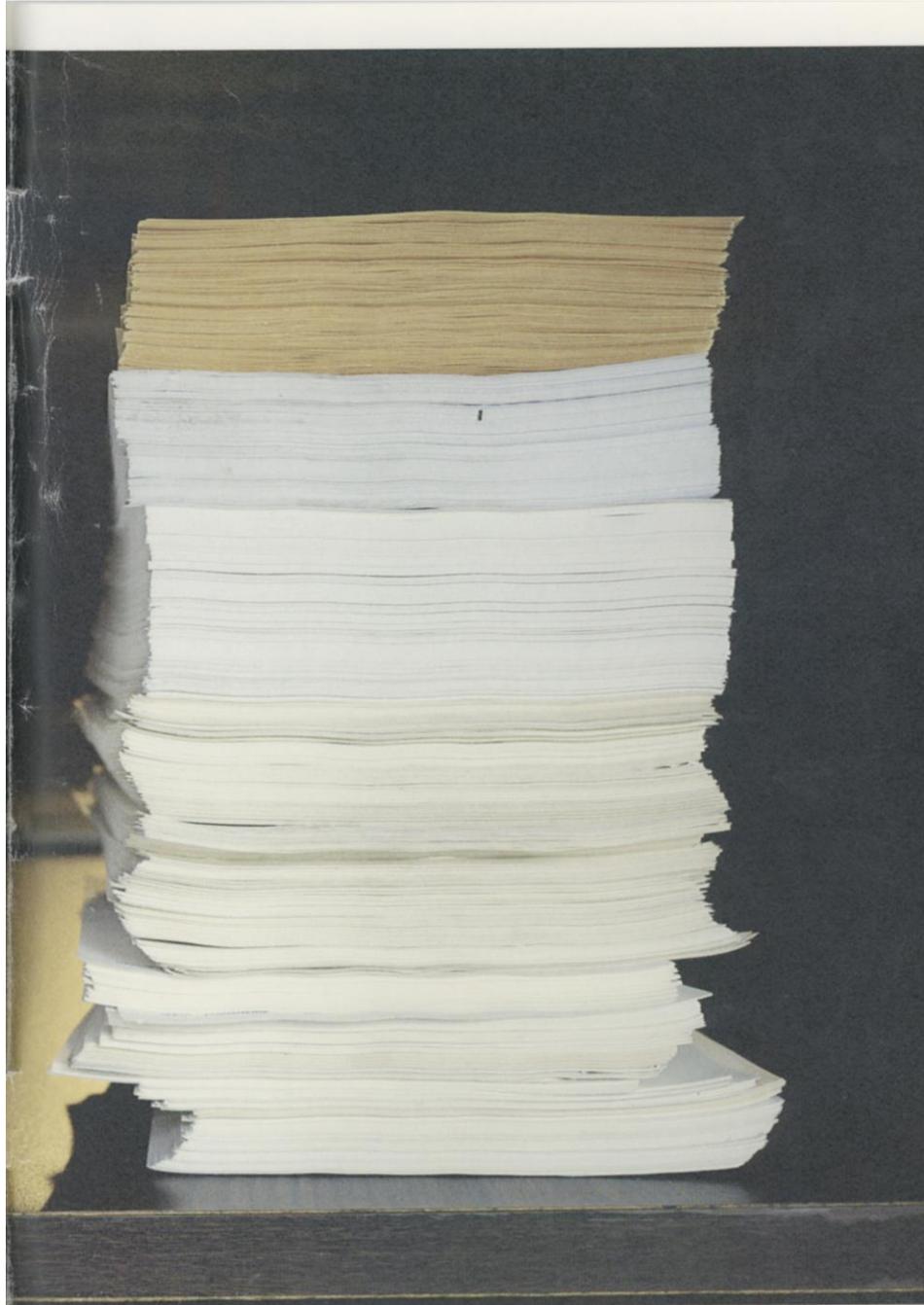
chromatique de ces appareillages veillent donc à la reconnaissance visuelle de leurs usagers ainsi qu'à l'appropriation réelle et médiatique du territoire alentour. La légèreté des matériaux retenus pour sa fabrication facilite la vitesse de déplacement, la circulation rapide d'instructions orales. « Notre nom n'apparaît nulle part et pourtant nous sommes là » semble scander cette foule, détournant la théorie pour mieux contenir l'action, usant de ces citations que sont les titres de livres comme autant de *Mots Clés*. *Occupy Wall Street* complète donc l'hégémonie de la culture numérique – l'un des slogans les plus utilisés sur les réseaux sociaux était "Bring a Tent", soit le degré zéro de l'occupation spatiale, expression de liberté et de fragilité extrême, en cela comparable à l'établissement des connexions numériques, aux *clouds* et autres sites de partage – avec une panoplie d'objets bricolés, de déplacements répétitifs et de citations lacunaires : la formation d'un hypertexte spatial et jubilatoire.

CENTER FOR ABANDONED LETTERHEAD

I.T.U. (The International Typographical Union Detroit) est un groupe d'artistes originaires de Detroit constitué de Danielle Aubert, Lana Cavar et Maia Assha, suite au krach économique de 2008. Elles sont représentatives de cette nouvelle génération d'artistes ayant totalement incorporé le double enseignement du design graphique et de l'art conceptuel, dans ses formes d'investigation du réel, son sens du protocole. Leur sujet de prédilection porte sur le déclin du *business*



Center For Abandoned Letterhead, Detroit, 2010. Archives Le Mercier.



Maia Asshaq, Danielle Aubert, *Abandoned Letterhead*, Chicago, School of Art Institute of Chicago, 2012.

d'entreprise de Detroit, sur la lente désintégration économique et communautaire de la ville que la chute des Lehman Brothers, en 2008, est venu entériner. Des centaines d'entreprises liées au monde de l'imprimé et du livre (imprimeurs, fabricants de papier, éditeurs) subirent un choc financier d'une telle violence que certaines optèrent pour l'exil, l'abandon pur et simple des outils de production, la désertion des ateliers et des usines. *Abandoned Letterhead* est un oxymore. Une lettre à en tête ne peut littéralement pas être abandonnée. Au contraire, elle a été conçue pour concentrer sur elle un nombre croissant de lecteurs et donc de clients potentiels : « ...déposée sur les bureaux et dans les dossiers de nos amis de la profession, elle devrait susciter un peu de bonne volonté. À n'importe quel moment, pour une raison ou une autre¹. » Asshaq et Aubert tentent de dresser une carte objective de la déperdition financière et par voie de conséquence, une suite aberrante de micro récits : « Cette lettre à en-tête vient d'un cabinet d'avocats spécialisé en droit civil. Il a été très difficile de trouver la moindre information... presque comme s'il n'avait jamais existé². »

Leur façon de travailler peut être comparée aux techniques d'immersion des sociologues ou des travailleurs de rue. Elles ont investi chaque quartier, chaque bloc d'immeubles afin de récupérer les lettres à en-tête, les cartes de visite des firmes disparues depuis la fin des années 1980 puis, à l'aide de ces maigres indices, ont tenté de reconstruire l'itinéraire de leurs représentants. Le livre

¹ Maia Asshaq, Danielle Aubert, *Abandoned Letterhead*, School of Art Institute of Chicago, 2012, non paginé.

² *Ibid.*

édité en 2012 donne à voir vingt et un exemples d'entreprises (1 More Yrd, Criticism, Fancy Feet, Metropolitan Lincoln Mercury...). Sur chaque double page est reproduit un fac simulé d'une lettre à en tête, accompagnée de son descriptif, nombre d'exemplaires récupérés par le collectif, qualité de préservation, lieu de découverte, etc.

« 421 pages de couverture

Imprimées en offset sur papier Starwhite (manufacture : Neenah Paper)

Encre bleue

Bonne condition

Estimé périmé au moins depuis 2003, quand Southfield a fermé¹. »

Les documents sont traités avec vigilance. Régulièrement, dans des garages loués pour l'occasion, cette littérature *blanche* est restituée sous forme de piles épaisses ; les documents nouveaux modifiant, au jour le jour, le tracé de ce territoire en crise².

Autre projet de Danielle Aubert, *Paper Rehabilitation Project* donne la parole aux professionnels de recyclage de papier. Ils traitent alors du long itinéraire géographique, économique qu'emprunte le papier avant d'être traité, de son origine parfois secrète (société ayant fait banqueroute, rachats massifs de stocks) et de ses destinations.

« Est-ce que vous vous souvenez du papier dans nos livres vierges ?

Oui ! Je m'en souviens. Danielle, je connais chaque bout de papier.

¹ *Ibid.*

² Dans le moyen-métrage réalisé en 1957 par François Villiers, *Le Foulard de Smyrne*, ce sont les foulards infectés du colporteur qui propagent le choléra de village en village.

Vous souvenez-vous de sa provenance ?

Je vous ai dit d'où il venait ! Ça vient de chez les fabricants de papier et les imprimeurs. C'est comme ça¹. »

En guise de memorandum, Danielle Aubert réalisa trois ensembles de livres blancs², diffusés dans des librairies internationales (Motto, Berlin, Librairie Yvon Lambert...). S'agissait-il pour elle de marquer d'un volume blanc la limite de son intervention ? De signaler une forme plausible dans cet univers où les propriétaires de *Mills* brassent indistinctement tous les imprimés ? Le livre blanc est dans la culture nord-américaine, un symbole d'amitié et de fondation. On l'offre pour les anniversaires, pour l'occupation d'un nouveau logement. Son utilisateur l'emploiera à sa guise, comme livre de comptes, herbier ou journal intime. Seuls les professionnels du recyclage ainsi que l'artiste sont en mesure de retracer l'itinéraire qui fut le sien, ses métamorphoses des plus viles au plus nobles : « Les déchets ne sont rien d'autre que ce qui est mis hors circuit. Comme le pain sec, c'est du déchet mais je nourris les oiseaux avec. Les déchets c'est ce qui a été écarté et que quelqu'un d'autre peut utiliser. »

¹ Danielle Aubert, *On Waste Paper*, entretiens avec Harry Burstyn, Detroit, I.T.U., 2012, non paginé.

² *Bank bok* (series 3) (13 x 21 cm), 182 pages, couverture noire, grise ou blanche. Edition limitée à 200 exemplaires pour chaque couleur.

THE INSTITUTE FOR INFINITELY SMALL THINGS

Touché par la même volonté pragmatique, rompu aux techniques de l'action militante, *The Institute for Infinitely Small Things* (Vancouver) a conçu et réalisé, non pas à un catalogue des *formes épuisées* comme dans le cas du collectif de Detroit mais, sur le principe du manuel scolaire, un ouvrage intitulé *NewAmerica Dictionnary : Security/Fear Edition*¹. Dans le contexte de l'après 11 septembre, alors que le Patriot Act infiltrait l'espace public nord-américain, *The Institute for Infinitely Small Things* s'est engagé à répertorier les mots-valises comme *Islamofascist*, à signaler les néologismes, les slogans comme *Regime Change*. Régulièrement, en période de crise songeons aux travaux de Viktor Klemperer consacré à la colonisation de la langue allemande par la propagande nazie, des opérations linguistiques de cet ordre sont activées par de vigilants donneurs d'alerte. Ainsi, en 2017, Marie-Josée Mondzain revenait sur le terme « radicalisation », précisant son étymologie, prévenant son galvaudage médiatique : « *Radical* dit « racine », c'est-à-dire faire entendre la question du commencement². »

De plus, le travail de *The Institute for Infinitely Small Things* ne se limite pas à une seule approche théorique, il s'accompagne aussi d'un réel engagement physique. En effet, après lecture, chaque lecteur est invité à déposer son exemplaire dans une bibliothèque publique. Si voler un livre dans un

¹ Danielle Aubert, *On Waste Paper*, entretiens avec Harry Burstyn, I.T.U. Detroit, 2012, non paginé.

² Marie-Josée Mondzain, *Confiscation. Des mots, des images et du temps*, Paris, Les Liens qui libèrent, 2017, p. 47.

The Voice of Authority for the 21st Century

**THE NEW
AMERICAN
DICTIONARY**

INTERACTIVE SECURITY★FEAR EDITION

Compiled by the Institute for Infinitely Small Things

Documents relatifs à The Institute for Infinitely Small Things.



Documents relatifs à The Institute for Infinitely Small Things.

établissement public est un acte frauduleux, y ajouter un livre nouveau sans aucun accord, l'est tout autant. Doit-on voir ici l'influence de *Fight-Club*¹, roman culte de Chuck Palahniuk, publié en 1996, où l'auteur s'attache aux divagations d'un leader charismatique, désireux d'engager des cadres moyens frustrés, des jeunes consommateurs désabusés, sur les chemins complexes de la contradiction ? Plus encore, chaque membre de *The Institute for Infinitely Small Things* est invité à forcer le trait en se vêtant selon les us et coutumes de la clandestinité et de la rapine (bonnet et lunettes couvrant partiellement le visage sont des accessoires indispensables) puis à diffuser le résultat de son action sur les réseaux sociaux. Le lecteur s'engage alors à créer une communauté virale répondant aux valeurs de l'humanisme numérique, valeurs étudiées par Milad Doueïhi² (autodérision et esprit critique, vitesse d'intervention et mise en partage). L'exemple le plus souvent cité pour illustrer cet humanisme est *Iraq War Wikhistoriography*, un ensemble de douze livres dirigé par l'artiste britannique James Bridle, rendant compte, entre 2004 et 2009, des douze mille modifications apportées par des contributeurs anonymes à la page Wikipédia du conflit iraquien³. Pour *The Institute for Infinitely Small Things*, chaque mise en partage, activé par un individu isolé, est en mesure de fragiliser les organisations les plus arrogantes. Par cette prise de conscience, par ce colportage *pair à pair*, il s'agit de considérer le travail du lecteur comme

¹ Films de fiction et bande dessinées ont influencé l'aspect visuel du militantisme de la fin du XX^e siècle. Ainsi le masque porté par le personnage principal de *V for Vendetta* (1989) d'Alan Moore et David Lloyd est devenu, dès l'origine de leur action publique en 2003, le signe de reconnaissance d'*Anonymous*.

² Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, le Seuil, 2011.

³ Collectif, « La table des négociations » in *Azimuts*, n°50, 2018, p. 153-154.

une pratique à long terme, une dynamique engageant l'esprit et le corps : « On peut observer concrètement comment l'homme est dans le monde en observant comment ses mains bougent¹. »

¹ Vilém Flusser, *Les Gestes*, Paris, HC-D'ARTS, 1999, p. 183.

DE L'ÉPUISEMENT POSSIBLE DU COLPORTEUR,

ACTION ET MÉLANCOLIE

« Il y a des époques où la seule expression
du travail quotidien est l'accroissement des débris. »

Lawrence Weiner

En déclarant « Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage. », Max Ernst présuppose que la création ne doit pas être réduite à un nombre donné de savoir-faire techniques menant à l'accomplissement d'*un talents*. Selon un principe idéaliste, la subsumption de ces énoncés (le talent subsume le savoir-faire) doit être menée à bien pour s'écarter des seuls territoires matériels. À la lueur de cette remarque, pouvons-nous avancer que l'usage des livres, en tant que marchandises culturelles, ne suffit pas au colportage (ainsi les déballages de Mark Dion bien qu'ils usent de livres contenus dans des valises, des caisses de celles utilisées par les bouquinistes des bords de Seine sont avant tout des objets statiques, lisibles selon un point de vue unique) et que l'artiste-colporteur, dans sa mystique, vise peut-être leur évincement ? Déjà dans les enluminures, les miniatures de la Renaissance, le colporteur *Niemand* – Monsieur *Personne* – foule les peignes édentés et les bris de miroirs. Il persiste à arpenter tous les espaces, toutes les villes, touché peut-être par ce que les cliniciens ont classé sous l'article dromomaniaque¹, les historiens sous celui d'automatisme ambulatoire², faisant de lui – et c'est un paradoxe – un vagabond professionnel. L'action de marcher est une action émancipatrice qui faute de mener à des territoires utopiques, peut

¹ « Le terme *dromomaniaque* est particulièrement signifiant, dans la mesure où il fait à la fois référence à un groupe socio-historique précis et à une pathologie médicale caractérisée par une *marche compulsive*. Ce que Virilio décrit comme *révolution dromocratique* confère à la vitesse une place centrale au sein des sociétés occidentales. Il distingue les *dromocrates* et les *dromomaniaques* comme une version de la bourgeoisie et du prolétariat et nous laisse le soin d'imaginer où nous nous tenons et où nous nous engageons. » Shawn P. Wilbur, "Dromologies : Paul Virilio :Speed, Cinema and the End of the Political State" <http://nideffer.net/proj/ SPEED /1.4/articles/wilbur.html>

² Jean-Claude Beaune, *Le Vagabond et la machine, essai sur l'automatisme ambulatoire, médecine, technique et société, 1880-1910*, Seyssel, Champ-Vallon, 1983.

aboutir à éloignement définitif du groupe. « La mouvance interdit la loi, la marche défait l'institution. L'empire des steppes ne se fixe ni dans les personnes ni dans les lieux¹. » On peut s'engager dans la marche, dans le dénuement de la marche, sans espoir de retour. De siècle en siècle, isolé, farouchement individualiste, insensible aux structures, le colporteur recrute ses compagnons de voyage parmi les poètes errant *les poings dans les poches crevées*², les classes dites dangereuses en quête, le jour, d'une affaire à mener, la nuit, d'un gîte où se retrouver. Par son goût des espaces laissés en friches, des contre-espaces, son dégoût des organisations bourgeoises (spatiales et linguistiques), *Niemand* ne peut plus agir au sein du système, à moins d'adopter des pratiques réprouvées par la loi. Sa quête se situe peut-être au-delà du commerce. En fait, rien ne l'affecte plus que les sentiments de plénitude, d'installation à la manière – l'expression est un peu désuète – des jeunes mariés *installés dans leurs meubles*. Aujourd'hui, il errerait poussé par la force des choses ou bien motivé peut-être par un communisme transnational dans les rues de Vitória (Brésil) ou dans les échoppes de Coimbatore (Inde), dans ces non-lieux planétaires où s'empilent des tonnes de balles de films plastiques et de carton d'emballage, tous ces déchets secs, expression utilisée par les spécialistes de l'urbanisme et de l'écologie, et qui s'opposent aux déchets humides³. À l'opposé du compost agricole, agrégat de

¹ Jean Duvignaud cité par Antoine de Baecque in *Une histoire de la marche*, Paris, Pocket, 2019, p. 46.

² « Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées/Mon paletot aussi devenait idéal » Arthur Rimbaud, *Ma Bohème* in Œuvres Complètes, Paris, La Pléiade, 1988, p. 35.

³ Jérémie Cavé, *La ruée vers l'ordure, conflits dans les mines urbaines de déchets*, Rennes, PUR, 2015.

déchets animaux et végétaux, permettant la levée de nouvelles récoltes, le stockage des déchets secs ne produit rien. Il est condamné à l'éternel retour de la forme dont la durée d'utilisation, de plus en plus courte, la vitesse du recyclage, de plus en plus rapide, rendent impossible tout retournement créatif. Au mieux, ces déchets secs facilitent la création d'une nouvelle chaîne économique locale, d'un *sector informal* aux marges de manœuvre de plus en plus réduits, les qualités des déchets rivalisant en médiocrité¹. Ils sont, en tous les cas, les éléments incontournables du paysage entropique contemporain, de ce *mutatis mutandis* que Vilém Flusser analysa en 1993, dans son article intitulé *Bouteilles*, extrait du recueil *Choses et non-choses* :

« Les formes sont des moments éphémères d'entropie négative au sein de l'entropie générale de l'environnement humain. »

« ... le buveur de champagne a raison : c'est bien le champagne qui importe, et non les bouteilles. Car quoi qu'il fasse, tôt ou tard, il se coupera à des débris de bouteilles. Mais pour le moment, il peut boire². »

Le livre, l'imprimé n'échappe pas à la règle. On ne compte plus les publications pilonnées, les éditeurs cédant leur collection au prix du papier, les fermetures de librairies, les caisses des bords de Seine transformés en boutiques de souvenirs. Dans cette dernière partie, nous allons donc tenter de comprendre comment le colporteur s'est peu à peu allégé pour prendre en

¹ Si l'austérité des livres d'artiste des années 1960/1970, hanté par le fantôme de la modernité, n'est plus d'actualité, il est intéressant de noter que les livres actuels exploitent ce fonds éditorial sous une forme citationnelle.

² Vilém Flusser, *Choses et non-choses*, Paris, Jacqueline Chambon, 1996, p. 29-30.

charge les activités souvent fugaces, voire immatérielles, de l'artiste d'avant-garde. Ce désir de réduire les formes, d'aller à l'essentiel pour aboutir aux formes renouvelées de l'utopie sociale ne se fait pas sans risque. Parfois, en cours de chemin, se forme l'esprit de la mélancolie, figure en creux, double innomé des certitudes modernes.

LA RUDOLOGIE DE KURT SCHWITTERS

Durant l'entre-deux guerre, le plus fidèle représentant de *Niemand* est le hanovrois Kurt Schwitters. Arpenteur et collecteur, il l'est. Jour après jour, déambulant, accumulant les trouvailles, il exprime la volonté de s'extraire de l'esthétique dominante, des formules définitives lisibles dans les manifestes de son époque (le manifeste du futurisme en 1909, le premier manifeste du surréalisme de 1924, les textes suprématistes de Kazimir Malevitch parus dans la revue *Nouvelle Génération*, à la fin des années 1930) et par là, de détourner à son avantage les formes assurées de la modernité naissante.

Par un effet d'accumulation, il tente de revaloriser l'esprit du sacré, privilégiant des formes dans lesquelles ses contemporains ne perçoivent que des symptômes profanes, informes, sans grandeur¹. Ce sacré, Michel Leiris plante son fragile décor, ses accessoires dès les premières lignes de la conférence *Le sacré dans la vie quotidienne*, le 8 janvier 1938, au Collège de France :

¹ « Pour moi, c'était l'idée de l'amour, l'idée que Dieu se cache derrière chaque objet. » Marc Dachy, *La Cathédrale de la misère érotique*, Paris, Sens & Tonka, 2015, p. 26.

« Quels sont les objets, les lieux, les circonstances, qui éveillent en moi ce mélange de crainte et d'attachement, cette attitude ambiguë que détermine l'approche d'une chose à la fois attirante et dangereuse, prestigieuses et rejetée, cette mixture de respect, de désir et de terreur qui peut passer pour le signe psychologique du sacré¹ ? »

Par la reprise quotidienne de cette besogne, Kurt Schwitters désire-t-il activer des énergies élémentaires, seules en mesure de nourrir l'ampleur de son projet artistique ? À l'égale de Walter Benjamin, il perçoit dans la figure du mendiant auquel il s'identifie, l'avant-garde du sensible : « Tant qu'il y aura des mendiants, il y aura des mythes². »

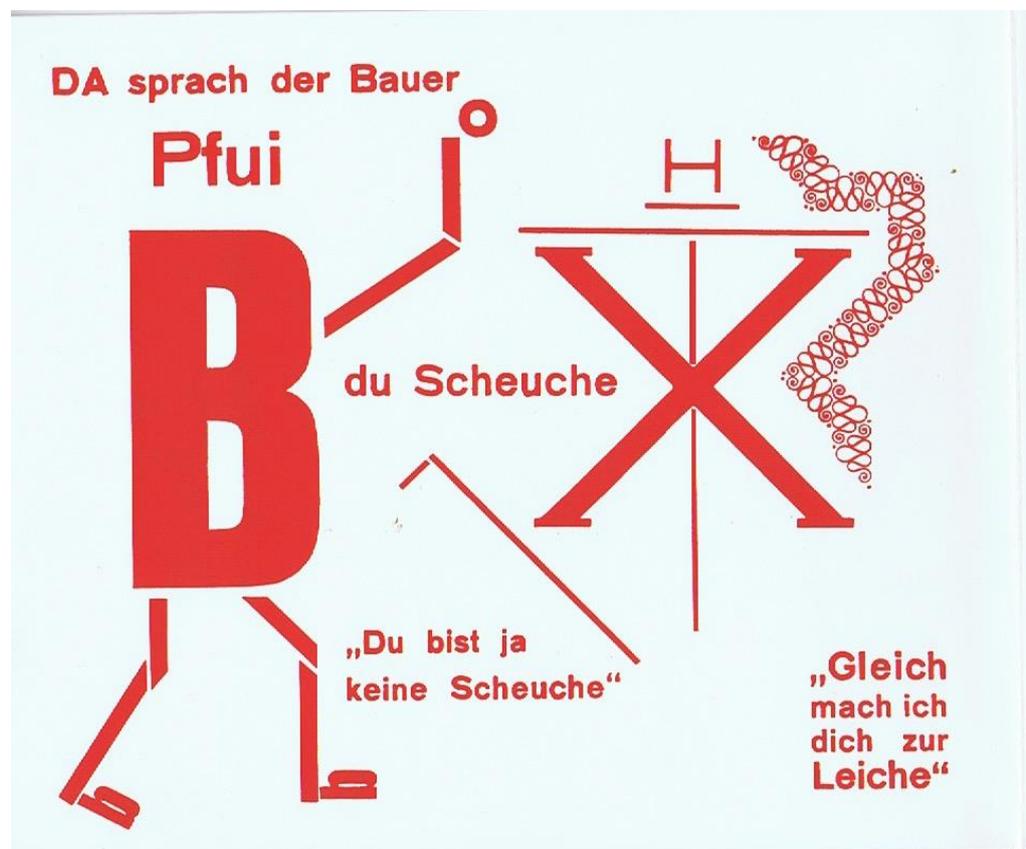
Ces mouvements à l'endroit des zones et des déchets dessinent une mystique, non pas ponctuelle comme pourrait le développer un esthète, s'appropriant une ambiance, mais constante, élaborée. Marcel Duchamp était un artiste *en chambre*, joueur d'échecs, élaborant en secret certaines de ses œuvres (*Le Grand Verre, Etant donnés*), créateur de jeux de mots à usage mondain. Kurt Schwitters fut un artiste *en rue*, architecte, musicien, usant de l'espace public comme d'un *gueuloir* transcendantal (les onomatopées, l'apocope à l'œuvre dans les *Ursonate* de 1932) et enfin, poète. Ainsi, le livre pour enfants, *Die Scheuche Märchen* (1925) narre le voyage d'un épouvantail – indésirable artiste-colporteur, malmené tant par les animaux que par le paysan rencontrés sur sa route : « Le paysan fit "Pfui, l'épouvantail, tu es un piètre épouvantail et

¹ Michel Leiris, *Le Sacré dans la vie quotidienne*, Paris, la Pléiade, Gallimard, 2004, p. 1110.

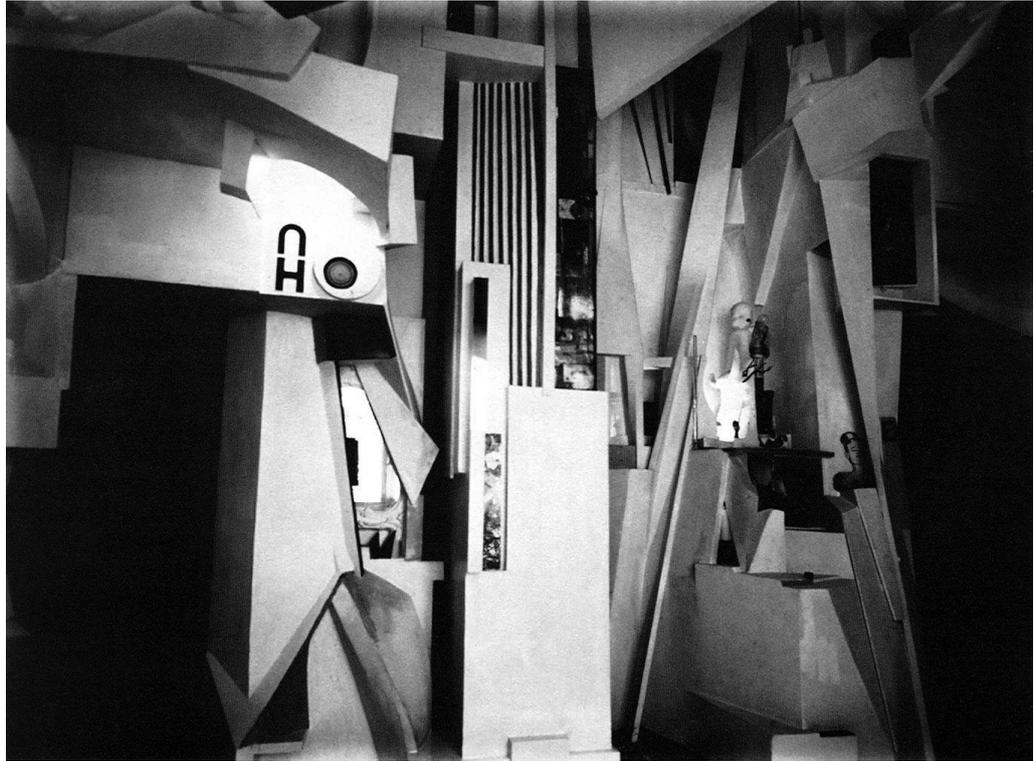
² Bruno Tackels, *Trois cailloux pour Walter Benjamin*, Paris, L'Arachnoïde, 2010, p. 39.



Erhard Schoen, *Niemand*, bois gravé (16,6 x 37,& cm), Nüremberg, 1535.



Kurt Schwitters, Kate Steinitz, Theo Van Doesburg, *Die scheuche Märchen*, Hanovre, Apossverlag, 1916, non paginé. Archives Le Mercier.



Kurt Schwitters, *Merzbau*, photographie de Wilhelm Redemann, 1933.



Kurt Schwitters, *Katan/703*, collage, 1929.

je vais me débarrasser de toi sur le champ¹ ». Chez Schwitters, tout mène à la sublimation cathartique. De ce fait, l'œuvre doit être menée dans un champ libre, de façon ostentatoire. Chez Duchamp, l'art est une stratégie pour disparaître de la scène publique, pour n'être plus là, selon son fameux principe d'indifférence. Marcel Duchamp a patiemment entretenu son *élevage de poussière*, Kurt Schwitters se saisissait *in situ* des déchets collectifs. Entre 1919 et 1933, il s'applique à son grand œuvre, le *Merzbau*, utopie, folie architecturale, et dont le titre est déjà un empilement de vocables hétérogènes (*Merz*, diminutif de *Kommerzbank*, accolé à *Bau*, est habilement synonyme de construction, de stabilité). Ce néologisme en forme de slogan a pour valeur d'exprimer la relation contradictoire que son auteur entretient avec le système marchand. *Le commerce d'après*, le Merz, c'est ici et maintenant et l'artiste va, opiniâtrement, jour après jour, promenade après promenade, ériger cet état de fait en architecture totale, matérielle et psychologique. Au contraire de la sensibilité surréaliste, Kurt Schwitters ne jette pas son dévolu sur des objets mystérieux, interrogeant une occulte agitation du monde, comme le décrit André Breton dans *Nadja* :

« ... de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime, comme par exemple, cette sorte de demi-cylindre blanc irrégulier, verni, représentant des reliefs et des dépressions sans

¹ Kurt Schwitters, Kate Steinitz, Theo Van Doesburg, *Die scheuche Märchen*, Hanovre, Apossvverlag, 1916, non paginé.

signification pour moi, striées d’horizontales et de verticales rouges et vertes, précieusement contenu dans un écrin, sous une devise en langue italienne, que j’ai ramené chez moi et à bien l’examiner, j’ai fini par admettre qu’il ne correspond qu’à la statistique¹... ».

Les objets de Schwitters ne sont pas destinés aux salons bourgeois, ils ne seront pas exposés dans un cabinet de curiosités, dans la vitrine d’un *Wunderkammer* comme les reliques, les fragments archéologiques d’une société rare. Découverts dans la rue sous une forme hautement problématique (que retenir parmi tous ces reliefs ?), mêlés à la colle, uniformisés grâce à une émulsion blanchâtre, ils sombrent dans l’informe². Grâce à cet état transitionnel, à cette transmutation, ils déploient une extériorité tactique. Étrangers à l’espace domestique du collectionneur, rejetés par la classification scientifique, ils s’épanouissent dans le pullulement, le chaos primal. D’ailleurs, la qualité organique de la colle n’est pas sans rappeler celle de la matière spermatique. Dans un premier temps, l’artiste avait choisi en guise de titre *Cathédrale de la Misère Érotique* mais cette image obscène effraya son entourage. Ce désir d’inscrire un projet mégalomane au sein de l’espace familial n’est pas gratuit – le mot *cathédrale* fut tout de même lancé et avec lui, l’élection possible d’un maître de cérémonie, en l’occurrence l’artiste. Rien n’est gratuit en lieu et place

¹ André Breton, « Nadja », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 676.

² « Quant à la source de l’odeur bizarre (appelons-la l’arôme Schwitters) elle pouvait être analysée dans toute sa complexité. Elle se composait, je le découvris, de nombreuses choses : un, de la colle chauffée et de l’amidon fait maison dont Schwitters avait besoin pour fabriquer ses collages et ses manuscrits... deux, du plâtre de Paris et de la glaise nécessaires à la réalisation de ses reliefs et sculptures... » Kate Steinitz citée par Marc Dachy, *La cathédrale de la misère érotique*, Paris, Sens & Tonka, 2015, p. 55.

du grand commerce familial. La tactique créatrice pensée par Kurt Schwitters lui permet de s'extraire momentanément du cercle familial, de la dette contractée à son endroit, et par extension de toutes formes d'obligation vis-à-vis de la société. Pour annuler le don premier, il faut savoir surenchérir, agiter l'élément informe voire liquide, sa circulation contre la stabilité de l'élément solide repéré sur l'échelle des valeurs. Selon le principe du Potlatch, il faut activer un second projet, plus puissant et dont la démesure est capable d'agrèger les éléments dits et non dits de la transaction, la somme des dons et contre-dons aboutissant à l'élaboration d'un *mana*, valeur extrême, invisible néanmoins créatrice de lien social. Par cette demeure devenue monde (grotte et ventre toute à la fois, espace de protection et de gestation), par cette cathédrale ouverte au combinatoire érotique comme forme sublimée du don réciproque, Schwitters y va de son interprétation du *mana*, de son désir en somme, écartant le commerce familial dont la vocation (reproduire l'identique, maintenir coûte que coûte la qualité de cette reproduction) est jugée timorée¹.

Venons en à Freud, à son « inquiétante étrangeté », et à l'étymologie du mot original allemand : *Unheimlich*². Le terme *Heimlich* est très difficile à traduire en français. C'est d'abord ce qui fait partie de la maison (*häuslich*), de la famille. Cela concerne donc l'intimité, une position familiale satisfaisante, équilibrée mais, cela se complique, *Heimlich* est aussi synonyme de

¹ « Je vois la maison Merz comme une cathédrale. La cathédrale : non pas une architecture religieuse, non, mais l'œuvre architecturale en tant qu'expression de la véritable vision spirituelle de ce qui nous élève vers l'infini : l'art absolu. » Spengeman cité par Kurt Schwitters dans *Merz*, Paris, Gérard Lebovici, 1990, repris dans la revue *Le son du Grisli*, n°3, décembre 2017, p. 57.

² Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 2001.

dissimulation, ce qui est une seconde définition du possible cercle familial. La pièce *Heimlich* de la maison correspond, à ce que l'on appelait jadis en France, *le petit coin*. Mais comme le précise Freud, les deux mots sont réversibles. « *Heimlich* est donc un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *Unheimlich*¹. » Duchamp et Schwitters se sont saisis de cette mise en tension mais alors que le premier se concentre sur l'ambiguïté des objets domestiques (pile, broyeuse de chocolat, ampoule électrique), privilégiant un art sec et distancié d'ingénieur, le second plonge dans l'informe, l'entremêlement organique des fondations domestiques, allant jusqu'à y ajouter une présence animale ; une colonie de cochons d'Inde odoriférants, et l'on peut supposer qu'ils furent les véritables propriétaires du Merzbau. « Même les odeurs chez Schwitters formaient collage sinon colle². »

Entre les deux guerres donc, sous la protection d'Helma, son épouse, dans l'Europe où se jouent inlassablement de sombres opérations, Kurt Schwitters redouble d'activité. Il remplit l'espace vital du quotidien avec une somme de pratiques (glaner, réunir, ériger), tirant malgré la monotonie des pratiques et la banalité des paysages parcourus (le bitume des boulevards, le pavage des trottoirs) des lignes d'attaque. Le temps restant, il le consacre à contacter, à convaincre ses contemporains de la qualité de ses *démarches*, correspondant et

¹ *Ibid.*, p. 223.

² Marc Dachy, *op. cit.*, p. 56.

collaborant parfois avec des artistes aussi différents que Tristan Tzara ou Théo Van Doesburg¹. Le 19 juillet 1937, l'exposition *Entartete Kunst* ouvre ses portes à la Deutsches Archäologisches Institut de Munich, parmi les nombreux slogans rédigés par les services de Josef Goebbels recouvrant les murs et en partie certains tableaux, *Verrücktheit wird Methode*, résonne terriblement. De *la folie* et de *la méthode*, il en faut au colporteur sans bagages, au *Niemand* moderne dont les œuvres graphiques seront détruites par les nazis et le *Merzbau* par les bombardements alliés de 1944. Alors qu'il semblait œuvrer hors commerce, se souciant peu de la vanité du politique (chose qui lui sera reproché par Richard Huelsenbeck) ou croyant cyniquement pouvoir les maîtriser, Schwitters est rattrapé par les agents de l'époque qui lui reproche son culte insupportable :

« Humour noir de la postérité envers celui qui voulait recomposer le monde à partir de ses ruines, et qui allait partout où l'on voulait de lui afin de montrer, intervenir, participer. »

« ... et pendant tout ce temps n'oubliait jamais où qu'il aille, de ramasser des déchets de tout pour les enfouir dans ses poches². »

C'est sur la conscience d'être perdue *au et pour le monde* que l'artiste élabore son œuvre, lui conférant alors un mouvement paradoxal et étrangement

¹ Cette activité épistolaire à destination des représentants du mouvement Dada resteront lettre morte. Richard Huelsenbeck sera sans pitié à l'égard de Kurt Schwitters, lui reprochant son activité de peintre figuratif, allant jusqu'à rédiger pour l'Almanach Dada (1920) en guise de non-recevoir cette déclaration lapidaire : « Dada s'oppose par principe et énergiquement à des œuvres, comme le fameux *Anna Fleur* (*Anna Blume*) de M. Kurt Schwitters. »

² François Bazzoli, *Kurt Schwitters*, Paris, Images en manœuvre, 1991, p. 9-10.

salvateur. Son destin que l'on peut comparer à celui de beaucoup d'êtres emportés par la guerre, universalise ou pour employer un néologisme, *planétarise* l'expérience singulière. *Planetos* désigne étymologiquement, le vagabond, le voyageur insatiable. La planète elle-même pour peu qu'elle ne grave pas autour d'un autre corps stellaire est vouée à l'errance – car, et c'est une découverte récente de l'astronomie, il existe des planètes errantes formées dans un premier temps comme les autres planètes (terre, cendre, poussière) puis littéralement *expulsées*. L'origine du mot *Planète* est à rechercher dans le latin, *planeta*, dérivé du grec *planasthai*, errer çà et là, être écarté du chemin. Une planète est donc un astre errant.

En cela, Kurt Schwitters est à l'écoute de la planète. Il erre, l'attention au ras du sol, à la recherche de lignes brisées, de ponctuations irrégulières. Penché sur le bitume, c'est lui, l'Antigone en costume trois pièces, sali de cendre et de terre, les poches remplies de morceaux de carton, de tickets de bus déchirés utiles à ses voyages collagistes .

CHEMIN FAISANT, SCHWITTERS/BROODTHAERS

En 1957, dans le cadre de l'exposition *Kurt Schwitters* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Marcel Broodthaers réalise le court-métrage *La Clef de l'Horloge (Un poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters)* dont le texte suivant est la bande-son. Il n'est pas artiste, plutôt poète, plutôt journaliste. Il devra patienter encore sept ans pour que ses contemporains

saluent son entrée dans le monde de l'art, officialisée par une exposition à la galerie Saint-Laurent et par son légendaire carton d'invitation ; des double-pages de magazine sur lesquelles l'artiste a fait sérigraphié cet aveu : « 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...»

« Musique/boîte à musique,

La Clef de l'Horloge ou La Clef de l'Amour

Grincement piano.

C'est un tableau.

Il est le créateur de l'art Merz.

Merz est la seconde syllabe du mot allemand Kommerz.

Avec beaucoup de colle, il assemblait les vieux débris pour composer des ensembles hétéroclites de toute beauté

Grincement/sonnerie/soupir,

grincement forte,

musique/boîte à musique.

Tiens y'en a même de carrées, à la fin, y'en a marre de toutes ces étoiles.

Tu sais moi en fait d'étoiles, j'en connais surtout des vertes et des pas mûres.

On a l'habitude de dire qu'on connaît pas son bonheur, c'est p'têt vrai, on est pas si mal ici.

Allez viens mon chéri, il se fait tard, donne-moi la main.

Musique/boîte à musique.

Regarde, la lune tremble.

Silence/deux coups métalliques.

Des idées de Prison ?

Pouah !

Coups répétés sur bois.

De Dieu...

Grincements crescendo,

bande son montée à l'envers.

C'est fini maintenant tout est désert.

Comme cela

Comme tu le veux

Entre les fils de ton manteau

Je suis à toi.

Avec toi c'est épouvantable,

Ma main d'Océan retombe sur ta paume.

Le grain, la peau, je désire.

Grincements.

Il n'y avait rien au fond de toi

Le tain d'un miroir.

Grincements, bruits métalliques divers.

Ah MERZ la clef ! la clef !

Bande son (voix) montée à l'envers

Il n'y a encore que l'heure pour être juste.

Ah... Qu'arrive-t-il ? Peut-être le fond de la conscience humaine...

Coups de marteau sur métal/Musique/boîte à musique.

Elle est la roue de l'espace,

Elle m'emporte là où je ne suis rien

VIENS MANGER Y A UNE HEURE QUE J'T'ATTENDS

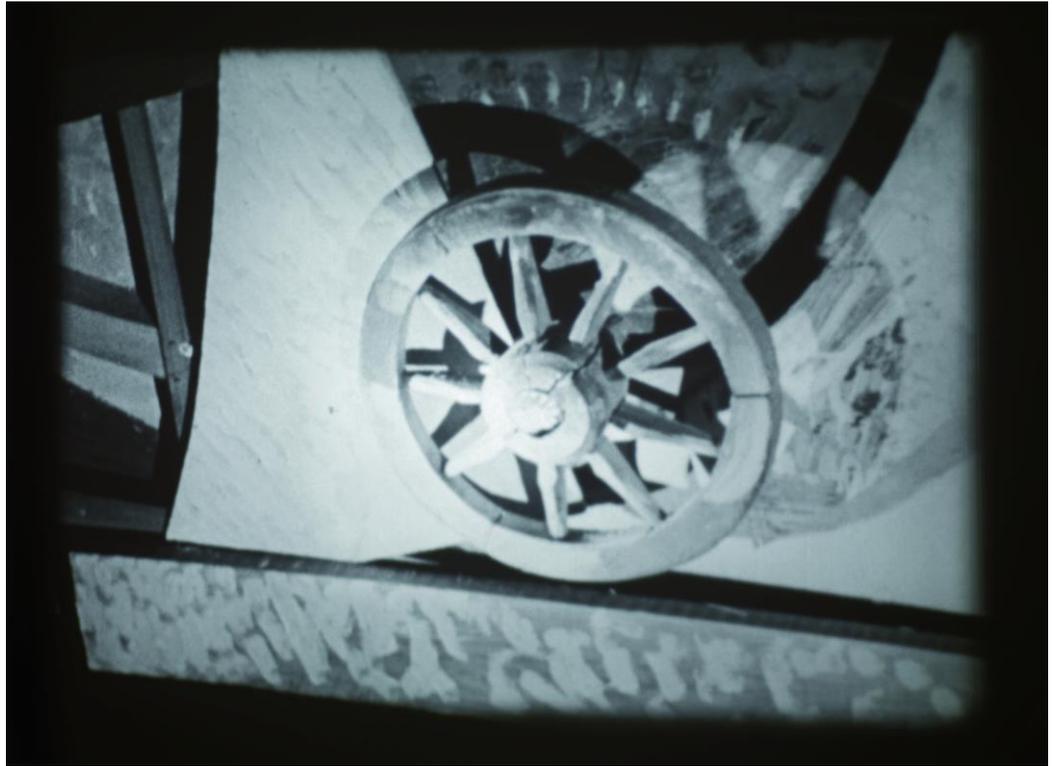
ÇA VA REFROIDIR

Oui je viens mon amour

Musique/boîte à musique

Fin¹. »

¹ Marcel Broodthaers, *La Clef de l'Horloge*, 1957, 16 m/m N/B, 7mn 58s.



Marcel Broodthaers, photogramme, *La clef de l'horloge*, 1957.

Quelle est cette *clef* censée remonter l'horloge et permettre la fluidité du temps gratuit, disponible à l'envi ? Nul tableau de Kurt Schwitters ne possède ce titre. Faut-il l'entendre à la manière de Michel Leiris ?

« De tels mots firent, dans mon enfance, souvent fonction de *clefs*, soit que par leur sonorité même fussent ouvertes de surprenantes perspectives, soit que, découvrant qu'auparavant on les avait toujours écorchés, les appréhender d'un coup dans leur intégrité fit, en quelque mesure, figure de révélation, comme le déchirement soudain d'un voile ou l'éclatement de quelque vérité¹. »

Cette clef ouvre des espaces prophétiques et, pendant un instant, l'œuvre encore informulée de Broodthaers achoppe sur celle de Schwitters. Comme deux colporteurs méfiants forcés à faire route ensemble, ils s'observent du coin de l'œil, chacun lorgnant les marchandises de l'autre, jugeant les *forces historiques* en présence.

Un ton désenchanté, mélancolique – ton qui deviendra très vite une figure de style chez l'artiste bruxellois – domine la totalité des sept minutes. Pour Broodthaers, la mélancolie est une forme de courage quand toutes les autres approches, en nombre et en intensité, ont échoué. La mélodie désuète d'une boîte à musique (autre boîte/autre clef), le chaloupement des images (une succession de gros plans tentant de reconstituer les tableaux collagistes de

¹ Michel Leiris, *Le Sacré dans la vie quotidienne*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1116.

Schwitters) infléchissent mollement l'ensemble vers un horizon doux amer. Deux univers s'entremêlent. Le premier aborde les questions sublimes de la création, de l'amour et du temps qui passe : « Elle est la roue de l'espace/Elle m'emporte là où je ne suis rien. » tandis que le second nous ramène sans cesse brutalement à la vie de famille : « Viens manger, y a une heure que j't'attends. Ça va refroidir. » .

Il est difficile de deviner si ces apostrophes sont à destination du hanovrois Kurt Schwitters ou si le bruxellois Marcel Broodthaers se les adresse à lui-même, selon un phénomène d'identification. En 1957, l'image qu'il a de lui, sa vie de bohème, ses problèmes financiers le tourmentent de plus en plus. Dans cette perspective, l'expression « figure nulle » qu'il utilisera treize ans plus tard, dans un texte décrivant les relations de Kurt Schwitters et de ses contemporains, sonne comme un lapsus révélateur. En effet la Fig.0 (et ses suites, Fig.1, Fig.2...) est une expression fondamentale du vocabulaire Broodthaers, il est vrai utilisée pour la classification muséale, son écriture spéculaire, au sein du projet *Le Département des Aigles*.

« Une question encore : pourquoi les contemporains de l'artiste lui ont-ils refusé leur appui financier et même un crédit moral ? Ils avaient cependant toutes les raisons de comprendre ce brutal mélange de tristesse et de poésie, eux qui dormaient dans les draps de la république de Weimar, d'un sommeil

hanté par les vampires et les croquemorts. Ils n'en ont tracé qu'une figure nulle qui a sombré dans l'oubli¹. »

Le voyage emplit l'écran. Dans les collages de Schwitters, il est matérialisé par des roues de jouets, des engrenages, des ressorts, des séries de nombres extraits d'horaires ferroviaires (31,100, 87, 97). Dans la bande-son créée par Broodthaers, il s'agit de coups répétés d'un marteau sonnante sur une pièce métallique, la ritournelle d'une boîte à musique, des soupirs féminins voyage de nuit tracé à la lueur d'une lampe torche, voyage dessinant l'espace possible du colporteur.

Revenons à Marcel Broodthaers. Son œuvre est peuplée d'auteurs (Victor Hugo, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé), de romans, de recueils de poèmes dont l'origine peut être située autour de la « répression inouïe » des journées de juin 1848². Sans la mélancolie, le désabusement que cette activité éditoriale secrète, rien ne serait peut-être advenu durant les dix années d'activité publique de l'artiste belge. Dans leur évidence formelle, avançons que les quatre-vingt et un livres et multiples de Marcel Broodthaers réalisés entre 1964 et 1974, font perdurer l'adresse révolutionnaire de 1848, tout en ayant fait le deuil de sa réussite. Broodthaers s'adresse au plus grand nombre, non pas aux seuls amateurs d'art et collectionneurs. Qu'ils empruntent leurs formes à la littérature édifiante, à la bande dessinée ou à la publicité, ses

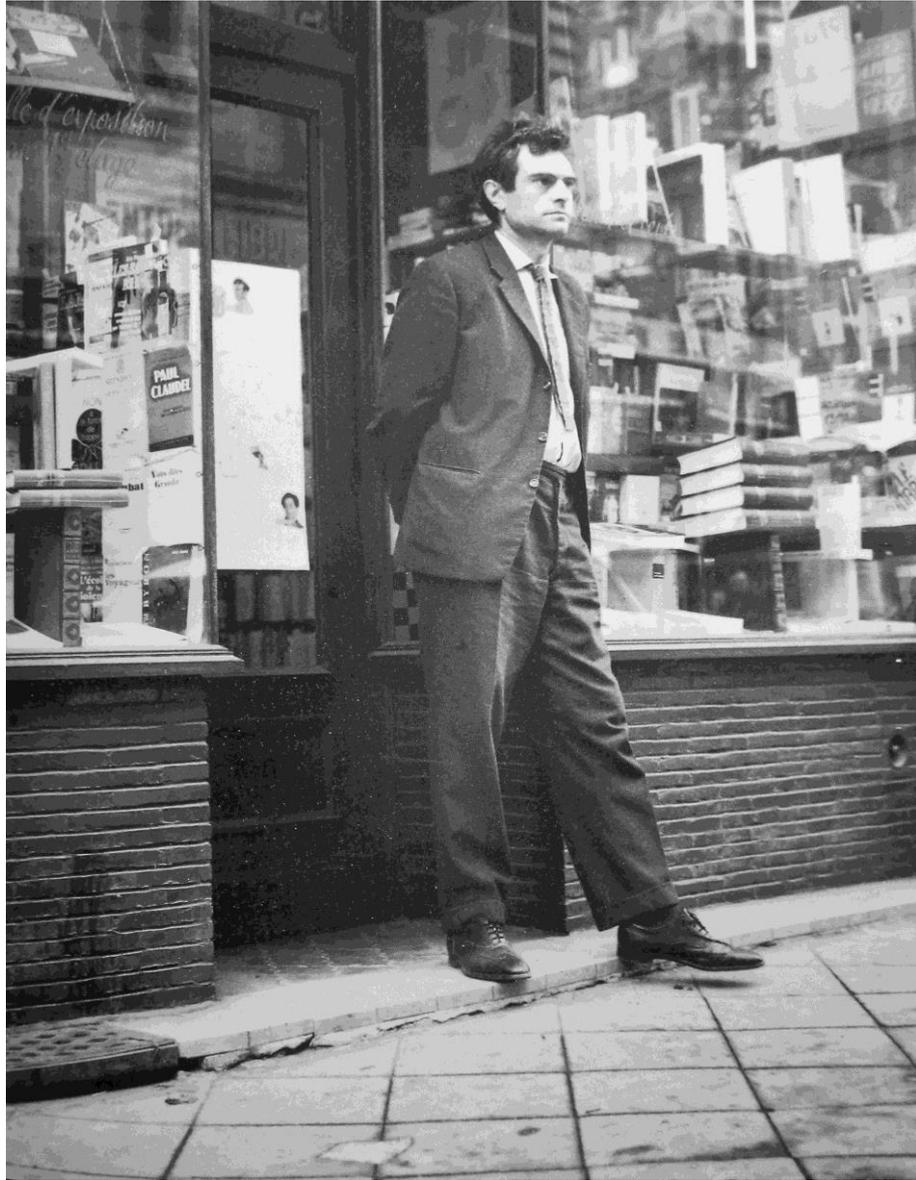
¹ Marcel Broodthaers, « Almanach », in catalogue, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991, p. 38-39.

² L'historien allemand Dolf Oehler émet l'hypothèse que le refuge des artistes de la fin du XIX^e siècle dans les valeurs de *l'art pour l'art*, exprime leur impuissance face à la violence de la répression bourgeoise des événements de juin. Dolf Oehler, *Juin 1848. Le Spleen contre l'Oubli*, Paris, La Fabrique, 2017.

éditions visent une communauté inconnue. *Le Manuscrit trouvé dans une bouteille*, d'après la nouvelle d'Edgar Allan Poe, l'un des derniers multiples de Broodthaers, réalisé en 1974 pour le galeriste et éditeur René Block, n'est-il pas composé d'une bouteille vide, littéralement d'une bouteille à la mer, sur laquelle l'auteur a fait graver en lettres cursives : *The Manuscript*¹ ?

Deux portraits photographiques distants de cinq années ont saisi l'artiste entre ces deux pôles : le livre disposé dans une vitrine et l'ouverture publique de son contenu. La première date de 1964, Marcel Broodthaers apparaît en costume cravate à l'entrée de la librairie Saint-Laurent dont les vitrines abondent de romans, de dictionnaires, de revues, formant un réseau dense de signes typographiques. Sur la vitrine de gauche apparaît une simple indication peinte : *Exposition à l'étage*. L'artiste apparaît concentré en lui-même, le regard posé à 45° forme un angle parfait. De plus, ses mains croisées dans le dos, le pied droit légèrement avancé hors de la margelle de la boutique, le font ressembler à un danseur prêt à s'évanouir dans le champ profond d'une scène. Il veille en coulisse, il va agir à moins que ce ne soit l'attitude d'un homme de lettres sérieux, d'un libraire au contact de ses auteurs – une photographie comme celles réalisées par August Sander pour son recueil *Antlitz der Zeit*, paru en 1929, répertoriant artistes et artisans, ingénieurs et mendiants, et dont la redécouverte, après-guerre, a aidé au renouvellement des valeurs humanistes.

¹ Marcel Broodthaers, *Le Manuscrit trouvé dans une bouteille*, Berlin, René Block, 1974.



Marcel Broodthaers devant la galerie St Laurent, Bruxelles, 1964.

Marcel Broodthaers, *Un Voyage à Waterloo*, photogramme, 1969.

La seconde date de 1969. Il s'agit d'un photogramme extrait du film *Un voyage à Waterloo*, qui donna lieu en 2001 à un recueil photographique¹. Broodthaers a vieilli. Son accoutrement est le même, à ces détails près, il ne porte plus de cravate et son visage est en partie masqué par un faux nez en celluloïd. Il avance sur ce qui ressemble à un parking ou à une place de village au gravier lumineux et plantée d'arbres, le site de Waterloo. Sur son épaule gauche, une caisse, frappée de quelques lettres imprimées au pochoir : P&S, 353, P. Cette caisse a été extraite par ses soins d'un camion appartenant à une société spécialisée dans le transport des œuvres : TRANSPORT & EMBALLAGE d'ŒUVRES d'ART/LA CONTINENTALE/ MENKES S.P.R.L./BELGIUM FONDÉE EN 1854 à laquelle Broodthaers fait régulièrement appel. Comme à l'accoutumée, la caisse ne contient aucune œuvre d'art. Déposé par Broodthaers près d'un canon des armées napoléoniennes (dont le symbole impérial est, faut-il le rappeler, un aigle), à la gueule brillante, recouverte d'un badigeon noir, le volume en bois fait office de siège. Enfin, en dernier recours, il se lève et s'adresse à la foule, dans ce qui semble revêtir la forme d'un pathétique discours inaugural. « L'omniprésence des techniques modernes de *reproduction* dans le corpus fabriqué par Broodthaers vaut aussi d'abord comme *la récusation d'une performance directe de la parole*². » À la foule anonyme, il faut ajouter deux présences, celle de sa petite fille Marie, sortant d'une voiture de luxe anglaise et celle d'un jeune homme aux longs cheveux,

¹ Broodthaers Marcel, *Un voyage à Waterloo*, Bruxelles, Merz, 2001.

² Jean-Philippe Antoine, *Marcel Broodthaers – Moule, Muse, Méduse*, Dijon, Les presses du réel, 2006, p. 63.

posté sur le bord de la route et portant un drapeau noir. Bien que visiblement issus de milieux économiques différents, ces deux expressions de la jeunesse ne s'opposent pas. Au contraire, elles conjuguent leur présence, leur vitalité réelle et littéraire. La petite fille est la représentation de toutes les petites filles qui, dans les romans d'aventure, parviennent, à force de malignité, à s'émanciper du cercle familial. Le garçon semble attendre sans trop y croire le train de la révolution et à bien y regarder, son drapeau est constitué d'un pantalon sombre découpé à la mi-jambe ; le drapeau noir découpé dans un vêtement sans valeur et agité au-dessus des barricades à moins qu'il ne s'agisse du fameux *Bundschuh* (*Bund*/union, *Schuh* /chaussure), la chaussette longue et noire portée par les paysans et qui fichée au bout d'une perche servait de signe de ralliement aux paysans en 1524. « Au bout de vingt-quatre heures, un essaim de paysans fort de deux mille paysans bourdonnait autour d'elle et se ruchait dans la vallée¹. »

À l'époque, la révolte paysanne est menée dans les régions d'Alsace, du Bade et des Flandres par un certain Thomas Munzer, orateur aguerrri, prêcheur millénariste. Ce dernier se déplace, au rythme des avis d'expulsion municipaux, précédé de son imprimeur personnel et de tout un réseau de petites

¹ Maurice Pianzola, *Peintres et Vilains*, Dijon, Les presses du réel, 1992, p. 150.

Marcel Broodthaers, *Un Voyage à Waterloo*, photogramme, 1969.



Anonyme, *Bundschuh*, gravure sur bois, XVI^e siècle.

gens habiles à diffuser rapidement ses pamphlets dans les campagnes. Homme de paroles et homme d'écrits, il fut considéré par Friedrich Engels comme une des figures du communisme primitif, s'opposant à tous, Luther compris, dont il jugeait, après l'avoir soutenue, la Réforme trop timorée. À Frankenhäusen, il mena au combat 7 000 paysans dont les deux tiers furent massacrés. L'historien d'art italien Maurice Pianzola analyse dans *Peintres et Vilains*, les organisations, les jeux d'influence qui ont aidé à ce rapprochement des paysans et des artistes et dont l'épilogue n'épargna personne : le peintre Jörg Ratgeb, écartelé, le sculpteur sur bois Tielmann Riemenschneider, estropié sous les coups du bourreau. Au terme de cette période, Albrecht Dürer inséra, dans un ouvrage consacré à la géométrie et à l'architecture, la gravure d'*un projet d'un monument commémoratif à la guerre des paysans* composé, sous la forme d'une haute colonne, d'un empilement d'outils, de corbeilles, de gerbes de blé et au sommet duquel trônait, ultime ornement, un paysan, une épée fichée dans le dos. Il est fort à parier, dans cette région d'Europe et dans un tel contexte historique, que *Le Voyage à Waterloo* de Marcel Broodthaers excède l'épopée napoléonienne. Il entre en contact avec d'autres événements, souvent refoulés par l'histoire officielle (la guerre des paysans comme les journées de juin 1848) mais dont la persistance silencieuse a teinté l'histoire des familles d'une mélancolie parfois teintée d'une ironie douce-amère :

« Dürer décrit minutieusement les proportions de son monument et comment voudriez-vous qu'il fit autrement que le cacher derrière le voile de quelques mots : *Si quelqu'un veut, écrit-il, dresser un monument de victoire*

parce qu'il a soumis les paysans rebelles, il pourra utiliser ce que je vais montrer¹...»

Cinq années se sont donc écoulées entre ces deux photographies, entre ces deux figures. L'une est éminemment sérieuse ; portrait en pied d'un lettré. L'autre semble frappée du sceau du désenchantement, photogramme enchâssé dans le cours d'une fiction bouffonne. Il est porteur de signes fragmentés, de déchets de signes à la valeur d'usage quasiment nulle. Ainsi la caisse censée transporter une œuvre d'art est vide, la gueule du canon est bouchée, ornée d'une étiquette, celle du *Département des Aigles* qui occupera l'activité centrale de l'artiste jusqu'à son décès en 1976 et quant au faux nez de carnaval, il n'est même pas équipé de l'élastique permettant un port durable.

Dans la photo 1, l'écriture ornant la vitrine est cursive, elle a été réalisée par un peintre en lettres, respectueux d'un confort de lecture et surtout fidèle à une tradition ; les mots glissent subtilement de la surface de la vitrine à l'espace des couvertures et des textes. Cette inscription typographique est faite pour durer. Elle convoque un ensemble d'outils académiques (le pinceau, la règle) et un savoir faire méticuleux. En cela, elle s'oppose à la typographie de la photo 2, émancipée de tout savoir-faire par l'usage simple et quasi mécanique de pochoirs et de tampons. Cette technique lève le doute quant au devenir de la culture : elle est aisément recouvrable, modifiable à loisir, ses signes constitutifs sont interchangeables. Cette fonte, dite Charrette, fut dessinée par

¹ Maurice Pianzola citant Albrecht Dürer, *Peintres et Vilains*, Dijon, Les presses du réel, 1992, p. 129.

le typographe Marcel Jacno, créateur de cet autre signe fort de la culture populaire, le paquet de Gauloises. Elle fut adoptée de façon égale par les avant-gardes (Jean Petit l'utilise dans ses livres consacrés à Le Corbusier) et par l'armée, pour le marquage de ses cantines et de ses véhicules.

À l'étude de cette seconde photographie, un sentiment nouveau est en partie décelable chez Broodthaers. Non pas la mélancolie inséparable de son œuvre mais l'acédie, accompagnée de sa procession de sentiments dévalorisants. Elle l'étreint comme elle étreignit jadis les moines soucieux de modifier leur quotidien, de changer de monastère pour un autre, d'alterner les missions. À force de tout viser (les voyages, la liberté de déplacement, de parole et de ton, et parfois quelque bénéfice pécuniaire), plus rien n'a de goût et l'artiste-colporteur risque de mettre court à ses voyages, de réincorporer sa communauté d'origine sans n'avoir rien compris, n'avoir tiré nulle conclusion de ses aventures : « Mais si nous pouvions nous sentir en sécurité dans le désespoir ou désespérer dans la sécurité, nous apercevriions alors dans l'état des choses, une marge, *un limbe*, qui ne peut être contenu en lui (le Paradis)¹ ».

Ce sentiment distillé disqualifie sa mission ; il gâte aussi ses marchandises. Elles apparaissent alors telles qu'en elles-mêmes : futiles et vaniteuses. C'est donc entre l'être-jeté au monde, défait par les péripéties de l'existence, les révolutions échouées et leur lot de victimes, et l'être-porté au monde, dans toute la sincérité, la naïveté de sa démarche poétique que se situe à ce moment précis, le colporteur Marcel Broodthaers. Toute la motivation révolutionnaire

¹ Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 97.

de sa quête se donne enfin à voir : tenir bon, être là toujours, au service sans doute des générations futures symbolisées par les deux jeunes gens.

C'est dans ce *(col)porté-au monde*, dans ce balancement entre état de grâce et sentiment de malaise, que l'artiste persiste. Il ne vise plus l'alternance des lieux (le passage de la table à l'atelier, du livre à la sculpture), la recension des figures de style, il n'a plus le courage de *faire rire la galerie*, si ce n'est en exhibant les signes reconnaissables dont s'affublent les clowns. Néanmoins si ses mots sont de moins en moins habiles, si son auditoire se réduit à un groupe de touristes, les censeurs, les hommes de pouvoir et de loi, *les décideurs* ne parviendront pas totalement à le faire taire et par là, à clôturer la boucle du colportage. « Broodthaers a remis la caisse dans le camion et s'en va, son nez à la main¹. »

¹ Marcel Broodthaers, *Un voyage à Waterloo*, Bruxelles, Merz, 2001, quatrième de couverture.

Marcel Broodthaers, *Un Voyage à Waterloo*, Bruxelles, Merz, 2001, quatrième de couverture.

NOTE DE BAS DE THÈSE, LE PETIT REMORQUEUR

« On ne peut rien dire de plus, jamais on n'a rien dit de plus : devenir digne de ce qui nous arrive, donc vouloir en dégager l'événement, devenir le fils de ses propres événements et par là renaître, se refaire une naissance, rompre avec la naissance de chair¹. »

Si cet exposé débute avec la figure du colporteur, promoteur du livre comme médiateur social et s'achève avec celle de l'artiste, né sous le signe de la modernité, soucieux de s'écarter du cours de l'histoire pour une dernière rêverie, alors citer l'artiste Bernard Villers permet de tisser une trame où ces deux motifs, éthiques et esthétiques, se réconcilient.

Depuis 1976, Villers réalise des livres d'artiste dont les éléments constitutifs (jeux typographiques simples, papiers plus ou moins opaques, reliure réduite à un ou plusieurs plis) invitent à la manipulation autant qu'à la lecture, à la *manipulecture* pour tenter un néologisme, l'*homo-ludens* se révélant dans cette économie combinatoire. Ainsi *The White Cube*² livre sa conclusion une fois posée/exposée verticalement sur la table, *Ni rose, ni vert (venise)*³ offre la totalité de son texte après que l'on a expérimenté la rythmique des plis, la cadence des pages. Les notions d'ouverture et de fermeture sont importantes

¹ Joël Bousquet, cité par Gilles Deleuze in *Logique du sens*, Paris, Minit, 1969, p. 175-176.

² Bernard Villers, *The White Cube*, Bruxelles, Le Nouveau Remorqueur, 2014.

³ Bernard Villers, *Ni rose, ni vert*, Bruxelles, Le Nouveau Remorqueur, 2005. Au sujet de ces livres, se rapporter à la préface de Leszek Brogowski in Bernard Villers, *Les Éditions du Nouveau Remorqueur : catalogue raisonné*, Rennes, Incertain Sens, Collection « Grise », 2016.

chez Villers. Séquence visuelle, elle suggère les manipulations de l'escamoteur, le claquement de l'éventail orné d'un motif paysager. Elle implique aussi l'engagement complet du lecteur dans cette micro-expérience, cette opération sur table. La minceur de tels opus (partition et œuvre sonore, mode d'emploi et pliage) possède néanmoins un inconvénient. Il faut redoubler d'attention pour éviter leur recouvrement par d'autres livres, leur engloutissement dans les profondeurs de la bibliothèque. Ces livres, l'artiste les a principalement auto-édités dans le cadre de deux maisons d'édition : en 1976, *Le Remorqueur* (du nom de la rue où il résidait) puis à partir de 2003, *Le Nouveau Remorqueur*.

En mai dernier, avant de quitter son atelier bruxellois situé non loin du jardin botanique, Villers me tend un livre d'enfant qu'un ami vient de lui faire parvenir. Sur la couverture, le titre, imprimé en rouge, donne à lire : *Le Petit Remorqueur*. À la dernière page, ces quelques mots retiennent notre attention : « C'est la place d'un petit remorqueur rouge, dit le petit remorqueur. Et c'est la vie qu'il me faut¹. »

¹ Michel Colonberg, *Le Petit remorqueur*, Bruxelles, Un petit livre d'or, 1953, non paginé.



Stuttgart, 2015. Photographie Le Mercier.

BIBLIOGRAPHIE

ABALLÉA Martine, *Élément Rage*, Paris, autoédition, 1979.

ABSALON, *Intérieurs corrigés*, Stuttgart, Kunstlerhaus, 1992

AGAMBEN Giorgio, *L'Aventure*, Paris, Seuil, 1990.

AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.

ALBERRO Alexander, ZIMMERMANN Alice, BUCHLOH Benjamin H. D.,

BATCHELOR David, *Lawrence Weiner*, Londres, Phaidon, 1998, p. 19.

ALBIACH (d') Anne-Marie & TUTTLE Richard, *L'Excès : cette mesure...*
Paris, Galerie Yvon Lambert, 2004.

ALTHUSSER Louis, *L'avenir dure longtemps*, Paris, Le livre de poche, 1994.

ANDRIES Lise, *Le grand Livre des secrets, le colportage en France aux 17^e et 18^e siècles*, Paris, Imago, 1994.

ANTOINE Jean-Philippe, *Marcel Broodthaers – Moule, Muse, Méduse*, Dijon,
Les presses du réel, 2006.

ARCANGELO (d') Christopher, *Project Series*, Lyon, Antinomian Press,
2010.

ARMAJANI Siah, *Reading Room Sacco & Vanzetti*, Francfort, Portikus, 1988.

ASHER Michael, *Catalogue*, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1991.

ASSELINÉAU Charles, *L'enfer du bibliophile*, Paris, Sillage, 2008.

ASSHAQ Maia, AUBERT Danielle, *Abandoned Letterhead*, Chicago, School
of Art Institute of Chicago, 2012.

- AUBERT Danielle, *On Waste Paper*, Detroit, I.T.U., 2012.
- BADALOV Babi, *Nuages*, Graz, Steirischer Herbst Festival, 2012.
- BAECQUE (de) Antoine, *Une histoire de la marche*, Paris, Perrin, 2016.
- BARTHES Roland, *Le Neutre*, cours au Collège de France, 1977-1978, Paris, Le Seuil, 2002.
- BARTHES, *Acédie*, cours du Collège de France, 1977, enregistrement audio https://www.youtube.com/watch?v=u_4389gyYlc
- BATAILLE Georges, *L'Apprenti Sorcier*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1976.
- BAUDRILLARD Jean, *Cool Memories*, Paris, Galilée, 1985.
- BAZZOLI François, *Kurt Schwitters*, Paris, Images en manœuvre, 1991.
- BEAUNE Jean-Claude, *Le Vagabond et la Machine*, Seyssel, Champ Vallon, 1983.
- BECKER-HO Alice, *Les Princes du Jargon*, Paris, Gallimard, 1992.
- BENJAMIN Walter, *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, Rivages Poche, 2000.
- BENJAMIN Walter, *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël Gonthier, 1974.
- BENJAMIN Walter, *Rastelli raconte ... : et autres récits* suivi de *Le Narrateur*. Paris, Le Seuil, coll. « Point », 1995.
- BLOOM Sally, *Thomas Hirschhorn, Une volonté de faire*, Paris, Macula, 2015.
- BOIVENT Marie, *La Revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, Rennes, Incertain sens, coll. « Grise », 2015.
- BOLLÈME Geneviève, *La bibliothèque bleue*, Paris, Archives Julliard, 1971.

- BOLTANSKI Luc, ESQUERRE Arnaud, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, Collection « NRF Essais », 2017.
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1997.
- BOURRIAUD Nicolas, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.
- BRADBURY Ray, *Fahrenheit 451*, Paris, Folio Gallimard, 2019, p. 220.
- BRETON André, *Nadja, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de La Pléiade », 1988.
- BRETON André, SOUPAULT Philippe, *Les champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1968.
- BROCHON Pierre, *Le Livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle*, Paris, Librairie Gründ, 1954, p. 14.
- BROGOWSKI Leszek, *Ad Reinhardt, peinture moderne et responsabilité esthétique*, Paris, La Transparence, 2011.
- BROGOWSKI Leszek, « Entre le pli et les étoiles. Le livre dans l'œuvre de Bernard Villers ». Préface à VILLERS Bernard, *Les éditions du Nouveau Remorqueur : catalogue raisonné*, Rennes, Incertain Sens, Collection « Grise », 2016, p. 5-25.
- BROODTHAERS Marcel, « Almanach » in *Catalogue*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991, p. 38-39.
- BROODTHAERS Marcel, *La Conquête de l'espace*, Bruxelles, Lebeer Hossman, 1975.

BROODTHAERS Marcel, *Ten Thousand Francs Reward*, New York, Printed Matter, non daté.

BUCHLOH Benjamin H. D., *Formalisme et historicité, autoritarisme et régression*, Paris, Territoires, 1982.

BUCHLOH Benjamin H. D., *Une conversation avec Martha Rosler*, Villeurbanne, Institut de l'art contemporain, 1999.

BUYDENS Mireille, « Espace lisse / Espace strié, Le vocabulaire de Gilles Deleuze », *Les Cahiers de Noesis*, n° 3, Printemps 2003, p. 132-134.

CALVINO Italo, *Le château des destins croisés*, Paris, Seuil, 1985.

CAVÉ Jérémie, *La ruée vers l'ordure, conflits dans les mines urbaines de déchets*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015

CERTEAU (de) Michel, « Qu'est-ce qu'un séminaire ? », *Esprit*, n° 23-24, novembre-décembre 1978, p. 175-181.

CERTEAU (de) Michel, *L'Invention du quotidien, Tome I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

CERTEAU (de) Michel, *La Fable Mystique, Tome II*, Paris, Gallimard, 2013.

CHAN Paul, ROSLER Martha, *Between Artists*, New-York, A.R.T. Press, 2006.

CHERCHÉNEVITCH Chadim, « *Le Testament* » in OSSORGUINE Mikhaïl, *Les Gardiens des Livres*, Paris, Interférences, 1994.

CLEGG & GUTTMANN *The Open Public Library*, Stuttgart, Cantz, 1995.

COHEN-HALIMI Michèle, « Duplicité perdue ? », *Lignes*, /1, n° 49, 2016, p. 34-46.

- COLIN Philippe, *Marcel Duchamp parle des ready-made*, Paris, L'échoppe, 2008.
- COLLECTIF, Albrecht/d., *Actually too Busy to be Famous*, Stuttgart, Rangruppe, 2017.
- COLLECTIF, *Catalogue Marcel Broodthaers*, New York, MoMa, 2015.
- COLLECTIF, « La table des négociations » in *Azimuts* n°50, 2018.
- COLLECTIF, Documenta XIII, Stuttgart, Hatje Cantz, 2012.
- COLLECTIF, *Documents* I, II, Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- COLLECTIF, *Fluxus Dixit, une anthologie*, Dijon, Les presses du réel, L'écart absolu, 2002.
- COLLECTIF, *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*, Paris, Fayard, 1987.
- COLLECTIF, *January 5-31, 1969*, New York, Seth Siegelaub, 1969, non paginé.
- COLLECTIF, *Marcel Broodthaers Dichter und Künstler*, Brême, Die Sammlung Schimdt, 2015.
- COLLECTIF, *Robert Filliou, éditions et multiples*, Dijon, Les presses du réel, 2003.
- COLLECTIF, *Xerography*, Londres, First Site, 2013.
- COLONBERG Michel, *Le petit Remorqueur*, Bruxelles, Un petit livre d'or, 1953.
- COMPAGNON Antoine, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017.
- COROT Anne-Marie, *Célébration du Tiroir*, Paris, Robert Morel, non daté.

- DACHY Marc, *La Cathédrale de la misère érotique*, Paris, Sens & Tonka, 2015.
- DARNTON Robert, *Bohème littéraire et Révolution*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 2010.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.
- DEBORD Guy-Ernest, WOLMAN Gil J., « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, Bruxelles, n°8, 1956.
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DELEUZE Gilles, *Un nouvel Archiviste*, Paris, Fata Morgana, 1972.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DERRIDA Jacques, *Séminaire La Bête et le Souverain. Volume 1 (2001-2002)*, Paris, Éditions Galilée, 2008.
- DESANGES Guillaume, *Autant qu'une arme, 24H Foucault*, Paris, Palais de Tokyo, 2003.
- DOMINO Christophe, « Objet du discours et discours de l'objet », *Art Studio*, n° 19, L'art et l'objet, 1990, p.7-16.
- DOUEIHI Milad, *Pour un humanisme numérique*, Paris, le Seuil, 2011.
- DUPEYRAT Jérôme, *Entretiens : perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Rennes, Incertain Sens, Collection « Grise », 2017, p. 113-127.
- ECO Umberto in *Le Cahier du Refuge*, n° 0, Marseille, Cipm, 1990, p. 6.
- ELIASSON Olafur, *Driftwood*, Berlin, Studio Olafur Eliasson, 2010.

ERGINO Nathalie, *Kempens*, édition spéciale FRAC Champagne-Ardenne, 1995, non paginé.

FELDMANN Hans-Peter, *Voyeur*, Cologne, Walter König, 1994-2014

FILLIOU Robert, « A proposition, A problem », in COLLECTIF, *Manifestos*, New York, A Great Bear Pamphlet, 1969, p. 14.

FILLIOU Robert, *Livre Étalon*, Stuttgart, Dieter Roth, 1981.

FILLIOU Robert, *The Eternel Network*, Hanovre Springel Museum, 1984, non paginé.

FLUSSER Vilém, *Choses et non-choses*, Paris, Jacqueline Chambon, 1996.

FLUSSER Vilém, *Les Gestes*, Paris, HC-D'ARTS, 1999.

FOREST Philippe, *Raymond Hains uns Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2004.

FOSTER Hal, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

FOUCAULT Michel, *La bibliothèque fantastique*, Bruxelles, La lettre volée, 1995.

FOUCAULT Michel, *Qu'est-ce que la critique ?* suivi de *La culture de soi*, Paris, Vrin, 2016.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, 2005.

- GARETH James, « Dogs and Diplomacy. Entretien avec John Kelsey », *Texte zur Kunst*, juin 2004, non paginé.
- GEREMEK Bronislaw, *Truands et misérables dans l'Europe moderne, 1350-1600*, Paris, Gallimard, collection Archives, 1980.
- GEYS Jef, *234*, Bruxelles, Keymouse, Cneai, 2018.
- GEYS Jef, *Kempens*, Balen, 1971-2015.
- GIARD Jean-Louis, *Tourneurs d'images*, Marseille, Chemins, 2016.
- GILLICK Liam, *Erasmus Is Late*, Londres, Book Works, 1995.
- GRIFFITHS Anthony, *The Print before Photography (1550-1820)*, Londres, The British Museum, 2016.
- HABERMAS Jürgen, *L'espace public*, Paris, Payot Rivages, 2011.
- HANNERZ Ulf, *Explorer la ville*, Paris, Minuit, Collection Sens Commun, 1983.
- HILLER Susan, *Song Book*, Milan, Mousse Publishing, 2012.
- HIRSCHHORN Thomas, *Kurt Schwitters Plattform Untere Kontrolle*, Hanovre, Sprengel Museum, 2012.
- HOCQUARD Emmanuel, *Des nuages et des brouillards*, Paris, Spectres Familiars, 1985.
- HOLLIER Denis, « La valeur d'usage de l'impossible », *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- JAKOBSON Roman, *La Génération qui a gaspillé ses poètes*, Paris, Allia, 2001.

- KELSEY John, *Wade Wuyton, Black Paintings*, Francfort, Portikus, 2008, non paginé.
- KINMONT Ben, « Lee Lozano », *Project Series*, Lyon, Antinomian Press, 2010.
- KINMONT Ben, *Prospectus, Thirty-one works*, Chatou, Cneai, 2002.
- KOFMAN Sarah, *Camera Obscura de l'Idéologie*, Paris, Galilée, 1973.
- KOOLHAAS Rem, *Junkspace*, Paris, Payot, 2011.
- KOSTONALYI Deszo, *Le traducteur cleptomane*, Paris, Viviane Hamy, 1994.
- KRISTEVA Julia, *L'avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.
- LA CAZE Gaëlle, « Des négociantes à la valise dans les villes sino-mongoles », *Éthnologie française*, n° 165, 2017, p. 37-46.
- LAMBOLEY Raymond, « Derrida et la "différance" aux sources de notre culture », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 234, Paris, Éditions du Cerf, 2005.
- LEBEL Robert, *La Double Vue* suivie de *L'Inventeur du Temps Gratuit*, Paris, Soleil Noir, 1964.
- LEIDERMAN Yuri, *La route Jura-Paris*, Tours, CCC, 1995.
- LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1966.
- LEIRIS Michel, *Le Sacré dans la vie quotidienne*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de La Pléiade », 2004.
- LINDON Jérôme, « *L'Érotisme et la protection de la jeunesse* » in GUYOTAT Pierre, *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, 1972.

- LUDOVICO Alessandro, *Post-Digital Print, The mutation of publishing since 1894*, Rotterdam, Onomatopée 77, 2012.
- LYOTARD Jean François, *Les Immatériaux*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.
- MAIAKOVSKI Vladimir, *Vers et Proses*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1957.
- MARCADÉ Jean-Claude, *L'Avant-Garde Russe*, Paris, Flammarion, 1995.
- MARKOWITSCH Rémy, *Bibliotherapy*, Luzern-Poschiavo, Periferia, 2002.
- MAUPASSANT (de) Guy, *Le Colporteur et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2006.
- MAUSS Marcel, *Esquisse d'une théorie générale de la magie. Sociologie et anthropologie, 1902-1903*, Paris, PUF, 2007.
- MC LUHAN Marshall, *The Medium is the Massage*, New-York, Bantam Books, 1967.
- MERCIER Louis-Sébastien, *Tableau de Paris, Le Nouveau Paris*, Paris, Robert Laffont, 1990.
- MÉGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artistes*, Marseille, Le mot et le reste, Bibliothèque Nationale de France, 2012.
- MOLES Abraham, « Appropriation de l'Espace » in *Actes du colloque Psychologie de l'espace construit*, Strasbourg, 21-25 juin 1976.
- MOLES Abraham, *Psychologie du Kitsch*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971.
- MOLLET-VIÉVILLE Ghislain, in *Sans Titre*, 1994.

- MOLLIER Jean-Yves, *Une autre histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique, 2015.
- MONDZAIN Marie-Josée, *Confiscation. Des mots, des images et du temps*, Paris, Les liens qui libèrent, 2017.
- MOORE Alan et LLOYD David, *V for Vendetta*, Paris, Urban Comics, 2012.
- MUZART Idelette, DOS SANTOS Fonseca, *La Littérature de Cordel au Brésil*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- NABOKOV Vladimir, *Feu pâle*, Paris, Folio, 2016.
- OBRIST Hans-Ulrich, GRAHAM Dan, *The Conversation Series*, Cologne, Walther König, 2009.
- OEHLER Dolf, *Juin 1848. Le Spleen contre l'oubli*, Paris, La Fabrique, 2017.
- OSSORGUINE Mikhaïl, *Les Gardiens des Livres*, Paris, Interférences, 1994.
- PARANT Béatrice, « Colonnes » in Collectif, *L'Hiver de l'Amour bis*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville Paris, 1994, p. 5-6.
- PASTOUREAU Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.
- PAULTRE Roger, *Les Images du livre*, Paris, Hermann, 1991.
- PÉTRARQUE, *De l'abondance des livres*, Paris, Plein Chant, 1996.
- PETRUCCI Armando, *Promenades au pays de l'écriture*, Bruxelles, Zones sensibles, 2019.
- PIANZOLA Maurice, *Peintres et Vilains*, Dijon, Les presses du réel, 1992.
- PIANZOLA Maurice, *Thomas Munzer ou la guerre des paysans*, Genève, Héros – Limite, 2015.

- PLUET Jacqueline, « Entretien avec Claude Royet-Journoud », *La Revue des revues*, n°5, printemps 1988, p. 74.
- POE Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, Paris, Folio Classique, 2016.
- POE Edgar Allan, *L'Homme des foules*, Paris, Manucius, 2011.
- PRICE Cedric, OBRIST Hans-Ulrich, *The Conversation Series*, Cologne, Walther König, 2009.
- PRICE Seth, « Journalistic Approach to Industrial Dance Genre », *Sound Collector Review*, 2003.
- PRICE Seth, *Dispersion*, New York, auto-édition, 2002.
- PRICE Seth, *How to Disappear in America*, New-York, The Leopard Press, 2008.
- PRIGOV Dimitri A., *Catalogue 1975-1995*, Budapest, Ludwig Museum, 1995.
- PRIGOV Dmitri A., *Moscou est ce qu'elle est*, Paris, Caractères, 2005.
- PROUST Marcel, *Sur la lecture*, Paris, Sillage, 2015.
- RIMBAUD Arthur, *Ma Bohême* in Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de La Pléiade », 1988.
- RUMNEY Ralph, *The Leaning Tower of Venice*, Montreuil-Sous-Bois, Silverbridge, 2002. non paginé
- SALMAN Jeroen, *Pedlars and the Popular Press. Itinerant Distribution Networks in England and the Netherlands 1600-1850*, Library of the Written Word, Vol. 29, 2013.
- SALMON Christian, HANIMANN Joseph, *Devenir minoritaire : pour une nouvelle politique de la littérature*, Paris, Denoël, 2003.

- SCHIFFRIN André, *L'édition sans éditeurs*, Paris, La fabrique, 2014.
- SCHNEIDER Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.
- SCHWITTERS Kurt, « Merz », *Le Son du Grisli*, n°3, 2017, p.51-61.
- SCHWITTERS Kurt, STEINITZ Kate, Van DOESBURG Théo, *Die scheuche Märchen*, Hanovre, Apossverlag, 1916.
- SIEGELAUB Seth, « Reply to Benjamin Buchloh », *October*, n° 57, 1991, p. 155-157.
- SLOTERDIJK Peter, *Le Palais de Cristal*, Paris, Buchet Chastel, 2006.
- SLOTERDIJK Peter, *Règles pour le parc humain*, Paris, Mille et une nuits, 2000.
- SORDET Yann, *Apparition et disparition du bibliothécaire, une lecture d'Arcimboldo*, Paris, INHA, 2018.
- SPAULINGS Reena, *Prospectus*, Paris, Chantal Crousel, non daté.
- SPOERRI Daniel, *Anecdoted Topography of Chance*, New-York, Something Else Press, 1966.
- STECH Fabian, *J'ai parlé avec...*, Dijon, Les presses du réel, 2016.
- STERN Mario Rigoni, *Histoire de Tönle*, Paris, Verdier, 2008.
- TACKELS Bruno, *Trois cailloux pour Walter Benjamin*, Paris, L'arachnoïde, 2010.
- TEIGE Karel, *Le Marché de l'Art*, Paris, Allia, 2000.
- TOCHE Jean, *Dokumentation zum prozess*, Stuttgart, Reflection Press, 1971.
- TODOROV Tzvetan, *Le Triomphe de l'artiste*, Paris, Flammarion, 2017.

- TOT Endre, *One dozen rain pOstCarDs 1971-1973*. Stuttgart, Reflection Press, 1973.
- TRIGGS Teal, *Fanzines*, Londres, Thames & Hudson, 2010.
- TUAZON Oscar, *Faire des livres : The Social Life of the Books*, Paris, Paraguay Press, 2011.
- VALÉRY Paul, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, Collection « L'Imaginaire », 1978.
- VESPER Bernward, *Die Reise*, Berlin, Zweitausendeins, 1978.
- VILLERS, Bernard *Les Éditions du Nouveau Remorqueur : catalogue raisonné*, Rennes, Incertain Sens, Collection « Grise », 2016.
- VILLERS Bernard, *Ni rose, ni vert (venise)*, Bruxelles, Le Nouveau Remorqueur, 2005.
- VILLERS Bernard, *The White Cube*, Bruxelles, Le Nouveau Remorqueur, 2014.
- VOSTELL Wolf, HIGGINS Dick, *Fantastic Architecture*, New-York, Something Else Press, 1969.
- WARIN François, *Nietzsche et Bataille*, Paris, PUF, 1994.
- WEEMANS Michel, *Le Paysage extravagant*, Paris, éditions 1 : 1 (ars), 2009.
- WEEMANS Michel, *Rhyparographes*, École Régionale des Beaux-Arts de Nantes, 1996.
- WELCHMAN John C., *Joseph Kosuth's The Second Investigation in Vancouver (1969) : Art on TV*, Vancouver, Phillip, 2015.

WILBUR Shawn P. , “Dromologies : Paul Virilio, Speed, Cinema and the End of the Political State.”http://nideffer.net/proj/_SPEED_/1.4/articles/wilbur.html

YOUNES Rola, *Introduction à Wittgenstein*, Paris, La Découverte, 2016.

ZAMIATINE Ievgueni, *La Caverne*, Paris, Interférences, 2017.

ZOLLER Rahel, *The Inner Monologue of a Book*, Londres, BookRoom, 2012.

ZWEIG Stefan, *Le Bouquiniste Mendel*, Paris, Sillage, 2013.

INDEX DES NOMS CITÉS

- Aballéa, 9, 11
Abandoned Letterhead, 16, 259, 260, 261, 304, 326
Absalon, 9, 12
Acconci, 43, 181
Agamben, 16, 109, 131, 159, 184, 298
Albiach, 22
Albrecht/d, 4, 125, 226, 227, 228, 232, 308, 326
Albrecht/d., 4, 125, 226, 227, 232, 233, 308, 326
Andre, 38, 213
Andries, 80, 92, 94
Antoine (Jean-Philippe), 293
Arcangelo (d'), 164, 182, 184, 186
Armajani, 115, 133, 134, 135, 136, 137, 191
Arnaud, 17, 169, 184
Asher, 161, 170
Assha, 258
Attia, 62, 63, 65, 66, 67, 325
Aubert, 258, 260, 261, 262, 263, 264
Badalov, 195, 197, 199
Baecque (de), 271
Barry, 38, 213
Barthes, 40, 103, 233
Bataille, 54, 58, 109, 226, 317
Baudelaire, 37, 289
Baudrillard, 187
Beaune, 75, 270
Becker-Ho, 91
Beckett, 255
Benjamin, 34, 37, 49, 51, 52, 99, 155, 240, 241, 274, 316
Bernadette Corporation, 234, 235, 236, 238
Bernstein, 235, 237
Beuys, 9, 185, 226, 228
Bianchini, 20, 22
Biély, 194, 196, 197
Bijl, 65
Blume, 9, 281
Boccioni, 193
Boivent, 172, 173
Boltanski Luc, 21, 22, 24
Boltanski Christian, 188
Borges, 59
Bosch, 78, 79, 106
Bouchain, 119
Bourdieu, 118, 119
Bourgeois, 129
Bourriaud, 151
Boursier-Mougenot, 248
Bradbury, 73
Brecht, 109, 110, 111
Breton, 53, 277, 278
Bridle, 267
Brochon, 85, 89, 95, 96
Brogowski, 163, 301
Broodthaers, 16, 74, 109, 112, 122, 123, 130, 189, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 298, 299, 300, 304, 308, 326
Brueghel, 13, 14, 82, 99, 100
Buchloh, 29
Bulloch, 151
Bunuel, 53
Burden, 43
Burstyn, 263, 264
Buscher, 166
Butor, 29
Buydens, 117, 118
Caillebotte, 76
Calvino, 9
Canetti, 50
Cantor, 41
Carlson, 214, 215
Carroll, 186
Cattelan, 3
Cavar, 258
Cavé, 271
Certeau (de), 75, 103, 104, 113, 121, 165, 225
Champagne (de), 93
Chan, 49
Cherchénevitch, 194, 195
Christenson, 181
Christov-Bakargie, 62
Clegg & Guttmann, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 326
Coe, 152
Cohen-Halimi, 24, 27
Cointet (de), 185
Colinet, 160
Compagnon, 80, 254

Continuous Project, 235, 239, 242, 243, 244,
 245, 247, 326
 Courbet, 76, 78
 Cravan, 121
 Dachy, 273, 278, 280
 Daive, 218
 Darnton, 80, 81, 99
 David, 3
 de vries, 9
 Dean, 9
 Debord, 48, 105, 114, 115, 155
 Deleuze, 117, 118, 120, 148, 150, 212, 301,
 307
 Denny, 105
 Derrida, 27, 71, 312
 Desanges, 134, 151
 Dion, 270
 Domino, 58, 59
 dos Santos, 128
 Doueihy, 267
 Dressler, 71
 Duchamp, 13, 72, 274, 277, 280, 308
 Duguy, 132
 Dulac, 53
 Dürer, 297
 Ehrenberg, 227
 Eisentein, 212
 Eliasson, 9, 10, 309
 Esenstein, 211
 Esquerre, 21, 22, 24
 Essenine, 200
 Eun Yong Yi, 252
 Fablet, 220
 Faldbakken, 62, 63, 68, 69, 70, 71, 325
 Fantin-Latour, 170
 Feldmann, 9
 Filliou, 109, 110, 111, 114, 122, 130, 188, 308
 Flusser, 185, 268, 272
 Fluxus, 3, 160, 162, 172, 173, 232, 247, 308
 Fontaine, 234, 235
 Forest (de), 29, 30, 106, 128
 Foster, 49, 152, 203, 209
 Foucault, 36, 83, 133, 134, 148, 149, 150, 151,
 154, 157, 255, 309
 Framis, 16, 115, 116, 133, 134, 143, 144, 145,
 148, 154, 191
 Frémon, 218
 Freud, 100, 279
 Funcke, 239, 240, 244
 Galantai, 3
 Galhac, 34
 Gallego, 185
 Garrett, 224
 Genet, 28
 Geremek, 90, 91
 Geys, 16, 117, 160, 162, 163, 164, 165, 170,
 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180,
 181, 191, 247, 325
 Giard, 239
 Gillick, 151, 152
 Glaize, 218
 Gonzalez-Foerster, 3, 4, 151, 152
 Gordon, 234, 235
 Graham, 29
 Griffiths, 100
 Guattari, 117, 212
 Guilleminot, 122
 Guyotat, 5
 Guyton, 234, 239, 242, 244
 Habermas, 92, 216
 Hains, 13, 106, 122, 125, 128
 Hammons, 7
 Hannerz, 90, 98
 Hayes, 181
 Hegel, 27, 39
 Hendricks, 227
 Higgins, 23, 226, 227, 229
 Hiller, 63, 64
 Hirschhorn, 16, 115, 133, 134, 148, 149, 150,
 154, 191, 305
 Hocquard, 72, 218
 Hollier, 37
 Horstmann, 216
 Huebler, 38, 213
 Huelsenbeck, 281
 James, 235, 310
 Johns, 59
 Joisten, 3
 Kawara, 214
 Kelley, 129, 209
 Kelsey, 234, 235, 236, 242, 310
 Khlebnov, 200
 Kinmont Ben, 16, 117, 128, 160, 161, 162, 163,
 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174,
 181, 182, 183, 184, 186, 187, 191, 247, 325
 Kinmont Robert, 161
 Klaniczay, 3
 Klutssis, 140, 141
 Knizak, 226, 230
 Kofman, 253
 Kofmann, 253
 Komoroczy, 2
 Koolhas, 154
 Kornei, 214, 215
 Kostonalyi, 38
 Kosuth, 15, 23, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 34,
 35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 49, 51, 213, 252, 317,
 325

Kosztolanyi, 37
 Kraus, 37
 Kristeva, 49
 Kurt Schwitters, 17, 277, 279, 281, 282, 288
 Lacaton, 119
 Lacaze, 121
 Lambert, 22, 263, 304
 Lamboley, 27
 Latham, 59, 60
 Lautréamont, 53
 Le Corbusier, 298
 Lefebvre, 47
 Leiderman, 195
 Leiris, 65, 68, 273, 274, 287
 Leuven, 156
 Lévi-Strauss, 28
 LeWitt, 9, 38, 209, 213
 Lindon, 5
 Lippard, 209
 Lissitzky, 141, 203
 Logan, 239, 241, 244
 Lozano, 164, 181, 312
 Ludovico, 133
 Lyotard, 210, 211, 212, 213
 Maciunas, 3, 124, 162, 172, 232
 Mañakovski, 193, 200, 203, 204
 Malevitch, 192, 273
 Manguel, 143
 Marcadé, 141
 Marcuse, 209, 255
 Marinetti, 193
 Markowitsch, 143
 Martinez, 185
 Marx, 90, 98, 144
 Masson, 53
 Matheson, 212
 Maupassant (de), 80
 Mauss, 61
 Max Ernst, 53, 54, 129, 270
 McCarthy, 16, 126, 127, 128
 McMullen, 209
 Mecano, 203, 205
 Mercier Louis-Sébastien, 90
 Merckx, 161, 163
 Merz, 171
 Metzger, 181
 Millet, 78
 Minujin, 144, 146, 147
 Mirabeau, 81
 Mœglin-Delcroix, 20, 227
 Moffler, 181
 Moles, 51, 52, 119
 Molinier, 58
 Mollier, 97
 Mondzain, 264
 Moroni, 76, 77
 Morris, 213
 Motherwell, 233
 Moulène, 9
 Muntadas, 164
 Munzer, 294, 314
 Murphie, 215
 Muzart, 128
 Nabokov, 15
 Newman, 233
Niemand, 101, 103, 106, 270, 273, 275, 281
 Nietzsche, 28, 109, 317
 Nisard, 93
 Nodier, 93
 Obirst, 29, 122, 166, 188
 Oehler, 289
 Ogier, 209
 Oldenburg, 22, 59
 Olesen, 54, 56, 57, 58
 Oorebeek, 216
 Oppitz, 189
 Ossorguine, 192, 193, 196, 199, 200
 Parant, 4
 Paris, 188
 Parreno, 151
 Pastoureau, 93
 Paultre, 100
 People's Library, 256, 326
 Perry, 217, 219, 220, 224, 225
 Pétrarque, 19
 Pianzola, 294, 296, 297
 Pluet, 217, 218
 Poe, 164, 165, 290
 Price, 234, 239, 241, 242, 244
 Prigov, 195, 198, 199, 200
 Prima Linea, 207
 Printed Matter, 208, 209, 210, 307
 Prohansky, 119
 Proust, 37, 59
 Ravasz, 2
 Ray, 53, 54, 55, 58
 Red, 224
 Redemann, 276
 Reena Spaulings, 234, 235, 237, 326
 Reinhardt, 29, 30, 38, 162, 163, 233, 242, 306
 Remizov, 194, 196, 197
 Rimbaud, 271
 Ringgold, 227
 Robbe-Grillet, 29
 Rodtchenko, 135, 138, 139, 166
 Roget, 35
 Rosler, 15, 23, 24, 25, 26, 27, 43, 44, 45, 46,
 47, 48, 49, 51, 63, 131, 133, 247, 252, 307, 325

Roubaud, 218
 Royet-Journoud, 217, 218, 221, 222, 314
 Rumney, 105
 Ruppertsberg, 34
 Sagan, 235
 Salman, 82
 Samaras, 59
 Sander, 290
 Schneider, 35, 51
 Schoen, 275
 Schraenen, 190
 Schwitters, 16, 109, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 287, 288, 289, 305, 311, 326
 Self, 152
 Sérandour, 41
 Siegelaub, 29, 38, 39, 213, 308
 Sloterdijk, 171
 Smith, 234
 Socrate, 157
 Sordet, 29
 Soupault, 53
 Spoerri, 15
 Sprüths, 239
 Staël (de), 216
 Stech, 71
 Steiner, 194
 Steinitz, 275, 277, 278
 Stella, 233
 Stern, 84, 97
 Szeeman, 195
 Szeemann, 5
 Szil, 2
 Tackels, 274
 Teige, 188
 The Institute for Infinitely Small Things, 264, 265, 266, 267, 326
 Thek, 129, 195
 Tiravanija, 151
 Toche, 227, 232
 Todorov, 192
 Tot, 4, 8, 226
 Triggs, 212
 Tsvétaïeva, 196, 197
 Tuerlinckx, 216
 Turing, 58
 Tuttle, 22
 Tzara, 281
 Valéry, 13, 156
 van Bruggen, 59
 van der Heyden, 13, 14, 99, 106
 van Doesburg, 275, 277, 281
 van Gogh, 170
 Vassal, 119
 Vesper, 254
 Vidokle, 43
 Vigo, 83, 107, 108
 Villers, 9, 122, 123, 301, 302, 306
 Villiers, 262
 Vilmouth, 3, 62, 119
 Virilio, 270
 Vivenza, 206
 Vostell, 231
 Vrancx, 87
 Warhol, 22, 233
 Warin, 109
 Watier, 216
 Weemans, 13, 102, 104
 Weiner, 38, 131, 213, 269, 304
 Wendler, 213
 Wilbur, 270, 317
 Willats, 164
 Wittgenstein, 35, 317
 Wolman, 48, 309
 Wright, 43, 47
 Younes, 35
 Zahm, 3, 7
 Zamiatine, 192
 Zorn, 58

REMERCIEMENTS

Ce travail de recherche a, pour ainsi dire, débuté les 18, 19 et 20 mars 2010 lors du colloque *Le livre d'artistes : quels projets pour l'art ?* organisé à l'Université Rennes 2, par Leszek Brogowski et Anne Mœglin-Delcroix. Je tiens à remercier chaleureusement ceux qui à l'époque ont fait confiance au novice que j'étais, et particulièrement Leszek Brogowski, dont la présence depuis lors s'est renforcée comme ami, comme éditeur, comme directeur de thèse.

La rédaction de ma communication intitulée « Don't read more than you can lift » avait bénéficié du soutien d'acteurs de la culture allemande, à qui je dois tant pour la connaissance du livre d'artistes. Mes pensées vont au regretté Albrecht/d., à Ernst Caramelle, aux galeristes et collectionneurs Christian Franke et Tilly Haderek et bien sûr, à l'artiste Claude Horstmann pour toute sa présence, son attention quand surgissait alors, *zwischen zwei Buchern*, ce qu'aujourd'hui encore, j'essaye de mettre en lumière.

A Berlin, Bruxelles, Marseille, Rennes et Saint-Étienne, les lecteurs et lectrices, les éditeurs et éditrices, les bibliothécaires, les libraires, Roland Alberto, Hervé Beurel, Vincent Bonnet, Rodolphe Dogniaux et Marc Monjou pour la revue *Azimuts*, Carole Duguy, Jérôme Dupeyrat, Catherine Elkar, Marie-Hélène Desestré, Eric Giraud, Olivier Lemesle, Francis Mary, Aurélie

Noury, Eric Pesty, Yves Rozet, Bernard Villers, Barbara Wien, m'ont prouvé que la société des livres rend les êtres inventifs et chaleureux, consciencieux toujours. De même, je remercie Pierre-Olivier Arnaud et Nicolas Romarie pour la chance que j'ai eue de mener avec eux, de juin 2007 à décembre 2010, le projet *Table d'Hôtes*.

Quant aux plus jeunes, les étudiants de l'Ecole supérieure d'art et design Saint-Etienne, qu'ils sachent que l'invention qui est la leur à l'endroit de l'imprimé retient toute mon attention. L'histoire future du colportage leur appartient.

Je me penche enfin vers Emeline Galhac et Paul Boudeau pour les échappées bruxelloises qu'ils m'autorisent et vers Dominique, sans qui rien (de rien) n'aurait pu être mené.

TABLE DES MATIÈRES

Excursus , note au lecteur	2	
Introduction	19	
Donner à voir, donner à lire.		
Deux figures opposées : <i>Information Room</i> de Joseph Kosuth, et <i>The Martha Rosler Library</i> de Martha Rosler.....	26	
Joseph Kosuth, un document photographique	41	
<i>The Martha Rosler Library</i>	43	
Le livre au sein du dispositif d'exposition		
ou comment le livre n'est pas un objet comme les autres	50	
Les fétiches nouveaux de Kader Attia et Mattias Faldbakken.....	62	
Tentative de saisissement du colporteur	74	
Le colporteur, une figure archaïque au service du contemporain ?	76	
Une gravure, <i>Le mercier pillé par les singes</i>	99	
De la situation contre l'institution : une station de vie		114
Derrière la grille	117	
Des stations de vie exemplaires	121	
Des bibliothèques d'artistes pour le musée.....	133	
Sous couvert de livres, la culture de soi chez Jef Geys et Ben Kinmont ..		156
Une écriture étendue, Jef Geys, Ben Kinmont.....	160	

De la Librairie des écrivains à Continuous Project : diffuser, résister ...	190
La Librairie des écrivains.....	191
1917-1977, 60 ans de résistance éditoriale	200
Défense et illustration de la photocopie.....	202
Deux exemples d'éditions photocopées.....	217
Albrecht/d., éditeur underground.....	226
Reena Spaulings, galerie indépendante.....	236
Donner, diffuser :	
Clegg & Guttmann suivi de	
People's Library (New York),	
Center for Abandoned Letterhead (Detroit),	
Institute for Infinitely Small things (Vancouver)	248
Un art public	250
Des diffusions au plus près du groupe. People's library.....	257
Center for Abandoned Letterhead.....	260
The Institute for Infinitely Small Things	266
De l'épuisement possible du colporteur, action et mélancolie	271
La rudologie de Kurt Schwitters	275
<i>Chemin faisant</i> , Schwitters/Broodthaers.....	284
Note de bas de thèse, le petit remorqueur	303
Bibliographie	306
Index des noms cités	321
Remerciements	325

Figure minorée de l'histoire sociale, le colporteur a, de l'invention de l'imprimerie jusqu'à la révolution industrielle, parcouru des paysages aventureux, diffusant textes et images. Son activité a participé au développement de l'éducation populaire. Les « Modernes », soucieux d'échapper à la réification, sensibles au renouvellement des attitudes et des discours, lui ont emboîté le pas. Pour nombre de ses représentants, il s'agit de privilégier **la diffusion de l'imprimé comme activité artistique réelle** et conséquemment, de susciter des situations – *des stations de vie* – composées de rencontres et de récits.

Ce travail de thèse s'attache au développement des stratégies artistiques et poétiques dont la modestie formelle enrichit la complexité du contenu. De plus, s'il revient sur des signatures historiquement repérées (Albrecht/d., Marcel Broodthaers, Jef Geys, Ben Kinmont, Kurt Schwitters, Martha Rosler), il convoque aussi des initiatives anonymes ou collectives (Abandoned Letterhead, Continuous Project, la librairie des écrivains, L'in-plano, People's Library). Une cartographie se dessine alors, un vagabondage où volontés militantes et sentiments mélancoliques se conjuguent.

Despite being a minor figure of social history, from the invention of the printing press to the industrial revolution, the pedlar has travelled through adventure-filled landscapes, spreading texts and images. His activities contributed to the development of po-

*pular education. The « Moderns », keen to escape concretization, and sensitive to the renewal of attitudes and discourses, did the same. For many of their representatives, the idea was to foster **the dissemination of the printed matter as a true artistic activity** and, consequently, to create situations – life steps – composed of encounters and stories.*

This thesis focuses on the development of artistic and poetic strategies whose formal modesty enriches the complexity of the content. In addition, while it reviews historically identified figures (Albrecht/d., Marcel Broodthaers, Jef Geys, Ben Kinmont, Kurt Schwitters, Martha Rosler), it also interrogates anonymous and collective initiatives (Abandoned Letterhead, Continuous Project, La Librairie des Écrivains, L'in-plano, People's Library). Thus, a cartography, a vagrancy combining militant wills and melancholic feelings, emerges.



Titre en anglais : *The Pedlar, Roaming and Disseminating of Contemporary Print*
Discipline : Arts plastiques
Mots-clés : colportage, création artistique, diffusion, espace public, livres et imprimés.