



HAL
open science

Contributions de la matérialité du livre à l'expérience de lecture : le cas du livre d'artiste en Europe de 1990 à aujourd'hui

Chloé Aubry

► To cite this version:

Chloé Aubry. Contributions de la matérialité du livre à l'expérience de lecture : le cas du livre d'artiste en Europe de 1990 à aujourd'hui. Sciences de l'information et de la communication. Le Mans Université, 2022. Français. NNT : 2022LEMA3008 . tel-04138087

HAL Id: tel-04138087

<https://theses.hal.science/tel-04138087>

Submitted on 22 Jun 2023

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.

THESE DE DOCTORAT DE

LE MANS UNIVERSITÉ

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Littératures comparées

Par

Chloé AUBRY

Contributions de la matérialité du livre à l'expérience de lecture.

Le cas du livre d'artiste en Europe de 1990 à aujourd'hui.

Thèse présentée et soutenue au Mans, le 8 juillet 2022

Unité de recherche : Langues, Littératures, Linguistique des Universités d'Angers et du Mans (3L.AM)

Thèse N° : 2022LEMA3008

Tome 1

Rapporteurs avant soutenance :

Marc PERELMAN Professeur des Universités, Université de Paris Nanterre
Leszek BROGOWSKI Professeur des Universités, Université de Rennes 2

Composition du Jury :

Président :

Examineurs :	Marc PERELMAN	Professeur des Universités, Université de Paris Nanterre
	Leszek BROGOWSKI	Professeur des Universités, Université de Rennes 2
	Sarah BODMAN	Dphil., Senior Research Fellow, University of the West England, Bristol
	Maryse PAQUIN	Ph.D., professeure titulaire, Université du Québec à Trois-Rivières
Dir. de thèse :	Brigitte OUVRY-VIAL	Professeure des Universités, Université du Mans
Co-dir. de thèse :	Claire GAUZENTE	Professeure des Universités, Université de Nantes
Co-encadrant :	François VIGNALE	Conservateur en chef et Docteur, Université du Mans

École doctorale n° 595 : Arts, Lettres, Langues

Laboratoire Langues, littératures, linguistique des universités d'Angers et du Mans (3L.AM)

Le Mans Université, Avenue Olivier Messiaen, F-72085 Le Mans

THÈSE

pour obtenir le grade de docteur délivré par l'Université du Mans

Spécialité doctorale "Littératures comparées"

présentée et soutenue publiquement par

Chloé Aubry

le 8 juillet 2022

Contributions de la matérialité du livre à l'expérience de lecture.

Le cas du livre d'artiste en Europe de 1990 à aujourd'hui.

Tome 1

Jury

Marc Perelman, rapporteur, Professeur des Universités, Université de Paris Nanterre

Leszek Brogowski, rapporteur, Professeur des Universités, Université de Rennes 2

Sarah Bodman, examinatrice, Dphil., Senior Research Fellow, University of the West England, Bristol

Maryse Paquin, examinatrice, Ph.D., Professeure titulaire, Université du Québec à Trois-Rivières

Brigitte Ouvry-Vial, directrice de la thèse, Professeure des Universités, Université du Mans

Claire Gauzente, co-directrice de la thèse, Professeure des Universités, Université de Nantes

François Vignale, co-encadrant de la thèse, Conservateur en chef et Docteur, Université du Mans

Cette thèse a été réalisée dans le cadre d'un contrat doctoral financé par Alliance Europa et l'Université du Mans.

Note liminaire :

Ce travail de recherche relève principalement de l'étude du livre et des médias en Sciences de l'Information et de la Communication. Toutefois, cette discipline n'étant pas enregistrée dans l'école doctorale Arts, Lettres, Langues à Le Mans Université, cette thèse qui traite du livre et de la lecture en Europe est inscrite en Littératures comparées. Par ailleurs, il s'agit d'un travail interdisciplinaire en Sciences Humaines et Sociales, comme l'indiquent les disciplines d'appartenance de l'encadrement de la thèse, les objets étudiés et la méthodologie mobilisée.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mes directrices. Merci à Brigitte Ouvry-Vial qui, il y a déjà plusieurs années, a fait germer l'idée de faire une thèse et qui, au cours de mon doctorat, m'a impliquée au sein de ses projets de recherche stimulants, m'a transmis ses connaissances avec générosité et par son exigence, m'a conduite à toujours chercher à améliorer mon travail. Un grand merci à Claire Gauzente d'avoir assuré un accompagnement global plein de bienveillance, de m'avoir aidée à me lancer dans mes différentes enquêtes, et d'avoir souvent chassé les nuages qui planaient au-dessus de la thèse. Merci aussi à mon-co-encadrant, François Vignale, qui m'a encouragée à suivre une voie bibliographique, en me transmettant - en même temps qu'il me confiait la norme Z-44-050 - le souci de la description minutieuse, et merci pour sa relecture attentive et ses nombreux conseils.

Je remercie aussi les membres du jury :

les rapporteurs Marc Perelman et Leszek Brogowski ainsi que les examinatrices Sarah Bodman et Maryse Paquin, de me faire l'honneur de lire ma thèse et de faire partie de mon jury.

J'adresse mes remerciements également à l'Institut des Études Européennes et Globales Alliance Europa et à l'Université du Mans d'avoir financé cette thèse, m'offrant ainsi de bonnes conditions pour la réaliser. Et merci aux Marie(s) d'Alliance Europa pour leur coup de pouce lors des dernières semaines.

Merci au laboratoire 3L.AM et au personnel de l'Université du Mans pour leur accueil, leur disponibilité et leur sympathie à mon égard.

Je remercie chaleureusement la MSH Ange-Guépin qui, en m'accueillant comme résidente à la MSH, m'a offert d'excellentes conditions de travail dans un environnement à la fois stimulant et convivial ; merci à Caroline Vialette et à son équipe pour leur soutien jusqu'à l'envoi du manuscrit. Merci à toutes les personnes que j'ai eu le plaisir de côtoyer au quotidien dans les murs - et hors les murs - de la MSH, Angéline & Gaëtan, Matéo, Élise, Konstantin, Oscar, Dana, Marine, Mathilde, Stéphane, Yannick, Eva, Florence, Josselin, François, Pascal, Mauro, Gérard [...] et surtout mes fidèles camarades de rédaction Julie & Carolina.

Je suis reconnaissante envers les membres de mon CSI, Maryse Paquin et Martine Le Gac, qui m'ont donné, chaque année, de précieux conseils. Merci notamment à Martine de m'avoir encouragée à chercher un chemin qui me convienne dans le cadre académique de la thèse.

Je dois beaucoup à Benoît Pascaud qui, dès le début de ma recherche, a attiré mon attention sur l'importance de la technique et sur l'action des formes matérielles de l'imprimé, mêmes les plus discrètes.

Je remercie sincèrement Yves Roy qui a accepté de m'aider et m'a consacré du temps sans même me connaître.

Merci à Cora, ma grande sœur de thèse qui m'a livré sans réserve de nombreux conseils et qui, même à distance, n'a pas hésité à m'apporter son aide. Merci aussi à Elena pour son cours improvisé et généreux sur les émotions de lecture. Et merci à la très appréciée Delphine Huet dont la bonne humeur communicative a rempli l'espace de la MSH du Mans.

Merci également aux artistes et éditeurs pour leurs témoignages si riches et variés ; aux participants de la Nuit Européenne des chercheur.e.s curieux et enthousiastes à l'idée de contribuer à ma recherche ; aux dix lecteurs qui se sont laissés observer et interroger en me livrant sans s'en rendre compte de précieux témoignages, avec un merci spécial à l'adorable lectrice 5.

Je remercie aussi Martine pour sa gentillesse et sa disponibilité, et Delphine pour son écoute, ses conseils sages et sa gaiété exemplaire.

Un grand merci à ma famille,

À mes parents qui m'ont permis de tracer mon propre chemin, en me regardant partir en Argentine, revenir pour entrer aux Beaux-Arts, glisser en illustration, ressortir en littérature de jeunesse etc. puis entreprendre une thèse. Merci à eux de ne pas avoir douté que je la terminerai. Merci à ma mère pour ses encouragements toujours si revigorants et à mon père pour sa disponibilité, merci à eux deux pour leur aide dans le froid de ce dernier hiver.

À Gatchou pour ses relectures, traductions, solutions, sa bienveillance et son affection,

À Emma pour sa protection rassurante, sa générosité, et son énergie tourbillonnante qui entraîne avec elle ses trois adorables soleils,

Et le plus grand des mercis à Christophe qui m'a accompagné avec patience, en réfléchissant beaucoup trop souvent à la matérialité du livre, tout en veillant à ce que le quotidien résiste, qu'il ne soit pas complètement englouti par la thèse, afin qu'il demeure agréable, savoureux et toujours amusant.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	7
TABLE DES MATIÈRES	9
INTRODUCTION GÉNÉRALE	11
« Difficile et nécessaire médiation »	13
<i>Médiation et médium</i>	17
<i>Matérialité du médium</i>	18
<i>Étudier des livres d'artistes et leur lecture</i>	20
<i>Les livres d'artistes : une médiation artistique innovante ?</i>	22
<i>Du livre au lire, un examen de la forme des livres d'artistes</i>	25
PARTIE 1- LA MATÉRIALITÉ DU LIVRE DANS LA LECTURE : CADRAGE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE	29
CHAPITRE 1 – LA MATÉRIALITÉ DU LIVRE DANS L'EXPÉRIENCE DE LECTURE : ÉLABORATION D'UNE PROBLÉMATIQUE ET DU CADRE MÉTHODOLOGIQUE	31
1. UN ÉTAT DE L'ART SÉLECTIF	31
2. LA PROBLÉMATIQUE	48
3. LE CADRE MÉTHODOLOGIQUE	50
<i>Conclusion</i>	56
CHAPITRE 2 – LE(S) LIVRE(S) D'ARTISTE(S) ET LE LIVRE	57
1. DU LIVRE D'ARTISTE AUX LIVRES D'ARTISTES	57
2. LA DÉFINITION DU LIVRE À L'ÉPREUVE DU LIVRE D'ARTISTE	77
<i>Conclusion</i>	84
CHAPITRE 3 - LA PART DU MÉDIUM DANS LA LECTURE	85
1. NOTIONS ET CONCEPTS MOBILISÉS	87
2. PENSER LE RÔLE DES FORMES-LIVRES DANS L'EXPÉRIENCE DE LECTURE	110
<i>Conclusion</i>	129
<i>Conclusion de la première partie</i>	131
PARTIE 2-INCURSIONS DANS LA MATÉRIALITÉ	133
CHAPITRE 4 - LE CORPUS : ÉLABORATION ET PRÉSENTATION	135
1. CONSTRUCTION DU CORPUS	136
2. PRÉSENTATION DU CORPUS	148
<i>Conclusion</i>	165
CHAPITRE 5 – LA DESCRIPTION DES FORMES-LIVRES	167
1. UNE BASE DE DONNÉES POUR LE CORPUS	168

2. UNE DESCRIPTION MATÉRIELLE DES LIVRES	177
3. UNE ANALYSE TYPOLOGIQUE DES FORMES-LIVRES	187
4. QUATRE TYPES DE FORMES-LIVRES.....	189
Conclusion	213
CHAPITRE 6 - LA GENÈSE DES FORMES-LIVRES	215
1. EXPÉRIMENTER LE MÉDIUM	216
2. RECUEIL D'INFORMATIONS RELATIVES À LA GENÈSE DES LIVRES.....	222
3. LA GENÈSE DES FORMES-LIVRES DU CORPUS	228
Conclusion	275
Conclusion de la deuxième partie.....	279
PARTIE 3-LES FORMES-LIVRES EN SITUATION DE LECTURE	281
CHAPITRE 7 – LES FORMES-LIVRES ET L'ENVIE DE LIRE.....	283
1. PRÉSENTATION DE LA MÉTHODE ET PERTINENCE	284
2. PRÉSENTATION DES DEUX ÉTUDES	287
3. RÉSULTATS DE L'ÉTUDE 2018.....	295
4. RÉSULTATS DE L'ÉTUDE Q 2019	311
5. CONCLUSIONS SUR LES DEUX ÉTUDES	330
Conclusion	337
CHAPITRE 8 - LES FORMES-LIVRES DANS L'EXPÉRIENCE DE LECTURE	341
1. ENQUÊTES AUPRÈS DE LECTEURS ET LECTRICES	342
2. LA FORME MATÉRIELLE DU LIVRE ET LE CORPS DU LECTEUR	350
3. EXPÉRIENCES DE LECTURE.....	394
Conclusion	411
CHAPITRE 9 - PENSER LES EFFETS DES FORMES-LIVRES.....	413
1. LES AFFORDANCES DU LIVRE.....	414
2. DES STÉRÉOTYPES DE FORMES-LIVRES.....	427
Conclusion	449
Conclusion de la troisième partie	451
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	455
LISTE DES FIGURES ET ILLUSTRATIONS	460
LISTE DES TABLEAUX	463
INDEX	464

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Cette thèse s'inscrit à l'origine dans le programme de recherche interdisciplinaire *AMICAE*^o, acronyme d'*Analyse des Médiations Innovantes de la Culture et de l'Art dans une Europe ouverte*. Le programme aborde des situations et objets culturels européens passés et présents – tels que le livre mais aussi l'estampe, le monument patrimonial, l'insertion scolaire et la formation aux arts, sous l'angle d'une médiation, au sens d'action de transmission, et qui serait perçue comme innovante. La thèse intitulée « Contributions de la matérialité du livre à l'expérience de lecture. Le cas du livre d'artiste européen de 1990 à aujourd'hui », constitue une contribution à ce programme, et plus particulièrement au volet (WP1) « La médiation imprimée », qui met l'accent sur la question du rôle des supports de l'imprimé. À travers l'étude de livres d'artistes, ces objets culturels singuliers à la croisée du livre et de l'art, la thèse interroge le rôle du support au sein d'un processus de transmission culturelle et artistique – la lecture en général et celle d'un livre d'artiste en particulier – et questionne son caractère potentiellement innovant.

L'inscription dans le programme *AMICAE*^o circonscrit le territoire étudié, l'Europe¹, une Europe ouverte : « ne désignant pas tant l'espace géographique et politique européen lui-même que le caractère hybride de la culture européenne, construite sur le principe de l'exportation, importation, de la circulation et du mixage d'apports divers² ». Ce périmètre invite à étudier le livre d'artiste comme un objet artistique conçu et produit en Europe et dont la diffusion est internationale. Cette délimitation se traduit concrètement par l'étude d'un corpus de livres d'artistes dont au moins l'artiste ou l'éditeur est issu³ d'un pays situé en Europe. L'Europe, berceau de la culture du livre, semble offrir un cadre pertinent pour examiner cet objet héritier à la fois d'une culture du livre et de l'imprimé, et d'une histoire du livre d'artiste contemporain marquée par des dynamiques intra et extra-européennes⁴. À l'issue de ce travail, on évaluera la pertinence de ce cadre en se demandant

¹ Le terme Europe ne désigne pas ici l'Union Européenne mais se réfère à l'Europe géographique et de manière plus large à l'Europe culturelle.

² Projet *AMICAE*^o, p.11. Voir *Analyse des Médiations Innovantes de la Culture et de l'Art pour une Europe ouverte (AMICAE^o)*. Dans : *Alliance Europa* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 21 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://alliance-europa.eu/fr/project/analyse-des-mediations-innovantes-de-la-culture-et-de-lart-pour-une-europe-ouverte-amicae/>.

³ On s'est basé sur le pays de naissance de l'artiste et le pays de résidence de la maison d'édition.

⁴ Le livre d'artiste issu de l'art contemporain se développe à ses débuts en Europe et aux États-Unis.

notamment si les livres d'artistes « européens » du corpus semblent témoigner d'une sensibilité commune.

Le corpus étudié couvre la période de 1990 à aujourd'hui, et les publications les plus récentes datent de 2017 soit presque 30 ans de publications. Le projet de thèse initial envisageait l'étude d'une période plus longue depuis 1950 à nos jours. Or les premiers livres d'artistes dans le milieu de l'art contemporain⁵ ont été publiés au début des années soixante⁶. On aurait pu travailler à partir d'un corpus allant de 1960 à aujourd'hui, couvrant ainsi 60 ans de publications. Mais, certains travaux soulignent l'émergence d'une seconde génération au cours des années quatre-vingt ou quatre-ving-dix, ce qui correspond, relativement au nombre d'années, à une génération⁷. Anne Moeglin-Delcroix écrivait ainsi en 1997 dans l'introduction d'*Esthétique du livre d'artiste* :

C'est le recul de l'esprit expérimental ou avant-gardiste et le retour aux beaux-arts à partir des années quatre-vingt qui, de l'extérieur, permettent de penser qu'une époque est en train de se terminer et qu'un premier regard rétrospectif est légitime, voire souhaitable... tandis que de plus jeunes interviennent dans un champ largement balisé et structuré par les aînés⁸.

Dans la préface à la nouvelle édition de l'ouvrage en 2012, elle ajoute :

À partir des années quatre-vingt-dix, parallèlement à ce qui s'est passé pour l'ensemble des expressions artistiques issues des années soixante et soixante-dix, il a connu une acclimatation progressive : jusqu'alors resté confiné à un milieu étroit de spécialistes, il est maintenant entré dans les mœurs artistiques, assumant délibérément son statut de pratique mineure, cependant reconnue désormais comme telle et mieux soutenue⁹.

Les années 90 semblent ainsi marquer le début d'une seconde phase de l'histoire du livre d'artiste passant d'une époque des artistes pionniers à celle de leurs héritiers. Anne Moeglin-Delcroix explique que le recours au médium livre ne répond plus aux mêmes motivations. Elle écrit : « Au début, il fallait vraiment vouloir réaliser un livre,

⁵ Les recherches qui ont permis de constituer un corpus de livres d'artistes ainsi que les travaux critiques sur le livre d'artiste ont mis en évidence que le livre d'artiste pouvait désigner des objets différents et on a décidé d'étudier les livres d'artistes issus du milieu de l'art contemporain. On revient sur ces choix dans le chapitre 2, section 1.1.1 Deux types de publications.

⁶ En 1962 exactement selon Anne Moeglin-Delcroix. Voir MOEGLIN-DELCROIX, Anne, DEMATTEIS, Liliana, MAFFEI, Giorgio, et al. *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*. [S.l.] : Ed. Corraini, 2004.

⁷ Le nombre moyen est estimé à 25 ans.

⁸ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S.l.] : Le mot et le reste, 2012, p. 6-7.

⁹ *Ibid.*, p. XIX.

c'est-à-dire avoir quelque chose à exprimer sous cette forme, pour parvenir à le publier, souvent à compte d'auteur, avec les moyens du bord et beaucoup de débrouillardise¹⁰ » et l'oppose à la situation actuelle¹¹ : « actuellement, il arrive de plus en plus que des artistes réalisent un livre uniquement parce que cela se fait, aidés par les musées qui y voient parfois la solution qui les dispensent de la lourde préparation d'un catalogue d'exposition¹² ».

Partant du constat de ces deux générations d'artistes, et parce qu'un des volets importants de la thèse porte sur la réception des livres, il a paru judicieux de travailler sur les publications les plus contemporaines afin d'étudier des livres et des lecteurs-regardeurs sur une même période donnée. On a donc choisi d'étudier des publications de 1990 à nos jours, cette période de plus de 25 ans offrant suffisamment de choix pour sélectionner des livres pour le corpus¹³. Cette décision ajoutait un enjeu car si les travaux critiques portant sur la première phase du livre d'artiste sont nombreux, ceux consacrés à la seconde demeurent rares¹⁴. Mais il y avait aussi un avantage logistique à travailler sur cette période puisque si les publications des pionniers sont consultables dans des bibliothèques et centres d'art, il est – sauf exception¹⁵ – difficile de les acquérir en vue de les « tester » auprès de lecteurs. On a pu acquérir une vingtaine de livres d'artistes avec des prix peu élevés et constituer ainsi un échantillon pour réaliser les enquêtes avec les lecteurs.

« Difficile et nécessaire médiation¹⁶ »

L'inscription de la thèse dans un programme consacré à l'étude des médiations impliquait un examen de la littérature existante sur la *médiation* afin de saisir son incidence sur la manière d'étudier le livre et la lecture, et le cas particulier du livre d'artiste. On va donc revenir ici sur cette notion et présenter comment elle a été

¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹¹ « Actuellement » désigne soit les années 1992 à 1997, période de rédaction de la première édition, soit les années 2010 et 2011 lorsque le texte a été revu et corrigé.

¹² MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *op. cit.*, p. 60.

¹³ Comme on le verra dans le chapitre 4, section 1. CONSTRUCTION DU CORPUS, on avait d'autres critères de sélection des livres et il semblait préférable de ne pas réduire cette période.

¹⁴ Les travaux portent plutôt soit exclusivement sur les pionniers, soit sur toute la période depuis 1960 à aujourd'hui.

¹⁵ Certains éditeurs comme Zédélé avec sa collection *Reprint* rééditent les livres des débuts du livre d'artiste pour éviter qu'ils ne deviennent des objets de collection.

¹⁶ On emprunte cette formulation à Jean Caune qui avait intitulé ainsi l'avant-propos de son ouvrage *Pour une éthique de la médiation*. CAUNE, Jean. *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1999.

abordée en particulier par les Sciences de l'information et de la Communication au sein desquelles elle occupe une place importante.

Dans le langage courant, on emploie le terme de médiation comme un synonyme d'intermédiaire. Cette notion est apparue dans les années soixante dans les sciences humaines et sociales, d'abord dans le domaine du droit qui a marqué son emploi usuel, celle d'une « entremise destinée à concilier ou à faire parvenir à un accord, à un accommodement des personnes ou des parties ayant des différends¹⁷ ». À partir des années quatre-vingt, la notion commence à être utilisée dans le domaine social (e.g. médiation familiale, sociale, ou d'entreprise, le Médiateur de la République, les médiateurs sociaux), puis dans le domaine culturel¹⁸ (e.g. médiation culturelle, scientifique, muséale). La médiation prend alors une acception différente relevant moins de la résolution d'un conflit que de la réduction d'un écart entre les publics et la culture, la science ou les œuvres exposées dans les musées.

La théorisation de la notion de médiation est une démarche propre aux Sciences de l'Information et de la Communication¹⁹. Dans ce champ disciplinaire, développé en France au cours des années 70 en écho aux *medias studies* apparues au milieu du siècle aux Etats-Unis, elle est une notion centrale qui fonde une nouvelle approche de la communication. Depuis les années 90, différents travaux²⁰ ont cherché à définir cette notion « banalisée au point de qualifier tout processus de mise en relation²¹ ». L'entreprise est complexe notamment entre des approches générales très théoriques et d'autres appliquées²², tournées vers l'activité des médiateurs. Franchir le fossé entre la théorie des médiations et les pratiques des professionnels est difficile. Jean Davallon explique : « Dès qu'elle est contextualisée, dès lors qu'elle

¹⁷ MÉDIATION : Définition de MÉDIATION [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 novembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/mediation>.

¹⁸ COMMUNICATION, D. G. Médiation. Dans : *Publicationnaire* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 novembre 2021]. Disponible à l'adresse : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/mediation/>.

¹⁹ Voir DAVALLON, Jean. *La médiation : la communication en procès ?* 2003, p. 44. L'auteur écrit : « la volonté de définir la médiation d'un point de vue théorique (et même scientifique) est une entreprise assez spécifique au domaine des sciences de l'information et de la communication – ou peu s'en faut ». RASSE, Paul. *op. cit.*, p. 73. L'auteur présente la médiation comme un champ de recherche qui « se situe résolument au sein de la discipline universitaire des sciences de l'information et de la communication, mais fédère aussi des chercheurs en esthétique, en histoire de l'art et en sociologie du public ».

²⁰ CAUNE, Jean. *La médiation culturelle: expérience esthétique et construction du vivre-ensemble*. [S.l.] : [s. n.], 2017 ; RASSE, Paul. *LA MEDIATION, ENTRE IDEAL THEORIQUE ET APPLICATION PRATIQUE*. [s. d.], p. 15 ; DAVALLON, Jean. *op. cit.*, p. 23 ; ROUZÉ, Vincent. *Médiation/s : un avatar du régime de la communication ?* [en ligne]. 2010.

²¹ CAUNE, Jean. *op. cit.*, p. 12.

²² RASSE, Paul. *op. cit.*, p. 61. L'auteur écrit : « Sa définition oscille entre deux extrêmes : d'un côté, une approche théorique très générale mêlant les sciences sociales à la philosophie, de l'autre, des descriptions, des comptes-rendus d'expérience très pragmatiques, centrées sur les réalisations novatrices du moment, et parfois leur analyse ».

est située, la définition qui paraissait pouvoir faire consensus éclate pour désigner des réalités très différentes²³». La notion semble ainsi recouvrir un éventail de médiations variées : médiation culturelle²⁴ en général, médiation artistique ou esthétique, médiation technique²⁵, médiation éditoriale²⁶, médiation muséale²⁷, etc.

Ces différentes médiations ont pourtant quelques traits communs. On va s'appuyer ici sur deux chercheurs, Jean Davallon et Jean Caune, qui, grâce à un effort de synthèse de différents travaux, ont proposé quelques éléments de définition. Jean Davallon note : « L'importance de l'élément tiers, dont la présence se confirme être la marque distinctive de la médiation²⁸ ». Mais il explique :

ce que fait apparaître le modèle de la médiation, c'est moins les éléments (l'information, les sujets sociaux, la relation, etc.) que l'articulation de ces éléments dans un dispositif singulier (le texte, le média, la culture). C'est au fond cette articulation qui apparaît comme le tiers²⁹.

Jean Caune présente la médiation comme un « phénomène situé dans l'entre-deux qui conduit la parole du sujet vers l'autre qu'elle affecte et met en mouvement³⁰ ». L'élément tiers est alors le phénomène entre un sujet et une altérité et l'auteur ajoute l'idée que « la parole du sujet » affecte cet « autre ».

Jean Davallon explique :

²³ DAVALLON, Jean. *op. cit.*, p. 38.

²⁴ LAMIZET, Bernard. *La médiation culturelle*. Paris, France : Harmattan, 1999 ; CAUNE, Jean. *op. cit.* ; BORDEAUX, Marie-Christine. *La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques. Culture pour tous*. 2008 ; CAUNE, Jean. *op. cit.* Voir aussi la médiologie, une méthode consacrée à l'étude des médiations de Régis Debray. DEBRAY, Régis. *Cours de médiologie générale*. 1991 ; BAUDRILLARD, Jean, FINKIELKRAUT, Alain, SERRES, Michel, et al. *Les cahiers de médiologie une anthologie*. Paris : CNRS, 2009.

²⁵ AKRICH, Madeleine. Les formes de la médiation technique. *Réseaux*. 1992, n° 60, p. 87-98 ; JOUËT, Josiane. Pratiques de communication et figures de la médiation. *Réseaux. Communication - Technologie - Société* [en ligne]. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1993, Vol. 11, n° 60, p. 99-120. DOI 10.3406/reso.1993.2369.

²⁶ OUVRY-VIAL, Brigitte. L'acte éditorial : vers une théorie du geste. *Communication & Langages* [en ligne]. 2007, Vol. 154, n° 1, p. 67-82. DOI 10.3406/colan.2007.4691 ; OUVRY-VIAL, Brigitte. Médiation éditoriale, 4èmes de couvertures et valeur minimum du texte. Dans : *La Valeur littéraire en question, Textes réunis par Vincent Joue, Editions L'Improviste, 2010* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], 2010. [Consulté le 15 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02112960>.

Voir aussi la notion connexe d'énonciation éditoriale : SOUCHIER, Emmanuël. L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale. *Les cahiers de médiologie* [en ligne]. 1998, n° 6, p. 137-145. DOI 10.3917/cdm.006.0137 ; SOUCHIER, Emmanuël. *Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale* [en ligne]. 2007. [Consulté le 26 avril 2019]. DOI <https://isidore.science/document/10.3406/colan.2007.4688>.

²⁷ PAQUIN, Maryse et LEMAY-PERREAULT, Rébéca. Typologie des médiations muséales : des logiques d'intervention au registre d'actions culturelles. *Muséologies : les cahiers d'études supérieures* [en ligne]. Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en Muséologie (AQPREM), 2016, Vol. 8, n° 2, p. 121-138. DOI 10.7202/1050764ar.

²⁸ DAVALLON, Jean. *La médiation : la communication en procès ?* 2003, *op. cit.*, p. 43.

²⁹ *Ibid.*, p. 54-55.

³⁰ CAUNE, Jean. *op. cit.*, p. 17.

la notion de médiation apparaît chaque fois qu'il y a besoin de décrire une action impliquant une transformation de la situation ou du dispositif communicationnel et non une simple interaction entre éléments déjà constitués, et encore moins une circulation d'un élément d'un pôle à un autre³¹.

Pour essayer de résumer les définitions de Jean Caune et Jean Davallon, on peut dire qu'étudier une médiation implique de placer la focale sur le dispositif de la communication et sur les différents éléments qui s'articulent en son sein – « l'élément tiers », qui affectent la « parole du sujet » et la « mettent en mouvement ». On remarque aussi dans la dernière citation que Jean Davallon fait référence à deux autres approches de la communication qu'il distingue de la médiation. Il écrit :

L'éclairage qu'apporte l'examen même de cette référence indique surtout qu'à côté des définitions traditionnelles de la communication comme transmission d'information ou comme interaction sociale, se profile une troisième acception, centrée sur la prise en compte de la dimension proprement médiatique³².

La médiation est ainsi aux fondements d'une nouvelle manière de penser les faits de communication. Davallon distingue cette « nouvelle approche anthropologique de la communication³³ » d'une réflexion philosophique sur la médiation. Il résume :

Poser que les sciences de l'information et de la communication sont déjà en train de concourir à une exploration du fonctionnement symbolique de notre société ; et ce, non à partir d'une métathéorie de ce fonctionnement, mais d'une production de connaissances sur *les formes et modalités* de ce fonctionnement.

La thèse étudie une médiation particulière, la « lecture³⁴ » de livres d'artistes. En reformulant le sujet à partir des éléments de définition mentionnés précédemment, on peut dire qu'il s'agit d'un phénomène de transmission entre un sujet (le lecteur) et une altérité (ici une œuvre) impliquant une transformation de la situation (la lecture) et du dispositif de communication (le livre). On étudie l'élément tiers, à savoir l'articulation entre plusieurs éléments au sein du dispositif (le livre). La thèse vise ainsi à produire des connaissances sur les formes et les modalités d'un fonctionnement symbolique spécifique, lire des livres d'artistes. La médiation est une

³¹ DAVALLON, Jean. *op. cit.*, p. 43.

³² *Ibid.*, p. 37.

³³ DAVALLON, Jean. *op. cit.*, p. 52.

³⁴ On utilise ici les guillemets pour appuyer cette distinction avec la lecture du texte mais dans la suite du manuscrit, pour ne pas alourdir le texte, on ne répètera pas les guillemets. On parlera de « lecture » ou de « lire » sans guillemets pour désigner cet usage des livres d'artiste, et on précisera « du texte » lorsqu'il s'agit de la lecture du texte.

notion qui surplombe la thèse, lui donne son cap et l'inscrit dans le champ des études des médias³⁵. Au moment de conclure, on s'interrogera sur la pertinence effective de cette notion pour étudier la lecture de livres d'artistes.

Médiation et médium

Qu'est-ce que cela implique d'étudier la lecture d'un livre d'artiste comme une médiation ? Tout d'abord, cela invite à faire la part belle au dispositif de la communication, le livre imprimé. Cela signifie qu'on déplace l'attention habituellement dévolue au contenu – le texte, dans un livre imprimé tel qu'un roman, – vers le contenant – l'objet livre, ou pour le dire autrement qu'on se focalise sur le canal plutôt que sur le message.

On propose d'examiner ce qui relève du dispositif, le livre imprimé envisagé en tant que médium³⁶. Jean Davallon a retracé une généalogie des travaux qui s'inscrivent dans le modèle de la médiation. Il distingue trois lignées de travaux qui «ont respectivement mis l'accent sur le langage, sur les technologies et sur la culture comme opérateur de construction (ou si l'on veut d'institution) de ces conditions de possibilité de l'échange³⁷». Le concept de médium nous situe dans la deuxième d'entre elles, illustrée par « les essais sur le rôle symbolique de la technique d'un Innis, d'un McLuhan ou d'un Debray, et à l'opposé par les recherches empiriques de la sociologie des usages ou des médiations³⁸ ». La recherche se place ainsi dans l'héritage de travaux qui ont exploré les dimensions techniques des dispositifs de transmission, leur portée symbolique et leurs usages. En désignant le livre comme un médium, on affirme qu'il est plus qu'un support, que son rôle ne se résume pas à celui d'un moyen matériel passif. On propose ainsi d'étudier le rôle du

³⁵ Cela n'exclut pas la possibilité d'aller chercher des outils théoriques et méthodologiques dans d'autres disciplines.

³⁶ Dans le chapitre 3, on définira ce terme mais on peut déjà le distinguer du média. Sur la différence entre le médium et le média, Dominique Vaugeois explique : « La distinction médium / média reprend sur le plan de l'objet produit la distinction établie sur le plan du sujet producteur par l'anglais entre l'editor et le publisher ». VAUGEOIS, Dominique. *Le Livre. Introduction, dans Critique et médium, CNRS éditions, 2016.* [en ligne]. 2016, p. 141. [Consulté le 10 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : https://www.academia.edu/36805176/Le_Livre_Introduction_dans_Critique_et_médium_CNRS_editions_2016. Voir chapitre 3, section 1.1 Duplicité du médium dans le livre d'artiste.

³⁷ DAVALLON, Jean. *op. cit.*, p. 53.

³⁸ *Ibid.*, p. 54.

livre en tant que « véhicule de transmission³⁹ » en s'interrogeant sur les modalités et les effets de ce « véhicule ».

Matérialité du médium

S'interroger sur le rôle du livre imprimé, envisagé en tant que médium, conduit à s'intéresser à la spécificité du livre. Cela revient à se demander : comment lit-on un livre imprimé justement *parce qu'il est* un livre imprimé ? Qu'est-ce qui le distingue des autres supports de lecture ? Selon l'historien Michel Melot :

L'intérêt propre du livre n'est pas dans son contenu, puisque celui-ci, textes et images, se retrouve intégralement sur l'écran ou sur tout autre support. C'est bien évidemment dans sa forme matérielle qu'il faut chercher ses vertus propres⁴⁰.

C'est un des postulats de départ de la thèse : la spécificité du livre imprimé réside dans sa forme matérielle. Celle-ci le différencie des supports numériques – smartphone, ordinateur, tablette ou liseuse – qui ont certes une matérialité mais dans lesquels le texte et éventuellement les images ne sont pas imprimés, au sens étymologique du terme qui signifie : « faire pénétrer profondément (dans le cœur, l'esprit de quelqu'un) en laissant une marque, une empreinte durable⁴¹ ». Cette idée de marquer profondément le support est présente dans l'inscription des caractères cunéiformes creusés dans l'argile mais aussi aux débuts de l'imprimerie avec la presse typographique qui exerce une forte pression sur les caractères embossant ainsi le papier. Dans une impression offset, le papier n'est pas marqué mais l'encre pénètre dans les fibres de papier. Cela n'est toutefois plus le cas avec l'impression numérique ou l'encre plastique demeure en surface ou dans le cas du livre numérique où le texte et le support sont dissociés. Mais même lorsqu'il n'y a pas une imprégnation de l'inscription dans le support, tous deux demeurent intriqués. Leur indissociabilité n'est plus présente dans la lecture sur des supports numériques⁴². Anne Zali écrit à propos de la tablette numérique :

³⁹ DEBRAY, Régis. Histoire des quatre M. *Les cahiers de médiologie*. Gallimard, 1998, Vol. N° 6, n° 2, p. 12.

⁴⁰ MELOT, Michel. *Le livre comme forme symbolique* | Institut d'histoire du livre [en ligne]. 2004. [Consulté le 6 mai 2019]. Disponible à l'adresse : <http://ihl.enssib.fr/le-livre-comme-forme-symbolique>.

⁴¹ IMPRIMER : *Etymologie de IMPRIMER* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 1 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/imprimer>.

⁴² Voir ZALI, Anne, GERMAIN, Marie-Odile, et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *La grande aventure du livre: de la tablette d'argile à la tablette numérique*. Paris : Bibliothèque nationale de France : Hatier, 2013, p. 36.

Elle rompt la nature du lien entre le texte et son support. À Sumer, l'écriture et l'argile ne font qu'un. De même du « texte livresque », qui fait corps avec le codex. Encre et papier sont ici consubstantiellement liés. À l'ère du numérique, le fichier informatique et l'écran sont décorrélés ; texte et support ne vieillissent plus ensemble.

Dans le livre imprimé, contenant et contenu sont liés dans la forme matérielle du livre, grâce au processus technique de l'impression et cette spécificité le distingue des supports numériques.

L'omniprésence des écrans dans les pratiques de lecture semble propice à questionner la matérialité du livre. Michel Melot l'explique ainsi :

La question de la matérialité du livre, de sa forme, de son anatomie et de sa morphologie est depuis quelques temps à la mode. Longtemps, l'histoire du livre s'est confondue avec celle de ses contenus, et principalement des textes [...] C'est évidemment à l'irruption de l'électronique et plus généralement des écrans, qu'il faut attribuer ce mouvement d'intérêt pour la morphologie du livre et son fonctionnement propre⁴³

Cette question occupe des chercheurs de différentes disciplines depuis plusieurs années. Des colloques sont consacrés à la matérialité du livre⁴⁴ et cette question est traitée à l'occasion de journées professionnelles destinées aux acteurs du livre⁴⁵.

L'attention portée à la matérialité du livre et à l'expérience liée à l'objet livre est présente dans les discours des lecteurs. Ainsi, le seul fait d'évoquer le livre numérique peut déclencher chez des lecteurs l'expression de leur attachement au livre imprimé et notamment à son odeur⁴⁶. Ce goût pour la matérialité du livre et les sensorialités de la lecture, à l'heure où nous lisons essentiellement sur des supports numériques, serait-il – ce que Debray qualifiait d'« effet-jogging⁴⁷ » ? Ou alors la complexité des technologies de lecture numériques s'accompagnerait-elle d'une prise

⁴³ MELOT, Michel. *op. cit.*

⁴⁴ Comme par exemple le Colloque *Text/ures : l'objet-livre du papier au numérique*, Archives nationales, Bibliothèque nationale de France, École des Arts Décoratifs, Paris, 19, 20 et 21 novembre 2014.

⁴⁵ On peut citer par exemple la journée professionnelle « Les formes du livre, entre histoire et objet d'art », 16 février 2018, le Lieu Unique, Nantes.

⁴⁶ Cette odeur évoquée est d'ailleurs souvent idéalisée et assez éloignée de la réalité car la dite odeur des livres exaltée est celle des livres anciens causée par la présence importante de lignine et celle-ci diffère assez de l'odeur des livres d'aujourd'hui moins prononcée et plus changeante selon la composition du papier. Alors à moins de lire des livres anciens chinois chez un bouquiniste, il est peut probable que le livre ait cette odeur.

⁴⁷ Inventé par Régis Debray, celui-ci désigne : « l'effet rétrograde du progrès matériel [...] La déstabilisation technologique suscite une restabilisation culturelle. À chaque "bond en avant" dans l'outillage correspond un "bond en arrière" dans les mentalités ». BAUDRILLARD, Jean, FINKIELKRAUT, Alain, SERRES, Michel, et al. *op. cit.*, p. 87.

de conscience de la simplicité et de l'efficacité de cette technologie qu'est le livre⁴⁸, et on pourrait parler plutôt d'un « effet-vélo⁴⁹ » ? Cette forme matérielle spécifique, la thèse propose de l'étudier en effectuant un pas de côté par rapport à la lecture sur des supports numériques.

Étudier des livres d'artistes et leur lecture

Michel Melot invite à chercher les vertus spécifiques du livre dans sa forme matérielle et on postule que les livres d'artistes constituent un bon objet pour étudier cette forme et son rôle dans la lecture et ce, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il s'agit de livres qui relèvent d'une conscience de la forme du livre. Anne Moeglin-Delcroix écrit à propos des réflexions sur le livre présentes dans certains livres d'artistes :

Un tel accord préétabli entre l'art contemporain et le livre ne peut se passer d'une réflexion sur le livre. Elle est directement liée à la conscience qu'ont les artistes de la nature originale de ce médium et de ses possibilités spécifiques, au-delà de sa simple fonctionnalité pratique de véhicule d'information⁵⁰.

Les livres d'artistes doublement « médium » – véhicule d'information et médium artistique – pourraient avoir ainsi quelque chose à nous enseigner sur la spécificité du livre.

Ulises Carrión estime lui aussi que le livre d'artiste dit quelque chose du livre en général. Selon lui, « tout véritable bon livre d'artiste formule-t-il, implicitement ou explicitement, un commentaire sur les livres en général⁵¹ ». Carrión s'est intéressé à des livres d'artistes qu'il appelle *bookworks* et qu'il définit en reprenant les mots de Clive Phillpot⁵² comme des « livres qui ont intrinsèquement une forme de livre – une

⁴⁸ Voir IKEA Singapour a réalisé une vidéo qui présente le catalogue de la marque comme une technologie et montre ainsi les différents avantages du livre et de sa structure matérielle en regard des supports de lecture numériques. IKEA SINGAPORE. *Experience the power of a bookbook™* [en ligne]. 3 septembre 2014. [Consulté le 30 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=MOXQo7nURs0&feature=youtu.be>.

⁴⁹ Défini comme un « retour d'un système sociotechnique qui semblait en déclin. Il s'explique par les excès de complexité ou d'encombrement provoqués par les nouvelles techniques ». BAUDRILLARD, Jean, FINKIELKRAUT, Alain, SERRES, Michel, et al. *op. cit.*, p. 87. Ici ce serait donc plutôt pour des questions de complexité.

⁵⁰ MÖGLIN-DELCROIX, Anne, DEMATTEIS, Liliana, MAFFEI, Giorgio, et al. *op. cit.*, p. 191. Au sein de l'exposition, une section intitulée « Pensare » réunissait des livres d'artistes qui repose principalement sur une réflexion, plutôt par exemple que sur un récit. L'auteur distingue trois types de réflexions : sur l'art, sur le livre et sur la société. Elle ne parle pas ici d'une réflexion présente dans tous les livres d'artistes mais seulement d'une sélection de livres d'artiste.

⁵¹ CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008, p. 84.

⁵² Mais en remplaçant sans le savoir l'expression « book art » par « bookwork ». Voir *Bookworks* et cetera, *Ibid.*, p. 26.

suite logique de pages⁵³ ». Il complète cette définition qui devient ainsi : « les *bookworks* sont des livres dont la forme, une suite logique de pages, détermine intrinsèquement des conditions de lecture⁵⁴ ». Étudier ces livres pourrait permettre non seulement de mieux voir ce qu'est un livre en tant que forme, mais aussi d'étudier l'incidence de cette forme sur les conditions de lecture.

Brigitte Ouvry-Vial souligne la valeur des livres d'artistes en écrivant à propos du manifeste⁵⁵ de Carrión :

Pour radicales qu'elles soient, ces propositions qu'on dirait iconoclastes si elles ne défendaient justement une vision essentiellement iconique du livre, n'en ont pas moins une valeur : si le livre d'artiste, l'œuvre d'art qui prend le livre pour support, comme le dit l'artiste Ed Ruscha, est « le loup » qui, tous ses pouvoirs réveillés, s'introduit dans la bergerie de l'art, il peut aussi être le loup qui réveille et éclaire les potentialités du livre, oubliées ou sous employées dans les éditions courantes⁵⁶.

Les livres d'artistes grâce à leurs réflexions et propositions sur la forme du livre pourraient ainsi contribuer à une meilleure compréhension du livre et du « lire ».

C'est en particulier l'utilisation expressive des propriétés constitutives du livre qui rend ces livres particulièrement intéressants pour comprendre les contributions de la matérialité du livre à l'expérience de lecture. Diverses contraintes peuvent peser sur les éditions courantes et avoir une incidence sur la forme du livre. Ainsi, le choix d'un papier bouffant⁵⁷ peut être le résultat de limites financières, une couverture attrayante (e.g. avec une image en couleur sur la couverture) peut répondre à des logiques marketing ou encore un format spécifique à une maison d'édition ou à une collection particulière peut être imposé (e.g. le format étiré des romans policiers de la collection « actes noirs » publiés par Actes Sud). Les livres d'artistes ne sont pas exempts de ces contraintes mais en tant qu'œuvres plastiques, on peut s'attendre à ce que la forme des livres résulte avant tout de l'expression artistique⁵⁸, et à ce titre, qu'ils en soient relativement préservés et notamment des logiques marketing. Leur

⁵³ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 74-75.

⁵⁵ CARRIÓN, Ulises Bogard. *The New Art of Making Books*. Kontexts, Amsterdam, 1975 ; CARRIÓN, Ulises Bogard. *op. cit.*

⁵⁶ OUVRY-VIAL, Brigitte. Entre éthique et esthétique du livre. Dans : MILON, Alain et PERELMAN, Marc (dir.), *L'Esthétique du livre* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 13 février 2013, p. 146-147. [Consulté le 26 avril 2019]. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pupo/1882>.

⁵⁷ Il s'agit d'un papier bon marché.

⁵⁸ On suppose qu'elle n'est pas uniquement le résultat de l'expression artistique et que diverses contraintes peuvent aussi contribuer à la forme du livre et on s'y intéressera au cours de la recherche.

forme découlerait⁵⁹ de choix motivés par le projet de l'artiste puisque le livre – à la fois contenu et forme – procède d'intentions artistiques. La forme du livre étant un des matériaux de l'expression, elle prend part au processus de communication entre l'œuvre et le lecteur. On postule que le rôle du support sera plus visible dans cette communication artistique où la forme du livre est essentiellement le résultat de choix de l'artiste, que dans les éditions courantes dans lesquelles la matérialité est marquée par la polyphonie de l'énonciation éditoriale⁶⁰.

Pour reprendre les mots de Bruno Latour, on peut dire que les livres d'artistes offrent une « situation pour rendre visible le rôle des objets⁶¹ ». L'auteur qui affirme que « les objets font quelque chose⁶² », explique aussi qu'« il faut inventer des stratagèmes pour les faire parler, c'est-à-dire pour leur faire produire des descriptions d'eux-mêmes, des scripts de ce qu'ils font faire aux autres – humains ou non-humains⁶³ ». Pour comprendre le rôle du support dans la lecture, le stratagème est de l'étudier dans des livres d'artistes. On espère ainsi pouvoir examiner à nouveaux frais la forme matérielle du livre.

Les livres d'artistes : une médiation artistique innovante ?

En envisageant le livre d'artiste sous l'angle de la médiation, on s'interroge sur la transmission de l'œuvre plutôt que sur l'œuvre elle-même. Jean Caune qui s'est attaché à définir la médiation culturelle et s'est intéressé au cas particulier de la médiation esthétique est favorable à ce déplacement. Il écrit : « Il conviendrait de substituer la perspective de la médiation esthétique à une perspective ontologique de l'art⁶⁴ ». L'auteur explique :

⁵⁹ On emploie ici le conditionnel puisqu'on ne peut a priori dire que la forme des livres découle exclusivement de choix de l'artiste. Et on examinera justement dans le chapitre 6, section 3. LA GENÈSE DES FORMES-LIVRES DU CORPUS différents facteurs qui pourraient contribuer à côté des intentions artistiques à ce que le livre prenne une forme donnée.

⁶⁰ SOUCHIER, Emmanuël, *op. cit.*, p. 139. L'auteur mentionne notamment les éditeurs mais aussi les illustrateurs, les typographes et les maquettistes.

⁶¹ LATOUR, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. [S.l.] : La Découverte, 2007, p.113-118. [Consulté le 2 novembre 2021]. ISBN 978-2-7071-5327-2. DOI 10.3917/dec.latour.2007.01. Cairndomain: www.cairn.info.

⁶² LATOUR, Bruno. Une sociologie sans objet ? Note théorique sur l'interobjectivité. *Sociologie du travail* [en ligne]. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1994, Vol. 36, n° 4, p. 599. DOI 10.3406/sotra.1994.2196.

⁶³ LATOUR, Bruno. *op. cit.*, p. 113-114. L'auteur emprunte le terme de script à Madeleine Akrich. AKRICH, Madeleine. Comment décrire les objets techniques? *Techniques et culture*. 1987, no 9, p. 49-64.

⁶⁴ CAUNE, Jean. *La médiation culturelle: expérience esthétique et construction du vivre-ensemble*, *op. cit.*, 2017, p. 194. L'auteur préfère parler de médiation esthétique plutôt que de médiation artistique, la première étant plus inclusive

Cette orientation privilégie des analyses spécifiques du phénomène non plus en fonction d'un principe magique mais selon les dispositifs matériels de la Forme (énonciation et énoncé) et de sa réception⁶⁵.

En étudiant les livres d'artistes en tant que médiation artistique, on adopte une approche pragmatique s'intéressant à la forme matérielle des livres et à l'expérience que le lecteur-regardeur fait des livres d'artistes. On appellera cette expérience « lecture » afin de désigner non pas l'activité spécifique qu'est la lecture du texte, mais l'expérience des livres d'artistes. Cette lecture de l'œuvre peut inclure la lecture de texte, la lecture d'images mais elle s'inscrit plus largement dans une expérience du livre en tant qu'œuvre.

Le livre d'artiste est un multiple. Mais à la différence d'autres multiples comme la photographie ou l'estampe qui font l'objet d'une monstration (e.g. à l'occasion d'une exposition), le livre d'artiste est une œuvre qui assure sa propre monstration⁶⁶. Dans le livre d'artiste, le dispositif de monstration est en quelque sorte « intégré » à l'œuvre. Il est possible de l'exposer même si cet exercice n'est pas aisé. En général, les livres d'artistes ne font donc pas l'objet d'une médiation muséale⁶⁷. Il s'agit de ce que Jean Caune appelle la « médiation par contact⁶⁸ », cette médiation directe de l'œuvre d'art caractéristique des années 60, au cours desquelles ont été publiés les premiers livres d'artistes.

Cette médiation artistique directe de l'œuvre passe par l'usage du livre, sa lecture. Les livres d'artistes ne sont pas destinés à être montrés mais à être lus – ou tout au moins à être consultés et manipulés comme des livres. C'est donc un mode d'accès à l'art singulier que le livre d'artiste propose au regardeur devenu lecteur. Il

car non-réservée aux seuls objets de l'art. Les livres d'artistes qu'on étudie se situant pour la grande majorité dans le champ de l'art contemporain, on parlera de « médiation artistique ».

⁶⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁶⁶ Voir DUPEYRAT, Jérôme. *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives* [en ligne]. thesis. [S. l.] : Rennes 2, 30 novembre 2012. [Consulté le 30 septembre 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2012REN20043>. L'auteur pense l'exposition en tant que dispositif et fonction dans les livres d'artistes.

⁶⁷ Voir PAQUIN, Maryse et LEMAY-PERREAULT, Rébéca. Typologie des médiations muséales : des logiques d'intervention au registre d'actions culturelles. *Muséologies : les cahiers d'études supérieures* [en ligne]. Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en Muséologie (AQPREM), 2016, Vol. 8, n° 2, p. 121-138. Les auteurs définissent la médiation muséale comme une « forme évoluée de l'éducation muséale ». En remplaçant le modèle de l'éducation muséale, celui de la médiation culturelle redéfinit le rôle des professionnels en relation avec les publics en se concentrant sur « sur la qualité des liens qu'elle tisse, développe et entretient avec les publics, plutôt que d'être vouée à la transmission, voire à la construction ou à la co-construction des connaissances chez ceux-ci » (p.124).

⁶⁸ CAUNE, Jean. *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, op. cit., p. 32-36. Les autres types de médiation mentionnés par l'auteur sont la médiation par l'expression au cours des années soixante-dix, puis la médiatisation de l'art durant les années quatre-vingt.

doit prendre l'œuvre dans ses mains, la manipuler de manière à faire fonctionner le livre – l'ouvrir et en tourner les pages – pour vivre cette expérience esthétique. On s'intéressera aux modalités d'interaction du regardeur avec l'œuvre. Leur rencontre dépend de certains facteurs parmi lesquels on peut citer le prix du livre, son tirage, sa distribution, sa diffusion et également sa forme matérielle. On postule que les livres en général et les livres d'artistes en particulier, au moyen de leur structure, leur volume, leurs matériaux ou les différentes interventions plastiques utilisées par les artistes « donnent forme » à la relation avec le lecteur-regardeur et on se propose d'examiner comment.

On essaiera de saisir le rôle médiateur de la forme du livre dans la lecture d'un livre d'artiste. Pour tenter d'y répondre, il faut regarder du côté de la production (i.e. qu'est-ce qu'ils ont fait, pourquoi et comment ?) et de celui de la réception (i.e. comment cela a-t-il été perçu ? Comment les lecteurs interagissent-ils avec l'objet ?). On pourra ainsi tenir compte de cette co-construction dans l'expérience esthétique où le livre devient pleinement média et le livre d'artiste pleinement œuvre, et examiner le rôle de la forme-livre au cours de ce processus. À travers l'exemple du livre d'artiste, on essaie de fournir des éléments de réponse à cette question plus vaste posée par Jean Caune : « Comment fonctionne l'œuvre d'art et à quoi sont dues les relations qu'elle construit avec le récepteur ?⁶⁹ ».

Le programme AMICAE^o portait sur des médiations culturelles et artistiques *innovantes*. Si on comprend l'adjectif « innovant » au sens usuel d'innover c'est-à-dire d'« introduire du neuf dans quelque chose qui a un caractère bien établi », qui rejoint l'étymologie latine *innovare* signifiant « renouveler⁷⁰ », le caractère innovant des livres d'artistes paraît *a priori* paradoxal compte tenu de l'ancienneté de la tradition du livre. En étudiant le livre d'artiste comme une médiation artistique innovante, on émet l'hypothèse que l'usage du médium livre par les artistes peut renouveler l'expérience de lecture pour au moins deux raisons :

- (1) Les artistes ne respectent pas forcément les conventions et habitudes éditoriales. Par exemple, certains livres d'artistes n'ont pas de pagination ou

⁶⁹ CAUNE, Jean. *op. cit.*, p. 154.

⁷⁰ INNOVANT : *Définition de INNOVANT* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 2 novembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/innovant>.

ont une couverture muette, ce qui est plutôt rare dans l'édition traditionnelle. L'absence des repères habituels qui peut s'avérer de prime abord déroutante, se prête à d'autres manières de lire. Ainsi, on peut envisager qu'en l'absence de pagination, un lecteur se permettra plus facilement de parcourir le livre sans suivre l'ordre des pages.

- (2) Les artistes recourent parfois à des processus plastiques – en ajoutant ou retirant de la matière au support, ou en transformant celui-ci. Par conséquent, ces livres peuvent solliciter des gestes de lecture rares ou inédits (e.g. plier, découper, manipuler) et offrir au lecteur un rôle différent.

Ces deux raisons laissent présager le caractère innovant du livre d'artiste.

Du livre au lire, un examen de la forme des livres d'artistes

Tout au long de ce manuscrit on suivra le fil rouge de la forme des livres. Elle sera d'abord examinée et décrite dans sa matérialité concrète, à la fois visible et tangible. Ensuite, on l'examinera dans les étapes de production des livres. Enfin, on étudiera ces formes « en situation » autrement dit dans leur interaction avec des lecteurs. La démonstration suit ainsi trois mouvements : les formes dans leur matérialité, leur production et leur réception.

La première partie du manuscrit constitue le socle de la thèse. Le premier chapitre dresse un panorama des connaissances sur la matérialité du livre et son rôle dans la lecture, ainsi que les travaux spécifiques à l'objet étudié, le livre d'artiste. Ce cliché de l'état de la recherche permet de nous situer dans un paysage scientifique avant de poser la problématique puis les choix conceptuels et méthodologiques qui doivent permettre d'y répondre. Le deuxième chapitre définit les objets étudiés, les livres d'artistes et examine comment ces œuvres sous forme de livres mettent à l'épreuve la définition du livre imprimé. Le troisième chapitre développe le cadre conceptuel qui permettra d'étudier la lecture de livres d'artistes, et en particulier le rôle de la forme du livre dans cette expérience, grâce à un ensemble de définitions de concepts et notions. Il fournit ainsi un ensemble de repères et élabore un réseau notionnel qui constitue notre approche pour mener à bien cette recherche. Ces trois chapitres posent ainsi les fondations de la thèse.

La deuxième partie du manuscrit amorce le travail empirique avec l'examen des livres du corpus en tant qu'objets matériels étudiés d'abord en dehors d'une situation de communication. Le quatrième chapitre revient sur l'élaboration du corpus de livres d'artistes sur lequel l'étude va se baser. Il permet une première familiarisation avec le livre d'artiste : avec ses lieux – centres d'arts et bibliothèques principalement, les différents accès aux livres qu'ils proposent, la définition du livre d'artiste par les professionnels impliqués, documentalistes et bibliothécaires. Ce chapitre présente ensuite le corpus de manière générale en abordant un certain nombre de données bibliographiques offrant ainsi une vue d'ensemble sur le corpus qui délimite le périmètre de l'étude. Le cinquième chapitre marque le début de l'analyse des formes matérielles du corpus en les décrivant de deux manières. La première d'entre elles s'appuie sur la documentation photographique des livres et la description matérielle au sein d'une base de données qu'on a réalisé et qui détaille les aspects matériels des livres en les présentant de façon organisée selon les catégories suivantes : volume, structure, matériaux, espace visuel, impression et interventions plastiques. La seconde manière décrit les formes grâce à un travail statistique réalisé sur les données recueillies dans la base de données. Elle fournit en quelque sorte un « résumé » des formes matérielles présentes dans le corpus, en les regroupant en quatre clusters. Le chapitre permet ainsi d'aboutir à deux descriptions complémentaires, l'une détaillée et l'autre schématique. Le sixième chapitre déroule le processus de production des livres pour explorer la genèse de leurs formes et prendre en compte la variété des paramètres qui concourent ensemble à ce que tel livre d'artiste ait telle forme finale. Il s'agit là de commencer à tracer des ponts depuis la conception et la production des livres vers leur réception.

La troisième partie du manuscrit place les livres du corpus en situation de lecture ; dès lors ils ne sont plus seulement des objets, mais aussi des médias. Cette partie étudie la réception des livres d'artistes. Le septième chapitre interroge la contribution de la forme du livre à l'envie de lire. Pour cela, une méthode mixte intitulée méthode Q est mobilisée afin d'observer les différents éléments pris en compte par des participants-lecteurs pour choisir les livres qu'ils ont envie de lire, et écarter ceux qu'ils n'ont pas envie de lire. Grâce à deux enquêtes similaires menées à l'occasion de la Nuit Européenne des chercheur.e.s, on essaiera de voir si des éléments matériels entrent en jeu et quelle place ils occupent par rapport à d'autres

éléments tels que le titre ou le sujet du livre. Le huitième chapitre permettra d'explorer le processus de lecture à partir de données qualitatives, des observations et des entretiens avec des lecteurs, en faisant la part belle à l'expérience du corps qui joue un rôle essentiel dans l'interaction avec l'objet livre. On examinera aussi la contribution des formes matérielles à la construction du sens et plus largement à l'expérience de lecture proposée. Le neuvième et dernier chapitre clôt la thèse avec une proposition théorique qui a émergé en croisant les résultats des différentes enquêtes. En puisant dans l'ensemble des données collectées, on dégage ainsi deux fonctionnements communicationnels entre la forme-livre et le lecteur. Le premier est une application du modèle des *affordances* au livre d'artiste. Ce modèle permet d'explicitier une partie des résultats des enquêtes. Le second est basé sur plusieurs propos des enquêtés dans lesquels transparaissent des types de formes. On regardera comment un fonctionnement symbolique basé sur des formes-livres typiques contribue à l'envie de lire et au processus de lecture.

PARTIE 1

LA MATÉRIALITÉ DU LIVRE DANS LA
LECTURE : CADRAGE THÉORIQUE ET
MÉTHODOLOGIQUE

CHAPITRE 1 – LA MATÉRIALITÉ DU LIVRE DANS L’EXPÉRIENCE DE LECTURE : ÉLABORATION D’UNE PROBLÉMATIQUE ET DU CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Le chapitre s’ouvre sur un état des connaissances consacré à la matérialité du livre et à son rôle dans la lecture. Il relève les différents travaux sur le sujet au sein des études interdisciplinaires sur le livre et la lecture mais aussi sur les effets du médium ainsi que sur le livre d’artiste inscrits le plus souvent en histoire de l’art ou en esthétique. Ce panorama de la recherche permet d’identifier quelques lacunes dans la recherche.

Partant de ce constat, on propose une hypothèse de travail permettant d’explorer de quelle manière « la matérialité compte » dans la lecture et d’étudier les effets du médium à travers le cas singulier du livre d’artiste. Trois questions tracent la manière dont le travail va se structurer.

Le chapitre se termine par la présentation du cadre méthodologique de cette recherche qui prend la forme d’une étude empirique à visée exploratoire basée sur l’étude d’un corpus de livres d’artistes et de plusieurs investigations sur les livres et les lecteurs. Cette dernière section du chapitre revient sur le dispositif méthodologique d’exploration des trois champs d’investigation correspondant aux questions de recherche posées, et aux différentes méthodes d’enquêtes.

1. UN ÉTAT DE L’ART SÉLECTIF

Ce parcours chronologique sillonne à partir de quand et comment la matérialité du support a été étudiée par les sciences des médias, le champ interdisciplinaire des études sur le livre et la lecture, dans les travaux sur le livre d’artiste, et quels sont ses effets sur l’étude de la lecture. Cet état des connaissances est structuré en deux parties. La première est consacrée aux travaux pionniers prenant progressivement en compte la matérialité du livre et à l’émergence d’une réflexion générale sur les effets spécifiques de chaque média. La seconde partie réunit des travaux contemporains pluridisciplinaires, d’abord sur le livre et la lecture, puis

sur le livre d'artiste en particulier. On pointera les principaux jalons allant de l'étude du support support jusqu'à l'examen de son rôle dans la lecture.

1.1 Travaux pionniers sur la matérialité du livre et les effets du médium

1.1.1 Prise en compte progressive de la matérialité du livre

L'intérêt pour la matérialité du livre émerge en Angleterre à la fin du XIX^e siècle dans les travaux d'*analytical bibliography*⁷¹ une nouvelle approche bibliographique qui se développe ensuite aux États-Unis⁷², en Australie et en Nouvelle-Zélande, et plus tardivement en France. Cette archéologie du livre imprimé « s'intéresse à la façon dont le livre, en tant qu'objet porteur d'un texte a pu être fabriqué et transmis⁷³ ». Elle hérite de connaissances et pratiques présentes partout en Europe et tombées dans l'oubli en France⁷⁴. Cette science du livre repose sur une méthode de description minutieuse mobilisant un système de notation spécifique. Elle vise ainsi une analyse des « traces physiques laissées par les procédés techniques dans les objets imprimés⁷⁵ ». L'*analytical bibliography*⁷⁶ démontre que la question du support matériel ne concerne pas seulement la bibliophilie mais aussi les sciences humaines et sociales puisque le support constitue une source d'information utile, notamment pour l'histoire littéraire. La bibliographie matérielle rend visible le livre, jusqu'alors impensé par les études littéraires. Mais les bibliographes se tiennent à distance de la signification⁷⁷ et reste tournés vers la production du livre imprimé plutôt que vers son lecteur.

⁷¹ BRADSHAW, Henry. *A classified index of the fifteenth century books in the collection of the late M.J. de Meyer which were sold at Ghent*. London : Macmillan, 1869 ; GREG, W. W. What is Bibliography? *The Library* [en ligne]. Oxford Academic, Janvier 1913, Vol. TBS-12, n° 1, p.39-54. DOI 10.1093/libraj/TBS-12.1.39 ; MCKERROW, R. B. *An introduction to bibliography for literary students*. Londres : Oxford University Press, 1927.

⁷² BOWERS, Fredson. *Principles of bibliographical description*. [S. l.] : Princeton University Press, 1949.

⁷³ VARRY, Dominique. *Qu'est-ce que la bibliographie matérielle*. Enssib, 2012.

⁷⁴ VARRY, Dominique. La bibliographie matérielle : renaissance d'une discipline. Dans : *50 ans d'histoire du livre : 1958-2008* [en ligne]. Villeurbanne : Presses de l'enssib, 14 janvier 2019, p. 96-109. [Consulté le 9 novembre 2020]. Papiers. ISBN 979-10-91281-92-8. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pressesenssib/2685>. Container-title: 50 ans d'histoire du livre : 1958-2008.

⁷⁵ LAUFER, Roger. *La bibliographie matérielle dans ses rapports avec la critique textuelle, l'histoire littéraire et la formalisation*. [S. l.] : [s. n.], 1970, p. 777.

⁷⁶ On rencontre aussi l'expression descriptive bibliography qui est assez proche.

⁷⁷ C'est notamment la position de Greg ou Bowers comme le rappelle McKenzie. MCKENZIE, D. F. *La bibliographie et la sociologie des textes*. Trad. par Marc AMFREVILLE. Paris : Editions du Cercle de la Librairie, 1996, p. 25-26. ISBN 978-2-7654-0475-0. C'est aussi celle de Roger Laufer en 1970 puisqu'il explique : «C'est parce que la bibliographie matérielle renonce à la signification qu'elle peut apporter un savoir à l'éditeur de textes et à l'historien de la

En 1958, paraît *L'apparition du livre*⁷⁸ un ouvrage consacré à la période charnière de l'imprimé des XV^e et XVI^e siècle, qui s'inscrit dans la tradition de l'école des Annales⁷⁹. Lucien Febvre a rédigé la préface et conçu le plan général⁸⁰ de l'ouvrage et en a confié la rédaction à Henri-Jean Martin. Ce livre, qui marque l'avènement d'une école française d'histoire du livre⁸¹, contribue à une prise en compte de la matérialité du support en particulier avec son troisième chapitre intitulé « La présentation du livre ». L'historien y traite de la matérialité du texte⁸², de la matérialité de l'impression⁸³ et de la matérialité du livre⁸⁴. En outre, il aborde l'image dans une conception globale du livre⁸⁵ et étudie d'autres éléments structurants du livre ayant une incidence sur les usages du lecteur⁸⁶. On voit ainsi dans cet ouvrage fondateur qui aborde aussi les dimensions culturelle, intellectuelle, économique et sociale, une attention portée aux aspects matériels du livre. Les réflexions relatives au support matériel ont été nourries dans les années qui suivront par les travaux des bibliographes tels que Roger Lauffer⁸⁷ qui introduit en France en

littérature, et donner un exemple modeste mais valide de formalisation dans les sciences humaines ». LAUFER, Roger. *op. cit.*, p. 777.

⁷⁸ MARTIN, Henri-Jean. *L'apparition du livre*. [S. l.] : A. Michel, 1958.

⁷⁹ Cette nouvelle école historique française a été impulsée par la revue éponyme de Marc Bloch et Lucien Febvre dans la période de l'entre-deux-guerres.

⁸⁰ Voir Postface ajoutée lors de la réédition du livre en 1999 BARBIER, Frédéric. Écrire *L'apparition du livre*. dans Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre, rééd.* Paris. 1999, p. 553.

⁸¹ Roger Chartier explique : « L'apparition du livre frappe par sa radicale nouveauté qui transforme l'histoire de l'imprimerie en une histoire de « l'action culturelle et de l'influence du livre », selon les mots de Febvre, ou, dit autrement, en une histoire qui tient le livre imprimé pour un agent majeur de la transformation des manières de penser et de croire propres aux hommes et aux femmes de la première modernité » CHARTIER, Roger. Henri-Jean Martin ou l'invention d'une discipline. *Bibliothèque de l'École des chartes* [en ligne]. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2007, Vol. 165, n° 2, p. 316. DOI 10.3406/bec.2007.463537.

Il ajoute : « L'apparition du livre invente un nouveau domaine de recherche et en désigne avec une acuité anticipatrice qui surprend les multiples objets : non seulement la conjoncture et la géographie de la production et de la circulation du livre imprimé, mais aussi le financement des éditions, les rémunérations en exemplaires ou en argent des auteurs, l'apparition de la page de titre, la révolution du caractère romain, la fixation orthographique et la normalisation graphique, ou les relations entre texte et image » *Ibid.*, p. 317.

⁸² Il réalise une analyse diachronique des caractères typographiques utilisés en Europe.

⁸³ Il prend en compte le rendu spécifique propre à chaque technique (e.g. la gravure sur bois versus la gravure sur cuivre).

⁸⁴ Il s'intéresse à l'évolution du format des livres (e.g. l'apparition de formats portatifs) et aux reliures (avec la production de reliures plus simples dans leur décoration et moins coûteuses) adaptés à un nouveau public.

⁸⁵ Selon Melot, dans *L'apparition du livre*, l'image « trouve sa place dans une approche globale du livre comme objet complexe, à la fois composite et unitaire. Le livre n'est plus seulement le véhicule de l'écriture, pour laquelle il fut inventé, comme on avait tendance à le croire en étudiant l'image pour l'opposer au texte, mais l'articulation d'un ensemble plus ou moins codé de significations où écriture et image ne sont jamais indépendantes ». Cela amène l'historien à considérer Henri-Jean Martin non seulement comme un précurseur de l'histoire du livre mais aussi comme un précurseur de l'histoire de l'image. Voir MELOT, Michel. Histoire du livre et histoire de l'image : Henri-Jean Martin précurseur. Dans : VARRY, Dominique (dir.), *50 ans d'histoire du livre* [en ligne]. [S. l.] : Presses de l'enssib, 2014, p. 110-119. [Consulté le 9 novembre 2020]. ISBN 979-10-91281-15-7. DOI 10.4000/books.pressesenssib.2691.

⁸⁶ Il s'intéresse à la localisation des mentions de « l'état civil » du livre (qui désigne la mention de l'auteur, du typographe, de l'imprimeur et le titre exact de l'ouvrage), à la foliotation et la pagination, à la mise en page (e.g. texte « à longue ligne » qui vient remplacer le texte en colonnes, présentation du texte plus aérée).

⁸⁷ LAUFER, Roger. *La bibliographie matérielle dans ses rapports avec la critique textuelle, l'histoire littéraire et la formalisation*. [S. l.] : [s. n.], 1970 ; LAUFER, Roger et BARBER, Giles. *La bibliographie matérielle: la table ronde sur La*

1966 la *physical bibliography* sous le nom de « bibliographie matérielle⁸⁸ ». Avec d'autres bibliographes tels que Jeanne Veyrin-Forrer et Wallace Kirsop, il participe aux séminaires d'Henri-Jean Martin à l'École Pratiques des Hautes Études durant les années soixante-dix. Henri-Jean Martin a contribué à faire connaître la bibliographie matérielle en France et les réflexions propres à celle-ci ont irrigué des travaux d'histoire du livre et notamment ses propres travaux⁸⁹.

Au cours des années soixante – certains bibliographes prennent des distances avec l'approche techniciste de Bowers prédominante dans les travaux d'*analytical bibliography*⁹⁰. Ainsi Lloyd Hibbert préfère employer l'expression *physical bibliography*⁹¹. En 1968, l'universitaire néo-zélandais Donald Francis McKenzie⁹² publie dans la revue *Studies in Bibliography* dirigée par Fredson Bowers, un article qui remet en question certaines présuppositions de l'*analytical bibliography* en brisant notamment une vision idéale du travail de l'atelier d'imprimerie⁹³. En 1985, il donne trois conférences à la British Library dans le cadre des Panizzi Lectures, qui seront publiées l'année suivante sous le nom de *Bibliography and the sociology of texts*⁹⁴. McKenzie propose de partir de la bibliographie matérielle mais sans pour autant se limiter à celle-ci :

Ce qu'il est convenu d'appeler la bibliographie matérielle, c'est-à-dire l'étude des signes qui constituent les textes et les supports qui les ont véhiculés, constituent bien entendu le point de départ de toute démarche bibliographique. Mais on ne saurait s'y cantonner⁹⁵.

Bibliographie Matérielle s'est tenue les 17 et 18 mai 1979 à la Bibliothèque Nationale à Paris. Paris : Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983. ISBN 978-2-222-03281-6.

⁸⁸ LAUFER, Roger. Pour une description scientifique du livre en tant qu'objet matériel. *Australian journal of French studies*. Monash University, 1966, Vol. 3, p. 252.

⁸⁹ Ces réflexions sont au centre des ouvrages MARTIN, Henri-Jean et VEZIN, Jean. *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*. [S. l.] : Editions du Cercle de la librairie-Promodis, 1990. ISBN 978-2-7654-0446-0. Google-Books-ID: qIQWAQAIAAA ; MARTIN, Henri-Jean et CHATELAIN, Jean-Marc. *La naissance du livre moderne: XIVe-XVIIe siècles: mise en page et mise en texte du livre français*. [S. l.] : Editions du Cercle de la Librairie, 2000. ISBN 2-7654-0776-2.

⁹⁰ Voir VARRY, Dominique. La bibliographie matérielle : renaissance d'une discipline. Dans : *50 ans d'histoire du livre : 1958-2008* [en ligne]. Villeurbanne : Presses de l'enssib, 14 janvier 2019, p. 96-109.

⁹¹ HIBBERT, Lloyd. Physical and Reference Bibliography. *Library*. 1965, p. 124-134. 5th ser. 20.

⁹² Deux ans auparavant le bibliographe avait publié sa thèse consacrée à une étude bibliographique des archives de la Cambridge University Press, sous la direction de Philip Gaskell. MCKENZIE, D. F et CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. *The Cambridge University Press 1696-1712: a bibliographical study*. Cambridge : [s. n.], 1966. Gaskell a publié un manuel de bibliographie qui prolonge celui de McKerrow. GASKELL, Philip. *A new introduction to bibliography*. Oxford : at the Clarendon Press, 1972.

⁹³ MCKENZIE, D. F. Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practices. *studbibl Studies in Bibliography*. 1969, Vol. 22, p. 1-75.

⁹⁴ MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliography and the sociology of texts*. London : British Library, 1986. ISBN 978-0-7123-0085-8.

⁹⁵ MCKENZIE, D. F. *La bibliographie et la sociologie des textes*. Paris : Editions du Cercle de la Librairie, 1996, p. 35.

Il propose de renouveler la bibliographie en la définissant comme une sociologie des textes :

Le principe fondamental que je voudrais suggérer ici est celui-ci : la bibliographie est la discipline qui étudie les textes en tant que formes conservées, ainsi que leurs processus de transmission, de la production à la réception⁹⁶.

Il ajoute : « il s'agit aussi d'accepter l'idée selon laquelle la tâche du bibliographe est de montrer que les formes ont un effet sur le sens⁹⁷ ». McKenzie transgresse ainsi une règle qui prévalait jusqu'alors parmi les bibliographes⁹⁸. On retrouve dans son approche, des résonances avec la théorie de McLuhan – sur laquelle on va revenir dans la section suivante - notamment lorsqu'il écrit :

Si l'on considère que le moyen de transmission d'un message, le médium, n'est jamais sans effet sur ce message même, alors la bibliographie se doit de réfléchir aux rapports qui nécessairement s'établissent entre la forme, la fonction et la signification symbolique⁹⁹.

Dans un compte-rendu de l'ouvrage de McKenzie, Bernard Lahire commente en note : « Ses travaux permettent de passer d'un slogan, « The medium is the message » (Marshall McLuhan), à des propositions nuancées et des méthodes concrètes de travail¹⁰⁰ ».

1.1.2 Émergence d'une réflexion sur les effets du médium

Revenons quelques années en arrière, plus exactement quatre années après la publication de *L'apparition du livre*¹⁰¹, en 1962, quand *The Gutenberg Galaxy*:

⁹⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Dans l'ouvrage *Introduction to contemporary print culture: books as media*, Simone Murray livre une anecdote sur les cours donnés par McKenzie : « To illustrate his contention that 'every book tells a story quite apart from that recounted by its text', McKenzie writes that he used to start his Oxford University bibliography tutorials by asking students to interpret a blank book [...] McKenzie's point was that the format, weight, paper type, construction and sheer endurance of such a sample book revealed much about particular societies' attitudes to literacy, genre and readership. It was indeed possible to 'read' ». Traduction : Pour illustrer sa thèse selon laquelle " chaque livre raconte une histoire tout à fait différente de celle racontée par son texte", McKenzie écrit qu'il avait l'habitude de commencer ses cours de bibliographie à l'université d'Oxford en demandant aux étudiants d'interpréter un livre vierge. Il était en effet possible de "lire". MURRAY, Simone. *Introduction to contemporary print culture: books as media*. [S. l.] : [s. n.], 2021, p. 4. ISBN 978-0-367-33899-2.

⁹⁹ MCKENZIE, D. F. *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁰ LAHIRE, Bernard. McKenzie D. F., La bibliographie et la sociologie des textes. *Revue française de sociologie*. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1993, Vol. 34, n° 1, p. 138-140.

¹⁰¹ On peut d'ailleurs remarquer qu'il y a quelques points de rencontre entre les théories de McLuhan et par exemple le projet de Lucien Febvre pour *L'apparition du livre*. En effet, comme nous le rappelle Frédéric Barbier dans la postface de sa réédition, dans le plan réalisé par Febvre, le chapitre intitulé « Le livre, ce ferment », devait à l'origine

*Making of Typographic Man*¹⁰² de Marshall McLuhan paraît. Cet essai sur les changements de civilisation à l'aune des changements techniques distingue trois âges : l'âge oral, l'âge de l'homme typographique – ou galaxie Gutenberg – et l'âge de l'électricité – appelé aussi galaxie Marconi. Dans ce livre, l'auteur développe principalement le deuxième âge qui débute avec l'invention de l'imprimerie qui, selon la thèse de l'auteur, permet au système alphabétique de produire pleinement ses effets. McLuhan envisage les *media* comme des prolongements de l'homme¹⁰³, réfléchit au degré de participation qu'ils offrent à ceux qui les utilisent – en distinguant les *media* chauds des *media* froids - et se livre à quelques réflexions prospectives¹⁰⁴. En attirant l'attention sur le canal plutôt que sur le message¹⁰⁵, il a ouvert la voie à des recherches dans des disciplines variées¹⁰⁶ et contribué à l'établissement des *media studies*. Son approche esthétique des *media* envisagés comme des biais sur le *sensorium* invite à réfléchir aux effets spécifiques à chaque *media* selon leurs caractéristiques intrinsèques. McLuhan expérimente d'ailleurs lui-même les caractéristiques du *media* en adoptant une forme inusitée pour *la Galaxie Gutenberg*, celle d'une longue succession de paragraphes plutôt qu'une organisation en chapitres, et en collaborant avec le graphiste Quentin Fiore pour son livre *The medium is the message*¹⁰⁷ visant à faire connaître ses idées auprès du plus large public.

Cette présentation des travaux pionniers a permis de constater comment le livre en tant qu'objet matériel est devenu visible dans les études de bibliographie matérielle qui en ont fait un objet d'étude et ont développé une méthode pour l'étudier. L'histoire du livre, nourrie par les travaux des bibliographes a commencé à prendre en compte la matérialité du support. On a vu aussi que la réflexion plus large sur les médias développée par Marshall McLuhan a ouvert de nouvelles pistes sur les

comporter une section « Psychologie et physiologie : la vue, l'œil » et une seconde « Rôle du livre par rapport à la pensée ». MARTIN, Henri-Jean et FEBVRE, Lucien. *L'apparition du livre*. [S.l.] : Albin Michel, 2013. [Consulté le 8 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.epagine.fr/ebook/9782226233738-l-apparition-du-livre-lucien-febvre-henri-jean-martin/>.

¹⁰² MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: Making of Typographic Man*. Toronto: U. of Toronto Press, 1962.

¹⁰³ MCLUHAN, Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. London : Routledge & Kegan Paul, 1964.

¹⁰⁴ MCLUHAN, Marshall et CHESNEAU, François. *Mutations 1990*. Paris, France : Mame, D.L 1969.

¹⁰⁵ Avec notamment sa célèbre formule « the medium is the message » qui a probablement contribué à ce que son travail soit systématiquement associé au déterminisme technique.

¹⁰⁶ KANE, Oumar. Marshall McLuhan et la théorie médiatique : genèse, pertinence et limites d'une contribution contestée. *tic&société* [en ligne]. ARTIC, Octobre 2016, n° Vol. 10, N° 1. [Consulté le 19 novembre 2020]. DOI 10.4000/ticetsociete.2043.

¹⁰⁷ MCLUHAN, Marshall et FIORE, Quentin. *The medium is the message*. Toronto : Random House, 1967. ISBN 978-0-14-103582-6.

effets spécifiques à chaque média. Les travaux du bibliographe Donald McKenzie se situent « à la croisée des chemins » en posant que les formes de l'écrit ont un effet sur le sens. La bibliographie matérielle et l'histoire du livre, les réflexions de Marshall McLuhan et la proposition d'une nouvelle bibliographie de Donald McKenzie, on a ainsi posé plusieurs jalons :

- (1) Le livre peut être un objet scientifique et faire l'objet d'une description rigoureuse (Laufer)
- (2) La matérialité du texte, de l'impression et du livre peuvent avoir une incidence sur les usages des lecteurs (Henri-Jean Martin)
- (3) Les formes matérielles du support ont un effet sur le sens (McKenzie)
- (4) Chaque media a un effet spécifique sur le sensorium (McLuhan)

On va à présent mentionner divers travaux issus de différentes disciplines qui ont contribué à la réflexion sur la matérialité du livre et ses effets, en poursuivant les pistes ouvertes par les travaux pionniers.

1.2 Travaux pluridisciplinaires tenant compte de la matérialité du livre dans la lecture

Dès la fin du XIX^e siècle, Mallarmé, avec son texte *Le livre un instrument spirituel*¹⁰⁸ mais aussi à travers l'ensemble de son œuvre, avait attiré l'attention sur l'importance de l'objet livre. Au fil de ses publications le poète était à la recherche d'un Livre total¹⁰⁹. On va revenir à présent sur les principaux jalons qui mènent d'une prise en compte de la matérialité du livre à l'examen de ses effets sur la lecture – l'expérience ou les pratiques - en parcourant le domaine pluridisciplinaire des études sur le livre et la lecture en suivant une logique thématique plutôt que chronologique.

¹⁰⁸ MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris : E. Fasquelle, 1897. Parmi les nombreux travaux sur Mallarmé, on peut mentionner l'ouvrage de Anna Sigrídur Arnar qui, en puisant dans l'histoire de l'art et de l'édition et dans l'histoire sociale, offre une relecture du Livre de Mallarmé en tant qu'œuvre plastique. ANNA SIGRÍDUR ARNAR. *The book as instrument Stéphane Mallarmé, the artist's book, and the transformation of print culture*. [S. l.] : [s. n.], 2011. ISBN 978-0-226-02701-2. Sur les livres et l'art contemporain voir aussi ARNAR, Anna Sigridur. Books at documenta: Medium, Art Object, Cultural Symbol. *OnCurating*. Juin 2017, n° 33.

Sur l'implication de Mallarmé dans le travail éditorial, voir OUVRY-VIAL, Brigitte. Mallarmé, le « bibliophile navré » et les éditions de L'Après-midi d'un faune. Dans : RIFFAUD, Alain (dir.), *L'écrivain et l'imprimeur* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 20 septembre 2016, p. 315-336. [Consulté le 15 octobre 2018]. Interférences. ISBN 978-2-7535-4715-5. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pur/38676>.

¹⁰⁹ Sur l'implication de Mallarmé dans le travail éditorial, voir OUVRY-VIAL, Brigitte. *op. cit.*

1.2.1 Études sur le livre et la lecture

Roger Chartier, disciple et collaborateur de Martin¹¹⁰ retient les enseignements de McKenzie en expliquant que « les formes opèrent sur le lecteur lorsque celui-ci donne un sens au texte »¹¹¹. Les travaux de l'historien du livre et de la lecture abordent la matérialité des textes et ses effets sur les usages dans une perspective d'histoire culturelle en recourant à la notion d'appropriation¹¹² et en pensant les effets des formes matérielles comme des « protocoles de lecture déposés dans l'objet lu »¹¹³.

Héritière des réflexions de McLuhan¹¹⁴, la médiologie¹¹⁵, fondée dans les années quatre-vingt dix par Régis Debray a mis l'accent sur l'articulation entre les aspects techniques et symboliques des *media*¹¹⁶. Autour des revues *Les cahiers de médiologie* (1996-2004) puis *Médium* (2004-2019), le philosophe réunit des écrivains et chercheurs issus de différentes disciplines et plusieurs contributions traitent du livre en tant que médium¹¹⁷ et du support de l'impression, le papier¹¹⁸. Un des contributeurs à ces revues, l'historien de l'art et conservateur des bibliothèques, Michel Melot, nourri par les travaux d'Henri-Jean Martin¹¹⁹, a présenté la forme du livre comme une forme symbolique¹²⁰ montrant le rapport singulier que le livre

¹¹⁰ Roger Chartier dit à propos de Henri-Jean Martin : « il fut l'inventeur d'une histoire qui lie indissolublement les formes de la lisibilité des textes, ce qu'il appelait la « mise en texte », et les transformations des pratiques de lecture, des opérations cognitives et des rapports entre l'écrit et l'oralité ». Il a dirigé avec lui une histoire de l'édition française en quatre tomes. MARTIN, Henri-Jean, CHARTIER, Roger et VIVET, Jean-Pierre. *Histoire de l'édition française. Tomes 1-4 Tomes 1-4*. Paris : Promodis, 1982. ISBN 978-2-903181-06-2.

CHARTIER, Roger. Henri-Jean Martin ou l'invention d'une discipline. *Bibliothèque de l'École des chartes* [en ligne]. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2007, Vol. 165, n° 2, p. 313-328. Il s'agit là du texte d'une conférence donnée le 16 mars 2007 à la Sorbonne, en mémoire d'Henri-Jean Martin, deux mois après sa mort.

¹¹¹ CHARTIER, Roger. *Making and Meaning, réflexions à partir des travaux de D.F. McKenzie* [en ligne]. EHESS, Paris, 2003, 2002. [Consulté le 30 avril 2021]. Disponible à l'adresse : http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=56&ress=651&video=86550&format=68.

¹¹² Voir KRAUS, Dorothea. Appropriation et pratiques de la lecture. *Labyrinthe* [en ligne]. Editions Hermann, Avril 1999, n° 3, p. 13-25. DOI 10.4000/labyrinthe.56.

¹¹³ CHARTIER, Roger. Du livre au lire. PAYOT/RIVAGES, Éditions (dir.), *Réseaux. Communication - Technologie - Société*. 1997, Vol. 1, n° 1, p. 271-290.

¹¹⁴ KANE, Oumar. Marshall McLuhan et la théorie médiatique : genèse, pertinence et limites d'une contribution contestée. *tic&société* [en ligne]. ARTIC, Octobre 2016, n° Vol. 10, N° 1, p. 9.

¹¹⁵ Le philosophe la présente comme une méthode plutôt qu'une discipline. On reviendra sur la médiologie dans le chapitre 3, section 1.1.1 Le médium livre.

¹¹⁶ On utilise ici le terme de *media* comme pluriel de *medium*, d'où les italiques.

¹¹⁷ GRACQ, Julien. Familiarité du livre. *Medium*. Association Médium, 2004, n° 1, p. 11-14 ; MELOT, Michel et MERZEAU, Louise. Le livre déplié. *Medium*. 2007, Vol. N°10, n° 1, p. 51-66 ; MELOT, Michel. À livre ouvert. *Medium*. Association Médium, 2016, n° 1, p. 174-187.

¹¹⁸ *Pouvoirs du papier*. Gallimard. Paris : [s. n.], 1997. Les cahiers de médiologie, 4.

¹¹⁹ Melot explique qu'Henri-Jean Martin considérait le livre « non comme un simple support de la pensée mais comme un objet que la pensée conçoit et que la main fabrique » soulignant les aspects à la fois conceptuels mais aussi concrets du support. MELOT, Michel. Histoire du livre et histoire de l'image : Henri-Jean Martin précurseur. Dans : VARRY, Dominique (dir.), *50 ans d'histoire du livre* [en ligne]. [S. l.] : Presses de l'enssib, 2014, p. 110-119.

¹²⁰ MELOT, Michel. *Le livre comme forme symbolique* / Institut d'histoire du livre [en ligne]. 2004 ; GOODY, Jack et MELOT, Michel. La place du livre dans le monde de l'écrit. Entretien entre Jack Goody et Michel Melot. *Pratiques*.

instaure avec la vérité, le temps et le corps. En médiologie, il a étudié l'articulation entre les dimensions techniques, économiques et intellectuelle du livre et du *codex*¹²¹.

Avec son ouvrage *Seuils*, Gérard Genette¹²² montre l'importance du paratexte¹²³, ce « seuil » qui règle en sous-main la lecture. L'auteur examine pour chaque élément paratextuel - textuels, visuels et matériels - ses « caractéristiques spatiales, temporelles, substantielles, pragmatiques et fonctionnelles¹²⁴ » en distinguant le péri-texte (i.e. situé autour du texte) de l'épi-texte (i.e. extérieur au livre). Genette envisage les effets d'éléments du livre – dont certains sont matériels - sur le lecteur, mais comme l'indique le terme « paratexte », il s'agit d'une conception où ces éléments se situent à côté ou près de ce qui est au centre, le texte.

Des travaux consacrés à l'acte éditorial ont proposé les notions d'énonciation éditoriale¹²⁵, d'écriture éditoriale¹²⁶ et de geste éditorial¹²⁷ afin d'étudier les effets de la médiation éditoriale¹²⁸ – lecture éditoriale et mise en livre¹²⁹ - sur la lecture.

Persée-Portail des revues scientifiques en SHS, 2006, Vol. 131, n° 1, p. 76-82 ; MELOT, Michel et TAFFIN, Nicolas. *Livre*. Paris : L'Oeil neuf éd, 2006, Collection L'âme des choses ; MELOT, Michel. *L'image au risque du livre. Textuel*. 2007, n° 54, p. 17-26.

¹²¹ MELOT, Michel et TAFFIN, Nicolas. *op. cit.* ; GOODY, Jack et MELOT, Michel. *op. cit.*

¹²² GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987. ISBN 978-2-02-009525-9.

¹²³ Il définit le paratexte ainsi : « Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture ». *Ibid.*, p. 4.

¹²⁴ GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 2014, p. 8. Poétique, 43. ISBN 978-2-02-116942-3. Document numérisé - ACQNUM-3959. Country: FR.

¹²⁵ SOUCHIER, Emmanuël. *L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale. Les cahiers de médiologie* [en ligne]. 1998, n° 6, p. 137-145 ; SOUCHIER, Emmanuël. *Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale* [en ligne]. 2007. L'auteur la décrit ainsi : « Le concept d'énonciation éditoriale renvoie [donc] à l'élaboration plurielle de l'objet textuel. Il annonce une théorie de l'énonciation polyphonique du texte produite ou proférée par toute instance susceptible d'intervenir dans la conception, la réalisation ou la production du livre, et plus généralement de l'écrit » (*L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale*, p.141). Il explique plus loin : « L'une des fonctions premières de l'énonciation éditoriale est de donner le texte à lire comme activité de lecture (c'est sa dimension fonctionnelle, pragmatique ; on parlera alors de lisibilité) » (*L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale*, p.145).

¹²⁶ Voir RÉACH-NGÔ, Anne. *L'écriture éditoriale à la Renaissance. Pour une herméneutique de l'imprimé. Communication & langages*. Persée-Portail des revues scientifiques en SHS, 2007, Vol. 154, n° 1, p. 49-65.

¹²⁷ OUVRY-VIAL, Brigitte. *L'acte éditorial : vers une théorie du geste. Communication & Langages* [en ligne]. 2007, Vol. 154, n° 1, p. 67-82. Brigitte Ouvry-Vial propose la définition suivante : « Le terme de geste désigne donc dans un premier temps le double acte de lecture et de mise en livre et par extension l'organisation dans le livre des conditions de réception de l'œuvre. Il suppose une interprétation des intentions de l'auteur et de l'horizon d'attente de l'œuvre en même temps qu'une évaluation des compétences et pratiques de lecture des lecteurs » (p.79).

¹²⁸ OUVRY-VIAL, Brigitte. *Médiation éditoriale, 4èmes de couvertures et valeur minimum du texte*. Dans : *La Valeur littéraire en question, Textes réunis par Vincent Jouve, Editions L'Improviste, 2010* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], 2010.

¹²⁹ OUVRY-VIAL, Brigitte. *Le savoir-lire de l'éditeur? Présupposés et modalités*. Editions Nouveau Monde, 2005 ; OUVRY-VIAL, Brigitte. *op. cit.*

Un intérêt pour la matérialité du livre émerge dans plusieurs disciplines. Ainsi, un numéro de la revue *Terrain* a été consacré à l'objet livre¹³⁰ encourageant les anthropologues à s'emparer de cet objet d'étude en collaborant avec des chercheurs issus d'autres disciplines. Précédemment, la revue avait déjà publié un article de Bérénice Waty sur l'attachement des grands lecteurs avec le livre¹³¹. La chercheuse en anthropologie sociale et historique avait consacré sa thèse aux pratiques de lecture et aux relations des lecteurs à l'objet livre¹³².

Certains travaux soulignent la dimension spatiale de l'objet¹³³ dans une approche sémiologique¹³⁴, philosophique¹³⁵, ou esthétique¹³⁶ explorant les liens que le livre entretient avec l'architecture¹³⁷, la relation spatiale qui s'établit entre l'objet et le lecteur¹³⁸ ou à travers l'étude de livres-objet¹³⁹.

D'autres travaux analysent les liens entre le livre et le corps¹⁴⁰, le rapport que l'objet instaure avec le lecteur, un rapport intime¹⁴¹ basé sur une analogie entre le

¹³⁰ HUGH-JONES, Stephen et DIEMBERGER, Hildegard. L'objet livre. *Terrain. Anthropologie & sciences humaines* [en ligne]. Association Terrain, Septembre 2012, n° 59, p. 4-17. ISBN 9782735115075. DOI 10.4000/terrain.14877.

¹³¹ WATY, Bérénice. Radioscopie de grands lecteurs. *Terrain. Anthropologie & sciences humaines* [en ligne]. Association Terrain, Septembre 2009, n° 53, p. 128-139. ISBN 9782735112623. DOI 10.4000/terrain.13814.

¹³² WATY, Bérénice. *L'île lettrée : voyage au pays des grands lecteurs : enquête ethnographique sur un groupe statistique de lecteurs* [en ligne]. Thèse de doctorat. [S. l.] : Paris, EHESS, 1 janvier 2006. [Consulté le 18 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2006EHES0590>.

¹³³ MILON, Alain et PERELMAN, Marc. *Le livre et ses espaces*. Nanterre : Presses universitaires de Paris 10, 2007.

¹³⁴ JOHANNOT, Yvonne. *Qu'est-ce qu'un livre?* 1978 ; JOHANNOT, Yvonne. L'espace du livre. *Communication & Langages* [en ligne]. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1987, Vol. 72, n° 1, p.41-48. DOI 10.3406/colan.1987.971.

¹³⁵ MALDINEY, Henri. *L'Espace du livre*. [S. l.] : La Sétérée, 1990.

¹³⁶ MILON, Alain et PERELMAN, Marc. *L'esthétique du livre*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

¹³⁷ HUGO, Victor. *Oeuvres complètes de Victor Hugo , Roman*. Paris : Ollendorff, 1904, 9 vol. [Consulté le 13 juillet 2021] ; PERELMAN, Marc. L'ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective). Dans : MILON, Alain (dir.), *Le livre et ses espaces* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007, p. 487-510. [Consulté le 10 avril 2020]. Autour du livre et de ses métiers. ISBN 978-2-8218-2691-5. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pupo/527> ; MELOT, Michel. Le dernier livre. *Livraisons de l'histoire de l'architecture*. Association Livraisons d'histoire de l'architecture-LHA, 2010, n° 20, p. 113-119 ; MACKEN, Marian. The space of the book. *Perception in architecture: Here and now*. Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 70 ; MACKEN, Marian, „ *Binding space the book as spatial practice*. [S. l.] : [s. n.], 2018. ISBN 978-1-138-69433-0. /Z-wcorg/ ; OUVRY-VIAL, Brigitte. Stéphane Mallarmé self-appointed publisher of one's work: 1865-1898, the editorial epic of The Afternoon of a Faun. *Quaerendo* [en ligne]. Brill Academic Publishers, 2014, Vol. 44, n° Issue 1-2 (Oct 2014), p. 1-36. DOI 10.1163/15700690-12341286 ; OUVRY-VIAL, Brigitte. Mallarmé, le « bibliophile navré » et les éditions de L'Après-midi d'un faune. Dans : RIFFAUD, Alain (dir.), *L'écrivain et l'imprimeur* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 20 septembre 2016, p. 315-336 ; ROBERT, Pascal. Le biblion et les substituts du livre. *Communication langages*. NecPlus, 2015, n° 2, p. 3-23.

¹³⁸ Yvonne Johannot écrit : « Se situer par rapport à ce lieu, c'est établir un ensemble de relations spatiales – vécues comme des distances ou des proximités – entre notre corps et cet objet ; relations quelque peu ambiguës pour l'auteur ou pour tout lecteur qui s'identifie au texte : « cet objet n'est pas mon corps – c'est l'Autre » et en même temps « cet objet est ma pensée, c'est un peu moi, c'est une sorte de moi ». JOHANNOT, Yvonne. *op. cit.*

¹³⁹ SEFFOUH, Nadia. *L'objet livre ou la naissance d'un nouveau territoire dans le champs éditorial* [en ligne]. Thèse de doctorat. [S. l.] : Paris 10, 1 janvier 2012. [Consulté le 7 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.theses.fr/2012PA100076>.

¹⁴⁰ MILON, Alain et PERELMAN, Marc. *Le livre au corps*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, 1 vol. Livre et société. ISBN 978-2-84016-127-1. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin - 2012-349069.

corps du livre et celui du lecteur¹⁴² qu'on retrouve dans le vocabulaire du livre¹⁴³, un rapport même sensuel que les expressions utilisées par les artisans du livre révèlent¹⁴⁴. Certains auteurs recourent à la notion de corporalité¹⁴⁵ ou à celle de corporités du livre¹⁴⁶.

En 1976, Georges Perec publie un texte dans la revue *Esprit*¹⁴⁷ qui attire l'attention sur des aspects « ergologiques (physiologie, travail musculaire) et socio-écologiques (son environnement spatio-temporel)¹⁴⁸ » de la lecture. Il révèle ainsi l'activité du corps du lecteur et l'environnement dans lequel il se trouve, cette activité oubliée¹⁴⁹ du *liseur*¹⁵⁰. Quelques chercheurs ont exploré cette voie en étudiant la lecture comme un acte physiologique voire pathologique à travers le cas de grands lecteurs¹⁵¹, en examinant l'activité du corps qui lit¹⁵², en portant attention à ses sensorialités¹⁵³ et en intégrant cette dimension sensorielle à l'acte de lecture¹⁵⁴ ou en

Country: FRill., couv. ill. 26 cm. Textes issus du colloque éponyme tenu à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, en juin 2010. Contient des flashcodes. Bibliogr. p. 315-326. Index.

¹⁴¹ Julien Gracq écrit : « Les rapports qu'on a avec lui sont, plus que pour un autre produit de l'art, proches de ceux qu'on entretient avec un vivant [...] mais avec qui le contact plus familier qui a été une fois celui de l'intimité ne laisse jamais prescrire sa note singulière ». GRACQ, Julien. Familiarité du livre. *Medium*. Association Médium, 2004, n° 1, p. 13.

¹⁴² Michel Melot écrit : « Le livre est un objet organique. Un livre est, comme tout corps vivant, putrescible, combustible et même comestible ». MELOT, Michel et TAFFIN, Nicolas. *Livre*. Paris : L'Oeil neuf éd, 2006, 1 vol., p. 179.

¹⁴³ Michel Melot écrit : « Le vocabulaire du livre révèle sa parenté avec le corps humain. Les relieurs parlent de la "tête", du "dos", du "corps", de la "coiffe" ou des "nerfs" d'un livre ». *Ibid.*, p. 183.

¹⁴⁴ MELOT, Michel. À livre ouvert. *Medium*. Association Médium, 2016, n° 1, p. 174-187.

¹⁴⁵ STEAD, Evanghélia. *La chair du livre: matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*. [S. l.] : Pups, 2012. ISBN 979-10-231-0204-8.

¹⁴⁶ Dans sa thèse, Elsa Tadier propose d'envisager la forme du livre comme une forme médiatique en s'interrogeant sur les corporités de l'objet dans une approche sémiotique qui puise dans l'histoire des supports. Dans sa position de thèse, elle explique : « La thèse de ce travail consiste à se demander dans quelle mesure le livre remplit cette fonction de médiation en empruntant au corps certaines de ses caractéristiques, par lesquelles il donne forme à la relation, en permettant à ses acteurs d'y faire alternativement présence ». TADIER, Elsa. *Les corps du livre, du codex au numérique. Enjeux des corporités d'une forme médiatique: vers une anthropologie communicationnelle du livre* [en ligne]. thesis. [S. l.] : Theses.fr, 7 février 2018. [Consulté le 15 juin 2019]. Disponible à l'adresse : <https://isidore.science/document/10670/1.ykea3j>.

¹⁴⁷ PEREC, GEORGES. Lire : esquisse socio-physiologique. *Esprit (1940-)*. Editions Esprit, 1976, n° 453 (1), p. 9-20.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁹ MELOT, Michel et TAFFIN, Nicolas. *Livre*. Paris : L'Oeil neuf éd, 2006, 1 vol.

¹⁵⁰ PICARD, Michel. *La lecture comme jeu: essai sur la littérature*. Paris : Ed. de Minuit, 2007. ISBN 978-2-7073-1082-8.

¹⁵¹ WATY, Bérénice. Radioscopie de grands lecteurs. *Terrain. Anthropologie & sciences humaines* [en ligne]. Association Terrain, Septembre 2009, n° 53, p. 128-139 ; WATY, B. L'incarnation de la lecture: sensualisation et corporité de lecteurs. *Le livre au corps*. 2012.

¹⁵² MCLAUGHLIN, Thomas. *Reading and the body: the physical practice of reading*. [S. l.] : [s. n.], 2015. ISBN 978-1-137-54131-4.

¹⁵³ Serge Tisseron rappelle que le papier ne relève pas seulement du visuel, puisqu'il a aussi une odeur et un bruit, et que son histoire l'inscrit dans la filiation de la peau, et sa fabrication, dans celle de l'étoffe. Le papier, principal support du livre, engage donc les cinq sens. TISSERON, Serge. Sensorialités. *Les cahiers de médiologie*. Gallimard, 1997, n° 2, p. 199-206.

Évanghélia Stead écrit : « Le souvenir du livre, indissociable du souvenir du texte et de son esprit, de la lumière même et de l'ambiance où on en fit la découverte, fait partie de notre expérience de lecture. Aussi la lecture n'est-elle pas qu'un plaisir intellectuel, mais une expérience complexe touchant les cinq sens. STEAD, Evanghélia. *La chair du livre: matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*. [S. l.] : Pups, 2012, p. 11-12.

¹⁵⁴ ZUMTHOR, Paul. *Performance, r??ception, lecture*. Qu??bec : Pr??ambule, 1990. ISBN 978-2-89133-124-1.

s'interrogeant sur la dimension tactile dans le cas particulier de la lecture du braille¹⁵⁵. En outre, des travaux comparant la lecture du livre imprimé avec la lecture sur des supports numériques¹⁵⁶ mettent l'accent sur la dimension haptique et le caractère incarné de la lecture¹⁵⁷ à la recherche des liens entre l'action motrice et la compréhension¹⁵⁸.

Cet état des connaissances permet de faire trois constats :

- (1) La matérialité du livre est prise en compte dans des travaux pluridisciplinaires et souvent interdisciplinaires.
- (2) Il existe plusieurs outils théoriques pour penser les effets du support dans la lecture tels que les protocoles de lecture, le médium, le paratexte, la médiation éditoriale, les formes symbolique, spatiale et médiatique ou encore la lecture haptique.
- (3) À l'exception des travaux de Bérénice Waty ciblés sur les pratiques de grands lecteurs, il n'y a pas à notre connaissance d'études empiriques consacrées au rôle du support dans la lecture.

Or la matérialité nécessite un examen concret. Tim Ingold reproche à de nombreux travaux sur la matérialité leur caractère abstrait :

For me, the problem came to a head when, in November 2002, I attended a session at the annual meetings of the American Anthropological Association which were held in that year in the city of New Orleans. The session was entitled 'Materiality', and included presentations on such topics as

¹⁵⁵ MILLAR, Susanna. *Reading by touch*. London : Routledge, 1996. [Consulté le 29 avril 2021]. ISBN 978-1-134-91613-9. Disponible à l'adresse : <http://www.vlebooks.com/vleweb/product/openreader?id=none&isbn=9781134916139> ; MILLAR, Susanna. *Lire par le toucher*. [S. l.] : Editions Les Doigts Qui Revent, 1 janvier 2013. ISBN 978-2-36593-007-9.

¹⁵⁶ *Refresh the Book: On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing*. [S. l.] : Brill, 26 avril 2021. ISBN 978-90-04-44355-6; MANGEN, Anne, OLIVIER, Gérard et VELAY, Jean-Luc. Comparing Comprehension of a Long Text Read in Print Book and on Kindle: Where in the Text and When in the Story? *Frontiers in Psychology* [en ligne]. Frontiers, 2019, Vol. 10. [Consulté le 9 juillet 2021]. DOI 10.3389/fpsyg.2019.00038 ; ESPOSITO, Nicolas. Comparaison de l'activité de lecture entre un livre imprimé et son adaptation numérique enrichie, expérimentation et analyse des dimensions de l'expérience utilisateur. *Publize* [en ligne]. Juillet 2019, n° 1. [Consulté le 22 mai 2022]. DOI 10.23639/publize.201910140 ; SCHILHAB, Theresa et WALKER, Sue. *The materiality of reading*. [S. l.] : Aarhus University Press, 2020. ISBN 87-7184-958-0.

¹⁵⁷ MANGEN, Anne. Hypertext fiction reading: Haptics and immersion. *Journal of Research in Reading* [en ligne]. Novembre 2008, Vol. 31, p. 404-419. DOI 10.1111/j.1467-9817.2008.00380.x ; MANGEN, Anne et SCHILHAB, Theresa. An embodied view of reading: Theoretical considerations, empirical findings, and educational implications. *Skriv*. 2012, p. 285-300.

¹⁵⁸ MANGEN, Anne. What Hands May Tell Us about Reading and Writing. *Educational Theory* [en ligne]. 2016, Vol. 66, n° 4, p. 457-477. DOI <https://doi.org/10.1111/edth.12183> ; MANGEN, Anne, OLIVIER, Gérard et VELAY, Jean-Luc. *op. cit.*

'Immateriality', 'For a materialist semiotics', 'Materiality and cognition', and 'Praxeology in a material world'. These presentations were overflowing with references to the works of currently fashionable social and cultural theorists, and expounded in a language of grotesque impenetrability on the relations between materiality and a host of other, similarly unfathomable qualities, including agency, intentionality, functionality, sociality, spatiality, semiosis, spirituality and embodiment. Not one of the presenters, however, was able to say what materiality actually means, nor did any of them even mention materials or their properties¹⁵⁹

1.2.2 La matérialité du livre et l'expérience de lecture des livres d'artistes

Les premiers livres d'artistes sont publiés en Europe et aux États-Unis dans le milieu de l'art au moment où émergent plusieurs mouvements d'avant-garde des années 60¹⁶⁰ tels que Fluxus, l'Art conceptuel, la poésie concrète et visuelle, le Land art et l'Arte Povera. De nouvelles formes artistiques apparaissent avec ces mouvements telles que la performance, le happening, l'installation, l'art vidéo, les revues d'artistes¹⁶¹ et les livres d'artiste. Les premières publications d'Edward Ruscha¹⁶², Dieter Roth¹⁶³, Ben¹⁶⁴ ou Daniel Spoerri¹⁶⁵ marquent l'avènement¹⁶⁶ de cette nouvelle manière de faire de l'art. Les premiers écrits théoriques s'attachent à définir cette forme artistique émergente¹⁶⁷. On reviendra sur cette définition dans le

¹⁵⁹ INGOLD, Tim. *Materials against materiality. Archaeological dialogues*. Cambridge University Press, 2007, Vol. 14, n° 1, p. 2. Traduction : Pour moi, le problème a atteint son paroxysme lorsqu'en novembre 2002, j'ai assisté à une session lors des réunions annuelles de l'American Anthropological Association qui ont eu lieu cette année-là dans la ville de la Nouvelle-Orléans. La session était intitulé « Matérialité » et comprenait des présentations sur des sujets tels que « Immatérialité », « Pour une sémiotique matérialiste », « Matérialité et cognition », et « La praxéologie dans un monde matériel ». Ces présentations débordaient de références aux travaux des théoriciens sociaux et culturels actuellement à la mode, et exposé dans un langage d'une impénétrabilité grotesque sur les relations entre la matérialité et une foule d'autres qualités tout aussi insondables, comprenant l'agentivité, l'intentionnalité, la fonctionnalité, la socialité, la spatialité, la sémiotique, spiritualité et incarnation. Cependant, aucun des présentateurs n'a pu pour dire ce que la matérialité signifie réellement, et aucun d'entre eux n'a même mentionné matériaux ou leurs propriétés.

¹⁶⁰ Johanna Drucker écrit ainsi dans l'introduction de son ouvrage dédié aux artists' books : « What is unique about artists' books, however, is that with very few exceptions they really did not exist in their current form before the 20th century » DRUCKER, Johanna, GRANARY BOOKS (FIRM), et PRESS COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS). *The century of artists' books*. New York City : Granary Books, 1995, p. 1. ISBN 978-1-887123-01-3.

¹⁶¹ Voir BOIVENT, Marie. *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Rennes : éditions Incertain sens, 2015. Richelieu - Estampes et photographie - Magasin - TZ-875-8. Ill. 21 cm. Bibliogr. p. 421-444. Index.

¹⁶² RUSCHA, Edward. *Twentysix gasoline stations*. [S. l.] : Cunningham Press, 1963.

¹⁶³ ROTH, Dieter, , Bury, Pol., Balthazar, Andr??., *Dagblegt bull*. La Louvi??re, Belgique : Daily b??l, 1962. /Z-wcorg/.

¹⁶⁴ BEN. *Moi Ben je signe*. Nice : Ben, 1962. /Z-wcorg/.

¹⁶⁵ SPOERRI, Daniel. *Topographie anecdotée du hasard*. Paris : Galerie Lawrence, 1962.

¹⁶⁶ On se base ici sur les propos d'Anne Moeglin-Delcroix dans l'ouvrage MØGLIN-DELCROIX, Anne, DEMATTEIS, Liliana, MAFFEI, Giorgio, et al. *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni'60 ad oggi*. [S. l.] : Ed. Corraini, 2004.

¹⁶⁷ CARRIÓN, Ulises Bogard. *The New Art of Making Books*. Kontexts, Amsterdam, 1975 ; PHILLPOT, Clive. *Book Art Digressions. Artists' Books*. 1976, p. 40-1 ; GUEST, Tim et CELANT, Germano. *Books by artists*. Toronto : Art metropole, 1981. ISBN 978-0-920956-10-6. Richelieu - Estampes et photographie - Magasin - KB-669-4. Ill., couv. ill. 27 cm. Bibliogr., 1 p. Index. ; PHILLPOT, Clive. *Fruit Salad* [image]. 1982 ; LYONS, Joan. *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. [S. l.] : Visual Studies Workshop Press, 1985. ISBN 978-0-89822-041-4. Google-Books-ID:

chapitre suivant¹⁶⁸. Ce qui nous intéresse ici est de pointer des études sur le livre d'artiste qui ont abordé la matérialité du livre d'artiste et la lecture qu'elle suscite.

La matérialité du livre est rarement traitée dans les écrits sur le livre d'artiste. Il y a bien quelques exceptions telles que les écrits de Bruno Munari sur son œuvre, ou ceux inspirés par son travail¹⁶⁹ dans lesquels est abordée la question des matériaux et textures du livre, des travaux de chercheurs québécois¹⁷⁰ ou un ouvrage de la chercheuse américaine Anne M. Royston publié récemment¹⁷¹ qui examine non pas des livres d'artistes mais étudie des œuvres théoriques sous l'angle du livre d'artiste. On peut noter aussi une prise en compte de la matérialité des livres d'artistes dans certains catalogues de bibliothèque comme celui du Cabinet du livre d'artiste¹⁷² dans lequel les notices renseignent une rubrique intitulée « façonnage », ou encore le travail mené dans le cadre du projet de recherche LivrEsC qui a permis la mise au point de notices décrivant minutieusement ce que la chercheuse Sophie Lesiewicz qualifie de « livres graphiques » en tenant compte de leurs caractéristiques

tpBPAAAAMAAJ ; MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Livres d'artistes : [exposition, Paris, 12 juin-7 octobre 1985, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges-Pompidou]*. Paris : Centre Georges-Pompidou Herscher, 1985. Sémaphore. ISBN 978-2-7335-0085-9. Tolbiac - Rez de Jardin - Sciences et technique - Magasin - 4-V-42515 (2). Ill., couv. ill. en coul. 29 x 15 cm. Bibliogr. p. 152-155. Index. ; MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980*. Paris : [Université de Paris I], 1994 ; DRUCKER, Johanna, GRANARY BOOKS (FIRM), et PRESS COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS). *The century of artists' books*. New York City : Granary Books, 1995.

¹⁶⁸ Voir chapitre 2, section 1.1 Le livre d'artiste.

¹⁶⁹ MIRABEL, Annie, CURTIL, Sophie et KOMAGATA, Katsumi. *Quand les artistes créent pour les enfants : des objets livres pour imaginer*. Paris : Autrement/Les Trois Ourses, 2009, 1 vol. Le Mook autrement. ISBN 978-2-7467-1150-1. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Salle T - Libre accès - 2010-207299. Ill. en noir et en coul., couv. ill. en coul. 29 cm. Notes bibliogr. ; MAFFEI, Giorgio et PISSARD, Annie. *Les livres de Bruno Munari*. Paris : Les 3 Ourses, 2009. ISBN 978-2-9518639-5-8 ; MUNARI, Bruno. *De choses et d'autres*. Paris : Pyramyd, 2015, 1 vol. T. ISBN 978-2-35017-350-4. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin - 2016-21786. Ill. 18 cm.

¹⁷⁰ BLOUIN, Danielle. *Un livre délinquant : les livres d'artistes comme expériences limites*. [S.l.] : Les Editions Fides, 2001. ISBN 978-2-7621-2269-5 ; VINCENT, Josée (1967-), BERNIER, Stéphanie, DROUIN, Sophie, et al. *Le livre comme art : matérialité et sens / Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec, GRELQ ; sous la direction de Stéphanie Bernier, Sophie Drouin et Josée Vincent*. [S.l.] : Nota Bene (Quebec), 2014.

La définition du livre d'artiste au Québec est assez différente de celle qui est admise en France dans le milieu de l'art. Au Québec, le livre d'artiste s'inscrit dans une tradition bibliophilique avec une production souvent artisanale, des papiers faits main et des tirages limités. Voir DUCIAUME, Jean-Marcel. *Le livre d'artiste au Québec : contribution à une histoire. Études françaises* [en ligne]. 1982, Vol. 18, n° 2, p. 89. DOI 10.7202/036764ar ; BERNIER, Silvie. *À la croisée des champs artistique et littéraire : le livre d'artiste au Québec, 1900-1980. Voix et Images* [en ligne]. 1986, Vol. 11, n° 3, p. 528-536. DOI 10.7202/200586ar.

¹⁷¹ ROYSTON, Anne M. *Material Noise: Reading Theory as Artist's Book*. [S.l.] : MIT Press, 2019. ISBN 978-0-262-04292-5. Google-Books-ID: _2yuDwAAQBAJ.

¹⁷² *Cabinet du livre d'artiste* [en ligne]. [s.d.]. [Consulté le 10 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://satellites.univ-rennes2.fr/cabinet-livre-artiste/wp/>.

Voir aussi leur projet de recherche en cours : NOURY, Aurélie, BROGOWSKI, Leszek, BOIVENT, Marie, et al. *CollEx-Persée: CLA++ : Numérisation et signalement des publications d'artistes 2021 : vers une interopérabilité des bases documentaires Projet de recherche labellisé et cofinancé par* [en ligne]. report. [S.l.] : Université Rennes 2 ; MSHB (Maison des Sciences de l'Homme de Bretagne) ; FRAC Bretagne (Fonds Régional d'Art Contemporain Bretagne), 2021. [Consulté le 8 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-03114371>.

non seulement visuelles et textuelles mais aussi matérielles¹⁷³. En outre, on peut mentionner le projet *B-O-O-K* inscrit dans le programme de recherche norvégien *Illuminating the Non-Representable*¹⁷⁴ dédié à l'exploration des aspects performatifs de la conception de livres et du potentiel des illustrations tridimensionnelles¹⁷⁵ - et qui ne concerne donc pas exclusivement les livres d'artistes - et qui a donné lieu lors du symposium *Materiality, Space and Embodiment*¹⁷⁶ à certaines communications sur la matérialité des livres d'artiste¹⁷⁷.

En dehors de ces exceptions, les travaux ont plutôt recours à la notion de forme. La forme du livre est d'ailleurs un élément de la définition du livre d'artiste. Germano Celant parle ainsi de « book as artwork¹⁷⁸ », Clive Phillpot d'« artworks in book form¹⁷⁹ » et il a proposé d'utiliser l'expression *book art* et Ulises Carrión, celle de *bookworks*. La forme du livre, et notamment la forme du livre ordinaire - voire la forme spécifique du *codex*¹⁸⁰ - apparaît comme une condition nécessaire¹⁸¹ ou tout au moins une préférence¹⁸².

Plusieurs travaux se sont attachés à saisir les liens entre la forme du livre et la forme artistique comme ceux d'Anne Moeglin-Delcroix qui analyse « quel type de relation s'y établit entre le livresque et l'artistique¹⁸³ ». En continuité avec ses travaux,

¹⁷³ Paramètres de la notice analytique | LivrESc - Livres (Espaces) de Création - Bibliothèque numérique critique de la BLJD [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 20 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://my.yoolib.com/bubljdlec/documentation/>; LESIEWICZ, Sophie. *Le « livre (typo)graphique », 1890 à nos jours : un objet littéraire et éditorial innommé. Identification critique et pratique*. Paris : Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2019.

¹⁷⁴ Un programme supervisé par Pr. Hilde Kramer de l'Université de Bergen.

¹⁷⁵ Texte original : « Exploration of the performative aspects of book design and the potential of three-dimensional illustrations ».

¹⁷⁶ *Materiality, Space and Embodiment | Illuminating the Non-Representable* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 17 octobre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://illuminating.no/symposiums/materiality-space-and-embodiment>.

¹⁷⁷ On peut en citer au moins deux abordant les livres d'artistes : la communication de Sarah Bodman intitulée « Can you handle it? » abordant à la fois la matérialité des livres d'artistes et leur lecture et celle de Johanna Drucker « Meta-Bibliography and Writing in the Book Format » qui s'intéressait à la conception du livre et en particulier au format et à la structure du livre.

¹⁷⁸ GUEST, Tim et CELANT, Germano. *Books by artists*. Toronto : Art metropole, 1981.

¹⁷⁹ Traduction : des œuvres d'art en forme de livres. PHILLPOT, Clive. *Books, Book Objects, Bookworks, Artists Books. Artforum*. Mai 1982.

¹⁸⁰ BROGOWSKI, Leszek. Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art. Dans : LESZEK BROGOWSKI, Anne Moeglin-Delcroix (dir.), *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? : actes du colloque, Université Rennes 2, 19-20 mars 2010 / sous la direction de Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix, Aurélie Noury*. Vol. 1 [en ligne]. [S. l.] : Edition Incertain Sens, 2013, p. 9-36. [Consulté le 12 novembre 2020]. Collection Grise. Recherches sur les publications d'artistes. Disponible à l'adresse : <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01690549>.

¹⁸¹ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. [S. l.] : Le mot et le reste, 2012, p. 22 ; BROGOWSKI, Leszek. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Nouvelle édition revue et augmentée. Rennes : Éditions Incertain sens, 2016, 1 vol., p. 33. Collection grise. ISBN 978-2-914291-77-4.

¹⁸² CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008, p. 84.

¹⁸³ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*. Paris : [Université de Paris I], 1994, p. 2.

Leszek Brogowski a proposé d'envisager les liens entre le livre d'artiste et l'histoire du livre sous l'angle du dispositif, le dispositif technique¹⁸⁴ du livre et le dispositif artistique¹⁸⁵. Clive Phillpot¹⁸⁶ et Ulises Carrión se sont intéressés en particulier à la forme séquentielle du livre. Carrión s'attache à la décrire notamment en termes d'espace, de volume et de structure. Son manifeste¹⁸⁷ *Le nouvel art de faire des livres* permet de prendre conscience de la forme spécifique du livre et invite les écrivains à se saisir de la forme séquentielle du livre. Toutefois, il n'aborde pas la question des matériaux et n'emploie pas le terme de matérialité.

Anne Moeglin-Delcroix avait noté une tendance à « dématérialiser » le livre d'artiste. Citant les propos des artistes Mel Bochner et Robert Smithson, elle écrit :

On a sans doute exagéré le caractère conceptuel du livre d'artiste en ne voulant y voir que le domaine d'élection de la "dématérialisation" de l'art dans les années soixante et soixante-dix. Or, dès cette époque, les artistes les premiers protestent du contraire : Mel Bochner dans un compte rendu virulent du livre de Lucy Lippard, lui reproche, non sans raison, d'avoir forgé avec ce mot un concept idéologique, qui lui sert à falsifier l'histoire et à « [poignarder] l'art dans le dos » ; Robert Smithson, dès 1969, quand s'impose l'art conceptuel, déclare que dans l'art « il n'y a pas d'échappatoire à la matière », pas plus qu'à l'esprit¹⁸⁸.

Elle explique cette tendance ainsi :

Traditionnellement, le livre passe pour être un véhicule privilégié du sens. Tant et si bien d'ailleurs qu'on est porté à le tenir pour un esprit sans corps, et le livre d'artiste pour le lieu par excellence de la « dématérialisation » de l'art dit « contemporain ». Or, tel est le paradoxe du livre d'artiste dans ce contexte : cela qui est vrai du point de vue général d'un art qui, au cours des années soixante et soixante-dix du XX^e siècle, par le biais du livre notamment,

¹⁸⁴ « Au sens technique, le terme "dispositif" renvoie à la manière de disposer diverses parties d'un appareil ». BROGOWSKI, Leszek. *op. cit.*, p. 213.

¹⁸⁵ « Le dispositif artistique est une organisation souvent fine et inventive de formes qui empêche, ou du moins rend problématique, leur lecture au premier degré ; il perturbe leur contemplation esthétique et, en ce sens, tente de faire prendre conscience au spectateur de la nature et du sens de l'image par delà les apparences et la représentation mimétique et/ou narrative ». *Ibid.*, p. 214.

¹⁸⁶ LAUF, Cornelia et PHILLPOT, Clive. *Artist / Author : contemporary artists' books [exhibition, Weatherspoon art gallery, Greensboro, February 8-April 12, 1998, the Emerson gallery, Clinton, August 31-October 18, 1998, Museum of contemporary art, Chicago, November 6, 1998-January 3, 1999, Lowe art museum, Coral Gables, February 18-April 14, 1999...]*. New York : Distrib. Art publ. and The American federation of arts, 1998. ISBN 978-1-881616-94-8. Richelieu - Estampes et photographie - Magasin - YD2-13090-4. Ill. en coul., jaquette ill. 27 cm.

¹⁸⁶ PHILLPOT, Clive. *Booktrek : selected essays on artist's books*. Dijon Zurich : les Presses du réel JRP Ringier, 2013, 1 vol. Documents series, 10. ISBN 978-2-84066-574-8. Richelieu - Estampes et photographie - Magasin - KZ-738-8. Ill. en noir. 22 cm. Bibliogr. p. 270-271.

¹⁸⁷ CARRIÓN, Ulises Bogard. *The New Art of Making Books*. Kontexts, Amsterdam, 1975 ; CARRIÓN, Ulises. Bookworks revisited. *The Print Collector's Newsletter*. JSTOR, 1980, Vol. 11, n° 1, p. 6-9.

¹⁸⁸ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S. l.] : Le mot et le reste, 2012, p. 51.

gagne en conceptualisation ce qu'il perd en réalité sensible, est faux du point de vue particulier du livre, dont la rencontre avec l'art engendre une attention accrue à sa réalité matérielle¹⁸⁹.

Les travaux sur le livre d'artiste ont eu tendance – et notamment les premiers travaux critiques qui avaient vocation à circonscrire ce nouvel objet artistique – à accorder une place majeure à l'art conceptuel. Anne Moeglin-Delcroix écrit à propos de l'artiste et critique John Perreault :

John Perreault souligne le fait que, même si « l'art conceptuel a remis l'accent avec succès sur l'art comme idée au détriment de l'art comme forme ou image ou expression », il n'en reste pas moins que « si nous nous intéressons à l'art, nous nous intéressons à la matière aussi bien qu'aux idées¹⁹⁰.

Actuellement, on observe un regain d'intérêt pour la matérialité des œuvres d'art¹⁹¹ et pour le « faire¹⁹² ». Les livres d'artistes pourraient bénéficier eux aussi d'une attention accrue à leur matérialité et certains travaux tels que ceux mentionnés au début de cette section indiquent des démarches en ce sens.

Concernant l'expérience de lecture des livres d'artiste, on constate que certains artistes et chercheurs affirment son importance. Ainsi, Dick Higgins pense que cette expérience est l'objectif principal de la plupart des livres d'artiste¹⁹³. Edward Ruscha, lui, s'est interrogé sur la vie de ses livres d'artistes dans le texte *The Information man*¹⁹⁴. On peut citer aussi Carrión que Anne Moeglin-Delcroix considérait comme « le seul à avoir essayé d'analyser en quoi *Le nouvel art de faire des livres* introduisait aussi à un nouvel art de lire des livres¹⁹⁵ ». Pour Carrión, c'est la notion de « rythme¹⁹⁶ » qui lie le sens, la forme et la lecture. Pour expliciter son propos, il

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹⁰ MCEGLIN-DELCROIX, Anne, DEMATTEIS, Liliana, MAFFEI, Giorgio, et al. *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*. [S. l.] : Ed. Corraini, 2004, p. 55.

¹⁹¹ LANGE-BERNDT, Petra. *Materiality*. Cambridge, MA : The MIT Press, 2015. ISBN 978-0-262-52809-2 ; HÖLLING, Hanna B, BEWER, Francesca G et AMMANN, Katharina. *The explicit material: inquiries on the intersection of curatorial and conservation cultures*. Leiden; Boston (Mass.) : Brill, 2019. ISBN 978-90-04-37281-8. L'éditeur néerlandais Brill a d'ailleurs créé une collection en 2019 intitulée *Studies in Art & Materiality* qui compte déjà six volumes dont le premier est *The explicit material*.

¹⁹² ILEANA, Parvu, BOLAY, Jean-Marie, LE PIMPEC, Bénédicte, et al. *Faire, faire faire, ne pas faire*. [S. l.] : Les presses du réel, janvier 2021. [Consulté le 26 octobre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03164959>.

¹⁹³ HIGGINS, Dick. A Preface. Dans : *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. [S. l.] : Visual Studies Workshop Press, 1985. ISBN 978-0-89822-041-4. Google-Books-ID: tpBPAAAAMAAJ.

¹⁹⁴ RUSCHA, Edward., Criqui, Jean-Pierre.,. *Huit textes, vingt-trois entretiens*. Zürich : JRP/Ringier, 2010, p. 36-37. ISBN 978-3-03764-089-0. /Z-wcorg/ ; RUSCHA, Edward et SÉRANDOUR, Yann. Monsieur Je-sais-tout. *Nouvelle revue d'esthétique*. Novembre 2012, n° 2, p. 23-24.

¹⁹⁵ CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008, p. 19.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 74.

propose de tester si un livre est un *bookwork* en défaisant les pages d'un livre pour les exposer sur le mur d'une exposition et explique : « Si le rythme en pâtit, ces pages forment un tout, un authentique *bookwork*¹⁹⁷ ».

Anne Moeglin-Delcroix souligne que l'expérience physique du lecteur compte dans la lecture des livres d'artistes et l'articule à la matérialité de l'œuvre¹⁹⁸. Leszek Brogowski pointe le nouveau rapport instauré entre la vue et le toucher¹⁹⁹ et consacre un chapitre de l'ouvrage *Éditer l'art* aux gestes de lecture dans les livres d'artiste²⁰⁰ qu'il intitule « Plis, pages et pliage : "dans l'écartement levé par le doigt" » en référence au texte de Mallarmé, *Le livre, instrument spirituel*²⁰¹. L'artiste australien Tim Mosely a consacré sa thèse à la dimension haptique dans les livres d'artiste²⁰² et approfondi les rapports entre la vue et la dimension haptique. En se basant sur sa propre pratique, il développe une esthétique haptique des livres d'artiste.

On constate que la lecture des livres d'artistes est mentionnée mais finalement peu étudiée ou seulement récemment. On ignore ce qu'il se passe concrètement pour le lecteur d'un livre d'artiste.

2. LA PROBLÉMATIQUE

Les objets étudiés dans cette thèse, à la fois œuvre et livre, invitent à se situer à la fois dans le champ pluridisciplinaire des études sur le livre et la lecture et dans les études sur le livre d'artiste. La thèse s'inscrit dans ce panorama qu'on vient d'esquisser. L'état des connaissances a mis en évidence qu'on comprenait mal comment le support contribuait concrètement à la lecture et on a constaté que la matérialité du livre d'artiste et la lecture qu'il suscite n'ont quasiment pas été étudiés

¹⁹⁷ *Ibid.* On reviendra sur la définition du *bookwork* dans le chapitre suivant, dans la section 1.2.1 Le *bookwork*.

¹⁹⁸ « La « matière » dans un livre, c'est tout ce qui, en lui, ne s'adresse pas seulement à l'œil qui lit, mais à l'œil sensible aux formes et aux couleurs, ainsi qu'aux doigts qui tournent les pages ; plus rarement, à l'oreille qui perçoit le bruit du papier et au nez qui sent l'odeur de l'encre. La matière, c'est le papier, le format, la reliure, la typographie, la mise en page, et ce que, parfois, l'artiste a ajouté entre les pages ». MCEGLIN-DELCROIX, Anne, DEMATTEIS, Liliana, MAFFEI, Giorgio, et al. *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*. [S. l.] : Ed. Corraini, 2004, p. 55.

¹⁹⁹ L'auteur écrit : « Le livre donne lieu à une expérience qui annule, ou du moins atténue, la discontinuité entre le regard et le toucher, car voir le livre, c'est manipuler les pages, les tourner, les préparer au regard : le toucher conditionne donc ici le regard. Lire un livre, c'est une expérience - une action - impliquant tous les sens ». BROGOWSKI, Leszek. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Nouvelle édition revue et Augmentée. Rennes : Éditions Incertain sens, 2016, 1 vol., p. 193.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 273-303.

²⁰¹ MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris : E. Fasquelle, 1897, p. 276.

²⁰² MOSELY, Tim. *The Haptic Touch of Books by Artists*. Thesis (PhD Doctorate), Brisbane Griffith University, 2014.

– tout au moins, qu’elles n’ont pas fait l’objet d’enquêtes auprès de lecteurs de livres d’artiste.

Dans l’article *Hypertext fiction reading: Haptics and immersion*, Anne Mangen fait le constat que : « materiality matters²⁰³ ». Le sujet « Contributions de la matérialité du livre à l’expérience de lecture. Le cas du livre d’artiste en Europe de 1990 à aujourd’hui » invite à explorer *en quoi* « la matérialité compte » dans la lecture. On propose d’examiner à nouveaux frais les effets du médium lors de la lecture en se demandant comment les formes-livres contribuent à la lecture dans le cas spécifique des livres d’artistes ? Il s’agit ainsi en plaçant la focale sur les formes-livres²⁰⁴, ces formes matérielles caractéristiques du livre, de saisir la part du médium dans la lecture et ce, dans des livres d’artistes contemporains.

À partir de cette problématique, on va formuler plusieurs questions de recherche. La première est la suivante : quelles sont ces formes-livres ? Il s’agit là d’une étape nécessaire. Cela implique de s’interroger à la fois sur ce qu’on pourrait qualifier de l’« essence matérielle » du livre mais aussi de délimiter le périmètre du livre. Cette première question consiste en une réflexion sur ce qu’est un livre en tant que forme. Le postulat de départ est que les livres d’artistes devraient permettre de mieux voir ou même révéler la substance matérielle du livre, mais aussi d’en élargir le périmètre en questionnant ses limites. Cette interrogation appelle donc un travail de définition et de description matérielle des livres.

À partir de cette question, émerge une deuxième : pourquoi ces formes-livres ? Il s’agit de se demander ce qui, concrètement dans la conception et production des livres fait que tel livre d’artiste a telle forme particulière au moment de sa publication. Cette interrogation invite à remonter le temps et explorer la genèse des formes-livres en tenant compte des différents acteurs. Cela implique de s’intéresser aux contextes d’émergence de l’idée, au développement du projet et de la fabrication du livre, aux contraintes qui ont pu peser sur la forme finale et aux choix artistiques et éditoriaux.

²⁰³ MANGEN, Anne. Hypertext fiction reading: Haptics and immersion. *Journal of Research in Reading* [en ligne]. Novembre 2008, Vol. 31, p. 404-419.

²⁰⁴ On développe la notion de forme-livre dans le chapitre 3, section

On formule ensuite une troisième question de recherche : « Qu'est-ce qu'elles produisent ? » qui porte sur les effets de lecture proprement dits des formes-livres, question centrale dont les questions de recherche précédentes constituent des étapes préalables. Plusieurs pistes sont explorées. Ces formes-livres contribuent-elles à l'envie de lire un livre d'artiste ? Contribuent-elles à l'expérience de lecture, et en particulier à l'expérience du corps du lecteur et à la construction du sens ?

3. LE CADRE MÉTHODOLOGIQUE

La thèse cherche à comprendre comment la matérialité du livre contribue à l'expérience de lecture à partir du cas singulier du livre d'artiste et en plaçant les formes-livres au centre de l'analyse. L'état des connaissances a mis en évidence que les études sur le livre imprimé qui abordent la matérialité du livre ont tendance à privilégier la forme « symbolique » du livre plutôt que ses aspects proprement matériels. Cet écueil dépasse le seul livre imprimé. L'historienne de l'art Petra Lange-Berndt constate :

Although objects and things have been much investigated, this field has not received the attention it needs. For some, to engage with materials still seems the antithesis of intellectuality, a playground for those not interested in theory, while material studies are defined, [at best, as as [sic] an auxiliary science²⁰⁵.

On fera ainsi « la part belle » à la matérialité avec une approche qu'on pourrait qualifier de matériologique²⁰⁶ en menant une étude empirique à partir d'un corpus de livres d'artistes faisant l'objet d'une description matérielle et d'enquêtes auprès de lecteurs. On formulera des hypothèses sur la base des éléments observés afin d'appuyer notre recherche sur la matérialité concrète des objets. Cette démarche sera avant tout inductive.

Il était nécessaire que l'examen des matérialités du livre et des lecteurs portent sur les mêmes livres. C'est pourquoi on a élaboré un corpus de 100 livres d'artiste. Il semblait important que ce corpus présente suffisamment de variété dans ses formes

²⁰⁵ LANGE-BERNDT, Petra. *Materiality*. Cambridge, MA : The MIT Press, 2015, p. 12. Traduction : Bien que les objets et les choses aient fait l'objet de nombreuses recherches, ce domaine n'a pas reçu l'attention qu'il mérite. Pour certains, s'intéresser aux matériaux semble encore l'antithèse de l'intellectualité, un terrain de jeu pour ceux qui ne s'intéressent pas à la théorie, tandis que les études sur les matériaux sont définies, au mieux, comme [sic] une science auxiliaire.

²⁰⁶ TIFFON, Vincent. Pour une médiologie musicale. *MEI « Médiation et Information*. 2002, n° 17, p. 109-122.

et dans les pays représentés. Toutes les enquêtes ont été réalisées à partir de ce corpus.

On a élaboré un dispositif méthodologique qui permet d'explorer trois champs d'investigation : la matérialité, la production et la réception du livre (figure 1).

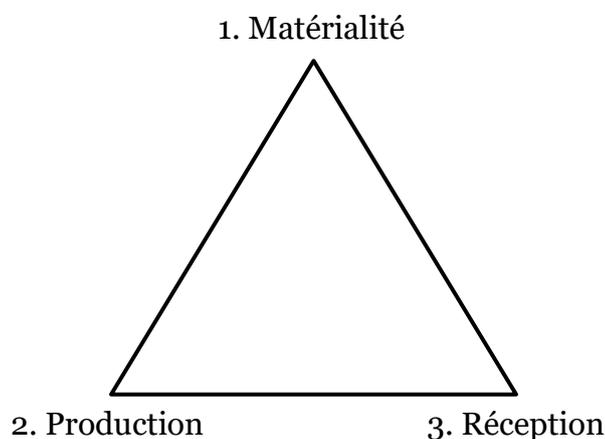


Figure 1 : les trois champs d'investigation

La logique ternaire adoptée est caractéristique des études de médiation et répond à la nécessité d'étudier à la fois le côté de la production et celui de la réception pour saisir le phénomène situé dans cet entre-deux.

Le schéma qui suit (figure 2) reprend l'ensemble des investigations mises en place afin de répondre à la question « comment les formes-livres contribuent-elles à la lecture de livres d'artistes ? ». Pour chaque besoin d'information ou question (sur la gauche du schéma), on a proposé une recherche d'information ou une enquête (sur la droite). Pour mener cette étude exploratoire, il a fallu articuler des méthodes variées. On va les présenter ici de manière succincte car elles sont développées dans les différents chapitres, précédant l'interprétation des résultats. Il s'agit ici de montrer ce qui a motivé les enquêtes et comment elles se combinent les unes aux autres en vue de répondre à la problématique.

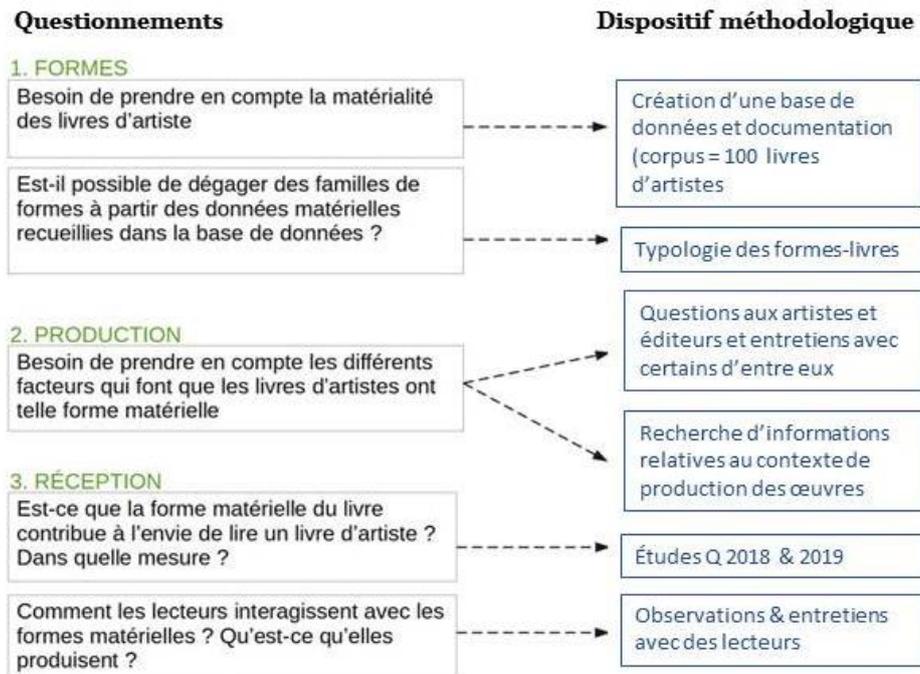


Figure 2 : schéma synoptique du dispositif méthodologique de la thèse

Afin de rendre compte de la matérialité des 100 livres d'artistes du corpus, on a jugé nécessaire de recourir à un outil permettant de manier facilement des informations détaillées. C'est pourquoi on a bâti une base de données, structurée de manière simple²⁰⁷, afin de pouvoir documenter les livres du corpus de manière identique. On a obtenu ainsi notre propre catalogue avec un grand nombre de champs dédiés à la description matérielle de l'édition, mais aussi d'autres champs sur le contexte de production, la diffusion, etc. Notre description de la forme des livres emprunte à la bibliographie en général ses techniques de documentation²⁰⁸ et à la bibliographie matérielle²⁰⁹. Elle utilise, pour reprendre les mots de Roger Laufer, « cette source primaire que constituent les livres eux-mêmes²¹⁰ ». Cette étude se distingue toutefois de la bibliographie matérielle en étudiant l'édition plutôt que

²⁰⁷ Il s'agit d'une simple table. Voir 1.2 L'élaboration de la nomenclature de la base de données.

²⁰⁸ ASSOCIATION FRANÇAISE DE NORMALISATION et LERESCHE, Françoise. *Normes de catalogage: normes fondamentales. Tome 1, Tome 1*. Saint-Denis La Plaine : AFNOR, 2005. ISBN 978-2-12-484451-7.

²⁰⁹ Voir GASKELL, Philip. *A new introduction to bibliography*. Oxford : at the Clarendon Press, 1972 ; RIFFAUD, Alain, PANTIN, Isabelle Préfacier et DÉSILES, Paul. *Une archéologie du livre français moderne*. Genève, Suisse : Droz, 2011. ISBN 978-2-600-01453-3 ; VARRY, Dominique. *Qu'est-ce que la bibliographie matérielle*. Enssib, 2012.

²¹⁰ LAUFER, Roger. Pour une description scientifique du livre en tant qu'objet matériel. *Australian journal of French studies*. Monash University, 1966, Vol. 3, p. 272.

l'exemplaire, et en s'intéressant à l'expressivité du livre, ne renonçant pas, contrairement à la bibliographie matérielle, à la signification²¹¹.

La base de données visait la description matérielle de l'édition des livres du corpus²¹² et une navigation aisée dans les données, pour trouver par exemple les livres présentant telle caractéristique ou combinaison de caractéristiques matérielles. Mais il était difficile d'avoir une vision d'ensemble. Aussi, il parut intéressant d'explorer le jeu de données d'une autre manière en cherchant des traits communs entre les livres. On s'est demandé s'il était possible de dégager des familles de formes et on a alors recouru à des méthodes statistiques²¹³ dans le cadre d'une collaboration qui a permis d'obtenir une typologie des formes-livres du corpus. Les deux manières d'explorer les données sont complémentaires. La première permet d'examiner les formes-livres du corpus en parcourant leur description minutieuse au moyen de critères – de tris et de filtres – et la seconde permet d'observer ces formes en prenant de la distance au moyen de la réduction de données.

Le deuxième champ d'investigation porte sur la production du livre et vise à comprendre les différents paramètres qui contribuent à donner aux livres d'artistes leur forme finale²¹⁴. On s'intéresse à la poïétique des livres d'artiste, des objets qui – du fait de leur double nature de livres et d'œuvres plastiques – nécessitent qu'on tienne compte des dimensions artistique et éditoriale. McKenzie avait attiré l'attention sur le fait que « La paternité d'un texte est par définition partagée entre l'auteur et ses différents collaborateurs, tous ceux qui ont participé à la production des textes et de ses significations²¹⁵», de prendre en compte les différents acteurs ayant contribué à la publication ainsi que les contextes de production des œuvres afin de voir quelle pouvait être leur incidence sur les formes-livres.

On a collecté une partie de ces informations auprès des artistes, et à moindre mesure, des éditeurs. Ce choix se justifie par le rôle prépondérant occupé par les artistes dans les livres d'artistes issus du champ de l'art contemporain, prédominants

²¹¹ LAUFER, Roger. *La bibliographie matérielle dans ses rapports avec la critique textuelle, l'histoire littéraire et la formalisation*. [S. l.] : [s. n.], 1970, p. 777.

²¹² Voir chapitre 5, section 2.2. UNE DESCRIPTION MATÉRIELLE DES LIVRES .

²¹³ Elles sont décrites dans le chapitre 5 dans la section 3. UNE ANALYSE TYPOLOGIQUE DES FORMES-LIVRES

²¹⁴ La forme des livres continue d'évoluer au niveau de l'exemplaire en se parant de marques d'usure, ou s'altérant à cause d'éventuelles dégradations.

²¹⁵ MCKENZIE, D. F. *La bibliographie et la sociologie des textes*. Paris : Editions du Cercle de la Librairie, 1996, p. 50. L'auteur tenait ses propos sur son étude de quatre vers de William Congreve issus du prologue *The way of the world*.

dans le corpus alors que pour l'étude de livres dits « de dialogue » on aurait privilégié l'éditeur. On a essayé de mieux cerner le déroulement du projet depuis sa naissance jusqu'à sa publication. Quelques entretiens ont permis de recueillir des données plus étoffées et de faire un examen approfondi de certains livres du corpus, par exemple du livre *Atlas* de l'artiste Wim Delvoye.

En plus de ce que les artistes et éditeurs ont relaté, on s'est renseigné sur le contexte de production. Il s'agit de données recueillies pour l'ensemble des livres du corpus permettant de vérifier par exemple si les livres ont été publiés dans le cadre d'une exposition, d'un atelier, d'une résidence ou s'il s'agissait d'une commande. Ces informations ont été renseignées dans la base de données. Parfois, elles détaillent un livre en particulier pour essayer de saisir l'impact de certains facteurs sur la forme finale des livres. À partir des différents matériaux collectés sur la production des livres, on espère expliciter la forme de certains ouvrages du corpus. Ainsi, on espère notamment constater si la présence de telle caractéristique matérielle (e.g. le format) ou telle combinaison de caractéristiques (le format, le type de papier et la reliure) est encouragée par certains contextes de production spécifiques.

Le troisième champ d'investigation examine la réception des livres en tenant compte, grâce aux étapes précédentes, de leurs formes et de leur genèse. Afin de saisir la contribution des formes-livres à la lecture, des moments spécifiques ont été ciblés, parmi lesquels le choix de lire un livre, qui précède la lecture proprement dite. Il fallait alors mettre au point une enquête offrant aux participants l'occasion de choisir des livres. On a alors mobilisé la méthode Q qui repose sur un principe de classements²¹⁶. L'enquête propose aux participants de classer un échantillon de livres d'artistes selon leur envie de les « lire ». Cette méthode est dite mixte car elle combine des données quantitatives – les classements des livres – et des données qualitatives – les commentaires des participants sur leurs classements. La méthode basée sur une analyse factorielle permet de réunir dans un facteur, des participants dont les classements partagent des traits communs. La réduction de données, en schématisant l'information, vise à dégager des envies de lire communes et à examiner ensuite la part de la matérialité au sein de ces envies de lire. On a réalisé ainsi deux études dans le contexte de la Nuit européenne des chercheur.e.s. 2018 et 2019.

²¹⁶ Le chapitre 7 section 1.1 La méthode Q, présente la méthode et les deux enquêtes réalisées à l'occasion de la Nuit Européenne des Chercheur.e.s sont décrites dans la section 2. PRÉSENTATION DES DEUX ÉTUDES.

Une seconde série d'investigations sur la réception des livres d'artistes portait sur la lecture proprement dite afin de répondre aux questions : comment les lecteurs interagissent-ils avec les livres ? Qu'est-ce que les formes-livres produisent ? Afin de parvenir à répondre, on a observé des personnes en train de lire des livres du corpus. On a réalisé d'abord des observations de groupes, et notamment d'enfants, puis des séances individuelles avec un entretien à l'issue de la lecture. Il s'agissait là d'être au plus près de ce qui est observable, de ce que font effectivement les lecteurs et de compléter ces observations avec leur témoignage. Cette démarche est comparable à celle réalisée sur la description matérielle minutieuse des livres. L'objectif était d'observer d'abord et de noter tout au risque d'avoir trop d'informations. L'interprétation venait dans un second temps. Ainsi, on espérait observer ce qu'on ne s'attend pas à voir et pouvoir s'étonner des matériaux collectés. Ces séances avec les lecteurs ont été réalisées en s'aidant des recommandations des sociologues Stéphane Béaud et Florence Weber²¹⁷.

²¹⁷ BEAUD, Stéphane et WEBER, Florence. *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*. [S. l.] : [s. n.], 2017. ISBN 978-2-7071-6008-9.

Conclusion

L'état des connaissances a permis de nous situer dans un paysage pluridisciplinaire à la croisée des études sur le livre et la lecture et des travaux sur le livre d'artiste, et d'identifier des lacunes dans la recherche avec ce double constat :

- (1) Si l'importance du support – désigné ici médium - est affirmé dans les travaux sur la lecture et qu'il y a plusieurs outils théoriques pour penser son rôle dans la lecture (e.g. le paratexte, l'énonciation éditoriale, la médiation éditoriale, les protocoles de lecture), il manque des travaux empiriques permettant de comprendre le rôle de la matérialité du livre dans la lecture.
- (2) On constate l'émergence d'un intérêt pour la matérialité du livre d'artiste mais il existe actuellement peu de travaux qui l'observent concrètement dans les œuvres et encore moins qui abordent la lecture du livre d'artiste.

Ce travail vise à contribuer à ces deux zones méconnues dans la recherche en étudiant la matérialité du livre dans la lecture et ce, à partir de la problématique : comment les formes-livres contribuent-elles à la lecture de livres d'artistes ? On développera cette notion de forme-livre, centrale dans la thèse, dans le chapitre 3 et on essaiera de mieux la définir à l'issue de ce travail, dans la conclusion du manuscrit. On a décliné trois questions de recherche à partir de la problématique. Elles tracent les pistes qu'on propose d'étudier, structurent le manuscrit et ont permis d'élaborer un dispositif méthodologique adapté avec une étude empirique correspondant à nos besoins d'informations et nos interrogations.

Après ce premier chapitre introductif qui présente l'architecture de la thèse en partant de la problématique de la « forme-livre » et de sa contribution à la lecture du livre d'artiste, nous allons nous attacher à définir les objets, le livre d'artiste et le livre, non pas séparément mais conjointement.

CHAPITRE 2 – LE(S) LIVRE(S) D’ARTISTE(S) ET LE LIVRE

Définir le livre d’artiste n’est pas un exercice facile. Il nécessite préalablement de distinguer deux types de livres différents désignés par l’expression «livres d’artiste». À l’aide des travaux d’Anne Moeglin-Delcroix et de Johanna Drucker, on s’arrêtera sur une définition permettant de construire le corpus. On passera ensuite du livre d’artiste aux livres d’artistes en présentant le *bookwork*, la *liberatura* et le livre d’artiste pour enfants, trois « familles » de livres d’artistes.

À la suite de cet examen, on reviendra au livre en général et on examinera comment ces œuvres spécifiques mettent à l’épreuve sa définition. En se basant sur une définition générique ainsi que sur l’étymologie du mot « livre », on essaiera de circonscrire le périmètre du livre redéfini par les livres d’artistes avec à ses deux pôles opposés, le livre minimal et le non-livre.

1. DU LIVRE D’ARTISTE AUX LIVRES D’ARTISTES

1.1 Le livre d’artiste

1.1.1 Deux types de publications

Le terme livre d’artiste a été employé pour la première fois en 1904 sous la plume du critique d’art, écrivain et bibliophile Noël Clément-Janin²¹⁸ qui désignait ainsi un livre « où l’artiste, se substituant à l’éditeur, construit tout le volume et ne se contente plus de l’illustrer²¹⁹ ». Mais au cours du XX^e siècle, l’expression a qualifié des objets différents et sa définition a divisé les chercheurs, en particulier dans les années 1980 et 1990. Aujourd’hui encore cette définition ne fait pas l’unanimité, on a pu le constater lors des consultations de collections de livres d’artiste²²⁰. On distingue deux types différents de publications.

²¹⁸ CLÉMENT-JANIN, Noël, JEANNIOT, Pierre-Georges et GERMAIN, Jules. *Le Livre d’artiste*. Paris : C. Bosse, 1904. Tolbiac - Réserve - Magasin - RES M-Y2-1054 (2). Ill. 27 cm. suite sur chine des ill. Tiré à 115 ex. 12 f. de pl. dont 2 en coul.

²¹⁹ Il est intéressant de voir que cette idée de substitution est présente dès le premier emploi de l’expression car on verra qu’elle a été déterminante dans la définition du livre d’artiste apparu dans le milieu de l’art contemporain.

²²⁰ On développe ces aspects dans le chapitre 4, dans la section 1.1 Des livres d’artistes pluriels au sein des collections.

Le premier d'entre eux apparaît à la fin du XIX^e siècle²²¹ avec les publications des marchands d'art Ambroise Vollard²²² puis Daniel-Henry Kahnweiler²²³, deux galeristes parisiens devenus éditeurs d'art en publiant des livres qualifiés alors de *livres de peintres*²²⁴ puis dénommés plus tard *livres d'artistes* ou encore *livres de dialogue*²²⁵. Ces publications associent un texte – dont l'auteur est souvent un poète – aux illustrations d'un artiste – généralement un peintre – ouvrant ainsi une nouvelle voie, à mi-chemin entre la littérature et les beaux-arts, qui tire le livre vers le marché de l'art avec des tirages en nombre restreint, numérotés et signés. L'avènement de la lithographie²²⁶ à la fin du XVIII^e siècle et les progrès techniques que connaît l'impression typographique à la même époque et au siècle suivant – avec la mécanisation des fonderies de caractères, l'invention des composeuses mécaniques puis de la Linotype et de la Monotype – sont favorables à l'émergence de ces livres d'artistes. Ceux-ci accordent une nouvelle place aux artistes qui interviennent alors sur des œuvres multiples, mais aussi à l'éditeur qui œuvre à la manière d'un chef d'orchestre entre l'écrivain, l'artiste et les autres intervenants de la production du livre (e.g. imprimeur ou typographe). Ces publications sont les héritières notamment des pages de titre illustrées par Pierre Paul Rubens²²⁷ au XVII^e siècle, des livres illustrés imprimés par Pierre Didot L'ainé au XVIII^e siècle en collaboration avec des peintres tels que Jacques-Louis David et Pierre-Paul Prud'hon, ou encore de l'édition du *Faust*²²⁸ au début du siècle suivant par l'éditeur et lithographe Charles Motte et

²²¹ La seconde moitié du XIX^e siècle est considérée comme l'âge d'or de l'illustration en Europe et aux États-Unis et c'est donc dans ce contexte que voient le jour les premières publications, qui seront qualifiées quelques années plus tard de livres d'artiste.

²²² e.g. MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard : [épreuves d'imprimerie]*. Paris : A. Vollard, 1898 ; MALLARMÉ, Stéphane et BONNARD, Pierre. *Parallèlement*. [S. l.] : A. Vollard, 1900.

²²³ e.g. APOLLINAIRE, Guillaume et DERAÏN, André. *L'Enchanteur pourrissant*. Paris : Henry Kahnweiler, 1909. Tolbiac - Réserve - Magasin - RES M-Y2-545. 26 cm. Éd. originale tirée à 100 ex. num. : 25 sur japon, 75 sur vergé fort, plus 4 ex. de chapelle et 2 de dépôt légal avec les planches rayées.

²²⁴ LEVAILLANT, Françoise. François Chapon: Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970. Paris, Flammarion, 1987. 320 p., 200 ill. en noir et blanc, 60 ill. en couleurs. *Revue de l'Art*. Persée-Portail des revues scientifiques en SHS, 1988, Vol. 80, n° 1, p. 95-95 ; PEYRÉ, Yves. *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*. Paris : Gallimard, 2001. ISBN 978-2-07-011688-1. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin - 2002-12271. Ill. en noir et en coul., couv. ill. en coul. 30 cm. Bibliogr. p. 259. Index.

²²⁵ Dénomination choisie par Yves Peyré dans son livre MARSEILLE et RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX. *Poésure et peinture : d'un art, l'autre [exposition, Marseille], Centre de la Vieille Charité, 12 février-23 mai 1993*. Marseille Paris : Réunion des musées nationaux, 1993. [Consulté le 27 février 2017]. ISBN 978-2-7118-2767-1.

²²⁶ Technique d'impression inventée en Allemagne en 1796 par Aloys Senefelder puis perfectionnée au début du XIX^e siècle. Fondée sur l'antagonisme de l'eau et des corps gras, elle permet la reproduction d'un tracé réalisé au crayon ou à l'encre sur une pierre calcaire.

²²⁷ Voir BERTRAM, Gitta. Peter Paul Rubens as a Designer of Title Pages: Title Page Production and Design in the Beginning of the Seventeenth Century. *Stuttgarter Akademieschriften* [en ligne]. University Library Heidelberg, 2018. [Consulté le 1 mars 2021]. DOI 10.11588/ARTHISTORICUM.403.

²²⁸ GOETHE, Johann Wolfgang von, STAPFER, Albert et DELACROIX, Eugène. *Faust: tragédie*. Paris; Sautetlet : C. Motte ;, 1828.

illustré par Eugène Delacroix. Toutefois, les *livres d'artistes* édités par des galeristes tels que Vollard, Kanhweiler, Louise Leiris²²⁹ ou Maeght ou par les éditeurs spécialisés Tériade, Skira, Iliasz, Pierre Lecuire, Guy Lévis Mano ou encore Pierre-André Benoît se distinguent des publications qu'on pourrait qualifier de *livres de bibliophilie* en privilégiant l'expérimentation artistique plutôt qu'un savoir-faire artisanal et technique. Ce type de livres d'artistes connaît son âge d'or entre 1930 et 1980. Les anglophones ont recours à l'expression en français « livre d'artistes » pour désigner ces publications car elles ont vu le jour en France avant de fleurir en Europe et plus tardivement aux États-Unis. L'expression française permet de différencier ce livre de l'*artist's book*²³⁰.

Le second type d'objets désignés comme des livres d'artistes apparaît en Europe et aux États-Unis dans le milieu de l'art, simultanément aux mouvements d'avant-garde des années 60 tels que Fluxus, l'Art conceptuel, la poésie concrète et visuelle, le Land art et l'Arte Povera. De nouvelles formes artistiques émergent avec ces mouvements : la performance, le happening, l'installation, l'art vidéo et les livres et revues d'artistes²³¹. Le livre d'artiste est une de ces formes par lesquelles on peut faire de l'art autrement. Le premier texte critique sur le livre d'artiste est publié en 1971 par le critique italien Germano Celant qui le désigne comme un « *book as artwork*²³² ».

L'émergence de cet autre livre d'artiste a été favorisée par les nouvelles techniques d'impression industrielles, l'offset et la xérographie. L'offset inventée au tournant du siècle, se développe au cours du XX^e siècle aboutissant au remplacement de la plupart des rotatives typographiques par des rotatives offset dans les années 70. La xérographie s'est développée également à partir des années 70. Ces techniques d'impression permettent de produire facilement des livres avec des coûts peu élevés et répondent ainsi à l'idée de démocratiser l'art en utilisant d'autres circuits que le

²²⁹ Belle-sœur de Kanhweiler qui collabore avec le marchand d'art puis rachète en 1941 la galerie qui devient alors la galerie Louise Leiris.

²³⁰ Voir BÉCHARD-LÉAUTÉ, Anne et ONCINS, Valentine. *Le livre d'artiste depuis 1980 en France et au Royaume-Uni : actes du colloque international Actualité du livre d'artiste, depuis 1980, en France et au Royaume-Uni*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2014, 1 vol., p. 15-19.

Le synopsis linguistique d'Anne Béchar-Léauté retrace l'évolution des définitions de « *artist's book* » et « *livre d'artiste* » en France et au Royaume-Uni.

²³¹ Voir BOIVENT, Marie. *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Rennes : éditions Incertain sens, 2015.

²³² GUEST, Tim et CELANT, Germano. *Books by artists*. Toronto : Art metropole, 1981.

musée avec ces œuvres reproductibles rompant avec l'aura de l'œuvre²³³. C'est ce « livre de l'artiste » qu'on étudiera ici, ou plus exactement, ses contemporains depuis 1990 à nos jours.

Jusqu'aux années quatre-vingt, l'expression « livre d'artiste » était peu utilisée pour désigner les livres de dialogue. Ensuite, la dénomination commune à ces deux types de publications a occasionné des controverses. Anne Moeglin-Delcroix parle d'une « annexion récente, au cours des années quatre-vingt, de l'appellation "livre d'artiste" par des spécialistes du livre illustré²³⁴ ». La confusion entre les deux types de livres ne s'est pas limitée à l'expression française « livre d'artiste » puisque la conservatrice chargée des estampes et livres illustrés à la bibliothèque du MoMA, Riva Castleman, a organisé entre 1994 et 1995 une exposition intitulée « A Century of Artists Books²³⁵ » qui réunissait des livres d'artistes des deux types (i.e. des livres illustrés et des livres d'artistes contemporains). Dans son ouvrage *Éditer l'art*, Leszek Brogowski consacre un chapitre à la différence entre les deux types de livre d'artiste, et l'intitule « Le livre d'artiste, antithèse du livre de bibliophilie ». Il pointe plusieurs éléments qui caractérisent le livre de bibliophilie : le recours aux techniques d'impression artisanales et aux matériaux nobles, la collaboration entre deux auteurs différents pour le texte et pour les images, et le tirage limité²³⁶.

En outre, le livre d'artiste de l'art contemporain a parfois été appelé autrement. Ainsi Clive Philpot avait proposé le terme de *book art*²³⁷ et Ulises Carrión, celui de *bookwork*²³⁸. Mais c'est celle d'*artist's book* qui s'est imposée²³⁹. Le projet de

²³³ Voir BENJAMIN, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*. Trad. par Maurice de GANDILLAC. Paris : Gallimard, 2007, 1 vol. [Consulté le 27 février 2017]. Folioplus. ISBN 978-2-07-034963-0.

²³⁴ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S.l.] : Le mot et le reste, 2012, p. 41.

²³⁵ CASTLEMAN, Riva. *A Century of artists books : [publ. on the occasion of the exhibition « A Century Artists Books », Department of Prints and Illustrated Books, The Museum of Modern Art, New York, October 23, 1994-January 24, 1995]*. New York : the Museum of Modern Art, 1994. ISBN 978-0-8109-6124-1. Tolbiac - Réserve - Libre accès - Y Usuels Réserve. Ill. en noir et en coul. 29 cm. Bibliogr. p. 246-255. Index.

²³⁶ Ces éléments de distinction semblent utiles un premier repérage parmi les publications variées qualifiées de « livres d'artistes ». Néanmoins, si ces critères conviennent plutôt bien à des collections françaises, ils deviennent problématiques lorsqu'on consulte des fonds par exemple en Angleterre qui compte de nombreuses publications réalisées grâce à des techniques d'impressions artisanales, parfois des matériaux nobles et en tirage limité. Il semblerait que ces critères soient variables selon l'histoire artistique et éditoriale des pays et il convient donc d'être prudent avec des critères trop rigides.

²³⁷ PHILLPOT, Clive. *Booktrek : selected essays on artist's books*. Dijon Zurich : les Presses du réel JRP Ringier, 2013, 1 vol.

²³⁸ CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008.

²³⁹ On verra dans le chapitre 4 dédié au corpus, qu'aujourd'hui encore la dénomination de ces livres et leur définition peut varier au sein des bibliothèques. Voir chapitre 4, section 1.1 Des livres d'artistes pluriels au sein des collections.

recherche *What will be the canon for the artist's book in the 21st Century?*²⁴⁰ s'est interrogé sur la dénomination *artist's book* pour désigner les publications actuelles. Dans l'introduction de l'ouvrage, Sarah Bodman et Tom Sowden reviennent sur les différentes propositions qui ont émergé de leurs échanges avec des artistes et éditeurs de livres d'artistes et qui ont abouti à lui préférer l'expression *Book Arts* (avec des majuscules) permettant d'inclure une diversité de livres produits par les artistes aujourd'hui. Dans ce manuscrit, on conservera l'expression la plus usitée, celle de livre d'artiste, traduite de l'anglais *artist's book*, qui fait référence à un certain nombre de travaux auxquels on se réfère et à partir desquels on a élaboré notre corpus.

1.1.2 L'approche d'Anne Moeglin-Delcroix

Dans son premier chapitre, intitulé « Qu'est-ce qu'un livre d'artiste ? », Anne Moeglin-Delcroix retrace l'histoire du livre d'artiste en faisant de Marcel Broodthaers un précurseur dont les publications opèrent le glissement depuis la poésie et le monde littéraire vers les arts plastiques. Selon elle, ce sont les publications de l'artiste allemand Dieter Roth²⁴¹ et le livre de *Twenty-six gasoline stations*²⁴² de l'artiste américain Edward Ruscha qui marquent l'avènement de cette nouvelle forme artistique²⁴³ en incarnant une rupture à la fois avec certains fonctionnements du monde de l'art, mais aussi avec ceux d'une frange du monde du livre, celle du livre illustré. Dieter Roth est un poète, sculpteur, performeur, musicien et éditeur lié au groupe Fluxus. Elle décrit ses publications ainsi : « ses livres sont épais, massifs

²⁴⁰ Ce projet financé par le Arts and Humanities Research Council s'est déroulé de Mars 2008 à Février 2010. Sur la page dédiée au projet sur le site internet de l'University of West England, on peut lire : « This project investigated and discussed issues concerning the context and future of the artist's book, in an attempt to extend and sustain critical debate of what constitutes an artist's book in the 21st Century ».

Traduction : Ce projet a étudié et discuté des questions concernant le contexte et l'avenir du livre d'artiste, dans le but d'étendre et de soutenir le débat critique sur ce qui constitue un livre d'artiste au 21e siècle. *Book Arts* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 8 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.bookarts.uwe.ac.uk/canon/>.

Le projet a donné lieu à la publication suivante. BODMAN, Sarah et SOWDEN, Tom. *A manifesto for the book*. [S. l.] : Impact Press, 2010.

²⁴¹ ROTH, Dieter. *Bok*. Reykjavik : Forlag Ed, 1959. 64 R68b ; ROTH, Dieter. *Bok 2: 1960*. Reykjavik : Forlag Ed, 1960. 64 R68e ; ROTH, Dieter. *Bok 3a (1961): 200 books, handmade by Boekje Woekje Amsterdam, numbered and signed by D.R.* Basel : Roth, 1961 ; ROTH, Dieter. *Bok 3c*. Reykjavik : Forlag Ed., 1961 ; ROTH, Dieter. *op. cit.*

²⁴² RUSCHA, Edward. *Twentysix gasoline stations*. [S. l.] : Cunnigham Press, 1963.

²⁴³ Quelques années plus tard, elle complètera en ajoutant Daniel Spoerri pour son livre *Topographie anecdotée* du hasard* et Ben Vautier pour *Moi, Ben je signe*, qui ont tous deux publié leur livre en 1962, la même année que Edward Ruscha et Dieter Roth. SPOERRI, Daniel. *Topographie anecdotée du hasard*. Paris : Galerie Lawrence, 1962 ; BEN. *Moi Ben je signe*. Nice : Ben, 1962.

MCEGLIN-DELCROIX, Anne, DEMATTEIS, Liliana, MAFFEI, Giorgio, et al. *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni'60 ad oggi*. [S. l.] : Ed. Corraini, 2004, p. 43.

même, surabondants jusqu'au désordre, et la couleur, le dessin et le texte, manuscrit ou typographié, y dominant. Ils assument la part de subjectivité d'une œuvre ouvertement autobiographique²⁴⁴». Edward Ruscha est un peintre, dessinateur, photographe et réalisateur californien. Elle le décrit ainsi :

un peintre, chez qui le livre de photographies en noir et blanc, sans texte, mince et répétitif, est conçu comme l'antithèse de l'artisanat artistique qui reste attaché à la peinture ; leur impeccable rigueur participe du projet de désesthétisation et désobjectivation de l'art caractéristique de l'art américain des années soixante (Pop Art, Art minimal et bientôt Art conceptuel)²⁴⁵.

Elle ajoute plus loin : « Ruscha établit pour ainsi dire les lois du genre. Aussi peut-il être à bon droit considéré comme le « créateur du paradigme des livres d'artiste²⁴⁶» reprenant les propos de Clive Phillpot²⁴⁷. *Twenty-six gasolines stations* semble s'être imposé comme le candidat idéal pour écrire l'histoire d'un médium émergent au sein de l'art contemporain naissant²⁴⁸. Il s'apparente à un archétype du livre d'artiste voire un livre d'artiste-étalon auquel se référer pour apprécier si un livre réalisé par un artiste relève ou non du livre d'artiste. Anne Moeglin-Delcroix précise que le rôle majeur attribué à Ruscha tient aussi à la présence d'une documentation riche explicitant les intentions de l'artiste.

La chercheuse²⁴⁹ voit le livre d'artiste comme une entrée privilégiée dans l'art contemporain – dont les chercheurs s'accordent à situer la naissance soit après la seconde guerre mondiale soit justement dans les années 60. Elle a d'ailleurs ajouté comme sous-titre à la nouvelle édition revue et augmentée de *Esthétique du livre d'artiste* : « une introduction à l'art contemporain ». Dans l'introduction, elle explique pourquoi :

²⁴⁴ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S. l.] : Le mot et le reste, 2012, p. 19.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁴⁷ Clive Phillpot est un écrivain anglais, conservateur des bibliothèques et commissaire d'exposition qui fut le directeur de la bibliothèque du MoMA à New-York de 1977 à 1994 et qui a largement contribué à définir l'artist's book.

²⁴⁸ Anne Moeglin-Delcroix écrit ainsi dans sa préface à la nouvelle édition de 2012 : « Le rôle de Ruscha a, au départ, été mis en avant (y compris par la signataire de ces lignes) pour son importance historique réelle, bien sûr, mais aussi dans un but de clarification pédagogique. C'est que Ruscha apportait une aide irremplaçable à l'analyste dans la mesure où personne mieux que lui n'a su accompagner ses premiers livres d'entretiens qui en expliquent exemplairement les principaux enjeux ». MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *op. cit.*, p. XX.

²⁴⁹ Elle est la première à avoir étudié le livre d'artiste du milieu de l'art contemporain en France.

parmi les artistes qui ont le plus fortement contribué à donner à l'art contemporain son identité, très rares sont ceux qui n'ont pas fait un livre – d'œuvre visuelle sous forme de livre, à un moment ou à un autre

Puis, évoquant d'autres moyens d'expression artistiques tels que le happening ou le Mail art, elle poursuit :

Pour avoir connu un fort développement, ceux-ci ne jouent pas, comme le livre, ce rôle de creuset où se rencontrent, en dépit de la disparité, voire de la divergence de leurs orientations artistiques, à peu près tous les pionniers des années soixante et soixante-dix, dont les œuvres vont donner à l'art contemporain ses paramètres distinctifs²⁵⁰.

Le livre d'artiste permet ainsi de revenir « aux ambitions de l'art contemporain à sa naissance²⁵¹ ».

Anne Moeglin-Delcroix a été initiée aux livres d'artistes par Françoise Woimant, qui est alors Conservateur en chef du Cabinet des Estampes²⁵² à la Bibliothèque nationale de France, à la fin des années 70 et qui lui a confié le fonds de livres d'artiste²⁵³. Anne Moeglin-Delcroix s'attachera à définir et faire reconnaître la spécificité de ce nouveau médium porteur d'«un nouveau paradigme artistique apte à rendre compte d'une manière inédite de faire de l'art et d'en redéfinir le rôle²⁵⁴ » notamment dans le cadre de sa thèse de doctorat et de plusieurs expositions²⁵⁵. Elle traduit l'expression « artist's book » en français qui devient alors « livre d'artiste ».

1.1.3 L'approche de Johanna Drucker

²⁵⁰ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *op. cit.*, p. 10.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

²⁵² Aujourd'hui dénommé Département des estampes et de la Photographie dont le fonds se trouve sur le site de la BnF à Richelieu.

²⁵³ Françoise Woimant a commencé à constituer le fonds dès la fin des années 60 en glanant ces publications d'un nouveau genre dans les foires d'art contemporain et les galeries parisiennes avant même la bibliothèque du MoMA et des plus célèbres collections de livres d'artiste.

²⁵⁴ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *op. cit.*, p. 9.

²⁵⁵ On peut citer notamment : Livres d'artistes (12 juin-7 octobre 1985, Bibliothèque publique d'information/Centre Georges-Pompidou, Paris), Livres d'artistes (Limoges, 21 février-16 mars 2001), Esthétique du livre d'artiste. Collections et inventaires : Carte blanche à Anne Moeglin-Delcroix (22 mars au 26 mai 2013, Frac PACA, Marseille).

Un an après la thèse d'Anne Moeglin-Delcroix, Johanna Drucker publie *The century of artist's books*²⁵⁶. Elle situe la naissance des livres d'artistes (i.e. artist's books) au cours du XX^e siècle²⁵⁷ mais ne l'attribue pas seulement à Ruscha. Elle écrit :

To state that the artist's book comes into being through the work of Ruscha, and to credit him with the idea, concept, and form, makes an erroneous foundation for this history [...] this approach to history is hopelessly beleaguered by an old-fashioned notion, one in which there are founding fathers who beget whole traditions through their influence²⁵⁸.

Elle inscrit le livre d'artiste dans un panorama artistique plus large. Elle évoque notamment CoBrA, les lettristes français, les poètes concrets brésiliens, Fluxus ou encore les artistes de la performance et de la musique expérimentale. Elle explicite sa démarche :

I prefer to think of the artist's book as a field which emerges with many spontaneous points of origin and originality. A field in which there are often underground, informal, or sometimes personal networks which allow growth to surface in a new environment, new moment, through a chance encounter with a work, or an artist. A field in which there are always inventors and always numerous mini-genealogies and clusters, but a field which belies the linear notion of a history with a single point of origin²⁵⁹.

Plutôt qu'une généalogie d'artistes dont l'origine serait les livres de Ruscha ou par exemple ceux de Dieter Roth, elle préfère une histoire du livre d'artiste non-linéaire avec des généalogies multiples.

Johanna Drucker se positionne également d'une manière différente pour définir le livre d'artiste. À l'issue du premier chapitre de *The Century of Artists' Books*, elle fait le constat suivant :

²⁵⁶ DRUCKER, Johanna, GRANARY BOOKS (FIRM), et PRESS COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS). *The century of artists' books*. New York City : Granary Books, 1995.

²⁵⁷ Elle écrit dans l'introduction de son ouvrage dédié aux artists' books : « What is unique about artists' books, however, is that with very few exceptions they really did not exist in their current form before the 20th century ». Traduction : Ce qui est unique dans les livres d'artistes, c'est qu'à quelques exceptions près, ils n'existaient pas sous leur forme actuelle avant le XX^e siècle. *Ibid.*, p. 1.

²⁵⁸ Traduction : Il serait erroné d'affirmer que le livre d'artiste est né avec l'œuvre de Ruscha, et de lui en attribuer l'idée, le concept et la forme [...] cette approche de l'histoire est désespérément défendue par une notion démodée, selon laquelle il existe des pères fondateurs qui engendrent des traditions entières par leur influence. *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁹ Traduction : Je préfère considérer le livre d'artiste comme un domaine qui émerge avec de nombreux points d'origine et d'originalité spontanés. Un domaine dans lequel il existe souvent des réseaux underground, informels ou parfois personnels qui permettent de faire émerger un nouvel environnement, un nouveau moment, par une rencontre possible avec une œuvre ou un artiste. Un domaine dans lequel il y a toujours des inventeurs et toujours de nombreuses mini-généalogies et clusters, mais un domaine qui dément la notion linéaire d'une histoire avec un seul point d'origine. *Ibid.*

Most attempts to define an artist's book which I have encountered are hopelessly flawed – they are either too vague ("a book made by an artist") or too specific ("it can't be a limited edition"). Artists' books take every possible form, participate in every possible convention of book making, every possible "ism" of mainstream art and literature, every possible mode of production, every shape, every degree of ephemerality or archival durability²⁶⁰

Selon l'auteur, différents critères - et notamment ceux relatifs à la forme du livre - ne conviennent pas au livre d'artiste. Elle ajoute : « There are no specific criteria for defining what an artist's book is, but there are many criteria for defining what it is not, or what it partakes of, or what it distinguishes itself from²⁶¹ ». Elle propose alors de définir le livre d'artiste comme une zone d'activité²⁶². Ainsi, elle le distingue de d'autres publications telles que le livre illustré²⁶³, indique ses liens avec les belles éditions²⁶⁴, l'édition indépendante, les mouvements artistiques du XX^e siècle, ses relations mais aussi ses différences avec les arts du livre²⁶⁵. Elle explique :

If all the various elements or activities which contribute to artists' books as a field are described what emerges is a space made by their intersection, one which is a zone of activity, rather than a category into which to place works by evaluating whether they meet or fail to meet certain rigid criteria²⁶⁶.

Johanna Drucker définit ainsi le livre d'artiste par ses contours. Cette approche présente l'avantage de tenir compte des connexions du livre d'artiste avec différentes pratiques artistiques et éditoriales.

1.1.4 Une définition pour construire le corpus

²⁶⁰ Traduction : La plupart des tentatives de définition du livre d'artiste que j'ai rencontré sont irrémédiablement imparfaites - elles sont soit trop vagues (« un livre réalisé par un artiste »), soit trop spécifiques (« il ne peut s'agir d'une édition limitée »). Les livres d'artistes prennent toutes les formes possibles, participent à toutes les conventions possibles de la fabrication de livres, à tous les « ismes » possibles de l'art et de la littérature grand public, à tous les modes de production possibles, à toutes les formes, à tous les degrés d'éphémérité ou de durabilité archivistique. *Ibid.*, p. 14.

²⁶¹ Traduction : Il n'y a pas de critères spécifiques pour définir ce qu'est un livre d'artiste, mais il y a de nombreux critères pour définir ce qu'il n'est pas, ce à quoi il participe, ou ce dont il se distingue.

²⁶² Elle écrit : « Rather than attempt a rigid or definitive characterization of artists' books, I'm going to sketch out a zone of activity which I think as "artists' books" ». Traduction : Plutôt que de tenter une caractérisation rigide ou définitive des livres d'artistes, je vais esquisser une zone d'activité que je considère comme des « livres d'artistes ».

²⁶³ Désigné dans le texte par l'expression *livre d'artiste* écrite en français.

²⁶⁴ On traduit ainsi l'expression « fine print » pour laquelle il est difficile de trouver un équivalent en français.

²⁶⁵ Voir aussi CHAPPELL, Duncan. Typologising the artist's book. *Art Libraries Journal* [en ligne]. Ed 2003, Vol. 28, n° 4, p. 12-20. DOI 10.1017/S0307472200013316. Dans cet article, l'auteur fait le point sur une trentaine d'expressions qui sont proches du livre d'artiste ou qui s'en distinguent et, ce faisant, révèle la zone d'activité du livre d'artiste.

²⁶⁶ Traduction : Si l'on décrit tous les éléments ou activités qui contribuent au livre d'artiste en tant que domaine, il en ressort un espace fait de leur intersection, qui est une zone d'activité plutôt qu'une catégorie dans laquelle on peut placer les œuvres en évaluant si elles répondent ou non à certains critères rigides. DRUCKER, Johanna, GRANARY BOOKS (FIRM), et PRESS COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS). *The century of artists' books*. New York City : Granary Books, 1995, p. 2.

Pour mener à bien cette étude basée sur un corpus de livres d'artistes, il était nécessaire de s'appuyer sur une définition suffisamment claire pour que les livres réunis constituent un ensemble cohérent. Le corpus²⁶⁷ a été élaboré à partir des approches qu'on vient de présenter. Celle d'Anne Moeglin-Delcroix constituait notre définition de départ et elle a guidé la première phase d'élaboration du corpus qui a permis de réunir la majorité des ouvrages du corpus. Ces livres proviennent du milieu de l'art contemporain et ont été identifiés comme des livres d'artistes parce qu'ils correspondent bien aux éléments de définition et que ces artistes ou ces éditeurs sont connus comme des producteurs de livres d'artiste. Celle de Johanna Drucker a permis d'ouvrir cette définition en envisageant le livre d'artiste comme une « zone d'activité » ajoutant ainsi des publications qui, à certains égards, semblent relever du livre d'artiste mais ne sont pas des œuvres d'artistes contemporains. Cette seconde phase dans la construction du corpus a conduit à inclure des livres d'artistes pour enfants, des ouvrages de *liberatura* ou même des livres dont les auteurs ne se considèrent pas comme des artistes. Il semblait judicieux d'intégrer ces ouvrages « perturbateurs » qui constituent des points de rencontre avec l'édition jeunesse et de bande dessinée, la littérature, le graphisme ou les beaux-livres. Ces deux approches qui ont guidé la construction du corpus devaient permettre d'étudier des ouvrages aux formes plurielles et animés par des projets artistiques variés. On obtient ainsi une « définition grise » proche de celle proposée par l'artiste Dick Higgins :

A firm definition will, by its nature, serve only to exclude many artists' books which one would want to include. Given that caveat, let's try for a grey, rather than a black and white, definition. I'd suggest : a book done for its own sake and not for the information it contains [...] Its design and format reflect its content they intermerge, interpenetrate. It might be any art : an artist's book could be music, photography, graphics, intermedial literature²⁶⁸.

On peut aussi procéder d'une autre manière pour définir le livre d'artiste. Ainsi, Claire Gauzente adopte-elle une approche non-essentialiste en partant du constat suivant : « While definitional approaches contribute to clarify conceptual objects, in particular the concept of Art, they also close the potential integration of

²⁶⁷ L'élaboration du corpus est développée dans le chapitre 4 section 1. CONSTRUCTION DU CORPUS.

²⁶⁸ Traduction : Une définition stricte ne servirait, par nature, qu'à exclure de nombreux livres d'artistes que l'on voudrait inclure. Compte tenu de cela, essayons une définition grise, plutôt que noire et blanche. Je suggérerais : un livre fait pour lui-même et non pour l'information qu'il contient [...] Sa conception et son format reflètent son contenu ; ils se mêlent, s'interpénètrent. Il peut s'agir de n'importe quel art : un livre d'artiste peut être de la musique, de la photographie, du graphisme, de la littérature intermédiaire, etc. HIGGINS, Dick. A Preface. Dans : *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. [S. l.] : Visual Studies Workshop Press, 1985, p. 11.

innovative or disruptive artworks²⁶⁹ ». À partir de la proposition du philosophe Berys Gaut d'une approche non-essentialiste de l'art sous la forme d'un cluster²⁷⁰, elle propose de procéder de la même manière pour le livre d'artiste avec douze propriétés de base qui le caractérisent, en indiquant que cette liste peut être amendée ou complétée. Il n'est pas nécessaire que le livre remplisse tous les critères pour pouvoir être considéré comme un livre d'artiste²⁷¹ et aucune propriété en particulier n'est indispensable mais si un objet est considéré comme un livre d'artiste, alors quelques-unes des propriétés peuvent s'appliquer. Cette non-définition offre un cadre plus souple pour envisager la zone d'activité des livres d'artiste. Cela nous a incité à ajouter, dans le corpus, des livres réalisés dans des matériaux nobles, avec des techniques artisanales ou imprimés en tirages limités.

Pour clore cette section dédiée à la définition du livre d'artiste, on peut faire la proposition qui suit. Le livre d'artiste est à la fois une œuvre et un livre. Parce qu'il est une œuvre, il doit être envisagé comme un tout cohérent. Parce qu'il est un livre, il est un objet reproductible, il fait l'objet d'une diffusion et n'a pas seulement l'apparence du livre, mais il est conçu pour être « lu ». Cette dernière condition implique que le regardeur effectue des gestes propres à la lecture²⁷². Cette condition exclut les livres-objets qui fonctionnent comme une sculpture et non comme un livre. Cette définition reste ouverte quant aux formes matérielles qu'il peut prendre (e.g. codex, leporello, autre structure), les matériaux et techniques utilisés, le milieu professionnel dans lequel évolue l'auteur (e.g. art contemporain, édition jeunesse).

À l'intérieur du périmètre du livre d'artiste, on peut distinguer plusieurs sous-groupes de livres d'artiste. On parlera de familles de livres d'artiste. Tout en respectant la définition du livre d'artiste, celles-ci ont des spécificités liées notamment à leur rattachement à un réseau d'artistes ou à des influences communes. On va s'arrêter sur trois familles présentes dans le corpus : le *bookwork*, le livre d'artiste pour enfant et la *liberatura*. Les deux premiers ont réunis des publications

²⁶⁹ Traduction : Si les approches définitionnelles contribuent à clarifier les objets conceptuels, en particulier le concept d'art, elles ferment également la voie à l'intégration potentielle d'œuvres d'art innovantes ou perturbatrices. GAUZENTE, Claire. A Cluster Account of the Artist's Book Concept -Paving the Way to Non-Essentialist Thinking. *Book Arts Newsletter*. 2018, n° 116, p. 62-64.

²⁷⁰ GAUT, Berys. « Art » as a cluster concept. [S. l.] : na, 2000.

²⁷¹ Elle écrit : « it only has to exhibit a subset of these properties to be considered as a good candidate to Art (Artist's Book) » GAUZENTE, Claire. *op. cit.*, p. 62. Traduction : il suffit qu'il présente un sous-ensemble de ces propriétés pour être considéré comme un bon candidat à l'Art (Livre d'artiste).

²⁷² On s'attachera à décrire cette activité dans le chapitre 8.

d'artistes internationaux tandis que la *libérature* est exclusivement polonaise. La présentation de ces familles permettra d'explorer quelques nuances du livre d'artiste.

1.2 Des livres d'artistes : présentation de trois *familles*

1.2.1 Le *bookwork*

L'inventeur du *bookwork*, Ulises Carrión (1941-1989), a suivi des études de philosophie et littérature au Mexique puis dans plusieurs villes d'Europe²⁷³ et commencé une carrière d'écrivain avant d'être artiste²⁷⁴. En 1972, il a fondé à Amsterdam avec huit autres artistes hollandais, islandais et latino-américains, l'In-Out Center, un espace artistique indépendant. Il y développe notamment une activité éditoriale sous le nom de In-Out productions. À la fermeture de l'In-Out Center, il crée dans la capitale hollandaise la librairie-galerie Other Books and So, qui l'a conduit notamment à réunir des publications d'artistes à une échelle internationale grâce à un vaste réseau d'artistes et révélant des publications au-delà de l'Europe et des États-Unis. Anne Moeglin-Delcroix écrit à son propos : « Parmi les créateurs de livres d'artiste, Carrión est plus radicalement indépendant des circuits officiels de l'art que ne le sont les pionniers, tels Ruscha, LeWitt, Roth ou Weiner²⁷⁵ » et ajoute qu'il est « engagé dans le travail moins spectaculaire, plus souterrain, résolument alternatif, du réseau invisible des publications éphémères de la small press et du mail art²⁷⁶ ».

Tout en menant une pléthore de projets, l'artiste aux multiples casquettes développe son travail artistique en publiant notamment des livres d'artiste. Carrión, européen d'adoption a ainsi baigné dans un environnement artistique international et prolifique marqué par l'esprit expérimental et l'envie de prendre en charge l'ensemble

²⁷³ Il a étudié d'abord à Paris à la Sorbonne, puis au Goethe Institute d'Achenmühle, en Allemagne et enfin en Angleterre à Leeds où il a réalisé une thèse sur Shakespeare. Ses voyages lui ont permis d'apprendre sept langues différentes mais c'est l'anglais qu'il choisit pour s'exprimer dans le milieu artistique. Voir l'introduction du catalogue de l'exposition *Dear reader: don't read : Ulises Carrión* qui relate la vie d'Ulises Carrión. SCHRAENEN, Guy. *Dear reader: don't read : Ulises Carrión*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016. ISBN 978-84-8026-539-3.

²⁷⁴ Dans son introduction, Anne Moeglin-Delcroix rappellent quels artistes, comme Ulises Carrión, ont d'abord été écrivains et cite Marcel Broodthaers, Carl André, Vito Acconci, Robert Filliou, Dieter Roth, Jochen Gerz, Ian Hamilton Finlay, Emmett Williams. La plupart ont réalisé des livres d'artistes.

²⁷⁵ CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008, p. 15.

²⁷⁶ *Ibid.*

des étapes d'un projet, caractéristiques du milieu étudiant des années soixante-dix et qui marqueront ses écrits sur le livre d'artiste.

Ulises Carrión considère le *bookwork* comme un type particulier de livres d'artiste. Il explique la distinction entre les deux :

je réserverais le terme de « livres d'artistes » aux livres en tout genre faits par des artistes, y compris les catalogues, les biographies, etc. [...] Je pencherais plutôt pour le terme de *bookworks*, qui soustrait ces œuvres à la mainmise des artistes, tout en soulignant leur aspect formel et leur autonomie²⁷⁷.

La définition du *bookwork* sied particulièrement bien à notre corpus comme on le verra dans le chapitre 4 consacré à l'élaboration et à la présentation du corpus. Cela s'explique par la volonté d'élaborer un corpus permettant d'étudier des livres d'artistes qui investissent la forme du livre, puisque c'est là ce qu'on cherche à observer, et qui a conduit à réunir sans le savoir des *bookworks* dès le début.

Alors que fleurissaient des publications d'artistes de l'art contemporain naissant, Ulises Carrión a contribué à définir ce nouvel objet en publiant le manifeste *The New Art of Making Books*²⁷⁸ un texte dans lequel il définit le *bookwork*. Il y déclare que la littérature est un art ancien et plaide pour le *bookwork* « ce nouvel art de faire des livres » dans lequel l'écrivain a un « faisceau de tâches²⁷⁹ » plus large. Il explique ainsi : « Dans le nouvel art, écrire un texte n'est que le premier maillon de la chaîne qui relie l'écrivain au lecteur. Dans le nouvel art, l'écrivain se charge de l'ensemble du processus²⁸⁰ ». Il s'agit là d'une acception du terme écrivain plus large que son emploi courant. L'artiste résume cela en une phrase : « Dans l'art ancien, l'écrivain écrit des textes./ Dans le nouvel art, l'écrivain fait des livres²⁸¹ ». Et c'est parce qu'il se positionne comme écrivain qu'il peut proposer ce qu'il considère comme un renouvellement de la littérature. En introduction de *Quant aux livres*, Anne Moeglin-Delcroix rapporte des propos d'Ulises Carrión explicitant dans quelle mesure il se considère comme un écrivain : « Je ne m'appelle pas écrivain, disait-il en 1979, parce que j'utilise le langage d'un point de vue disons non linguistique, mais je

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 71-72.

²⁷⁸ CARRIÓN, Ulises Bogard. *The New Art of Making Books*. Kontexts, Amsterdam, 1975.

²⁷⁹ Il s'agit là d'une expression du sociologue américain Howard Becker.

²⁸⁰ CARRIÓN, Ulises Bogard. *op. cit.*, p. 33.

²⁸¹ *Ibid.*

me considère écrivain au sens où je pense que mon travail est important pour le langage²⁸² ».

Il n'est donc pas étonnant que l'artiste considère que les poètes sont les précurseurs du *bookwork* :

Durant tout ce temps, les livres étaient censés être des textes, des textes imprimés. Mais les poètes concrets de la première heure (Gomringer, De Campos, Díaz-Pino, Fällström, Rühm, etc.) ont définitivement mis fin à cette illusion et prouvé à quiconque avait des yeux et voulait voir qu'un texte imprimé est un espace²⁸³.

Avec son manifeste, Ulises Carrión propose à l'écrivain de nouvelles fonctions et ouvre la littérature à de nouvelles formes d'expression en la déterritorialisant dans le champ de l'art.

Selon Carrión, cette rencontre du livre et de l'œuvre dans le *bookwork* – contraction de « livre » et de « œuvre » – n'est pas seulement bénéfique à la littérature, c'est aussi un renouvellement de l'art qui quitte son monde isolé pour rejoindre le monde plus vaste de la culture. Il dit à propos des artistes qui publient, diffusent des livres ou dirigent des galeries : « Ils ont quitté le domaine sacré de l'art pour pénétrer dans le domaine plus vaste et moins bien circonscrit de la culture. L'art pour l'art est vide de sens ; l'art ne vaut que s'il s'intègre à une stratégie culturelle²⁸⁴ ». Il ajoute dans un autre article : « Faire des livres d'artistes ne revient pas à s'occuper avant tout d'esthétique, mais de politique culturelle²⁸⁵ » et écrit dans un troisième article : « Une pratique plus complexe, plus rigoureuse et plus riche a supplanté la pratique artistique : la culture²⁸⁶ ».

L'artiste pointe le rôle de la forme du livre dans l'expérience de lecture. Il écrit : « les bookworks sont des livres dont la forme, une suite logique de pages, détermine intrinsèquement des conditions de lecture²⁸⁷ ». Son approche est résolument tournée vers le lecteur : « L'art ancien ne se soucie pas de la lecture. Le

²⁸² MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S. l.] : Le mot et le reste, 2012, p. 21.

²⁸³ CARRIÓN, Ulises Bogard. *op. cit.*, p. 70-71.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 84.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 102.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 74-75.

nouvel art crée des conditions de lecture particulières²⁸⁸ ». Elle se distingue par sa prise en compte de la forme matérielle des livres d'artistes et de l'expérience de lecture qu'ils suscitent.

Le terme de *bookwork* n'a pas perduré contrairement aux expressions *artist's book* et livre d'artiste²⁸⁹. La signification du *bookwork* a même été déviée par rapport au projet de Carrión en étant employée pour désigner des livres-objets.

1.2.2 Le livre d'artiste pour enfants

Le livre d'artiste pour enfants s'est développé en France avec les publications de la maison d'édition associative Les Trois Ourses, créées en 1988 par trois bibliothécaires, Odile Belkeddar, Élisabeth Lortic et Annie Mirabel, et qui, après plus de trente ans d'existence, a été contrainte de fermer ses portes en mars 2019²⁹⁰. L'objet principal de cette association était « l'éducation artistique des enfants en mettant "le livre au centre"²⁹¹ », en rééditant des livres historiques devenus introuvables (e.g. *Animaux à mimer*²⁹², *Les 2 carrés*²⁹³) ou tombés dans l'oubli, mais aussi en dénichant des livres de jeunes créateurs (e.g. Julien Magnani²⁹⁴, Fanny Millard²⁹⁵) à une échelle internationale. Parmi les artistes publiés, on compte notamment Bruno Munari, figure tutélaire de la maison d'édition²⁹⁶, Katsumi Komagata présenté comme un de ses successeurs, mais aussi Paul Cox, Nathalie Parrain, Marion Bataille, Ronald King, Keith Godard, Enzo Mari, Remy Charlip ou Malika Doray. Ces publications investissent, comme les *bookworks*, le potentiel d'expression de la forme du livre mais sans respecter nécessairement la forme du livre ordinaire. On trouve ainsi des livres qui adoptent la structure du *codex* (e.g.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 52.

²⁸⁹ L'expression est utilisée aussi en français par des anglophones pour désigner les livres de dialogue.

²⁹⁰ L'intégralité du fonds a été déposé au Centre national des arts plastiques (CNAP). On retrouve une rétrospective des publications des Trois Ourses dans une revue co-éditée par l'association et les éditions Autrement. MIRABEL, Annie, CURTIL, Sophie et KOMAGATA, Katsumi. *Quand les artistes créent pour les enfants : des objets livres pour imaginer*. Paris : Autrement/Les Trois Ourses, 2009, 1 vol.

²⁹¹ <https://lestroisourses.com/les-trois-ourses>

²⁹² RODČENKO, Aleksandr Mihailovič et TRET'AKOV, Sergej Mihaïlovič. *Animaux à mimer : Samosveri*. Trad. par Valérie ROUZEAU et Odile BELKEDDAR. Nantes : Éd. MeMo, 2010, 1 vol. La collection des trois ourses. ISBN 978-2-35289-074-4. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin - 2010-64000. Ill., couv. ill. 29 cm. dépl. Texte russe et trad. française en regard.

²⁹³ LISICKIJ, Èl'. *Le dit suprématisse des deux carrés en 6 constructions*. Nantes : Éd. MéMo, 2013, 1 vol. La collection des trois ourses. ISBN 978-2-35289-175-8.

²⁹⁴ MAGNANI, Julien. *Le jouet*. Nantes : Éd. MeMo, 2011. ISBN 978-2-35289-123-9.

²⁹⁵ MILLARD, Fanny. *Basic Space*. Bordeaux : EXTRA, 2015. ISBN 978-2-9558904-0-8.

²⁹⁶ Les fondatrices des Trois Ourses ont découvert son travail à la Foire du livre de jeunesse de Bologne.

*Dans la lune*²⁹⁷) et d'autres qui l'abandonnent pour lui préférer une autre structure (e.g. *Le livre le plus long*²⁹⁸) ou pour en inventer une nouvelle (e.g. *Vingt personnages*²⁹⁹).

D'autres éditeurs généralistes ou spécialisés ont publié des livres semblables sans les identifier comme des livres d'artistes pour enfants. On peut penser notamment au Seuil jeunesse qui avait publié des livres de Paul Cox, Květa Pacovská, Bruno Munari ou encore Hervé Tullet, et à la maison d'édition jeunesse Les Grandes personnes cofondée par une ancienne éditrice du Seuil jeunesse, Brigitte Morel avec Antoine Gallimard. De jeunes maisons d'éditions se spécialisent même dans le livre d'artiste pour enfants à l'instar des Éditions du Livre fondées par d'anciens étudiants des Arts Décoratifs de Strasbourg qui se présentent comme « une maison d'édition indépendante qui publie des livres d'artistes pour enfants³⁰⁰ ». Il est précisé ensuite : « La poétique de la manipulation de l'objet livre dialogue avec son contenu. La forme du livre, c'est le fond³⁰¹ ». L'accent est mis ici sur la forme du livre et les livres publiés recourent souvent à l'ingénierie papier avec notamment des découpes (e.g. *Zoo in my hand*³⁰², *Hello tomato*³⁰³) et des pliages (e. g. *Strips*³⁰⁴ et *Spaces*³⁰⁵).

On pourrait peut-être aussi placer sous la dénomination « livres d'artistes pour enfants » les publications d'artistes contemporains parues dans la collection Lezzart lancée en 2001 par les éditions du Seuil jeunesse et dirigée par l'artiste plasticien Christophe Boutin. Des artistes tels que Jean Le Gac, Annette Messager, Paul-Armand Gette, Lawrence Weiner, Claude Closky ou Markus Hansen ont publié des livres à destination des jeunes enfants avec la contrainte d'un format carré et

²⁹⁷ MELLIER, Fanette. *Dans la lune*. Strasbourg : Éd. du Livre, 2013, 1 vol. ISBN 979-10-90475-10-6. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin - 2013-391393. Tout en ill. 21 cm. Flip-book. Titre et auteur d'après l'achevé d'imprimer.

²⁹⁸ COX, Paul. *Cependant : le livre le plus court du monde*. Paris : Éd. du Seuil, 2002. ISBN 978-2-02-056109-9. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin - 2003-190458. Tout en ill. en coul., couv. ill. en coul. 17 x 26 cm.

²⁹⁹ CUMONT, Louise-Marie. *Vingt personnages*. Paris : Les trois Ourses, 1993.

³⁰⁰ À propos. Dans : *Éditions du livre* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.editionsdulivre.com/a-propos/>.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² SUNKYUNG, Kim Inkyeong & et INKYEONG & SUNKYUNG, Kim. *Zoo in my hand*. [S. l.] : Editions du livre, 2018. ISBN 979-10-90475-21-2. Disponible à l'adresse : <https://www.editionsdulivre.com/en/book/zoo-in-my-hand/>.

³⁰³ CARON, Marion et TRIMARDEAU, Camille. *Hello tomato*. Strasbourg : Éditions du Livre, 2016. ISBN 979-10-90475-17-5. Leporello, 10.5 x 14.8 cm.

³⁰⁴ LADRILLO, Antonio. *Strips*. [S. l.] : [s. n.], 2017. ISBN 979-10-90475-18-2.

³⁰⁵ LADRILLO, Antonio. *Spaces*. Strasbourg : Editions du livre, 2017. 20 pages, 13,5 x 19 cm, impression 3 tons directs Couverture souple, reliure couture Singer, crédits dorure mate ISBN 979-10-90475-19-912 euros.

composé d'un petit nombre de pages cartonnées. On peut citer également les albums parus dans la collection *Art y es-tu ?* lancée en 2001 par les éditions suisses Quiquandquoi avec des livres des artistes John Armleder, Claude Levêque, Jean-Luc Verna et *Le gentil garçon*. Dans le premier cas, il s'agissait d'une initiative du département jeunesse d'une maison d'édition généraliste dont la collection était sous la direction d'un artiste ; dans le second, d'une maison d'édition spécialisée dans les ouvrages pour la jeunesse qui collabore avec un centre d'art contemporain, le Bâtiment d'Art Contemporain³⁰⁶ dans le cadre d'une collection. On voit ainsi comment des bibliothécaires, des éditeurs généralistes ou spécialisés et des artistes peuvent être au cœur du processus d'édition de livres d'artistes pour enfants. Mais contrairement aux publications des Trois Ourses qui sont proches du *bookwork* par leur investissement de la forme du livre, il s'agit plutôt ici d'*artist's books* au sens littéral de « livres conçus par des artistes ». C'est pourquoi seulement un de ces livres, celui de Claude Closky, fait partie du corpus alors qu'on trouve cinq livres édités par les Trois Ourses.

On trouve un équivalent de l'expression « livre d'artiste pour enfant » en Italie, le *libro d'artista per bambini* avec notamment le travail mené par l'Ó.P.L.A.³⁰⁷-Archivio del libro d'artista per bambini, un fonds de livres d'artistes pour enfants constitué par la bibliothèque municipale de Merano en collaboration avec les éditions Corraini et ce depuis 1997. L'expression désigne des publications semblables à celle des Trois Ourses. Cela n'est pas surprenant puisque le collaborateur de l' Ó.P.L.A., Corraini, est l'éditeur des livres de Bruno Munari dont les publications et les écrits théoriques ont marqué profondément le projet des éditions des Trois Ourses.

Comment définir le livre d'artiste pour enfant ? On a vu qu'il pouvait désigner des objets très différents tant par leurs formes que par les enjeux artistiques ou littéraires qui le sous-tendent. Il s'adresse à un destinataire spécifique. Il peut sembler contradictoire d'associer « œuvre » et « pour enfant ». Anne Moeglin-Delcroix est de cet avis. Pour elle, le livre d'artiste pour enfant n'existe pas. Elle explique : « Une telle détermination de l'amont par l'aval reviendrait à mettre l'art sous la dépendance de la consommation et la création sous celle de la diversité des

³⁰⁶ Aujourd'hui, il est appelé le musée d'Art moderne et contemporain (MAMCO) et la Cellule pédagogique est dénommée Bureau des transmissions.

³⁰⁷ Le sigle de « Oasi per libri artistici » qu'on peut traduire par « oasis des livres d'artistes ».

goûts ou des besoins³⁰⁸ ». Il s'agit là du point de vue d'une théoricienne de l'art mais cette dénomination provient du monde du livre jeunesse et semblera probablement moins problématique aux yeux d'un médiateur du livre qu'il soit éditeur, bibliothécaire ou libraire. Parfois, l'éditeur présente le livre comme un livre d'artiste pour enfants, d'autres fois ce n'est pas le cas. On voit ici comment s'entrechoquent des conceptions différentes du fait du caractère hybride de cet objet à la fois œuvre et livre destiné aux enfants. On peut adopter le sens littéral de l'expression et désigner ainsi des livres conçus par des artistes pour des enfants et ce, sans que la forme du livre soit nécessairement pensée comme faisant partie intégrante du projet artistique, autrement dit sans qu'elle soit questionnée en tant que forme artistique. Mais lorsqu'on regarde les livres publiés par Les Trois Ourses, on remarque que nombre d'entre eux exploitent le potentiel d'expression de la forme du livre et s'apparentent ainsi à des « *bookworks* pour enfants ». Certains d'entre eux s'appuient sur les caractéristiques matérielles du livre ordinaire. C'est le cas par exemple de *On dirait qu'il neige*³⁰⁹ dont le sous-titre est « un livre d'images » alors qu'il n'y en a aucune sur les pages du livre sur lesquelles court seulement une ligne de texte en bas des pages qui raconte la vie d'un esquimau. Le blanc des pages fonctionnant comme une image, représente tour à tour « le lard de baleine », « le lait » ou « les couverts en os ». L'expression exploite une caractéristique du livre ordinaire, la blancheur du papier. D'autres, à l'inverse, s'éloignent de la forme du livre ordinaire à l'instar de *Dans tous les sens*³¹⁰, un livre sans fin aux pages en carton gris découpées, reliées par des anneaux et imprimées à l'aide de pochoirs. On constate ainsi que ces livres ne respectent pas nécessairement l'apparence du livre ordinaire.

1.2.3 La liberatura

Le concept de « *liberatura* » a été inventé par le poète polonais Zenon Fajfer qui l'a théorisé dans un essai-manifeste intitulé *Aneks do słownika terminów literackich*³¹¹ publié en 1999 publié dans *Dekadzie Literackiej*³¹². Le titre de cet essai,

³⁰⁸ LORTIC, Elisabeth, PAUZAT, Monique, et ECOLES NATIONALES D'ART DÉCORATIF. *Livres d'enfances: [exposition ... ENAD Aubusson 1998]*. St-Yrieix-la-Perche : Pays-Paysage, 1998. ISBN 978-2-9512638-0-2.

³⁰⁹ CHARLIP, Remy. *On dirait qu'il neige : un livre d'images*. Paris : les Trois ourses, 2003. ISBN 978-2-9513083-6-7..

³¹⁰ CVACH, Miloš. *Dans tous les sens*. Paris : les Trois ourses, 2007. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin - CNLJT-7082. 15,5x15,5 cm 50 exemplaires signés et numérotés, fabriqué à la main.

³¹¹ ZENON, Fajfer. *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich. Liberatura czyli literatura totalfina. Teksty zebrane z lat 1999-2009*. 2010, p. 8-9.

³¹² La traduction française serait : la Décennie littéraire.

qu'on peut traduire par : « Annexe au dictionnaire des termes littéraires » induit l'idée qu'il faut compléter les théories littéraires avec la notion de *libérature*³¹³, et donc que celle-ci fait partie du champ littéraire. Ses théoriciens la qualifie de *literatury totalnej*, c'est-à-dire de littérature totale. Cette notion a été développée par Katarzyna Bazarnik, spécialiste de littérature anglaise ayant travaillé précédemment sur les questions de spatialité dans l'œuvre littéraire, dans le cadre de sa thèse consacrée à *Ulysses* et *Finnegans Wake* de James Joyce. Elle a publié plusieurs livres avec Zenon Fajfer, avec qui elle collabore dans la collection « liberature » de la maison d'édition Ha ! art. Un autre auteur polonais, Radoslaw Nowakowski, estime que son travail s'inscrit dans une démarche semblable à celle de son ami poète Zenon Fajfer et qualifie alors sa production de livres de *libérature*. Il intitule d'ailleurs son site internet Liberatorium³¹⁴.

Katarzyna Bazarnik et Zenon Fajfer situent la *libérature* dans le champ littéraire. L'expression est d'ailleurs une contraction de « liber » et de « littérature ». Les deux auteurs notent d'ailleurs que le terme latin *liber* signifie certes « livre » mais aussi « libre », cette seconde acception désigne dans la *libérature* les nouvelles possibilités qu'elle offre. Et puisqu'il s'agit de littérature, les deux auteurs parlent d'auteurs ou d'écrivains plutôt que d'artistes ou de plasticiens. Ils citent comme précurseurs de la *libérature* des œuvres littéraires telles que *Vie et opinions de Tristram Shandy* de Laurence Sterne, *Songs of Innocence* de William Blake, *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé ou encore *Finnegans Wake* de James Joyce. À la direction d'une collection consacrée à la libérature au sein des éditions de la fondation Korporacja Ha!art, Katarzyna Bazarnik et Zenon Fajfer, publient des traductions en polonais³¹⁵ de ces précurseurs qui ont expérimenté la forme du livre, s'éloignant parfois de la forme du livre ordinaire (e.g. la structure combinatoire de *Cent mille milliards de poèmes* dans laquelle chaque feuille est découpée en quatorze bandes horizontales) ou mettant à profit ses propriétés matérielles et visuelles (e.g. la page blanche dans *Vie et opinions de Tristram Shandy*).

³¹³ Il s'agit du terme polonais *liberatura* francisé. Il a été adapté en anglais par Katarzyna Bazarnik en *liberature*.

³¹⁴ *Najmniejsze niezwyčajne wydawnictwo autorskie* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.liberatorium.com/tytul.html>.

³¹⁵ On peut mentionner notamment MALLARMÉ, Stéphane, RÓŻYCKI, Tomasz, MARKOWSKI, Michał Paweł, et al. *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku*. Kraków : Korporacja Ha!art, 2005. ISBN 978-83-89911-30-8 ; QUENEAU, Raymond et GONDOWICZ, Jan. *Sto tysięcy miliardów wierszy*. [S. l.] : [s. n.], 2009. ISBN 978-83-61407-44-7 ; JOYCE, James et BARTNICKI, Krzysztof. *Finnegánów tren*. Kraków : Korporacja Ha!art, 2012. ISBN 978-83-62574-44-5.

Les auteurs situent la libération dans le champ de la littérature et selon eux, elle vise à la renouveler : « I believe that the crisis of contemporary literature has its roots in its focus on the text (in negligence of the physical shape and structure of the book), and within the text, the focus on its meaning and euphony³¹⁶ ». Pour Zenon Fajfer, la prise en compte de la forme et de la structure du livre constitue une voie de renouvellement de la littérature. Il conclut d'ailleurs son manifeste en écrivant : « I believe that this fourth, still officially unacknowledged, mode will infuse new life into literature. This genre may be the future of literature³¹⁷ ». La chercheuse polonaise Jagoda Kryg a envisagé que la libération soit un quatrième genre littéraire³¹⁸, une hypothèse que son étude l'a conduit à réfuter face aux difficultés d'étudier les œuvres de libération avec les outils de l'analyse littéraire.

Comment définir la *libération* ? Katarzyna Bazarnik et Zenon Fajfer la présentent comme une littérature totale : « Libération ou littérature totale, dans laquelle le texte et l'espace du livre sont un ensemble inséparable³¹⁹ ». Comme dans les écrits de Carrión, le livre est envisagé comme un espace et celui-ci est inséparable de son contenu textuel. On note ici qu'il n'est pas question d'image mais uniquement de texte³²⁰. La notion d'inséparabilité du livre et du contenu fait écho aux formulations « solidarité étroite entre la signification et sa manifestation livresque³²¹ » ou « solidarité de réciprocité entre sens et sensible³²² » d'Anne Moeglin-Delcroix, et aux propos de Carrión sur le *bookwork* : « Un livre peut aussi

³¹⁶ Traduction : Je crois que la crise de la littérature contemporaine trouve son origine dans la focalisation sur le texte (en négligeant la forme physique et la structure du livre), et à l'intérieur du texte, dans la focalisation sur son sens et son euphonie. MAŁOPOLSKI INSTYTUT KULTURY. Zenon Fajfer „*Liberatura* (appendix to a dictionary of literary terms... [en ligne]. 06:04:06 UTC, p. 1. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://fr.slideshare.net/mik_krakow/zenon-fajfer-liberatura-appendix-to-a-dictionary-of-literary-terms.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 4. Traduction : Je crois que ce quatrième genre, qui n'est pas encore officiellement reconnu, donnera un nouveau souffle à la littérature. Ce genre est peut-être l'avenir de la littérature.

³¹⁸ KRYG, Jagoda. Classification générique de la libération dans les manifestes de Zenon Fajfer. La libération en tant que quatrième genre littéraire ? *Romanica Cracoviensia* [en ligne]. Novembre 2016, Vol. Tom 16 (2016), n° Tom 16, Numer 3, p. 197206. DOI 10.4467/20843917RC.16.018.5939. World.

³¹⁹ Texte original : « *Liberatury* czyli literatury totalnej, w której tekst i przestrzeń książki stanowią nierozzerwalną całość ». FAJFER, Zenon. *co to jest liberatura - Liberatura* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 22 janvier 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.liberatura.pl/co-to-jest-liberatura.html>.

³²⁰ Cela correspond aux livres réalisés par Katarzyna Bazarnik et Zenon Fajfer qui ne contiennent quasiment pas d'images mais dans lesquels le contenu textuel fait image comme on peut le constater dans leurs deux livres retenus dans notre corpus : *Oka-leczenie* et *(O)patrzenie*. Si on regarde d'autres publications réunies sous le terme de *Liberatura*, on peut rencontrer des images dans les livres comme par exemple dans le livre de Radosław Nowakowski présent dans notre corpus : *Ulica Sienkiewicza*. FAJFER, Zenon et BAZARNIK, Katarzyna. *Oka-leczenie*. Kraków : Korporacja Ha!art, 2009. ISBN 978-83-61407-22-5 ; FAJFER, Zenon et BAZARNIK. *(O)patrzenie*. Kraków : Korporacja Ha!art, 2009. ISBN 978-83-61407-26-3 ; NOWAKOWSKI, Radosław. *Ulica Sienkiewicza w Kielcach = Sienkiewicza street in Kielce = Sienkiewicza strato en Kielce*. Bodzentyn : Liberatorium, 2009. ISBN 978-83-61946-28-1.

³²¹ CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008, p. 19.

³²² MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S. l.] : Le mot et le reste, 2012, p. 4.

être une forme autonome, qui se suffit à elle-même, et contenir un texte qui accuse cette forme, qui en fasse partie intégrante³²³ ». On entrevoit là des traits communs à ces différentes branches du livre d'artiste.

Zenon Fajfer définit la *libérature* ainsi :

La littérature est une sorte de littérature dans laquelle le texte et la forme matérielle du livre forment un tout organique, et tous les éléments, y compris non verbaux, peuvent être porteurs de sens. Par conséquent, non seulement la couche verbale, mais aussi l'espace physique et la construction du livre, sa forme, son format et sa disposition typographique sont importants dans le travail libéraire³²⁴.

Et pour parvenir à une œuvre totale, l'auteur a, comme dans le *bookwork* de Carrión, un « faisceau de tâches » plus important : « C'est aussi une œuvre entièrement d'auteur, contrôlée par l'écrivain à chaque étape de la création³²⁵ ».

La *libérature* et le *bookwork* présentent des traits communs mais diffèrent sur la forme du livre. En effet, alors que Carrión était plus favorable à un maintien de la forme traditionnelle du livre qui lui donne l'apparence d'un livre ordinaire à la différence de la *libérature* autorise une prise de distance avec cette forme : « il n'y a aucune raison de vous limiter à la forme de *codex* traditionnelle. L'œuvre peut prendre toute forme et être réalisée en tout matériau³²⁶ », voire même il la préconise : « this is much easier to achieve when we abandon the traditional model of the book³²⁷ ». Le corpus permettra d'observer les nuances entre ces deux familles de livres d'artistes qui adoptent deux démarches opposées qui seront développées dans la section suivante : la forme du livre ordinaire et la forme du livre extraordinaire.

2. LA DÉFINITION DU LIVRE À L'ÉPREUVE DU LIVRE D'ARTISTE

³²³ CARRIÓN, Ulises Bogard. *op. cit.*, p. 33.

³²⁴ Texte original en polonais : « Liberatura to taki rodzaj literatury, w którym tekst i materialna forma książki tworzą organiczną całość, a wszelkie elementy, w tym również niewerbalne, mogą być nośnikami znaczenia. W utworze liberackim znacząca jest więc nie tylko warstwa słowna, ale także fizyczna przestrzeń i konstrukcja książki, jej kształt, format, układ typograficzny ». FAJFER, Zenon. *op. cit.*

³²⁵ Texte original : « Jest to zarazem dzieło w pełni autorskie, kontrolowane przez pisarza na każdym etapie powstawania ». *Ibid.*

³²⁶ Texte original : « I nie ma żadnego powodu, by ograniczać się tylko do tradycyjnej formy kodeksowej. Dzieło może przybierać dowolną postać i być zbudowane z dowolnego materiału ». *Ibid.*

³²⁷ MAŁOPOLSKI INSTYTUT KULTURY. Zenon Fajfer „Liberature (appendix to a dictionary of literary terms... [en ligne]. 06:04:06 UTC.

Ce travail postule que les livres d'artistes peuvent révéler le livre en tant que forme. Pourtant, les livres d'artistes peuvent aussi mettre à mal sa définition en modelant, tordant, étirant, déformant la forme du livre qui est un des matériaux de l'expression. Johanna Drucker écrit :

most people would agree to a common sense definition of what is or is not a book. But in the work of artists this obvious definition soon loses its clarity. Is a book restricted to the codex form? Does it include scrolls? Tablets? Decks of cards? A block of wood with one end painted with a title, like a conventional spine? A walk-in space of oversized panels hinged together? A metaphysical concept, disembodied, but invoked in performance or ritual?³²⁸

Sur quelle définition du livre à la fois précise et suffisamment souple peut-on se baser pour étudier cet objet protéiforme, le livre d'artiste ? Après avoir posé les quelques jalons d'une définition du livre, on examinera son périmètre en s'intéressant au livre minimal et au non-livre, puis on s'arrêtera sur le livre ordinaire situé à l'intérieur de ce périmètre et sur le livre extraordinaire qui se trouve à ses marges.

2.1 Une définition générique du livre

Le *Dictionnaire encyclopédique du livre*³²⁹ fournit deux définitions du livre. La première correspond à l'usage courant du terme : « Suite de feuillets manuscrits ou imprimés assemblés dans l'ordre où ils doivent être lus, ou dans l'ordre le plus propre à une consultation aisée³³⁰ ».

La seconde définition est propre à l'histoire du livre et elle est proposée par le fondateur de cette discipline en France, Henri-Jean Martin. Elle est la suivante :

Texte ou ensemble de textes formant une unité matérielle envisagée à la fois du point de vue de son support et de son contenu, et présentant certaines des

³²⁸ DRUCKER, Johanna, GRANARY BOOKS (FIRM), et PRESS COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS). *The century of artists' books*. New York City : Granary Books, 1995, p. 2.

Traduction : La plupart des gens s'accorderaient sur une définition de sens commun sur ce qu'est ou n'est pas un livre. Mais dans le travail des artistes, cette définition évidente perd rapidement de sa clarté. Un livre est-il limité à la forme du codex ? Inclut-il les parchemins ? Les tablettes ? Les jeux de cartes ? Un bloc de bois dont l'un des côtés est peint d'un titre, comme un dos conventionnel ? Un espace de passage constitué de panneaux surdimensionnés et reliés ? Un concept métaphysique, désincarné, mais invoqué dans une performance ou un rituel ?

³²⁹ *Dictionnaire encyclopédique du livre*, [2] : E-M. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 2005. Dictionnaire encyclopédique du livre. ISBN 978-2-7654-0910-6. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Salle T - Libre accès - banque FOUC d2. Ill. en noir et en coul., jaquette ill. en coul. 31 cm. Bibliogr. p. 1006-1071.

³³⁰ *Ibid.*, p. 788.

caractéristiques du livre au sens précédent (notamment celle de pouvoir être transporté sans difficulté notable par un homme seul)³³¹.

Cette définition, contrairement à la précédente est moins contraignante du point de vue de la forme du livre ce qui permet d'inclure l'ensemble des formes que le livre a pu prendre au cours de son histoire mais aussi la diversité de ses formes selon les régions du monde. On prendra donc comme point de départ cette seconde définition. Elle présente l'avantage d'inclure des formes plurielles, ce qui semble un choix pertinent dans le cas des livres d'artiste. Il faudrait toutefois ajuster la définition aux livres d'artistes en remplaçant « texte ou ensemble de textes » par une formulation telle que « contenu textuel, iconographique et matériel ».

La définition du livre proposée par le paléographe Denis Muzerelle dans son *Vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits* permet de préciser cette définition de départ : « assemblage portatif d'éléments présentant une surface plane sur lesquels un texte peut être écrit de façon durable³³² ». Elle ajoute deux caractéristiques essentielles du livre : sa durabilité – lorsque les conditions de conservation sont adaptées – et sa portabilité. On peut préciser cette définition en regardant l'étymologie du mot.

2.2 L'étymologie du terme livre

Le mot livre est issu du latin *liber* qui désigne « le tissu végétal formant la partie vivante de l'écorce des arbres³³³ ». Le terme provient du matériau d'inscription, le bois. De la même manière, le *codex*, la forme du livre imprimé tel qu'on le connaît aujourd'hui³³⁴ est issu du latin *caudex* signifiant « souche » ou « tronc » et désignait à l'origine le nom des tablettes de bois sur lesquelles écrivaient les Romains. À l'origine de ces deux termes, on trouve donc le matériau, celui du support d'inscription mais aussi celui de la couverture. Anne Zali écrit à propos de cette

³³¹ *Ibid.*

³³² MUZERELLE, Denis. *Glossaires Codicologiques* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <http://codicologia.irht.cnrs.fr/recherche>.

³³³ *Op. cit.*, p. 788.

³³⁴ Le dictionnaire encyclopédique donne la définition suivante : « Livre fait de feuilles pliées formant des cahiers assemblées en volume ». *Ibid.*

étymologie latine : « Le livre est défini par son support, son inscriptibilité et sa capacité à envelopper, à protéger³³⁵ ».

Anne Zali revient sur l'étymologie du mot en arabe³³⁶ et en hébreu³³⁷. En arabe, le terme *kitâb* permettait de désigner « l'acte de rassembler une cavalerie dans un même endroit, de coudre ensemble et de rassembler des lettres, mais aussi de clore, de fermer un espace de manière à ce qu'on ne puisse rien y rajouter³³⁸ ». Le terme désigne une action, la réunion d'éléments au sein d'un espace clos. Cette action est matérialisée par la reliure du livre et par la présence d'une couverture.

En hébreu, le livre est désigné par les mots *megilah* et *sefer*. Anne Zali écrit : « "*megilah*" renvoie à l'idée de "rouler", "dérouler" mais aussi "exiler" ou "dévoiler". "*Sefer*" désigne à la fois l'action de conter, de raconter et de compter³³⁹ ». Elle conclut : « Le livre naît dans le geste de la lecture, le livre enroule et déroule le temps, il est le lieu d'une révélation guidée par la main³⁴⁰ ». Les deux termes renvoient à la lecture ; le premier, aux gestes du lecteur d'un *volumen* (i.e. rouler et dérouler le livre pour le lire) inscrits dans une temporalité, et le second, à sa lecture orale (i.e. conter, raconter).

De ce détour par l'étymologie du mot « livre », on peut retirer trois éléments de définition. Il s'agit : (1) d'un support matériel inscriptible enveloppé par un matériau qui le protège, (2) d'un ensemble d'éléments réunis au sein d'un espace clos et (3) d'un objet qui permet la lecture grâce à des gestes particuliers et en suivant l'ordre d'apparition des éléments. On remarque que ces différents éléments sont intrinsèquement liés à la forme du livre. Ainsi, les matériaux utilisés permettent l'inscription et la protection de celle-ci, la reliure permet de réunir plusieurs éléments comme un ensemble clos, et la structure du livre impose une mise en ordre des éléments et nécessite des gestes de lecture adaptés.

³³⁵ ZALI, Anne, GERMAIN, Marie-Odile, et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *La grande aventure du livre: de la tablette d'argile à la tablette numérique*. Paris : Bibliothèque nationale de France : Hatier, 2013, p. 11.

³³⁶ Elle écrit : « désigne l'acte de rassembler une cavalerie dans un même endroit, de coudre ensemble et de rassembler des lettres, mais aussi de clore, de fermer un espace de manière à ce qu'on ne puisse rien y rajouter ».

³³⁷ Elle explique : « "*megilah*" renvoie à l'idée de "rouler", "dérouler", mais aussi "exiler" ou "dévoiler" [...] "*Sefer*" désigne à la fois l'action de conter, de raconter et de compter » ZALI, Anne, GERMAIN, Marie-Odile, et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *op. cit.*, p. 11.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

2.3 Le périmètre du livre redéfini par le livre d'artiste

Si on considère les livres d'artistes sur une échelle, on peut dire que celle-ci est bornée par ce qu'on pourrait qualifier de « livre minimal », à partir duquel un objet peut prendre la dénomination de livre, et par le non-livre à partir duquel un objet ne peut plus être désigné comme un livre. On propose alors de définir ces deux extrêmes entre lesquelles prennent place les livres d'artiste.

Comment définir le livre minimal ? Autrement dit, quels sont les éléments indispensables pour qu'un objet puisse être considéré comme un livre³⁴¹ ? Si on reprend les éléments pointés précédemment à partir de l'étymologie et complétée avec la définition de Denis Muzerelle, il y a : (1) un support matériel inscriptible, (2) un ensemble d'éléments, (3) une mise en ordre de ces éléments, (4) une fonction protectrice et durable, (5) la portabilité de l'objet. Le livre *Un pli, un livre*³⁴² d'Éric Watier consiste en une feuille de papier pliée en deux avec sur la première de couverture en guise de titre : « Un livre » et dans la double page intérieure sur le premier tiers de la belle page, les mots « Un pli ». À en croire l'artiste, il suffirait d'un geste minime, celui de plier un matériau particulier-une feuille de papier, d'un titre et d'un contenu – ici une phrase non-verbale de seulement deux mots – pour qu'une feuille de papier devienne un livre³⁴³. L'addition d'un pli, la présence d'un titre et d'un contenu textuel seraient suffisants pour faire livre. L'ensemble des éléments de définition du livre pointés précédemment sont respectés même si c'est de façon minimale. En effet, il s'agit bien d'un matériau inscriptible : une feuille de papier. C'est aussi un ensemble d'éléments puisqu'il y a plusieurs mots et qu'il est constitué de quatre pages – couverture et quatrième de couverture incluses. Il y a bien une mise en ordre de ces éléments puisque le titre choisi est *Un livre* et que vient après dans la double page le seul contenu textuel, à savoir : « un pli ». La fonction protectrice et durable est peut-être moins évidente mais on peut estimer que le texte est protégé

³⁴¹ Cela rejoint les propos de Marc Perelman qui, faisant le constat que même lorsqu'un livre est altéré, il demeure reconnaissable comme un livre, se demande alors : « Quel est le seuil de visibilité que lui confère son aspect formel et qui donc le désigne comme livre ? ». PERELMAN, Marc. Livre papier vs livre électronique (forme chaude vs forme froide). Dans : MILON, Alain (dir.), *L'Esthétique du livre* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 13 février 2013, p. 398. [Consulté le 12 février 2020]. Autour du livre et de ses métiers. ISBN 978-2-8218-2685-4. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pupo/1912>. Dans cette section, on s'intéresse aux livres situés au seuil de visibilité du livre.

³⁴² WATIER, Éric. *Un livre: [un pli]*. Rennes : Éditions Incertain Sens, 2003.

³⁴³ Voir MELOT, Michel. *Le livre comme forme symbolique | Institut d'histoire du livre* [en ligne]. 2004.

« On peut dire que le livre est né du pli. Prenez une feuille et pliez la en deux : vous obtiendrez ce qu'on appelle un livre. Il tient debout. Il s'ouvre et se ferme. La feuille est devenue volume ».

puisqu'il se trouve à l'intérieur du livre. Le dernier élément, la portabilité, est bien respecté puisqu'il s'agit d'une page pliée en deux. Ce livre minimal d'Éric Watier est donc un livre et si on le place sur l'échelle du livre, il se situe à son extrémité, là où commence le livre.

Il convient de se demander à présent : à partir de quand parle-t-on de non-livre ? La publication *Flipochrome*³⁴⁴ de Jochen Gerner est un autre cas-limite. On va regarder si elle se situe dans le périmètre du livre ou en dehors. À première vue, il s'agit d'un poster mais lorsqu'on regarde la présentation de l'éditeur, on voit que *Flipochrome* a un ISBN et que l'éditeur le décrit comme un livre. En effet, il mentionne son ISBN à 13 caractères et présente cette publication comme un poster et un livre suggérant qu'elle est les deux à la fois. Il parle ainsi de « séquence de minifilm (*flipbook*)³⁴⁵ », de « pages » et explique : « Il est donc possible de « lire » ce poster comme une suite d'images légendées mais aussi de le feuilleter comme un *flipbook* après l'avoir assemblé³⁴⁶ ». Il faut voir à présent si on y retrouve les cinq éléments de la définition du livre posée précédemment. Le premier d'entre eux, le support matériel inscriptible est respecté : il s'agit d'une feuille de papier de 70 par 100 centimètres, imprimé en offset en quadrichromie. Le deuxième principe, l'ensemble d'éléments, ne l'est pas puisqu'il s'agit d'une unité matérielle, une unique page. On a dit précédemment qu'on s'appuyait sur une définition du livre qui inclut la variété de formes que l'objet a pris au cours de son histoire. Si on prend l'exemple des *volumina* antiques, le texte est organisé en colonnes et nécessite un déroulement progressif du lecteur pour être lu. Cela n'est pas le cas dans *Flipochrome* dans lequel toute l'image se donne au regard en une fois et aucun geste équivalent à la tourne des pages ou au déroulement du livre n'est nécessaire. L'éditeur présente la publication comme un poster et un livre. Elle est un poster lors de son acquisition et ne devient un livre qu'après l'intervention du lecteur et si ce dernier choisit de plier, découper et assembler l'objet. On fait le choix d'envisager les formes du livre telles qu'elles sont dans les mains du lecteur. Dans le cas de *Flipochrome*, il ne s'agit donc pas d'un livre mais seulement d'un livre potentiel. Le troisième principe, la mise en ordre de ces éléments est respecté puisque l'artiste organise 80 images selon un ordre

³⁴⁴ GERNER, Jochen. *Flipochrome* [image]. 2010. Richelieu - Estampes et photographie - Magasin - DH-1 (GERNER, Jochen)-FT 6. Offset en coul. 100 x 70 cm (f.). Tirage : 500 ex.

³⁴⁵ *Lendroit éditions - Flipochrome* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lendroit.org/catalogue/fiches/544-Flipochrome>.

³⁴⁶ *Ibid.*

chromatique qu'il a sciemment choisi. Le quatrième principe n'est pas respecté puisqu'il s'agit d'une affiche et qu'il n'y pas de couverture ni même un pli qui protégerait le contenu du livre. Une fois plié, découpé et assemblé cette quatrième condition sera respectée mais cela n'est pas le cas lors de l'acquisition du poster. La cinquième condition, la portabilité n'est pas évidente : la publication est légère mais à l'acquisition, sauf si on l'enroule, elle est encombrante. Toutefois, elle demeure portable alors on peut estimer que cette condition est respectée. On constate donc que sur les cinq critères, deux ne sont pas respectés. On peut dire alors que *Flipochrome* relève du non-livre et se situe au-delà du périmètre du livre.

L'examen de ces deux cas-limites placent deux repères concrets, deux publications, pour baliser le périmètre du livre : *Un pli, un livre* figure les débuts de ce périmètre et *Flipochrome* représente l'au-delà de ce périmètre, entre les deux se trouvent d'innombrables publications qui relèvent du livre selon la définition du livre établie, et donc notamment les 100 livres qui constituent le corpus.

Conclusion

Le travail de définition du livre d'artiste a été réalisé en plusieurs étapes. D'abord une distinction entre deux livres désignés par la même expression, deux approches distinctes du livre d'artiste – celles d'Anne Moeglin-Delcroix et de Johanna Drucker, puis le choix d'une voie médiane entre ces deux approches pour élaborer le corpus de livres d'artistes qui servira à cette étude. L'enjeu est d'aboutir à une fiche d'identité commune et cohérente pour étudier ensemble des ouvrages différents, mais en même temps d'intégrer des livres interrogeant les limites de la définition. Plusieurs textes critiques (Moeglin-Delcroix, Brogowski, Carrión) soulignent l'importance de l'apparence ordinaire du livre d'artiste. Or s'il est indispensable que le livre d'artiste soit composé de suffisamment d'éléments permettant de l'identifier comme étant un livre, qu'il ait l'apparence d'un livre ordinaire est secondaire. Certes, cette préférence est liée au projet démocratique qui animait les livres d'artistes des pionniers du genre. Mais elle exerce une influence sur certaines publications contemporaines d'artistes ou d'éditeurs ayant connaissance de ces écrits critiques et de livres d'artistes emblématiques qui adoptent cette forme du livre ordinaire.

La présentation du *bookwork*, du livre d'artiste pour enfants et de la *liberatura* a fait apparaître des ressemblances et dissemblances entre ces trois « familles » de la zone d'activité du livre d'artiste notamment en ce qui concerne leur forme. Ainsi, le *bookwork* favorise la forme séquentielle du codex alors que la *liberatura* encourage à s'en éloigner. Et on observe les deux tendances dans le livre d'artiste pour enfants.

La définition du livre, envisagé en tant que forme matérielle à partir d'une définition générique et de son étymologie, a été mise à l'épreuve par l'examen de deux cas-limites *Un pli, un livre* et *Flipochrome* qui révèlent le périmètre du livre, le premier en ramenant le livre à sa forme minimum, et le second, en signalant la limite au-delà de laquelle il s'arrête.

CHAPITRE 3 - LA PART DU MÉDIUM DANS LA LECTURE

Les éléments posés dans le chapitre précédent ont permis de définir les objets étudiés, ce troisième chapitre va présenter les principales notions et concepts mobilisés dans la thèse en vue de répondre à la problématique. Ainsi, ces deux chapitres posent-ils les bases théoriques de la thèse.

Dans la première partie de ce chapitre, on commencera par examiner les notions de médium et de forme en regardant à la fois du côté du livre et de l'œuvre. Ainsi, on envisagera le médium comme un véhicule de transmission mais aussi, dans le cas particulier du livre d'artiste, comme un médium artistique. On s'intéressera ensuite à la forme du livre en commençant par un historique de ses formes matérielles. On poursuivra en regardant les deux versants de la forme-livre, matériel et symbolique. Puis on étudiera le cas particulier de la forme du livre d'artiste en repartant du concept de forme dans le domaine esthétique. On s'aidera ensuite des remarques d'Anne Moeglin-Delcroix sur la forme dans les livres d'artistes avant de distinguer deux tendances opposées de la forme des livres d'artistes : celle du livre ordinaire et celle du livre extra-ordinaire.

La seconde partie de ce chapitre constitue notre proposition pour étudier le rôle des formes-livres dans l'expérience de lecture. En prenant comme point de départ la métaphore de l'architecture, on oriente notre regard sur la dimension spatiale du livre, sa matérialité et sa capacité à « contenir le lecteur ». On poursuit en abordant l'appropriation de cette forme, l'expérience du *liseur*³⁴⁷ et son parcours dans la forme-livre articulant ainsi les notions avec lesquelles on élabore notre approche. N'oubliant pas que le livre d'artiste est un cas particulier, on réfléchira à l'expérience qu'il propose et ce que signifie « lire une œuvre ». On aura ainsi posé un certain nombre de jalons constituant le socle de notre réflexion ainsi qu'un outillage théorique dans lequel puiser avant d'entrer dans la partie empirique de l'étude.

³⁴⁷ On emploie ce terme en référence aux travaux de Michel Picard. On le définira dans ce chapitre dans la section 2.1.3 L'expérience du liseur.

1. NOTIONS ET CONCEPTS MOBILISÉS

1.1 Duplicité du médium dans le livre d'artiste

1.1.1 Le médium livre

Le livre est un médium. Il s'agit là d'un point de départ de notre réflexion. Et étant donné que l'objet étudié, le livre d'artiste, a la particularité d'être un livre et une œuvre plastique, le médium sera envisagé sous un angle à la fois communicationnel et esthétique. On commencera par le médium tel qu'il est défini par la médiologie puis on poursuivra avec le médium artistique.

Recourir au terme de « médium » pour désigner le livre permet d'éviter le terme de « support ». Régis Debray explique ce qu'il reproche au terme support de la manière suivante : « En quoi le terme de support s'avère si impropre, qui postule un rapport d'extériorité entre la chose portée et ce sur quoi elle repose (la soupière et la table)³⁴⁸ ». Le support induit l'idée que le livre n'est qu'une surface sur laquelle serait déposé un message et le dit support n'aurait alors aucune incidence sur la transmission. Le fondateur de la médiologie préconise l'emploi du terme médium qui permet de basculer de ce rapport d'extériorité à un rapport d'intériorité permettant ainsi d'examiner le rôle du médium lors d'une transmission.

Par ailleurs, comme on l'a évoqué dans l'introduction de ce manuscrit³⁴⁹, si on prête attention aux formes que le livre a pu prendre au cours de son histoire et aux techniques d'inscription utilisées, on constate que l'inscription et le « support » sont matériellement intriqués à l'instar des caractères cunéiformes gravés dans l'argile. D'un point de vue matériel le texte n'est pas déposé sur le support - la tablette d'argile - mais plutôt incrusté dedans. À cet égard, le terme « support » est peu approprié.

En affirmant que le livre est un médium, on indique que le livre prend part à la transmission, c'est-à-dire à la lecture. Debray explique :

La transmission d'un contenu de sens l'incorpore en fait à son véhicule, lequel le soumet à sa loi. C'est le caractère substantiel de la médiation qui fait jouer la

³⁴⁸ DEBRAY, Régis. *Transmettre*. Paris : O. Jacob, 1997, p. 49-50. [Consulté le 27 février 2017]. Le champ médiologique. ISBN 978-2-7381-0461-8.

³⁴⁹ Voir Introduction générale « Matérialité du médium ».

transmission comme transsubstantiation, transmutation dynamique et non reproduction mécanique, qui ajoute autant qu'elle retranche³⁵⁰.

Dire que le livre est un médium plutôt qu'un support permet donc de prendre en compte la loi que le livre impose au contenu.

Le philosophe définit le médium ainsi : « le dispositif véhiculaire. L'organe de transmission. L'invisible support – en grec, *l'upokeimenon*, ce qui gît en dessous, ce qui ne se montre pas³⁵¹ ». Le concept permet de rendre visible celui qu'on a tendance à oublier au profit du message : le canal de transmission. Régis Debray explique le médium ainsi : « A sert de médium à B lorsque B advient par A, n'est pas possible pratiquement sans A³⁵² ». On peut dire que dans cette recherche, A est la forme du livre et B est la lecture. On étudie ainsi ce que cette forme fait à la lecture.

Le concept de médium permet d'étudier l'articulation de plusieurs dimensions, cet élément tiers mentionné par Davallon³⁵³. Debray explique :

La médiation articule en effet deux faces : une face technique – la « matière organisée » (MO) – et une face organisationnelle ou politique – « l'organisation matérialisée » (OM), à savoir des institutions qui produisent, utilisent, propagent et légitiment les supports et les outils techniques³⁵⁴.

À travers ce chiasme, il distingue les dispositifs techniques – la matière organisée, des dispositifs organiques – l'organisation matérialisée – tout en soulignant leur intrication. C'est cette intrication qui fonde la médiation en reliant « ce qu'on sépare abusivement (la machine et l'homme)³⁵⁵ ». La « machine » qu'on étudie est une machine à lire³⁵⁶ : le livre et on examine les liens qu'elle tisse avec le lecteur durant la lecture.

À partir du concept de médium le philosophe a fondé la médiologie. Sur son site internet, il la présente ainsi : « Étude systématique des interactions entre la technique et la culture, la médiologie s'intéresse aux moyens de transport du sens,

³⁵⁰ DEBRAY, Régis. *op. cit.*, p. 50.

³⁵¹ BAUDRILLARD, Jean, FINKIELKRAUT, Alain, SERRES, Michel, et al. *Les cahiers de médiologie une anthologie*. Paris : CNRS, 2009, p. 15.

³⁵² DEBRAY, Régis. *Histoire des quatre M. Les cahiers de médiologie*. Gallimard, 1998, Vol. N° 6, n° 2, p. 13.

³⁵³ Voir DAVALLON, Jean. *La médiation : la communication en procès ?* 2003, p. 23.

³⁵⁴ *Qu'est-ce que la médiologie ? - médiologie* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 avril 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.mediologie.org/qu-est-ce-que-la-mediologie-26>.

³⁵⁵ JEANNERET, Yves. *La médiologie de Régis Debray. Communication & Langages* [en ligne]. 1995, Vol. 104, n° 1, p. 5. DOI 10.3406/colan.1995.2583.

³⁵⁶ VALÉRY, Paul. *Les deux vertus d'un livre*. Paris : Arts et métiers graphiques, 1927.

dans l'espace et dans le temps³⁵⁷ ». Plutôt qu'une science, elle est une méthode qui s'intéresse aux interactions entre ce qui relève de la technique – et du matériel – et ce qui concerne la culture. Dans un article critique sur la médiologie, Yves Jeanneret dégage deux principes de la méthode médiologique à partir des écrits de Debray. Le premier est le refus de la dichotomie corps-esprit :

Principe 1 : refuser le clivage entre le corps et l'esprit de la culture, c'est-à-dire entre des dispositifs techniques (le livre, la radio, l'écran vidéo, etc.) et des courants intellectuels (le christianisme, la philosophie des lumières, le marxisme)³⁵⁸.

Le second principe vise à prendre en compte la richesse de l'objet technique :

Principe 2 : décrire vraiment l'épaisseur matérielle et signifiante de l'ensemble complexe qu'on nomme média : supports, dispositifs, circuits, milieux, etc » ou encore « l'ensemble, techniquement et socialement déterminé, des moyens de transmission et de circulation symboliques³⁵⁹.

On adopte une approche médiologique en considérant le livre comme un médium au sein duquel s'articulent des dispositifs matériels et symboliques, et en observant l'épaisseur matérielle du médium dans des livres d'artistes où elle est particulièrement observable. On examine ainsi l'entre-deux situé entre le livre et le lecteur ou – pour reprendre les mots de Régis Debray – entre l'outil et le geste, entre le monde des objets et le monde de la vie³⁶⁰.

1.1.2 Le médium artistique

L'objet étudié, le livre d'artiste est une œuvre plastique et à ce titre il sera aussi envisagé comme un médium artistique, au même titre que la peinture, la sculpture ou la performance. Le concept de médium artistique a été mobilisée dans le champ de l'Art à propos de l'Art moderne³⁶¹. Selon Pascal Krajewski, chercheur en Sciences de l'Art, il est toujours pertinent de recourir à la notion de médium³⁶² qu'il définit ainsi :

³⁵⁷ *Qu'est-ce que la médiologie ? Op. cit.*

³⁵⁸ JEANNERET, Yves. *op. cit.*, p. 5.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 5-6.

³⁶⁰ Voir le tableau des médiasphères BAUDRILLARD, Jean, FINKIELKRAUT, Alain, SERRES, Michel, et al. *Les cahiers de médiologie une anthologie*. Paris : CNRS, 2009, p. 17.

³⁶¹ Le terme a été utilisé pour la première fois en 1940 par Clement Greenberg.

³⁶² KRAJEWSKI, Pascal. Éditorial. *Appareil* [en ligne]. Juin 2016, n° 17. [Consulté le 23 avril 2019]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/appareil/2281>.

Le médium serait le mode d'être artistique d'un matériau. Plus exactement, il serait l'ensemble des matériaux dans leur usage et destination artistiques, dans leur modalité artistique (qui définissent ainsi l'art du médium en question). Médium, alias matériau transcendé, ou matériau qui échappe à sa condition mondaine et prosaïque par le geste technique et intentionnel de l'artiste³⁶³.

À partir de cette définition, on peut dire que dans le cas des livres d'artiste, le médium livre est transcendé « par le geste technique et intentionnel » de l'artiste.

Pascal Krajewski replace le concept de médium artistique dans son contexte :

Le concept de médium en art a été théorisé au début du XX^e siècle pour révéler l'essence particulière d'un art en examinant les ressources de sa matérialisation. Il s'agissait d'analyser les matériaux de l'œuvre d'art et leur emploi pour déterminer les caractéristiques propres, autonomes et exclusives de chaque art³⁶⁴.

Étudier le livre d'artiste comme un médium artistique implique donc un examen du «matériau» livre³⁶⁵. L'auteur ajoute :

Le médium dit aussi bien le matériau que le mouvement de la « poïèse » qui s'en empare ou l'attention de « l'esthèse » qui le perçoit. Il a, non une logique, mais une opérativité interne que l'artiste doit affronter, pour que le public puisse s'y confronter³⁶⁶.

Avec le concept de médium, Pascal Krajewski articule « poïèse » et « esthèse ». Il le reformule ainsi : « Si l'approche est donc d'abord poïétique (du côté du créateur), elle n'en resurgit pas moins en son versant esthétique (du côté du récepteur)³⁶⁷ ». L'artiste *compose avec* le médium et le regardeur *est affecté par* le médium.

Le concept de médium artistique remet en question la conception hylémorphique héritée d'Aristote. Dans un article consacré au médium artistique, le philosophe Michel Guérin mentionne l'hylémorphisme en le définissant de la manière suivante :

L'imposition d'une forme à une matière avec une distribution asymétrique des qualités : la vertu (la virilité) de la forme (*morphè*) fait d'elle le principe actif, tandis que la matière, *hylè*, a comme principale qualité sa passivité ou

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Il ne s'agit pas d'un matériau au sens strict, mais d'un objet constitué, le plus souvent, de papier et ayant une forme spécifique. On va s'attacher à préciser cette forme dans les sections qui suivent.

³⁶⁶ KRAJEWSKI, Pascal. *op. cit.*

³⁶⁷ *Ibid.*

malléabilité : elle se prête à n'importe quelle forme qui voudra bien poser sur elle son sceau et sa marque.

Face à cette conception où la totalité de la forme serait déjà dans le projet, le concept de médium artistique redonne selon lui son importance au matériau en prenant en compte sa participation au processus poïétique. Michel Guérin propose d'envisager le médium comme un « *milieu plastique*³⁶⁸ ». Il explique : « L'œuvre, donc, est milieu. Elle se confond, si l'on peut dire, avec son « bouillon de culture », avec son environnement nourricier ». Le livre est cet environnement nourricier dans lequel émergent les livres d'artiste.

Anne Moeglin-Delcroix fait la distinction entre le médium – le véhicule – et le médium artistique. Elle écrit à propos des artistes qui font des livres d'artistes : « ce qu'ils disent, ils ne le disent pas hors du livre et sans lui, mais avec lui, transformant le médium en matériau, pour donner à l'idée une "forme"³⁶⁹ ». Elle ajoute : « Le livre n'est pas *a priori* un médium artistique, mais il peut le devenir³⁷⁰ ». Lorsque les artistes s'emparent du livre comme d'un matériau de l'expression, le livre devient un médium artistique. Il est alors doublement médium (i.e. véhicule et matériau transcendé).

À l'issue de cet examen du concept de médium dans le champ de la médiologie et de l'esthétique, on constate que les deux concepts ne se superposent pas. Le médium artistique est un cas particulier dans lequel le médium – le véhicule – est un matériau de l'expression.

1.2 La forme du livre

On s'attachera ici à examiner les formes prises par le livre au cours de son histoire puis à décrire cette forme en examinant comment s'articulent les aspects matériels et symboliques en son sein.

1.2.1 Historique des formes du livre

³⁶⁸ GUÉRIN, Michel. Qu'est-ce qu'un médium artistique ?. Intention et condition. *Appareil* [en ligne]. Juin 2016, n° 17. [Consulté le 23 avril 2019]. DOI 10.4000/appareil.2308.

³⁶⁹ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S. l.] : Le mot et le reste, 2012, p. 3.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 52.

Avant de définir la forme du livre, on va examiner les différentes formes qu'il a prises au cours de son histoire millénaire. On se base ici sur la définition de l'historien du livre Henri-Jean Martin³⁷¹ selon laquelle le livre n'est pas seulement un *codex* et qu'il peut adopter des formes variées. On peut dire que les plus anciens livres datent du quatrième millénaire avant notre ère. Leur naissance vient successivement à celle de l'écriture (vers 3300 av. J.-C. en Mésopotamie et vers 3200 av. J.-C. en Égypte). La forme-livre a connu plusieurs évolutions au cours du temps et des différences selon les civilisations et on va s'arrêter sur ses principales évolutions en envisageant quatre aspects de la forme matérielle du livre : la forme du volume, sa structure, les matériaux utilisés et les techniques d'inscription dans un ordre chronologique.

Comme il est difficile de les séparer, on examinera la forme du volume et la structure du livre conjointement. La forme du volume désigne le livre en tant que forme dans l'espace tridimensionnel où se trouve le lecteur, alors que la structure désigne le livre ouvert avec son organisation spatiale spécifique liée en partie au type de reliure utilisé. En Mésopotamie, les premiers livres prennent la forme d'une tablette d'argile qui tient dans la paume de la main³⁷². Son volume est presque un pavé avec une face plane que le scribe grave en premier et un revers légèrement bombé du fait de la malléabilité du matériau qui prend appui sur la main du scribe. Ce support est utilisé jusqu'au I^e siècle. Entre 2000 et 1900 av.-J.C, les Égyptiens recourent à la forme du rouleau. Ce livre qu'on appelle *volumen* se déroule latéralement. Le rouleau de papyrus est présent en Égypte, au Moyen-Orient, en Grèce et dans le bassin méditerranéen. À partir du II^e siècle av. J.-C., on réalise des *volumina* de parchemin à Pergame, en Grèce et dans le bassin méditerranéen, puis des rouleaux qui se déroule verticalement, les *rotuli*, en Europe occidentale. Qu'ils soient *volumina* ou *rotuli*, leur forme est celle d'un cylindre. Les premiers *codices* sont inventés à Rome au II^e siècle et consistent en un assemblage de feuilles de papyrus ou de parchemin pliées en cahiers et reliés. Ils sont les descendants des tablettes de bois parfois recouvertes de cire et tenues ensemble par des fils ou des lanières de cuir que les Romains utilisaient pour des comptes ou pour des notes et qui servaient de brouillons aux scribes avant d'être recopiés sur un rouleau. *Caudex*

³⁷¹ *Dictionnaire encyclopédique du livre*, [2] : E-M. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 2005, p. 788.

³⁷² ZALI, Anne, GERMAIN, Marie-Odile, et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *La grande aventure du livre: de la tablette d'argile à la tablette numérique*. Paris : Bibliothèque nationale de France : Hatier, 2013, p. 8.

signifie d'ailleurs « souche » ou « tronc ». Le *codex* de papyrus ou de parchemin ne s'impose qu'à partir du IV^e siècle. Il est moins encombrant que le rouleau et, une fois fermé, sa forme est celle d'un pavé facilement empilable et transportable. Il est aussi plus maniable que le rouleau comme il n'est pas nécessaire de le tenir avec les deux mains, la seconde main peut alors annoter le livre. Cette nouvelle forme plus compacte permet le développement de la lecture silencieuse et avec elle le passage d'un usage public de la lecture à un usage privé. Le passage du rouleau au *codex* est considéré comme la première grande révolution du livre. Le livre imprimé dans sa forme la plus actuelle est le descendant du *codex*. Aujourd'hui, on lit en partie sur des supports numériques (smartphone³⁷³, ordinateur³⁷⁴, tablette³⁷⁵, liseuse³⁷⁶) et du point de vue de la forme, on peut dire qu'ils s'apparentent à la tablette sumérienne dans la mesure où ils ont la forme d'un pavé et d'ailleurs le terme de tablette y fait directement référence. Le passage du *codex* imprimé au livre numérique est considéré comme la troisième grande révolution du livre. Elle présente une différence majeure avec les formes manuscrites et imprimées du livre qui l'ont précédées puisque dans le livre numérique, texte et support ne sont plus liés, autrement dit puisqu'il y a une rupture entre le contenu et la matérialité du support. Chacune de ces formes implique une prise en main de l'objet et des gestes spécifiques (e.g dérouler le *volumen* ou tourner les pages du *codex*) ainsi que des usages différents (e.g. *volumen* propice à une lecture orale et *codex* qui permet la lecture silencieuse). Leurs qualités de conservation sont aussi variables (tablette d'argile crue moins stable que lorsqu'elle est cuite, *volumina* de papyrus moins aisés à stocker en bibliothèque que les *codices* qui eux sont empilables etc.).

On peut reprendre cet historique des formes-livres en regardant de plus près les matériaux utilisés. Le livre apparaît dans différentes régions du monde successivement à la naissance de l'écriture³⁷⁷ et les matériaux utilisés sont divers. Annie Berthier, conservatrice à la BnF explique : « Qui dit "écriture" dit "supports" : matières et formes. Utiliser d'abord comme support d'écriture ce dont on dispose

³⁷³ Le premier smartphone est l'IBM Simon et a été conçu en 1992 et commercialisé en 1994.

³⁷⁴ Le premier micro-ordinateur a été conçu en 1973.

³⁷⁵ La première tablette électronique grand public, la GRiDPad, a été inventée en 1989.

³⁷⁶ La première liseuse électronique remonte à 1992-1993 et a été pensée par deux doctorants de l'Université Polytechnique de Milan, F. Crugnola et I. Rigamonti.

³⁷⁷ 3300 av. -J.C. en Mésopotamie, 3200 av; - J.C. en Égypte, 1400 av. - J.C. en Chine.

facilement dans son environnement proche est un invariant dans toutes les civilisations³⁷⁸ ».

La tablette sumérienne est en argile, un matériau abondant dans les vallées du Tigre et de l'Euphrate qui sert par ailleurs comme matériau de construction et dans la fabrication de divers outils de la vie quotidienne. Certaines tablettes sont en pierre, un matériau dans lequel les éventuelles corrections du scribe étaient moins aisées. Les premiers *volumina* étaient en papyrus, une plante répandue dans le delta du Nil qui était utilisée en outre dans l'alimentation, dans la confection des vêtements ou encore dans la fabrication de cordes. Le parchemin est apparu au II^e siècle avant notre ère. Cette peau d'animal apprêtée pour servir de support d'écriture, a été créée par des habitants de Pergame en quête d'un nouveau support pour remplacer le papyrus car le pharaon Ptolémée V avait interdit son exportation vers Pergame. Concurrent du papyrus, le parchemin –de mouton et parfois de veau ou de chèvre– présentait l'avantage d'être moins tributaire d'une seule région et son pliage était plus aisé et il s'est progressivement imposé dans la fabrication du *codex*. Parmi les autres supports utilisés, on peut citer aussi la feuille de latanier, une feuille de palme qui a été utilisée pour la fabrication de manuscrits, –appelées ôles en Inde et dans plusieurs pays d'Asie du Sud-Est– probablement dès le 1^e siècle de notre ère. On peut aussi penser à la soie et aux lattes de bambous que les Chinois ont utilisé avant d'inventer le papier à base de plantes riches en cellulose au II^e siècle avant notre ère. Le papier et ses différentes techniques de fabrication se sont répandues dans le monde arabe où il est produit à base de chiffons, puis autour de la Méditerranée pour gagner l'Europe au XII^e siècle. Ce nouveau support plus souple et moins onéreux que le parchemin, a contribué à l'essor de l'imprimerie lorsque Johannes Gutenberg invente la presse typographique à caractères mobiles au XV^e siècle. Les matériaux utilisés pour les supports numériques sont difficilement reconnaissables contrairement à ceux utilisés précédemment. En effet, les supports numériques sont réalisés par l'assemblage de pièces fabriquées à partir de matières premières diverses et transformées (métaux, verre, plastique). On remarque ainsi que les matériaux utilisés sont largement déterminés par leur disponibilité dans l'environnement proche des hommes et qu'ils sont étroitement liés à la forme et structure du volume.

³⁷⁸ BnF - *l'aventure du livre - Arrêt sur* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 16 février 2022]. Disponible à l'adresse : <http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/premiers-supports/01.htm>.

On peut noter en outre que chacun des matériaux du livre s'accompagne d'une certaine relation des hommes avec la nature d'où ces derniers extraient le support matériel pour inscrire, conserver et transmettre leur savoir. Certains matériaux appartiennent au règne minéral (e.g. tablette d'argile et supports numériques), d'autres au règne végétal (e.g. papyrus, ôles, papier) et d'autres encore au règne animal (e.g. parchemin). Par ailleurs, on peut pointer que chaque matériau utilisé dans ces supports sollicite différemment les sens du lecteur (e.g. ductilité de l'argile ou aspect soyeux du parchemin). Chacun de ces matériaux n'offre pas les mêmes textures sous les doigts de celui qui les lit. La tablette d'argile est lisse, malléable lorsqu'elle est crue, et laisse un léger dépôt poussiéreux sur les doigts ; la pierre n'est pas malléable et peut être lisse ou rugueuse selon le type de pierre ; le papyrus est texturé avec sa trame obtenue par juxtaposition et superposition de bandes verticales et horizontales, le parchemin est plutôt lisse mais sa texture dépend du type de peau utilisée et de la qualité de sa préparation et la texture du papier est variable selon le type de papier (e.g. un vélin ou un papier couché sera lisse contrairement à un papier vergé ou un papier bouffant).

Reprenons une dernière fois cette chronologie en nous focalisant sur les techniques d'inscription. Les caractères cunéiformes sont gravés par le scribe dans l'argile fraîche des tablettes à l'aide d'un calame³⁷⁹ ou plus rarement sculptés dans la pierre. Il s'agit là d'une écriture-sculpture. Les Grecs perfectionnent ensuite l'outil en le taillant en biseau. Les hiéroglyphes sont tracés sur les *papyri* à l'aide d'un calame ou d'un pinceau avec de l'encre noire composée d'eau et de suie et d'encre rouge à base de cinabre³⁸⁰. Les Romains inventent le *style* – appelé ensuite stylet – pour écrire sur les tablettes de cire. Ce nouvel instrument est pourvu d'un côté d'une pointe pour tracer une incision dans la cire, et de l'autre, une spatule – appelée palette – qui permet d'effacer les éventuelles erreurs préfigurant ce crayon à papier avec une gomme au bout qu'on connaît. Pour écrire sur les parchemins, on recourt à partir du VI^e siècle à des plumes, qui sont le plus souvent des plumes d'oie. On note d'ailleurs que comme le parchemin, l'outil pour l'inscription du texte est d'origine animale. Le livre connaît sa seconde révolution au XV^e siècle avec le passage du *codex* manuscrit au *codex* imprimé. Les débuts de l'imprimerie furent chinois avec l'invention de la

³⁷⁹ Roseau taillé en pointe.

³⁸⁰ Minerai qui donne un pigment rouge vermillon après plusieurs opérations notamment de broyage et de lavage.

xylographie³⁸¹ et le plus ancien témoignage retrouvé remonte au IX^e siècle³⁸². La technique s'est répandue en Corée et au Japon et plus tardivement en Europe au XIV^e siècle. En 1377, les coréens réalisent le premier livre imprimé avec des caractères mobiles : *Jikji*³⁸³. Entre 1454 et 1455 à Mayence, Johannes Gutenberg met au point une presse typographique et après quelques premiers essais, il imprime la Bible dite à 42 lignes. Les incunables³⁸⁴ ressemblent aux manuscrits médiévaux mais petit à petit, vont apparaître dans les *codices* de nouveaux éléments (e.g. pagination ou foliotation, livres courants, illustration) et une nouvelle organisation (e.g. page de titre, découpage en livre et en chapitre) qui mènent au livre imprimé tel qu'on le connaît. De la même manière que l'incunable ressemblait au *codex* manuscrit, le livre numérique emprunte un certain nombre d'éléments au *codex*³⁸⁵. Pour reprendre l'expression du médiologue Jacques Perriault, il y a probablement un effet-diligence³⁸⁶ entre le livre imprimé et le livre numérique, comme il y en a eu un entre le *codex* manuscrit et le *codex* imprimé. Certains travaux ont d'ailleurs souligné que le livre numérique mimait l'apparence du livre imprimé en proposant au lecteur des gestes de lecture analogues (e.g. toucher l'angle inférieur droit pour tourner la page).

Cet examen rapide des évolutions de la forme du livre permet d'inscrire le livre dans une histoire des supports. Les livres publiés aujourd'hui sont les héritiers de différentes formes qui ont émergé dans plusieurs régions du monde, se sont diffusées et ont cohabité – parfois durant plusieurs siècles – avant de se marginaliser, de disparaître ou de perdurer dans des usages spécifiques (e.g. le *volumen* qui est encore aujourd'hui la forme de la Torah).

³⁸¹ Technique d'impression au moyen de planches de bois gravées et induites d'encre.

³⁸² Il s'agit du Sūtra du diamant.

³⁸³ Traité bouddhique du moine Seon Baegun (1298-1374). Jikji est l'abréviation de Baegun hwasang chorok buljo jikji simche yojeol qui signifie en français : Jikji, premier livre imprimé au monde avec des caractères mobiles. Dans : *Graphiline.com* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.graphiline.com/article/24522/jikji-premier-livre-imprime-monde-caracteres-mobiles>.

³⁸⁴ Ouvrage datant des premiers temps de l'imprimerie.

³⁸⁵ Voir ZALI, Anne, GERMAIN, Marie-Odile, et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *La grande aventure du livre: de la tablette d'argile à la tablette numérique*. Paris : Bibliothèque nationale de France : Hatier, 2013, p. 36. L'auteur écrit : « Au livre, la tablette emprunte formes et formats : la page et la mise en page ainsi que les techniques intellectuelles (liste, index alphabétique, tables, etc.). Une matrice visuelle et des techniques opératoires qu'Yvan Illich a fort subtilement rassemblées sous l'expression « texte livresque » [...] La tablette emprunte au livre ses modes de lecture et de consultation. Nouveau média, elle mime les protocoles du codex son illustre prédécesseur. C'est un dispositif hybride, dont le substrat matériel et la logistique relèvent de l'informatique, mais qui s'inspire de la culture livresque. Elle ne déroge pas à l'intellection du codex ».

³⁸⁶ Jacques Perriault en propose la définition suivante : « Le nouveau commence par mimer l'ancien. Les premiers wagons de chemins de fer avaient un profil de diligence. Les premiers incunables ont forme de manuscrits ; les premières photos, de tableaux ; les premiers films, de pièces de théâtre ; la première télé, de radio à image etc ». BAUDRILLARD, Jean, FINKIELKRAUT, Alain, SERRES, Michel, et al. *Les cahiers de médiologie une anthologie*. Paris : CNRS, 2009, p. 87.

Cet historique des formes du livre suggère que :

- (1) les matériaux utilisés sont d'origines variées : minérale (e.g. tablette d'argile), végétale (e.g. papyrus et papier) ou animale (e.g. velin) ;
- (2) le recours aux matériaux et l'élaboration d'outils d'inscription sont dépendants des ressources disponibles ;
- (3) les matériaux et les outils d'inscription imposent des contraintes techniques ;
- (4) la forme du volume et la structure du livre ont une incidence sur les gestes et pratiques de lecture ainsi que sur la conservation des ouvrages.

Ces deux derniers constats seront des points d'attention de cette étude³⁸⁷. En effet, on essaiera de tenir compte des contraintes exercées par les matériaux eux-mêmes³⁸⁸ et on s'attachera à comprendre les effets de la forme du livre – et notamment ceux de la forme du volume et de la structure du livre - sur les gestes de lecture³⁸⁹.

1.2.2 Une forme matérielle

Par forme matérielle, on désigne la forme concrète du livre, celle qui est préhensible, visible et tangible. L'existence matérielle du livre est la première condition pour qu'il y ait un acte de lecture. Un livre imprimé est un objet matériel et c'est grâce et à travers cette matérialisation que le lecteur accède au contenu qu'il renferme. On peut distinguer la forme matérielle du livre, commune à l'ensemble des livres, et la forme de tel livre.

La première, la forme de tout livre, correspond à un ensemble de traits caractéristiques qui permettent d'identifier un objet comme étant un livre. Yvonne Johannot décrit cette forme matérielle spécifique :

³⁸⁷ Le premier constat concerne peu ce travail puisque les livres étudiés sont en papier et donc en grande partie avec des matériaux d'origine végétale. Le deuxième constat trouve des échos chez les artistes qui s'autoéditent et parfois s'impriment eux-mêmes, en faisant « avec les moyens du bord ».

³⁸⁸ Notamment dans le chapitre 5, section 4. et dans le chapitre 6, section 3.2 La réalisation : collaborations, aléas et forme définitive des livres.

³⁸⁹ Ce sera étudié dans les chapitres 8 et 9.

En tant qu'objet, le livre a une caractéristique spécifique : voici près de deux mille ans qu'il a conservé exactement la même forme : ce parallélépipède dont les côtés sont restés dans un rapport stable - pour l'essentiel de la production -, rapport qui se situe entre 0,6 et 0,7, soit une proportion avoisinant celle du nombre d'or (0,618)³⁹⁰.

En s'aidant de la proposition d'Ulises Carrión dans son manifeste *Le nouvel de faire des livres*, on va essayer de décrire cette forme matérielle spécifique. L'artiste écrit : « Un livre est un volume dans l'espace³⁹¹ ». Cette affirmation, valable lorsque le livre est fermé mais aussi lorsqu'il est ouvert, rappelle qu'il s'agit d'un objet en trois dimensions. Cela peut sembler une évidence, mais il semble utile de le dire car pendant longtemps le livre a été pensé comme un moyen pour transmettre le savoir ou la pensée originale d'un auteur, sans que l'on prête attention à sa qualité d'objet. En le qualifiant de volume, Ulises Carrión signale que cet instrument de transmission est une forme tangible et qu'elle prend place dans un espace réel, un lieu particulier (e.g. une bibliothèque, un musée, un moyen de transport, le domicile) où se trouve le lecteur. Ce volume a des caractéristiques matérielles spécifiques que le lecteur perçoit avec ses sens mais plus largement avec l'ensemble de son corps. En envisageant le livre comme un volume, on ancre la lecture dans l'espace concret de la lecture et on replace le lecteur dans son corps avant que celui-ci ait ouvert le livre.

Ulises Carrión écrit aussi : « Un livre est une structure à trois dimensions³⁹² ». Lorsque le lecteur ouvre le livre, celui-ci révèle une structure particulière. Cette fois-ci, il n'est plus question du livre fermé qu'on appréhende d'un point de vue extérieur (i.e. un volume qui occupe une certaine place dans l'espace où se tient le lecteur) mais du livre qu'on ouvre et qui présente une architecture interne. Quand Carrión parle d'espaces, cela peut désigner les pages isolément - les feuillets (i.e. le recto et le verso) - ou les doubles pages. L'artiste prend en compte la configuration particulière de ces espaces, délimités par la pliure centrale et par le bord latéral de la page, et exploite leur potentiel d'expression.

Ulises Carrión ajoute : « Un livre est une succession d'espaces³⁹³ » et mentionne un peu plus loin la « nature séquentielle d'un livre³⁹⁴ ». Il précise que ces

³⁹⁰ JOHANNOT, Yvonne. *Qu'est-ce qu'un livre?* 1978.

³⁹¹ CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008, p. 40.

³⁹² *Ibid.*, p. 62.

³⁹³ *Ibid.*, p. 31.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.

différents espaces s'articulent successivement. L'artiste rappelle qu'il y a un ordre de lecture induit par la structure du livre, cet ensemble de pages reliées. Carrión écrit : « Je commence par poser comme principe général qu'un livre est une suite logique de pages³⁹⁵ ». De cette successivité découle la logique de l'ordre des pages. Le lecteur va regarder ces espaces de manière séquentielle. Ulises Carrión poursuit en écrivant : « Chacun de ces espaces est perçu à un moment différent – un livre est aussi une succession d'instant³⁹⁶ ». À cette notion d'espace Carrión articule celle du temps. Intrinsèque à la structure du livre, elle s'actualise durant la lecture.

Carrión rappelle qu'un livre est un volume et une structure en trois dimensions au sein de laquelle des espaces se succèdent. Cela invite à porter un autre regard sur le livre. Être attentif au volume du livre et à sa structure est une première étape en vue d'étudier le rôle de la forme du livre au cours de la lecture qui conduit à s'intéresser à comment le lecteur interagit avec l'objet (e.g. avec ses gestes, avec ses yeux). Carrión n'évoque pas les matériaux du livre (e.g. choix d'un papier particulier) ni d'éventuels éléments relevant de l'ingénierie papier (e.g. découpes ou pliages). Cela tient probablement au fait que Carrión préférait les *bookwork* qui prennent « pour modèle des livres ordinaires³⁹⁷ ».

Mais la forme matérielle du livre est aussi plurielle. Chaque livre imprimé a une forme singulière et ce pour diverses raisons. Ainsi, un livre adoptera tel format propre à une collection d'un éditeur (e.g. le format à la française étiré des éditions Actes Sud), ou tel autre format caractéristique d'un type de livres (e.g. format proche du A4 en portrait de l'album de bande dessinée franco-belge). Il peut s'agir d'un choix d'un auteur-illustrateur se servant du format du livre comme d'une ressource pour l'expression³⁹⁸, de choix d'un éditeur soucieux d'une éthicité du livre³⁹⁹. Le format n'est qu'une des caractéristiques de cette forme matérielle, il y en a de multiples comme on l'observera à travers l'étude du corpus de livres d'artistes.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 62.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 84.

³⁹⁸ Voir AUBRY, Chloé. *Mémoire de master : Comment la matérialité du livre participe-t-elle à la narration dans l'album de jeunesse ?*, sous la direction de Brigitte Ouvry-Vial, Université du Mans. 2014.

³⁹⁹ L'auteur parle d'« horlogerie » du livre pour désigner le travail de mise en livre du texte par l'éditeur « pour que l'ouvrage qui en résulte, comme dans toute opération menée par un horloger-orfèvre, soit une belle mécanique disant l'heure juste du texte ». Voir OUVRY-VIAL, Brigitte. Entre éthique et esthétique du livre.... Dans : MILON, Alain et PERELMAN, Marc (dir.), *L'Esthétique du livre* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 13 février 2013, p. 113-114.

1.2.3 Une forme symbolique

La forme matérielle du livre s'articule à une forme symbolique. Les travaux de l'historien Michel Melot⁴⁰⁰ aide à mieux cerner cette forme symbolique. Dans une conférence de 2004⁴⁰¹, il qualifie le *codex* de « forme symbolique » empruntant l'expression à Erwin Panofsky⁴⁰² afin de désigner « une forme qui exprime par elle-même, de manière implicite, tout un jeu de valeurs et de représentations du monde⁴⁰³ ». En plus d'une analyse sur l'efficacité symbolique du livre, l'historien revient sur la facilité pratique du livre (e.g. compact, maniable, portable) et la solidarité entre texte et support spécifique au livre imprimé. Il explique qu'en tant que forme symbolique, le *codex* induit « dans notre pensée et dans notre comportement un rapport particulier à la vérité, au temps et au corps⁴⁰⁴ ». On va donc revenir sur ces trois rapports à partir des remarques de Melot.

Le *codex* est un ensemble de pages enveloppé par une couverture. Il est une forme matérielle close. Ce caractère clos du livre accorde à son contenu une autorité et instaure un certain rapport à la vérité. Michel Melot déclare ainsi : « Le codex est l'objet d'une vérité unique, complète et autosuffisante pourvue d'un titre et d'une autorité⁴⁰⁵ ». Il explique : « Dans le livre, contrairement à l'ordinateur, la vérité est connue d'avance. Il la contient. Elle ne peut s'en échapper et celui qui connaît cette vérité préconçue s'appelle son auteur⁴⁰⁶ ». Cette qualité matérielle du *codex* a fondé la notion d'auteur et s'accompagne d'une conception de la vérité où « le lisible et le vrai logique⁴⁰⁷ » font autorité, une conception complètement remise en jeu par les technologies numériques.

Le rapport à la vérité est marqué par l'organisation matérielle du livre. Dans un entretien avec l'anthropologue Jack Goody, Michel Melot explique :

⁴⁰⁰ Voir MELOT, Michel et TAFFIN, Nicolas. *Livre*. Paris : L'Oeil neuf éd, 2006, 1 vol.

⁴⁰¹ MELOT, Michel. *Le livre comme forme symbolique | Institut d'histoire du livre* [en ligne]. 2004.

⁴⁰² PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique : et autres essais*. Paris : Les éditions de minuit, 1975. Le Sens commun. ISBN 978-2-7073-0091-1.

⁴⁰³ MELOT, Michel. *op. cit.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ MERZEAU, Louise. Ceci ne tuera pas cela. *Les Cahiers de médiologie*. Gallimard, 1998, n° 2, p. 37.

La forme du codex a, comme l'écriture, façonné la pensée occidentale. Elle s'est formée sur le pli du livre : elle procède par oppositions, de manière dialectique et pense le continu dans le discontinu⁴⁰⁸.

La pensée dialectique s'est développée avec le *codex*, dans lequel des unités successives – les pages – sont ordonnées dans un continuum – le livre. L'historien évoque une autre structure que le *codex* pour montrer l'incidence de celle-ci sur les modes de pensée :

Le pli chinois, n'est pas le même que le pli occidental. Il est souvent en accordéon, écrit sur une seule face, à cause de la fragilité du papier dit-on, mais cela a des conséquences sur les modes de pensée. Le message chinois coule d'une face à l'autre sans interruption, il est un flux articulé mais ininterrompu, alors que l'esprit occidental fonctionne par oppositions, selon une démarche dialectique. La forme du support semble bien là avoir une influence sur celle de nos pensées⁴⁰⁹.

La succession des pages du *codex* induit un certain rapport au temps. Melot rappelle : « Le codex suppose un temps linéaire et mesurable, une origine et une fin, et par conséquent une conception unilinéaire de la causalité⁴¹⁰ ». L'historien explique : « Le livre impose aussi à la pensée ses propres limites. Il a nécessairement un début et une fin. Il assimile tous ses contenus à un récit qui doit suivre un certain ordre dans son développement⁴¹¹ », un rapport au temps complètement bouleversé par l'hypertexte.

Le livre implique un certain rapport au corps. L'auteur souligne que le livre est un objet organique et parle de rapport intime au livre⁴¹². Il explicite son propos :

L'ouverture d'un livre peut ainsi être vécu de manière consciente comme une intrusion dans un corps vivant, dans la peau duquel circule une matière vivante qui y est enfermée. Ainsi le codex est pour ces raisons de corporalité du support et d'appropriation individuelle et d'adhésion du contenu à ce support, un objet propre à véhiculer le secret⁴¹³.

Les matériaux du livre participent de ce rapport spécifique semblable à celui qu'on entretient avec un être vivant. En effet, la lecture engage les sens du lecteur et plus

⁴⁰⁸ GOODY, Jack et MELOT, Michel. La place du livre dans le monde de l'écrit. Entretien entre Jack Goody et Michel Melot. *Pratiques*. Persée-Portail des revues scientifiques en SHS, 2006, Vol. 131, n° 1, p. 77.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁴¹⁰ MELOT, Michel. *op. cit.*

⁴¹¹ GOODY, Jack et MELOT, Michel. *op. cit.*, p. 78.

⁴¹² Michel Melot écrit : « Il ne faut pas sous-estimer cette particularité dans le rapport physique que l'on peut avoir au livre, rapport intime et vite corporel voire passionnel ». *Ibid.*

⁴¹³ MELOT, Michel. *op. cit.*

largement son corps⁴¹⁴. Le lecteur tient le livre dans ses mains et peut en ressentir le poids, ses doigts tournent les pages et son visage se tient à une distance approximative de 30 à 40 cm du livre pour permettre aux yeux de faire la mise au point sur les caractères à lire ou les images à regarder.

Michel Melot nous rappelle que le livre avec sa couverture, sa structure pliée et ses matériaux, induit un rapport particulier à la vérité, au temps et au corps. Le matériel et le symbolique sont intrinsèquement liés dans cette forme spécifique, la forme-livre⁴¹⁵. On désigne ainsi la forme commune à l'ensemble des livres et qui permet de les identifier comme tels. En effet, comme on l'a vu dans la section précédente, le livre a certaines caractéristiques matérielles spécifiques qui permettent de le reconnaître. À côté de ces traits constants, les livres peuvent prendre des formes variées tout en restant dans le périmètre des livres⁴¹⁶.

1.3 La forme du livre d'artiste

Dans ce travail, on parlera de la forme-livre, cette forme spécifique qu'on vient de présenter, mais aussi de la forme au sens esthétique puisque les objets étudiés sont des œuvres. On va s'arrêter sur ce concept de forme en s'appuyant sur un texte du philosophe Jean-Michel Rey.

1.3.1 Le concept de forme

⁴¹⁴ On développe ces aspects dans le chapitre 8, section

2. LA FORME MATÉRIELLE DU LIVRE ET LE CORPS DU LECTEUR.

⁴¹⁵ Brigitte Ouvry-Vial qualifie cette forme livre de « forme sens » et recourt à cette expression dans plusieurs chapitres d'ouvrages OUVRY-VIAL, Brigitte. *Le savoir-lire de l'éditeur? Présupposés et modalités*. Editions Nouveau Monde, 2005 ; OUVRY-VIAL, Brigitte. L'acte éditorial : vers une théorie du geste. *Communication & Langages* [en ligne]. 2007, Vol. 154, n° 1, p. 67-82 ; OUVRY-VIAL, Brigitte. Réflexions sur la figuration du livre comme ruine. Dans : MILON, Alain et PERELMAN, Marc (dir.), *LE LIVRE AU CORPS* [en ligne]. [S. l.] : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 133. [Consulté le 30 mars 2022]. Autour du livre et de ses métiers. DOI 10.4000/books.pupo.4285. On la retrouve aussi dans des textes de Marc Perelman. PERELMAN, Marc. L'ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective). Dans : MILON, Alain (dir.), *Le livre et ses espaces* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007, p. 487-510 ; PERELMAN, Marc. Livre papier vs livre électronique (forme chaude vs forme froide). Dans : MILON, Alain (dir.), *L'Esthétique du livre* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 13 février 2013, p. 397-409.

⁴¹⁶ On aborde de périmètre du livre d'artiste dans le chapitre précédent, dans la section 2.3 Le périmètre du livre redéfini par le livre d'artiste.

Le terme forme issu du latin *forma* a fait l'objet d'usages pluriels parmi lesquels l'«aspect visible de quelque chose, apparence extérieure⁴¹⁷», l'«apparence extérieure donnant à un être sa spécificité⁴¹⁸ », mais aussi la forme du cordonnier⁴¹⁹ et celle de l'imprimeur⁴²⁰ ou encore la « manière dont on s'exprime⁴²¹», des significations qu'on retrouve encore aujourd'hui en français. On remarque dans ces usages que le terme est liée au *faire* et même au *savoir-faire* (e.g. du cordonnier ou de l'imprimeur) ainsi qu'à l'expression. Une signification nous paraît particulièrement intéressante en ce qui concerne la forme du livre : l'«apparence extérieure donnant à un être sa spécificité⁴²²». L'apparence confère à un « être » - pour ce qui nous intéresse, il s'agit d'un objet, le livre – sa spécificité. Cela fait écho à nos propos sur la forme spécifique du livre dans la section précédente⁴²³.

Mais à présent, on va se limiter à une définition de la forme dans le champ de l'esthétique étant donné qu'on souhaite étudier des livres d'artiste. Même au sein de cette discipline au sein de laquelle elle est une notion majeure, la polysémie du terme et ses usages variables rendent l'exercice de sa définition difficile. Lorsqu'il questionne le concept de forme en esthétique, Jean-Michel Rey mentionne l'instabilité du terme présente dans son étymologie latine et encore aujourd'hui en français. Il commence d'ailleurs sa démonstration en pointant le caractère insoluble de la signification de ce terme⁴²⁴. Malgré ses significations plurielles, la notion de forme présente des qualités qui nous ont conduit à la mobiliser.

Jean-Michel Rey présente le concept de forme dans sa dualité de sens. Il explique que d'un côté, la forme a trait à l'extériorité d'un objet permettant ainsi de désigner « la figure ou l'aspect qu'on donne à une chose matérielle – une statue par exemple – ou à une chose abstraite, à un être de langage⁴²⁵ ». Et il ajoute que de

⁴¹⁷ *FORME: Etymologie de FORME* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/forme>.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ La pièce en bois en forme de pied dite « forme à monter » utilisée pour confectionner les chaussures.

⁴²⁰ D'abord la forme typographique où étaient placés les caractères, adaptée à l'imposition choisie, puis la partie recevant l'encre dans diverses techniques d'impression.

⁴²¹ *Op. cit.*

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ Voir dans ce même chapitre, section 1.2 La forme du livre.

⁴²⁴ REY, Jean-Michel. Un concept introuvable. Dans : ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, SORLIN, Pierre et LAGNY, Michelle (dir.), *La Forme en jeu* [en ligne]. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 26 juin 2018, paragr. 1. [Consulté le 29 avril 2020]. Esthétiques hors cadre. ISBN 978-2-84292-915-2. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/puv/224>.

⁴²⁵ *Ibid.*, paragr. 7.

l'autre, elle « tend à désigner l'organisation interne, la structure – quelque chose comme un principe intime d'unité ou d'organisation qui serait propre à chaque être ⁴²⁶ ». Elle relève donc aussi de l'intériorité de l'objet. Évoquant notamment les écrits de Paul Valéry sur l'œuvre de Degas et de Vinci, le philosophe étaye cet aspect de la forme qui permet de passer « de l'apparition aux « raisons » de l'apparaître, de ce qui est fait à la façon dont ça s'est fait, de ce qui est bien façonné à son mode de formation⁴²⁷ ». On cherche à examiner l'objet livre à partir d'une notion assez souple pour inclure la pluralité des aspects matériels et plastiques du livre tel qu'il est dans les mains du lecteur et la proposition de Jean-Michel Rey semble un bon point de départ pour tenir compte à la fois de l'extériorité et de l'intériorité du livre.

L'historien de l'art Nicolas Bourriaud articule la notion de forme à celle de « monde ». Dans *Esthétique relationnelle*, il écrit : « Qu'appelons-nous une forme ? Une unité cohérente, une structure (entité autonome de dépendances internes) qui présente les caractéristiques d'un monde⁴²⁸ ». La forme est un tout cohérent.

Notre étude de la forme des livres d'artistes sera attentive à la fois à l'extériorité et à l'intériorité de ces objets. Ainsi, on examinera aussi bien la forme du volume - fermé ou ouvert – que sa structure, ses matériaux (e.g. papier fin ou épais, feutrine) et les techniques de production utilisés (e.g. découpes, volets) et ce, sans perdre de vue que tous ces éléments font partie d'une unité cohérente. On utilisera souvent aussi l'expression « matérialité du livre ». Cette notion est complémentaire à celle de forme du livre. Elle permet d'apprécier les différents aspects matériels du livre séparément mais elle n'inclut pas l'idée d'une unité cohérente. Autrement dit, la matérialité du livre c'est ce qu'on cherche à étudier, et la forme c'est le concept qu'on mobilise pour étudier cette matérialité mais selon une acception de la forme qui inclut les matériaux, la forme du volume, la structure et les techniques. On insistera parfois sur cette dimension matérielle en utilisant l'expression « forme matérielle ». La forme telle qu'on l'aborde dans cette thèse a donc peu à voir avec le modèle hylémorphique dans lequel la forme s'oppose à la matière.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ *Ibid.*, paragr. 8.

⁴²⁸ BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon, France : les Presses du réel, 1998, p. 17. ISBN 978-2-84066-030-9.

1.3.2 La forme du livre d'artiste

Anne Moeglin-Delcroix dit à propos de la forme dans le livre d'artiste qu'elle « appartient à la conception du livre et commence avec elle, dans la mesure où le sujet du livre comprend l'exigence de sa mise en livre⁴²⁹ ». À cet égard, le livre d'artiste se distingue de la plupart des livres notamment des romans dont la mise en livre intervient dans un second temps⁴³⁰. Dans le cas du livre d'artiste, la forme participe de l'expression. Elle est pensée en amont du projet par l'artiste avec les acteurs éventuels impliqués dans le projet de publication (e.g. éditeur, graphiste). Les livres d'artistes ne sont pas les seuls livres qui exploitent le potentiel d'expression de la forme du livre, on peut penser ainsi à certains albums de jeunesse d'Anne Herbauts tels que *Lundi*⁴³¹ ou *De quelle couleur est le vent ?*⁴³².

Comme Jean-Michel Rey, Anne Moeglin-Delcroix entend la « forme » au sens esthétique. Elle écrit :

Au nom de la dématérialisation, on a trop souvent négligé de se demander à quelles conditions le livre comme support (avec les propriétés intrinsèques qui déterminent matériellement la structure du codex) peut s'élever à la forme, au sens artistique du mot ; en d'autres termes, à quelles conditions s'établit cette indissociation entre le sujet du livre et son mode de présentation livresque, entre la signification et sa manifestation, qui est la marque de l'œuvre d'art et qui fait que le livre n'a pas une forme, mais est une forme⁴³³.

Le choix d'employer le verbe être plutôt que le verbe avoir qu'on utiliserait dans le langage courant⁴³⁴, indique qu'on envisage ici la forme au sens esthétique et non pas comme un attribut du livre.

Dans la conclusion de son ouvrage, Anne Moeglin-Delcroix attire l'attention sur le risque « de confondre la forme artistique avec la morphologie du support⁴³⁵ ».

⁴²⁹ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S. l.] : Le mot et le reste, 2012, p. 52.

⁴³⁰ Il y a toutefois des exceptions parmi lesquelles on peut citer : STERNE, Laurence, NEW, Melvyn et NEW, Joan. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Vol.I*. [S. l.] : [s. n.], 1769 1759 ; QUENEAU, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris : Gallimard, 1961 ; PHILLIPS, Tom. *A Humument: a treated Victorian novel*. London : Thames and Hudson, 1980. ; DANIELEWSKI, Mark Z, ZAMPANO et TRUANT, Johnny. *House of leaves: the remastered full-color edition*. New York : Pantheon Books, 2000. ISBN 978-0-375-70376-8.

⁴³¹ HERBAUTS, Anne. *Lundi*. [S. l.] : Casterman, 2004.

⁴³² HERBAUTS, Anne. *De quelle couleur est le vent ?* Paris : Casterman, 2010, 1 vol. [Consulté le 24 février 2017]. ISBN 978-2-203-02016-0.

⁴³³ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *op. cit.*, p. 52.

⁴³⁴ Elle utilise d'ailleurs cette même tournure à propos du sens : « le livre n'a pas un sens, il est son sens ». *Ibid.*, p. 4.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 403.

Elle distingue le « livre comme forme⁴³⁶ » parlant ici de forme au sens esthétique⁴³⁷, de « "la forme (du) livre", forme qui l'autonomise comme objet, mais qui n'est jamais que l'ensemble des caractéristiques universelles du livre comme unité physique⁴³⁸ ». On aura le souci dans cette recherche de ne pas confondre ces deux formes : forme du livre et forme artistique. On ajoutera à la suite du mot « forme », « du livre » ou bien « de l'œuvre » pour éviter toute confusion.

1.3.3 Deux formes antagonistes du livre d'artiste : livre ordinaire et livre extraordinaire

Les recherches menées pour la constitution du corpus ont permis d'observer deux tendances opposées parmi ces livres : soit leur forme s'apparente –ou tout au moins se rapproche– de celle d'un livre ordinaire, soit elle s'en éloigne et les livres relèvent alors de ce qu'on pourrait qualifier, par opposition aux premiers, de livres extra-ordinaires. Les premiers se situent au centre du périmètre du livre alors que les derniers sont plutôt aux confins de ce périmètre jouxtant parfois le non-livre. Il y a là deux tendances pareilles à des aimants vers lesquels les livres d'artistes tendent.

Comment définir le livre ordinaire ? Le livre ordinaire est une abstraction, une notion qui désigne le livre moyen –au sens arithmétique– de l'ensemble des livres à une époque donnée et dans une région donnée. Il dépend en outre du type de contenu qu'il abrite. Ainsi même le livre médiéval, le *codex* manuscrit, adoptait des formes différenciées selon le type de contenu : religieux, scientifique, littéraire, juridique et au XIX^e siècle. L'industrialisation du livre s'accompagne d'une diversification de la production de livres imprimés où chaque type de livres puis chaque collection adopte une forme particulière –et notamment un format particulier– qui rend leur identification aisée. Ainsi par exemple, le livre ordinaire dans le cas particulier de la bande dessinée franco-belge de la seconde moitié du XX^e siècle est un *codex* en portrait dans un format proche du A4, relié et protégé par une couverture cartonnée et imprimé en couleur sur un papier couché. Pour la même période et sur le même

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 401.

⁴³⁷ Voir section précédente 1.3.1 Le concept de forme.

⁴³⁸ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *op. cit.*, p. 401.

territoire, dans le cas de l'édition bon marché du livre de poche⁴³⁹, le livre ordinaire serait plutôt un *codex* en portrait dans un format entre le A5 et le A6, avec une reliure brochée, imprimé en noir et blanc sur un papier bouffant et une couverture souple. Le livre ordinaire est donc pluriel puisque sectorisé et situé dans l'espace et le temps, mais on peut le définir de manière plus générale et dire ainsi qu'un livre ordinaire aujourd'hui en France est un *codex* en portrait dans un format compris entre le A4 et le A6, broché, avec un dos carré collé.

Certains livres d'artistes respectent les caractéristiques générales du livre ordinaire ou les caractéristiques propres à des types de livres particuliers. Certaines approches du livre d'artiste inscrivent dans leur projet le respect de la forme du livre ordinaire qui consiste souvent en l'adoption de la structure du *codex* mais aussi la préservation d'un certain nombre d'éléments qui permettent d'identifier un objet comme relevant du livre (e.g. présence d'une couverture avec un titre et la mention de l'auteur et de l'éditeur, d'un colophon et d'une pagination). Les livres de Ruscha qui ont marqué l'histoire du livre d'artiste ont, selon les propos de leur auteur, l'aspect d'un « mass-produced product of high order⁴⁴⁰ ». Ruscha expliquait qu'il recherchait pour ses livres un « a professional polish, a clear-cut machine finish⁴⁴¹ ». Anne Moeglin-Delcroix décrit ainsi l'apparence du livre d'artiste : « ni l'aspect de ce genre de livres, ni leur prix de vente initial ne permettent, à première vue, de les distinguer des livres de tous les jours⁴⁴² ». Leszek Brogowski est plus radical quand il évoque les artistes pionniers : « ils réalisent des œuvres qui ont la forme d'un livre pour ainsi dire « ordinaire ». Ce ne sont donc pas des livres de luxe ou des livres richement illustrés ; leur forme n'est pas l'effet d'interventions plastiques insolites⁴⁴³ ». L'artiste Ulises Carrión est moins catégorique lorsqu'il écrit : « ma prédilection va aux livres qui ne paient pas de mine. À ceux qui, loin d'avoir l'air « artiste », prennent ouvertement pour modèle des livres ordinaires⁴⁴⁴ ». Toutefois l'année suivante, il écrira : « Pour être un *bookwork*, il est fondamental qu'un livre d'artiste ressemble à

⁴³⁹ On situe ses débuts en France en 1954 avec la création de la collection « Le Livre de poche » en 1953 par la Librairie générale française même si on peut estimer que ces origines remontent à la Renaissance et en particulier aux livres de l'éditeur vénitien Alde Manuce.

⁴⁴⁰ Traduction : produit de masse de haute qualité. RUSCHA, Ed. *Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages*. [S. l.] : Mit Press, 2004, p. 27. ISBN 0-262-68152-8.

⁴⁴¹ Traduction : un vernis professionnel, un fini nettement mécanique. *Ibid.*

⁴⁴² MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *op. cit.*, p. 22.

⁴⁴³ BROGOWSKI, Leszek. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Nouvelle édition revue et Augmentée. Rennes : Éditions Incertain sens, 2016, 1 vol., p. 33.

⁴⁴⁴ CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008, p. 84.

un livre ordinaire et qu'il fonctionne de la même manière. C'est-à-dire qu'il renonce à un format insolite, à des matériaux extravagants et à un contexte excentrique⁴⁴⁵ ».

Les artistes proches de ces conceptions tendent ainsi vers le livre ordinaire et ce peut-être en raison de leur adhésion au projet démocratique du livre d'artiste tel qu'il a été théorisé par Anne Moeglin-Delcroix en France ou Clive Phillpot aux États-Unis avec l'idée de changer l'art par le livre⁴⁴⁶. Le projet de Carrión, sensiblement différent, propose le *bookwork* comme nouvelle voie pour le livre. La majorité des livres du corpus relèvent de cette tendance dont on peut dire qu'elle est respectueuse d'une forme de livre ordinaire. Il est possible que la lecture des ouvrages de Anne Moeglin-Delcroix, Leszek Brogowski et Ulises Carrión aient eu une incidence sur le corpus qui comprend une majorité de livres proche de la forme du livre ordinaire. Parmi les livres du corpus qui s'inscrivent dans cette tendance, respectant et exploitant le potentiel d'expression des caractéristiques matérielles du livre ordinaire, nombres d'entre eux mettent à profit la succession ordonnée des pages (e.g. *Cloudbuster project Maroc*⁴⁴⁷, *Dans la lune*⁴⁴⁸), certains tirent parti du vis-à-vis né du pli dans la double page (e.g. *Chronographie*⁴⁴⁹, *Couples*⁴⁵⁰), d'autres, des possibilités offertes par le recto et le verso (e.g. *The Green book*⁴⁵¹, *Trou type*⁴⁵²), d'autres encore mobilisent la forme spécifique d'un type de livres (e.g. *Atlas*⁴⁵³, *Cahier de Chantenay*⁴⁵⁴), et l'un d'entre eux exploite le blanc du papier (*On dirait qu'il neige*⁴⁵⁵).

Comment définir à présent la tendance inverse observée dans la forme des livres d'artiste, lorsque ces derniers tendent vers le livre extra-ordinaire ? Il s'agit là

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁴⁶ Anne Moeglin-Delcroix intitule d'ailleurs sa contribution à *La grande aventure du livre: de la tablette d'argile à la tablette numérique* : « Le livre d'artiste ou comment changer l'art par le livre ? ».

MOEGLIN-DELCROIX, Anne et GERMAIN, Marie-Odile. *Le livre d'artiste ou comment changer l'art par le livre ?* Dans : *La grande aventure du livre: de la tablette d'argile à la tablette numérique*. Paris : Bibliothèque nationale de France : Hatier, 2013.

⁴⁴⁷ KELLER, Christoph. *Cloudbuster project Maroc*. Berlin : Christoph Keller, 2010. ISBN 978-3-943514-01-8.

⁴⁴⁸ MELLIER, Fanette. *Dans la lune*. Strasbourg : Éd. du Livre, 2013, 1 vol.

⁴⁴⁹ GOBLET, Dominique et FOSSOUL, Nikita. *Chronographie*. Paris : l'Association, 2010, 1 vol.

⁴⁵⁰ KESSELS. *Couples*. [Amsterdam] : KesselsKramer, 2008.

⁴⁵¹ ABDESSEMED, Adel. *The Green book*. S.l. : FRAC Haute-Normandie, 2002, 1 vol.

⁴⁵² DE BEIR, Dominique et PENNEQUIN, Charles. *Trou Type (études de caractères)*. Friville-Escarbotin : Friville Éditions, 2010. ISBN 978-2-9537732-0-0. [26 pages] et un dépliant, dos carré cousu collé, impression couleur, papier perforé, 30,5 x 22,5 cm et un CD audio, 77'53 ».

⁴⁵³ DELVOYE, Wim. *Atlas*. Nantes : FRAC des Pays de la Loire M. Baverey, 1999. ISBN 978-2-912688-07-1.

⁴⁵⁴ NÉDÉLEC, Julien. *Cahier de Chantenay*. Brest : Zédélé, 2014. [48 pages], agrafées, et un feuillet mobile, impression couleur, 32 x 24 cm.

⁴⁵⁵ CHARLIP, Remy. *On dirait qu'il neige : un livre d'images*. Paris : les Trois ourses, 2003.

de tous les livres qui s'affranchissent des caractéristiques matérielles du livre ordinaire pour expérimenter de nouvelles formes d'expression avec le médium livre. Les livres qui se réclament de la *libérature* polonaise semblent s'inscrire dans cette tendance. À la différence des approches citées précédemment, la *libérature* s'inscrit dans le champ de la littérature. Zenon Fajfer, poète à l'origine de ce mouvement, invite d'ailleurs les auteurs à se libérer des limites du *codex* en rompant avec la forme traditionnelle du livre. Si on reprend la formulation d'Anne Moeglin-Delcroix selon laquelle le livre d'artiste change l'art par le livre, on peut dire que la *libérature* polonaise change le livre – ou plus exactement la littérature – grâce à l'art. Parmi les livres du corpus qui relèvent de cette tendance, on peut citer naturellement les livres des inventeurs de la *libérature*, Zenon Fajer et Katarzyna Bazarnik (*(o)patrzenie*⁴⁵⁶, *Oka-leczenie*⁴⁵⁷) et celui de Radoslaw Nowakowski (*Ulica sienkiewicza w kielcach*⁴⁵⁸). On peut penser aussi à des livres qui font le choix d'adopter une autre structure que le *codex* notamment des livres combinatoires (e.g. *Whereof, thereof*⁴⁵⁹, *Left right*⁴⁶⁰, *Basic space*⁴⁶¹) et des *leporelli* (e.g. *Reading dance*⁴⁶², *À la mer*⁴⁶³), et à des livres qui conservent la forme du *codex* mais qui intègrent en leur sein des éléments à manipuler tels que des plis (e. g. *Spaces*⁴⁶⁴), des découpes (*Dans tous les sens*⁴⁶⁵), ou des pages coupées (e.g. *Mutilate*⁴⁶⁶).

On voit que les livres d'artistes pour enfants se répartissent dans les deux tendances contrairement aux *artist's books* et aux livres de la *libérature* qui semblent se regrouper dans une des tendances, encouragés par les manifestes de ceux qui les ont initiés (Carrión⁴⁶⁷, Fajfer⁴⁶⁸) ou les écrits de certains théoriciens qui ont marqué

⁴⁵⁶ FAJFER, Zenon et BAZARNIK. (O)patrzenie. Kraków : Korporacja Ha!art, 2009.

⁴⁵⁷ BAZARNIK, Katarzyna et FAJFER, Zenon. Oka-leczenie (Mute-I-Late). 2e édition. [S. l.] : [s. n.], 2009.

⁴⁵⁸ NOWAKOWSKI, Radoslaw. Ulica Sienkiewicza w Kielcach = Sienkiewicza street in Kielce = Sienkiewicza strato en Kielce. Bodzentyn : Liberatorium, 2009.

⁴⁵⁹ CROMBIE, John. Whereof, thereof. Paris : Kickshaws, 1996. 1 vol. (non paginé [64] p.) ; 10 cm (Rel. à spirale) : 12 EUR Impr. Kickshaws.

⁴⁶⁰ VILLERS, Bernard. Left Right. Saint-Senoux (35) / Bruxelles / Chicago : Incertain Sens / Le Nouveau Remorqueur / Journal of Artists' Books, 2015. 1 vol. ; 14,8 x 10,5 cm (p.).

⁴⁶¹ MILLARD, Fanny. Basic Space. Bordeaux : EXTRA, 2015.

⁴⁶² CHARLIP, Remy. Reading dance. Parme : Minimondi, 2011. 15 euros.

⁴⁶³ VILLERS, Bernard. À la mer – Aan Zee |. [S. l.] : [s. n.], 2010.

⁴⁶⁴ LADRILLO, Antonio. Spaces. Strasbourg : Editions du livre, 2017.

⁴⁶⁵ CVACH, Miloš. Dans tous les sens. Paris : les Trois ourses, 2007.

⁴⁶⁶ VAN BEIRENDONCK, Walter. Mutilate. Gand : Imschoot, 1997. Édition verte (première édition), édition rose en 1998 Non paginé : ill. en noir et en coul. ; 21 cm Ed. par Cornelia Lauf.

⁴⁶⁷ CARRIÓN, Ulises Bogard. *The New Art of Making Books*. Kontexts, Amsterdam, 1975.

⁴⁶⁸ ZENON, Fajfer. *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich. Liberatura czyli literatura totalfina. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. 2010, p. 8-9.

leur histoire (Moeglin-Delcroix⁴⁶⁹). Les livres d'artistes pour enfants constituent un sous-groupe du livre d'artiste réunis par la spécificité de son jeune destinataire mais ne se rattachent à aucun manifeste ou écrits théoriques. L'expression « livres d'artistes pour enfants » est employée par les éditeurs et médiateurs du livre jeunesse pour désigner un ensemble hétérogène de publications. Si on considère des livres de Bruno Munari, on se rend compte que coexistent au sein de sa production un respect des caractéristiques matérielles du livre ordinaire (e.g. structure du *codex*, présence d'un titre en couverture) et de nombreuses expérimentations plastiques qui s'éloignent de l'apparence du livre ordinaire (e.g. choix de matériaux autre que le papier, découpes et volets dans la page, éléments tactiles). L'artiste italien prouve dans ses livres que ces deux tendances peuvent coexister au sein d'un même livre, et qu'en dehors des prescriptions théoriques, le respect d'une certaine tradition livresque peut s'accompagner d'une démarche expérimentale qui le questionne et peut-être le renouvelle.

On conclura sur cette remarque de Pascal Krajewski au sujet du médium et qui semble désigner ces deux tendances :

Il y a alors peut-être deux façons d'approcher un médium : tenter d'en définir le propre, mettre en lumière son ossature, exalter sa « pureté » ; ou observer ses moyens d'extension non catastrophiques (de sorte qu'il se survive malgré tout), mettre sa gestique au premier plan, célébrer son « exubérance ». La première approche pourrait être qualifiée d'essentialiste, elle qui tente de donner une définition a-historique de la nature d'un art ; la seconde s'intéresse plutôt au devenir d'un art, dans le respect de critères qui en maintiennent le fil trans-historique. D'un côté, la position du puriste (légaliste et dogmatique) et de l'autre, la tournure du formaliste (anarchiste et expérimentale)⁴⁷⁰

Dans le corpus, les livres d'artistes qui tendent vers le livre ordinaire devraient aider à mieux comprendre ce qu'est le livre en tant que forme alors que ceux qui sont plus proches du livre extraordinaire pourraient permettre de mieux prendre conscience de l'étendue du périmètre du livre.

On vient de préciser un certain nombre d'éléments théoriques autour des notions de médium et de forme. À présent, on va articuler ces notions afin d'élaborer notre cadre conceptuel.

⁴⁶⁹ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980*. Paris : [Université de Paris I], 1994.

⁴⁷⁰ KRAJEWSKI, Pascal. Éditorial. *Appareil* [en ligne]. Juin 2016, n° 17, paragr. 7.

2. PENSER LE RÔLE DES FORMES-LIVRES DANS L'EXPÉRIENCE DE LECTURE

Il a été posé que le livre est doublement médium – à la fois dispositif véhiculaire et milieu matriciel de l'œuvre – et que sa forme à deux versants : matérielle et symbolique dans le livre en général, et plastique et expressive dans le livre d'artiste en particulier. On glisse à présent du livre à la lecture avec une proposition pour penser la ou les contribution(s) de la forme-livre à la lecture.

2.1 La forme-livre dans l'expérience de lecture

2.1.1 La forme-livre : architecture d'un espace matériel

Un livre fermé est un pavé qui s'apparente à une boîte renfermant quelque chose à l'intérieur. Mallarmé dit qu'il est un « tombeau de l'âme⁴⁷¹ ». Ainsi présenté, le livre n'a rien d'un « support », il est plutôt un contenant. Dans le langage courant, on dit d'ailleurs « ouvrir » et « fermer » un livre. Cela plaide en faveur du concept de médium plutôt que de celui de support. Le médium instaure un rapport d'intériorité alors que le support induit un rapport d'extériorité. En désignant le livre comme un médium, on s'intéresse à la forme extérieure du véhicule, mais aussi à l'intérieur de ce véhicule. Autrement dit, la forme-livre est à la fois la forme du volume et l'aménagement de cette succession d'espaces, s'apparentant ainsi à une architecture.

En suivant la proposition d'un nouvel art de faire des livres d'Ulises Carrión⁴⁷², on va penser la forme-livre en termes d'espaces. Plusieurs livres d'artistes ont été d'ailleurs réalisés par des architectes à l'instar de *Basic space* de Fanny Milliard et *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* de Radoslaw Nowakowski⁴⁷³. Ces deux livres proposent une réflexion sur le livre en tant qu'espace. Le premier invite à composer une maison en pliant les pages du livre, et le second, figure une rue de la ville de Kielce avec les immeubles sur les pages pliées. On peut penser à d'autres livres qui exploitent cette proximité entre le livre et l'architecture tel que *Real fiction*⁴⁷⁴ de

⁴⁷¹ MALLARMÉ, Stéphane et FINAS, Lucette. *Quant au livre: précédé de Mallarmé ou le papillon blanc* par Lucette Finas. [S. l.] : Farrago, 2004. ISBN 2-84490-138-7.

⁴⁷³ Ces deux livres font partie du corpus qu'on a étudié.

⁴⁷⁴ STOKES, Telfer et DOUGLAS, Helen. *Real fiction an inquiry into the bookeresque*. New York; Yarrow : Visual Studies Workshop Press ; Weproductions [distributor, 1987. ISBN 9780898220520.

Helen Douglas et Telfer Stokes qui crée un parallèle entre l'architecture d'une maison et le livre, ou encore *Ici*⁴⁷⁵ de Richard McGuire dans lequel chaque double page donne à voir une même pièce d'une maison à travers le temps.

On va explorer cette métaphore de l'architecture, qui est l'une des grandes métaphores du livre. Évanghélia Stead l'évoque dans l'introduction de son étude sur le livre fin-de-siècle :

La métaphore de l'architecture est une des deux images majeures (l'autre étant la métaphore organique) qui se répand dans le monde du livre à l'époque [fin du XIX^e siècle] et le traverse. Elle informe son vocabulaire, dont plusieurs termes (comme frontispice) reposent sur l'assimilation entre livre et bâtisse [...] Relayée par des grands noms du livre du XX^e siècle, comme Illiazd et Tériade, elle perdure jusqu'à nos jours⁴⁷⁶.

La métaphore de l'architecture a traversé l'histoire du livre et semble remonter aux débuts de l'imprimerie avec l'imprimeur et libraire humaniste vénitien : Alde Manuce. Ève Netchine, conservatrice à la BnF, écrit à propos du livre *Le songe de polyphile. Hypnerotomachia Poliphili* que son « orchestration visuelle » fut celle d'Alde Manuce⁴⁷⁷. Replaçant l'imprimeur dans le contexte humaniste, elle explique : « Prenant des distances avec la lettre issue du geste de la main humaine, les imprimeurs érudits du XVI^e siècle inscrivent dans un espace géométrisé le dessin des lettres nouvelles⁴⁷⁸ » et mentionne les traités de proportions de Albrecht Dürer, Luca Pacioli et Geoffroy Tory et notamment un livre de ce dernier, *Champ fleury*, qui « propose une esthétique du livre spécifiquement française reflétant "l'art d'architecture", en accord avec la fonction commémorative dévolue au livre dans les milieux proches du pouvoir royal⁴⁷⁹ ». Ève Netchine explique le rôle décisif de l'imprimeur sur l'esthétique du livre et lui attribue la paternité de cette métaphore :

Sous l'influence de l'œuvre d'Alde Manuce, le célèbre imprimeur humaniste, s'impose progressivement une esthétique globale, unifiant les différents éléments d'un ouvrage considéré comme un tout, harmonisant le choix des caractères, des ornements et des illustrations suivant un modèle inédit. Aimée

⁴⁷⁵ MC GUIRE, Richard. *Ici*. 2e éd. Paris : Gallimard, 2015. ISBN 978-2-07-065244-0.

⁴⁷⁶ Voir MILON, Alain et PERELMAN, Marc. *Le livre au corps*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, 1 vol. ; STEAD, Évanghélia. *La chair du livre: matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*. [S. l.] : Pups, 2012 ; TADIER, Elsa. *Les corps du livre, du codex au numérique. Enjeux des corporités d'une forme médiatique: vers une anthropologie communicationnelle du livre* [en ligne]. thesis. [S. l.] : Theses.fr, 7 février 2018.

⁴⁷⁷ ZALI, Anne, GERMAIN, Marie-Odile, et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *La grande aventure du livre: de la tablette d'argile à la tablette numérique*. Paris : Bibliothèque nationale de France : Hatier, 2013, p. 52.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

des poètes, qui cherchent à refléter dans leur œuvre la structure du pouvoir royal comme celle de l'univers, la métaphore architecturale pénètre l'espace du livre⁴⁸⁰.

On voit ainsi que dès ses débuts, l'imprimerie emprunte au modèle de l'architecture.

En 1831, l'éditeur Charles Gosselin publie *Notre-Dame de Paris*, le célèbre roman de Victor Hugo. L'année suivante l'éditeur Eugène Renduel sort une seconde édition avec trois chapitres qui manquaient dans la première. L'un d'entre eux intitulé « Ceci tuera cela⁴⁸¹ » propose une réflexion sur l'imprimerie et l'architecture à partir des mots de l'archidiacre Claude Frollo : « Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice ». L'intrigue se déroule à Paris en 1482 soit presque trente ans après l'invention de la presse typographique par Johannes Gutenberg. Le narrateur rappelle le rôle essentiel de l'architecture jusqu'au XV^e siècle :

L'architecture a été jusqu'au quinzième siècle le registre principal de l'humanité, que dans cet intervalle il n'est pas apparu dans le monde une pensée un peu compliquée qui ne se soit faite édifice, que toute idée populaire comme toute loi religieuse a eu ses monuments; que le genre humain enfin n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre. Et pourquoi ? C'est que toute pensée, soit religieuse, soit philosophique, est intéressée à se perpétuer, c'est que l'idée qui a remué une génération veut en remuer d'autres, et laisser trace⁴⁸²

Il explique la rupture à l'arrivée de l'imprimerie : « Au quinzième siècle tout change. La pensée humaine découvre un moyen de se perpétuer non seulement plus durable et plus résistant que l'architecture, mais encore plus simple et plus facile. L'architecture est détrônée⁴⁸³ ». Il ajoute : « A mesure que l'architecture baisse, l'imprimerie s'enfle et grossit. Ce capital de forces que la pensée humaine dépensait en édifices, elle le dépense désormais en livres⁴⁸⁴ ». Selon Hugo, l'imprimerie a détroné l'architecture au XV^e siècle en devenant la nouvelle forme privilégiée pour la pensée humaine mais le livre semble marqué par le sceau de l'architecture.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ HUGO, Victor. *Oeuvres complètes de Victor Hugo, Roman*. Paris : Ollendorff, 1904, 9 vol., p. 142-153.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 147-148.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 150-151.

Dans son article *Le dernier livre*, Melot repart des propos de Hugo et il écrit : « La cathédrale, le livre, deux formes de clôture⁴⁸⁵ » pointant ainsi un trait commun à l'architecture et au *codex*⁴⁸⁶.

Marc Perelman repart lui aussi de l'extrait de Hugo et met en regard le livre et l'architecture :

Le livre comme l'architecture procèdent d'une mise en espace par des éléments obligés qui leur appartiennent en propre : poteaux et colonnes de texte, poutres et lignes, vide et marge, plein (ou mur) et texte, chapitre et pièce, revêtement et surface, béton (ou brique) et papier, gouttière (l'espace entre deux colonnes de texte et le creux que forment les cahiers d'un livre) et gouttière (pour recueillir l'eau du toit et la conduire vers le sol), pli (du livre) et angle (dans l'espace architectural), etc., sans oublier l'ornement plus ou moins riche et complexe qui pare ou constitue l'architecture (sa modénature) et la page avec l'enluminure, ou encore la forme de base de l'architecture (moderne) comme celle du livre, surtout du livre, en l'occurrence le parallélépipède⁴⁸⁷.

L'auteur fait ces remarques à propos de la forme du *codex*. La métaphore de l'architecture sied particulièrement bien au *codex* qui semble contenir le lecteur pas seulement du fait de l'absorption du lecteur mais aussi en raison de la forme même du livre. Perelman adopte une approche phénoménologique du rapport livre-lecteur et parle d'emboîtement :

Au moment de la lecture, le livre est déplié en son milieu et se donne à voir mais surtout à lire comme une surface convexe. Le visage est une surface concave dont l'axe de symétrie passe par le nez (un visage n'est jamais parfaitement symétrique). Il y a donc là une organisation spatiale très particulière, un dispositif singulier : le visage est comme emboîté dans le livre mais à une certaine distance ; ils forment à eux deux – livre et visage –, ils organisent et mettent en œuvre comme un mouvement circulaire qui les renvoie sans cesse de l'un à l'autre⁴⁸⁸.

Cela invite à passer d'une conception de la lecture *sur* un support à une lecture *dans* le livre qui contient non seulement un « contenu », mais aussi dans l'expérience de lecture semble contenir le lecteur lui-même.

⁴⁸⁵ MELOT, Michel. *Le dernier livre*. *Livraisons de l'histoire de l'architecture*. Association Livraisons d'histoire de l'architecture-LHA, 2010, n° 20, p. 3.

⁴⁸⁶ Dans ses analyses sur le livre, il parle uniquement de la forme *codex*.

⁴⁸⁷ Voir PERELMAN, Marc. L'ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective). Dans : MILON, Alain (dir.), *Le livre et ses espaces* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007, p. 487-510.

⁴⁸⁸ PERELMAN, Marc. Le livre est un corps (ouvertures et prolongements à partir de Husserl et Lévinas). Dans : MILON, Alain (dir.), *Le livre au corps* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 10 juin 2016, p. 89. [Consulté le 10 avril 2020]. Autour du livre et de ses métiers. ISBN 978-2-8218-5090-3. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pupo/4281>.

Pascal Robert s'est intéressé lui aussi aux liens entre le livre et l'architecture et parle de la « fonction d'architecture de la pensée⁴⁸⁹ » du livre. Il explique :

Le livre est architecture, il est cohérence, structure organisée-organisante, dans un volume (le bien nommé) parfois considérable (cf. le Traité d'Otlet lui-même), relié au monde par ses renvois bibliographiques, accessible par sa table des matières et son index⁴⁹⁰.

Cette forme architecturale du livre a ainsi façonné la pensée occidentale. Et inversement, la pensée occidentale du livre a entraîné des formes artistiques du livre à l'instar de l'emblématique Livre de Mallarmé qui avec les éditions successives d'un même texte introduit une dimension architecturale symbolique que Brigitte Ouvry-Vial qualifie d'« édition à étages ou Livre architectural⁴⁹¹ ».

Regarder le livre comme une architecture est une première étape pour examiner le rôle de la forme du livre dans l'expérience de lecture. Dans les deux sections qui suivent, on filera la métaphore de l'architecture car elle présente des vertus heuristiques pour décrire l'expérience du lecteur avec le livre. En effet, elle invite à prêter attention à la forme des livres, c'est-à-dire à la forme du volume, à sa structure, ses matériaux et aux techniques diverses qui ont contribué à lui donner sa forme finale. Si on suit cette idée du livre comme une forme habitable, cela permet d'examiner comment le lecteur interagit avec le livre, cette forme spatiale, avec son corps - et pas seulement sa pensée et sa vision⁴⁹². Le travail empirique permettra de tester la pertinence de cette métaphore dans le cas singulier des livres d'artiste.

2.1.2 Appropriation de la forme-livre

Un livre d'artiste est constitué d'éléments : de texte, d'images et du médium dont la forme s'apparente à une architecture. Lire un livre d'artiste c'est donc lire du

⁴⁸⁹ *Mnémotechnologies, pour une théorie générale critique des technologies intellectuelles*. [S.l.] : [s.n.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00742250.

⁴⁹⁰ ROBERT, Pascal. Le biblion et les substituts du livre. *Communication langages*. NecPlus, 2015, n° 2, p. 3-23.

⁴⁹¹ OUVRY-VIAL, Brigitte. Mallarmé, le « bibliophile navré » et les éditions de L'Après-midi d'un faune. Dans : RIFFAUD, Alain (dir.), *L'écrivain et l'imprimeur* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 20 septembre 2016, p. 328. Voir aussi : OUVRY-VIAL, Brigitte. Stéphane Mallarmé self-appointed publisher of one's work: 1865-1898, the editorial epic of The Afternoon of a Faun. *Quaerendo* [en ligne]. Brill Academic Publishers, 2014, Vol. 44, n° Issue 1-2 (Oct 2014), p. 1-36.

⁴⁹² La vision occupe une place prédominante dans nos perceptions. Ainsi, lorsque les informations provenant des mains et celles issues des yeux entrent en conflit, c'est la vision qui prend alors le dessus. Il s'agit là du phénomène dit de capture visuelle du toucher.

Voir MOUJAN, Carola. Optique-haptique, distraction et expérience spatiale. *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel* [en ligne]. Juillet 2013, n° 10. [Consulté le 15 mai 2020]. DOI 10.4000/entrelacs.522.

texte, mais aussi regarder le texte⁴⁹³, regarder des images et interagir avec la forme-livre. Si on dit « lire un livre d'artiste », c'est donc nécessairement selon une acception plus large que la lecture du texte. Comment envisager l'interaction du lecteur-regardeur avec la forme-livre au cours de la lecture, cette communication multimodale ? On propose de recourir à la notion d'appropriation. Issue du latin *appropriare* et de *a propio* – qu'on pourrait traduire littéralement comme « soi propre », elle signifie « faire sien ». Elle est marquée par l'appropriation sociale de Marx et Engels. Celle-ci est liée à la notion de propriété et a été mobilisée dans deux approches sociologiques du fait culturel distinctes⁴⁹⁴ : la sociologie de la consommation culturelle⁴⁹⁵ et la réception des biens culturels⁴⁹⁶.

Comment le lecteur parvient-il à « faire sien » cette forme-livre ? Dans le premier tome de *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau envisage la lecture comme un braconnage attirant l'attention sur la part de liberté et de créativité du lecteur. Il recourt plusieurs fois à la métaphore spatiale pour décrire le processus de lecture employant un vocabulaire qui spatialise l'activité de lecture. Il parle ainsi de :

ses détours, dérives à travers la page, métamorphoses et anamorphoses du texte par l'œil voyageur, envols imaginaires ou méditatifs à partir de quelques mots, enjambements d'espaces sur les surfaces militairement rangées de l'écrit, danses éphémères⁴⁹⁷

L'auteur présente l'expérience de lecture comme un voyage dans lequel s'entremêlent l'expérience du lecteur avec la matérialité du livre avec son expérience mentale. De Certeau cite Guy Rosolato, qui, dans ses essais sur le symbolique, parle de la lecture comme d'un « un exercice d'ubiquité⁴⁹⁸ ». De Certeau écrit aussi que lire : « c'est constituer une scène secrète, lieu où l'on entre et d'où l'on sort à volonté⁴⁹⁹ ». On peut concevoir ainsi deux espaces : l'espace matériel du livre, concret et tangible, et l'espace mental du lecteur, ce lieu secret auquel lui seul peut accéder.

⁴⁹³ Cf. *Dear Reader, Don't Read*. CARRIÓN, U. 1973, impressions typographiques imprimées par l'artiste.

⁴⁹⁴ Voir COMMUNICATION, D. G. Appropriation. Dans : *Publicationnaire* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 4 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/appropriation/>.

⁴⁹⁵ Il s'agit essentiellement des travaux de Pierre Bourdieu.

⁴⁹⁶ Il s'agit notamment des travaux de Michel de Certeau.

⁴⁹⁷ DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien* : 1 : Arts de faire. Paris : Union générale d'édition, 1980, p. 287. ISBN 978-2-264-00268-6.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 291.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

Le lecteur semble s'appropriier l'espace matériel du livre – qui lui permet d'ouvrir un espace mental – comme s'il l'habitait. Michel de Certeau écrit au sujet de l'activité de lecture :

Un monde différent (celui du lecteur) s'introduit dans la place de l'auteur. Cette mutation rend le texte habitable à la manière d'un appartement loué. Elle transforme la propriété de l'autre en lieu emprunté, un moment, par un passant. Les locataires opèrent une mutation semblable dans l'appartement qu'ils meublent de leurs gestes et de leurs souvenirs⁵⁰⁰.

Il ajoute : « son lieu n'est pas ici ou là, l'un ou l'autre, mais ni l'un ni l'autre, à la fois dedans et dehors, perdant l'un et l'autre en les mêlant, associant des textes gisants dont il est l'éveilleur et l'hôte mais jamais le propriétaire⁵⁰¹ ». Dans ces propos, de Certeau parle de la lecture du texte mais on propose d'envisager ainsi l'expérience de lecture dans son ensemble en incluant notamment l'activité du corps du lecteur.

Le livre est un espace matériel qui permet au lecteur d'accéder au contenu du livre dans le cadre d'un acte de communication, la lecture. Notre proposition est la suivante : la forme-livre s'apparente à une espace habitable qui accueille un « locataire », le lecteur. Celui-ci s'approprie cet espace comme s'il l'habitait. Du point de vue de l'expérience du lecteur, cela se passe comme s'il était contenu lui-même dans le livre le temps de la lecture. Au moment d'étudier des lecteurs réels en train de lire des livres d'artistes, on s'interrogera sur leur manière d'habiter l'œuvre.

2.1.3 L'expérience du liseur

Le lecteur s'approprie la forme-livre en interagissant physiquement avec elle. Il est l'opérateur qui fait fonctionner cette technologie de papier en saisissant le livre dans le bon sens, en l'ouvrant, en tournant les pages dans l'ordre, et en les parcourant du regard en suivant un certain « chemin ». Ces gestes mobilisent essentiellement les mains et les yeux mais impliquent plus largement l'ensemble de son corps. Ils sont appris dès l'enfance. Dans un article de la revue *Esprit*, l'écrivain George Perec propose d'envisager la lecture comme une technique du corps. Il explique :

Ce qu'il s'agit d'envisager, ce n'est pas le message saisi, mais la saisie du message, à son niveau élémentaire, ce qui se passe quand on lit : les yeux qui

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 24-25.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 292.

se posent sur les lignes, et leur parcours, et tout ce qui accompagne ce parcours : la lecture ramenée à ce qu'elle est d'abord : une précise activité du corps, la mise en jeu de certains muscles, diverses organisations posturales, des décisions séquentielles, des choix temporels, tout un ensemble de stratégies insérées dans le continuum de la vie sociale⁵⁰²

L'activité du lecteur constitue une véritable technique du corps⁵⁰³ déterminée culturellement. Elle est une coordination complexe du corps et de l'esprit et on tâchera de mieux comprendre cette activité en s'appuyant sur les travaux de Thomas McLaughlin⁵⁰⁴ et à travers l'étude de livres d'artiste⁵⁰⁵.

Michel Picard révèle un aspect de l'activité de lecture qui « nous échappe le plus souvent, tant nous y sommes accoutumés⁵⁰⁶ » :

en dépit du caractère un peu hypnotique de sa situation, n'oublions jamais que le champ visuel du liseur embrasse nécessairement une étendue qui excède très largement la surface du livre ouvert ; que, comme pour l'illusionniste de grande classe, il « voit les mains », qui manipulent les pages dont il *entend* le léger bruit, il *pèse* le poids du livre dans les doigts, ou sur les genoux, ou sur la poitrine, il *sent* l'odeur du papier, de la colle, de l'encre, il *touche* la couverture (de carton, de plastique, de toile, de cuir), tourne des feuillets plus ou moins épais, regarde éventuellement des illustrations, tient compte doucement de l'épaisseur du volume, du format, des caractères, des blancs, etc.

La lecture est une expérience sensorielle et même somesthésique⁵⁰⁷ pour le *liseur*. L'auteur recourt à la notion de *liseur* pour décrire le dédoublement du sujet à l'œuvre durant la lecture :

Le jeu dédouble celui qui s'y adonne en sujet *jouant* et sujet *joué* : ainsi y aurait-il un *liseur* et, si l'on ose dire, un *lu*. Le *joué*, le *lu*, seraient du côté de l'abandon, des pulsions plus ou moins sublimées, des identifications, de la reconnaissance et du principe de plaisir : il ranime l'objet d'investissement qu'il fut pour sa mère, dans l'illusion qu'elle entretint. D'où la forme passive. Le

⁵⁰² PEREC, GEORGES. Lire : esquisse socio-physiologique. *Esprit* (1940-). Editions Esprit, 1976, n° 453 (1), p. 10.

⁵⁰³ MAUSS, Marcel. Sixième partie : Les techniques du corps. Dans : *Sociologie et anthropologie*. Vol. 58. [S. l.] : PuF, 1985, p. 365-386. ISBN 2-13-039089-7.

⁵⁰⁴ MCLAUGHLIN, Thomas. *Reading and the body: the physical practice of reading*. [S. l.] : [s. n.], 2015.

⁵⁰⁵ On développe cette question de l'activité du corps dans le chapitre 8, dans la section

2. LA FORME MATÉRIELLE DU LIVRE ET LE CORPS DU LECTEUR.

⁵⁰⁶ PICARD, Michel. *La lecture comme jeu: essai sur la littérature*. Paris : Ed. de Minuit, 2007, p. 47.

⁵⁰⁷ La sensibilité somesthésique désigne une sensibilité générale et se distingue des sens spécifiques correspondant aux organes sensoriels (la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat, le goût).

Sur le site internet du Larousse, la somesthésie est définie comme le « domaine de la sensibilité qui concerne la perception consciente de toutes les modifications intéressant le revêtement cutanéomuqueux, les viscères, le système musculaire et ostéo-articulaire ». LAROUSSE, Éditions. *Définitions : somesthésie - Dictionnaire de français Larousse* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/somesth%C3%A9sie/73394>.

sujet *jouant*, le *liseur*, seraient du côté du réel, *les pieds sur terre*, mais comme vidés d'une partie d'eux-mêmes, sourdes présences : corps, temps, espaces à la fois concrets et poreux⁵⁰⁸.

On retiendra cette distinction entre le *liseur* et le *lu* et on s'attachera en particulier à rendre visible l'interaction du *liseur* avec le livre. L'auteur ajoute plus loin : « Le monde réel extérieur, certes désinvesti, ne cesse pas d'exister pour autant, et le *liseur* en fait partie : appelons *effet de cadre*, comme pour un tableau, cet environnement inoublié⁵⁰⁹ ». L'activité du *liseur* – au sens où l'entend Picard⁵¹⁰ – fait partie de l'expérience de lecture et de l'expérience de l'œuvre dans le cas du livre d'artiste. Les gestes de lecture et les perceptions du *liseur* créent un *effet de cadre* qui peuvent perturber la lecture et informer le *lu*. On emploiera le terme de *liseur* en référence à la définition spécifique de Michel Picard et non pas pour désigner des grands lecteurs.

2.1.4 Parcours du liseur dans la forme-livre

Si on considère le livre comme une forme habitable alors, pour le *liseur*, la lecture s'apparente à un parcours au sein de cette forme par une partie du corps du lecteur, ses mains qui le mettent en mouvement et ses yeux qui s'y promènent. Et dans l'expérience du lecteur c'est comme si à travers le parcours de ses mains et ses yeux, il était englouti tout entier dans le livre. Le livre n'est plus seulement le contenant de texte, d'images, il semble contenir aussi le lecteur. Regardons à présent le parcours de ses mains et de son regard.

On va commencer par décrire le parcours des mains. Une fois le livre dans les mains, le lecteur saisit la page de droite et la ramène sur la gauche, puis répète ce geste jusqu'à la dernière page. C'est ainsi qu'on a appris à lire en Occident. Le lecteur peut éventuellement effectuer des retours en arrière ou sauter des pages. Il peut aussi

⁵⁰⁸ PICARD, Michel. *op. cit.*, p. 112-113.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁵¹⁰ La définition de Picard est assez différente des acceptions précédentes. Un « liseur » désignait à l'origine une « personne qui a l'habitude de lire beaucoup », une signification encore utilisée aujourd'hui pour qualifier les grands lecteurs. *LISEUR: Etymologie de LISEUR* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 26 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/liseur>. Le premier usage de cette notion vient du critique Albert Thibaudet dans son ouvrage *Le liseur de romans*. THIBAUDET, Albert (1874-1936) Auteur du texte. *Le liseur de romans / Albert Thibaudet*. [S. l.] : [s. n.], 1925. [Consulté le 26 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227750q>. Sur la définition du liseur, voir OUVRY-VIAL, Brigitte. La conception éditoriale du lecteur en France des années 1950 à la fin des années 1970: en particulier dans les « discours d'escorte » de Jean Cayrol, Jean Paulhan et Gaëtan Picon. *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*. Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec, 2019, Vol. 10, n° 2.

tourner rapidement toutes les pages avec sa main droite pour feuilleter le livre ou faire ce geste à l'envers avec sa main gauche et ainsi « remonter » le livre. Les mains parcourent le livre selon une technique du corps apprise, en fonction des choix du lecteur mais aussi de l'environnement de la lecture (e.g. le livre est appuyé sur une table ou le lecteur lit dans les transports en commun). Cette description peut sembler très prosaïque, mais il paraît nécessaire de suspendre notre jugement afin de rendre visible ce à quoi habituellement nous ne prêtons pas attention.

Le livre est adapté au parcours des mains. Ainsi, les pouces peuvent prendre place sur les marges extérieures des pages de gauche et de droite afin de tenir le livre ouvert à la page en cours sans pour autant masquer le texte ou les images, sauf lorsque les images sont « à fond perdu ». Le livre est un objet conçu pour accueillir les mains du lecteur qui « font fonctionner » cette machine à lire. En fonction du papier (e.g. son grammage, sa souplesse, sa finition éventuelle) et de la reliure (e.g. reliure cousue, thermocollée ou piqûre à cheval), les doigts percevront des informations sensorielles différentes et les mains devront exercer une pression plus ou moins importante pour maintenir le livre ouvert. Si les pages présentent des textures ou un relief particulier, peut-être que le lecteur effectuera des gestes supplémentaires pour sentir ces reliefs sous ses doigts. Les qualités de chaque forme-livre semble ainsi avoir une incidence sur le parcours des mains dans le livre. On qualifiera ce parcours de « parcours haptique » pour désigner à la fois les sensations tactilo-kinesthésiques et proprioceptives.

La lecture du *liseur* est aussi un parcours pour ses yeux. Lorsque ses mains ont tourné la page, il parcourt la double page d'une manière qui varie en fonction du contenu. S'il s'agit de texte, il adoptera probablement la technique de lecture apprise depuis l'enfance qui requiert un mouvement des yeux spécifique qui alterne des saccades et des fixations⁵¹¹. Le chemin de son regard est le suivant : il commence par la première ligne en haut de la page de gauche. Une fois parvenu au bout de la ligne, il repart au début de la ligne suivante en survolant le texte sans y prêter attention ; ce retour est comparable au « retour chariot » d'une machine à écrire. Il procède ainsi jusqu'au bas de la page, au bout de la dernière ligne, puis il recommence en haut de la

⁵¹¹ Vincent Jouve rappelle ses caractéristiques : « Le mouvement du regard n'est pas linéaire et uniforme ; il est fait, au contraire, de sauts brusques et discontinus (de "saccades") entre lesquels des pauses plus ou moins longues (entre un tiers et un quart de seconde) permettent la perception ». JOUVE, Vincent. *La lecture*. Paris : Hachette, 2014, p. 9. ISBN 978-2-01-020460-9.

page de droite. Ce chemin du regard est évident pour le lecteur qui n'en a plus conscience dès lors qu'il est assez expérimenté. Cette description permet de prendre conscience de l'activité singulière du *liseur* pendant la lecture. Si on traçait ce chemin du regard sur la page d'un livre, on aurait une ligne qui fait des lacets en forme de Z.

Si le lecteur se retrouve face à une image dans le livre, le lecteur marque alors une halte dans son parcours. Pour l'historien Michel Melot, la présence d'images dans le livre est en contradiction avec la forme même du livre⁵¹². La succession des pages est selon lui adaptée à la linéarité du texte, il explique : « L'image vient troubler l'ordre du discours [...] Elle résiste au courant dans lequel le texte l'entraîne⁵¹³ ». Il présente les images dans le livre comme des obstacles au déroulement du texte en disant qu'elles sont « placées comme autant de bancs de sable que le texte doit contourner⁵¹⁴ ». Il met en évidence les différences entre le texte et l'image contenus dans le livre :

L'écriture entraîne le livre, l'image le retient. Le livre contraint le récit à avancer, l'image le bloque. Elle ne se plie pas. Elle ne sait pas sauter la page. La double page, coupée en son milieu, guillotine les images dans les livres⁵¹⁵.

Il montre ainsi comment la forme-livre agit sur son contenant. Mais il s'agit là du cas particulier du livre occidental, le *codex*, et le chercheur précise que d'autres formes sont plus adaptées à accueillir l'image : « Le bandeau, le rouleau, la frise, le dépliant sont des espaces qui autorisent l'image à se déployer selon son mode propre⁵¹⁶ ».

Alors comment le lecteur parcourt-il ces images ? Les yeux du lecteur butent peut-être sur elles, à moins qu'il ne s'agisse d'une exception telle que le roman d'aventure, dans lesquels elles offrent selon l'historien « une station obligée, pause bienvenue servant aussi à structurer la lecture qui s'épuise à poursuivre le flot continu du texte⁵¹⁷ », d'un album « qui adapte le *codex* à la suite d'images » et « dans lequel mots et images se comportent sans cette exigence de continuité qu'impose un récit⁵¹⁸ » ou encore la bande dessinée « où l'image se fait toute petite et s'assimile au

⁵¹² Il parle uniquement du *codex*.

⁵¹³ MELOT, Michel. L'image au risque du livre. *Textuel*. 2007, n° 54, p. 10.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

pictogramme pour s'intégrer dans un récit⁵¹⁹ » et alors dans ses exceptions le regard s'y arrête sans pour autant constituer une gêne pour la lecture.

Dans les livres d'artiste, les yeux du lecteur peuvent rencontrer du texte ou pas, des images ou pas. Ils peuvent regarder un texte qui fait image (e.g. *Lire*⁵²⁰) ou lire une suite d'images narrative (e.g. *Cloudbuster project Maroc*⁵²¹). S'il ne trouve pas de pagination et en l'absence d'une progression linéaire évidente dans le livre, il est possible qu'il tourne les pages de manière aléatoire⁵²² ou qu'il tente de lire le livre en sens inverse. Il ne saura peut-être pas comment parcourir les informations sur la page ou sur la double page et procédera au moyen de nombreux allers-retours entre les images, le texte et les éventuels éléments matériels. On pourra envisager de nombreux cas de figure. On examinera ces parcours dans les livres du corpus⁵²³.

Les livres d'artistes prennent des libertés vis-à-vis de certaines conventions du livre et peuvent dérouter le lecteur. On regardera s'ils offrent au *liseur* l'occasion d'expérimenter d'autres parcours visuels et haptiques. On émet l'hypothèse que la configuration du gîte, autrement dit la forme-livre, contribue à façonner la lecture en favorisant certains parcours visuels et haptiques, comme si la forme-livre contenait en creux la présence du lecteur et ses parcours potentiels.

2.2 Le cas singulier du livre d'artiste

On vient d'exposer l'approche avec laquelle on propose d'étudier le rôle de la forme-livre dans l'expérience de lecture mais pas spécifiquement celle des livres d'artiste sur laquelle il est donc nécessaire de revenir.

2.2.1 L'expérience du livre d'artiste

On parle de lecture d'un livre d'artiste pour désigner cette expérience que fait le regardeur qui est par conséquent aussi un lecteur. Il s'agit donc à la fois d'une

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ ANSELMO, Giovanni. *Lire* (Leggere). Gand : Imschoot uitgevers, 1990. Ublication, livre, reliure, Flip book 21 x 15 cm. Tirage : 600 exemplaires. Première version française de « Leggere » ou le mot lire est décliné de manière graphite dans divers corps, de l'infiniment petit à la page noire.

⁵²¹ KELLER, Christoph. *Cloudbuster project Maroc*. Berlin : Christoph Keller, 2010.

⁵²² Cela est possible évidemment face à n'importe quel livre mais si le lecteur souhaite lire le livre, il est plus probable qu'il suive la technique de lecture apprise.

⁵²³ Voir chapitre 8, section 2.4 Regarder le livre.

expérience de lecture et d'une expérience de l'œuvre d'art. On se basera ici sur la définition proposée par le philosophe pragmatiste américain John Dewey. Le philosophe n'utilise pas le terme au sens commun de « fait vécu⁵²⁴ ». Il l'emploie notamment pour décrire l'expérience esthétique en précisant : « Il est des choses dont on fait l'expérience, mais pas de manière à composer une expérience⁵²⁵ ». L'auteur explique : « nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation⁵²⁶ ». Il ajoute :

Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant⁵²⁷.

La définition de John Dewey est complexe et on entrera pas ici dans les détails de son approche. On en retiendra l'idée d'accomplissement présente dans « jusqu'au bout de sa réalisation » et de plaisir « profondément satisfaisant ». On utilisera le terme de rencontre pour désigner « la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif ». Dans le cadre de ce travail, qui vise à mieux comprendre certains aspects méconnus de l'expérience de lecture, il a paru pertinent de s'appuyer sur la définition de John Dewey. Dans les enquêtes présentées dans les chapitres suivants, on verra que les enquêtés ne vivent pas toujours une expérience au sens de Dewey, aussi on utilisera parfois le terme d'expérience au sens commun de « fait vécu » et on précisera « expérience esthétique » lorsqu'on se réfère à la définition de Dewey.

Pour l'artiste Dick Higgins, l'expérience est essentielle dans le cas des livres d'artiste. Dans la préface de l'ouvrage de Joan Lyons *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook*, il écrit : « The experience of reading it, viewing it, framing it that is what the artist stresses in making it⁵²⁸ ». En se basant sur sa propre

⁵²⁴ EXPÉRIENCE : Définition de EXPÉRIENCE [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 3 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/exp%C3%A9rience>.

⁵²⁵ DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Trad. par Jean-Pierre COMETTI. Paris : Gallimard, 2010, 1 vol., p. 80. Folio, 534. ISBN 978-2-07-043588-3. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin - 2010-82968. Country: FRcouv. ill. en coul. 18 cm. Notes bibliogr.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁵²⁸ Traduction : L'expérience de le lire, de le regarder, de le cadrer, c'est ce que l'artiste cherche à faire. HIGGINS, Dick. A Preface. Dans : *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. [S. l.] : Visual Studies Workshop Press, 1985, p. 11.

pratique d'artiste et éditeur⁵²⁹ de livres d'artiste, il souligne l'importance de l'expérience du lecteur-regardeur. Dick Higgins affirme plus loin dans le même texte que l'expérience est l'objectif principal de la plupart des livres d'artiste⁵³⁰. Il pense que les critiques devraient s'en préoccuper affirmant ainsi :

" What am I experiencing when I turn these pages ? " That is what the critic of an artist's book must ask, and for most critics it is an uncomfortable question. This is a problem that must be addressed if the audience for artists' books is to continue to grow, if they are to reach a larger public⁵³¹.

Cette question de l'expérience du livre d'artiste est au cœur de notre travail et on l'explorera dans le cadre de plusieurs enquêtes auprès de lecteurs réels.

2.2.2 Lire une œuvre d'art

Qu'est-ce que *lire* une œuvre d'art ? C'est en « mettant en marche » la machine à lire (i.e. en mettant en mouvement le livre) que le regardeur peut rencontrer l'œuvre. On va s'arrêter ici sur quelques particularités de ces œuvres à *lire* qui ont une incidence sur l'expérience esthétique.

Tout d'abord, il s'agit d'une œuvre reproductible. Walter Benjamin écrit à propos de la reproduction technique :

la reproduction technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver. Sous forme de photographie ou de disque, elle permet surtout de rapprocher l'œuvre du récepteur. La cathédrale quitte son emplacement réel pour venir prendre place

⁵²⁹ En 1963, il a fondé à New-York la maison d'édition Something Else Press qui a publié de nombreux livres de poètes concrets et d'artistes du mouvement Fluxus.

⁵³⁰ Dick Higgins écrit : « Perhaps the hardest thing to do in connection with the artist's book is to find the right language for discussing it. Most of our criticism in art is based on the concept of a work with separable meaning, content, and style - " this is what it says " and " here is how it says what it says". But the language of normative criticism is not geared towards the discussion of an experience, which is the main focus of most artists' books ».

Traduction : La chose la plus difficile à faire concernant le livre d'artiste est peut-être de trouver le bon langage pour en parler. La plupart des critiques d'art sont fondées sur le concept d'une œuvre dont le sens, le contenu et le style sont séparables - " voici ce qu'elle dit " et " voici comment elle dit ce qu'elle dit ". Mais le langage de la critique normative n'est pas adapté pour parler d'une expérience, qui est l'objectif principal de la plupart des livres d'artistes. HIGGINS, Dick. *op. cit.*, p. 12.

⁵³¹ Traduction : « De quoi est-ce que je fais l'expérience quand je tourne ces pages ? ". C'est la question que le critique d'un livre d'artiste que doit se poser, et pour la plupart des critiques, c'est une question inconfortable. C'est un problème qui doit être résolu si l'on souhaite que l'audience des livres d'artistes continue de grandir, si l'on veut qu'ils touchent un plus large public. *Ibid.*

dans le studio d'un amateur ; le mélomane peut écouter à domicile le chœur exécuté dans une salle de concert ou en plein air⁵³².

Le cas du livre d'artiste est un peu différent puisqu'il ne s'agit pas d'une reproduction d'une œuvre originale mais bien d'une œuvre conçue pour la reproduction. Mais en tant que multiple⁵³³, il a cette capacité à « rapprocher l'œuvre du récepteur ». Il permet une proximité avec l'œuvre.

Ainsi, le regardeur peut acquérir l'œuvre ou l'emprunter dans une bibliothèque⁵³⁴ ou peut-être même à quelqu'un. En tant que propriétaire ou emprunteur d'un exemplaire, il peut avoir un autre rapport à l'œuvre. En effet, plutôt que de consulter l'œuvre sous le regard éventuel d'un surveillant de musée et en présence d'autres regardeurs, il peut regarder le livre seul et sans contraintes telles que le port de gants. S'il est l'acquéreur du livre, on peut même envisager qu'il altère le livre. L'acquisition d'un livre d'artiste permet un rapport individuel et intime à l'œuvre.

En outre, alors qu'une distance à l'œuvre est souvent de rigueur, soit à l'initiative du regardeur qui respecte une règle de conduite apprise, soit par un signalement au sol voire des poteaux de délimitation qui veillent au maintien d'une certaine distance avec l'œuvre, le livre d'artiste, lui, offre une proximité avec l'œuvre. Si on se base sur les distances proposées par d'Edward T. Hall dans son approche proxémique⁵³⁵ des relations, la lecture d'un livre relève de la « distance intime⁵³⁶ ». La distance intime s'exprime dans sa modalité proche pour les mains du lecteur en contact avec le livre, et dans sa modalité éloignée⁵³⁷ pour les yeux du lecteur qui

⁵³² BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : version de 1939. Paris : Gallimard, 2007, 1 vol., p. 14. [Consulté le 27 février 2017]. ISBN 978-2-07-034963-0.

⁵³³ Il existe d'autres multiples d'artistes tels que l'estampe, la photographie, la vidéo, la revue d'artiste ou divers multiples d'artistes dans la lignée de la Boîte-en-valise de Duchamp. DUCHAMP, Marcel. *La Boîte-en-valise* [image]. 1936. Vendue par souscription à partir de 1941.

Voir DELLEAUX, Océane. *Le multiple d'artiste : histoire d'une mutation artistique Europe, Amérique du Nord de 1985 à nos jours*. Paris : l'Harmattan, 2010. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin - 2010-146138. Ill., couv. ill. en coul. 24 cm. Bibliogr. p. 243-263.

⁵³⁴ Il n'est pas aisé de trouver des livres d'artistes qu'on puisse emprunter mais il y a quelques exceptions et souvent il s'agit de bibliothèques spécialisées telles que le Cabinet du livre d'artiste à Rennes ou la Collection de Livres d'artistes (CLA) de Watermael-Boistfort, une commune belge.

⁵³⁵ Ce néologisme inventé par Edward T. Hall désigne « l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique ». HALL, Edward Twitchell, Petita, Amelie. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 2001, p. 13. ISBN 2-02-004776-4. /Z-wcorg/.

⁵³⁶ Les autres distances sont par ordre croissant : les distances personnelle, sociale et publique.

⁵³⁷ Cette distance est de 0 à 15 cm dans sa modalité proche, et 15 à 40cm dans sa modalité éloignée. Il s'agit d'une estimation calculée pour des individus américains. On parle ici de distance entre un individu et un objet mais l'auteur parlait de distance entre des individus. HALL, Edward Twitchell, Petita, Amelie. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 2001, p. 147-150. ISBN 2-02-004776-4. /Z-wcorg/.

nécessitent une certaine distance afin de faire la mise au point et de lire dans une posture confortable. Cette distance se situe habituellement entre 30 et 40 cm en fonction de la posture adoptée. Edward T. Hall dit à propos de la distance intime : « À cette distance particulière, la présence de l'autre s'impose et peut même devenir envahissante par son impact sur le système perceptif⁵³⁸ ». Il parle aussi d'une « relation d'engagement avec un autre corps⁵³⁹ ». La relation à l'œuvre proposée par le livre d'artiste relève, comme pour tout livre, de l'intimité.

De par leur portabilité, les livres d'artistes ne sont pas nécessairement regardés dans un lieu de l'art, un contexte qui contribue à la réception de l'œuvre. Certes, ils peuvent être regardés dans la librairie ou le centre de documentation d'un musée, ou encore à l'occasion d'un salon spécialisé dans les éditions d'artistes (e.g. Multiple Art Days). Mais ils peuvent aussi être consultés dans des lieux divers si une personne l'emprunte ou l'acquiert. Dès lors, l'institution artistique n'est plus présente en tant qu'environnement de l'œuvre⁵⁴⁰. Si on regarde un livre d'artiste lors d'un trajet en métro ou chez soi, on peut s'attendre à ce que le lieu de la lecture, cet arrière-plan de l'expérience, « colore » celle-ci différemment ou qu'il perturbe la lecture.

Enfin, le livre d'artiste est une œuvre d'art qu'on peut prendre dans ses mains. Ce faisant, on peut sentir son poids, sa texture, apprécier le volume qu'il occupe dans nos mains. On peut toucher l'œuvre, la manipuler. Cela est même nécessaire. Il faut tourner les pages, on pourrait dire « caresser l'œuvre » pour vivre l'expérience. Le rapport haptique à l'œuvre est une condition. L'expérience sensorielle du livre d'artiste est donc essentielle, et ce, même si l'objet ne présente pas d'exubérance matérielle (e.g. qu'il n'est pas imprimé sur un papier spécial). L'expérience du *liseur* fait partie de l'expérience esthétique.

Ces quelques points qu'on vient d'évoquer permettent de rappeler qu'on étudie des œuvres qui, de par leur forme-livre, proposent au regardeur une relation singulière. Ces multiples qu'on peut acheter, prêter, emprunter, recevoir, peuvent être lus dans un contexte intime et dans des lieux variés. Ils peuvent aussi facilement

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ Toutefois, si l'institution publie le l'œuvre, elle reste – sauf exception – présente sur la couverture du livre ou le colophon.

circuler. Ils peuvent vivre avec nous et se fondre parmi les livres sur les étagères de nos bibliothèques. On peut alors les lire et les relire quand on en a l'envie ou quand notre regard se pose sur eux. Tout cela n'a rien d'étonnant lorsqu'on parle d'un livre mais cela n'est pas anodin dans le cas d'une œuvre. Aussi, même si ce travail porte sur le livre d'artiste en tant que livre plutôt que sur le livre d'artiste en tant qu'œuvre, on veillera à ne pas oublier qu'il est une œuvre, et par conséquent, qu'il ne propose pas seulement une expérience de lecture mais une expérience de l'œuvre d'art.

Conclusion

Ce chapitre a exploré les notions de médium et de forme, tant du côté du livre que de celui de l'œuvre d'art, une nécessité pour tenir compte de la part de livre et de la part d'œuvre du livre d'artiste. En posant que le livre est un médium et que le livre d'artiste peut être un médium artistique, ce travail s'inscrit dans une approche à la fois médiologique et esthétique. L'examen de la forme du livre a en effet tenu compte de l'histoire des aspects matériels et symboliques des supports et conduit à la notion de forme-livre. Le cas particulier du livre d'artiste a permis de constater que la forme esthétique investit la forme-livre, mais que les deux formes ne se superposent pas. Circonscrire les notions a également conduit à remarquer certains « échos » entre l'historique de la forme du livre, les propos de Michel Melot sur la forme symbolique, ceux d'Ulises Carrión sur la forme séquentielle du livre, mais aussi avec l'étymologie du terme « livre » étudiée dans le chapitre précédent. Ces échos mettent en évidence les liens intrinsèques entre matérialité et définition du livre.

La seconde partie du chapitre élabore un cadre conceptuel en convoquant la métaphore de l'architecture, en articulant la notion de forme-livre à celles d'appropriation, d'expérience et de parcours - afin de penser le rôle des formes-livres dans la lecture - puis en regardant de plus près le cas du livre d'artiste. Nous en concluons que le livre d'artiste, doublement médium, a une forme spécifique, la forme-livre, comparable à une architecture, par l'entremise de laquelle, le lecteur entre en relation avec l'œuvre. La métaphore de l'architecture invite à être attentif à la forme matérielle avec laquelle interagit le lecteur en tenant compte de son volume, de sa structure et de ses qualités, celles de ses matériaux et celles résultant des interventions plastiques. Ce seront là des points de vigilance au moment d'étudier la forme des livres du corpus.

Conclusion de la première partie

La première partie de ce manuscrit est le socle théorique de la thèse. Le premier chapitre présente son architecture. L'état des connaissances a permis de faire un repérage des travaux existants sur la matérialité du support et d'identifier des lacunes dans la recherche. On a constaté, dans le champ des études sur la lecture, l'existence d'outils théoriques et un manque de travaux empiriques sur le rôle de la matérialité du livre dans la lecture. Parmi les travaux sur le livre d'artiste, on a noté un intérêt pour la matérialité des livres d'artistes et leur lecture mais on ignore encore ce qu'il se passe concrètement pour le lecteur d'un livre d'artiste. Partant de ce double constat, on a formulé la problématique : comment les formes-livres contribuent-elles à la lecture de livres d'artistes ? Celle-ci a conduit à énoncer les questions de recherche : (1) Quelles sont ces formes-livres ?, (2) Pourquoi ces formes-livres ? et (3) Qu'est-ce qu'elles produisent ? Ces questions structurent le manuscrit et ont conduit à élaborer un dispositif méthodologique permettant d'explorer à la fois la matérialité des livres, leur production et leur réception, en combinant des méthodes variées (description bibliographique, analyse typologique, observation, entretiens, méthodologie Q).

Les deux chapitres suivants développent le cadre conceptuel de l'étude. Le deuxième chapitre est consacré à la définition conjointe du livre d'artiste et du livre. Après avoir distingué le livre d'artiste de l'art contemporain, qu'on va étudier, de son homonyme de tradition bibliophilique, on a élaboré une définition en empruntant une voie médiane entre les approches d'Anne-Moeglin Delcroix et de Johanna Drucker en vue de constituer un corpus cohérent qui permette d'étudier des ouvrages différents dont certains livres qui interrogent les limites de la définition. On a ensuite présenté trois familles de livres d'artistes présentes dans le corpus : le *bookwork*, la *liberatura* et le livre d'artiste pour enfants. Puis, à partir d'une définition du livre comme forme matérielle, on a proposé une délimitation du périmètre du livre, avec le livre minimal et le non-livre, illustré par l'examen de deux cas-limites (*Un pli, un livre* et *Flipochrome*).

Le troisième chapitre a examiné les notions de médium et de forme dans les champs médiologique et esthétique en tenant compte des aspects matériels et symboliques. Cet examen a mis en évidence les liens intrinsèques entre la matérialité

du livre et sa définition, et conduit à la notion de forme-livre. En s'inspirant de la métaphore du livre comme une architecture, on a orienté notre regard vers la dimension spatiale du livre, sa matérialité – son volume, sa structure, ses matériaux - et sa capacité à « contenir le lecteur ». On a articulé ensuite la notion de forme-livre à celles d'appropriation, d'expérience et de parcours, et conclu que le lecteur d'un livre d'artiste rencontre l'œuvre à travers une forme spécifique, la forme-livre qui s'apparente à une architecture.

PARTIE 2
INCURSIONS DANS LA MATÉRIALITÉ

CHAPITRE 4 - LE CORPUS : ÉLABORATION ET PRÉSENTATION

Ce quatrième chapitre est consacré au corpus de cent livres d'artistes sur lequel se base l'étude empirique. En effet, c'est à partir de ces livres que toutes les investigations ont été menées, aussi bien celles sur les livres que celles sur les lecteurs. Le corpus en tant que sélection de livres délimite l'étude et aura une incidence sur les analyses qu'on va pouvoir réaliser. Aussi, il paraît indispensable de consacrer un chapitre à ce corpus qui constitue les « individus étudiés » dans cette thèse. Ces individus sont des objets matériels spécifiques, des livres d'artistes qui agissent dans la lecture par le biais de leur matérialité. Précédemment, on a présenté les livres d'artistes et les livres de manière théorique, avec ce chapitre on bascule dans le concret. On ne parle plus de livres d'artistes en général mais d'un échantillon de livres en particulier.

Avant de présenter le corpus, on reviendra sur sa longue élaboration. Un travail conséquent a été engagé pour parvenir à réunir 100 livres d'artiste, et ce pour différentes raisons qu'on détaillera dans la première partie de ce chapitre. Il semble important de rendre visible cette étape de travail qui a permis de se familiariser aux objets et d'en tirer des enseignements sur les lieux du livre d'artiste et sur l'accès qu'ils proposent à ces livres qui sont aussi des œuvres. On commencera par examiner les objets pluriels dénommés « livres d'artistes » dans les collections des bibliothèques et des centres d'art et qui constituaient une première difficulté. On reviendra ensuite sur la recherche de *bookworks* dans des collections diverses et des catalogues d'éditeurs variés, un moment où la recherche de livres d'artistes s'est resserrée autour de publications qui s'apparentent au *bookwork* de Carrión. Puis, on traitera du cadre spatio-temporel - un corpus de livres publiés en Europe de 1990 à nos jours - qui était l'un des critères à respecter pour sélectionner les livres. On conclura cette première partie du chapitre en abordant l'étape de finalisation du corpus.

On procèdera ensuite à la présentation du corpus. Étant donné qu'il s'agit de cent livres, on le décrira de manière globale. Le lecteur de ce manuscrit trouvera des éléments complémentaires en annexe avec la présentation de l'échantillon de livres

qui ont servi dans le cadre des enquêtes auprès de lecteurs⁵⁴¹ et la documentation photographique de l'ensemble des livres sur une annexe numérique⁵⁴². La présentation du corpus est structurée en plusieurs rubriques qui en donnent un aperçu global. On examinera tour à tour la date de publication, le pays de naissance de l'artiste et celui de résidence de l'éditeur, la présence de plusieurs livres d'un artiste ou d'un éditeur, les créateurs et leurs collaborateurs, la langue des ouvrages, des éléments relatifs à leur diffusion ainsi que quelques remarques complémentaires. On espère ainsi avec fournir au lecteur un premier cliché du corpus.

1. CONSTRUCTION DU CORPUS

L'élaboration du corpus s'est déroulée sur une longue période. La décision de construire un corpus spécialement pour la thèse plutôt que de s'appuyer sur un corpus déjà existant – par exemple sur une sélection de livres d'artistes d'une exposition⁵⁴³ – devait permettre de réunir de bons « candidats » pour en étudier la matérialité du livre.

Cette étape a été une première immersion dans le milieu du livre d'artiste. Elle a permis de se familiariser avec ce milieu : avec ses lieux, avec leur fonctionnement et leurs conceptions du livre d'artiste. Au cours de cette quête de livres plusieurs interrogations ont émergé, certaines générales et d'autres plus techniques. Où peut-on trouver des livres d'artistes ? Sur quelle définition du livre d'artiste sont conçues les collections consultées ? Comment accède-t-on à ces livres ? Dans quel contexte consulte-t-on les livres ? Comment chercher des livres d'artistes sans titre ni auteur ? etc. Les différentes questions « surgissent du réel » à partir d'une difficulté ou par exemple en constatant des différences entre les lieux de conservation. Au cours de cette première étape s'est affirmée la volonté de mener cette étude sur la base d'éléments concrets. Dès lors, on a essayé de construire la réflexion en revenant toujours à la réalité matérielle, visible et tangible des livres d'artistes et à l'expérience de lecteurs réels.

⁵⁴¹ Voir Annexe 3, section 2 - Échantillon de livres utilisés dans les enquêtes auprès de lecteurs.

⁵⁴² Disponible en ligne : <https://zenodo.org/record/6568272>.

⁵⁴³ On aurait pu par exemple se baser sur la sélection de livres de l'exposition *Guardare, raccontare, pensare, conservare : quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, Casa del Mantegna, Mantoue, 7 Septembre - 28 Novembre 2004. Commissariat : Anne-Moeglin-Delcroix, Giorgio Maffei, Liliana Dematteis et Annalisa Rimmaudo.

1.1 Des livres d'artistes pluriels au sein des collections

L'une des premières étapes de la thèse consistait à rechercher des ouvrages en veillant à réunir un corpus de livres conçus ou édités dans différents pays d'Europe et permettant d'étudier une pluralité de formes. Mais dès les premières recherches dans les catalogues en ligne de bibliothèques et d'institutions artistiques conservant des collections de livres d'artiste, une première difficulté est apparue. On rencontrait dans ces collections des objets parfois très différents et les institutions qui les conservaient faisaient rarement référence à une définition précise. Il était donc difficile de se repérer dans l'ensemble de livres réunis sous l'appellation « livres d'artistes ». L'absence d'une définition communément admise ne permettait donc pas une méthode systématique et fiable dans la recherche de livres d'artiste.

Par conséquent, il a fallu se renseigner sur l'histoire des collections afin de saisir quel type de livres d'artistes on pouvait y trouver. Dans certains lieux, il a été possible d'échanger avec le responsable du fonds. On a ainsi rencontré Marc-Édouard Gautier, le conservateur responsable des collections patrimoniales⁵⁴⁴ de la Bibliothèque Municipale d'Angers. Il a d'ailleurs expliqué préférer utiliser l'expression « bibliophilie contemporaine » plutôt que « livres d'artistes », la première étant moins controversée. En consultant le catalogue en ligne de la bibliothèque, on peut en effet accéder à un fonds de livres d'artistes de tradition bibliophilique⁵⁴⁵ désigné « fonds de bibliophilie contemporaine ». Mais si on consulte les collections numérisées de ce même fonds, accessibles via le site *Commulyse*⁵⁴⁶, on remarque qu'elles sont réunies sous l'appellation « livres d'artistes ». Cet exemple témoigne du flou persistant autour de l'expression « livre d'artiste » et de son équivocité.

Toutefois, il convient de noter que certaines institutions font référence à une définition du livre d'artiste. C'est le cas par exemple de la Bibliothèque Municipale de

⁵⁴⁴ Cet échange a eu lieu dans le cadre d'une visite à la médiathèque Toussaint à Angers le 10 février 2017. Le conservateur m'a présenté plusieurs livres du fonds, expliqué quelle était leur politique d'acquisition ainsi que leurs actions envers les publics et indiqué quelques références utiles à ma recherche qui avait débuté quelques mois plus tôt.

⁵⁴⁵ *Recherche : Bibliothèques d'Angers* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 5 décembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://bm.angers.fr/catalogue/recherche/index.html>.

⁵⁴⁶ Recherche Livres d'artistes numérisés - Commulyse. Dans : *Mnesys* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 16 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://commulyse.angers.fr/search?preset=25&view=medias>.

Lyon qui, sur la page de son site internet consacrée aux collections⁵⁴⁷, définit le livre d'artiste comme « un nouveau genre esthétique », fait référence aux travaux d'Anne Moeglin-Delcroix et développe quelques points caractéristiques de la définition de la chercheuse tels que la différence entre le livre d'artiste et le livre de bibliophilie⁵⁴⁸, l'autorité d'un seul artiste et l'idée d'un projet artistique accessible à tous. Avant de chercher dans le catalogue en ligne, on sait d'avance que les livres qu'on pourra y trouver s'inscrivent dans le champ de l'art contemporain et qu'on ne devrait pas trouver parmi eux des livres d'artistes de tradition bibliophilique. La Bibliothèque Municipale de Lyon différencie d'ailleurs les livres d'artiste, de publications « voisines », la bibliophilie contemporaine, les revues d'artistes et les livres illustrés, présentes aussi au sein de ses collections.

La recherche de livres d'artistes a mis ainsi en évidence le caractère versatile de la définition du livre d'artiste faisant écho aux controverses des théoriciens dans les années 80 et 90, variant au gré des collections ceci ayant pour conséquence que aujourd'hui encore, des professionnels du livre et de l'art hésitent à recourir à cette dénomination, ou tout au moins évitent de trop en préciser les contours. Il était donc essentiel d'établir une définition claire sur laquelle s'appuyer et se demander pour chaque ouvrage repéré s'il respectait bien cette définition avant de l'intégrer dans le corpus. Cette définition est posée dans la première partie à l'issue de l'état de l'art de la définition du livre d'artiste⁵⁴⁹. Elle repose sur le respect de deux conditions. Il doit s'agir d'un livre (i.e. un objet reproductible dont la forme permet de l'identifier comme un livre, qui fait l'objet d'une diffusion, et qui est à « lire ») et d'une œuvre d'art (i.e. une *forme* au sens esthétique, autrement dit un tout cohérent à interpréter dans son ensemble et dans lequel « contenu » et « contenant » sont indissociables). Lorsqu'un livre était conforme à cette définition, on pouvait alors envisager qu'il fasse partie du corpus.

Le choix d'ajouter ou pas les livres dans le corpus a permis de préciser notre définition théorique du livre d'artiste en la confrontant à des publications concrètes. Le livre de Damien Hirst *I want to spend the rest of my life everywhere, with*

⁵⁴⁷ Accueil - Catalogue - Bibliothèque Municipale de Lyon [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 4 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://catalogue.bm-lyon.fr/>.

Accueil - Catalogue - Bibliothèque Municipale de Lyon [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 4 décembre 2020].

⁵⁴⁸ Voir dans le chapitre 2, section 1.1.2 L'approche d'Anne Moeglin-Delcroix.

⁵⁴⁹ Voir dans le chapitre 2, section 1.1.4 Une définition pour construire le corpus.

everyone, one to one, always, forever, now en est un exemple manifeste. Lorsqu'on l'a consulté à la Sackler Library, une des bibliothèques bodléennes⁵⁵⁰ à Oxford, il n'était pas évident de savoir quel type de livres on avait entre les mains.



Figure 3 : première et quatrième de couverture de *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now* et une double page du livre avec une tirette de papier.

La couverture donne l'impression qu'il s'agit d'un livre scientifique (Figure 3). Sur la première de couverture, l'image principale est une photographie d'une salle de radiographie avec, en surimpression, un tableau des éléments périodiques. Deux autres photographies donnent à voir un acte chirurgical et une personne en train d'observer dans un microscope. À côté du nom de l'artiste, placé à la manière d'une marque déposée (i.e. en exposant) un logo avec le nom de l'artiste détournant celui de la société Bayer. Sur la quatrième de couverture (Figure 3), il y a notamment une modélisation 3D d'atomes entouré d'un halo blanc, et une des photographies de la première de couverture avec le logo en surimpression. L'addition de ces nombreux éléments tirés de l'imagerie scientifique et médicale révèle le caractère parodique de l'ouvrage. On retrouve ici des thèmes récurrents de l'artiste : la science et la vie et la mort. En parcourant le livre, on découvre qu'il contient de nombreux mécanismes relevant de l'ingénierie papier (e.g. Figure 3). Cela ne correspond pas à l'idée qu'un livre d'artiste a l'apparence d'un livre ordinaire. Pourtant, le design éditorial exubérant de ce livre crée un effet spectaculaire caractéristique de l'œuvre de l'artiste. Par ailleurs, le livre est une monographie rétrospective du travail de l'artiste. Il est accompagné de textes de l'artiste et d'images sélectionnées dans ses collections personnelles. Il est donc aussi une documentation sur l'art. Or il s'agit là d'un autre élément de définition du livre d'artiste : le livre d'artiste n'est pas un livre à propos de

⁵⁵⁰ Prestigieuse bibliothèque de l'Université d'Oxford qui tire son nom de son fondateur, Thomas Bodley, un bibliothécaire du Merton College.

l'art mais une œuvre d'art⁵⁵¹. Ici, le livre est hybride : il est une nouvelle œuvre qui documente l'œuvre globale de l'artiste. Ce livre iconoclaste chahute la définition du livre d'artiste mais il paraît salubre de l'ajouter au corpus et de permettre ainsi que le livre d'artiste puisse avoir une variété de formes matérielles.

1.2 La quête des bookworks

Lorsqu'un livre était retenu, il fallait aussi vérifier qu'il investisse la forme du livre. Cette condition était nécessaire en vue de réunir un corpus permettant de répondre à l'objectif principal de cette recherche : mieux comprendre le rôle du support – le livre imprimé – dans la lecture. Le corpus devait donc avoir quelque chose à renseigner sur le livre en tant que forme et par conséquent, il fallait écarter les publications qui utilisaient le livre pour sa fonction de moyen de diffusion⁵⁵² sans égard pour ses qualités matérielles. Cela a resserré le périmètre autour de publications qui recourent celles que l'artiste Ulises Carrión⁵⁵³ qualifiait de *bookworks*. L'investissement de la forme du livre peut recouvrir une pluralité de formes et l'examen des livres du corpus a permis en outre de répertorier les différentes caractéristiques matérielles qui avaient pu être observées en vue de l'élaboration d'une base de données sur laquelle on reviendra plus loin. Parmi ces formes, certaines sont très proches de celle d'un livre ordinaire⁵⁵⁴ et d'autres s'en éloignent atteignant parfois les limites du livre. Ainsi deux livres qui ont été retenus pour le corpus, *Feuilleté*⁵⁵⁵ et *I want to spend the rest of my life everywhere*⁵⁵⁶, s'apparentent à des livres ordinaires. Le premier revêt l'apparence d'un recueil de poésie et le second, celle d'un ouvrage de vulgarisation scientifique. À l'opposé, *J'ai dix orteils*⁵⁵⁷ et *Papier imprimé*⁵⁵⁸ sont plus difficilement identifiables comme des

⁵⁵¹ Voir SCHRAENEN, Guy, ARCHIVE FOR SMALL PRESS & COMMUNICATION, MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL (CUENCA), et al. *Un coup de livres: (una tirada de libros): libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication = Artists' books and other publications from de Archive for Small Press & Communication*. Madrid : Fundación Juan March : Arte y Ciencia, 2010, p. 10. ISBN 978-84-7075-578-1.

⁵⁵² Voir la distinction entre media et moyen de diffusion dans VAUGEOIS, Dominique. *Le Livre. Introduction, dans Critique et medium, CNRS éditions, 2016*. [en ligne]. 2016.

⁵⁵³ Voir chapitre 2 section 1.2.1 Le bookwork.

⁵⁵⁴ Voir chapitre 2, section 1.3.3 Deux formes antagonistes du livre d'artiste : livre ordinaire et livre extraordinaire.

⁵⁵⁵ NÉDÉLEC, Julien. *Feuilleté*. [S. l.] : éditions Zédélé, 2008. FRAC Pays de la Loire. Offset et maculage avec les doigts, tout en ill. 18,5 x 11,5 cm (p.). Tirage : 500 ex. Le FRAC a deux éditions différentes (2008 à 4€ et 2013 à 9€ avec plus de pages) nous allons nous baser sur la première.

⁵⁵⁶ HIRST, Damien. *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*. London : Booth-Clibborn Editions, 1997. ISBN 978-1-873968-44-4.

⁵⁵⁷ COTTENCIN, Jocelyn. *J'ai dix orteils*. [S. l.] : Lieuxcommuns, 2002. ISBN 2-914736-01-0.

livres. Le premier est un livre composé de deux éventails et le second adopte la forme d'un classeur. Ces deux publications comptent parmi les ouvrages du corpus qui tendent à élargir le périmètre du livre. Il semblait important d'avoir au sein du corpus des livres relevant de ces deux tendances pour observer ces logiques opposées.

On a donc entrepris de repérer des livres d'artistes qui respectaient notre définition du livre d'artiste et qui investissaient la forme du livre en parcourant les collections de diverses institutions au moyen de recherches dans les catalogues en ligne et de consultations sur place. Dénicher ces *bookworks* a été un travail fastidieux en raison de la versatilité de la définition du livre d'artiste précédemment mentionnée et de notre premier critère, cette nécessité que les livres mettent en jeu la forme du livre. On a consulté des catalogues de bibliothèques municipales françaises (Nantes, Angers, Le Mans, Lyon), de bibliothèques universitaires (Oxford Brookes University, University of West England, Universitat de Barcelona), nationales (BnF, British Library, Bibliothèque royale de Belgique), spécialisées (bibliothèque Kandinsky, bibliothèque Jacques Doucet), de centres de documentation d'institutions muséales (CNEAI, Mac/Val, CdLA, MACBA, MoMA), de galeries (Florence Loewy), des catalogues collectifs (CCFr, Sudoc, la Bibliographie de Belgique, collections des FRAC), des catalogues de distributeurs spécialisés dans les publications d'artistes (Les Presses du Réel, Printed Matter) et des éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste (Imschoot, Maeght, Zédélé, Coracle Press, Bartleby & Co, Redfoxxpress, JRP Ringier, Onestar Press, Lendroit Éditions, Les Trois Ourses, Incertain Sens). Parmi ces catalogues, quatre ont été mobilisés plus fréquemment : celui de la BnF pour l'étendue de ses collections de livres d'artistes en raison du dépôt légal et des nombreuses acquisitions du Cabinet des estampes, celui de la bibliothèque Kandinsky parce qu'il réunit plus de la moitié des livres du corpus⁵⁵⁹, le catalogue des collections des FRAC parce que celui-ci regroupe les collections d'œuvres des 23 FRAC abritant de nombreux livres d'artiste, et enfin celui du Cabinet du livre d'artiste à Rennes pour la richesse de ses notices indiquant entre autres des informations relatives au façonnage du livre.

⁵⁵⁸ COX, Paul. *Papier imprimé*. Blois : [s. n.], 2004. Classeur perforé blanc avec page de titre collé sur la couverture, en feuille. 329 p. pouvant s'assembler au mur, en tout ou en partie. Edition illimitée fabriquée à la demande, imprimée au jet d'encre sur Rivoli blanc 120 g. Chaque exemplaire est signé et numéroté.

⁵⁵⁹ Cela a été remarqué après que nous ayons réuni la majorité des livres de notre corpus à l'occasion d'une réponse à un appel à communication pour une université d'été de la bibliothèque Kandinsky. Une des explications possibles est que les catalogues que nous avons le plus mobilisés se réfèrent au fonds de la bibliothèque Kandinsky lors de leurs acquisitions.

Ces recherches ont mis en évidence que certains catalogues en ligne offraient une documentation plus fournie au sujet des œuvres et qu'il était possible parfois de filtrer les livres avec différents critères⁵⁶⁰. Ainsi par exemple, les catalogues des institutions membres du réseau de collections publiques d'art moderne et contemporain, Videomuseum⁵⁶¹ utilisent le logiciel Navigart3⁵⁶² pour la mise en ligne de leurs collections. Celui-ci présente l'avantage d'afficher les collections sous la forme d'une mosaïque d'images avec souvent – et notamment lorsqu'il s'agit de livres d'artistes – une photographie de la première de couverture, accompagnée au minimum du nom de l'artiste et du titre de l'œuvre. Ce type de présentation fut un gain de temps pour la recherche de livres comme cela permettait d'avoir un premier aperçu du livre et de repérer, avant même d'avoir cliqué sur la notice détaillée, certains ouvrages qui investissaient la forme du livre. Mais il s'agit là d'une exception. Il est d'ailleurs même assez rare que les notices détaillées soient accompagnées d'un visuel de l'œuvre. Par conséquent, le plus souvent, il a fallu faire une présélection de livres uniquement à partir des descriptifs des notices afin d'en demander la consultation, et il n'était pas rare qu'une fois les livres entre les mains, on se rendait compte qu'ils ne convenaient pas à notre étude.

Le catalogue du Cabinet du livre d'artiste⁵⁶³ était particulièrement adapté pour dénicher des *bookworks*. Il propose une centaine de mots-clés présentés comme des « thèmes » permettant d'accéder à des listes de titres. Certains mots-clés étaient particulièrement adaptés tels que « auto-référent » qui réunit 175 documents – dont l'ensemble des publications de l'artiste belge Bernard Villers – ou des mots-clés faisant référence à une interaction particulière entre l'objet et le lecteur tels que « à détacher » ou « do it yourself ». Le catalogue permet en outre de faire des recherches par « type de document » en distinguant les « livres » – étant sous-entendu des

⁵⁶⁰ Dans le point 6 de la section 1.2.4 intitulée « L'accès aux informations et les besoins des utilisateurs », la Déclaration des principes de la documentation muséale, invite d'ailleurs les institutions muséales à permettre une pluralité de critères de recherche : « Les installations de recherche devraient permettre au personnel et aux utilisateurs de trouver des informations pertinentes sur la collection et les objets individuels, par la recherche de critères tels que le nom de l'objet, le titre, le type ou la classification de l'objet, le matériel, le lieu de collecte, le producteur, la date ou la période de production et le numéro d'identification de l'objet (Code 2.20 et 3.2) ». *ICOM CIDOC Déclaration des principes de la documentation muséale*. [s. d.], p. 5.

⁵⁶¹ Il s'agit d'un réseau de musées et d'organismes gérant des collections d'art moderne et contemporain dont fait partie notamment les 23 FRAC, le Musée national d'art moderne, le Centre Pompidou et le Cnap.

⁵⁶² FRAC, Portail des collections des 23. Portail des collections des 23 Frac. Dans : *Navigart.fr* [en ligne]. 28 août 2020. [Consulté le 4 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.navigart.fr/lescollectionsdesfrac/artworks>.

⁵⁶³ Cette structure artistique associative fait partie de l'université de Rennes II. Son fonds a reçu en février 2018 le label CollEx (Collections d'Excellence pour la recherche). *Cabinet du livre d'artiste* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 4 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.sites.univ-rennes2.fr/cabinet-livre-artiste/>.

codice – des *leporelli* et des *flipbooks*, permettant d'accéder facilement à des publications d'artiste dont la structure diffère de celle du *codex*. Par ailleurs, ses notices décrivent de manière succincte le projet artistique, sont accompagnées de photographies des livres et fournissent des informations sur la fabrication de l'œuvre, permettant de repérer rapidement des livres qui pourraient faire partie du corpus.

À côté de ces recherches dans les catalogues, il a été possible dans certains lieux de consulter le fonds sans passer par une demande de consultation de document. Ainsi, on a pu parcourir les collections en accès libre du Cabinet du livre d'artiste à Rennes, de la Bower Ashton Library à Bristol et du centre de documentation du FRAC Pays de la Loire à Carquefou. Le responsable des collections nous a laissé explorer la réserve de la Headington Library à Oxford, de l'Universitat de Barcelona et de la Bibliothèque municipale d'Angers. On a pu ainsi découvrir de nouveaux ouvrages et d'autres artistes et éditeurs. Ce type de recherches, comparable à une flânerie dans une librairie, fournit des conditions propices à la découverte de livres d'artistes qui mettent en jeu la forme matérielle du livre.

La recherche de *bookworks* a été l'occasion d'une réflexion sur l'accès aux livres d'artiste. Les découvertes fortuites permises par l'accès direct aux collections contrastent avec le travail fastidieux d'exploration des catalogues en ligne où notre démarche s'est heurtée à la logique des recherches bibliographiques fondées sur l'identification du document ou d'une thématique. Cette logique adaptée quand on a déjà connaissance du titre ou de l'auteur, ne permet pas d'accéder aux livres d'artistes présents dans le fond dont on ignore les informations bibliographiques ou même l'existence. C'est comme si on ne pouvait voir les œuvres d'une exposition que si on a connaissance des informations présentes sur le cartel de l'œuvre. Il s'agit là d'un enjeu propre à ces livres-œuvres. Dans l'espace de la bibliothèque, une exposition ou des tables thématiques dédiées au livre d'artiste peuvent offrir un autre accès à ces livres. En ligne, certains catalogues fournissent d'autres critères de recherche pour accéder aux livres d'artistes (e.g. date, pays, thème, mots-clés). Parfois aussi, il est possible de voir la couverture du livre avant même de sélectionner le livre. Ce feuilletage des collections constitue un autre accès aux livres adapté à ces œuvres

visuelles. On peut mentionner le projet CLA++⁵⁶⁴ consacré à la numérisation et au signalement des publications d'artistes qui réfléchit notamment à ces questions de modalités d'accès aux livres d'artiste.

1.3 Le cadre spatio-temporel

Pour intégrer le corpus, les *bookworks* devaient en outre s'inscrire dans le cadre spatio-temporel étudié : être publiés entre 1990 et aujourd'hui et être conçus ou édités dans un pays européen. La période étudiée s'étend sur presque trente ans, et si on considère l'histoire du livre d'artiste communément admise dans le champ de l'art contemporain⁵⁶⁵ qui situe sa naissance dans les années soixante, cela représente donc la période la plus récente de son histoire. Mais cela signifie que dans le corpus, il y a peu de livres des pionniers européens du livre d'artiste – tels que Dieter Roth, Ian Hamilton Finlay, Robert Filliou ou Herman de Vries⁵⁶⁶ – si ce n'est quelques unes éventuellement de leurs publications tardives. La période des années 60 aux années 80 a fait l'objet de nombreux travaux critiques et il aurait été plus aisé de trouver des noms d'artistes et des titres de livres pour lesquels on savait d'avance que leur forme était investie comme un moyen d'expression. Il était intéressant de travailler sur la période contemporaine moins étudiée mais cela a rendu l'exercice plus ardu parce qu'il fallait explorer un champ moins balisé avec des artistes pas nécessairement identifiés comme des praticiens du livre d'artiste et des œuvres sur lesquelles on trouvait pas ou peu de travaux critiques.

Les livres d'artistes devaient en outre respecter le cadre spatial, l'échelle européenne, lié au programme de recherche⁵⁶⁷ dans lequel prend place cette thèse. Il fallait donc réunir un corpus européen de livres d'artiste, une délimitation géographique pertinente pour aborder un objet héritier à la fois d'une culture du livre

⁵⁶⁴ On peut lire sur le carnet de recherche du projet : « CLA++ est un projet de recherche qui, s'appuyant sur un corpus sélectionné à partir du fonds d'archives du CLA, explore les moyens permettant de prendre en compte le double statut d'objets de recherche et d'œuvres d'art des publications d'artistes. Cette prise en compte est en effet cruciale pour réussir leur signalement au sein des réseaux de la recherche universitaire et des collections d'art. En tant que ressources documentaires spécifiques, les publications d'artistes nécessitent un traitement particulier pour leur numérisation, leur catalogage et leur signalement ». *Actualités – CLA++* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 8 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://cla.hypotheses.org/category/actualites>.

⁵⁶⁵ Telle que celle qui a été étudiée par Anne Moeglin-Delcroix dans *Esthétique du livre d'artiste*.

⁵⁶⁶ Dans la volonté de se défaire de tout ce qui a trait à la hiérarchie, l'artiste a décidé de bannir de son écriture les lettres majuscules. On respecte ici la casse choisie par l'artiste, en écrivant son nom en lettres minuscules.

⁵⁶⁷ Le programme Analyse des Médiations Innovantes de la Culture et de l'Art pour une Europe ouverte (AMICAE^o) et financé par le RFI Alliance Europa. Voir Analyse des Médiations Innovantes de la Culture et de l'Art pour une Europe ouverte (AMICAE^o). Dans : *Alliance Europa* [en ligne]. [s. d.].

et de l'imprimé et d'une histoire du livre d'artiste contemporain marquées par des dynamiques intra et extra-européenne⁵⁶⁸. Afin d'élaborer ce corpus européen, il était nécessaire de déterminer au préalable si on se référait au pays de naissance de l'artiste du livre ou au pays de résidence de l'éditeur. Puisqu'il s'agit d'un œuvre d'art, il semblait logique de donner la préférence à l'artiste plutôt qu'à l'éditeur. Anne Moeglin-Delcroix insiste sur le « rôle prépondérant, voire exclusif, de l'artiste à toutes les étapes de la réalisation du livre que sont la conception, la réalisation, l'édition⁵⁶⁹. Toutefois, il semblait trop restrictif de tenir compte uniquement de l'artiste puisque le livre, dans la forme qu'il a au moment de sa publication est le résultat d'échanges entre l'artiste et l'éditeur et les autres collaborateurs – imprimeur, graphiste ou parfois même d'autres artistes⁵⁷⁰. C'est pourquoi, sans aller jusqu'à prendre en compte le pays de résidence des différents collaborateurs, on a jugé bon de prendre en compte au moins celui de l'éditeur. Il fallait donc qu'il s'agisse d'un artiste ou d'un éditeur européen.

Dans le souci de réunir des ouvrages provenant de pays européens, il a fallu se mettre en quête de livres d'artistes dont l'artiste et l'éditeur n'étaient pas français alors que les livres français étaient les plus présents dans les fonds consultés en France. À cet égard, le catalogue du CNEAI⁵⁷¹ consacré à la collection FMRA⁵⁷² a été utile car il propose le pays de nationalité de l'artiste parmi ses critères de recherche. Les recherches en ligne sur des catalogues d'institutions étrangères et les consultations dans d'autres pays ont contribué à la découverte de livres issus d'autres pays en Europe.

En plus d'avoir comme caractéristique la forme matérielle du livre et de s'inscrire dans le cadre spatio-temporel étudié, une autre contrainte a pesé sur la constitution du corpus : le corpus devait permettre de mener des enquêtes auprès de personnes en train de lire des livres du corpus. Or les livres d'artistes ne sont quasiment jamais empruntables dans les bibliothèques et dans les centres de documentation. Ils sont seulement accessibles en consultation sur place et sont

⁵⁶⁸ Le livre d'artiste issu de l'art contemporain se développe à ses débuts en Europe et aux États-Unis.

⁵⁶⁹ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S. l.] : Le mot et le reste, 2012, p. 23.

⁵⁷⁰ Ce sera développé dans le chapitre 6, section 3. LA GENÈSE DES FORMES-LIVRES DU CORPUS

⁵⁷¹ C'est l'acronyme de Centre National Édition Art Image.

⁵⁷² Cette collection d'*ephemera*, de multiples et de livres d'artistes a été initiée par le CNEAI en 1997. Elle compte plus de 11 000 documents dont 3500 sont numérisés avec quelques pages consultables en ligne.

d'ailleurs conservés la plupart du temps en magasin ou en réserve. Par conséquent, il était nécessaire d'acquérir une partie d'entre eux. Une partie des livres les plus récents ont donc été repérés directement sur les sites des éditeurs et des artistes et ceux qui étaient encore disponibles ont parfois été privilégiés dans l'optique de pouvoir mener plusieurs enquêtes sur des lecteurs réels à partir d'une vingtaine de livres acquis.

1.4 Finalisation du corpus

Ce long travail de constitution du corpus a permis de réunir cent dix livres d'artiste. Face à l'impossibilité de consulter certains livres et d'en faire la description matérielle, on a été contraint de retirer dix livres ramenant ainsi le corpus à cent. La centaine constituait un repère à atteindre afin qu'il soit pertinent de traiter et d'analyser le corpus dans une base de données et d'en retirer des enseignements. Un corpus de cent livres peut sembler un nombre plutôt faible mais comme on le verra dans la section suivante consacrée à la base de données, il y a pour chacun des livres une centaine d'éléments de description.

La grande majorité de ces ouvrages sont des éditions originales. On a choisi de privilégier les éditions originales, c'est-à-dire en langue originale et dans la forme de leur première publication. Cette première publication devait s'inscrire dans la période étudiée. Quelquefois, il n'a pas été possible de consulter les éditions originales des livres qu'on souhaitait ajouter dans le corpus – notamment dans le cas de petits tirages, et on a donc du étudier leurs rééditions. Pour ces rééditions, on souhaitait que l'édition originale ait été publiée au cours de la période étudiée. Le corpus réunit ainsi 87 éditions originales, dix rééditions⁵⁷³ et trois premières traductions françaises⁵⁷⁴.

⁵⁷³ Il s'agit de : GODARD, Keith. *Sounds*. [S.l.] : Studio Works, 1992. 20x20cm 30 euros ; CARRIÓN, Ulises. *Mirror Box*. Genève : Héros-limite, 1995. 18 pages 185 x 185 mm CHF 15 / € 10 Épuisé ; FILLIOU, Robert. *Toi, par lui et moi*. Bruxelles/ Crisnée : Lebeer Hossmann/Yellow Now, 1998 ; WATIER, Éric. [*L'inventaire des destructions*]. Rennes : GRAC, Université Rennes 2, Haute-Bretagne, 2000. ISBN 978-2-914291-00-2 ; GEERS, Kendell. *Point blank*. Gand : Imschoot, 2004.. Non paginé ; 21 cm ; NÉDÉLEC, Julien. *Feuilleté*. [S.l.] : éditions Zédélé, 2008 ; MUNARI, Bruno. *Libro illegibile MN 1*. Mantova : Edizioni Corraini, 2009. ISBN 978-88-86250-15-3 ; NOWAKOWSKI, Radosław. *Ulica Sienkiewicza w Kielcach = Sienkiewicza street in Kielce = Sienkiewicza strato en Kielce*. Bodzentyn : Liberatorium, 2009 ; RICHTER, Gerhard. *Patterns*. [London] Köln : Heni Publ. König, 2011. ISBN 978-3-86560-941-0 ; MELLIER, Fanette. *Dans la lune*. Strasbourg : Éd. du Livre, 2013, 1 vol.

⁵⁷⁴ Il s'agit de : ANSELMO, Giovanni. *Lire (Leggere)*. Gand : Imschoot uitgevers, 1990. Ubligation, livre, reliure, Flip book 21 x 15 cm Tirage : 600 exemplaires Première version française du célèbre « Leggere » ou le mot lire est décliné de manière graphite dans divers corps, de l'infiniment petit à la page noire ; CHARLIP, Remy. *On dirait qu'il neige : un*

Parmi ces cent livres, on a remarqué tardivement que cinq livres étaient des rééditions dont l'édition originale avait été publiée avant 1990 et donc au-delà de la période observée. Il s'agit de *On dirait qu'il neige* qui est la première édition française d'un livre publié en langue originale en 1957, de *Sounds* de l'artiste anglais Keith Godard publié⁵⁷⁵ en 1972, de *Mirror Box* d'Ulises Carrión que l'artiste avait autoédité en 1979, de *Lire* de Giovanni Anselmo publié par la galerie Sperone à Turin en 1972 sous le titre *Leggere*, et de *Libro illeggibile MN1* dont la première datait de 1984. Dans les livres de Remy Charlip, Keith Godard et Bruno Munari la date de l'édition originale est mentionnée mais elle a échappé à notre vigilance. Elle est peut-être mentionnée aussi dans le livre d'Ulises Carrión mais dans l'exemplaire qui a pu être consulté, issu de la seconde édition de l'éditeur genevois Héros-limite, les inscriptions à l'encre étaient en partie effacées sur les pages en feutrine. Le livre *Lire* est moins problématique car il s'agit d'une première édition française et que celle-ci a nécessité un nouveau travail artistique et éditorial. En effet ce livre est basé sur un jeu de réduction et de grossissement du mot « lire⁵⁷⁶ » au fil des pages, or « leggere » compte presque le double de lettres et l'image visuelle du mot est bien différente. Les cinq rééditions ont été remarqué tardivement et le travail de typologie des formes-livres⁵⁷⁷ avait déjà été réalisé ainsi que les premières observations avec des lecteurs⁵⁷⁸. Il a donc semblé préférable de conserver le corpus de 100 livres tout en précisant au départ ces quelques remarques.

La construction du corpus a permis de mettre à l'épreuve de publications concrètes la définition théorique du livre d'artiste, d'identifier les acteurs du livre d'artiste en Europe – artistes, éditeurs, bibliothèques et institutions artistiques, librairies spécialisées et distributeurs, et de mesurer comment on accède à ces livres. Au terme de cette longue élaboration un corpus de cent livres d'artistes a été établie.

livre d'images. Paris : les Trois ourses, 2003 ; RICHTER, Gerhard. *War cut: Gerhard Richter*. Trad. par Françoise LASSEBILLE. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris Paris-musées, 2005, 1 vol. ISBN 978-2-87900-864-6. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin - 2005-119116. Ill. en noir et en coul. 26 cm. Contient un choix de textes de divers auteurs, parus dans le journal « Frankfurter allgemeine Zeitung », les 20 et 21 mars 2003. Éd. originale numérotée : ex. n° 156.

⁵⁷⁵ Cette première édition avait été publiée par la maison d'édition Studio Works que l'artiste dirige.

⁵⁷⁶ « Leggere » dans l'édition originale.

⁵⁷⁷ La typologie est présentée dans le chapitre suivant, le chapitre 4, section 4. QUATRE TYPES DE FORMES-LIVRES.

⁵⁷⁸ Il s'agit notamment des observations menées dans le cadre du workshop à l'École des Beaux-Arts de Nantes et des premières séances individuelles avec les lecteurs, développées dans le chapitre 7.

2. PRÉSENTATION DU CORPUS

Au final le corpus est donc composé des ouvrages suivants (classés par ordre alphabétique d'auteur) :

ABDESSEMED, Adel, 2002. *The Green book*. S.l. : FRAC Haute-Normandie.

AITKEN, Doug, 2005. *Alpha* [en ligne]. Zürich : JRP/Ringier.

AMBECK, Mette-Sofie D, 2010. *Day Return*. Thisted, Denmark : Ambeck.

ANSELMO, Giovanni, 1990. *Lire (Leggere)*. Gand : Imschoot uitgevers.

BAENSCH, Thorsten, 2016. *A Self-portrait*. Bruxelles : Bartleby & Co.

BARRY, Robert, 2006. *Autobiography*. Rennes : Incertain Sens.

BAUMGARTEN, Lothar, 1991. *Carbon*. Los Angeles : Museum of Contemporary Art.

BAZARNIK, Katarzyna et FAJFER, Zenon, 2003. *(O)patrzenie*. 1^e édition – réédition en 2009. Cracovie : Krakowska Alternatywa.

BAZARNIK, Katarzyna et FAJFER, Zenon, 2009. *Oka-leczenie (Mute – I – Late)*. 2^e édition. S.l. : s.n.

BELLEI, Mauro, 2010. *Les cailloux de l'art moderne*. Paris : les Trois ourses.

BELLEI, Mauro, 2012. *Cent mille petits points*. Paris : Les Trois Ourses.

BELLINGHAM, David, 2008. *Fresh fruit + tables*. Stirling : The Changing Room.

BOCQUET, Marie, 2009. *Cut*. Rennes : Lendroit éditions.

BODMAN, Sarah, 1995. *Cuttings*. Bristol : University of West England.

BOLTANSKI, Christian, 2005. *6 septembres*. Milano : Padiglione d'arte contemporanea : Charta.

BYARS, James Lee et SARTORIUS, Joachim, 1992. *The golden tower*. Köln : König.

CAMPBELL, Nancy, 2014. *Itoqkippoq*. Oxford : Bird Editions.

CARRIÓN, Ulises, 1995. *Mirror Box*. Genève : Héros-limite.

CAZAL, Philippe, 1998. *Assemblée générale*. Le Crestet : Centre d'art du Crestet.

CERINO, Jean-Marc, 1999. *Nous ou Petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître*. La Roche-sur-Yon : Artothèque de la Roche-sur-Yon.

- CHARLIP, Remy, 2003. *On dirait qu'il neige : un livre d'images*. Paris : les Trois ourses.
- CHARLIP, Remy, 2011. *Reading dance*. Parme : Minimondi.
- CLOSKY, Claude, 2001. *Colorie comme tu veux, dessine et écris ce que tu veux*. Paris : Seuil jeunesse. Collection Lezzart, 3.
- CORILLON, Patrick, 1998. *De rerum fabula*. France : Galerie Duchamp/centre d'art contemporain municipal, Yvetot.
- COTTENCIN, Jocelyn, 2002. *J'ai dix orteils*. S.l. : Lieuxcommuns.
- COX, Paul, 2002. *Cependant : le livre le plus court du monde*. Paris : Éd. Du Seuil.
- COX, Paul, 2004. *Papier imprimé*. Blois : s.n.
- COX, Paul, 2006. *Cahier de dessin*. Mantova : Corraini.
- CROMBIE, John, 1996. *Whereof, thereof*. Paris : Kickshaws.
- CUTTS, Simon, 2013. *A line only a word*. Tipperary : Coracle press.
- CVACH, Miloš, 2007. *Dans tous les sens*. Paris : les Trois ourses.
- DE BEIR, Dominique et PENNEQUIN, Charles, 2010. *Trou Type (études de caractères)*. Friville-Escarbotin : Friville Éditions.
- DELVOYE, Wim, 1999. *Atlas*. Nantes : FRAC des Pays de la Loire M. Baverey.
- DOCUMENTATION CÉLINE DUVAL, 2014. *La stratigraphie des images : documentation Céline Duval exposition, Vénissieux, Espace arts plastiques Madeleine-Lambert, 20 septembre – 15 novembre 2014...* Vénissieux : Ville de Vénissieux, [Direction des affaires culturelles].
- DOWNSBROUGH, Peter, 1995. *Words, Vol. 2*. Valence : École régionale des beaux-arts de Valence.
- DOWNSBROUGH, Peter, 2002. *And here,as*. Rennes Châteaugiron : Editions Incertain Sens Frac Bretagne.
- ELIASSON, Ólafur, 2006. *Your house*. New-York, Etats-Unis : Library Council of the Museum of Modern Art (MoMa).
- FELDMANN, Hans-Peter, 1994. *Ferien*. Vienne : Wiener Secession.
- FELDMANN, Hans-Peter, 2001. *100 Jahre : mit 101 Photographien des Verfassers [Ausstellung, vom 16. März bis 6. Mai 2001, Museum Folkwang, Essen]*. München : Schirmer-Mosel.

- FILLIOU, Robert, 1998. *Toi, par Lui et Moi*. Bruxelles/ Crisnée : Lebeer Hossmann/Yellow Now.
- FINLAY, Alec, 2008. *Specimen colony : six colonies for a European city*. Liverpool : Liverpool University Press.
- FISCHLI, Peter et WEISS, David, 2005. *Fotografias*. Köln : Verl. Der Buchhandlung Walter König.
- GAUTEL, Jakob, 2005. *Maria Theodora*. Paris Sotteville-lès-Rouen : Éd. Au figuré Fonds régional d'art contemporain de Haute-Normandie.
- GEERS, Kendell, 2004. *Point blank*. Gand : Imschoot.
- GILBERT & GEORGE, 2011. *Gilbert & George : art titles, 1969-2010 in chronological order*. Köln ; London : Walther König.
- GOBLET, Dominique et FOSSOUL, Nikita, 2010. *Chronographie*. Paris : l'Association.
- GODARD, Keith, 1992. *Sounds*. S.l. : Studio Works.
- GUILLEMINOT, Marie-Ange, 1996. *Mes poupées*. Nantes : FRAC des Pays de Loire.
- GUILLEMINOT, Marie-Ange, 1998. *Le Chapeau-Vie*. Tel Aviv/Paris : Michaël Gordon/La Boîte.
- GUILLEMINOT, Marie-Ange, 2001. *Shoe : Chaussure*. Toronto/Paris : Michaël Gordon/La Boîte.
- GUILLEMINOT, Marie-Ange, Ikon Gallery, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur et Espace Culturel du Centre Hospitalier Edouard Toulouse A Marseille, 2000. *To dance or to die = Danser ou mourir*. Birmingham : Ikon Gallery.
- HEYVAERT, Anne, 2015. *Plis pages*. Rennes : Incertain sens.
- HIRST, Damien, 1997. *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*. London : Booth-Clibborn Editions.
- HUYGUES, Pierre, 2006. *I do not own the modern times*. Paris : Paris Musées.
- JACQUES, Benoît, 2011. *Vivre (un poème pour)*. Montigny-sur-Loing : Benoît Jacques Books.
- KELLER, Christoph, 2010. *Cloudbuster project Maroc*. Berlin : Christoph Keller.
- KESSELS, 2008. *Couples*. [Amsterdam] : KesselsKramer.
- LADRILLO, Antonio, 2017. *Spaces*. Strasbourg : Editions du livre.

- LE GAC, Jean, 1995. *La boîte à couleurs*. Amiens : Fonds régional d'art contemporain de Picardie.
- LEHNI, Jürg et RICH, Alex, 2011. *Empty words*. Zurich, Switzerland : Nieves.
- LONG, Ricard, 1991. *Labyrinth*. Frankfurt am Main : StÉadtische Galerie im StÉadel.
- LONG, Richard, 1990. *Nile (Papers of River Muds)*. S.l. : s.n.
- MACKILLOP, Sara, 2010a. *Mirrors*. Londres : auto-édition.
- MACKILLOP, Sara, 2010b. *Remains*. Londres : Dundee Contemporary Arts.
- MACKILLOP, Sara, 2016. *Laptop Book*. Londres : auto-édition.
- MELLIER, Fanette, 2013. *Dans la lune*. Strasbourg : Éd. Du Livre.
- MILLARD, Fanny, 2015. *Basic Space*. Bordeaux : EXTRA.
- MUNARI, Bruno, 2009. *Libro illegibile MN1*. Mantova : Edizioni Corraini.
- NANNUCCI, Maurizio, 2002. *Nothing is original*. Hannover : Sprengel Museum.
- NÉDÉLEC, Julien, 2008. *Feuilleté*. S.l. : éditions Zédélé. FRAC Pays de la Loire
- NÉDÉLEC, Julien, 2011. *Lignes de train*. S.l. : s.n.
- NÉDÉLEC, Julien, 2014. *Cahier de Chantenay*. Brest : Zédélé.
- NELSON, Mike, 2017. *Cloak*. Rome : Nero.
- NOWAKOWSKI, Radosław, 2009. *Ulica Sienkiewicza w Kielcach = Sienkiewicza street in Kielce = Sienkiewicza strato en Kielce*. Bodzentyn : Liberatorium.
- OBRIST, Hans Ulrich et M-M PARIS, 2007. *The future will be*. Paris : Onestar press.
- PARIS, Guillaume, 2004. *Kids*. Paris : M19. Collection IS (Inventaire supplémentaire).
- PÉRIGOT, Alexandre et SÉRANDOUR, Yann, 2007. *Sometimes you Win Sometimes you Lose*. Rennes : La Criée centre d'art contemporain.
- RICHTER, Gerhard, 2005. *War cut : Gerhard Richter*. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris Paris-musées.
- RICHTER, Gerhard, 2011. *Patterns*. [London] Köln : Heni Publ. König.
- ROBINET, Valentin, 2014. *ISBN, tome I*. Paris : Editions Editions.
- RONDINONE, Ugo, 2000. *Hell, Yes !* Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz.

- RUIZ, Francesc, 2003. *Ésta es mi playa*. Valence : Art 3.
- SIMARIK, Nicolas, 2006. *La Déroute*. Toulouse : Entrez sans frapper.
- STARLING, Simon, [sans date]. *Thereherethere*. S.l. : s.n.
- VAN BEIRENDONCK, Walter, 1997. *Mutilate*. Gand : Imschoot.
- VAN DER WEIJDE, Erik, 2013. *Havaianas*. Waalwijk, Hollande : 4478Zine.
- VENET, Bernar, 2000. *Sursaturation*. Cajarc : Maison des Arts Georges Pompidou.
- VILLERS, Bernard, 1998. *Sol*. S.l. : s.n.
- VILLERS, Bernard, 2009. *Leporello*. S.l. : s.n.
- VILLERS, Bernard, 2010. *À la mer – Aan Zee*. S.l. : s.n.
- VILLERS, Bernard, 2015. *Left Right*. Saint-Senoux (35) / Bruxelles / Chicago : Incertain Sens / Le Nouveau Remorqueur / Journal of Artists' Books.
- VILLERS, Bernard, [sans date]. *Heureux Mélange*. S.l. : s.n.
- VILLERS, Bernard, [sans date]. *Seize pages*. S.l. : s.n.
- VRIES, Herman de, 2003. *Argumentstellen*. S.l. : s.n.
- WALRAVENS, Daniel, 1990. *Serie Noire*. Gand : Imschoot.
- WATIER, Éric, 2000. *[L'inventaire des destructions]*. Rennes : GRAC, Université Rennes 2, Haute-Bretagne.
- WHITEREAD, Rachel et SASEK, Miroslav, 2008. *Rachel Whiteread presents M. Sasek, Mike and the modelmakers*. Cologne : Salon-Verl.
- ZAKAÏ, Adva, 2015. *I seem to be the only one left*. Kasterlee, Belgique : Frans Masereel Centrum.
- ZAMOJSKI, Honza, 2017. *Love Letter*. France : Onestar press.
- ZUBEIL, Francine, 1993. *Panique générale*. Marseille : Éditions de l'observatoire.

La description de ce corpus⁵⁷⁹ examinera tour à tour la date de publication, le pays de naissance de l'artiste et de résidence de l'éditeur, la présence de plusieurs livres d'un même artiste ou éditeur, les artistes et de leurs collaborateurs, la langue des

⁵⁷⁹ L'ensemble des références du corpus ayant été données, dorénavant on désignera les livres du corpus uniquement par leur titre.

ouvrages, leur diffusion et on finira par quelques remarques supplémentaires, au cas par cas.

2.1 Date de publication

Le corpus final compte 100 livres d'artistes publiés de 1990 à aujourd'hui qui se répartissent dans le temps de la manière suivante : 23 livres publiés sur la période 1990-1999, 41 de 2000 à 2009 et 36 de 2010 à 2017 (Tableau 1). Le corpus présente donc un nombre de livres plus faible sur la première décennie que sur les suivantes qui sont à peu près équivalentes en nombre de livres publiés. On ne s'était pas donné la contrainte d'une répartition proportionnelle des livres du corpus dans le temps comme il y avait déjà des contraintes pour bâtir le corpus et qu'on a privilégié les critères évoqués précédemment. Cette répartition s'explique en partie par le choix d'intégrer un certain nombre de publications récentes repérées sur les sites d'éditeurs ou de distributeurs de livres d'artistes afin de pouvoir les acheter et les soumettre à des lecteurs dans le cadre d'enquêtes. Or de nombreux livres de notre corpus publiés entre 1990 et 2000 n'ont pas été réédités, cela entraînant une augmentation de leur prix sur le marché de la revente. Sachant que la plupart des livres de notre corpus ne sont pas empruntables en bibliothèque et même rarement accessibles en libre-accès pour une consultation sur place, des livres plus récents qu'on pouvait se procurer ont été intégrés au corpus. Cela a permis de réunir un sous-corpus de 24 livres mobilisés pour réaliser les enquêtes auprès de lecteurs. Si on prête attention à leur date de publication, on remarque d'ailleurs que tous ont été publiés entre 2002 et 2017.

Année de publication	Nombre de livres publiés /100 livres du corpus
1990-1999	23
2000-2009	41
2010-2017	36

Tableau 1 : répartition des livres selon l'année de publication

2.2 Pays de naissance de l'artiste et pays de résidence de l'éditeur

Pour faire partie du corpus, chaque livre devait être l'œuvre d'un artiste ou publié par un éditeur européen. Le corpus compte 86 artistes différents. Si on regarde le pays de naissance des artistes des livres du corpus, la répartition des livres du corpus est la suivante :

Pays de naissance de l'artiste	Nombre de livres présents dans le corpus /100 livres ⁵⁸⁰
France	31
Royaume-Uni	18
Belgique	10
Allemagne	8
États-Unis*	8
Italie	5
Hollande	4
Pologne	4
Suisse	4
Danemark	2
Espagne	2
Afrique du Sud*	1
Algérie*	1
Israël*	1
Mexique*	1
République Tchèque	1

Tableau 2 : répartition des livres du corpus par pays de naissance de l'artiste

* Il s'agit de livres réalisés par des artistes qui ne sont pas nés en Europe et publiés par des éditeurs européens.

Si on regarde le pays de résidence des éditeurs, la répartition des livres est la suivante :

Pays de résidence de l'éditeur	Nombre de livres présents dans le corpus /100 livres
France	52
Belgique	12
Royaume-Uni	10
Allemagne	10
Italie	5
Suisse	4
États-Unis*	3
Hollande	3
Pologne	3
Irlande	1
Autriche	1

Tableau 3 : répartition des livres du corpus par pays de résidence de l'éditeur

* Il s'agit d'un éditeur américain qui a publié un artiste européen.

En croisant ces deux tableaux, on remarque que les livres sont issus principalement de trois pays à savoir, par ordre croissant de publications, la France, le Royaume-Uni et la Belgique. Cela s'explique en partie parce que les fonds ont été consultés essentiellement en France. Il est ainsi probable qu'au sein des collections françaises de livres d'artistes, on rencontre un nombre important d'artistes et éditeurs belges. La présence d'un nombre important de publications britanniques s'explique par le fait qu'on a consulté plusieurs fonds de livres d'artistes en Angleterre⁵⁸¹. Si on poursuit par ordre décroissant du nombre de publications, on

⁵⁸⁰ Étant donné qu'il y a pour certains livres plusieurs artistes en collaboration, lesquels ne sont pas forcément nés dans un même pays, si on additionne les nombres de livres de chaque ligne, le résultat peut être supérieur à 100.

⁵⁸¹ La participation à une conférence au sein de l'Université d'Oxford Brookes a été l'occasion de consulter à la fois les fonds de la bibliothèque universitaire d'Oxford Brookes sur le campus d'Headington, de la Sackler library qui fait partie des bibliothèques Bodléiennes mais aussi de se rendre à Bristol pour explorer le fonds de la Bower Ashton library à l'UWE (University of the West of England). Lors de la conférence à l'Université d'Oxford Brookes, on a participé à une communication collective. AUBRY, Chloé, KRÖMER, Cora Felicitas, OUVRY-VIAL, Brigitte, et al. New

trouve ensuite des livres d'artistes et d'éditeurs allemands, américains, italiens, suisses, polonais et hollandais. La forte présence des américains et notamment parmi les artistes témoigne des nombreuses collaborations entre l'Europe et les États-Unis. On remarque aussi que parmi les pays européens, il s'agit essentiellement de pays d'Europe de l'Ouest à l'exception de la Pologne dont la présence au sein du corpus tient au mouvement la *Libérature* découvert dans une publication de Sarah Bodman et Tom Sowden⁵⁸² et découverte à l'occasion de la visite du fonds de livres d'artistes de l'Université de Bristol. Enfin, on note la présence à moindre mesure d'artistes ou d'éditeurs issus d'Espagne, du Danemark, de République Tchèque, de Suède, d'Irlande et d'Autriche, ainsi que de quelques pays situés en dehors de l'Europe tels que l'Afrique du Sud, l'Algérie et Israël témoignant de collaborations extra-européennes.

Il ne s'agit donc pas d'un corpus équilibré du point de vue des différents pays. Parmi les critères qui ont présidé la constitution du corpus⁵⁸³, il n'y avait pas la contrainte que le nombre de livres soit équivalent entre les pays afin de ne pas ajouter de contrainte à la construction déjà fastidieuse du corpus en raison de l'absence d'une définition communément admise du livre d'artiste, de la nécessité d'un engagement de la forme du livre et du respect de l'échelle européenne et de la période étudiée. On ne fera pas ici de comparaison entre plusieurs pays mais on abordera plutôt le livre d'artiste en tant qu'objet culturel européen. On a essayé d'avoir des livres de différents pays⁵⁸⁴ pour rendre compte d'une pluralité dans les publications en Europe mais on ne peut pas parler de représentativité de la production européenne des livres d'artiste.

2.3 Présence de plusieurs livres d'un artiste ou d'un éditeur

Parmi les livres du corpus, on rencontre plusieurs ouvrages des mêmes artistes. Certains artistes ont particulièrement expérimenté le médium du livre d'artiste et on a donc intégré parfois plusieurs livres du même artiste dans le corpus

Approaches in Research on European Reading. Dans : *New Directions in Print Culture Studies* [en ligne]. Oxford, United Kingdom : Oxford Brookes University, mai 2017. [Consulté le 2 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02458614>.

⁵⁸² BODMAN, Sarah et SOWDEN, Tom. *A manifesto for the book*. [S. l.] : Impact Press, 2010.

⁵⁸³ Ces critères évoqués dans la section précédente étaient les suivants : que le livre investisse la forme du livre (i.e. que le livre ne soit pas qu'un simple moyen de diffusion) et qu'il s'inscrive dans le cadre spatio-temporel de l'étude (Europe, de 1990 à nos jours).

⁵⁸⁴ Cela a conduit d'ailleurs à retirer des livres français pour ajouter des livres issus de d'autres pays.

lorsque cela enrichissait le panel des formes des livres. C'est le cas notamment de Bernard Villers dont l'ensemble de l'œuvre est constitué de peintures et de publications, ainsi que de Marie-Ange Guilleminot qui articule à son travail de sculptures, vidéos et performances, de nombreuses publications. On trouve ainsi dans ce corpus, six livres de Bernard Villers et quatre de Marie-Ange Guilleminot. Il y a aussi trois livres pour chacun des artistes Julien Nédélec, Sara MacKillop et Paul Cox, et deux pour Peter Downsbrough, Richard Long, Gerhard Richter, Mauro Bellei, Hans-Peter Feldmann, le duo d'artistes polonais Katarzyna Bazarnik et Zenon Fajfer et Remy Charlip.

Artistes	Nombre de livres
Bernard Villers	6
Marie-Ange Guilleminot	4
Julien Nédélec	3
Sara MacKillop	3
Paul Cox	3
Peter Downsbrough	2
Richard Long	2
Gerhard Richter	2
Mauro Bellei	2
Hans-Peter Feldmann	2
Zenon Fajfer et Katarzyna Bazarnik	2
Remy Charlip	2

Tableau 4 : artistes ayant réalisé plus d'un livre dans le corpus

Dans le corpus, on retrouve aussi plusieurs livres de certains éditeurs. Cela tient en partie aux fonds consultés et donc également à notre situation géographique dans les pays de la Loire. On trouve ainsi dans le corpus cinq livres des éditions Rennaises Incertain sens, trois publications du centre d'art contemporain Rennais La criée, trois de l'éditeur brestois Zédélé, toutes de l'artiste nantais Julien Nédélec, et deux du FRAC des Pays de la Loire. On voit aussi l'incidence de la localisation des fonds qui ont été consultés avec la présence de deux livres publiés par le Centre for Fine Print Research de l'University of the West of England de Bristol dont on a pu parcourir les collections. On trouve aussi plusieurs livres de maisons d'édition spécialisées dans les publications d'artistes tels que l'éditeur allemand Walther König avec quatre livres dans le corpus, deux coéditions de l'artiste Marie-Ange Guilleminot

avec le graphiste israélien Michael Gordon, deux livres de l'éditeur parisien Onestar Press⁵⁸⁵, deux de la maison d'édition polonaise Korporacja Ha !art, deux de l'éditeur Paris-Musées et deux coéditions de l'éditeur allemand Hatje Cantz avec l'éditeur suisse Ink Tree. On trouve en outre plusieurs livres parmi les éditeurs spécialisés en jeunesse avec trois publications des Trois Ourses, deux des Éditions du livre, deux livres publiés par Le Seuil jeunesse et deux de l'éditeur italien Corraini.

Éditeurs	Nombre de livres
Incertain sens	5
Les Trois Ourses	5
Walther König	4
La Criée	3
Zédélé	3
Frac des Pays de la Loire	2
Centre for Fine Print Research	2
Michael Gordon/ Marie-Ange Guilleminot	2
Onestar Press	2
Korporacja Ha !art	2
Paris-Musées	2
Hatje Cantz/Ink Tree	2
Éditions du livre	2
Le Seuil jeunesse	2
Corraini	2

Tableau 5 : éditeurs ayant publié plus d'un livre dans le corpus

2.4 Présentation des artistes et de leurs collaborateurs

Si on prête attention maintenant aux artistes réunis dans le corpus, on remarque qu'il y a des artistes qui ont démarré leur carrière dans les années soixante tels que Robert Barry, James Lee Byars et Herman de Vries, et d'autres qui ont derrière eux quinze à vingt ans de carrière tels que Julien Nédélec, Alexandre Périgot et Jürg Lehni. On constate également qu'il y a des « adeptes » du livre d'artiste qui ont publiés plusieurs livres d'artistes tels que Peter Downsbrough, Jean Le Gac, Christian Boltanski ou Richard Long, mais aussi des artistes qui ont réalisé ponctuellement un livre d'artiste tels que Wim Delvoye ou Marie Bocquet.

Si on regarde de plus près les éditeurs présents dans le corpus, on voit qu'il y a des publications de maisons d'édition historiques du livre d'artiste telles que Walther König, Coracle Press ou Imschoot, de jeunes éditeurs comme Éditions Éditions et les Éditions du livre, et des autoéditions avec des artistes qui ne publient que leur propre travail tels que Erik Van Der Weijde, Benoît Jacques et Documentation Céline Duval,

⁵⁸⁵ Maison d'édition fondée en 2000 par Christophe Boutin et Mélanie Scarciglia qui ont cofondé ensemble, sept ans plus tard, la maison Three Star Books.

et d'autres qui ont publié d'autres artistes devenant des artistes-éditeurs à l'instar de Simon Cutts.

Parmi les livres du corpus, on voit qu'il y a neuf collaborations d'artistes parmi lesquels des couples d'artistes (Gilbert et Georges, Fischli et Weiss, Katarzyna Bazarnik et Zenon Fajfer), la reprise d'un travail existant (Rachel Whiteread qui détourne un album de Miroslav Sasek), une collaboration ponctuelle autour d'un projet (Dominique Goblet et sa fille Nikita Fossoul) ou d'une exposition (Dominique de Beir et Charles Pennequin, Lehni Jürg et Alex Rich, Jocelyn Cottencin et Nathalie Collantes, Alexandre Périgot et 46 artistes). Certains artistes du corpus ont collaboré avec des graphistes (Adva Zakaï avec Pierre Huyghebert et Gijs de Heij, Damien Hirst avec Jonathan Barnbrook, et l'agence de design graphique M/M qui a travaillé sur le livre de Hans-Ulrich Obrist et de Pierre Huygues), ou avec des designers (Ólafur Eliasson avec Claudia Baulesch et Michael Heimann). Parmi les collaborateurs de l'artiste et de l'éditeur on trouve aussi des théoriciens de l'art tels que Françoise Lonardonni pour le livre de Documentation céline duval ou le commissaire d'exposition suisse Hans-Ulrich Obrist qui a participé au livre de Gilbert & George et au livre *War Cut* de Gerhard Richter. Il est par ailleurs l'auteur d'un des livres du corpus *The future will be*.

Imprimeurs	Nombre de livres
Imprimé par l'artiste	13
Imprimé par l'éditeur	6
Presses Des Compagnons Du Sagittaire	6
Grafiche Milani	2

Tableau 6 : imprimeurs ayant imprimé plus d'un livre du corpus

Si on prête attention aux imprimeurs des livres du corpus⁵⁸⁶, on voit que certains ont été imprimés par les mêmes imprimeurs : six ouvrages ont été imprimés par les Presses Des Compagnons Du Sagittaire⁵⁸⁷ situées à Rennes et deux par Grafiche Milani⁵⁸⁸. On note aussi que certains livres ont été imprimés par l'artiste (13

⁵⁸⁶ Il faut noter qu'il s'agit là d'une donnée qui n'était pas toujours mentionnée sur les publications et qui est manquante dans notre base de données pour 43 livres, soit un peu moins de la moitié du corpus.

⁵⁸⁷ Cela tient en partie à la localisation de la maison d'édition. En effet, quatre d'entre elles sont des publications de maisons d'édition rennaises (Incertain Sens et Lendroit éditions).

⁵⁸⁸ Il s'agit d'un livre de l'auteur autoédité Benoît Jacques qui travaille depuis longtemps avec l'imprimeur milanais et d'un livre publié par la maison d'édition de bande dessinée L'association qui a imprimé plusieurs livres également avec cet imprimeur.

livres⁵⁸⁹)—souvent artiste-éditeur—et que d’autres sont imprimés directement par l’éditeur (6 livres⁵⁹⁰).

2.5 Langue des ouvrages

Langue	Nombre de livres
français	52
anglais	48
italien	5
allemand	4
polonais	3

Tableau 7 : langue des ouvrages du corpus

En prêtant attention à la langue des ouvrages⁵⁹¹, on voit que 52 livres – soit plus de la moitié – sont en français⁵⁹². Ces livres sont l’œuvre d’artistes français publiés par des éditeurs français ou belges à l’exception de l’édition bilingue de 6 *septembres* de Christian Boltanski—une coédition italienne du Padiglione D’arte Contemporanea et de Edizioni Charta, de *On dirait qu’il neige*, une traduction du livre du danseur et chorégraphe américain Remy Charlip, et de la publication *Cahier de dessin* de Paul Cox publié par l’éditeur italien Corraini. On trouve ensuite 48 livres en anglais⁵⁹³ dans le corpus. Cela vient en partie des artistes puisque 24 livres sont l’œuvre d’artistes anglophones (Royaume-Uni, États-Unis et Afrique du Sud) et aussi des éditeurs avec 10 livres publiés par des éditeurs anglophones. Les autres livres du corpus en langue anglaise ont été publiés par des éditeurs européens qui s’inscrivent dans le champ de l’art contemporain et publient en anglais—probablement pour offrir

⁵⁸⁹ Il s’agit des livres autoédités par les artistes : Thorsten Baensch, Sarah Bodman, Miloš Cvach, John Crombie, Simon Cutts, Erik Kessels, Fanny Millard, Radoslaw Nowakowski, Bernard Villers.

⁵⁹⁰ Il s’agit des livres publiés par les éditeurs : Bird éditions, Centre for Fine Print Research, Imschoot et Warda.

⁵⁹¹ Il faut noter que certains livres sont bilingues et qu’il y a parfois si peu d’éléments textuels dans les livres que la langue n’est déterminée que par le titre et le colophon.

⁵⁹² *The green book*, *Lire*, *Les cailloux de l’art moderne*, *Cent mille petits points*, *Cut*, *6 septembres*, *Assemblée générale*, *Nous ou petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître*, *On dirait qu’il neige*, *Colorie comme tu veux*, *dessine et écris ce que tu veux*, *De rerum fabula*, *J’ai dix orteils*, *Cahier de dessin*, *Cependant : le livre le plus court du monde*, *Papier imprimé*, *Dans tous les sens*, *Trou type (études de caractères)*, *La stratigraphie des images*, *Toi, par lui et moi*, *Maria Theodora*, *Chronographie*, *Mes poupées*, *Le chapeau-vie*, *Shoe : chaussure*, *Plis pages/Pliques paginas*, *I do not own the modern times*, *Vivre (un poème pour)*, *Cloudbuster project maroc*, *Spaces*, *La boîte de couleurs*, *Dans la lune*, *Basic space*, *Feuilleté*, *Lignes de train*, *Cahier de Chantenay*, *The future will be*, *Kids*, *War cut*, *ISBN*, *Ésta es mi playa*, *La déroute*, *Thereherethere*, *Sursaturation*, *Sol Heureux mélange*, *Seize pages*, *À la mer – aan zee*, *Argumentstellen*, *Série noire*, *L’inventaire des destructions*, *I seem to be the only one left* et *Panique générale*.

⁵⁹³ *Alpha*, *Day return*, *A self-portrait*, *Autobiography*, *Carbon*, *Les cailloux de l’art moderne*, *Fresh fruit + tables*, *Cut*, *Cuttings*, *6 septembres*, *The golden tower*, *Itoqippoq*, *Mirror box*, *Whereof, thereof*, *A line only a word*, *Atlas*, *Words*, vol. 2, *And here,as*, *Your house*, *Specimen colony: six colonies for a european city*, *Fotografias*, *Point blank*, *Gilbert & George: art titles, 1969-2010*, *Chronographie*, *Sounds*, *To dance or to die/Danser ou mourir II*, *Shoe : chaussure*, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone*, *I do not own the modern times*, *Couples*, *Empty words*, *Labyrinth: local lanes*, *Nile*, *Papers of river muds*, *Remains*, *Laptop book*, *Mirrors*, *Nothing is original*, *Cloak*, *The future will be*, *Sometimes you win sometimes you lose*, *Patterns*, *Hell, yes !*, *Thereherethere*, *Mutilate*, *Havaianas*, *Left right*, *Rachel whiteread presents m. Sasek, mike and the modelmakers* et *Love letter*.

à leurs livres une circulation internationale. On retrouve ainsi des éditeurs spécialisés dans l'art (Walther König, Hatje Cantz, Héros-Limite, et JRP Ringier), dans les éditions d'artistes (Imschoot, Onestar Press, Les Trois Ourses, Lendroit, Incertain sens, Bartleby & Co., Nieves, Kesselskramer, 4478zine et Ink Tree Editions) ainsi que des institutions artistiques telles que le Sprengel Museum à Hanovre, la Städtische Galerie Im Städel à Francfort, le Mac Val, La Criée, Paris-Musées⁵⁹⁴, l'École Régionale des Beaux-Arts de Valence et plusieurs FRAC. On retrouve aussi *Chronographie* publié par la maison d'édition L'Association spécialisée dans la bande dessinée, qui fait le choix d'une publication trilingue pour ce livre qui ne présente qu'un court texte de présentation au début et deux textes des artistes à la fin. Cinq livres du corpus sont en italiens⁵⁹⁵. Si on regarde ces livres de plus près, on remarque que *6 septembres* (français et italien) est bilingue et *Les cailloux de l'art moderne* est trilingue (français, anglais et italien). Le choix de cette langue vient de l'artiste italien Mauro Bellei, des éditeurs italiens Padiglione D'arte Contemporanea, Charta Edizioni et Minimondi, et du texte lui-même dans *Leporello* de Bernard Villers qui reprend un extrait de Don Giovanni de Wolfgang Amadeus Mozart à partir du livret de Lorenzo Da Ponte en langue originale. Quatre livres sont en allemand⁵⁹⁶. Là encore, deux sont bilingues : *Fotografias* (allemand et anglais) dont les artistes sont zurichois—et donc germanophones—et l'éditeur est allemand, ainsi que *Maria Theodora* (allemand et français) qui est l'œuvre d'un artiste allemand et d'un éditeur français. Dans le cas de *Fotografias*, le choix d'un livre bilingue s'explique probablement par la maison d'édition, celle de la librairie Walter König spécialisée dans l'art moderne et contemporain et dont le rayonnement est international. Enfin, trois livres sont en polonais⁵⁹⁷ et il s'agit de trois livres d'artistes et d'éditeurs polonais.

On voit ainsi à travers ce rapide examen des langues présentes dans le corpus qu'elle est liée à l'artiste ou à l'éditeur, ou lorsqu'il s'agit de l'anglais ou d'une édition plurilingue, d'un choix de l'éditeur qui vise une diffusion internationale.

⁵⁹⁴ Paris-Musées édite des publications des Musées de la Ville de Paris.

⁵⁹⁵ *Les cailloux de l'art moderne*, *6 septembres*, *Reading dance* et *Leporello*.

⁵⁹⁶ *Ferien*, *100 jahre*, *Fotografias* et *Maria Theodora*.

⁵⁹⁷ *(O)patrzenie*, *Oka-leczenie* et *Ulica sienkiewicza w kielcach*.

2.6 Diffusion

Pour terminer cette description du corpus⁵⁹⁸, il convient de s'arrêter sur certains aspects de la diffusion des livres. Parmi les 96 livres du corpus, 94 ont été diffusés dans le cadre d'une vente et deux sont hors-commerce. Ces derniers sont *Cahier de Chantenay* et *Fresh fruit + tables*. Le premier est encore disponible chez son éditeur Zédélé⁵⁹⁹. Il est distribué en début d'année scolaire aux élèves de 6^e du collège de Chantenay de Nantes et a été réalisé conjointement à une œuvre in-situ, *Operatio*, dans le cadre des 1% artistique⁶⁰⁰ du département de Loire-Atlantique. Il est aussi possible de se le procurer dans certaines librairies partenaires de l'éditeur ou de le recevoir lors d'une commande sur le site de l'éditeur et c'est de cette manière qu'on a pu se le procurer. Le second livre gratuit, *Fresh fruit + tables* de David Bellingham a été distribué en septembre 2008 lors du festival littéraire *Off The Page* à Stirling. On a pu récupérer le prix de vente⁶⁰¹ de 61 livres du corpus. Ils se situent entre 0 et 3076 euros. Le prix moyen est de 85,55 euros. Mais le livre *Your house* qui est bien plus élevé que tous les autres livres avec son montant de 3076 euros grossit cette moyenne. Si on calcule la médiane on est à 20 euros. On ne peut pas dire que ce prix est représentatif du corpus en raison des nombreuses données manquantes mais cela permet de constater que les tarifs des livres du corpus sont peu élevés. Cela équivaut au prix d'un roman en grand format ou d'un roman graphique.

Si on regarde à présent la disponibilité des livres⁶⁰², on voit que 62 livres étaient épuisés et 34 étaient encore disponibles. Parmi ces derniers, deux livres sont disponibles en impression à la demande : *ISBN* et *Papier Imprimé*. Le premier coûte 21 euros et l'éditeur Éditions Éditions⁶⁰³ recourt à une plateforme de *Print on demand*. Le prix du second n'a pu être trouvé mais on lit sur sa couverture : « Édition illimitée fabriquée à la demande imprimée au jet d'encre sur Rivoli blanc 120g, chaque exemplaire numéroté et signé par l'auteur ». Étant donné que le papier est plus coûteux qu'un papier ordinaire et que la technique d'impression utilisée

⁵⁹⁸ La description matérielle du corpus sera développée dans le chapitre suivant, section 2. UNE DESCRIPTION MATÉRIELLE DES LIVRES.

⁵⁹⁹ Cela a été vérifié en juillet 2020.

⁶⁰⁰ Une disposition légale française mise en place en 1951 qui institue la création d'œuvres d'artistes-plasticiens contemporains associés à la création architecturale publique.

⁶⁰¹ Il s'agit là du prix de vente au moment de la publication.

⁶⁰² La vérification de la disponibilité des livres date du mois de juillet 2018.

⁶⁰³ Cette maison d'édition fait partie du studio de création graphique Des formes créé par trois anciens étudiants des Arts Décoratifs de Strasbourg en 2014. Dans le cadre de la publication *Haut mot faux nid*, ils ont eu recours au site de financement participatif <https://www.kisskissbankbank.com/>.

également, on peut s'attendre à ce que le prix soit relativement élevé, d'autant que le livre est numéroté et signé. On voit ici deux cas sensiblement différents d'impression à la demande. Si on regarde les dates de publication des livres épuisés, on voit qu'ils ont été publiés entre 2002 et 2017 et que plus des trois quarts d'entre eux ont été publiés après 2009. On a pu récupérer les prix de revente de 35 livres épuisés, relevés sur les sites abebooks.com, amazon.com et printedmatter.org. Ils sont compris entre 7 euros à 17577 euros avec une moyenne située à 617,4 euros et une médiane à 57 euros. Là encore c'est *Your house* avec son prix de revente à 17577 euros qui grossit la moyenne. Le prix des livres est presque trois fois plus élevé⁶⁰⁴ lors de la revente pour la majorité des livres et presque six fois plus élevé dans le cas de *Your house*. Ces livres publiés à l'origine à un tarif abordable, deviennent des objets de collection lorsqu'ils sont épuisés. Pour éviter ces spéculations financières, les éditions Zédélé ont créé la collection *Reprint* dirigée par Anne Moeglin-Delcroix et Clive Phillpot et dédiée à la réédition de livres d'artistes historiques.

Si on regarde à présent les données relatives au nombre d'exemplaires parus pour chacun des livres—il a été possible de réunir plus de la moitié des réponses avec 53 réponses sur 96, on voit que le tirage de ces livres est compris entre 5 et 5000 exemplaires avec la répartition suivante :

2<10 exemplaires	3 livres
11<100 exemplaires	7 livres
101<500 exemplaires	20 livres
501<1000 exemplaires	15 livres
1001<5000 exemplaires	8 livres

Tableau 8 : nombre d'exemplaires publiés

On remarque que la majorité de ces livres ont fait l'objet de tirages entre 100 et 1000 exemplaires. Pour clore ces quelques remarques relatives à la diffusion des 96 livres du corpus, on peut noter 67 d'entre eux ont un ISBN⁶⁰⁵ et 29 n'en n'ont pas.

⁶⁰⁴ Là encore il s'agit d'une approximation puisque des données sont manquantes et que les données recueillies ne concernent pas forcément les mêmes livres entre prix de vente et prix de revente.

⁶⁰⁵ L'ISBN est un numéro international normalisé du livre qui identifie de façon unique et permanente l'édition d'un livre donné. En France c'est l'Agence francophone pour la numérotation internationale du livre (AFNIL) qui vous attribue un ISBN.

2.7 Autres remarques

Par ailleurs, on peut noter que six livres s'inscrivent dans une collection : *Words*, *Kids*, *Colorie comme tu veux, dessine et écris ce que tu veux*, *Panique générale*, *(O)patrzenie* et *Oka-leczenie*. Parmi les livres du corpus, seulement deux livres sont constitués de plus d'un tome : *Words* et *ISBN*. Dans les deux cas, ils ont en deux tomes et on étudie le second. On remarque aussi que seuls trois livres du corpus sont disponibles en version numérique. Il s'agit de : *Couples*—qui est uniquement consultable en ligne—et de *Love letter* et *The future will be* qui sont téléchargeables sur le site de l'éditeur Onestar press.

Conclusion

Ce quatrième chapitre a été entièrement consacré au corpus depuis son élaboration jusqu'à sa description organisée et globale. En passant de la théorie au choix des livres eux-mêmes, cette quête de livres d'artistes a permis de tester la définition du livre d'artiste et de mesurer la difficulté à laquelle sont confrontés également les médiateurs du livre d'artiste. Face à chaque livre consulté, la question se pose : est-ce un « livre d'artiste » ? En effet, de nombreux ouvrages lui résistent (e.g. *Chronophotographie*, *Vivre (un poème pour)*, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*) mais l'approche de Johanna Drucker ou de Claire Gauzente nous ont encouragée à intégrer tout de même ce type de livres au corpus. En outre, au fur et à mesure des consultations, on a jugé nécessaire de faire preuve d'une certaine souplesse vis-à-vis de la définition puisque l'enjeu de la constitution de ce corpus n'était pas tant de redéfinir le livre d'artiste que de réunir un échantillon de livres intéressants pour mener notre étude.

Cette étape du travail a aussi été l'occasion d'une familiarisation avec « l'autour » du livre d'artiste. Cela a permis de faire un repérage des collections et même de les cartographier⁶⁰⁶, d'identifier les artistes, les éditeurs, les librairies spécialisées, les manifestations consacrées aux publications d'artistes. Le cadre spatio-temporel de l'étude a amené à sortir des seules collections françaises et permis de constater des « traditions » différentes, par exemple en Angleterre avec des publications en tirage limité (e.g. *Day return*, *Itoqqippoq*), souvent imprimées sur des beaux papiers.

La recherche de livres d'artistes a mis l'accent sur un autre aspect de la médiation du livre d'artiste avec notamment la question de l'accès aux œuvres qui peut expliquer une partie des difficultés rencontrées pour inscrire le livre d'artiste dans un projet de démocratisation de l'art⁶⁰⁷. Ainsi, on a constaté qu'à l'exception de quelques cas, il est nécessaire de connaître préalablement le titre ou le nom de

⁶⁰⁶ Dans le cadre d'une communication intitulée «Bookworks, livres d'artistes pour enfants et liberatura : des formes-livre voisines ?», on a réalisé une carte à l'aide du logiciel uMap qui fait un repérage des collections, éditeurs, musées, librairies spécialisées et expositions majeures de chacune de ces familles, mais aussi des livres d'artistes en général à l'échelle de l'Europe. «Bookworks, livres d'artistes pour enfants et liberatura : des formes-livre voisines ?», colloque *Voisins*, 2 avril 2021, Université du Mans.

⁶⁰⁷ Voir DUPEYRAT, Jérôme. <o> future <o> → Jérôme Dupeyrat, «As cheap and accessible as comic books»: l'utopie démocratique du livre d'artiste [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 21 août 2017]. Disponible à l'adresse : http://f-u-t-u-r-e.org/r/12_Jerome-Dupeyrat_L-Utopie-democratique-du-livre-d-artiste_FR.md.

l'artiste pour consulter ses livres d'artistes. La consultation en libre-accès (e.g. Bower Ashton Library) ou les rares possibilités de prêts (e.g. Cabinet du livre d'artiste, Collection de livres d'artiste) semblent donc des moyens, encore trop rares mais déterminants pour faire connaître ces ouvrages à un plus large public.

La seconde partie du chapitre consiste en une présentation globale des livres, organisée en plusieurs rubriques avec des dénombrements à l'appui. Il s'agit de données brutes qu'on explicite par les fonds consultés et certaines contraintes rencontrées. Ce "portrait" ou cliché instantané du corpus révèle ainsi que :

- (1) Les livres réunis ont été publiés de 1990 à nos jours dont un nombre plus important de livres parus depuis les années 2000.
- (2) Le corpus comprend des livres d'artistes ou éditeurs d'une dizaine de pays d'Europe mais les artistes ou éditeurs français prédominent, et dans une moindre mesure les Britanniques et les Belges.
- (3) Il y a plusieurs livres d'un même artiste ou éditeur.
- (4) Le corpus réunit à la fois des pionniers du livre d'artiste et de jeunes artistes et inclut des collaborations entre artistes ou parfois avec d'autres acteurs du livre, notamment des graphistes.
- (5) Il y a presque autant de livres en français qu'en anglais mais rarement dans une autre langue.
- (6) Les livres sont commercialisés à un tarif abordable, autour de 20 euros, le tirage des livres se situe majoritairement entre 100 et 1000 exemplaires et les deux tiers du corpus ont un ISBN.

L'ensemble de ces informations constitue la cartographie du corpus qui délimite le périmètre de notre étude.

CHAPITRE 5 – LA DESCRIPTION DES FORMES-LIVRES

La présentation globale du corpus réalisée dans le chapitre précédent a fourni un premier aperçu des 100 livres sur lesquels on va s'appuyer. Suite à cette première familiarisation avec le corpus, on va approfondir l'analyse descriptive du corpus en s'intéressant à la forme matérielle des livres. Ce chapitre marque ainsi le début de l'étude empirique. Il s'agit d'observer et décrire la forme des livres du corpus telle qu'elle est au moment de la publication et sans se préoccuper dans un premier temps ni de leur production ni de leur réception.

Pour collecter les informations issues de l'observation, on a d'abord conçu une base de données qui permet de documenter précisément chacun des livres du corpus (e.g. description matérielle, informations bibliographiques communément renseignées, informations relatives au contexte de production) tout en traitant le corpus comme un ensemble (e.g. en repérant aisément tous les livres qui ont telle caractéristique et telle autre). Cet outil a servi pour réaliser le travail de description des formes développé dans ce chapitre, et plus largement pour interpréter les résultats des différentes enquêtes présentées dans les chapitres suivants.

On réalise ensuite une première description matérielle des livres structurée en cinq items : le volume du livre, sa structure, les matériaux, l'impression et les interventions plastiques. On cherche ici à connaître les formes diverses du corpus étudié de manière globale plutôt qu'en considérant les livres de manière isolée. À travers cet exercice, on constate les formes et on met ainsi une distance entre nos idées sur les livres et ce qu'ils sont concrètement. Ainsi, on procède par dénombrements, titres des livres concernés, valeurs maximales et minimales ou encore moyenne. Cet premier examen des formes du corpus était nécessaire mais il ne permet pas d'apprécier les éventuels liens entre les caractéristiques matérielles. C'est pourquoi on a réalisé une autre description du corpus en recourant à des méthodes statistiques.

Enfin, le chapitre se poursuit avec la présentation de ces analyses statistiques réalisées sur notre jeu de données dans le cadre d'une collaboration avec un chercheur. Elles ont permis d'obtenir une typologie de quatre familles de formes

livres. Cette approche statistique du corpus permet de prendre un peu de hauteur pour distinguer des traits communs et essayer de les expliciter en commençant à regarder du côté de la production de ces livres.

C'est donc une première étape permettant de prendre connaissance des formes livres du corpus grâce à deux méthodes de description complémentaires. Le choix de commencer par cet examen vise à ancrer cette étude dans la réalité concrète des livres d'artiste, tels qu'ils sont⁶⁰⁸ dans les mains du lecteur.

1. UNE BASE DE DONNÉES POUR LE CORPUS

La base de données⁶⁰⁹ élaborée pour cette recherche est un outil conçu pour nous aider à répondre à une première question de recherche : quelles sont les formes-livres présentes dans le corpus ? Afin d'y répondre, on a examiné et décrit minutieusement la forme des livres du corpus et pour gérer la centaine d'objets, on a eu besoin d'une base de données. Il s'agissait là d'une étape préalable et nécessaire pour étudier la lecture de livres d'artistes en prenant en compte le rôle du médium. On reviendra ici sur la description du livre d'artiste dans les notices des catalogues de bibliothèques et des centres d'art qui ont servi de point de départ pour élaborer cette base de données, l'élaboration de la nomenclature et la documentation des livres du corpus.

1.1 Le livre d'artiste, la description d'un livre ou d'une œuvre plastique

Au cours des recherches de livres d'artistes en vue de bâtir le corpus, on a pu tester deux manières différentes de les décrire qui tiennent à sa double nature : soit il est considéré comme un livre, soit il est envisagé comme une œuvre plastique. D'une manière générale, la première est adoptée par les bibliothèques et la seconde par les institutions muséales, chacune ayant des conceptions et des pratiques professionnelles distinctes. En effet, les normes de catalogage d'un livre ou de description d'une œuvre d'art ne sont pas les mêmes. La description d'un livre se réfère à la norme internationale, l'ISBD (M)⁶¹⁰, alors que pour une œuvre d'art, il

⁶⁰⁸ À condition qu'il ne présente ni marque d'usure, ni altération depuis sa publication.

⁶⁰⁹ Le jeu de données peut être consulté en ligne : <https://zenodo.org/record/6573085>.

⁶¹⁰ Acronyme de International Standard Bibliographic Description qui désigne un ensemble normatif élaboré par l'IFLA. Il est décrit sur le site de la BnF de la manière suivante : « C'est un ensemble normatif de règles validées au

s'agit de la norme internationale de documentation et d'identification des biens culturels, Object ID⁶¹¹. Ainsi pour un même livre d'artiste, les informations renseignées seront différentes. Décrit comme une œuvre plastique, la fiche de description d'un livre d'artiste indiquera la hauteur et la largeur du livre, et plus rarement son épaisseur⁶¹², alors que, décrit comme un livre, la notice s'en tiendra généralement à une seule : la hauteur du livre.

On s'attendait à retrouver une distinction semblable concernant la présence de visuels des livres d'artiste, présumant qu'elle serait plus souvent présente dans les catalogues des centres d'art⁶¹³ que dans ceux des bibliothèques. Cela s'est vérifié sur le portail des collections des FRAC⁶¹⁴ sur lequel les notices de livres d'artistes fournissent une image de la couverture des livres alors que celles du catalogue de la Bibliothèque nationale de France⁶¹⁵ ou de la bibliothèque de la School of Art and Design de Bristol⁶¹⁶ n'en fournissent aucune. Mais on a constaté plusieurs exceptions. On peut mentionner notamment le catalogue de la Bibliothèque Kandinsky⁶¹⁷, centre de documentation et de recherche du Musée National d'art Moderne située au sein d'une célèbre institution artistique française, le Centre Pompidou, dont les notices ne présentent aucune iconographie. À l'inverse, les catalogues de bibliothèques municipales fournissent souvent une image de la couverture des livres, et donc, des livres d'artistes présents au sein de leurs collections. On peut citer à titre d'exemple la bibliothèque municipale de Nantes⁶¹⁸, de Bordeaux⁶¹⁹ ou de Lyon⁶²⁰. La

niveau international, pour la description bibliographique de toute ressource publiée existant dans les bibliothèques, quel qu'en soit le support ». FRANCE, Bibliothèque nationale de. *BnF - ISBD (International Standard Bibliographic Description)* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 18 décembre 2018]. Disponible à l'adresse : http://www.bnf.fr/fr/professionnels/normes_catalogage_intles/a.normes_isbd_presentation.html#SHDC_Attribute_BlocArticle0BnF.

⁶¹¹ Norme internationale de documentation et d'identification des biens culturels. Object ID. Dans : *International Council of Museums* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 28 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/object-id/>.

⁶¹² Il est alors considéré dans ses trois dimensions, de façon comparable à une sculpture.

⁶¹³ La documentation photographique constitue d'ailleurs la première des quatre étapes de la procédure Object ID.

⁶¹⁴ FRAC, Portail des collections des 23. Portail des collections des 23 Frac. Dans : *Navigart.fr* [en ligne]. 28 août 2020.

⁶¹⁵ *BnF Catalogue général* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 4 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <http://catalogue.bnf.fr>.

⁶¹⁶ Cette bibliothèque de l'University of West England située sur le campus Bower Ashton abrite un fonds de livres d'artistes fondé en 1992 par Sarah Bodman. *Advanced - UWE Bristol Library search* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 28 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://uwe.summon.serialssolutions.com/advanced#!/advanced>.

⁶¹⁷ *Formulaire* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 4 décembre 2020]. Disponible à l'adresse :

http://bibliothekekandinsky.centrepompidou.fr/clientBookline/toolkit/p_requests/formulaire.asp?GRILLE=SIMPLE&INSTANCE=incipio&OUTPUT=PORTAL.

⁶¹⁸ *Accueil - Catalogue des Bibliothèques de Nantes* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 4 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://catalogue-bm.nantes.fr/>.

⁶¹⁹ *Recherche avancée - Bibliothèques de Bordeaux* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 28 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://bibliotheque.bordeaux.fr/advancedsearch/:new>.

documentation photographique des livres d'artistes n'est donc pas nécessairement tributaire du type de lieu de conservation – bibliothèque ou centre d'art – et dépend surtout du logiciel de gestion informatique utilisé, le SIGB⁶²¹, qui n'offre pas toujours la possibilité d'ajouter une image.

Les notices des catalogues de bibliothèques et centres de documentation n'ont permis de récupérer que peu d'informations relatives à la matérialité des livres d'artistes et ces informations étaient très inégales selon les livres. C'est pourquoi, il a été indispensable d'élaborer notre propre catalogue réunissant des notices des livres du corpus conçues sur un modèle de description identique permettant de décrire avec précision la forme matérielle de chaque livre du corpus. Ces notices devaient être les plus complètes possible, intégrant les données qu'il avait été possible de recueillir et complétant les données manquantes grâce à l'observation et des recherches auprès des créateurs et producteurs des livres. L'objectif était avant tout d'avoir un outil adapté permettant de manier la centaine de livres réunis dans le corpus et surtout le nombre important de caractéristiques matérielles renseignées pour chacun des livres.

En raison de l'attention qu'on porte à la description matérielle des livres, ce travail peut s'apparenter à une étude de bibliographie matérielle mais elle s'en distingue d'une part en s'intéressant au travail éditorial plutôt qu'à l'exemplaire ; et d'autre part en raison de son objectif. En effet, cette description matérielle n'est qu'une étape qui vise une meilleure compréhension du rôle du livre en tant que forme matérielle dans l'acte de lecture alors que la bibliographie matérielle est plutôt tournée vers la production du livre et l'établissement d'un exemplaire idéal.

Cette démarche est proche également de celle du projet LivrEsC⁶²² qui documente des livres désignés « livres graphiques » issus des collections de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet. La conservatrice et directrice-adjointe de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet Sophie Lesiewicz⁶²³, nous a transmis la

⁶²⁰ Accueil - Catalogue - Bibliothèque Municipale de Lyon [en ligne]. [s. d.].

⁶²¹ Acronyme de système intégré de gestion de bibliothèque.

⁶²² Présenté ainsi sur le site de l'UMR THALIM : « Livresc est un programme portant sur le livre comme espace de création, coordonné par la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et la Sorbonne nouvelle Paris 3, UMR Thalim ». On accède aux ressources du projet LivrEsC depuis le catalogue de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, après validation des administrateurs. *Les bibliothèques numériques - Mnesys* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 12 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <http://bljd.sorbonne.fr/Bibliotheques-numeriques/p31/Les-bibliotheques-numeriques>.

⁶²³ Voir LESIEWICZ, Sophie. *Le « livre (typo)graphique », 1890 à nos jours : un objet littéraire et éditorial innommé. Identification critique et pratique*. Paris : Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2019.

nomenclature des notices analytiques réalisées dans le cadre de LivreEsC nous permettant ainsi de comparer les éléments de description renseignés ainsi que le vocabulaire employé.

1.2 L'élaboration de la nomenclature de la base de données

La nomenclature utilisée par la base de données a été élaborée de manière itérative parallèlement à la constitution du corpus. Après les premières recherches de livres d'artistes qui ont aidé à préciser sa définition, toutes les caractéristiques matérielles des livres rencontrées lors des consultations de livres ont été répertoriées de manière systématique dans le logiciel Zotero au moyen d'étiquettes sur chacune des références. Ces différentes caractéristiques matérielles ont ensuite été organisées sous une forme arborescente⁶²⁴ en essayant d'atteindre le niveau de granularité.

On s'est aidé de la norme AFNOR de catalogage Z44-050⁶²⁵ consacrée aux monographies imprimées afin de renseigner les informations bibliographiques avec un vocabulaire précis, en reprenant dès que cela était possible les termes existants. Mais dans cette norme, la description matérielle des livres est laconique. Elle se trouve répartie entre la cinquième zone de l'ISBD (M), la zone de collation⁶²⁶, et la septième zone, celle des notes⁶²⁷. On a donc aussi regardé l'ISBD (NBM)⁶²⁸ qui développe un peu plus la zone de collation puisque cette norme permet de décrire une pluralité d'objets. Elle renseigne par exemple le matériau dont est fait le document et à exprimer le format en deux ou trois dimensions selon le type de document. Toutefois, un grand nombre d'informations matérielles qu'on avait répertorié n'étaient pas détaillées non plus par cette seconde norme.

On a alors regardé du côté de la muséographie comment les œuvres d'art telles que les peintures, les estampes ou les sculptures étaient décrites, en consultant notamment le catalogue des collections des 23 FRAC, la base Joconde⁶²⁹ et en se référant aux rubriques indiquées dans l'*Arrêté du 25 mai 2004 fixant les*

⁶²⁴ Voir Annexe 4, section 1 - Schéma en arborescence préalable à la réalisation de la base de données.

⁶²⁵ ASSOCIATION FRANÇAISE DE NORMALISATION et LERESCHE, Française. *Normes de catalogage: normes fondamentales. Tome 1, Tome 1.* Saint-Denis La Plaine : AFNOR, 2005.

⁶²⁶ Cette zone est dédiée à la description matérielle du livre et à la mention d'illustration.

⁶²⁷ Parmi les notes de cette zone, nous sommes particulièrement concernés par la note sur la zone de collation, la note sur le tirage ou la diffusion et dans une moindre mesure par la note sur l'exemplaire décrit.

⁶²⁸ Équivalent de l'ISBD (M) consacré aux non-livres, dont l'acronyme signifie en anglais « Non-book material ».

⁶²⁹ CULTURE, Ministère de la. *Moteur Collections* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 8 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections>.

*normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire, du registre des biens déposés dans un musée de France et au récolement*⁶³⁰ et dans la norme internationale *ObjectID*. Cela a permis de constater que les institutions muséographiques renseignaient le médium artistique, les matériaux utilisés et les techniques, les inscriptions présentes sur l'œuvre ainsi que les trois dimensions de l'œuvre pour les sculptures, et les deux dimensions pour les peintures et les œuvres graphiques. Pour ces dernières, elles mentionnent en outre le type de papier et parfois son grammage et sa marque ainsi que les contributeurs tels que l'imprimeur, le relieur, le graveur ou le tireur d'eau-forte. Pour certaines sculptures, la structure de l'œuvre, visible ou non est précisée de même que le revêtement lorsqu'il y en a un. On peut rencontrer également des informations relatives au contexte de production de l'œuvre ainsi que des remarques sur l'état matériel de l'œuvre. Tout cela recoupait et complétait parfois aussi les descripteurs qu'on avait pu identifier.

En s'appuyant sur les techniques de catalogage des bibliothèques, en mobilisant le vocabulaire de la reliure, de l'imprimerie et du graphisme et en s'aidant de la description de l'œuvre d'art, on a ainsi élaboré une arborescence décrivant la forme matérielle des livres d'artistes du corpus. Cette arborescence a servi de modèle pour réaliser la base de données⁶³¹ qui consiste en une simple table⁶³². Celle-ci a été créée dans un fichier LibreOffice Calc avec les éléments de description en colonnes et les livres en lignes. La base de données a été pensée comme un catalogue personnalisé des livres du corpus permettant de manier aisément ce corpus dans le cadre de cette recherche, et ce logiciel a paru suffisant par rapport à nos besoins techniques. On souhaitait utiliser des fonctions élémentaires telles que le tri et les filtres pour repérer rapidement par exemple quels livres réunissaient des caractéristiques similaires ou quels livres avaient été édités dans le cadre d'une exposition afin d'étayer la démonstration de thèse. On a pu en outre tester plusieurs

⁶³⁰ *Arrêté du 25 mai 2004 fixant les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire, du registre des biens déposés dans un musée de France et au récolement*. [s. d.].

⁶³¹ Voir Annexe 4, section 2 - La base de données (captures d'écran). Le jeu de données peut être consulté en ligne : <https://zenodo.org/record/6573085>

⁶³² On avait envisagé de réaliser une base de données relationnelle en utilisant un système de gestion de base de données mais on a opté pour une simple table et un logiciel auquel on était déjà familiarisé afin de ne pas s'engager dans un outil technique trop complexe par rapport à nos besoins, la base de données n'étant qu'une étape dans cette étude visant la compréhension du support dans l'acte de lecture.

hypothèses qui pouvaient émerger au cours de la recherche en triant et en filtrant les données⁶³³.

On trouve quatre types d'informations dans la base de données : les données bibliographiques permettant l'identification du document, la description matérielle de l'édition, les informations spécifiques à l'exemplaire consulté et des données complémentaires. Les premières, qui identifient le livre, ont été récupérées en partie grâce à un export depuis le logiciel Zotero. Les deuxièmes, relatives à la description matérielle de l'édition, constituent le cœur de ce travail. Afin de se repérer plus aisément parmi les 59 champs de description matérielle, celles-ci ont été regroupées en cinq catégories intitulées respectivement : le livre comme volume, le livre comme organisation, les matériaux du livre, l'impression et les interventions plastiques sur le livre. Le troisième type de données collectées est rattaché aux particularités d'exemplaire (e.g. ex-libris, marques d'appartenance, annotations). Il y a peu d'informations de ce type dans la base de données car les livres d'artistes étudiés investissent l'édition plutôt comme un multiple que l'exemplaire comme un objet unique. Si cette étude portait sur un corpus de la fin du XIX^e ou du début du XX^e, il est probable qu'il y aurait eu dans la base de données plus de particularités d'exemplaires avec notamment un nombre plus important de livres numérotés et signés ou l'ajout d'une illustration originale. Le dernier type de données réunit différentes informations relatives à l'édition originale—nécessaires afin de situer les quelques rééditions et traductions étudiées, aux contextes spécifiques d'édition tels que l'exposition, l'atelier ou la résidence, à la diffusion du livre et aux lieux de consultation de l'exemplaire décrit.

1.3 La documentation des livres

Les différents champs de la base de données ont été renseignés pour chacun des livres à partir d'un travail de documentation photographique⁶³⁴, de prises de notes et de mesures réalisées lors de la consultation des livres. Durant ces

⁶³³ On a interrogé la base de données notamment pour interpréter la typologie de formes-livres à l'occasion d'une communication intitulée « *Bookworks*, livres d'artistes pour enfants et literatura : des formes-livre voisines ? » réalisée dans le cadre du Colloque Voisins, le 2 avril 2021 à l'Université du Mans.

⁶³⁴ Ces photographies ne sont pas intégrées à la base de données. On a fait le choix d'utiliser le logiciel LibreOfficeCalc, et s'il est techniquement possible d'ajouter des images, cela rend la consultation du document peu agréable. On a donc réuni les images classées par ordre alphabétique d'auteur dans un dossier à part. L'ensemble de la documentation photographique des livres peut être consulté en ligne : <https://zenodo.org/record/6568272>.

consultations, même s'il n'était pas certain que le livre consulté soit intégré dans le corpus, il était systématiquement photographié de la manière suivante (Figure 1) : d'abord la première et la quatrième de couverture et les éléments de *packaging*—emboîtement, étui, jaquette et bandeau, le dos, ensuite les pages liminaires, plusieurs doubles pages du livre, les éventuels éléments mobiles dans le livre—signet, marque—page, vignettes et mécanismes de papier, et enfin la page avec l'achevé d'imprimer.

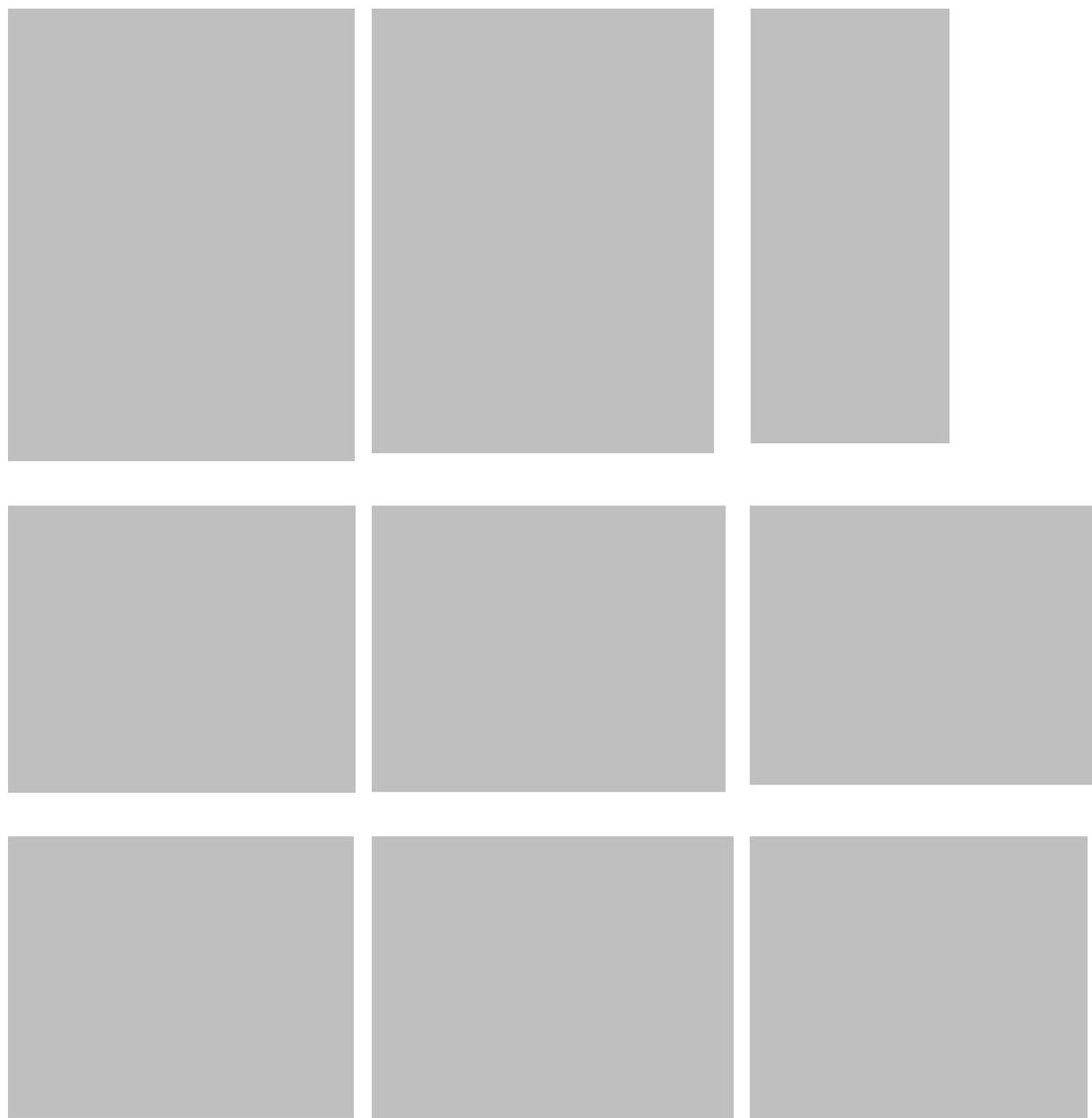


Figure 4 : exemple de documentation photographique : *Vivre (un poème pour)*

Toute particularité matérielle était photographiée afin d'en conserver une trace visuelle avec par exemple un zoom pour rendre compte du grain singulier d'un papier (Figure 2), une photographie des tranches pour garder en mémoire leur jaspage (Figure 3) ou une vue en plongée dans le cas d'une structure atypique (Figure 4).



Figure 2 : détail du papier de *Nile. Papers of river muds*



Figure 3 : tranche de tête de *I do not own the modern times*



Figure 4 : structure en triple dos-à-dos de *Oka-leczenie* vue d'en haut

Des notes ont été prises également lors de la consultation des livres afin de garder la trace d'informations peu visibles sur les photographies telles que les vergeures d'un papier, la finition d'une couverture, la couture particulière d'une reliure, ou des informations perceptibles uniquement en manipulant l'objet telles que le grammage du papier⁶³⁵.

Plusieurs mesures ont été réalisées lors de la consultation des livres en commençant par la hauteur lorsqu'elle n'était pas renseignée dans les notices des livres. Les bibliothécaires ne renseignent que la hauteur, une information utile au rangement des livres sur les étagères mais lorsque les livres d'artistes sont décrits

⁶³⁵ On s'était entraîné à évaluer le grammage du papier sur des échantillons de papier d'imprimeur comme il était rare que cette information soit indiquée dans le livre même si ce fut le cas dans certains livres du corpus. Le grammage renseigné dans la base de données étant d'origine empirique, on s'est contenté de noter les grammages de papier significatifs : les grammages forts excédant les 120g/m² et les grammages faibles inférieurs à 70g/m².

comme des œuvres graphiques, la largeur est aussi indiquée. L'épaisseur, elle n'est jamais renseignée dans les catalogues de bibliothèque mais elle figure sur des sites commerciaux tels que Amazon et Ebay pour l'envoi du livre par voie postale⁶³⁶. Pour ce travail de description du livre comme une forme matérielle tangible, on a décidé de renseigner les trois dimensions. Cela permet de donner une idée de la place que le livre occupe dans l'espace. On a d'ailleurs ajouté dans la base de données une colonne avec le volume, obtenu en multipliant la largeur par la hauteur et l'épaisseur. Il indique la « quantité d'espace » occupée par le livre sans prendre en compte pour autant sa disposition dans l'espace. Il a paru intéressant aussi d'indiquer le poids des livres, une mesure objective qui permet de prendre en charge un des aspects de la matérialité du livre qui affecte le corps du lecteur. En effet, en découvrant le poids de certains livres, on a parfois été surpris, le livre était plus léger que ce que son volume le laissait présager (e.g. *Cloak* dont le papier est bouffant et *I do not own the modern times* imprimé sur du papier bible) ou parce qu'au contraire, il s'est avéré plus lourd qu'on ne l'imaginait à la vue de son épaisseur (e.g. *Autobiography* avec ses 304 pages de papier glacé). Cette mesure présente l'avantage de rendre compte de l'expérience des mains et des bras en tension qui tiennent le livre et nécessitent parfois prendre appui sur un support. Étant donné que l'idée d'indiquer les trois dimensions du livre et son poids a émergé alors que de nombreuses consultations avaient déjà été faites, il n'a pas toujours été possible de consulter une seconde fois certains livres mais on a pu alors récupérer ces mesures sur les sites Amazon et Ebay⁶³⁷.

Les différents éléments qui n'étaient pas renseignés dans les notices récupérées avec Zotero l'ont été pour chaque livre à partir des photographies des livres, des notes et des mesures réalisées lors de la consultation des ouvrages. Il a fallu mener des recherches complémentaires pour renseigner notamment des ISBN manquants, les prix de vente des livres, leur disponibilité dans le commerce ou les contextes spécifiques de production (i.e. exposition, résidence, commande ou atelier).

En renseignant les champs de description de chacun des livres du corpus, il a fallu parfois ajouter des éléments manquants, en retirer d'autres—si le niveau de détail n'était pas pertinent ou s'il n'était pas possible de les renseigner—mais aussi

⁶³⁶ On trouve parfois les dimensions du colis mais aussi les dimensions du livre et c'est toujours ces secondes qu'on a parfois récupéré et jamais les premières.

⁶³⁷ Le cas échéant, il a été indiqué qu'il s'agissait là d'une donnée récupérée sur l'un de ces sites au moyen d'une croix "x" pour Amazon et "xx" pour Ebay dans la colonne adjacente.

réorganiser les colonnes et les renommer. Documenter chacun des livres a permis ainsi de tester la pertinence de la base de données, d'en faire bouger les lignes puis de la stabiliser. Des échanges avec des bibliothécaires⁶³⁸ ont permis de faire un contrôle du découpage de l'information et du vocabulaire utilisé. Documenter chacun des livres du corpus a permis en outre de mieux connaître les livres du corpus : leur forme matérielle mais aussi le contexte de production et leur diffusion.

Cette première section a présenté la base de données, soit un catalogue et recueil de nombreuses informations relatives notamment à la description matérielle des livres du corpus, et dont l'élaboration s'est inspirée de la bibliographie et de la description des œuvres d'art. L'intérêt de cet outil réside dans son usage pour la description matérielle du corpus.

2. UNE DESCRIPTION MATÉRIELLE DES LIVRES

Les livres du corpus investissent la forme du livre de différentes façons qui peuvent être décrites en six temps : le volume du livre, sa structure, les matériaux, l'espace visuel, l'impression et les interventions plastiques. On s'appuie ici sur la base de données et la documentation photographique ainsi que les certains résultats issus de l'analyse typologique des formes-livres. Le corpus comprend 100 livres alors les dénombrements ne nécessitent pas d'être traduits en pourcentage.

2.1 Le livre, un volume

Dans le manifeste *The New Art of Making Books*⁶³⁹, Ulises Carrión rappelle : « Un livre est un volume dans l'espace⁶⁴⁰ ». La sémiologue Yvonne Johannot a elle aussi conscience du volume du livre lorsqu'elle écrit : « Le livre est un objet, c'est dire qu'il a trois dimensions et qu'il occupe une place dans l'espace. Il donne à voir sous forme de volume le lieu du codage de l'écrit⁶⁴¹ ». Dans l'espace réel où se trouve le lecteur, le volume du livre occupe une certaine portion de l'espace.

⁶³⁸ François Vignale, conservateur en chef de la Bibliothèque Universitaire du Mans, co-encadrant de la thèse et Stéphanie Levêque, responsable de la bibliothèque Julien Gracq au sein de la MSH Ange-Guépin à Nantes.

⁶³⁹ CARRIÓN, Ulises Bogard. *The New Art of Making Books*. Kontexts, Amsterdam, 1975.

⁶⁴⁰ CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008, p. 40.

⁶⁴¹ JOHANNOT, Yvonne. L'espace du livre. *Communication & Langages* [en ligne]. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1987, Vol. 72, n° 1, p. 41-48.

La majorité des livres du corpus sont constitués d'un seul tome. Seuls 5 livres composés de deux tomes⁶⁴² font exception. On peut décrire le volume des livres à l'aide de ses dimensions : la hauteur, la largeur et l'épaisseur du livre. Ces données ont été recueillies dans la base de données⁶⁴³ et le volume de chaque ouvrage a été calculé dès lors qu'on disposait des trois mesures. Cela permet d'obtenir un nombre qui rend compte de la quantité d'espace occupée par le livre. Le volume des livres du corpus est compris entre 7,9 et 15 111 cm³⁶⁴⁴. Le volume le plus faible est celui de *Left right*, qui a l'apparence d'un dépliant avec un format proche du A6⁶⁴⁵. Le volume le plus élevé est celui de *Your house*, un livre de 908 pages qui représente la maison de l'artiste, Ólafur Eliasson à l'échelle 1 : 85. Si on regarde les dimensions du volume séparément, on voit que la hauteur des différents livres du corpus se situe entre 6,5 cm (*Cut*) et 43 cm (*Sometimes you win, sometimes you lose*) et sa largeur entre 6 cm (*Seize pages*) et 45 cm (*Your house*). L'épaisseur des livres du corpus dont on a connaissance est comprise entre 0,05 cm (*Left right*) et 11,5 cm (*Your house*). On remarque qu'on retrouve parmi les livres les moins volumineux soit par leur format (ie. hauteur et largeur), soit par leur épaisseur deux livres de Bernard Villers : *Cut* et *Seize pages*. Il convient de préciser qu'après *Your house*, le livre le plus volumineux est *Papier imprimé* de Paul Cox avec un volume de 5568 cm³. Il est donc presque 3 fois moins volumineux. De par son volume important, le livre d'Ólafur Eliasson est une exception dans le corpus. Le volume moyen des livres du corpus est de 940 cm³.

Le volume renseigne sur l'espace occupé par le livre mais pas sur la forme de cet espace. Dans la base de données, on a indiqué la forme du volume fermé⁶⁴⁶. 86 livres sont de forme rectangulaire, 12 de forme carrée et 2 livres ont une autre forme. Ces deux derniers sont *Chapeau-Vie* et *Alpha*. Le premier est une structure pliée en un dodécagone⁶⁴⁷. Il s'agit d'un livre-limite qu'on a choisi de garder dans le corpus comme il permet de questionner justement les limites du livre. Le second livre, *Alpha*, a la forme d'un profil de visage d'homme, faisant référence au personnage du texte désigné par le pronom « he ». À côté de ces deux exceptions, on voit que la

⁶⁴² Il s'agit de : *J'ai dix orteils, I want to spend the rest of my life [...], Basic space, Nothing is original et Thereherethere*. Il ne s'agit pas de deux tomes d'un livre mais bien d'un seul livre conçu en deux volumes.

⁶⁴³ On a toutes les données pour la hauteur et la largeur mais pas pour l'épaisseur. Cela s'explique par le fait que l'idée de recueillir également l'épaisseur est venue plus tardivement et qu'on a pas toujours pu consulter de nouveau certains ouvrages. L'épaisseur manquait pour 34 livres empêchant de calculer leur volume.

⁶⁴⁴ Cela inclut 66 livres du corpus, autrement dit les 2/3.

⁶⁴⁵ Un format A6 mesure 10,5 x 14,8 cm.

⁶⁴⁶ Il faut garder en tête que le livre ouvert n'est plus un pavé.

⁶⁴⁷ Un polygone avec 12 sommets.

majorité des livres du corpus ont la forme ordinaire du livre, celle du *codex* dont le volume est un pavé droit avec une base rectangulaire.

On peut compléter cette description de la forme matérielle du volume en prenant en compte une autre dimension qui entre en jeu lors de l'interaction avec le lecteur : le poids du livre ou pour être plus exact : sa masse⁶⁴⁸. Yvonne Johannot rappelle son importance :

le format et le poids de l'objet-livre lui-même veulent exprimer quelque chose sur la valeur du texte qu'il contient [...] Ce n'est plus seulement par la vue que nous appréhendons l'importance donnée à l'objet mais par le geste : nous évaluons selon d'autres critères un objet de 3 kg ou un objet de 200 g que nous soupesons⁶⁴⁹

En pesant les livres du corpus on obtient une mesure informant la quantité de matière qui les constituent. La masse la plus faible parmi les livres pesés⁶⁵⁰ est 6 g (*Left right*) et la plus élevée est 3340 g (*I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*). Ce dernier n'est pas une exception. On trouve d'autres livres dont la poids est supérieur à 2 kg : *Papier imprimé* (2762 g), *Carbon* (2087 g), *La déroute* (2000 g). On n'a pas connaissance du poids du livre d'Ólafur Eliasson mais il aurait probablement était bien plus élevé avec ses 908 pages⁶⁵¹ d'autant que le papier semble avoir un grammage élevé. Le poids moyen des livres du corpus est de 555 g.

2.2 Le livre, une structure

Le livre adopte le plus souvent la structure héritée du *codex*. On peut définir le *codex* à partir de la proposition de Leibniz cité par Brogowski⁶⁵² : « assemblage de

⁶⁴⁸ On mentionne à plusieurs reprises dans ce manuscrit le « poids du livre » employant le terme « poids » tel qu'il est utilisé dans le langage courant. Mais d'un point de vue scientifique, il s'agit de la masse - exprimée en gramme - et non du poids - exprimé en newton, ce dernier désignant la force d'attraction qui agit sur l'objet.

⁶⁴⁹ JOHANNOT, Yvonne. L'espace du livre. *Communication & Langages* [en ligne]. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1987, Vol. 72, n° 1, p. 41-48.

⁶⁵⁰ Cela inclut 64 livres du corpus soit presque les 2/3.

⁶⁵¹ Un seul livre du corpus a plus de pages : *La déroute* avec ses 1236 pages de papier glacé dont le faible grammage est semblable à celui du catalogue publicitaire qu'il parodie : La Redoute.

⁶⁵² BROGOWSKI, Leszek. Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art. Dans : LESZEK BROGOWSKI, Anne Moeglin-Delcroix (dir.), *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? : actes du colloque, Université Rennes 2, 19-20 mars*

multiples pages parallèles, inscriptibles, fixées parallèlement afin qu'on puisse les ouvrir et les fermer sans faire bouger le bord par lequel elles sont attachées ». Certains chercheurs considèrent que cette structure est constitutive du livre⁶⁵³ et des écrits sur le livre d'artiste estiment que le *codex*⁶⁵⁴ est une condition nécessaire. 82 livres du corpus, ont une structure de type *codex*. Parmi eux, 4 relèvent de la catégorie des *flipbooks* ou *folioscopes*⁶⁵⁵, 4 ont deux sens de lecture⁶⁵⁶ et 3 sont des livres sans fin⁶⁵⁷. Tous ces livres du corpus avec une structure de type *codex* ont une reliure verticale et s'ouvrent donc latéralement à l'exception du livre *Shoe/Chaussure* dont la reliure est horizontale et les pages se tournent vers le haut.

Parmi les 17 structures non-*codex* observables dans le corpus, on rencontre 5 *leporelli*⁶⁵⁸, 4 livres combinatoires⁶⁵⁹, 3 livres dépliantes⁶⁶⁰, 1 double reliure⁶⁶¹, 1 triple dos-à-dos⁶⁶², 1 livre éventail⁶⁶³, 1 livre-classeur⁶⁶⁴ et 1 livre non-relié⁶⁶⁵. La plupart de ces livres aux structures non-*codex* s'ouvrent latéralement⁶⁶⁶. C'est le cas notamment des 5 *leporelli*, du livre-classeur *Papier imprimé*, du livre à la double reliure *Nothing is original* et du triple dos-à-dos *Oka-leczenie (mute – i – late)*. Les livres combinatoires *Mutilate*, *Left right* et *Heureux mélange* s'ouvrent également de manière latérale mais le premier n'a qu'une reliure⁶⁶⁷ et les deux autres livres, du même auteur, Bernard Villers, ont deux plis latéraux. Le quatrième livre combinatoire *Whereof, thereof* allie des reliures verticales et d'autres horizontales. Les trois livres avec une structure dépliantes n'ont pas de reliure verticale.

2010 / sous la direction de Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix, Aurélie Noury. Vol. 1 [en ligne]. [S. l.] : Edition Incertain Sens, 2013, p. 9-36.

⁶⁵³ C'est le cas notamment de Michel Melot, qui, dans un entretien avec Jack Goody, mentionne « la forme du livre avec ses plis, ses cahiers et sa couverture » et Jack Goody lui répond : « Je crois que vous accordez trop d'importance au livre, comme objet [...] Le codex a fait une différence mais il ne faut pas exagérer la différence entre le codex et les autres supports ».

GOODY, Jack et MELOT, Michel. La place du livre dans le monde de l'écrit. Entretien entre Jack Goody et Michel Melot. *Pratiques*. Persée-Portail des revues scientifiques en SHS, 2006, Vol. 131, n° 1, p. 79.

⁶⁵⁴ Voir BROGOWSKI, Leszek. *op. cit.*

⁶⁵⁵ *Lire (leggere)*, *Cut*, *Cloudbuster project maroc* et *Kids*.

⁶⁵⁶ *J'ai dix orteils*, *Gilbert & George: art titles, 1969-2010*, *The future will be* et *Sometimes you win sometimes you lose*.

⁶⁵⁷ *Cependant : le livre le plus court du monde*, *Whereof, thereof* et *Dans tous les sens*.

⁶⁵⁸ *Day return*, *Itoqqippoq*, *Reading dance*, *À la mer – aan zee* et *Leporello*.

⁶⁵⁹ *Whereof, thereof*, *Mutilate*, *Left right* et *Heureux mélange*.

⁶⁶⁰ *Le chapeau-vie*, *Basic space* et *Ulica sienkiewicza w kielcach*.

⁶⁶¹ *Nothing is original*.

⁶⁶² *Oka-leczenie (mute-i-late)*.

⁶⁶³ *J'ai dix orteils*.

⁶⁶⁴ *Papier imprimé*.

⁶⁶⁵ *Mirrors*.

⁶⁶⁶ Le livre non-relié *Mirrors* et le livre éventail *J'ai dix orteils* ne sont pas concernés.

⁶⁶⁷ Le jeu combinatoire est possible grâce aux pages coupées en trois bandes de taille semblable. Il s'agit d'un méli-mélo.

On peut observer également les types de reliure des livres. Dans le corpus, 38 livres sont reliés, 28 sont brochés, 10 reliures en piqûre à cheval (*Nous ou petite machine narcissique*, *Cahier de dessin*, *La stratigraphie des images*, *Couples*, *Empty words*, *Laptop book*, *Nothing is original*, *Cahier de Chantenay*, *Sometimes you win sometimes you lose*, *Havaianas*), 9 reliures en collages et/ou pliages (*Itoqqippoq*, *Reading dance*, *Colorie comme tu veux, dessine et écris ce que tu veux*, *Basic space*, *Ulica sienkiewicza w kielcach*, *Left right*, *Heureux mélange*, *À la mer – aan zee*, *Leporello*), 4 reliures à spirales (*Cuttings*, *Cependant*, *Whereof, thereof*, *Mutilate*), 3 livres sans reliure (*To dance or to die/Danser ou mourir II*, *Le chapeau-Vie*, *Mirrors*), 2 reliures en piqûre à plat (*Mirror box*, *Sounds*), 2 reliures en anneaux (*Papier imprimé*, *Dans tous les sens*), 2 reliures bodoniennes (*Les cailloux de l'art moderne*, *Panique générale*), 1 reliure Singer (*Spaces*) et 1 reliure à vis (*J'ai dix orteils*).

2.3 Les matériaux du livre

Pour poursuivre cette description des formes matérielles, on examine les matériaux utilisés. Si on regarde le support choisi pour le corps d'ouvrage, on voit que 65 livres sont fabriqués avec un papier sans spécificité. Les 35 autres utilisent les matériaux suivants : papier satiné ou glacé (*Alpha*, *Autobiography*, *(O)patrzenie*, *Oka-leczenie (mute – i – late)*, *Cut*, *Mutilate*, *Trou Type*, *I want to spend the rest of my life everywhere*, *Cloudbuster project Maroc*, *Couples*, *La déroute*, *Série noire*), papier teinté dans la masse (*Day return*, *The golden tower*, *Whereof, thereof*, *Libro illeggibile MN1*, *Ulica sienkiewicza w kielcach*, *Mutilate*, *ISBN, t.2*, *À la mer – aan zee*), papier pelure (*Sol*, *Nous ou petite machine narcissique*), papier calque (*A line only a word*, *Panique générale*), carton (*Dans tous les sens*, *Colorie comme tu veux, dessine et écris ce que tu veux*), papier bouffant (*ISBN, t.2*, *La boîte de couleurs*), papier miroir (*On dirait qu'il neige*, *Nous ou petite machine narcissique*), papier réalisé par l'artiste (*Nile. Papers of river muds*), papier à la cuve (*Les cailloux de l'art moderne*), papier Rivoli (*Papier imprimé*), papier affiche (*A self-portrait*), papier bible (*I do not own the modern times*), papier cartonné (*Basic space*) et feutrine (*Mirror box*). 64 livres du corpus ont un grammage qui semble ordinaire (i.e. compris entre 70g et 120g/m²). Parmi les 36 autres, 6 (*La déroute*, *Havaianas*, *Nous ou petite machine narcissique*, *Sol*, *Leporello*, *Sounds*) ont un grammage plus faible

(i.e. $< 70\text{g/m}^2$), 29 ont un grammage plus élevé (i.e. $> 120\text{g/m}^2$) et 1 livre mélange des papiers de grammage faible et d'autres de grammage élevé (*Mutilate*).

La couverture du livre est le plus souvent dans un support différent du reste du corps d'ouvrage assurant sa fonction de protection des pages mais dans le corpus 13 livres du corpus ont une couverture dans le même support que le corps d'ouvrage. Pour les 87 autres livres du corpus, on peut distinguer les couvertures rigides, de celles qui sont souples. 48 livres ont une couverture souple et 39, une couverture rigide. On remarque également que 16 livres ont une couverture avec une finition pelliculée. Ce pelliculage est satiné (*Plis pages/Pliegues paginas, Laptop book, ISBN, t.2, Havaianas*), brillant (*Cloudbuster project Maroc, Cahier de Chantenay, La dérouté, Rachel whiteread presents m. Sasek, mike and the modelmakers*) ou « soft touch⁶⁶⁸ » (*Nothing is original*). En outre, 6 livres ont une couverture avec une couverture. Cette couverture est en cuir (*I want to spend the rest of my life everywhere, Nile. Papers of river muds, Hell, yes!*) ou toilée (*A self-portrait, I do not own the modern times, War cut*).

2.4 L'espace visuel du livre : le format et la surface

Puisqu'on s'intéresse aux formes matérielles des livres, il paraît important de prendre en compte comment les caractéristiques matérielles des livres contraignent l'espace en deux dimensions sur lequel prennent place des éléments visibles. Il s'agit ici de s'intéresser à la forme du livre et au format qui délimitent l'espace offert au regard du lecteur. La hauteur et la largeur du livre, mentionnées précédemment, donnent une idée du format du livre. On peut parler de format en terme de dimensions mais aussi en terme de rapport entre la hauteur et la largeur. Cette mesure présente l'avantage de prendre en compte l'orientation des livres ainsi que la distinction entre un livre de forme rectangulaire et un livre de forme carrée puisque si $h/l > 1$ il s'agit d'une orientation en portrait ; si $h/l < 1$ il s'agit d'une orientation en paysage et si $h/l = 1$ c'est un livre de forme carrée. Ces trois types de format contraignent différemment la conception du livre et délimitent des espaces visuels de forme distinctes perçus par le lecteur. Le rapport h/l permet d'exprimer les nuances entre ces trois types de formats. Parmi les 86 livres de forme rectangulaire du corpus,

⁶⁶⁸ Il s'agit d'un vernis mat au toucher soyeux, appelé aussi « peau de pêche » en français.

69 sont orientés en portrait et 17 en paysage. Les 12 autres livres ont un format carré. Dans le corpus, le rapport h/l se situe entre 0,43 (*Cut* dans un format oblong) et 4,57 (*J'ai dix orteils* dans un format étiré).

À partir de la hauteur et de la largeur du livre, on a également calculé l'aire, cette mesure mathématique de la surface, qui permet de mesurer la quantité d'espace visuel offert au regard du lecteur. Il s'agit de la surface en deux dimensions sur laquelle prennent place les éléments visibles qui peuvent être textuels, iconiques et matériels. On a obtenu cette mesure en multipliant l'aire d'une page du livre par le nombre de pages. On a pu faire ce calcul pour 92 livres du corpus⁶⁶⁹. L'aire globale de ces livres se situe entre 1008 cm² (*Seize pages*) et 1 193 112 cm² (*Your house*). Si on classe les livres du corpus en fonction de la surface disponible au regard par ordre croissant, on trouve les livres de Bernard Villers parmi les surfaces globales les plus faibles. Cela n'est pas étonnant puisque ses livres sont des petits formats avec un nombre de pages très réduit. Les livres avec une surface globale la plus élevée sont : *La déroute*, *Papier imprimé*, *Chronographie* et *I want to spend the rest of my life everywhere*. Cela recoupe en partie le classement des livres en fonction du volume.

2.5 L'impression

Si on s'intéresse à présent à l'impression et qu'on regarde dans la base de données le style d'impression du corps d'ouvrage des livres du corpus, on voit que 76 livres sont imprimés en recto-verso, 15⁶⁷⁰ seulement sur le recto et que 9 livres⁶⁷¹ ne sont pas imprimés. Parmi les livres sans impression, 5 sont des livres avec des pages blanches (*Your house*, *Ferien*, *Point blank*, *Mes poupées* et *Empty words*), 2 sont des livres dont les pages sont noires⁶⁷² (*Day return* et *The golden tower*) et 2 livres réunissent des pages de couleurs différentes (*Sounds* et *Libro illeggibile MN1*). Des interventions plastiques telles que des découpes ou des trous créent des éléments visibles (*Day return*, *Point blank* et *Your house*) et parfois lisibles (*The golden tower*

⁶⁶⁹ Pour les 8 autres livres, il manquait le nombre de pages.

⁶⁷⁰ *A self-portrait*, *Cent mille petits points*, *Cut*, *Itoqqipqoq*, *Nous ou petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître*, *Papier imprimé*, *A line only a word*, *100 Jahre*, *Shoe/chaussure*, *Nile*. *Papers of river muds*, *Lignes de train*, *Ulica sienkiewicza w kielcach*, *Ésta es mi playa*, *Heureux mélange* et *Série Noire*.

⁶⁷¹ *Day return*, *The golden tower*, *Your house*, *Ferien*, *Point blank*, *Sounds*, *Mes poupées*, *Empty words* et *Libro illeggibile MN 1*.

⁶⁷² Il ne s'agit pas ici de page imprimées en noir mais bien d'un papier teinté dans la masse en noir.

et *Empty words*) et des vignettes imprimées accompagnent certains livres (*Ferien* et *Mes poupées*).

Si on regarde à présent la couleur d'impression du corps d'ouvrage des livres du corpus, on voit que 58 livres sont imprimés en couleur, 33 en noir et blanc et 9 livres ne sont pas imprimés. La couleur de la couverture est parfois différente. Ainsi 55 livres ont une couverture imprimée en couleur, 39 en noir et blanc, 1 livre a une couverture imprimée avec un vernis (*The golden tower*) et 5 livres⁶⁷³ ont une couverture qui n'est pas imprimée. Parmi ces livres sans impression, 2 livres ont une couverture avec un titre embossé (*Your house* et *Nous ou petite machine narcissique*), 1 avec un titre débossé (*Hell, yes !*), 1 livre présente des perforations sur la couverture⁶⁷⁴ (*Empty words*) et finalement un seul livre a une « couverture⁶⁷⁵ » entièrement vierge (*Le chapeau-Vie*).

Par ailleurs, trois livres du corpus ont des tranches imprimées : *I do not own the modern times* aux tranches dorées ; *Cloak* dans le même bleu que les pages du livre et *Série noire* en noir comme le reste du livre. Les tranches dorées comme la couverture du livre confèrent à l'ouvrage de Pierre Huygues un caractère précieux renforcé par le papier bible utilisé pour le corps d'ouvrage. Le bleu des tranches du livre de Mike Nelson et le noir de celles du livre de Daniel Walravens contribuent à l'aspect plastique de l'ouvrage donnant l'impression que les livres ont été plongés dans un bain d'une couleur monochrome. Dans ces trois livres, ce procédé appelé jaspage des tranches, attire le regard sur le caractère matériel du livre.

Par ailleurs, on a renseigné dans la base de données d'autres informations relatives à l'impression telles que la technique d'impression de la couverture et du corps d'ouvrage, la mention d'une impression à bords perdus, le traitement de la couleur (e.g. décomposition de la couleur ou impression par tons) et le mode colorimétrique (e.g. monochromie, bichromie, trichromie, quadrichromie). En dépit de nos efforts, il n'a pas toujours été possible de renseigner ces champs. En effet, l'identification des procédés techniques sur la base de leur aspect visuel et matériel

⁶⁷³ *The golden tower*, *Nous ou petite machine narcissique*, *Le chapeau-vie*, *Empty words* et *Hell, yes !*

⁶⁷⁴ Il ne s'agit pas du titre mais bien d'une partie du texte contenu dans le livre et on peut estimer que de ce point de vue, ce livre n'a pas de couverture.

⁶⁷⁵ La structure pliée qui réunit le contenu de cette publication peut être considérée comme une couverture au sens où elle protège et réunit les différents éléments constitutifs de la publication.

nécessite l'expertise d'un professionnel de l'imprimerie. On a du se résoudre à laisser ces champs de description vides pour une partie des ouvrages. Ils semblaient néanmoins intéressants de conserver ces champs du point de vue de la méthode de description des livres.

2.6 Les interventions plastiques

On peut regrouper les différentes interventions plastiques observées dans les livres d'artistes en trois groupes : les ajouts, les retraits et les autres interventions plastiques ne relevant ni des ajouts, ni des retraits.

Dans le corpus, 34 livres présentent un ou plusieurs ajouts. Parmi ces ajouts, on peut distinguer ceux qu'on rencontre dans les pages du livre — qu'on appellera les ajouts intérieurs — de ceux qui relèvent du livre dans son ensemble, qu'on désignera ajouts extérieurs⁶⁷⁶. Dans le corpus, on rencontre 3 livres avec des ajouts intérieurs, 26 avec des ajouts extérieurs et 5 avec des ajouts intérieurs et extérieurs. Parmi les ajouts intérieurs, on a pu observer des mécanismes de papier tels que des tirettes (*De rerum fabula, I want to spend the rest of my life everywhere*), des volets (*Mutilate, I want to spend the rest of my life everywhere*), des rabats (*Mutilate, Love letter*), des roues (*Mutilate, I want to spend the rest of my life everywhere*) et des pop-up (*I want to spend the rest of my life everywhere*). Le corpus a permis de voir également des collages de papiers (*A self-portrait, Love letter*) et de matériaux tels qu'une pièce de tissu auto-agrippant (*Sounds*) et une fermeture éclair (*Mutilate*).

Parmi les ajouts extérieur, le corpus permet d'observer divers éléments qui relèvent de ce qu'on pourrait qualifier de « packaging éditorial » : bandeaux (*Vivre (un poème pour), Thereherethenthere, À la mer – aan zee*), jaquettes (*Rachel whiteread presents m. Sasek, mike and the modelmakers, Carbon, A self-portrait, I want to spend the rest of my life everywhere, Cloak*), boîtes (*A self-portrait, Day return, Ulica sienkiewicza w kielcach*), étuis (*Carbon, The golden tower, J'ai dix orteils, Nile. Papers of river muds, La dérouté*), emboîtement (*Basic space*), enveloppes (*On dirait qu'il neige, Libro illeggibile MN1*), pochette (*Mirrors*), emballage en papier kraft (*Cuttings*), rafia (*To dance or to die/Danser ou mourir II*) et ruban (*Day return*). Certains livres ont un signet (*Assemblée générale, Chronographie, Lignes de*

⁶⁷⁶ On parle ici d'intérieur ou extérieur au corps d'ouvrage.

train, Patterns), une paire de ciseaux est jointe avec l'un des livres du corpus (*Cuttings*), un ex-libris est inclus dans un autre (*Rachel whiteread presents m. Sasek, mike and the modelmakers*) et plusieurs livres sont accompagnés de vignettes (*Ferien, Mes poupées, La boîte de couleurs, Nothing is original, The future will be, I want to spend the rest of my life everywhere*).

On observe dans le corpus 11 livres⁶⁷⁷ présentant des retraits. Il s'agit de trous (*I want to spend the rest of my life everywhere, Day return, Empty words, Cent mille petits points, The golden tower*), de pages plus courtes (*Love letter*) et de découpes évidées (*A self-portrait, Dans tous les sens, Your house, I want to spend the rest of my life everywhere, Mutilate, Heureux mélange*). On rencontre aussi dans 13 livres du corpus⁶⁷⁸, d'autres interventions plastiques : de l'embossage (*Mutilate, Love letter, Nous ou petite machine narcissique, Your house*), du débossage (*Itoqqippoq, Hell yes !*), une déchirure (*(O)patrzenie*), des prédécoupes (*Rachel whiteread presents m. Sasek, mike and the modelmakers*), des plis (*Spaces*), des pages coupées (*I want to spend the rest of my life everywhere*), des percées (*Trou Type, Point blank*) et des entailles (*Mutilate, Cut*).

La plupart des livres du corpus sont produits par les artistes et collaborateurs de manière « standardisée » mais on note toutefois que 26 livres du corpus ont des particularités d'exemplaires. 20 d'entre eux sont numérotés, 16 sont signés et 4 livres ont d'autres particularités d'exemplaires. Ainsi, chaque exemplaire de *Feuilleté* a été maculé d'empreintes de doigts à l'encre noire par l'artiste Julien Nédélec, chaque exemplaire de *Trou Type* a été troué à plusieurs reprises par l'artiste Dominique De Beir, l'artiste Kendell Geers a tiré sur chaque exemplaire de *Point blank* six ou sept fois, et 7 exemplaires de *Ésta es mi playa*—dont celui qu'on a pu consulter à la Bibliothèque nationale de France—ont un ordre des pages différent du reste du tirage de manière à former une frise avec les premières de couverture de ces 7 exemplaires.

Cette description matérielle globale des cent livres d'artistes constitue une première familiarisation avec les formes-livres du corpus. En examinant tour à tour, le volume du livre, sa structure, ses matériaux, l'espace visuel, l'impression et les

⁶⁷⁷ *Day return, A self-portrait, Cent mille petits points, The golden tower, Dans tous les sens, Your house, I want to spend the rest of my life everywhere, Empty words, Mutilate, Heureux mélange* et *Love letter*.

⁶⁷⁸ *(O)patrzenie, Cut, Nous ou petite machine narcissique, Trou type, Point blank, Your house, I want to spend the rest of my life everywhere, Spaces, Mutilate, Rachel whiteread presents m. Sasek, mike and the modelmakers* et *Love letter*.

différentes interventions plastiques dont ils ont fait l'objet, avec le nombre de livres et les titres à l'appui, on obtient un nouvel aperçu du corpus, ciblé cette fois-ci sur les formes-livres. Il met l'accent sur la variété des caractéristiques matérielles, sur l'incidence de certaines d'entre elles (e.g. le poids de *Carbon* ou de *La déroute*), et sur le cas particulier de certains livres qui recourent à un grand nombre de caractéristiques (e.g. *I want to spend the rest of my life everywhere*). Toutefois, à l'issue de ce travail, il est difficile d'avoir une vision d'ensemble des formes-livres du corpus. Il semble donc nécessaire d'explorer une autre voie.

3. UNE ANALYSE TYPOLOGIQUE DES FORMES-LIVRES

La base de données a été construite comme un outil, un catalogue visant à connaître la forme des livres du corpus sur la base de leur description minutieuse et à permettre d'étayer la démonstration en trouvant des exemples concrets dans le corpus grâce à des opérations simples de tris et de filtres. Mais comme on disposait là d'un ensemble de données, il paraissait intéressant de les explorer d'une autre manière en essayant de dégager des types de formes-livres dans le corpus et pointer ainsi quelques tendances générales. En effet, la description matérielle du corpus a permis d'apprécier les particularités de la forme des livres mais pas de distinguer ce que ces formes ont en commun. On souhaitait explorer une autre voie en s'appuyant sur des regroupements statistiques. Le recours à une exploitation statistique du corpus présentait l'avantage de révéler des proximités matérielles entre les ouvrages qu'on n'aurait pas remarqué autrement.

La base de données comportant 100 livres, il est possible de réaliser un traitement statistique⁶⁷⁹ en vue d'identifier des types de livres. On se demandait notamment :

- (1) Est-il possible de dégager des types de formes à partir des données matérielles collectées sur les livres du corpus ?
- (2) Si oui, combien ?

⁶⁷⁹ Ce travail a pu être conduit grâce à une collaboration avec Yves Roy, chercheur au sein du Cerege à l'Université de Poitiers.

- (3) Comment les livres du corpus se répartissent au sein de ces familles ?

Plusieurs méthodes statistiques de l'analyse des données ont été utilisées. La première étape dans l'exploration des données consistait en une analyse des correspondances multiples. Celle-ci s'applique à des tableaux rectangulaires présentant des unités d'analyse en lignes et les variables qualitatives qui les décrivent en colonnes. Dans notre base de données, les unités d'analyse sont les livres, et les variables sont les caractéristiques matérielles. Pour réaliser cette analyse des correspondances multiples, il a fallu préalablement traduire le tableau dont le codage est condensé (i.e. dans une colonne, plusieurs modalités sont possibles) en un tableau disjonctif complet (i.e. une colonne pour chaque modalité et un codage en 0 et 1) permettant ainsi d'obtenir des données sous une forme quantitative. Du point de vue des individus – les livres - l'analyse des correspondances multiples permet d'étudier leur variabilité, c'est-à-dire les ressemblances entre les individus (i.e. lorsque dans l'ensemble ils prennent les mêmes modalités) et leurs différences (i.e. lorsqu'ils prennent rarement les mêmes modalités). Du point de vue des variables, cette analyse permet d'étudier les liaisons entre celles-ci et les associations entre les modalités.

Ensuite, deux classifications différentes ont été réalisées : une classification hiérarchique ascendante sur 16 dimensions et une seconde classification avec la méthode de partitionnement des k -moyennes⁶⁸⁰. La classification hiérarchique ascendante permet de construire des classes⁶⁸¹ en produisant une arborescence mettant en évidence les liens hiérarchiques entre des individus ou des groupes d'individus. La méthode des k -moyennes appelée aussi méthode d'agrégation autour des centres mobiles, permet de partitionner des données de façon non-hiérarchiques (i.e. à l'intérieur d'un groupe, les objets ne sont pas ordonnés en fonction de leurs ressemblances) en fonction de caractères communs qu'ils partagent. La correspondance des deux partitions obtenues par le biais de ces deux méthodes n'est

⁶⁸⁰ *k-means* en anglais.

⁶⁸¹ Il s'agit d'ensembles d'individus ou d'objets possédant des traits de caractères communs.

pas parfaite mais révèle une logique similaire et permet de différencier quatre groupes⁶⁸².

Une analyse en classes latentes a ensuite été réalisée. Il s'agit d'une autre méthode de classification qui permet de construire des ensembles d'individus à partir d'un modèle probabiliste qui postule l'existence de variables inobservables directement, mais dont il est possible de mesurer ou d'observer les effets. Dans cette étude, l'analyse des correspondances multiples est exploratoire, et celle de l'analyse en classes latentes, confirmatoire. On va procéder maintenant à l'interprétation des quatre clusters obtenus grâce à cette dernière analyse⁶⁸³.

4. QUATRE TYPES DE FORMES-LIVRES

On va commencer par présenter les traits communs entre les clusters issus de l'analyse typologique – qu'on désignera comme des « types » - avant de les décrire individuellement. On se basera sur plusieurs tableaux. Le premier d'entre eux indique le nombre de livres pour chaque modalité et pour les quatre types de formes. À partir de ce tableau, on en a réalisé un second en traduisant le nombre de livres en pourcentages (Tableau 9) afin de pouvoir comparer la distribution au sein de chaque type. On a ajouté la caractéristique « forme du volume » importante pour la description des types et choisi quelques autres variables relatives aux ajouts⁶⁸⁴.

On procédera de la même manière pour chaque groupe, avec d'abord une description brute des caractéristiques matérielles appuyée sur des pourcentages. Ensuite on essaiera de dégager leurs caractéristiques spécifiques. Cela permettra au lecteur de suivre le cheminement de notre interprétation. Pour faciliter le travail d'analyse, on a réalisé un visuel de chaque type avec les premières de couverture des livres. On terminera notre analyse en croisant les caractéristiques principales de

⁶⁸² Voir Annexe 5, section 1 – Analyse rapide des données. Le chercheur y explique avoir recouru au test CCC (i.e. cubic clustering criterion) pour définir le nombre de groupes dans la partition avec la méthode des *k-means* - qui nécessite définir le nombre de groupes en amont du partitionnement - et indique que les résultats de ce test invitait à choisir 4 ou 6 groupes mais qu'il semblait plus pertinent d'opter pour 4 groupes en raison du faible nombre d'individus.

⁶⁸³ Les deux méthodes statistiques, la classification hiérarchique ascendante et l'analyse en classes latentes donnent des résultats qui se recoupent en partie. Ce constat invite à garder à l'esprit que des regroupements différents sont possibles et pourraient éclairer d'autres aspects.

⁶⁸⁴ Il avait dérivé deux variables « éléments de packaging » et « éléments mobiles » de la catégorie des ajouts. Mais comme ces deux variables ne constituent qu'une partie des ajouts, on a préféré pour ce tableau accompagnant la description des clusters, indiquer la présence ou absence d'ajouts ainsi que le cas échéant, la précision « ajouts extérieur » ou « ajouts intérieur ».

chaque type avec d'autres informations de la base de données, notamment celles relatives au contexte de production du livre ou à sa diffusion.

4.1 Traits communs entre les quatre types de formes-livres

	Type 1 les albums (49 livres)	Type 2 les brochés (30 livres)	Type 3 les petites éditions ludiques (11 livres)	Type 4 les beaux-livres à toucher/ manipuler (10 livres)	Total corpus (100 livres)
forme du volume					
carré	12	7	27	10	12
rectangle	84	93	73	90	86
autre	4	0	0	0	2
format ISO 216					
A7	4	0	36	0	2
A6	6	17	64	0	12
A5	39	60	0	40	31
A4	45	20	0	40	30
A3	6	3	0	20	7
orientation					
horizontale	23	3	0	20	14
carrée ou ronde	16	10	36	10	16
verticale	61	87	64	70	70
changement d'orientation					
non	90	90	91	60	87
oui	10	10	9	40	13
structure du livre					
autre	6	7	36	20	11
codex	94	93	18	80	84
leporello	0	0	45	0	5
support principal					
Papier ordinaire	59	77	55	40	65
Autre support	41	30	45	60	35
couleurs du corps d'ouvrage					
couleur	100	0	45	50	59
Noir et blanc	0	93	36	10	32
Sans impression	0	7	2	40	9
ajout(s)					
non	71	70	45	50	66
oui	29	30	55	50	34
ajout(s) externes	29	23	55	40	31
ajout(s) internes	2	10	0	40	8
retrait(s)					
non	100	97	91	0	89
oui	0	3	9	100	11
autre(s) intervention(s)					
non	90	93	91	60	87
oui	10	7	9	40	13

Tableau 9 : Variables principales dans chaque type (%)

On remarque que les différents types de formes ont en commun le respect de certaines caractéristiques matérielles. Ainsi, la forme rectangulaire du volume

prédomine dans l'ensemble des types. Elle est toutefois plus présente dans le type 2 (93%), un peu moins dans le type 4 (90%), encore moins dans le type 1 (84%) et nettement moins présente dans le type 3 (73%). La forme rectangulaire du livre est celle d'un livre ordinaire fermé. En conservant cette forme, les livres d'artistes peuvent être identifiés comme des livres. Il est logique que les livres du corpus soient le plus souvent des pavés droits⁶⁸⁵. On note toutefois que les types 1 et 3 présentent plus souvent des exceptions.

Si on regarde le format des livres, on remarque que dans les types 1, 2 et 4, les formats de la norme ISO⁶⁸⁶ les plus présents sont les A4 et les A5. Il s'agit d'un format fréquent parmi les livres publiés dans le cadre de l'édition traditionnelle. Ainsi, les albums de bande dessinée ou les manuels scolaires ont un format proche du A4⁶⁸⁷, et les romans « brochés⁶⁸⁸ », un format proche du A5. Le choix d'un format de « livre ordinaire » témoigne d'une volonté de faire un livre facilement identifiable comme un livre et probablement aussi à des livres spécifiques comme par exemple les brochés.

Si on regarde l'orientation des livres, on constate que dans tous les types, c'est l'orientation en portrait qui prédomine. Le type 2 a le pourcentage de livres en portrait le plus élevé (87%), suivi du type 4 (70%), du type 3 (64%) et enfin du type 1 (61%). Là encore, cette caractéristique semble indiquer le respect de la forme du livre ordinaire avec un format « à la française ».

Dans les clusters 1, 2 et 4, la structure du livre est le plus souvent celle du *codex*. Le pourcentage de structure *codex* est très élevé dans le type 1 (94%) et presque autant dans le type 2 (93%). Il est légèrement plus faible dans le type 4 (80%). Le *codex*, cette structure fondée sur le pli et l'organisation en cahiers, est si caractéristique du livre - tout au moins en Occident - qu'elle tend à se confondre avec le livre. C'est pourquoi, choisir cette structure indique une volonté de faire un livre qui ressemble à un livre, et dans le cas des livres d'artiste, de construire l'œuvre dans un espace structuré par le pli spécifique du *codex*.

⁶⁸⁵ Pour une description de la forme du volume dans le corpus, voir chapitre 4 section 2.1 Le livre, un volume.

⁶⁸⁶ Il s'agit du format papier de la série A de la norme ISO 216 le plus proche. Il s'agit donc d'une approximation et non du format réel. Cela était nécessaire pour analyser des variables qualitatives. Afin de ne pas alourdir notre propos, on ne précisera pas systématiquement mais c'est valable pour les quatre clusters.

⁶⁸⁷ 21 x 29,7 cm.

⁶⁸⁸ Il s'agit de l'édition dans un format plus grand, une facture plus soignée et avec un prix plus élevé que le l'édition de poche. Il s'agira par exemple de la Collection Blanche de Gallimard.

On observe donc dans l'ensemble des clusters, un respect des principales caractéristiques matérielles du livre qui permettent de l'identifier comme tel. On note que le troisième type est celui qui s'éloigne le plus de la forme du livre ordinaire.

4.2 Type 1 : « les albums »

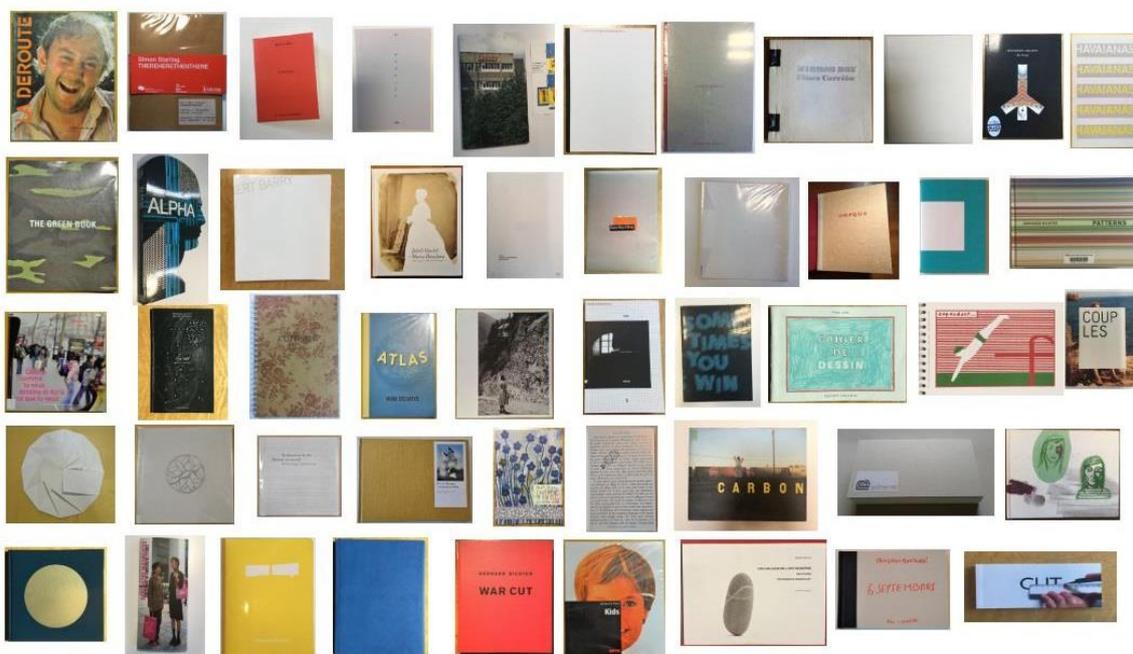


Figure 5 : première de couverture des livres du type 1 (voir image en grand format dans les annexes).

Avec ses 49 livres⁶⁸⁹, ce premier type est celui qui réunit le plus de livres, et à un livre près, la moitié du corpus. Les livres sont majoritairement de forme rectangulaire (84%), parfois de forme carrée (12%) et rarement d'une autre forme (4%) bien qu'il s'agisse du seul type avec d'autres formes⁶⁹⁰. Le format de la norme ISO le plus fréquent dans ce type est le A4 (45%), suivi du A5 (39%). Les formats A3 (6%), A6 (6%) et A7 (4%) sont présents bien que minoritaires. L'orientation des livres est plutôt en portrait (61%), parfois en paysage (23%) et plus rarement, il s'agit de

⁶⁸⁹ Les livres sont les suivants : *The green book*, *Alpha*, *Autobiography*, *Carbon*, *Les cailloux de l'art moderne*, *Cut*, *Cuttings*, *6 septembres*, *Mirror box*, *Nous ou petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître*, *Colorie comme tu veux*, *dessine et écris ce que tu veux*, *Cahier de dessin*, *Cependant*, *Trou type (études de caractères)*, *Atlas*, *La stratigraphie des images*, *And here,as*, *Specimen colony: six colonies for a european city*, *Maria Theodora*, *Chronographie*, *Le chapeau-vie*, *Shoe : chaussure*, *To dance or to die/Danser ou mourir II*, *I do not own the modern times*, *Vivre (un poème pour)*, *Cloudbuster project maroc*, *Couples*, *Spaces*, *Nile (Papers of river muds)*, *Laptop book*, *Mirrors*, *Dans la lune*, *Nothing is original*, *Cahier de Chantenay*, *Cloak*, *Ulica sienkiewicza w kielcach*, *Kids*, *Sometimes you win sometimes you lose*, *Patterns: divided mirrored repeated*, *War cut*, *Hell, yes ! La dérouté*, *Thereherethere*, *Havaianas*, *Sol*, *Seize pages*, *Rachel whiteread presents m. Sasek, mike and the modelmakers*, *I seem to be the only one left* et *Panique générale*.

⁶⁹⁰ Il s'agit du livre *Le chapeau-vie* de forme dodécagonale et de *Alpha* en forme de profil d'un visage masculin.

format carré ou rond (16%). C'est le type qui compte le plus de livres orientés en paysage (11 livres soit 22 %). La structure majoritaire est celle du *codex* (94%), il ne s'agit jamais de *leporello* et rarement d'une autre structure⁶⁹¹ (6%). Le support principal du livre est plutôt un papier ordinaire (59%) mais il s'agit souvent aussi d'un autre support (41%). L'intégralité des livres sont imprimés en couleur. Si on regarde les interventions plastiques présentes dans les livres de ce cluster, on voit qu'il y a parfois des ajouts (29%), rarement d'autres interventions (10%) et jamais de retraits. Les ajouts extérieurs (29%) sont plus fréquents que les ajouts intérieurs (2%). Par ailleurs, les livres peuvent présenter des changements d'orientation mais ils demeurent rares (10 %).

Si on essaie de distinguer dans cette description ce qui est spécifique à ce premier groupe, un trait ressort nettement : dans tous les livres de ce cluster, le corps d'ouvrage est imprimé en couleur. Il s'agit là d'une spécificité de ce groupe car tous les autres comprennent des livres imprimés en noir et blanc ou alors ils sont sans impression. La couverture est le plus souvent aussi imprimée en couleur (39/49 livres soit 80%⁶⁹²). La grande majorité de ces livres contiennent des images (46/49 livres soit 94 %) avec un pourcentage nettement plus élevé que dans les autres groupes⁶⁹³ alors il est plausible que l'impression en couleur soit liée à la présence d'images. Ces images sont le plus souvent des photographies (37 %), du dessin de la peinture ou du graphisme⁶⁹⁴ (29 %), un mélange de ces deux premières catégories (22%) ou dans de rares exceptions un autre type d'images (6 %). Ce type est celui qui compte le plus de livres d'artistes pour enfants⁶⁹⁵ (7/49 livres) mais en pourcentage, il est deuxième (14%). On peut supposer que les livres à destination des enfants sont majoritairement en couleur, d'où la présence d'un certain nombre de livres d'artistes pour enfants dans ce groupe.

En outre, les livres sont le plus souvent dans un format proche du A4 (45%) ou du A5 (39%) et c'est le type avec le plus de livres orientés en paysage (11 livres soit

⁶⁹¹ Il s'agit de *Le chapeau-vie* et *Ulica sienkiewicza w kielcach*, deux livres dépliés, et de *Nothing is original* qui a une double reliure.

⁶⁹² Les exceptions sont *Nile. Papers of river muds*, *Seize pages* et *I seem to be the only one left*.

⁶⁹³ Voir Annexe 5, section 2 - Tableaux réalisés à partir des résultats de l'analyse en classes latentes - tableau texte et images dans les clusters

⁶⁹⁴ Les 4 possibilités sont : photographie, dessins/peinture/graphisme, mixtes et autres.

⁶⁹⁵ On les désigne ainsi lorsque l'artiste les qualifie de livre d'artiste pour enfants, lorsque l'éditeur se définit comme un éditeur de livres d'artistes pour enfants ou lorsqu'il s'agit d'un livre fait par un artiste pour des enfants.

22 %), on peut supposer, que, là encore, cela va de pair avec la présence d'images dans le livre.

On va essayer à présent d'explicitier ce premier cluster en recoupant ses caractéristiques avec d'autres informations recueillies dans la base de données. Si on regarde les éditeurs des livres de ce premier cluster, on observe que 46 d'entre eux sont publiés par des éditeurs spécialisés et 3 par des généralistes (Le Seuil, Héros-limite). Il y a quelques formes d'édition particulières avec 10 livres auto-édités (20%) dont 5 sont directement imprimés par l'artiste (*Cuttings, Couples, Ulica sienkiewicza w kielcach, Seize pages, Sol*) et 11 coéditions (22%). 20 livres (40%) de ce cluster sont publiés par des éditeurs qui ont une activité éditoriale à côté d'une autre activité (exposition, librairie, enseignement). À l'exception de deux structures hybrides à la fois galerie et maison d'édition (Les Trois Ourses, Lendroit Éditions), l'activité éditoriale y est secondaire. Il s'agit de différents acteurs du milieu de l'art : des FRAC (Pays de la Loire, Bretagne, Haute-Normandie, Provence-Alpes-Côte d'Azur), des musées (Mac Val, La Criée-Centre D'art Contemporain, Paris Musées⁶⁹⁶, Museum Of Contemporary Art, Padiglione D'arte Contemporanea, Sprengel Museum, Frans Masereel Centrum), une galerie (Ikon Gallery), une association culturelle, Entrez sans frapper, la DRAC Auvergne Rhône-Alpes, une artothèque (Artothèque De La Roche-Sur-Yon) et deux établissements d'enseignement supérieur (les presses de l'Université de Liverpool et l'University Of West England. Parmi les autres éditeurs, on trouve des maisons d'édition spécialisées dans l'art en général (Hatje Cantz, Nero, BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, Verl. Der Buchhandlung Walter König), dans les publications d'artiste en particulier (The Lapis Press, Heni Publishing, Ink Tree Editions, Incertain Sens, Lendroit Éditions, M19) ; mais également des éditeurs de livres d'artistes pour enfant (Éditions Du Livre, Les Trois Ourses, Corraini) et une maison d'édition de bande dessinée (L'Association). Ce cluster réunit un grand nombre de livres publiés par des éditeurs variés et de tailles diverses. Pour certains, l'édition est leur l'activité principale et pour d'autres, elle est secondaire car il s'agit d'acteurs du milieu de l'art (e.g. FRAC). Les moyens financiers et techniques dont disposent les éditeurs de ce cluster sont donc différents et il est difficile d'émettre des hypothèses sur ce qui a pu favoriser l'apparition de certaines caractéristiques matérielles des livres.

⁶⁹⁶ Établissement public qui réunit 14 musées de la ville de Paris.

En explorant la base de données, on remarque que 16 livres de ce type (33%) ont été produits dans un contexte spécifique : 1 livre dans le cadre d'une résidence (*Maria Theodora*), 1 autre dans le cadre d'une commande⁶⁹⁷ (*Cahier de Chantenay*) et 14⁶⁹⁸ ont été publiés en lien avec une exposition. Parmi ces derniers, 10 des éditeurs accueillait une exposition de l'artiste, souvent éponyme⁶⁹⁹ et 4⁷⁰⁰ ont édité le livre suite une exposition dans un autre musée ou galerie. Le premier et le deuxième clusters réunissent la grande majorité des livres du corpus édités dans un contexte spécifique (commande, résidence ou exposition) alors que le troisième en compte 2 et le quatrième un seul. On peut s'attendre à ce que les livres produits dans le cadre d'une exposition – a fortiori si le projet de publication est initié par le lieu d'exposition – fassent preuve d'un certain « académisme » en adoptant la forme d'un livre ordinaire qui a souvent été soulignée dans les écrits théoriques sur le livre d'artiste⁷⁰¹. La structure du livre nettement majoritaire, le *codex* (94%) ainsi que la rareté - voire l'absence - d'ajouts et retraits qui donnent à ces livres l'apparence d'un livre ordinaire semblent corroborer cette hypothèse.

Pour résumer, ce premier type qu'on appellera « les albums » réunit des livres d'artistes avec des images dans un format congruent (A4 et A5), parfois à l'italienne, et toujours imprimés en couleur. Les livres conservent la forme d'un livre ordinaire. Toutefois, ce type réunit quasiment la moitié du corpus et des éditeurs variés, on rencontre à l'intérieur de ce groupe une diversité de caractéristiques matérielles.

4.3 Type 2 : « les brochés »

⁶⁹⁷ Il s'agit d'une commande réalisée dans le cadre du dispositif des 1 % artistique.

⁶⁹⁸ Il s'agit de : *6 septembres*, *Nous ou petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître*, *Atlas*, *La stratigraphie des images*, *Specimen colony: six colonies for a european city*, *I do not own the modern times*, *Nothing is original*, *Sometimes you win sometimes you lose*, *Thereherethere* et *I seem to be the only one left*.

⁶⁹⁹ *La stratigraphie des images*, *Thereherethere*, *Mirrors* et *Dans la lune*.

⁷⁰⁰ *Alpha*, *Trou type (études de caractères)*, *Mirrors* et *Dans la lune*.

⁷⁰¹ Ces travaux portaient souvent sur la période 1960 -1980.

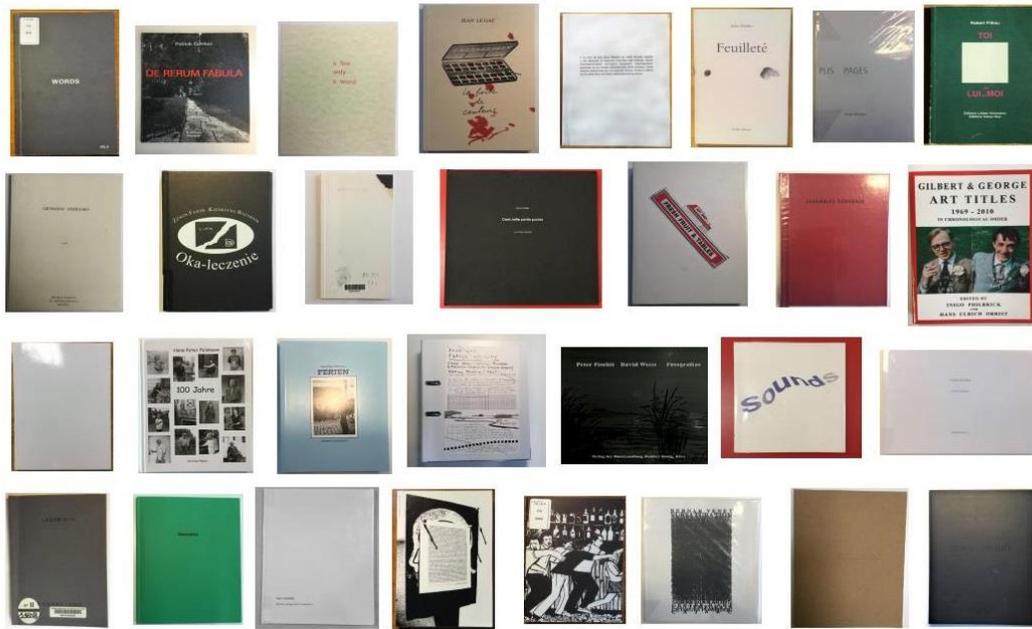


Figure 6 : première de couverture des livres du type 2 (voir image en grand format dans les annexes).

Le deuxième type regroupe 30 livres⁷⁰², c'est-à-dire un peu moins d'un tiers des livres du corpus. La plupart d'entre eux ont une forme rectangulaire (93%), rarement carrée (7%) mais jamais une autre forme. Ils sont le plus souvent dans un format proche du A5 (60%), parfois aussi du A4 (20%) ou du A6 (17%), rarement du A3 (3%) et jamais en A7. Les livres sont orientés majoritairement en portrait (87%), parfois il s'agit de format carré ou rond (10%), mais rarement d'un format orienté en paysage (3%). La structure majoritaire est celle du *codex* (93%), il ne s'agit jamais de *leporello* et rarement d'une autre structure⁷⁰³ (7%). Cette distribution des structures est très proche de celle du premier cluster. Le support utilisé est principalement du papier ordinaire (70%) mais il s'agit parfois aussi d'un autre support (30%). C'est dans ce type que le pourcentage de livres utilisant un papier ordinaire est le plus élevé. La grande majorité des livres sont imprimés en noir et blanc (93%), certains sont sans impression (7%) et aucun ne sont en couleur. Cela constitue une spécificité de ce cluster. Les livres ont parfois des ajouts (30%), très rarement des retraits (3%)

⁷⁰² Les livres sont les suivants : *Lire (leggere)*, *(o)patrzenie*, *Oka-leczenie (mute-i-late)*, *Cent mille petits points*, *Fresh fruit + tables*, *Assemblée générale*, *De rerum fabula*, *Papier imprimé*, *A line only a word*, *Words, vol. 2*, *100 Jahre*, *Ferien*, *Toi, par lui et moi*, *Fotografias*, *Gilbert & George: art titles, 1969-2010*, *Sounds*, *Mes poupées*, *Plis pages/Pliegues paginas*, *La boîte de couleurs*, *Labyrinth: local lanes, walks, bristol 1990*, *Remains*, *Lignes de train*, *Feuilleté*, *The future will be*, *ISBN, tome 2*, *Ésta es mi playa*, *Sursaturation*, *Argumentstellen*, *Série noire* et *[l'inventaire des destructions]*.

⁷⁰³ Il s'agit de *Le chapeau-vie* et *Ulica sienkiewicza w kielcach*, deux livres dépliés et de *Nothing is original* qui a une double reliure.

et quelquefois d'autres interventions (7%). Parmi les ajouts, certains sont extérieur (23%) et d'autres moins fréquents, sont intérieur (10%). En outre les livres présentent parfois des changements d'orientation (10%).

Parmi les traits caractéristiques de ce cluster, il y a, comme dans le premier cluster, la couleur de l'impression du corps d'ouvrage mais ici c'est le noir et blanc⁷⁰⁴ qui prédomine. En effet, 27 livres (90%) sont en noir et blanc et les seules exceptions sont 3 livres (10%) sans impression (*Sounds, Mes poupées, Ferien*). Alors que le premier type comptait exclusivement des livres imprimés en couleur, dans celui-ci il n'y en a aucun.

Le noir et blanc semble corrélé au format. En effet, on a vu que les livres proches du A5 prédominent dans ce type (60%). Un livre en format A5 imprimé en noir et blanc a l'apparence d'un livre ordinaire particulier : le « livre broché », un livre qui tient son nom de son mode de reliure, le brochage, et qui se distingue du livre de poche par un format plus grand, un papier de meilleure qualité et d'une manière générale, une facture plus soignée. Si on regarde par exemple le grand format de la prestigieuse Collection Blanche de Gallimard, il mesure 15 x 21,5 cm, ce qui est assez proche du format A5 avec ses 15,5 x 21 cm. La plupart des romans publiés en grand format sont proches du A5. Les livres de ce deuxième type s'apparentent à ces livres brochés. Et si on regarde la couverture des livres, on remarque que 21 livres (70%) ont une couverture souple⁷⁰⁵ et 9 (30%) une couverture rigide. La couverture souple contribue à donner aux livres l'apparence d'un broché. Par contre, si on est attentifs à la reliure proprement dite, on voit que la grande majorité des livres sont reliés ou brochés (28 livres au total soit 93%) avec presque autant de livres reliés (15 livres soit 50%) que brochés (13 livres soit 43%). Bien qu'il y ait un nombre significatif de livres brochés – au sens strict de reliure avec des cahiers coupés, rainurés et collés ensemble - ils ne sont pas majoritaires. Mais ces deux reliures prédominantes contribuent à donner à ces livres l'apparence d'un livre ordinaire.

⁷⁰⁴ On parle ici d'un mode d'impression noir et blanc par opposition à l'impression en couleur mais concrètement, il s'agit d'une impression monochrome en noir.

⁷⁰⁵ Pour être plus précis, la couverture de deux de ces livres est dans un support identique au corps d'ouvrage mais ici ce support est souple.

Comme dans le premier type et dans des proportions semblables, la structure *codex* prédomine (93%). C'est aussi le groupe avec le pourcentage le plus élevé de livres de forme rectangulaire (93%) et de format à la française (87 %). Avec ces caractéristiques, les livres de ce groupe sont immédiatement identifiés comme des livres, d'autant qu'ils présentent rarement des interventions plastiques avec seulement 9 livres avec des ajouts (30 %), 1 livre avec des retraits (3 %) et 2 livres avec d'autres interventions plastiques (7%). En outre, dans ce cluster, les livres sont dans un papier sans spécificité notable (23/30 livres soit 77%) et cela contribue à donner au livre l'apparence générale d'un livre ordinaire.

En recoupant avec d'autres variables de la base de données, on remarque que ce type ne compte que 2 livres pour enfants⁷⁰⁶. Le premier est sans impression à l'exception de la couverture. Les pages du second sont noires avec un texte en blanc et des images créées par des minuscules points blancs se modifiant lorsqu'on oriente le livre vers la lumière ou lorsqu'on touche la surface de la page⁷⁰⁷. On suppose que les livres d'artistes pour enfants sont plutôt en couleur et il semblerait que ceux qui se trouvent dans ce type font exception. On verra dans les autres groupes si la couleur dans les livres d'artistes pour enfants se confirme.

En regardant le type d'éditeurs des livres, on observe qu'ils sont tous publiés par des éditeurs spécialisés. 3 livres sont des coéditions et 1 livre est auto-édité. On note aussi que 2 livres sont imprimés directement par l'artiste (Simon Cutts de Coracle Press, Hans-Peter Feldmann de Drei möwen Verlag.) et 1 livre est imprimé par l'éditeur (Imschoot pour le livre *Lire*). Si on regarde de plus près les éditeurs, on voit que 18 livres (60 % donc 20 % plus que le premier cluster) sont publiés par des acteurs de l'art contemporain qui ont une autre activité à côté de l'édition. Parmi les 17 éditeurs concernés⁷⁰⁸, il y a deux structures hybrides : la librairie-galerie-maison d'édition Les Trois Ourses et la librairie et maison d'édition Verlag Der Buchhandlung Walter König. Les 15 autres sont des établissements d'enseignement supérieur (École Régionale Des Beaux-Arts De Valence Musée de l'objet-École des Beaux-Arts de Blois), des musées ou centre d'art (Dundee Contemporary Arts, Wiener Secession, Centre D'art Du Crestet, Maison Des Arts Georges Pompidou,

⁷⁰⁶ *Sounds* et *Cent mille petits points*.

⁷⁰⁷ Les images font référence aux constellations avec un jeu visuel qui repose sur le noir et le blanc.

⁷⁰⁸ Comme certains livres sont du même éditeur et qu'il y a des coéditions, ce n'est plus 18 livres mais bien 17 éditeurs.

FRAC Pays De Loire, FRAC Picardie) et des galeries (galerie Duchamp, galerie Art 3, Städtische Galerie Im Städel, The Changing Room).

Parmi les livres de ce cluster, 14 (47% soit 14 % de plus que dans le premier) ont été publiés dans des contextes spécifiques : 13 dans le cadre ou à la suite d'une exposition⁷⁰⁹, et 1 livre à l'occasion d'une résidence⁷¹⁰. C'est presque la moitié des livres publiés. 4 de ces expositions portaient d'ailleurs le même nom que le livre⁷¹¹. On émet l'hypothèse que ce type d'éditeurs dans l'art contemporain et ces contextes spécifiques d'émergence du projet des livres d'artistes peuvent encourager une forme de livre de livre ordinaire qui s'exprime ici sous la forme de « brochés ». On remarque en outre que plusieurs livres sont les œuvres d'artistes des premières années du livre d'artiste tels que Giovanni Anselmo, Richard Long, Peter Downsbrough, herman de vries ou Robert Filliou. Ces artistes, les éditeurs spécialisés et les lieux artistiques qui publient des livres d'artistes ont une culture du livre d'artiste : ils connaissent les écrits des artistes pionniers, les travaux critiques, les livres d'artistes emblématiques. On peut supposer que cela a pu favoriser cette apparence de « livres brochés », un habit idéal pour tenter de démocratiser l'art.

4.4 Type 3 : « les petites éditions ludiques »



Figure 7 : première de couverture des livres du type 3 (voir image en grand format dans les annexes).

⁷⁰⁹ Lire (leggere), Fresh fruit + tables, Assemblée générale, De rerum fabula, Papier imprimé, Ferien, 100 Jahre, Plis pages, La boîte de couleurs, Labyrinth, Lignes de train, Sursaturation et Série noire.

⁷¹⁰ Ésta es mi playa.

⁷¹¹ 100 Jahre, La boîte de couleurs, Sursaturation et Assemblée Générale.

Le troisième type compte 11 livres⁷¹² et donc plus d'1/10 des livres du corpus. Il s'agit plutôt de livres de forme rectangulaire (73%), parfois de forme carrée (27%) mais jamais d'une autre forme. C'est d'ailleurs dans ce type qu'on trouve le pourcentage de livres de forme carrée le plus élevé. Le format observé le plus souvent dans ce type est le A6 (64%) ; il s'agit parfois aussi du A7 (36%) mais jamais de format A5, A4 ou A3, c'est-à-dire jamais de format supérieur au A6. L'orientation la plus courante est en portrait (64%), jamais en paysage, et parfois il s'agit le format carré ou rond (36%). Dans ce cluster, les structures adoptées s'éloignent du codex (81% de structures non-codex). Ce type a le pourcentage le plus élevé de *leporelli* et d'autres structures, et le pourcentage le plus faible de structure *codex*. Le support utilisé le plus souvent est le papier ordinaire (55%) mais il s'agit fréquemment aussi d'un autre support (45%). Les livres sont imprimés plutôt en couleur (45%), parfois en noir et blanc (36%) et ils sont très rarement sans impression (2%). Il s'agit du type dont la distribution entre couleur et noir et blanc est la plus équilibrée. Les livres de ce cluster, contiennent fréquemment des ajouts (55%) et ce sont exclusivement des ajouts extérieur. Il s'agit du type avec le pourcentage le plus élevé d'ajouts. Les livres présentent parfois des retraits (9%) ou d'autres interventions plastiques (9%). De manière comparable à ce qu'on a pu observer dans les premier et deuxième cluster, il y a rarement des changements d'orientation dans les livres (9%).

Les structures présentes parmi ces 11 livres sont plurielles. La plus fréquente est le *leporello* mais on trouve aussi des structures *codex*, deux livres combinatoires, un livre dépliable et un livre-éventail. À la différence des autres clusters, le *codex* n'est pas prédominant. Il semblerait que dans ces livres, la structure du livre est envisagée comme un matériau de l'expression et, par conséquent, varie au gré des livres. On peut en déduire que pour les artistes et leurs collaborateurs, l'apparence du livre ordinaire, est moins forte ici que dans les autres clusters. Elle ne conditionne pas la forme du livre. De la même manière, si on regarde l'impression des livres, on peut observer une répartition équilibrée entre les livres imprimés en couleur (5/11) et ceux en noir et blanc (4/11) ; sachant qu'on trouve aussi des livres sans impression (2/11). Cette distribution semble indiquer qu'il n'y a pas de contraintes ou de facteurs qui favorisent une certaine couleur de l'impression. En outre, on remarque que le

⁷¹² Les livres sont les suivants : *Day return*, *Itoqqippoq*, *On dirait qu'il neige*, *Reading dance*, *J'ai dix orteils*, *Whereof thereof*, *Basic space*, *Libro illeggibile MN1*, *Left right*, *À la mer – aan zee* et *Leporello*.

grammage du papier est plus fort qu'un papier ordinaire (7/11) et que quasiment la moitié des livres sont imprimés sur un papier qui n'est pas ordinaire (45 %). Il s'agit alors de papier teinté⁷¹³ ou de papier cartonné⁷¹⁴. Là encore, le choix du matériau d'inscription semble dépendre de choix artistiques plutôt que de contraintes.

Ce type présente le pourcentage le plus élevé d'ajouts (55 %) et tous ces ajouts sont extérieurs au corps d'ouvrage. Il s'agit d'une enveloppe⁷¹⁵, d'une boîte⁷¹⁶, d'un emboîtement⁷¹⁷, d'un étui⁷¹⁸ et d'un bandeau⁷¹⁹. Il s'agit donc de ce qu'on peut qualifier de « packaging éditorial » qui – de manière semblable à une couverture – vise à protéger le livre, à tenir ensemble la structure accordéon du *leporello* et participe aussi d'une esthétique du livre soignée. Dans certains cas, ces ajouts constituent un élément de l'expression. Ainsi, les deux volumes reliés en éventail de *J'ai dix orteils* sont glissés dans un étui de manière semblable aux fiches de questions-réponses *Les Incollables* publiés depuis 1989 par la société Playbac et l'éditeur scolaire Hatier. On peut aussi mentionner l'enveloppe en papier calque du livre *On dirait qu'il neige* avec son titre de couleur argent dont l'ensemble crée un effet visuel semblable à notre vision par un temps neigeux. Si par commodité, on parle de packaging éditorial, on constate avec les livres de ce type que l'investissement de ces espaces matériels de l'objet édité va au-delà des enjeux de protection du corps d'ouvrage ou de séduction commerciale.

Parmi ces éléments, certains semblent spécifiques à ce cluster. C'est le cas notamment du format des livres. Il s'agit de petits formats, soit ils sont proches d'un A6, soit, et dans une moindre mesure, d'un A7. On peut supposer que ces formats sont liés aux contraintes techniques et financières de production des livres.

Si on regarde dans la base de données, on voit que presque la moitié des livres sont auto-édités (5/11 livres) et que plus de la moitié des livres sont imprimés directement par l'artiste (3/11 livres) ou par l'éditeur (3/11 livres). Lorsqu'il ne s'agit pas d'auto-édition, ce sont des éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste (Bruno

⁷¹³ *Day return, Whereof thereof, Libro illeggibile MN1 et À la mer-aan zee.*

⁷¹⁴ *Basic Space.*

⁷¹⁵ *On dirait qu'il neige et Libro illeggibile MN1.*

⁷¹⁶ *Day return.*

⁷¹⁷ *Basic space.*

⁷¹⁸ *J'ai dix orteils.*

⁷¹⁹ *À la mer-aan zee.*

Robbe, Warda, *Les Trois ourses*, Corraini) ou des acteurs du milieu artistique dont ce n'est pas l'activité principale (Centre for Fine Print Research de l'University of West England, association Minimondi). On peut s'attendre à ce que la plupart de ces acteurs et les artistes auto-édités aient un budget assez restreint pour produire les livres. Lorsqu'ils prennent en charge l'impression et le façonnage du livre, ils peuvent être amenés à rencontrer des limites techniques. Cela peut conduire à favoriser les petits formats et à opter pour un nombre relativement faible de pages. En effet, on observe que les 11 livres comptent un nombre de pages compris entre 8 et 64 pages⁷²⁰. Si on regarde de plus près les techniques de façonnage des livres, on voit que la plupart des livres sont reliés manuellement et ce, avec différentes techniques. Les 5 *leporelli*⁷²¹ sont réalisés avec une simple feuille pliée ou parfois avec des collages de plusieurs feuilles pliées. Le livre combinatoire *Left right* et le livre dépliant *Basic space* sont aussi façonnés grâce à une technique semblable. Il y a aussi une reliure à vis⁷²², une reliure à spirales en plastique⁷²³, une reliure avec un fil noué sans couture⁷²⁴ et un livre broché⁷²⁵. Alors que les livres du corpus sont majoritairement brochés ou reliés (64/100 livres, les deux techniques de reliure confondues), on a dans ce groupe un seul livre broché et la plupart des autres livres sont reliés d'une façon manuelle.

Le type d'édition des livres de ce type semble avoir une incidence sur la forme des livres en favorisant les petits formats et un nombre réduit de pages, mais aussi en permettant une diversité de formes en termes de structure du livre, de couleur de l'impression, de support d'inscription utilisé ou de packaging éditorial. Le destinataire spécifique du livre favorise probablement aussi certaines formes-livres puisque ce groupe a le pourcentage le plus élevé de livres d'artistes pour enfants (36%) et que d'autres livres sans être destinés expressément à l'enfant recourent à des principes ludiques. On qualifiera ce type de « petites éditions ludiques ».

⁷²⁰ Si on regarde dans le corpus, on voit que 46 livres sur les 93 livres (dont on a connaissance du nombre de pages) comptent plus de 64 pages.

⁷²¹ *Day return, Itoqqippoq, Reading dance, À la mer/Aan zee et Leporello.*

⁷²² *J'ai dix orteils.*

⁷²³ *Whereof thereof.*

⁷²⁴ *Libro illeggibile MN1.*

⁷²⁵ *On dirait qu'il neige.*

4.5 Type 4 : « les beaux-livres à toucher/manipuler »



Figure 8 : première de couverture des livres du type 4 (voir image en grand format dans les annexes).

Le quatrième type compte presque autant de livres que le troisième avec un total de 10 livres⁷²⁶. Ces livres sont principalement de forme rectangulaire (90%), rarement de forme carrée (10%) mais n'ont jamais une autre forme. Le plus souvent, ils ont des formats semblables au A5 (40%) ou au A4 (40%), parfois un format proche du A3 (20%) mais jamais du A6 ou du A7.

L'orientation des livres est plutôt en portrait (70%), parfois en paysage (20%) et il s'agit rarement de format carré ou autre (10%). La structure de livre la plus courante est le *codex* (80%). Il n'y a jamais de *leporello* et il s'agit parfois d'une autre structure (20%). À la différence des autres clusters, le papier ordinaire (40%) n'est pas le support le plus fréquemment utilisé. Il s'agit le plus souvent d'un autre support (60%). Les livres de ce type sont imprimés plutôt en couleur (50%) ; ils sont souvent aussi sans impression (40%), et quelquefois imprimés en noir et blanc (10%). La moitié des livres de ce type présentent des ajouts (50%) qui peuvent être extérieurs (40%) ou intérieurs au corps d'ouvrage (40%)⁷²⁷. L'intégralité des livres de ce type présentent des retraits avec donc le pourcentage le plus élevé de retraits. Les livres présentent parfois aussi d'autres interventions plastiques (40%). Sur cet aspect également, c'est

⁷²⁶ Les livres sont les suivants : *A self-portrait*, *The golden tower*, *Dans tous les sens*, *Your house*, *Point blank*, *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, *Empty words*, *Mutilate*, *Heureux mélange* et *Love letter*.

⁷²⁷ Certains livres présentent à la fois des ajouts extérieurs et d'autres intérieurs.

le type avec le pourcentage le plus élevé. Il y a des changements d'orientation dans les livres (40%) et là encore il s'agit du type avec le pourcentage le plus élevé.

Un trait caractéristique de ce type est la présence d'interventions plastiques plurielles dans les livres. En effet, parmi les 4 groupes, il a le pourcentage le plus élevé pour les ajouts, les retraits et les autres interventions plastiques. Cela est le plus marqué pour les retraits puisque tous les livres de ce groupe contiennent des retraits et réunit ainsi 10/12 livres du corpus avec des retraits. Ils s'agit plus précisément de trous⁷²⁸, de découpes évidées⁷²⁹ et de pages plus courtes⁷³⁰. Le retrait de papier permet dans certains cas de créer du texte ou des images. Cela explique probablement le nombre plus important de livres sans impression dans ce groupe que dans les autres (4 livres). Si on observe les retraits présents dans ces 4 livres, on voit qu'ils sont à lire⁷³¹, ou à regarder⁷³². La présence de retraits et l'absence d'impression semblent constituer ici deux caractéristiques dépendantes.

Si on regarde à présent les ajouts dans les livres de ce cluster, on voit qu'ils sont autant extérieur qu'intérieur. Dans le premier cas, il s'agit de boîte⁷³³, d'étui⁷³⁴, de jaquette⁷³⁵ et de signet⁷³⁶. Il s'agit là principalement d'éléments de packaging éditorial qui donnent aux livres une apparence traditionnelle et soignée. Dans le second cas, les ajouts sont des collages de papier⁷³⁷, des mécanismes de papier tels que des volets, des pop-up, des rabats, des roues et des tirettes⁷³⁸, des fermetures éclair⁷³⁹ et des vignettes autocollantes⁷⁴⁰. Avec ces ajouts, les artistes expérimentent le potentiel d'expression de l'ingénierie papier. Enfin, si on observe les livres qui ont nécessité d'autres interventions plastiques, on voit qu'il s'agit de pages coupées⁷⁴¹, d'entaille⁷⁴², de percée⁷⁴³ et d'embossage⁷⁴⁴. On trouve donc une pluralité

⁷²⁸ *The golden tower, I want to spend the rest of my life* et *Empty words*.

⁷²⁹ *A self-portrait, Dans tous les sens, Your house, I want to spend the rest of my life, Mutilate* et *Heureux mélange*.

⁷³⁰ *Love letter*.

⁷³¹ *The golden tower* et *Empty words*.

⁷³² *Your house* et *Point blank*.

⁷³³ *A self-portrait*.

⁷³⁴ *The golden tower*.

⁷³⁵ *A self-portrait* et *I want to spend the rest of my life*.

⁷³⁶ *I want to spend the rest of my life*.

⁷³⁷ *A self-portrait* et *Love letter*.

⁷³⁸ *Mutilate, Love letter* et *I want to spend the rest of my life*.

⁷³⁹ *Mutilate*.

⁷⁴⁰ *I want to spend the rest of my life*.

⁷⁴¹ *I want to spend the rest of my life*.

⁷⁴² *Mutilate*.

⁷⁴³ *Point blank*.

⁷⁴⁴ *Mutilate, Your house* et *Love letter*.

d'interventions plastiques dans ce type et certains livres en combinent une grande variété dans un seul ouvrage⁷⁴⁵. En outre, on note que c'est le type avec le pourcentage le plus élevé de changements d'orientation. Tout cela semble s'inscrire dans une démarche globale invitant le lecteur à manipuler le livre. Si on prête attention au pays de naissance des artistes, on note aussi que parmi ces 11 artistes, aucun n'est français.

En examinant les éditeurs des livres de ce cluster, on remarque qu'un livre est auto-édité⁷⁴⁶, qu'un autre est publié par le Conseil de la bibliothèque du MoMA⁷⁴⁷ et que tous les autres sont publiés par des éditeurs de différents pays en Europe ayant un rayonnement international, spécialisés dans les livres d'art ou dans les livres d'artiste. Il s'agit d'éditeurs actifs depuis les débuts du livre d'artiste tels que Verlag Der Buchhandlung Walter König, Booth-Clibborn editions et Imschoot, de maisons d'édition fondées à la fin du XX^e siècle comme Les Trois Ourses et Bartleby & Co, et au tout début du XXI^e avec Onestar press et Nieves. On peut supposer que leurs moyens financiers et techniques pour produire les livres sont accrus par rapport à ceux des éditeurs et artistes auto-édités du troisième cluster. Ces moyens rendent possible le recours à des interventions plastiques particulières selon les projets des artistes et de leurs collaborateurs. Cela peut aussi permettre d'utiliser des matériaux plus coûteux et on voit d'ailleurs que c'est aussi le type avec le pourcentage le plus élevé de livres qui n'utilisent pas un papier ordinaire mais un autre support (60 %). On note également que 40 % des livres sont reliés – un pourcentage qui rapproche ce type des deux premiers – et que la majorité des livres ont une couverture rigide (7/10 livres⁷⁴⁸ soit 70%). Les reliures cousues et les couvertures rigides sont souvent plus coûteuses mais aussi plus résistantes et contribuent à donner aux publications l'apparence d'un livre de belle qualité. Par ailleurs, on remarque que à la différence des autres clusters, celui-ci ne compte aucun livre d'artiste pour enfants. On qualifiera ce quatrième type de « beaux-livres » et comme ils ont la particularité de

⁷⁴⁵ *Mutilate, I want to spend the rest of my life* et *Love letter*.

⁷⁴⁶ *Heureux mélange*.

⁷⁴⁷ Ils publient régulièrement un livre d'artiste en édition limitée. Voir The Library Council | MoMA. Dans : *The Museum of Modern Art* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 18 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.moma.org/research-and-learning/library/library-council>.

⁷⁴⁸ Dans la base de données, il y a 6 livres avec une couverture rigide et 1 livre supplémentaire, Dans tous les sens, avec une couverture dans le même support que le corps d'ouvrage qui est également un support rigide puisqu'il s'agit de carton.

recourir à de nombreux procédés d'ingénierie papier, on a ajouté « à toucher et manipuler ».

Pour résumer l'interprétation de ces quatre clusters, constate que les deux premiers clusters réunissant la majorité des livres du corpus (89 livres) se distinguent avec deux formes appropriées pour accueillir des images (type 1 – les albums) ou du texte (type 2 – les brochés). Les troisième (les petites éditions ludiques) et quatrième clusters (les beaux-livres à toucher/manipuler) font la part belle à la matérialité du livre mais ils prennent des formes différentes en fonction de leurs moyens techniques et financiers différents. Ainsi alors que des contraintes financières ont pu peser sur la publication des livres du troisième cluster, la production en un petit nombre d'exemplaires offre de nombreuses libertés techniques. La forme des livres de ce troisième type n'est pas contrainte par la forme traditionnelle du *codex*. À l'inverse, dans le quatrième cluster, les moyens financiers conséquents permettent de recourir à des techniques d'ingénierie papier. En outre, les livres de ce type sont plus attachés à la forme traditionnelle du livre, non seulement à la structure mais aussi à la reliure et aux éléments de packaging qui confèrent à ces livres une apparence de beaux-livres. En se basant sur ce résumé, la figure qui suit propose une visualisation des quatre types de formes-livres issus de l'analyse typologique.

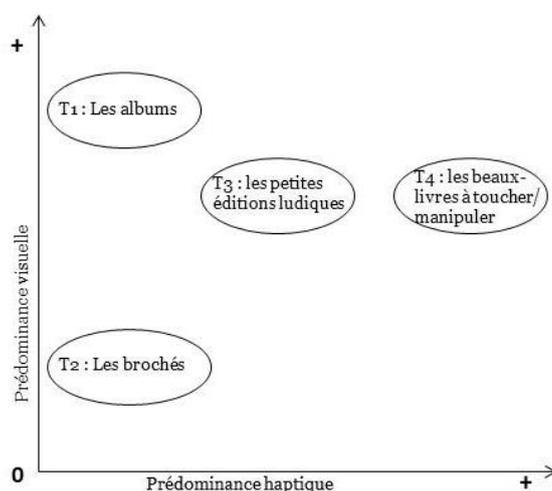


Figure 9 proposition de visualisation des quatre types de formes-livres

4.6 Une tentative de croisement avec les motivations artistiques

Afin d'aller plus loin dans la caractérisation de ces clusters, on a mobilisé les positionnements des éditeurs des livres et les contextes de publication. Cette démarche nécessite un éclairage supplémentaire reposant sur la possibilité de motivations communes aux artistes réunis dans les différents clusters et ainsi de proposer des éléments de réponse à la question de savoir si les artistes font des livres d'artistes pour les mêmes raisons.

Anne Moeglin-Delcroix, Giorgio Maffei, Annalisa Rimmaudo et Liliana Dematteis, les commissaires de l'exposition *Guardare, raccontare, pensare, conservare. Quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, se sont posés cette question. On peut lire dans l'introduction du catalogue : « L'exposition tente de répondre à une question précise : le livre, pour montrer ou dire quoi ? Autrement dit pour quelles raisons artistiques intrinsèques un artiste choisit-il de réaliser son projet dans un livre ?⁷⁴⁹ ». L'exposition qui s'est tenue en 2004 à la Casa del Mantegna à Mantoue offrait un vaste panorama de livres d'artistes présentés en quatre sections correspondant à quatre raisons artistiques donnant le titre à l'exposition : regarder⁷⁵⁰, raconter⁷⁵¹, penser⁷⁵², conserver⁷⁵³.

Dans l'introduction du catalogue, Anne Moeglin-Delcroix explique :

Ces quatre fonctionnalités du livre sont remarquablement constantes depuis les origines du livre d'artiste, quelle que soit par ailleurs la singularité des projets artistiques et malgré le changement de contexte historique (fin de la croyance utopique au rôle émancipateur de l'art) et artistique (retour à l'objet) qui sépare la génération des pionniers, celles des années soixante et soixante-dix, et celle des héritiers⁷⁵⁴.

Elle ajoute :

⁷⁴⁹ MCEGLIN-DELCROIX, Anne, DEMATTEIS, Liliana, MAFFEI, Giorgio, et al. *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*. [S. l.] : Ed. Corraini, 2004, p. 55.

⁷⁵⁰ « La section « Regarder » est consacrée aux livres qui ne sont pas destinés à la lecture, et dont les formes, les couleurs, les sujets, s'adressent (ou semblent s'adresser) avant tout à la vision ». *Ibid.*, p. 56.

⁷⁵¹ « "Raconter" explore la diversité des relations entre le livre et les diverses manières de raconter des histoires, dont les modèles sont naturellement empruntés aux différents genres littéraires, mais aussi à l'image animée ». *Ibid.*

⁷⁵² « "Penser" inclut l'art conceptuel mais ne s'y limite pas : penser, c'est aussi critiquer la société et imaginer un autre monde ; c'est aussi réfléchir au médium du livre ». *Ibid.*

⁷⁵³ « "Conserver" illustre les affinités étroites entre le livre et la collection, le livre et la mémoire et montre aussi comment le livre d'artiste s'est imposé comme un moyen privilégié de la conservation des traces des nombreuses œuvres éphémères nées en même temps que lui ». *Ibid.*

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 55.

L'hypothèse sous-jacente est évidemment que l'explication de ces continuités se trouve dans le médium du livre lui-même, dont la structure matérielle, mais aussi l'histoire, favorisent certaines utilisations qui lui sont, plus que d'autres, appropriées⁷⁵⁵.

La structure matérielle du livre pourrait encourager les artistes à recourir à ce médium, et on peut ajouter une hypothèse : certaines formes-livres seraient mieux que d'autres à certaines motivations artistiques. On a voulu tester cette hypothèse en regardant comment ces fonctionnalités du livre pourraient se distribuer dans les clusters. On a donc ajouté une colonne dans la base de données et commencé à essayer d'indiquer la raison artistique qui semblait prédominante pour chaque ouvrage. L'attribution des raisons artistiques dépend largement de notre appréciation et pour certains livres, trancher entre une raison plutôt qu'une autre s'est révélé arbitraire donc peu fiable. En effet, dans l'exposition, il n'est pas gênant de placer un livre dans une section plutôt qu'une autre qui pourrait aussi lui convenir. Il s'agit d'une démarche de commissaires d'exposition et non pas des raisons artistiques recueillies auprès des artistes. Dans notre cas, on ne pouvait pas se satisfaire de notre tentative d'attribution de raisons artistiques. On peut seulement émettre des hypothèses sur les raisons artistiques présentes dans les clusters. On va regarder si les livres présents dans chaque type vont dans le sens de ces hypothèses. Puisqu'il y a plusieurs livres d'artistes pour enfants dans le corpus, on propose d'ajouter deux motivations artistiques supplémentaires : « jouer » pour désigner les livres qui reposent essentiellement sur un jeu et « toucher/manipuler » pour ceux pour lesquels la dimension haptique est essentielle.

De par son format plutôt grand – proche du A4, son impression en couleur et son orientation parfois en paysage, le type 1 « les albums » réunit des livres dont la forme est adéquate pour accueillir des images. On peut s'attendre alors à ce que les auteurs de ces livres choisissent de faire un livre qui soit avant tout à regarder. On y retrouve des livres avec des photographies⁷⁵⁶ ou des illustrations⁷⁵⁷ à regarder, un *flipbook*⁷⁵⁸ ou encore une exploration photographique des toiles du peintre Gerhard Richter⁷⁵⁹. Les autres raisons semblent moins présentes. Ainsi, il y a quelques livres

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ e.g. *Carbon, Couples, Trou type, Kids, Cloak, Les cailloux de l'art moderne* et *Dans la lune*.

⁷⁵⁷ e.g. *Cahier de dessin, Atlas, Chronographie, Vivre (un poème pour), Nous ou petite machine narcissique, Cuttings* et *Mirror box*.

⁷⁵⁸ *Cut*.

⁷⁵⁹ *Patterns* et *War cut*.

qui reposent sur un récit mais alors celui-ci est construit avec des images⁷⁶⁰, des livres qui invitent à la réflexion⁷⁶¹ ou d'autres qui reposent sur un principe de collection⁷⁶² ou gardent la trace d'autres œuvres de l'artiste⁷⁶³. On trouve aussi dans ce type quelques livres à toucher⁷⁶⁴ ou manipuler⁷⁶⁵ ou d'autres qui reposent sur un principe ludique⁷⁶⁶.

Les livres du deuxième cluster, « les brochés », ont l'apparence de livres ordinaires, imprimés en noir et blanc, avec une facture plus soignée que celle d'un livre de poche. On peut supposer alors qu'il réunit principalement des livres qui racontent quelque chose ou qui invitent à réfléchir. Leur ressemblance avec les romans et les essais «brochés» pourrait être liée aux motivations artistiques « raconter » et « penser ». Si on regarde les livres de ce cluster, on trouve deux livres *de libération*⁷⁶⁷, une série de courts récits de destructions⁷⁶⁸, deux récits articulant textes et images⁷⁶⁹ et deux récits visuels⁷⁷⁰. À côté de ces récits, on rencontre plusieurs livres qui proposent une réflexion⁷⁷¹. Les livres qui sont d'abord à regarder semblent moins présents⁷⁷². Il y a aussi certains livres qui reposent sur l'idée de collection⁷⁷³, quelques autres à manipuler⁷⁷⁴ et quelques uns aussi qui proposent un jeu⁷⁷⁵. Ce type semble en tout cas, le plus congruent pour accueillir du texte à lire et à voir, ou des signes visuels qui s'apparentent à du texte comme les lignes horizontales de *Lignes de train*.

Dans le troisième cluster, « les petites éditions ludiques », les livres prennent des formes variées, ils sont souvent interactifs et parfois destinés aux enfants. Leur facture est soignée et correspond à la petite édition avec des petits formats et souvent

⁷⁶⁰ *Alpha, Hell, yes !* et *Cloudbuster project Maroc*.

⁷⁶¹ e.g. *Thereherethere, Autobiography, La stratigraphie des images, Rachel whiteread presents m. Sasek, mike and the modelmakers* et *La dérouté*.

⁷⁶² e.g. *The green book, 6 septembres, Shoe/chaussure, Laptop book, Sometimes you win sometimes you lose* et *I do not own the modern times*.

⁷⁶³ *Specimen colony, Maria Theodora* et *Le chapeau-vie*.

⁷⁶⁴ *Trou type*.

⁷⁶⁵ e.g. *Spaces, Cut, Le chapeau-vie* ou encore *Mirror box*.

⁷⁶⁶ e.g. *Cahier de dessin* ou *Colorie comme tu veux, dessine et écris ce que tu veux*.

⁷⁶⁷ *(O)patrzenie* et *Oka-leczenie (mute-i-late)*.

⁷⁶⁸ [*l'inventaire des destructions*] qui constitue aussi une collection.

⁷⁶⁹ *De rerum fabula* et *Toi, par lui et moi*.

⁷⁷⁰ *Fotografias* et *Ésta es mi playa*.

⁷⁷¹ e.g. *The future will be, Feuilleté, Argumentstellen, Remains* et *A line only a word*.

⁷⁷² e.g. *Lire (leggere), Cent mille petits points, Papier imprimé, Plis pages/Pliegues paginas, 100 Jahre* et *Sursaturation*.

⁷⁷³ *Labyrinth, ISBN, tome 2* et *Gilbert & George: art titles, 1969-2010*.

⁷⁷⁴ e.g. *Sounds* et *De rerum fabula*.

⁷⁷⁵ e.g. *Toi, par Lui et Moi* et *Ferien*.

aussi un nombre de pages peu élevé. Dans ce cluster, on trouve des livres à regarder différents de ceux du premier cluster. Il ne s'agit pas nécessairement de photographies ou d'images à contempler, le plus souvent c'est la matérialité du livre qui s'offre au regard⁷⁷⁶ et aux mains du lecteur en se combinant parfois à des éléments textuels⁷⁷⁷ ou visuels⁷⁷⁸ qui ne sont pas prédominants. Plusieurs livres reposent sur un jeu⁷⁷⁹ articulé souvent à une manipulation⁷⁸⁰. Seul un des livres comporte un récit⁷⁸¹ et dans lequel la matérialité du livre joue un rôle essentiel. La raison artistique « regarder » semble prédominer ici en s'articulant à « jouer » et à « toucher/manipuler ».

Les livres du quatrième cluster, « les beaux-livres à toucher/manipuler », sont des grands formats avec une facture soignée, plus précieuse que dans les autres clusters, avec de nombreuses interventions plastiques qui invitent le lecteur à manipuler ou même à transformer le livre. On peut supposer que ces livres sont avant tout à regarder et à manipuler⁷⁸². En examinant les 10 livres de ce cluster, on trouve des livres à toucher dans lesquels la matérialité fait image grâce à des découpes⁷⁸³, se donne à lire au moyen de petits trous⁷⁸⁴, et des livres à manipuler, soit exubérants avec de nombreuses interventions plastiques⁷⁸⁵, soit des propositions minimales réduites à quelques retraits de papier⁷⁸⁶. Un des livres ajoute aussi quelques éléments textuels⁷⁸⁷. Il s'agit donc bien de livres à « regarder » et à « manipuler ». Les autres raisons « raconter », « conserver », « jouer » et « penser » sont minoritaires dans ces livres.

Cet examen des clusters réalisé à l'aune des motivations artistiques met en évidence que « regarder » prédomine dans les clusters 1, 3 et 4 mais en trois nuances différentes. Dans le type 3, elle se combine à « jouer » et « manipuler » et dans le

⁷⁷⁶ *Day return* et *Libro illeggibile MN1*.

⁷⁷⁷ *À la mer / aan zee*, *On dirait qu'il neige*, *Whereof, thereof* et *Leporello*.

⁷⁷⁸ *Left right*, *Itoqqippoq*, *Basic space* et *Reading dance*.

⁷⁷⁹ *Whereof, thereof*, *Libro illeggibile MN1* et *Basic space*.

⁷⁸⁰ *Whereof, thereof*, *J'ai dix orteils* et *Basic space*.

⁷⁸¹ *On dirait qu'il neige*. Dans ce livre, le blanc du papier représente les différents éléments qui sont mentionnés dans le texte. Voir AUBRY, Chloé. Mémoire de master : *Comment la matérialité du livre participe-t-elle à la narration dans l'album de jeunesse ?*, sous la direction de Brigitte Ouvry-Vial, Université du Mans. 2014.

⁷⁸² C'est un trait distinctif de ce cluster qui nous a conduit à l'écrire dans son intitulé.

⁷⁸³ *Your house*.

⁷⁸⁴ *Empty words*.

⁷⁸⁵ *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now* et *Mutilate*.

⁷⁸⁶ *Point blank* et *The golden tower*.

⁷⁸⁷ *Love letter*.

type 4 avec « manipuler ». Le deuxième type semble plus concerné par les raisons « raconter » et « penser ».

Conclusion

Ce cinquième chapitre amorce l'étude empirique. La description matérielle du corpus cherche à répondre à la question : quelles sont ces formes-livres ? Cela nous a conduit à concevoir la base de données qui renseigne les différents aspects matériels de chaque livre. On a procédé de deux manières.

D'abord une description des formes-livres par rubrique telles que le volume du livre ou ses matériaux. En filtrant et triant nos données, on a pu ainsi compter et pointer les livres lourds, volumineux, ceux qui présentent le plus de retraits, etc., et voir que certaines caractéristiques sont communes à un grand nombre de livres. Ainsi la structure de type codex est-elle prédominante, tout comme la forme rectangulaire, l'orientation en portrait, l'impression recto verso, le papier « sans spécificité » et l'absence d'interventions plastiques (e.g. ajout, retrait, autre intervention). D'autres sont rares, comme le jaspage des tranches ou les retraits. À plusieurs égards donc, la plupart des livres se ressemblent. Pourquoi ? Sans doute parce que les artistes et éditeurs partagent la même culture, contemporaine du livre d'artiste – les livres des pionniers, éventuellement des écrits d'artistes ou de critiques – et que la forme de ces publications reste assez fidèle à celle des livres de la première génération d'artistes (e.g. Edward Ruscha, Dieter Roth, Lawrence Weiner) avec notamment à l'apparence d'un livre ordinaire. On peut voir là la marque de l'académisation du livre d'artiste, un « risque » que Anne Moeglin-Delcroix envisageait en raison de l'institutionnalisation du livre d'artiste dans le monde de l'art⁷⁸⁸.

Ensuite une prise de distance vis-à-vis des données matérielles visant à mieux appréhender la globalité des formes-livres. Cette démarche est comparable à un regardeur qui s'éloigne d'un tableau pour le regarder dans sa globalité plutôt que de rester au plus près de la toile à scruter ses détails. Le travail statistique sur les données matérielles des livres a permis de prendre ce recul et de dégager des traits communs. Cela permet de raisonner plus seulement à l'échelle d'une caractéristique matérielle mais à celle d'une combinaison de caractéristiques. Le format et la couleur de l'impression se sont révélés déterminants dans la constitution de quatre types de

⁷⁸⁸ Dans la préface à l'édition de 2012 de son ouvrage, l'auteur écrit : « L'institutionnalisation s'accompagne inévitablement d'un risque d'académisation ». MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S. l.] : Le mot et le reste, 2012, p. XX.

formes-livres, les « clusters ». À partir de ces regroupements et en les croisant avec d'autres informations recueillies dans la base de données, on a pu identifier ces quatre familles de formes comme étant des « albums », des « brochés », « des petites éditions ludiques » et des « beaux-livres à toucher/manipuler ». Ce résultat nous aurait moins étonné dans le cas de publications issues de l'édition traditionnelle. En effet, on sait que les éditeurs choisissent par exemple un format spécifique en fonction du type de livres (e.g. roman, livre de photographies), de son contenu pour lui donner la forme idoine, ou parce qu'il s'insère dans une collection. On s'attendait à ce que les livres d'artistes – parce qu'ils sont des oeuvres d'art – aient plutôt tendance à s'affranchir des types de formes-livres de l'édition traditionnelle. Les résultats montrent que les artistes ne jouent pas seulement avec la forme-livre typique mais avec un éventail de formes-livres.

En croisant ces types de formes-livres avec les motivations artistiques « regarder », « raconter », « penser », « conserver » et « jouer », on a constaté l'importance de la première, « regarder ». Celle-ci se décline en trois types de formes « les albums », « les petites éditions ludiques » et « les beaux-livres à toucher/manipuler », les deux dernières étant aussi animées par la motivation « jouer ». Les « brochés » correspondent plutôt à l'envie de « raconter » ou de « penser ». La motivation « conserver » ne semble pas correspondre à un type particulier. Cette seconde lecture des résultats de la typologie rappelle que la forme d'un livre est liée en partie au type de contenu - texte, image ou matérialité.

CHAPITRE 6 - LA GENÈSE DES FORMES-LIVRES

Le chapitre précédent était consacré à l'analyse matérielle de la forme des livres et a permis de mettre en évidence quatre types de formes-livres. Mais, si l'on veut donner un sens à ces analyses statistiques, il est nécessaire de s'intéresser à la production des livres d'artistes, de la genèse du projet jusqu'à la réalisation concrète.

Deux expériences ont permis de se familiariser avec les étapes de production des livres et de nourrir des réflexions sur les formes-livres. Il s'agit de la réalisation collective d'un livre expérimental et de la co-organisation d'un workshop avec des étudiants de l'école des beaux-arts de Nantes. La première expérience a offert l'occasion de se confronter au médium en explorant comment le livre peut devenir un matériau de l'expression et de réfléchir à l'incidence de différentes interventions plastiques sur l'expérience du lecteur. La seconde expérience a permis d'observer des jeunes plasticiens et plasticiennes en train de donner leur « forme » à des livres.

Ensuite, il a paru nécessaire de mettre en résonance ces observations avec des informations recueillies auprès d'artistes et d'éditeurs dans le but de comprendre pourquoi les livres du corpus ont la forme qu'ils ont et ce, en tenant compte des différents acteurs impliqués, des contextes spécifiques et des diverses contraintes qui ont eu une incidence sur la forme finale des livres. À partir d'un premier entretien, on a mis au point une série de questions à l'attention d'artistes – dans certains cas autoédités – et de quelques éditeurs. Les réponses ont été essentiellement reçues par mail mais dans quelques cas, elles ont donné lieu à un entretien téléphonique.

En s'appuyant sur les éléments recueillis et des informations complémentaires sur le processus de production des livres, on reviendra sur la genèse des livres centrée sur leur forme, depuis l'émergence de l'idée jusqu'à la publication, considérant ainsi la forme des livres comme le résultat d'un processus artistique et éditorial complexe. Cette genèse est organisée en deux parties. La première est dédiée à la naissance du projet de livre et elle examine les motivations des artistes à recourir à ce médium, leur définition personnelle du livre d'artiste, certains contextes spécifiques dans lesquels l'idée a émergé et quelques cas particuliers où le livre est lié à une autre œuvre de l'artiste. La seconde partie se consacre à la réalisation

proprement dite et se découpe en trois temps : les collaborations, les aléas de la production et la forme finale des livres. Il ne s'agit pas d'une genèse de chaque livre du corpus mais d'un parcours sélectif qui examine des exemples variés du corpus et qui dépend des matériaux qui ont pu être recueillis. L'objectif est de parvenir à l'issue de ce travail à mettre en évidence un ensemble d'éléments qui contribuent à ce que tel livre d'artiste prenne telle forme.

1. EXPÉRIMENTER LE MÉDIUM

Deux expériences ont nourri la réflexion sur les formes-livres et notamment sur les procédés plastiques mobilisés. Il s'agit de la conception et la réalisation d'un livre expérimental et d'un workshop mené à l'école des Beaux-Arts de Nantes.

1.1 Réalisation du livre *Version 1, version 2, version 3, version 4, version 5...*

À l'origine de ce projet, il y avait le souhait de répondre à l'appel de la 10^e édition de la conférence internationale et pluridisciplinaire IMPACT dédiée à l'imprimé qui organisait une exposition de livres d'artistes, considérant que cela permettrait d'approfondir certains enjeux de la thèse⁷⁸⁹.

Avec ce projet, il y avait la volonté d'expérimenter de manière concrète le livre comme médium et de réfléchir à comment, graphiquement ou plastiquement, on peut se servir de cette forme comme matériau de l'expression en la façonnant avec différents procédés plastiques. Cet exercice permettait de réfléchir sur la matérialité du livre, dans la pratique du médium, selon une démarche qui rejoint celle développée par Tim Ingold dans son livre *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*⁷⁹⁰. Ainsi, à partir des procédés plastiques qui avaient été répertoriés⁷⁹¹ et d'une réflexion sur leur incidence dans l'expérience de lecture, on a construit notre

⁷⁸⁹ L'idée a émergé en août 2017 et nous avons commencé à réfléchir à ce projet au sein du collectif Research GAP. Ce collectif est composé de Claire Gauzente, qui co-dirige la thèse, Benoît Pascaud, artiste et lithographe responsable du pôle imprimé de l'École des Beaux-Arts de Nantes dont l'approche vis-à-vis de l'imprimé est à la fois celle du technicien et de l'artiste plasticien, et moi-même. Cette première collaboration en a entraîné une seconde, le workshop, sur lequel on reviendra dans la section suivante.

⁷⁹⁰ INGOLD, Tim, GOSSELIN, Hervé et AFEISSA, Hicham-Stéphane. *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*. [S. l.] : [s. n.], 2017. ISBN 978-2-36751-010-1.

⁷⁹¹ Une première répartition distinguait 5 grandes familles de procédés : (1) ajout, (2) retrait, (3) organisation du livre, (4) matériaux utilisés, (5) aspects extérieurs et seuils du livre et une seconde répartition en dégageait 4 : (1) l'aspect extérieur du livre, (2) l'architecture interne du livre, (3) les interventions plastiques sur le support et (4) les matériaux. Ces regroupements permettaient de se repérer parmi un grand nombre de procédés plastiques observés dans le livre.

livre comme un espace pour le lecteur. Cet espace, par sa matérialité et par les éléments graphiques qui y prenaient place selon une certaine disposition, proposait au lecteur une expérience de lecture inédite. Le pari était de parvenir à combiner dans ce livre expérimental, la théorie et la pratique de manière à ce que le premier nourrisse la seconde⁷⁹² et inversement⁷⁹³.

Nous nous sommes donc retrouvés régulièrement, d'abord pour l'écriture de notre proposition, puis quand celle-ci a été sélectionnée pour l'exposition, pour travailler sur notre projet de livre. Les sessions de travail se sont déroulées entre les mois de septembre 2017 et d'août 2018. Elles se tenaient le plus souvent à l'atelier d'imprimerie de l'école des Beaux-Arts qui offrait un cadre idéal pour réfléchir ensemble, développer nos idées et pouvoir directement les expérimenter. Dès les premières séances, on avait posé l'idée que le livre réalisé pouvait être présenté comme une annexe de la thèse et cela a conduit rapidement à faire plusieurs choix. Ainsi, dès le mois de septembre, a été retenue l'idée de départ, le format A4, d'imprimer le livre sur un papier blanc standard et de faire une reliure avec un dos carré collé. Déroulant ce fil rouge, on a décidé d'expliquer la démarche mise en œuvre pour la production de ce livre dans une introduction et d'organiser le livre en chapitres. Chaque chapitre sera dédié à une famille de procédés plastiques qui avaient été observés dans le cadre de la thèse dans des livres d'artistes et qui avaient été regroupés. En outre, on avait envie que ce livre soit l'occasion d'expérimenter divers modes de participation du lecteur. Nous nous étions donnés comme contrainte de mobiliser une grammaire visuelle assez réduite, à partir des marquages de pré-*pre* tels que les traits de coupe et les hirondelles et de donner à voir au lecteur cette zone « autour du livre », massicotée après l'impression qui constituait pour nous un moyen d'interroger la fabrication du livre. Ces choix collectifs posés rapidement dans le projet ont fourni notre cadre commun, conceptuel mais aussi plastique. Ensuite, on s'est attelé à la première version. Celle-ci a été revisitée dans la deuxième version et ainsi de suite jusqu'à la cinquième version quasiment vierge pour offrir au lecteur la possibilité de poursuivre en déclinant à son tour les procédés. On avait décidé de donner au lecteur de plus en plus de place au fil des versions pour qu'il devienne, d'une certaine manière, à son tour un créateur.

⁷⁹² Certaines réflexions de la thèse constituaient le point de départ de notre livre.

⁷⁹³ En faisant notre livre, de nouvelles interrogations émergeaient et allaient en retour contribuer à la recherche doctorale.

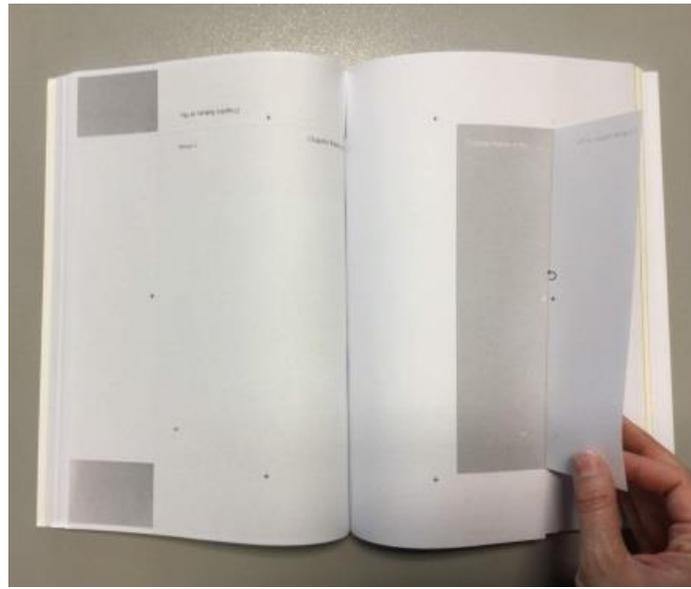


Figure 10 : *Version 1 Version 2 Version 3 Version 4 Version 5...* vu de face et une double page du livre

Pour présenter ce livre expérimental⁷⁹⁴, voici le texte descriptif extrait de son introduction, dans laquelle il apparaît aussi en anglais et en espagnol⁷⁹⁵ :

Le livre d'artiste intitulé « *Version 1 Version 2 Version 3 Version 4 Version 5...* » est niché à l'intérieur d'une annexe de thèse doctorale. C'est un *codex* de format standard A4. L'ouvrage est proposé par le collectif Research Gap et il s'appuie sur une recherche académique consacrée aux procédés formels observés dans les livres d'artistes et livres illustrés. Plus spécifiquement, la revue et l'analyse d'un corpus de 80 livres a permis d'identifier et de catégoriser 20 procédés qui peuvent ensuite être groupés en quatre familles de procédés génériques : (1) l'aspect extérieur du livre, (2) l'architecture interne du livre, (3) les interventions plastiques sur le support et (4) les matériaux. Il est clair que ces différents procédés interagissent de multiples manières. Nous nous appuyons sur cette catégorisation et nous réinvestissons un certain nombre de procédés afin de jouer, explorer, tester, contester voire épuiser les procédés et leurs interactions. Tous les procédés ne sont pas repris, nous ne prétendons donc pas être exhaustifs et certaines expérimentations seront laissées à la discrétion du lecteur et de ses inventions. Le document support est organisé en 5 versions du livre où les interactions et les procédés sont visibles, tangibles, invitant à la réflexion. Par exemple, l'introduction joue la tension entre texte et marges. La première version aborde les notions de format, échelle, orientation et hors-champ en mobilisant les repères de pré-*pre*sses, les

⁷⁹⁴ Bien que le livre ait été présenté dans le cadre d'une exposition de livres d'artistes, on parle plutôt de livre expérimental puisque cette démarche d'expérimenter les procédés plastiques en réfléchissant à la relation du lecteur avec le livre et à l'expérience qui lui est proposée primait sur l'idée de proposer un livre qui serait une œuvre plastique.

⁷⁹⁵ La conférence IMPACT est organisée tous les deux ans dans des pays différents par le Centre for Fine Print Research de l'University of the West of England de Bristol. Comme cette édition se tenait en Espagne, on a fait le choix d'une introduction trilingue.

plis techniques impliqués dans l'in-folio, l'in-quarto, l'in-octavo, in-16, leur impact sur l'épaisseur, et le rôle du papier (léger ou lourd). Les versions suivantes rejouent chacune les mêmes éléments de manière différente. Chaque version offre une opportunité d'observer comment les variations induisent des effets différents avec des procédés semblables ou identiques. Au total, ce livre est pensé comme un lieu d'expérience⁷⁹⁶.

Le livre a été tiré à cinq exemplaires et il a été montré dans le cadre de la 10^e conférence d'IMPACT qui se tenait à Santander du 1 au 9 septembre 2018 au sein de l'exposition de livres d'artistes organisée dans différents lieux de la ville. Il était exposé au Palacete del Embarcadero situé dans le centre-ville sur la promenade maritime. Lors du montage, nous avons appris qu'il serait sous une vitrine et donc qu'il ne pourrait pas être manipulé. Il n'a pas été possible de négocier comme c'était un lieu avec un flux potentiellement important de visiteurs. Par ailleurs, l'équipe organisatrice ne voulait pas prendre le risque que les ouvrages soient dégradés ou volés.



Figure 11 : *Version 1 Version 2 Version 3 Version 4 Version 5...* exposé au Palacete del Embarcadero

Par conséquent, comme nous disposions de cinq exemplaires, nous avons présenté un exemplaire fermé avec la couverture de face et les quatre autres à côté qui donnaient à voir des doubles pages différentes afin d'offrir un aperçu du contenu au visiteur. Notre livre était pensé pour un usage : celui d'être lu. Pour fonctionner, autrement dit, pour que la rencontre puisse avoir lieu, il fallait que le livre soit actionné par les mains du lecteur et parcouru. Les conditions d'exposition privaient le

⁷⁹⁶ COLLECTIF RESEARCH GAP. *Version 1, version 2, version 3, version 4, version 5...* Nantes : [s. n.], 2017, p. 7-17.

livre de son usage en rendant impossible le contact entre le livre et le lecteur⁷⁹⁷. Les exemplaires n'étaient plus que des formes de papier inertes sous une boîte en verre. Cette expérience témoigne d'une certaine vision du livre d'artiste où celui-ci est à regarder plutôt qu'à lire et révèle une des difficultés à exposer ces livres qui, dans l'exposition, peuvent perdre leur valeur d'usage.

1.2 Workshop à l'école des Beaux-Arts de Nantes

À l'origine du workshop, il y a un cours-atelier sur le livre et l'imprimé contemporain intitulé « Livres & expériences » proposé à l'Université Permanente de Nantes en juillet 2017. Ce cours n'a pas eu lieu en raison d'un nombre insuffisant d'inscrits. Le workshop « Recherches plastiques sur le livre & lecteurs » est une nouvelle proposition à partir de ce premier projet, mais elle est adaptée aux étudiants en école d'art⁷⁹⁸.

Le workshop s'est tenu à l'École des Beaux-Arts de Nantes entre le 5 février et le 24 mai 2018. Il conviait une réflexion théorique et des expériences plastiques allant de la conception et la réalisation d'un livre imprimé jusqu'à sa réception. Ce livre pouvait relever du livre d'artiste, du livre illustré ou du graphzine⁷⁹⁹. Après une introduction théorique mais aussi technique visant à l'acquisition de savoirs et savoir-faire⁸⁰⁰ par les participants, le workshop comprenait deux volets : un volet « conception et production » avec la réalisation de prototypes, et un volet « réception » avec l'observation de lecteurs confrontés à ces prototypes.

Le workshop s'est déroulé en dix séances de travail avec un groupe d'étudiants de 2^e année du parcours pédagogique « Diffusion Art Multiple ». Une dizaine d'entre eux se sont engagés dans la réalisation de prototypes de livres. La responsable du Centre de ressources de l'école, Alice Albert – qui est aussi l'initiatrice d'un fonds de

⁷⁹⁷ Voir DUPEYRAT, Jérôme. L'exposition des livres d'artistes, ou son impossibilité. Dans : *exPosition* [en ligne]. 10 mai 2016. [Consulté le 7 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles/dupeyrat-exposition-livres-artistes-ou-son-impossibilite/%20>.

⁷⁹⁸ Il a aussi été conçu et réalisé avec Claire Gauzente et Benoît Pascaud.

⁷⁹⁹ Le graphzine est un fanzine dans lequel l'image est prépondérante. Le fanzine est un mot-valise d'origine anglo-saxonne formé à partir de fanatic et de magazine et qui désigne une publication réalisée à moindres frais par des amateurs passionnés par un sujet.

⁸⁰⁰ Benoît Pascaud a proposé un tour d'horizon des techniques d'impression, de façonnage et de reliure avec des démonstrations et en faisant participer les étudiants, et les a invité à réfléchir aux détournements et adaptations possibles de ces techniques pour les besoins d'un projet artistique.

graphzines, l'artiste-enseignant en charge de l'atelier Calder⁸⁰¹, Jacques Denigot, et les responsables du parcours « Diffusion Art Multiple » Cécile Paris et Bruno Persat ont été impliqués durant le workshop. Les livres produits ont été exposés au Centre de ressources de l'École du 23 au 27 mai 2018 et étaient ainsi visibles durant l'évènement de l'école *Place au dessin* organisée durant le festival culturel nantais *Carrément Biscuit*.

Dans le cadre de ce workshop, on souhaitait observer comment les créateurs d'un livre d'artiste ou graphzine – ici des étudiants en art – faisaient le choix d'une certaine forme pour leur livre et quelles intentions les animaient, les difficultés techniques qu'ils rencontraient et comment celles-ci faisaient éventuellement évoluer le projet ou encore leur anticipation éventuelle du lecteur-regardeur. Comme ils savaient dès le début du workshop que la dernière phase consisterait à regarder des lecteurs « lire » leurs prototypes, cela était propice à une prise en compte du lecteur. Les étudiants ne sont pas limités à la forme du *codex*, ils ont expérimenté d'autres structures⁸⁰² (Figure 12 et Figure 13).



Figure 12 : prototype d'Elisa Glo et Liza Metzinger



Figure 13 : prototype de Diane Bellavance et Axel Plantier

Ces deux expériences ont donné l'occasion de se confronter au livre comme matériau d'expression ainsi qu'à certains aspects éditoriaux en « immersion ». Le livre expérimental a permis d'occuper la place des créateurs et le workshop a offert un poste d'observation privilégié pour regarder des formes-livres émerger dans des livres

⁸⁰¹ Il s'agit du programme d'Arts Plastiques que l'école propose aux classes de primaire de la Ville de Nantes sur le thème "Le livre en jeu".

⁸⁰² Voir Annexe 1 – workshop à l'école des Beaux-Arts de Nantes.

conçus et fabriqués par des étudiants « apprentis-artistes ». Les deux projets sont le résultat d'un travail collectif qui a suscité de nombreux échanges et ainsi nourri nos réflexions.

2. RECUEIL D'INFORMATIONS RELATIVES À LA GENÈSE DES LIVRES

En complément du travail de description matérielle du corpus et des analyses statistiques de la base de données, des investigations complémentaires ont été menées auprès d'artistes et de quelques éditeurs afin de prendre connaissance de la genèse des livres et en particulier de leur forme. On a interrogé en priorité les artistes qui effectuent, pour reprendre les mots d'Howard Becker, les activités cardinales de l'art⁸⁰³. Ces enquêtes ont pris la forme d'entretiens semi-directifs et de questions ouvertes transmises par courriel aux artistes et éditeurs qu'il avait été possible de contacter.

2.1 Entretien exploratoire avec Julien Nédélec

Sensibilisée aux méthodes d'enquêtes par une formation doctorale⁸⁰⁴, on a préparé un entretien exploratoire en s'aidant de l'ouvrage des sociologues Stéphane Béaud et Florence Weber⁸⁰⁵. On a pu également échanger avec des chercheurs en sociologie⁸⁰⁶ pour préparer la grille d'entretien.

On avait découvert les livres de Julien Nédélec au FRAC des Pays de la Loire à Carquefou et au Cabinet du livre d'artiste à Rennes. Trois d'entre eux sont dans le corpus⁸⁰⁷ et comme l'artiste résidait à Nantes, il était facile de le rencontrer. Pour cet entretien, il était nécessaire de laisser suffisamment de place à la parole de l'enquêté ; mais comme c'était un exercice nouveau, on a opté pour un entretien semi-directif. Il s'est tenu le 12 janvier 2018 à la Maison des Sciences de l'Homme Ange Guépin à

⁸⁰³ BECKER, Howard Saul. *Les mondes de l'art*. Trad. par Jeanne BOUNIORT. Paris : Flammarion, 2010.

⁸⁰⁴ Formation de l'école doctorale DEGEST « Méthodologie du questionnaire » menée par le sociologue Jean-Noël Retière, Université de Nantes, 12h dispensées entre le 19 janvier et le 22 janvier 2016.

Cette formation destinée aux doctorants non-sociologues était ciblée sur la réalisation d'un questionnaire mais elle incluait un ensemble de considérations générales sur les différents modes d'investigation et sur la relation sociale d'enquête.

⁸⁰⁵ BEAUD, Stéphane et WEBER, Florence. *Guide de l'enquête de terrain: produire et analyser des données ethnographiques*. [S.l.] : [s. n.], 2017.

⁸⁰⁶ En particulier avec Matéo Sorin et Elise Roullaud.

⁸⁰⁷ Il s'agit de *Cahier de Chantenay*, *Feuilleté* et *Lignes de train*.

Nantes⁸⁰⁸ dans une salle de réunion, un mois après avoir contacté Julien Nédélec et échangé avec lui quelques mails.

La grille qui a servi de guide pour mener cet entretien était composée de cinq points :

- (1) la définition du livre d'artiste,
- (2) les motivations à réaliser des livres d'artistes,
- (3) le processus de création,
- (4) le lecteur,
- (5) les remarques éventuelles de l'artiste.

Le premier portait sur la définition du livre d'artiste et questionnait les termes utilisés et le périmètre des livres d'artiste, en confrontant l'enquêté à une dizaine de livres situés aux marges du livre d'artiste, proches du design graphique, de l'album jeunesse et de la bande dessinée. En effet, les lectures théoriques et les consultations de livres d'artistes avaient révélé l'absence d'une définition communément admise et il semblait intéressant de prendre en compte le point de vue de ceux qui font ces livres et notamment des artistes. Le deuxième point abordait les motivations qui conduisent l'artiste à réaliser ce type de livre en cherchant notamment dans les spécificités du livre – dans ses aspects matériels ou dans ses pratiques – mais aussi dans le réseau artistique et culturel au sein duquel l'artiste évolue. Le troisième point s'attachait à comprendre le processus de création de ces livres avec des questions relatives au contexte de création, aux relations avec les différents collaborateurs du projet et à l'intégration de ces livres dans l'œuvre globale de l'artiste. Le quatrième point portait sur le lecteur et questionnait les termes utilisés par l'artiste, sa prise en compte voire son anticipation éventuelle de l'expérience de lecture et ses pratiques de lecture. À la fin de l'entretien lorsque tous les points avaient été abordés, l'enquêté était invité à faire des remarques et à revenir sur certains points s'il le jugeait nécessaire.

⁸⁰⁸ J'ai été accueillie à la MSH Ange-Guépin de septembre 2017 à décembre 2021 en tant que doctorante du programme AMICAE° financé par le RFI Alliance Europa.

Les informations recueillies lors de ce premier entretien ont montré l'intérêt de réunir des témoignages d'artistes du corpus afin de présenter des points de vue de praticiens à côté de ceux de théoriciens. En effet, ce premier entretien a mis en évidence que les théories du livre d'artiste étaient connues et prises en compte par l'artiste – ici Julien Nédélec – mais que celui-ci pouvait prendre des distances avec certaines approches jugées trop dogmatiques. Il a semblé alors nécessaire de réunir un nombre suffisants de témoignages d'artistes afin de rendre compte de la pluralité des démarches artistiques. Ce premier entretien a permis en outre de tester la grille et de l'ajuster en vue des enquêtes à venir. Par ailleurs, il a offert une occasion pour préciser notre démarche dans le cadre de ces enquêtes complémentaires. Il ne s'agissait pas de mener une enquête autobiographique ou sociologique de l'artiste interrogé, mais de recueillir des informations afin de reconstituer la genèse des formes des livres du corpus. Puisqu'il semblait nécessaire de recueillir plusieurs témoignages d'artistes du corpus, il parut adapté de procéder en envoyant par courriel des questions ouvertes aux artistes du corpus.

2.2 Questions aux artistes et éditeurs

Sur la base de l'entretien avec Julien Nédélec, des questions ouvertes à l'attention des artistes du corpus ont donc été élaborées. Pour parvenir à recueillir leur témoignage, il semblait préférable de poser un nombre limité de questions afin de ne pas les dissuader d'y répondre. Une dizaine de questions ont ainsi été rédigées, dans un premier temps en français, puis elles ont été traduites en anglais pour les artistes non-francophones. Les questions étaient les suivantes :

- (1) Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ? Sont-ils des livres d'artistes ? Pourquoi ?
- (2) Qu'est-ce qui vous a amené à faire des livres ?
- (3) Pensez-vous au lecteur de votre livre au cours du processus de création ? Si oui, comment l'imaginez-vous ?

Concernant votre livre « ... » :

- (1) Qui de vous ou de l'éditeur est à l'initiative de ce livre ?
- (2) Est-ce que ce livre découle d'un autre projet artistique ? Si oui, lequel ?

- (3) Est-ce que ce livre est destiné à un public particulier ?
- (4) Peut-il être lu par un enfant ? Pourquoi ?
- (5) Comment s'est déroulée votre collaboration avec l'éditeur de ce livre ?
- (6) Pour ce livre, avez-vous rencontré des difficultés (techniques, matérielles, financières, relations avec des collaborateurs, ou autres) ? Préciser les difficultés. Celles-ci vous ont-elles amené à faire évoluer le projet initial ?
- (7) Quelles ont été vos satisfactions ou regrets vis-à-vis de la forme finale du livre ? Pourquoi ?

La première série de questions permettait d'aborder la définition du livre d'artiste, les motivations de l'artiste à choisir ce médium, l'anticipation du lecteur durant la conception et de la production du livre et la représentation que l'artiste se fait du lecteur. Une seconde série de questions portait sur le livre ou les livres présents dans le corpus et interrogeait l'artiste sur la genèse du projet, sur le public éventuellement visé par ce livre, sur les diverses contraintes rencontrées et les satisfactions et regrets vis-à-vis de la forme finale du livre. Parfois, il a paru pertinent d'ajouter une question spécifique, comme par exemple pour Fanette Mellier dont la couverture du livre *Dans la lune* avait changé lors de la seconde édition du livre, ou pour Éric Watier dont les éditions – notamment française, brésilienne et anglaise – sont très différentes. Il ne s'agissait donc pas d'un envoi collectif à plusieurs artistes mais de questions systématiquement adaptées à chaque artiste. Les 21 réponses recueillies⁸⁰⁹ constituent un ensemble de témoignages issus d'une pluralité de pays en Europe et permet de prendre en compte deux situations différentes : la publication par un éditeur et l'autoédition.

L'un des objectifs de ces questions était de compléter l'état de l'art de la définition du livre d'artiste présenté dans la première partie de la thèse en proposant en contrepoint des approches théoriques, une définition – voire une non-définition – proposée par les artistes eux-mêmes afin de ne pas se contenter d'une conception théorique du livre d'artiste. Un autre objectif était de prendre en compte les différents acteurs ayant participé à la conception et la production du livre, et les facteurs qui ont eu une incidence sur la forme du livre tel qu'il a été publié, afin de prendre en compte non seulement l'expression artistique mais aussi l'activité

⁸⁰⁹ Voir Annexe 6- Questions aux artistes et éditeurs et Annexe 7 – Entretien avec les artistes et éditeurs.

éditoriale dans son ensemble. Un troisième objectif était de mettre à l'épreuve une idée romantique persistant dans certains discours sur l'art, selon laquelle l'artiste s'exprimerait sans égard pour son regardeur, un lieu commun d'autant moins valable lorsque l'œuvre plastique est aussi un objet éditorial.

Tous les artistes du corpus dont on a pu récupérer les coordonnées ont été contactés, soit 28 artistes sur les 79 artistes du corpus. Il a été possible de recueillir les réponses de 24 d'entre eux⁸¹⁰. Ces retours proviennent d'artistes issus de différents pays⁸¹¹ (Tableau 10).

France	10	Marie Bocquet, Documentation céline duval, Benoît Jacques, Fanette Mellier, Fanny Milliard, Marie-Ange Guillemot, Julien Nédélec, Valentin Robinet, Éric Watier, Francine Zubeil
Royaume-Uni	5	Nancy Campbell, Simon Cutts, Alec Finlay, Keith Godard, Sara McKillop
Pologne	4	Katarzyna Bazarnik & Zenon Fajfer, Radoslaw Nowakowski, Honza Zamojski
Pays-Bas	2	Erik Kessels, Erik van der Weijde
Belgique	2	Patrick Corillon, Bernard Villers
Allemagne	1	Jakob Gautel
Suisse	1	Jürg Lehni

Tableau 10 : tableau récapitulatif des artistes interrogés

Deux artistes ont demandé à répondre aux questions par téléphone. L'entretien téléphonique avec Marie-Ange Guillemot a été réalisé le 16 février 2019 et celui avec Patrick Corillon, le 29 mars 2019. Il s'agissait là d'une opportunité de recueillir des témoignages plus spontanés que les échanges par écrit, plus denses et aussi plus détaillés. Ces entretiens ont fait l'objet d'une préparation en amont, attentive à la bibliographie des deux artistes, à leur parcours de formation et à leurs œuvres respectives. Les échanges s'apparentaient à des entretiens semi-directifs même si les artistes avaient pris connaissance des questions avant l'entretien.

⁸¹⁰ Il s'agit de Katarzyna Bazarnik et Zenon Fajfer, Marie Bocquet, Nancy Campbell, Patrick Corillon, Simon Cutts, Documentation céline duval, Alec Finlay, Jakob Gautel, Keith Godard, Marie-Ange Guillemot, Benoît Jacques, Erik Kessels, Jürg Lehni, Sara MacKillop, Fanette Mellier, Fanny Millard, Radoslaw Nowakowski, Valentin Robinet, Bernard Villers, Éric Watier, Erik Van der Weijde, Honza Zamojski et Francine Zubeil.

⁸¹¹ Il s'agit du pays de naissance de l'artiste, une information collectée dans la base de données.

Parmi les artistes interrogés, 13 se sont autoédités - soit plus de la moitié des artistes interrogés - et 9 ont été publiés par des éditeurs. Les questions différaient légèrement s'il s'agissait d'un livre publié par un éditeur ou d'une autoédition. Dans le premier cas, une question supplémentaire portait sur la relation de l'artiste avec l'éditeur ; dans le second, deux questions supplémentaires abordaient les motivations ayant conduit à l'autoédition et l'implication de l'artiste-éditeur dans la diffusion. Cela a permis de recueillir un certain nombre d'informations relatives à l'activité éditoriale afin d'apprécier sa contribution à la forme finale des livres d'artiste. En complément, on a réalisé, le 22 janvier 2020, un entretien téléphonique avec l'éditeur Michel Baverey qui a coédité le livre *Atlas* de l'artiste Wim Delvoye. Il semblait intéressant d'interroger cet éditeur car, à l'occasion des recherches de livres d'artistes pour constituer le corpus, on avait échangé avec Emmanuel Lebeau⁸¹², le documentaliste du FRAC des Pays de la Loire, qui avait présenté ce livre et donné quelques informations relatives à son édition car le FRAC avait coédité l'ouvrage avec Michel Baverey. Le documentaliste avait expliqué que le FRAC laissait « carte blanche » à l'artiste lorsqu'il publiait des livres d'artistes et ce, afin de ne pas s'immiscer dans la création de l'artiste. Il avait aussi mentionné que les artistes s'impliquaient plus ou moins en donnant l'exemple de Marie-Ange Guillemint attentive à tous les détails de l'édition et à l'inverse celui de Wim Delvoye qui, pour la publication d'*Atlas*, se serait « laissé guidé par l'éditeur ». En interrogeant Michel Baverey, on espérait mieux comprendre cette collaboration entre l'artiste et les deux éditeurs. L'entretien a été réalisé le 22 janvier 2020. En outre, on a envoyé quelques questions par mail⁸¹³ à la directrice actuelle de la galerie Art3 qui a publié le livre *Ésta es mi playa* de Francesc Ruiz. Il paraissait intéressant de creuser ce cas particulier car le livre a été publié à l'occasion d'une résidence et on souhaitait comprendre comment ce type de contexte de publication pouvait contribuer également à ce que le livre prenne telle forme au moment de sa publication.

artiste ou éditeur	type d'entretien	date de l'entretien	durée
Julien Nédélec, artiste	en présentiel	12 janvier 2018	1 : 14
Marie-Ange Guillemint, artiste	téléphonique	16 février 2019	1 : 17 : 02
Patrick Corrillon, artiste	téléphonique	29 mars 2019	43 : 36
Michel Baverey, éditeur	téléphonique	22 janvier 2020	38 : 19

Tableau 11 : tableau récapitulatif des entretiens réalisés

⁸¹² Échange à l'occasion de la consultation du fonds de livres d'artistes du FRAC des Pays de la Loire, à Carquefou, le 22 février 2017.

⁸¹³ Courrier électronique de Syvlie Vojik reçu le 17 janvier 2020.

Les données recueillies proviennent donc majoritairement des artistes. Deux témoignages d'éditeurs offrent un autre éclairage sur la genèse de deux livres, *Atlas* et *Ésta es mi playa*. Ces investigations ne visent pas une étude approfondie de la production des livres d'artiste, laquelle aurait nécessité d'autres témoignages d'éditeurs et d'interroger les autres collaborateurs tels que l'imprimeur ou le graphiste. Une partie des questions portait sur les collaborations pour justement prendre en compte le rôle des autres acteurs. Les différentes réponses recueillies visent à fournir des exemples variés permettant d'observer les différents éléments qui peuvent contribuer à la forme du livre.

3. LA GENÈSE DES FORMES-LIVRES DU CORPUS

En combinant les réponses des artistes et éditeurs à nos questions et des informations plus détaillées recueillies lors des entretiens, des photographies des livres et de la base de données, on a cherché à reconstituer la genèse des formes des livres d'artiste du corpus. Si l'on veut répondre à la question de savoir pourquoi ces livres ont ces formes, il faut passer en revue différents aspects de la production des livres du corpus. Évidemment, puisqu'il y a cent livres, il ne s'agit pas de souligner tout ce qui contribue dans chaque projet à ce que tel livre prenne telle forme, mais plutôt de pointer dans différents livres, les éléments qui entrent en jeu et ce, à partir des matériaux dont on dispose.

Cette genèse des formes – ou morphogénèse – a été motivée par les réflexions d'Howard Becker sur l'art comme une activité collective et par l'approche matérialiste du *faire* de Tim Ingold⁸¹⁴. Partant du constat que le livre d'artiste, objet artistique et éditorial, est le résultat de collaborations – sauf exception – entre plusieurs personnes issues de cultures professionnelles différentes et qu'il fait l'objet de multiples opérations techniques industrielles ou manuelles, on essaiera de repérer ce qui s'ajoute ou se combine au projet de l'artiste, et qui contribue à ce que le livre prenne sa forme définitive. On n'approfondira pas ici les intentions artistiques proprement dites mais ce qu'il y a autour – qui peut être lié au projet artistique ou lui être extérieur – dans une démarche qui relève plus de la génétique médiatique que de

⁸¹⁴ INGOLD, Tim, GOSSELIN, Hervé et AFEISSA, Hicham-Stéphane. *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*. [S. l.] : [s. n.], 2017.

la génétique traditionnelle⁸¹⁵. En envisageant les livres comme des formes matérielles qui évoluent depuis l'idée du projet jusqu'à leur publication⁸¹⁶, on éclairera ce qui pourrait à tort être considéré comme un choix artistique.

3.1 La naissance du projet

3.1.1 Quand les artistes définissent leurs livres

Afin de mieux connaître la genèse des livres et en particulier celle de leur forme matérielle, des entretiens et des échanges de mails avec des artistes et quelques éditeurs des livres du corpus ont été réalisés. Les premières questions posées étaient : « Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ? » et « Sont-ils des livres d'artistes ? ». Cela a permis de recueillir une définition du livre d'artiste par les artistes et éditeurs qui complète ou nuance les définitions théoriques présentées en première partie de ce manuscrit⁸¹⁷. Cela permet aussi de caractériser le corpus. Cette synthèse des réponses des artistes et éditeurs est organisée de la manière suivante : d'abord les propos les plus proches des définitions théoriques et progressivement ceux qui s'en éloignent jusqu'au refus catégorique de l'expression « livre d'artiste ».

La majorité des artistes interrogés qualifient leurs livres⁸¹⁸ de « livres d'artistes » à l'instar de Céline Duval⁸¹⁹ qui explique : « Parce que je suis une artiste qui fait des livres. Chaque livre ou publication est un projet spécifique qui prend une forme éditoriale autonome. C'est une œuvre à part entière⁸²⁰ ». Il s'agit là d'une définition littérale du livre d'artiste. Céline Duval se présente comme une artiste. Cet usage du terme est courant parmi les plasticiens et artistes visuels. Il permet de désigner ceux dont l'activité est l'art – non pas les arts en général mais les arts plastiques en particulier. Il faut le distinguer de son usage dans d'autres pratiques artistiques

⁸¹⁵ LESAGE, Sylvain et SUVILAY, bounthavy. Pour un tournant matériel des études sur la bande dessinée. *Comicalités. Études de culture graphique* [en ligne]. Université Paris 13 / Université Paris Sorbonne, Décembre 2019, p. 4. [Consulté le 7 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02570732>. Les auteurs écrivent à propos de la bande dessinée : « Or la bande dessinée est un art du multiple : à la génétique traditionnelle (DE BIASI, 2016), il faut donc adjoindre une génétique médiatique, s'intéressant aux choix de bancs de clichage, aux grammages de papiers, aux vernis de pelliculage ou aux calibrages de machines d'impression qui, tous, participent à l'élaboration de l'œuvre imprimée ».

⁸¹⁶ Les formes continuent d'évoluer après la publication pour chaque exemplaire : les marques d'usage, les dégradations ou les autodafés en témoignent.

⁸¹⁷ Voir chapitre 2 section 1.1 Le livre d'artiste.

⁸¹⁸ On parle ici de leurs livres qui font partie du corpus.

⁸¹⁹ Elle publie ses livres sous le nom de Documentation céline duval.

⁸²⁰ Courrier électronique de Céline Duval, 19 février 2019.

permettant d'indiquer un statut particulier. En pointant le caractère autonome du livre d'artiste, Céline Duval fait écho à une idée communément admise à propos du livre d'artiste.

On retrouve cette notion d'autonomie dans les réponses de plusieurs artistes. Ainsi, Francine Zubeil explique : « Chaque livre est un projet à part entière. Il existe de par sa forme, son contenu et le sens que je lui donne. C'est un long travail de maturation⁸²¹ ».

Erik Kessel mentionne aussi cette autonomie du livre comme œuvre :

In my books I work often with the re-appropriation of vernacular and found imagery. The images are taken from its original context and put into a new context. A book is a perfect medium to tell a story by a narrative, that's why I like to put as little words as possible into a book. People consume images nowadays in an enormous volume, but they don't look at them anymore. With the books I make I'll challenge people to pause and look at the images. You can call these book artist books, because the book is the first medium this work appears in. Often after the book there will be an exhibition with the same work, but the book was first made as a work in itself⁸²².

L'artiste travaille essentiellement avec la photographie et le livre d'artiste est le médium, le « nouveau contexte » pour des photographies. On trouve dans ses propos des échos à certaines idées d'Ulises Carrión notamment de mettre le moins de mots possible et d'offrir au lecteur l'occasion de regarder les images plutôt que de lire.

On retrouve encore l'idée d'autonomie de l'œuvre dans les propos de Honza Zamojski :

Author's books that I design and sometimes publish are an essential part of my artistic practice, and the contents contained in them are fulfilled only in book form. Sometimes the book accompanies the exhibition, but still it is a separate and independent form⁸²³ »

⁸²¹ Courrier électronique de Francine Zubeil, 14 mars 2019.

⁸²² Courrier électronique de Erik Kessels, 12 février 2019.

Traduction : Dans mes livres, je travaille souvent avec la réappropriation d'images vernaculaires trouvées. Les images sont extraites de leur contexte d'origine et placées dans un nouveau contexte. Un livre est un médium parfait pour raconter une histoire par une narration, c'est pourquoi j'aime mettre le moins de mots possible dans un livre. De nos jours, les gens consomment des images en quantité énorme, mais ils ne les regardent plus. Avec les livres que je fais, je mets les gens au défi de faire une pause et de regarder les images. On peut appeler ces livres des livres d'artiste, car le livre est le premier support dans lequel ce travail apparaît. Souvent, après le livre, il y a une exposition avec le même travail, mais le livre a d'abord été réalisé comme une œuvre en soi.

⁸²³ Courrier électronique de Honza Zamojski, 17 avril 2019. Traduction : Les livres d'auteur que je conçois et que j'édite parfois sont une partie essentielle de ma pratique artistique, et les contenus qu'ils renferment ne sont complets

Pour l'artiste, le contexte d'émergence du projet du livre d'artiste tel que l'exposition ne s'oppose donc pas à cette idée d'œuvre autonome. Il précise :

If we consider a book as the 'artists' book' which :

—it is public, produced in a circulation of certain copies, and is not a « sculptural » object

—content and form result from the artist's everyday practice

then my answer is yes – I'm doing artist's books⁸²⁴.

Pour Honza Zamojski, le livre d'artiste implique la diffusion d'un multiple dans lequel fond et forme procèdent de l'activité artistique. Il pose une limite au périmètre du livre d'artiste en excluant le livre-objet. La définition du livre d'artiste par ce qu'il n'est pas se retrouve dans plusieurs écrits théoriques⁸²⁵.

L'autonomie du livre d'artiste est également présente dans les mots d'Erik Van der Weijde :

Yes, I call them artists' books. The publication is an autonomous project initiated by the artist. The material used is the book, the end product is the book. So the whole process, from idea or concept, to product and maybe even distribution, is driven by the artist and artistic principles. That is for me the definition of an artists' book⁸²⁶.

Erik Van der Weijde s'auto-édite et maîtrise ainsi toutes les étapes de la conception à la publication. Cela colore sa définition du livre d'artiste.

Pour l'artiste Bernard Villers l'expression n'est pas idéale mais convenable, il écrit :

« Livres d'artiste » n'est pas une formule très heureuse mais me convient cependant car il dit ce que j'essaye de faire : un livre qui de sa conception à sa

que sous la forme d'un livre. Parfois, le livre accompagne l'exposition, mais il s'agit toujours d'une forme distincte et indépendante.

⁸²⁴ *Ibid.* Traduction : Si nous considérons un livre comme un « livre d'artiste » lorsque :

- il est public, produit au sein d'un tirage d'un certain nombre d'exemplaires, et n'est pas un objet « sculptural ».

- le contenu et la forme résultent de la pratique quotidienne de l'artiste

alors ma réponse est oui - je fais des livres d'artistes.

⁸²⁵ Voir notamment BROGOWSKI, Leszek. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Nouvelle édition revue et Augmentée. Rennes : Éditions Incertain sens, 2016, 1 vol..

⁸²⁶ Courrier électronique de Erik Van der Weijde, 13 février 2019. Traduction : Oui, je les appelle des livres d'artistes. La publication est un projet autonome initié par l'artiste. Le matériau utilisé est le livre, le produit final est le livre. Ainsi, l'ensemble du processus, de l'idée ou du concept, au produit et peut-être même à la distribution, est dirigé par l'artiste et ses principes artistiques. C'est pour moi la définition d'un livre d'artiste.

réalisation (mise en page etc) est le produit de mon travail, est cohérent dans le fond et la forme⁸²⁷.

L'artiste – comme Erik Van der Weijde évoqué précédemment – s'auto-édite et la cohérence de la forme et du fond est travaillée tout au long du processus artistique et éditorial.

Lors de l'entretien avec Julien Nédélec, l'artiste explique qu'il les désigne comme « des livres » mais lorsque je lui demande si ce sont des livres d'artiste, il dit : « Oui, oui ce sont des livres d'artiste, ce sont des œuvres pour moi. Toute l'ambiguïté des livres d'artistes, c'est qu'ils sont à la fois livres et œuvres⁸²⁸ ». Il explique :

J'ai été amené à la pratique du livre d'artiste par Éric Watier qui parle de livres d'artistes, qui m'a fait lire les livres théoriques qui en parlaient. Même si j'ai pris une distance assez vite avec le dogme, enfin, les dogmes du livre d'artiste, j'ai été biberonné à Anne Moeglin-Delcroix sur ma découverte de ce médium⁸²⁹.

On voit ainsi dans ses propos l'influence des écrits théoriques mais aussi la prise de distance avec eux. Comme il s'agissait d'un premier entretien, on lui avait posé de plus nombreuses questions et notamment : « Pourriez-vous définir en quelques mots ce qui est pour vous un livre d'artiste ? », à laquelle il répond : « Je dirai : entier – il doit être œuvre alors ça n'est pas une reproduction de l'œuvre, reproductible, disponible⁸³⁰ ». On retrouve encore l'autonomie de l'œuvre mais aussi le multiple et la disponibilité. Cette dernière implique de rééditer les livres lorsqu'ils ne sont plus disponibles.

Jürg Lehni co-auteur du livre *Empty words* avec Alex Rich répond :

Yes, I would call it that. [...] The books are part of the output of years of a shared artist practice, and represent our efforts to create printed matter that isn't simply a documentation of our exhibitions. We tried to ask ourselves: how could we translate the quintessence of our shared works into the shape of books? The works were mostly physical installations, dealing with language and the human urge to communicate through technology, and we wanted to

⁸²⁷ Courrier électronique de Bernard Villers, 19 février 2019.

⁸²⁸ Entretien avec Julien Nédélec, 12 janvier 2018.

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ *Ibid.*

resist the urge to produce ephemera that only states: We did this, this has happened⁸³¹

L'artiste distingue le livre d'artiste d'un ouvrage sur d'autres œuvres, rejoignant ainsi les propos du galeriste et éditeur de livres d'artiste Guy Schraenen : « The “artist’s book” is not an art book. The “artist’s book” is not a book about art. The “artist’s book” is a work of art⁸³² ».

Lors d'un entretien téléphonique, l'artiste Patrick Corillon explique :

Alors, il y en a certains que j'appelle des livres d'artistes. Par exemple *De rerum fabula*, ça pour moi c'est un livre d'artiste mais beaucoup d'autres... Je veux dire, il y en a très peu que je considère comme livres d'artistes. Parce que ça induit... Les appeler comme ça, ça veut dire qu'on est plus sensible à la mécanique, au côté formel du livre qu'à son contenu⁸³³.

Le livre *De rerum fabula*, qui fait partie du corpus, est selon l'auteur une exception parmi ses livres. Il précise pourquoi l'expression « livre d'artiste » le dérange :

Et puis aussi pour moi, ce qu'il y a dans le livre d'artiste, c'est quand on sacralise un peu le rôle de l'artiste, c'est-à-dire que tout le monde se dit que comme c'est le projet de l'artiste, on est à son service [...] et généralement si on dit « livre d'artiste » ça induit aussi que par exemple l'imprimeur ou le relieur se dise « ah oui, il faut se soumettre à sa volonté » alors que si on ne dit pas livre d'artiste, la parole des autres métiers sera plus libre. Et j'aime cette parole-là. Donc c'est pour ça j'hésite à dire « livres d'artistes » [...] dès que je peux éviter le mot « livre d'artistes », je le fais. Mais dès que quelqu'un le nomme « livre d'artistes », j'accepte⁸³⁴.

On comprend que l'artiste ne cherche pas à marquer son autorité sur l'œuvre en tant qu'artiste. Il envisage le livre comme le résultat de collaborations entre différentes personnes et différents métiers. Cela nuance l'idée d'une nécessaire autorité

⁸³¹ Courrier électronique de Jürg Lehni, 7 novembre 2019. Traduction : Oui, je les appelle des livres d'artistes. La publication est un projet autonome initié par l'artiste. Le matériau utilisé est le livre, le produit final est le livre. Ainsi, l'ensemble du processus, de l'idée ou du concept, au produit et peut-être même à la distribution, est dirigé par l'artiste et ses principes artistiques. C'est pour moi la définition d'un livre d'artiste.

⁸³² SCHRAENEN, Guy, ARCHIVE FOR SMALL PRESS & COMMUNICATION, MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL (CUENCA), et al. *Un coup de livres: (una tirada de libros): libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication = Artists' books and other publications from de Archive for Small Press & Communication*. Madrid : Fundación Juan March : Arte y Ciencia, 2010, p. 10. Traduction : Le « livre d'artiste » n'est pas un livre d'art. Le « livre d'artiste » n'est pas un livre sur l'art. Le « livre d'artiste » est une œuvre d'art.

⁸³³ Entretien téléphonique avec Patrick Corillon, 29 mars 2019.

⁸³⁴ *Ibid.*

prépondérante de l'artiste, un des éléments de la définition du livre d'artiste présent notamment dans l'ouvrage *Esthétique du livre d'artiste* et souvent repris⁸³⁵.

Lors de l'entretien téléphonique avec Marie-Ange Guilleminot, l'artiste lisant les questions transmises par mail a dit :

« Comment appelez vous les livres que vous réalisez ? » Ben je dis « livres d'artistes » c'est plus simple. C'est un livre que je conçois soit moi de A à Z, soit avec quelqu'un que j'ai choisi, que ce soit un graphiste ou un que ce soit un auteur. Et il y a toujours ce désir que ce soit vraiment un travail partagé. C'est souvent des talents conjugués⁸³⁶.

On a là encore un exemple qui nuance l'idée qu'un livre d'artiste nécessiterait l'autorité prépondérante de l'artiste. Un peu plus tard dans l'entretien, elle revient sur cette question en expliquant :

Donc un peu pour revenir sur cette première question : « *Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ?* », j'essaye de faire des livres qui sont destinés à un maximum de personnes, mais qui soient pas paralysants dans le sens où, si c'est un catalogue, il prend vraiment littéralement l'effet de communiquer sur un projet et est destiné à expliquer ce projet alors que l'œuvre, elle garde toujours cette ouverture. Et j'essaye dans la mesure du possible que le livre soit, reste, cette matière qui peut être transformée, qui peut être vraiment interprétée, qui peut être appropriée, etc.⁸³⁷

L'œuvre se distingue ainsi du catalogue par son caractère ouvert.

Les éditeurs interrogés rejoignent en partie les propos des artistes. Ainsi lors d'un entretien téléphonique Michel Baverey qui a coédité le livre *Atlas* de Wim Delvoye explique :

C'est peut-être ça pour moi la vraie définition du livre d'artiste, c'est que d'une part c'est l'univers de l'artiste et c'est à partir de l'œuvre d'un artiste ; et ça forme un ensemble totalement cohérent. C'est-à-dire que ce n'est pas la présentation du travail d'un artiste qui présenterait 50 œuvres différentes, non là c'est une œuvre⁸³⁸.

On retrouve ici encore la notion d'œuvre autonome. Comme Jürg Lehni, l'éditeur distingue le livre d'artiste d'un livre sur l'art, un autre type de livres qu'il publie.

⁸³⁵ Toutefois ses analyses portaient sur des livres d'artistes publiés entre 1960 et 1980. On étudie des publications plus récentes et donc ce qui était valable pour la première génération d'artistes ne l'est peut-être plus autant aujourd'hui.

⁸³⁶ Entretien avec Marie-Ange Guilleminot, 16 février 2019.

⁸³⁷ *Ibid.*

⁸³⁸ Entretien avec Michel Baverey, *op. cit.*

Sylvie Vojik, directrice du centre d'art Art3⁸³⁹ qui a publié le livre *Ésta es mi playa* de Francesc Ruiz, explique :

Art3 est également connue pour sa politique éditoriale axée sur le livre d'artistes, c'est-à-dire, revendiquer le livre comme une forme "équivalente" à l'exposition qui est le format plus répandu. Le contenu du livre est intrinsèquement lié à la pratique de l'artiste qui est le dessin. Le livre d'artiste s'est imposé comme étant la forme la plus appropriée pour servir ce que souhaitait faire Francesc Ruiz⁸⁴⁰.

Elle rappelle le lien originel entre livre d'artiste et exposition. En effet, pour les pionniers du livre d'artiste des années soixante et soixante-dix, le livre d'artiste était un moyen de diffuser leur art en dehors des circuits institutionnels que constituaient alors les musées et galeries⁸⁴¹.

Certains artistes fournissent une définition qui s'éloigne de celle qui est communément admise parmi les acteurs de l'art contemporain. Ainsi, Keith Godard définit les livres d'artistes de la manière suivante :

Books that explore the physical form of the book in artistic, lyrical and innovative ways. Designed for the young at heart, for collectors, teachers and those seeking typographic, tactile and animation nourishment⁸⁴².

Cette définition est très personnelle. On ne retrouve pas ici les éléments récurrents tels que l'autonomie de l'œuvre ou sa disponibilité. On voit également que l'auteur qui est aussi graphiste et designer envisage des destinataires concrets. Il n'est pas étonnant de lire « innovative ways » chez cet auteur et éditeur qui a expérimenté la forme du livre dans diverses publications depuis les années soixante-dix.

Marie Bocquet propose elle aussi une définition différente quand elle explique pourquoi *Cut* est un livre d'artiste :

Car ce livre ne cherche pas à résoudre un problème (de design) en particulier, il s'agit vraiment de l'exploration d'une technique particulière ayant pour finalité de créer une émotion, un divertissement, ou encore raconter une

⁸³⁹ Association située à Valence qui organise des résidences dites de « recherche et de production » pour les artistes. Francesc Ruiz a été accueilli trois mois dans le cadre d'une résidence et c'est à l'issue de celle-ci qu'il a publié son livre *Ésta es mi playa*.

⁸⁴⁰ Courrier électronique de Sylvie Vojik de l'association Art 3, 17 janvier 2020.

⁸⁴¹ Voir DUPEYRAT, Jérôme. *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives* [en ligne]. thesis. [S. l.] : Rennes 2, 30 novembre 2012.

⁸⁴² Courrier électronique de Keith Godard, 20 février 2019. Traduction : Des livres qui explorent la forme physique du livre de manière artistique, lyrique et innovante. Conçus pour les jeunes de cœur, pour les collectionneurs, les enseignants et ceux en quête de nourriture typographique, tactile et d'animation.

histoire grâce à une illusion. Aussi, il s'agissait ici de se questionner – comme un artiste peut le faire – sur la transcendance d'un objet statique, inanimé (ici un livre).

Elle définit le livre d'artiste depuis sa pratique et sa culture de designer graphique. Elle n'est pas issue du champ de l'art contemporain et sa pratique n'est pas cadrée par les écrits théoriques.

On peut mentionner aussi Fanny Millard, architecte et auteur-éditrice, qui écrit à propos de ses livres :

Je considère mes livres comme des livres d'artiste, ou comme des livres-objets, parce qu'ils interrogent la matérialité du livre. La forme du livre domine sur le message écrit (quasi absent), l'objet devient un produit plastique et un rapport entre le corps du lecteur et le corps du livre s'établit instinctivement⁸⁴³.

Pour l'autrice, livres d'artistes et livres-objets ne sont pas antinomiques, elle s'éloigne ainsi des définitions théoriques telles que celle d'Anne Moeglin-Delcroix ou de Leszek Brogowski. Son approche de la forme matérielle du livre et de la relation physique avec livre est nourrie par sa pratique d'architecte et sa définition du livre n'est pas limitée au *codex*.

Certains artistes ne sont pas opposés à qualifier leurs livres de « livres d'artistes » mais en préfère un autre. C'est le cas par exemple de Valentin Robinet et de Sara MacKillop. Le premier – s'exprimant au nom de sa maison d'édition⁸⁴⁴ – répond : « Pour nous, oui, il s'agit bien de livres d'artistes. Le contenu a été imaginé et conçu pour être présenté dans un objet éditorial⁸⁴⁵ ». Mais il ajoute : « Nous préférons appeler nos projets “publications d'artistes”. Le terme “livre” est, selon nous, trop lié à la forme *codex*⁸⁴⁶ ». Le terme « publication » ne limite pas les formes que l'objet éditorial peut prendre. Sara MacKillop préfère elle aussi le terme « publication ». Elle explique :

I call them publications as they are very varied in format. Recently a publication of all my publications was published by Bierke Verlag which highlighted the extent of the format changes. They definitely fit into the category that the term artist's books suggests but I would refer to them as

⁸⁴³ Courrier électronique de Fanny Millard, 26 février 2019.

⁸⁴⁴ Il est le co-fondateur du Studio des formes avec Alban Leven et Gaël Gouault, qui développe une activité éditoriale sous le nom d'Éditions Éditions. Il est à la fois l'auteur mais également l'éditeur du livre *ISBN, tome 2* qui fait partie du corpus.

⁸⁴⁵ Courrier électronique de Valentin Robinet, 19 février 2019.

⁸⁴⁶ *Ibid.*

artist's publications. I like the reference to making something available that the word publication suggests. I make exhibitions and I make publications. When I make a publication that is the artwork and endpoint in itself. I approach each new publication anew finding the appropriate form for the content⁸⁴⁷.

Là encore, le terme semble plus inclusif que « livre d'artiste » quant aux formes de l'objet éditorial et l'artiste souligne l'idée de disponibilité induite par la dénomination « publication ».

D'autres artistes qualifient leurs livres de « livres d'artistes » mais en donnent une définition un peu différente des artistes mentionnés jusqu'ici qui lui donnent un contenu relativement homogène et recoupant en partie les définitions théoriques. Ainsi, Nancy Campbell écrit :

because I am working in the tradition of livre d'artistes, i.e. I use the term for its historic meaning, rather than because I see myself as an artist (I don't define myself as an artist – I'm a poet, and printmaker, but I didn't study in fine art nor do I seek out professional opportunities as an artist)⁸⁴⁸.

Elle emploie l'expression française « livre d'artiste » au sens de « livre de dialogue » ce qui correspond à la signification que lui donnent les anglophones. Elle s'inscrit dans la tradition du livre d'artiste à la française et non pas de l'artist's book et ce, parce qu'elle ne se considère pas comme une artiste.

Jakob Gautel mentionne certains des livres qu'il a publié et qui ne font pas partie du corpus et dit à leur propos : « Oui, mes livres en lithographie, photo, sérigraphie, à tout petit nombre d'exemplaires (autour de 5, 8, 12 exemplaires) sont pour moi des "livres d'artistes", quelquefois même des "livres-objets"⁸⁴⁹ ». Il explique : « Pour moi, un livre d'artiste est plus un livre-objet expérimental, à petit tirage ou exemplaire unique, alors que Maria Theodora est plus "abordable", dans

⁸⁴⁷ Courrier électronique de Sara MacKillop, 17 février 2019. Traduction : Je les appelle des publications car leur format est très varié. Récemment, une publication de toutes mes publications a été publiée par Bierke Verlag, ce qui a mis en évidence l'ampleur des changements de format. Elles entrent sans aucun doute dans la catégorie que suggère le terme de livres d'artiste, mais je les appellerais plutôt des publications d'artistes. J'aime la référence à la disponibilité de quelque chose que le mot publication suggère. Je fais des expositions et je fais des publications. Quand je fais une publication, c'est l'œuvre d'art et le point final en soi. J'aborde chaque nouvelle publication en trouvant la forme appropriée pour le contenu.

⁸⁴⁸ Courrier électronique de Nancy Campbell, 28 février 2019. Traduction : parce que je travaille dans la tradition du livre d'artistes, i.e. j'utilise le terme pour sa signification historique, plutôt que parce que je me considère comme un artiste (je ne me définis pas comme un artiste - je suis poète et graveur, mais je n'ai pas étudié les beaux-arts et je ne cherche pas d'opportunités professionnelles en tant qu'artiste).

⁸⁴⁹ Courrier électronique de Jakob Gautel, le 26 février 2019.

tous les sens du terme⁸⁵⁰ ». Il associe le livre d'artiste à des techniques d'impression artisanales et à de petits tirages. Ce qui différencie le livre *Maria Theodora* des autres livres qu'il évoque n'empêche pas de la considérer comme un « livre d'artiste » si on se réfère à la définition du livre d'artiste communément admise dans le champ de l'art contemporain. L'artiste ajoute :

Mais dans le cas de *Maria Theodora*, c'est plus large que ça. C'est un livre. Livre inclassable peut-être, mais un livre. Livre de photo, journal intime, roman historique, sociopolitique, romantique, reportage, un peu de tout cela tout à la fois⁸⁵¹.

Le simple terme « livre » lui semble correspondre le mieux au livre présent dans le corpus.

D'autres artistes pointent leur gêne à parler de « livres d'artistes » voire leur désintérêt pour ces questions de dénomination et de définition. Ainsi à la question « Sont-ils des livres d'artistes ? », Simon Cutts répond :

I try to avoid it. I see the book as a primary work, like a painting or a sculpture, and not something of an 'applied' craft. There are finally just books. Good ones, indifferent ones, and bad ones. Their categories don't really matter, and the best ones are often unclassifiable, constantly asking the reader questions about their assumptions of what this is⁸⁵².

C'est finalement le mot « livre » qui a sa préférence.

Un autre artiste, Alec Finlay, explique :

I no longer consider the terminology in any detail. It doesn't seem particularly useful to me. As the artist's book settled into a genre much like any other it became more interesting to consider the relationship of the book to readers, contexts, the world, an occasion, etc. Sometimes I refer to the book as a *public action*, to suggest that it occurs in a particular time and in relation to current issues. But this is also true of any artwork⁸⁵³.

⁸⁵⁰ Courrier électronique de Jakob Gautel, *op. cit.*

⁸⁵¹ Courrier électronique de Jakob Gautel, *op. cit.*

⁸⁵² Courrier électronique de Simon Cutts, 4 avril 2019. Traduction : J'essaie de l'éviter. Je considère le livre comme une œuvre première, comme une peinture ou une sculpture, et non comme un artisanat « appliqué ». Il n'y a finalement que des livres. Des bons, des indifférents et des mauvais. Leurs catégories importent peu et les meilleurs sont souvent inclassables, posant constamment au lecteur des questions sur ses présupposés sur ce qu'il est.

⁸⁵³ Courrier électronique de Alec Finlay, 18 février 2019. Traduction : Je ne considère plus la terminologie en détail. Cela ne me semble pas particulièrement utile. Puisque le livre d'artiste s'est établi comme un genre comme n'importe quel autre, il est devenu plus intéressant de considérer la relation du livre avec les lecteurs, les contextes, le monde, une occasion, etc. Je parle parfois du livre comme d'une action publique, pour suggérer qu'il se déroule à un moment particulier et en lien avec les questions d'actualité. Mais c'est également vrai pour toute œuvre d'art.

Ces deux artistes nous rappellent ainsi que les questions terminologiques sont des préoccupations de théoriciens plutôt que de praticiens.

Certains auteurs du corpus refusent catégoriquement de dénommer leurs livres « livres d'artistes ». C'est le cas notamment de Fanette Mellier qui répond :

Non. Car je ne suis pas « artiste » et qu'ils ne correspondent pas à cette définition. Je ne les conçois pas comme une œuvre d'art qui prendrait la forme d'un livre, car en tant que graphiste je ne conçois pas des œuvres d'art. Ce sont des travaux graphiques, conçus dans des cadres variés (entre autres la commande). La valeur de mes livres n'est pas spéculative, ils s'inscrivent dans un circuit économique « normal ». Ils ne sont pas chers. [C'est aussi pour cela que j'ai décidé d'être graphiste et non pas artiste : mes productions sont soit gratuites, soit pas chères]⁸⁵⁴.

Elle entend « livre d'artiste » au sens littéral et rejette cette expression, se considérant comme une graphiste et non comme une artiste. Cependant, dans ses propos, on comprend qu'elle n'est pas familière avec les définitions du livre d'artiste de l'art contemporain puisqu'elle rattache cet objet à une valeur spéculative du livre et à un prix élevé. À cet égard, ses propos tendent à rapprocher sa publication du projet du livre d'artiste.

Comme Fanette Mellier, Benoît Jacques rejette l'expression « livre d'artiste » à cause du terme « artiste ». Il écrit : « Je les appelle "des livres". Les appellations comme « livres d'artistes » me semblent chargées d'une prétention inutile⁸⁵⁵ ». À l'opposé d'artistes tels que Céline Duval qui s'inscrit dans le monde de l'art contemporain en désignant ses livres « livres d'artistes », Benoît Jacques semble préférer s'inscrire dans le monde du livre.

Zenon Fajfer et Katarzyna Bazarnik co-auteurs des livres du corpus (*O)partrzenie* et *Oka-leczenie* ne parlent pas de livres d'artistes car ils recourent à un autre terme : la *libérature*. Ils désignent ainsi un type particulier de publications littéraires qu'ils ont défini ensemble. Ils répondent : « First of all, we **don't make** books. We write and publish them. We call our writing **liberature**⁸⁵⁶ ». En précisant qu'ils ne participent pas à la fabrication des livres, ils se positionnent en tant

⁸⁵⁴ Courrier électronique de Fanette Mellier, 1 mars 2019.

⁸⁵⁵ Courrier électronique de Benoît Jacques, 28 février 2019.

⁸⁵⁶ Courrier électronique de Zenon Fajfer et Katarzyna Bazarnik, 2 août 2019. Ce sont les auteurs qui ont mis certains mots en gras. Traduction : Tout d'abord, nous **ne faisons pas** de livres. Nous les écrivons et les publions. Nous appelons nos écrits **libérature** ».

qu'écrivains et éditeurs. Le nouveau terme forgé par le poète, la *liberatura*⁸⁵⁷ inscrit les objets qu'il désigne dans le champ littéraire et non pas dans celui des arts plastiques. Le refus d'utiliser ce terme est logique de la part d'auteurs qui ont entrepris un travail de définition théorique d'un nouveau type d'objets livresques.

Un autre auteur polonais du corpus, Radoslaw Nowakowski, désigne ses publications avec le terme *libérature*. Il explique son refus de recourir à l'expression « livre d'artiste » :

“Artist’s book” is a very ambiguous notion. It has more or less different meanings depending on a country, language, cultural tradition, history. If we define “artist” as someone dealing with visual arts (painting, sculpture, installations, graphics, etc.) I’m afraid I’m not an artist although sometimes I make drawings and was studying architecture. I’m a musician, too, but is a musician an artist? With no doubt I’m a writer, so it would be better to call my books “writer’s books”, but any book with text is a writer’s book, isn’t it? So, I’d prefer the notion “author’s book”, because it indicates or at least suggests, there is somebody responsible for the book as a whole⁸⁵⁸.

Comme dans les propos de Fanette Mellier et Benoît Jacques, on voit que c'est le terme « artiste » qui est problématique et il propose alors « livre d'auteur » qui lui semble mieux convenir. Il poursuit ainsi :

I like also very much a notion “libérature” invented by a friend of mine, Polish poet Zenon Fajfer. “Liberature” refers both to literature as it is usually understood, and to a book as an object, strongly emphasizing how important the physicality of a book is. And this is exactly what I think about making a book. I want all elements the book is composed of to take part in telling a story: text, languages, typography, paper, colours, drawings, construction and form (*codex*, accordion, map, tube, rectangle, triangle, etc.), size, cover, and so on, and I think about all these things right from the beginning. I think in terms of a book, not in terms of a text, though text is the most important. However, these are but names, more or less clear definitions. I could write in French about my street-book: C'est la jolie pièce de ruetérature... But only in French⁸⁵⁹.

⁸⁵⁷ Traduction anglaise proposée par Katarzyna Bazarnik pour le néologisme polonais *liberatura*.

⁸⁵⁸ Traduction : « Livre d'artiste » est une notion très ambiguë. Elle a des significations plus ou moins différentes selon le pays, la langue, la tradition culturelle, l'histoire. Si l'on définit le terme « artiste » comme quelqu'un qui se consacre aux arts visuels (peinture, sculpture, installations, graphisme, etc.), je crains de ne pas être un artiste, bien que je fasse parfois des dessins et que j'ai étudié l'architecture. Je suis également musicien, mais un musicien est-il un artiste ? Je suis sans aucun doute un écrivain, il serait donc préférable d'appeler mes livres « livres d'écrivain », mais tout livre contenant du texte est un livre d'écrivain, n'est-ce pas ? Je préfère donc la notion de « livre d'auteur », car elle indique, ou du moins suggère, qu'il y a une personne responsable du livre dans son ensemble.

⁸⁵⁹ Courrier électronique de Radoslaw Nowakowski, 19 février 2019. Traduction : J'aime aussi beaucoup la notion de « libérature » inventée par un de mes amis, le poète polonais Zenon Fajfer. « Libérature » fait référence à la fois à la littérature telle qu'elle est habituellement comprise, et au livre en tant qu'objet, soulignant fortement l'importance de

Il recourt au terme *libérature* pour désigner ses publications et s'inscrit ainsi dans le champ littéraire.

Afin d'avoir une vision d'ensemble sur cette définition par les artistes du corpus, on peut dire que :

- (1) le livre d'artiste est une oeuvre : conçue par un artiste, reproductible, disponible, caractérisée par son autonomie, qui offre une alternative à l'exposition, qui expérimente la forme physique du livre, dans laquelle la forme domine sur le texte, qui peut avoir une autre forme que celle d'un codex, pour laquelle l'artiste n'a pas nécessairement une autorité prépondérante, qui peut être un livre-objet;
- (2) le livre d'artiste n'est ni un livre-objet, ni une œuvre sur l'art, ni un catalogue d'exposition;
- (3) plutôt que d'utiliser l'expression « livre d'artiste », on peut employer les termes de : livre, publication ou publication d'artiste, littérature.

On constate qu'on retrouve de nombreux éléments de définition présents dans les écrits critiques sur le livre d'artiste mais aussi que les artistes proposent des définitions qui se recoupent ou parfois se contredisent. Ces résultats encouragent à adopter une approche non-essentialiste de la définition du livre d'artiste⁸⁶⁰.

3.1.2 Le choix du médium livre

Une idée de l'artiste peut être à l'origine du projet. Il s'agit souvent alors d'un artiste familier avec le livre d'artiste comme Erik Van der Weijde, Sara MacKillop, Céline Duval, Francine Zubeil ou Marie-Ange Guilleminot. On a interrogé les artistes sur ce qui a pu les motiver à choisir le livre d'artiste comme médium artistique. Les réponses révèlent que certains d'entre eux sont issus de familles de professionnels du

la physicalité d'un livre. Et c'est exactement ce que je pense de la fabrication d'un livre. Je veux que tous les éléments qui composent le livre prennent part à la narration d'une histoire : le texte, les langues, la typographie, le papier, les couleurs, les dessins, la construction et la forme (codex, accordéon, carte, tube, rectangle, triangle, etc.), la taille, la couverture, etc. Je pense en termes de livre, pas en termes de texte, même si le texte est le plus important. Mais ce ne sont que des noms, des définitions plus ou moins claires. Je pourrais écrire en français sur mon livre-rue : « C'est la jolie pièce de littérature ». Mais seulement en français.

⁸⁶⁰ GAUZENTE, Claire. A Cluster Account of the Artist's Book Concept -Paving the Way to Non-Essentialist Thinking. *Book Arts Newsletter*. 2018, n° 116, p. 62-64.

livre à l’instar de Fanette Mellier, qui est la petite fille d’un éditeur⁸⁶¹ ou de Benoît Jacques dont le père était libraire. Plusieurs artistes évoquent leur attrait pour le livre. Ainsi, Bernard Villers parle de son « goût des livres » et de « leur présence physique » ; et Fanny Millard et Céline Duval expliquent avoir eu ce goût tôt dans leur jeunesse. La première raconte :

J’ai toujours aimé les livres. Je n’ai jamais été une grande lectrice, mais j’aime depuis toujours les livres pour leur odeur, leur forme, leur papier, leur masse, leur volume. Les toucher et les sentir. Enfant, je jouais à créer des livres.

La seconde explique :

Mon goût pour le papier sans doute et la fabrication de cahiers en tout genre dès l’adolescence et de manipulations d’images. Le plaisir de tourner des pages, de découvrir au fur et à mesure l’intrigue, le contenu.

D’autres artistes apprécient certaines qualités du livre. Alec Finlay les résume ainsi : « For their modesty, their portability, their informality, their intimacy, and, to a limited extent, for their particular characteristics – as the only cultural frame that is divided into two, a recto and verso⁸⁶² ». Patrick Corillon parle d’humilité du livre, plutôt que de modestie, avec ces mots :

Ce que j’aime aussi beaucoup dans les livres c’est que c’est peut-être là où il y a peut-être la plus grande forme d’humilité, c’est-à-dire un livre après avoir ouvert sa grande gueule ça peut la refermer et on le remet dans la bibliothèque et puis en même temps il est toujours là vivant.

Dans le sillage des pionniers du genre, certains artistes voient le livre comme un moyen de diffusion de leur travail comme Erik Kessels qui écrit : « A book is a great medium to tell and distribute a story and your work⁸⁶³ ». En adéquation avec les théories du livre d’artiste, certains artistes – tels que Honza Zamojski – voient d’ailleurs le livre comme un objet démocratique. Le choix du médium livre peut découler d’un autre médium comme dans le cas d’Erik Van der Weijde qui travaille souvent avec des photographies :

⁸⁶¹ Elle écrit : « Sans doute un atavisme familial, car mes parents travaillaient dans la Maison d’édition de mon grand-père (les éditions Comp’Act à Chambéry) ».

⁸⁶² Traduction : Pour leur modestie, leur portabilité, leur caractère informel, leur intimité et, dans une certaine mesure, pour leurs caractéristiques particulières – comme le seul cadre culturel divisé en deux, un recto et un verso.

⁸⁶³ Traduction : Un livre est un excellent médium pour raconter et diffuser une histoire et son travail.

I wanted to keep my photographic series together, for which the book is a perfect carrier [...] That way the works I make become somewhat more democratic : People in different places are able to see and/or buy the works⁸⁶⁴.

Le potentiel de diffusion du livre tient à son caractère multiple et Francine Zubeil le mentionne comme une de ses qualités.

Le livre est choisi également pour l'espace d'expression qu'il offre et dans lequel texte et images peuvent être combinés. Francine Zubeil explique :

Les livres d'artistes en particulier me permettent d'entrer dans un univers, de le déployer. J'utilise des images et du texte : ils doivent se rencontrer, se répondre et il y a une progression jusqu'à la fin du livre. C'est un formidable espace d'expérimentation [...] Une peinture, une photographie ne m'offrent pas le même espace, je me sens frustrée, je ressens un manque de quelque chose de fini.

Cet espace d'expression a une fin et cette spécificité d'objet clos semble séduire certains artistes. Honza Zamojski apprécie également la réunion du texte et de l'image dans le livre : « Working on a book requires a different type of concentration and allows for the synthesis of text and images on a completely different level of intimacy with the recipient⁸⁶⁵ ». Comme Alec Finlay, il mentionne le rapport d'intimité avec le regardeur. Jakob Gautel évoque aussi le texte et l'image et ajoute :

Le livre est un objet étonnant, qui permet, à travers texte et image, de nous faire voyager, de nous transporter ailleurs. Nous faire entrer dans d'autres mondes, d'autres lieux, d'autres temps, d'autres esprits. Le livre est un espace mental.

Certains artistes ont choisi le livre comme médium du fait de leur parcours. Ainsi, Valentin Robinet s'exprimant au nom de sa maison d'édition cofondée avec Alban Leven et Gaël Gouault explique :

Nous avons étudié le design graphique aux Arts Décoratifs de Strasbourg. Au sein de cette institution nous avons eu accès à de nombreux ateliers permettant de concevoir des objets éditoriaux. De plus, notre ami et ancien enseignant Jérôme Saint Loubet-Bié nous a transmis sa passion pour le design éditorial.

⁸⁶⁴ Traduction : Je voulais garder ensemble mes séries photographiques, pour lesquelles le livre est un vecteur parfait [...] De cette manière, les œuvres que je réalise deviennent quelque chose de plus démocratique : des personnes dans différents endroits peuvent voir et/ou acheter les œuvres.

⁸⁶⁵ Traduction : Travailler sur un livre demande un type de concentration différent et permet la synthèse du texte et de l'image à un tout autre niveau d'intimité avec le destinataire.

Julien Nédélec évoque lui aussi son parcours : « vu que je suis allé aux Beaux-Arts pour la bande dessinée, c'était déjà par l'objet livre que je suis arrivé à l'art ». Patrick Corillon a choisi plusieurs moyens d'expression dont le livre :

J'ai toujours cherché des petits livres dans des domaines d'expression qui me touchaient particulièrement qui était l'écriture, le théâtre et les arts plastiques à Liège. Et juste après le bac, je m'étais inscrit... J'ai fait lettres, Beaux-Arts et le conservatoire [...] parce que les trois étaient aussi importants.

On peut citer aussi l'exemple de Nancy Campbell qui, après un parcours en littérature anglaise, a suivi un apprentissage en typographie qui a été une étape décisive pour elle :

It was a revelation to discover that words could be such material objects : tiny metal sorts, cast in matrices and melted back down after use [...] Publishing text in this way seemed to offer unlimited possibilities ' it was like falling in love with language all over again⁸⁶⁶.

Elle ajoute :

As a writer, I wanted to give my words the best possible home, the most fitting context and also consider these things we call books, which are such an important part of our culture⁸⁶⁷.

Le double parcours de Nancy Campbell lui permet de combiner la littérature et la dimension technique du livre imprimé.

Parmi les différentes motivations des artistes interrogés sur leur recours ce médium, on relève :

- une familiarité avec les livres dans la sphère familiale
- un parcours d'études (e.g. bande dessinée, littérature, typographie)
- une sensibilité à la présence physique des livres
- un intérêt pour les gestes de lecture

⁸⁶⁶ Traduction : ce fut une révélation de découvrir que les mots pouvaient être de tels objets matériels : de minuscules caractères en métal, coulés dans des matrices et refondus après leur utilisation [...] Publier un texte de cette manière semblait offrir des possibilités illimitées. C'était comme retomber amoureux du langage.

⁸⁶⁷ Traduction : En tant qu'écrivain, je voulais donner à mes mots le meilleur foyer possible, le contexte le plus approprié et aussi considérer ces choses que nous appelons des livres, qui sont une partie si importante de notre culture.

- l'humilité du livre
- son caractère démocratique
- un espace d'expression
- un espace clos
- un moyen de diffusion
- le rapport intime avec le lecteur

Ces motivations reflètent leur histoire personnelle, leur conscience des propriétés matérielles du livre et de ses qualités de diffusion.

3.1.3 Des contextes spécifiques

Parmi ces trente-trois livres, deux sont des commandes. Il s'agit de *Cahier de Chantenay* publié en 2014 et dont on a pu interviewer l'auteur, Julien Nédélec, et de *Your house*, publié en 2006 une commande du Library Council du Museum of Modern Art de New York à l'artiste Ólafur Elíasson. Quand on regarde la forme matérielle de *Cahier de Chantenay*, il semble évident que le contexte de la commande a eu une incidence sur le livre. En effet, ce livre a été réalisé dans le cadre des 1% artistique⁸⁶⁸ du département de Loire-Atlantique conjointement à *Operatio*, une œuvre réalisée en 2014 au sein du collège Chantenay à Nantes. Le livre a été distribué en début d'année scolaire aux élèves de 6^e de ce collège. Les destinataires du projet sont donc des collégiens, et cela détermine la forme du livre. En effet, le livre d'artiste a un format 24 x 32 cm, une réglure « Seyès » – appelée aussi « grands carreaux » – et une couverture pelliculée brillante, qui lui donnent l'apparence d'un cahier d'écolier en grand format.

La seconde commande, le livre d'Ólafur Elíasson, est un livre volumineux de 452 feuilles blanches découpées au laser qui, lorsqu'on les tourne, offre une traversée de la maison d'Ólafur Elíasson à Copenhague à l'échelle 85 :1. Parmi les 225 exemplaires de ce tirage limité, 140 étaient réservés aux membres du Conseil de la

⁸⁶⁸ Une disposition légale française mise en place en 1951 qui institue la création d'œuvres d'artistes-plasticiciens contemporains associés à la création architecturale publique.

bibliothèque du Musée d'art moderne et les autres ont été mis à la vente. C'est donc presque 2/3 des exemplaires étaient destinés aux membres du Conseil, sans qu'il y ait une intention particulière. À la différence du livre de Julien Nédélec, le contexte spécifique de cette commande n'a pas d'incidence évidente sur la forme matérielle du livre.

Si on regarde à présent les livres du corpus produits dans le cadre d'une résidence, on voit qu'il y en a 4 : *Ésta es mi playa*, *Maria Theodora*, *De rerum fabula* et *Day return*. On a pu recueillir des témoignages pour les trois premiers et on dispose d'un compte-rendu de la résidence pour le quatrième⁸⁶⁹. Le livre de Francesc Ruiz a été réalisé dans le cadre d'une résidence de 3 mois à la galerie Art3 à Valence qui a développé un programme international de résidences de recherche et de production qui permet à des artistes issus de la région Rhône-Alpes de résider à l'étranger ; et en échange à des artistes étrangers de venir en résidence dans la région Rhône-Alpes⁸⁷⁰. Francesc Ruiz, artiste catalan a ainsi réalisé un séjour à Moly-Sabata-Fondation Albert Gleizes grâce à un partenariat avec l'OAM des Musées municipaux de Sabadell.

Dans ses réponses, Sylvie Vojik, la directrice actuelle de la galerie raconte :

Le livre est le projet qui a finalisé ce temps de résidence de recherche et de production. Art3 est également connue pour sa politique éditoriale axée sur le livre d'artistes, c'est-à-dire, revendiquer le livre comme une forme « équivalente » à l'exposition qui est le format plus répandu. Le contenu du livre est intrinsèquement lié à la pratique de l'artiste qui est le dessin. Le livre d'artiste s'est imposé comme étant la forme la plus appropriée pour servir ce que souhaitait faire Francesc Ruiz.

La résidence à la galerie Art3 était donc propice à la production d'un livre d'artiste pour un artiste visuel passionné de bande dessinée dont les techniques de prédilection sont le dessin, la typographie et le design graphique. Le livre a la particularité de « fonctionner » comme un livre et comme une frise à exposer. Sylvie Vojik explique :

⁸⁶⁹ Voir *ambeckcs.pdf* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 15 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bookarts.uwe.ac.uk/pdf/papermodels/ambeckcs.pdf>.

⁸⁷⁰ Voir ART3. 2003 / art3 [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.art-3.org/art-contemporain/expositions-2003.php>.

Francesc Ruiz a pensé ensemble le projet sous la forme du livre et d'une frise, qui est le livre déployé au mur. Une réunion de travail réunissant l'artiste, la graphiste et art3 en a posé les termes et le désir d'avancer dans ce projet [...] Le livre paraît inachevé sans reliure, ni couverture à proprement parler puisque le livre permet 7 possibilités dans le montage, donc 7 couvertures. La collaboration avec la graphiste et l'imprimeur, qui sont intervenus à différentes étapes du projet notamment dans la faisabilité technique, a été importante.

Le contexte de cette résidence au sein d'un lieu d'exposition avec une activité d'édition de livres d'artistes semble donc avoir contribué à la forme matérielle de ce livre. À la fin du livre, sur la page précédant l'achevé d'imprimer, on peut lire :

Ésta es mi playa, de Francesc Ruiz, comprend 124 dessins avec lesquels vous pouvez reconstituer une œuvre portant le même titre. Pour cela il suffit de démonter le livre et d'essayer de réaliser, à l'image d'une frise, une bande d'environ 14 mètres de long.

Ainsi, le livre a une forme singulière qui se prête à la lecture et à l'exposition. Il a d'ailleurs donné lieu à plusieurs expositions dont une à l'issue de la résidence, à la galerie Art3 du 7 au 28 novembre 2003.

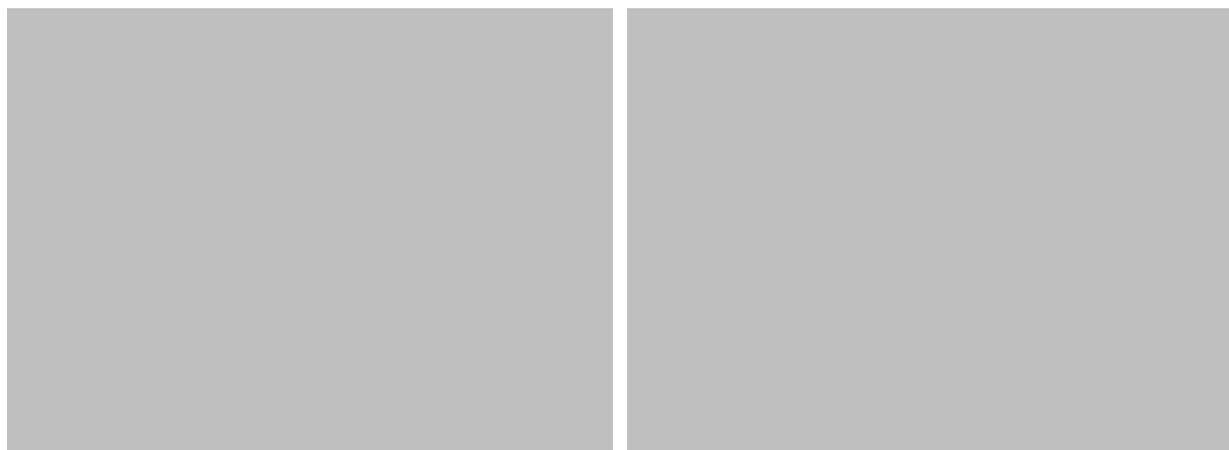


Figure 14 : Photos de l'exposition à la galerie Art3 (photos : Audrey Marlhens sur le site <http://www.art-3.org>)

Il constitue aussi une exposition potentielle qui peut être actualisée par l'acheteur du livre.

L'artiste de l'œuvre *Maria Theodora*, Jakob Gautel, a bénéficié d'une bourse d'étude française du programme *La Villa Médicis hors les murs*, attribuée par

l'Association française d'action artistique⁸⁷¹ et destinée à des artistes et professionnels pour développer un projet artistique à l'étranger. Il le mentionne sur la dernière double page du livre : « Ce livre a été réalisé à la suite de plusieurs séjours en Indonésie entre 1995 et 1997, dans le cadre du programme "Villa Médicis hors les murs" de l'AFAA – Ministère des Affaires Étrangères, France ». Dans les réponses qu'il nous a envoyées, il écrit : « En 1999/2000 le gros du concept de la maquette était fini ». On remarque ici une distinction avec le cas évoqué précédemment. Le livre de Francesc Ruiz a été conçu et produit durant sa résidence à Art3 alors que Jakob Gautel a réalisé la maquette du livre après sa résidence. Le livre n'a pas été produit au cours de cette résidence et le contexte de la résidence ne semble pas avoir une incidence sur la forme matérielle du livre.

Patrick Corillon a réalisé *De rerum fabula* dans le cadre d'une résidence au Château de la Napoule dans les Alpes-Maritimes. Les images de son livre sont d'ailleurs des photographies prises à l'intérieur du château et dans ses jardins. La résidence a donné lieu à la fois à une exposition dans les jardins et à une publication. Lors de l'entretien téléphonique, il revient sur la naissance du projet de livre :

C'était suite à une rencontre avec la directrice d'un lieu de résidence artistique. Elle m'avait invité à passer une résidence et à faire ce livre, enfin elle m'avait dit tu peux faire un livre : budget illimité. C'est la seule fois de ma vie qu'on m'a dit ça. [...] Mais le coût, c'est-à-dire le contexte donnait une liberté totale et j'ai accepté le jeu de me dire : « Tiens, qu'est-ce que ça donnerait ? ». Voilà, je ne pense absolument pas à ça. Parce que j'ai toujours pensé à ça et ça fait partie de la production pour moi. Production et fond, enfin le fond du projet, vraiment ce qu'on défend, tout ça est extrêmement lié. Je ne le vis pas comme un combat ou comme des déceptions ou des... C'est plus l'idée où je me dis tiens je fais avec ce que j'ai.

Cette carte blanche à l'artiste évacuant toute limite financière offrait à l'artiste des conditions différentes de celles qu'il avait connues jusqu'ici pour ses publications. Cela explique probablement la présence de mécanismes d'ingénierie papier dans ce livre alors que ses publications précédentes avaient une facture plus simple. La résidence au Château de la Napoule a offert l'occasion d'expérimenter certaines possibilités matérielles qui n'étaient pas envisagées jusqu'alors, probablement en

⁸⁷¹ Opérateur délégué du ministère des Affaires étrangères désigné aussi par son acronyme : AFAA fondé en 1922. Lors de sa fusion avec l'Association pour la diffusion de la pensée française en 2006, il devient Culturesfrance puis il est remplacé par L'Institut français en 2011.

raison de leur coût. On mesure ici l'incidence que peuvent avoir les moyens financiers sur la forme matérielle des livres d'artiste.

Le livre de Mette-Sofie D. Ambeck a été produit lors d'une résidence de 4 jours au Laser Studio du Centre for Fine Print Research (CFPR) de la University of the West of England à Bristol. Cette résidence, qui s'est tenue du 5 au 8 juillet 2010, s'inscrivait dans le projet *Paper Models : Investigating laser cut technology to develop new artist's books and paper-based creative practice for arts, crafts and design*⁸⁷². Cette résidence de production de livres d'artistes a permis à l'artiste de produire deux livres : *Steam, Salt, Milk* qui compte 144 pages et tiré à 5 exemplaires, et *Day return*, un *leprello* de 10 pages en 10 exemplaires. Dans le compte-rendu de la résidence, on constate que l'artiste avait échangé précédemment avec Tom Sowden⁸⁷³ à la direction du projet *Paper Models*. Elle est venue avec les deux projets déjà prêts à être imprimés. L'étude de cas qui documente la résidence montre que les échanges en amont ont permis de fabriquer les livres en un minimum de temps. Ainsi, Tom Sowden avait cherché et s'était procuré les papiers adéquats (i.e. correspondant à la demande de l'artiste et compatibles avec la technique utilisée), et réalisé plusieurs tests en amont ; Mette-Sofie D. Ambeck avait préparé ses fichiers. Il y a eu de nombreux ajustements techniques car l'artiste n'avait jamais travaillé la découpe laser auparavant, et qu'il y avait une part d'expérimentation technique.



Figure 15 : Le livre *Day Return* : boîte, pages intérieures et zoom sur une des découpes laser

⁸⁷² Traduction : Modèles de papier : recherche sur la technologie de découpe laser pour développer de nouveaux livres d'artistes et des pratiques créatives basées sur le papier pour les arts, l'artisanat et le design. Le projet, dirigé par le chercheur Tom Sowden, était financé par le Arts and Humanities Research Council (AHRC), le conseil de recherche britannique qui soutient la recherche et les études de troisième cycle dans les arts et les sciences humaines.

⁸⁷³ Ils avaient échangé plus tôt dans l'année à l'occasion du Doverrode Book Arts Festival.

La boîte qui contient le livre est imprimée mais pas le *leporello*. Les seuls éléments visibles sont ceux réalisés par la découpe laser. Cette technique, au cœur du projet de résidence, est ainsi très présente dans *Day return* et détermine sa forme matérielle.

Les livres d'artistes sont parfois publiés à l'occasion d'une exposition ou à la suite de celle-ci. On constate dans la base de données que 25⁸⁷⁴ livres du corpus sont concernés. Parmi ces livres, on a pu recueillir le témoignage de trois artistes (Céline Duval, Julien Nédélec et Sara MacKillop) et de 1 éditeur (Michel Baverey) On va donc puiser dans leurs témoignages afin d'observer comment le contexte spécifique de l'exposition peut être déterminant dans la forme définitive des livres d'artiste. Céline Duval a publié son livre d'artiste dans le cadre d'une exposition éponyme à Vénissieux, une commune de la métropole lyonnaise. Elle raconte :

Françoise Lonardon, alors directrice de l'espace arts plastiques Madeleine-Lambert de Vénissieux m'a proposé de réaliser à la fois une exposition et de une publication, « un livre d'artiste ». Quant au contenu, j'étais absolument libre de faire ce que je voulais.

Cette exposition réunissait plusieurs œuvres. Il y avait un ensemble de photographies tirées en grand format et issues du fonds d'images de l'amateur d'art Jules Maciet, retravaillées par l'artiste, imprimées et disposées sur des grandes tables inclinées. Sur un mur, un écran diffusait la vidéo *Le géologue* donnant à voir un géologue manipulant dans ses mains des images de roches et de constructions vernaculaires qu'il commentait. Et il y avait le livre *La stratigraphie des images*. Les images présentes dans le livre ne sont pas issues de d'autres œuvres de l'exposition. Le livre était présenté en tant qu'œuvre au même titre que les photographies et la vidéo présentes dans l'espace d'exposition. Cette œuvre inédite a été produite et présentée à l'occasion d'une exposition.

Le livre *Atlas* de Wim Delvoye a aussi été produit dans le cadre d'une exposition mais l'entretien téléphonique avec Michel Baverey, coéditeur du livre, a révélé que le livre n'était pas prêt pour l'exposition mais qu'il est paru la même année. Ce livre reprend une carte d'un monde imaginaire que Wim Delvoye exposait au

⁸⁷⁴ Il s'agit de : *Alpha, Lire (leggere), Fresh fruit + tables, 6 septembres, Assemblée générale, Nous ou petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître, Reading dance, De rerum fabula, Papier imprimé, Trou type (études de caractères), Atlas, La stratigraphie des images, Ferien, 100 Jahre, Specimen colony: six colonies for a european city, Plis pages/Pliegues paginas, I do not own the modern times, La boîte de couleurs, Labyrinth: local lanes, walks, bristol 1990, Mirrors, Dans la lune, Nothing is original, Lignes de train, Sometimes you win sometimes you lose, Thereherethere, Sursaturation, Série noire et I seem to be the only one left.*

FRAC des Pays de la Loire. Cette carte a été découpée continent par continent, avec à l'intérieur de chacun d'entre eux des zooms sur les différents pays, et à la fin du livre, un index qui renvoie vers les différentes pages. L'exposition a offert une occasion pour produire un livre d'artiste mais contrairement au livre de Céline Duval, il s'agit ici d'un livre réalisé à partir d'une autre œuvre de l'artiste.

Julien Nédélec a publié *Lignes de train* à l'occasion de l'exposition collective *RN 137* du nom de l'axe routier qui relie Nantes à Rennes. L'exposition s'est tenue à L'Atelier à Nantes du 15 mars au 10 avril 2011 et à 40mcube à Rennes du 18 novembre au 17 décembre 2011. Elle a réuni douze artistes nantais et rennais dans le cadre d'une collaboration entre le centre d'art contemporain 40mcube situé à Rennes et la Zoo galerie de Nantes, qui reprend le nom de l'axe routier qui relie les deux villes. Cela est mentionné sur la page de l'achevé d'imprimer : « Ce livre est publié avec le concours de 40m cube et de Zoo galerie à l'occasion de l'exposition RN 137 présentée à 40m cube ». *Lignes de train* donne à voir des lignes tracées à main levée au cours d'un trajet en train de Nantes à Rennes. Les lignes oscillent au gré des mouvements du train. Il s'agit d'une œuvre inédite dont le sujet est directement lié à l'exposition. L'artiste propose un trajet entre les deux villes dont le livre garde la trace sous la forme de lignes. Le livre est imprimé uniquement sur le recto dans un format à l'italienne propice à accueillir ces lignes quasiment horizontales. Sur le bord gauche de la quatrième de couverture, on voit ce qui semble être la fin d'une ligne suivie d'un point et de « Nantes ». À l'inverse, sur le bord droit de la quatrième de couverture, on voit la fin d'une ligne, un point et la mention « Rennes ». La quatrième de couverture invite ainsi à envisager les pages comme l'espace entre ces deux villes. L'artiste prend comme sujet le contexte de l'exposition et cela a une incidence sur la forme du livre.

Le livre *Mirrors* de Sara MacKillop a été publié suite à une exposition éponyme au Mews Project Space à Londres en février 2010. L'exposition présentait un ensemble d'images de miroirs issues du catalogue de vente Argos, scannées et agrandies à la taille de l'objet d'origine. Les images étaient imprimées sur de grandes feuilles de papier fixées au mur par deux épingles. Le bas de la feuille restait ainsi mobile. Le livre *Mirrors*, autoédité, présente également des images de miroirs tirées du catalogue Argos imprimées sur des feuilles A4 dans un grammage plutôt faible qui laisse voir les pages suivantes. Les miroirs occupent peu d'espace sur les pages

blanches. Parfois un miroir est seul sur la page, d'autres fois l'artiste en positionne plusieurs sur la même page suggérant un espace domestique. Le livre n'est pas relié. La feuille était à moitié fixée sur le mur de l'exposition, et elle ne l'est plus du tout dans le livre. L'artiste explique :

The Mirrors publication is a loose leaf format and so the sequence of the pages can be amended by the reader which I liked a lot so that you could see one image through the others and is quite open in possibilities⁸⁷⁵.

On voit ici une exposition et une publication assez proches, utilisant des images similaires mais qui, selon le médium utilisé, exposition ou livre, se déclinent en deux propositions différentes.

On peut évoquer un autre contexte avec le livre *Cut*. Ce livre d'artiste fait figure d'exception parmi les réalisations de la designer et graphiste Marie Bocquet. Marie Bocquet a réalisé ce livre alors qu'elle était étudiante en design graphique. Il s'agissait d'un sujet donné en classe consistant à réaliser un *flipbook* et les prototypes réalisés ont été présentés dans un concours international de *flipbooks*. Son livre a été lauréat du concours et le prix était la publication du livre en 1000 exemplaires. C'est ce contexte particulier de naissance du projet et de production du livre qui a conduit Marie Bocquet à réaliser ce livre d'artiste.

Dans le cadre des commandes à Ólafur Eliasson et Jakob Gautel, le contexte n'a pas eu d'incidence sur la forme du livre mais que pour Julien Nédélec c'est le contraire.). Mais dans ce dernier cas, la publication était réalisée conjointement à une œuvre in-situ. Lorsqu'il s'agissait de résidences, on remarque que celles-ci ont eu une incidence sur la forme du livre en lien avec l'exposition (Francesc Ruiz) ou avec le budget « illimité » (Patrick Corillon) et sur la technique utilisée (Mette-Sofie d'Ambeck). Dans le cadre des expositions, on observe que plusieurs oeuvres ont été pensées pour l'exposition (Céline Duval, Wim Delvoye, Julien Nédélec, Sara McKillop) et pour au moins d'entre eux, on peut considérer que ce contexte a contribué à la forme du livre avec le livre non relié de Sara McKillop et l'atlas de Wim Delvoye conçu à partir des cartes imaginaires qui étaient exposées.

⁸⁷⁵ Traduction : La publication *Mirrors* est constituée de feuilles volantes et l'ordre des pages peut ainsi être modifié par le lecteur, ce qui me plaisait beaucoup ; cela permet de voir une image à travers les autres et offre diverses possibilités.

3.1.4 Un livre à partir d'une autre œuvre de l'artiste

Dans certains cas, le livre provient d'un autre projet. Ainsi, le livre de Fanette Mellier est issu d'une installation exposée au Centre de Création pour l'Enfance de Tinquieux en 2010. Il s'agissait d'un cycle lunaire réalisé en sérigraphie avec un principe de surimpression des images. La première image a ainsi reçu une seule couche de couleur, et la dernière, 30. La scénographie de Grégoire Romanet présentait les images imprimées dans un grand format, placées à la verticale sur des supports en bois autour desquelles les visiteurs pouvaient déambuler. Au fil des jours, en suivant le cycle lunaire, les images étaient placées à l'horizontale⁸⁷⁶. La première édition du livre a été publiée en 2013, soit 3 ans après l'exposition. Fanette Mellier explique :

Je connaissais un peu Alexandre Chaize⁸⁷⁷ car nous avons fait la même école [...] nous avons eu l'occasion d'échanger plusieurs fois [...]. À mon retour en France, ils m'ont proposé d'éditer *Dans la lune*, car je cherchais un éditeur pour ce livre qui découlait de l'exposition éponyme.

Le livre *Dans la lune* est en quelque sorte une adaptation de cette installation sous la forme d'un livre. L'exposition organisait les images selon un certain ordre, celui du cycle lunaire, alors la forme séquentielle du livre, était particulièrement adaptée pour accueillir cette suite d'images.

Empty words, le livre de Jürg Lehni et Alex Rich, tire son origine d'une installation éponyme réalisée en 2008 soit trois ans avant la publication du livre par l'éditeur Nieves. Sur son site internet, Jürg Lehni présente l'installation ainsi : « Empty Words is a system for typesetting and producing text-based posters consisting of only holes⁸⁷⁸ ». Elle fonctionne avec une interface logicielle personnalisée et un coupe-vinyle adapté à ces découpes. Pour fabriquer le livre, les deux artistes ont réalisé eux-mêmes les perforations des pages. Jürg Lehni remarque :

⁸⁷⁶ Voir *Exposition Dans la lune / Fanette Mellier* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 17 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://fanettemellier.com/project/dans-la-lune-expo/>.

⁸⁷⁷ L'éditeur des Éditions du livre.

⁸⁷⁸ *Jürg Lehni — Empty Words* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 23 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <http://juerglehni.com/works/empty-words>. Traduction : Empty Words est un système de composition et de production d'affiches textuelles composées uniquement de trous.

I still have to smile when I think about the absurdity of a book translating a physical installation in which a computer-controlled system carefully produces unique pieces on paper with a blade, being manually drilled, hole by hole, over a full week of physical, human labor⁸⁷⁹.

Certains livres sont liés à d'autres livres de l'artiste dont ils constituent en quelque sorte une nouvelle mouture. Ainsi Fanny Millard explique à propos de son livre : « BASIC SPACE est l'aboutissement de plusieurs projets menés auparavant (projet CUBE, projet patrons..) qui ont été des étapes indispensables pour arriver à la maturité du projet ».

C'est aussi le cas de Radoslaw Nowakowski qui, à la question « Does this book come from another artistic project ? », répond :

Yes. In Non-description of the World – part 1, the book I had made almost twenty years before the street-book was printed, there is a description of Amsterdam where the text meanders among the small colourful houses. So, the street-book is as if one line taken from there and magnified⁸⁸⁰.

Il ajoute : « All my books are linked in that way. A phrase, a word, a page, a sign, a drawing in one book can be the starting point for another one. My books are a kind of hyperbook, I may say so⁸⁸¹ ».

Parfois aussi l'artiste décline plusieurs œuvres autour d'un projet. À propos de son livre *Specimen colony*, Alec Finlay explique : « This book is part of a wider project – a memory of, an extension of, an artwork, and a commentary upon it⁸⁸² ». De la même manière, Jakob Gautel raconte comment le projet est né :

Comme une suite absolument logique de mes recherches sur Maria Theodora et cette histoire familiale. Maria Theodora est une œuvre à multiples facettes, avec des questions et des cristallisations formelles de ces questions, certaines abouties, d'autres non. Font partie du projet Maria Theodora les photos, la

⁸⁷⁹ Traduction : Je souris encore quand je pense à l'absurdité d'un livre traduisant une installation physique dans laquelle un système contrôlé par ordinateur produit soigneusement des pièces uniques sur du papier avec une lame, percé manuellement, trou par trou, pendant une semaine entière de travail physique et humain.

⁸⁸⁰ Traduction :

- Ce livre est-il issu d'un autre projet artistique ?

- Oui. Dans Non-description of the World - partie 1, le livre que j'avais fait presque vingt ans avant que le livre-rue ne soit imprimé, il y a une description d'Amsterdam dans laquelle le texte serpente parmi les petites maisons colorées. Le livre-rue est donc comme une même ligne tirée de cette description et augmentée.

⁸⁸¹ Traduction : Tous mes livres sont liés de cette façon. Une phrase, un mot, une page, un signe, un dessin dans un livre peut être le point de départ d'un autre. Mes livres sont une sorte d'hyperlivre, si je puis dire.

⁸⁸² Traduction : Ce livre fait partie d'un projet plus vaste - un souvenir, une extension, une œuvre d'art et un commentaire sur celle-ci.

vidéo Batavia 1996, la robe, la chaise, des objets de famille, les trois textes entremêlés du livre...

On voit ainsi que certains livres d'artistes s'inscrivent dans des projets plus larges.

3.2 La réalisation : collaborations, aléas et forme définitive des livres

3.2.1 Des collaborations

Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération⁸⁸³.

Ces propos d'Howard Becker invitent à prendre en compte tous les acteurs impliqués dans la production du livre d'artiste. Il explique :

Tout ce qui n'est pas fait par l'artiste, c'est-à-dire par celui qui exerce l'activité cardinale sans quoi l'œuvre ne serait pas de l'art, doit être fait par quelqu'un d'autre. L'artiste se trouve ainsi au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre⁸⁸⁴.

Cela semble particulièrement valable dans le cas d'un livre d'artiste qui implique le concours de plusieurs acteurs de la chaîne du livre. On s'intéressera ici aux collaborateurs de l'artiste, et en particulier au principal d'entre eux : l'éditeur. On s'appuiera sur les questions posées aux artistes et éditeurs afin de comprendre comment ces collaborations peuvent avoir un impact sur la forme matérielle des livres.

Anne Moeglin-Delcroix avait posé que le livre d'artiste impliquait « le rôle prépondérant, voire exclusif, de l'artiste à toutes les étapes de la réalisation du livre que sont la conception, la réalisation, l'édition⁸⁸⁵ ». Dans les termes d'Howard Becker, on peut reformuler en disant que l'artiste doit pratiquer les activités cardinales⁸⁸⁶ du livre d'artiste. On peut s'attendre à ce qu'un éditeur familier avec les théories du livre d'artiste veille à ce que l'artiste ait ce rôle prépondérant. Lors d'un

⁸⁸³ BECKER, Howard Saul. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 2010, 1 vol., p. 27.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁸⁵ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S.l.] : Le mot et le reste, 2012, p. 23.

⁸⁸⁶ Il s'agit des activités principales de l'art par opposition aux activités dites « de renfort ».

échange informel⁸⁸⁷, le documentaliste du FRAC des Pays de la Loire, Emmanuel Lebeau, expliquait que lorsque le FRAC édite ou coédite des publications d'artistes, l'artiste a carte blanche tant du point de vue de la forme du livre que des idées, le FRAC faisant le choix de ne pas s'immiscer dans la création de l'artiste. Lorsque la collaboration se déroule ainsi, l'artiste a une liberté maximale et l'éditeur se met à son service. Radoslaw Nowakowski était dans une configuration de ce type lorsqu'il a coédité la première édition de *Ulica sienkiewicza w kielcach*⁸⁸⁸. Il raconte :

The art gallery (the publisher, or copublisher, of the first edition) was absolutely aware that this was a completed work, and nothing could be changed. I went to the printer with a CD and a copy printed, assembled and bound by myself, so that he could see what it looked like⁸⁸⁹

Il y a une séparation nette entre la conception de l'œuvre et sa fabrication. Dans ce type de collaboration, le projet n'est pas amené à évoluer au cours de la fabrication.

Katarzyna Bazarnik et Zenon Fajfer, artistes-auteurs dirigeant une collection dédiée à la *libérature*, cherchent à offrir à l'auteur toute la latitude dont il a besoin pour s'exprimer dans cette écriture totale qui exploite le potentiel d'expression de la forme du livre. Ils racontent :

We supervise not only language editing and typesetting of the books published in the series, but also their printing, which means that we are in touch with the printers. Since the idea of liberature is that it is the author/writer who shapes the form of their own book (because it is meaningful to him or her), we collaborate with the authors very closely, i.e. we consult the choice of format, paper, typeface etc. with them. When we deal with the dead authors, we carry out research to learn to what extent the author was involved in the design of the material form of a book, and try to reproduce it as closely as possible. So as authors, we have a lot of autonomy when we publish our own books. And we want to give as much autonomy as possible (technically and economically) to other people who publish their works in the "Liberatura" series⁸⁹⁰.

⁸⁸⁷ Échange à l'occasion de la consultation du fonds de livres d'artistes du FRAC des Pays de la Loire, à Carquefou, le 22 février 2017.

⁸⁸⁸ La seconde est une autoédition.

⁸⁸⁹ Traduction : La galerie d'art (l'éditeur, ou le co-éditeur, de la première édition) était absolument consciente qu'il s'agissait d'une œuvre achevée, et que rien ne pouvait être modifié. Je me suis rendu chez l'imprimeur avec un CD et un exemplaire imprimé, assemblé et relié par mes soins, afin qu'il puisse voir à quoi cela ressemblait.

⁸⁹⁰ Traduction : Nous supervisons non seulement la rédaction et la composition des livres publiés dans la collection, mais aussi leur impression, ce qui signifie que nous sommes en contact avec les imprimeurs. Puisque l'idée de la littérature c'est que l'auteur/écrivain qui façonne la forme de son propre livre (parce qu'elle a un sens pour lui), nous collaborons très étroitement avec les auteurs, i.e. nous les consultons pour le choix du format, du papier, de la police de caractères, etc. Lorsqu'il s'agit d'auteurs décédés, nous effectuons des recherches pour savoir dans quelle mesure l'auteur était impliqué dans la conception de la forme matérielle d'un livre, et nous essayons de la reproduire le plus fidèlement possible. Ainsi, en tant qu'auteurs, nous disposons d'une grande autonomie lorsque nous publions nos

Les deux auteurs ont l'expérience de cette écriture totale qu'ils ont théorisée et occupent aussi des fonctions éditoriales. C'est pourquoi ils sont particulièrement attentifs à la forme matérielle des livres. Plutôt qu'une séparation nette entre conception et production comme dans le cas précédemment évoqué, l'éditeur est ici en étroite collaboration avec les artistes et les collaborateurs. Dans une telle configuration, les artistes peuvent faire évoluer la forme matérielle du livre au cours de la production.

Céline Duval avait aussi carte blanche pour *La stratigraphie des images*. Mais à la question : «Comment s'est déroulée votre collaboration avec l'éditeur de ce livre ?», elle répond :

Très bien puisque j'étais très libre de faire ce que je voulais. Seul le texte ajouté en insert a été mis en page par une personne de la ville et ne correspondait pas à ma ligne graphique. Mais il vient en supplément et n'est pas vraiment considéré comme faisant partie du livre [...] la mise en page du texte avec la présence de photographies de l'exposition ne me plaisait pas.

On voit ici que même si l'artiste semblait libre pour ce projet, des éléments ont été imposés par l'éditeur, la ville de Vénissieux. Un livret intitulé *Iconomancie* écrit et mis en page par la directrice du service arts-plastiques de Vénissieux, Françoise Lonardi, a été ajouté à la publication contre le gré de l'artiste.

Le témoignage de Julien Nédélec pointe deux éléments importants de la collaboration artiste-éditeur :

- Comment qualifier la relation que vous avez eu avec l'éditeur de *Feuilleté et Cahier de Chantenay* (Zédélé) ?
- C'est un dialogue.
- Vous êtes-vous senti tenir les rênes de la réalisation de l'ouvrage ?
- J'ai le final cut comme on dit.

Le dialogue entre l'artiste et l'éditeur et la décision finale de l'artiste rendent possible une évolution de la forme du livre au cours de la production tout en garantissant le rôle prépondérant de l'artiste.

propres livres. Et nous voulons donner autant d'autonomie que possible (techniquement et économiquement) aux autres personnes qui publient leurs œuvres dans la collection Liberatura.

Dans certains témoignages, les artistes pointent les avantages de la collaboration avec un éditeur. Fanette Mellier apprécie ainsi le confort de cette collaboration :

À partir du moment où les Éditions du livre ont pris en charge l'édition du projet, je n'ai pas eu de difficultés particulières. C'est l'éditeur qui a assumé les « difficultés » (financières, matérielles, etc). En tant qu'auteur j'ai été protégée de toutes ces questions.

Sara MacKillop qui a auto-édité plusieurs livres et collaboré avec un éditeur pour d'autres, évoque une autre qualité de la collaboration avec un éditeur : « It is very useful sometimes to have to explain what you are intending to do as it helps you formulate what you are doing more clearly⁸⁹¹ ». Faire publier son livre par un éditeur implique des échanges avec un tiers qui peuvent être bénéfiques au projet.

Les propos de Jürg Lehni révèlent une transmission d'une définition du livre d'artiste par l'éditeur :

For Benjamin⁸⁹² it was important that such a book would not simply be the documentation of a series of exhibitions, but would be a separate project in its own right, and I think it was this notion that years later has triggered us to finally follow up on the invitation and make a series of books that answered it⁸⁹³.

Lorsque Jürg Lehni et Alex Rich conçoivent leurs premiers livres d'artistes, ils abordent ces publications selon la conception qui leur a été transmise par l'éditeur Nieves et qui est basée notamment sur l'idée qu'un livre d'artiste n'est pas un livre sur l'art mais une oeuvre en soi.

Dans certains livres du corpus, les artistes ne semblent pas avoir eu un rôle prépondérant. Emmanuel Lebeau du FRAC des Pays de la Loire avait mentionné que les artistes s'impliquaient plus ou moins dans la conception des livres d'artistes que le FRAC publiait. Il mentionnait ainsi que Marie-Ange Guillemot avait été très présente, et que Wim Delvoye s'était laissé guider par l'éditeur pour la publication

⁸⁹¹ Traduction : Il est parfois très utile de devoir expliquer ce que vous avez l'intention de faire, car cela vous aide à formuler plus clairement ce que vous faites.

⁸⁹² L'éditeur du livre.

⁸⁹³ Traduction : Pour Benjamin [l'éditeur], il était important qu'un tel livre ne soit pas simplement la documentation d'une série d'expositions, mais qu'il soit un projet distinct à part entière, et je pense que c'est cette notion qui, des années plus tard, nous a incités à enfin donner suite à l'invitation et à réaliser une série de livres qui y répondent.

d'*Atlas*. Michel Baverey revient sur cette implication variable de l'artiste constatée au cours de sa carrière :

l'artiste peut avoir lui-même différents degrés d'implication dans le projet. C'est-à-dire faire entièrement confiance et valider des étapes-clés ou au contraire, vouloir tout contrôler, choisir lui-même le graphiste et quasiment faire le montage budgétaire pour certains. Vraiment tous les cas de figure sont possibles [...] c'est vraiment de l'humanité. C'est des subjectivités de chacun. C'est le degré de confiance qui s'instaure entre les différentes personnes aussi. C'est-à-dire quand un artiste connaît bien un graphiste, il va lui faire confiance. Quand un artiste connaît bien un éditeur, il va lui faire confiance. Et puis souvent, une fois que la relation s'est établie, sincèrement quand ça se passe bien c'est la proposition la plus juste qui l'emporte. C'est pas une décision hiérarchique, qui vient du haut. Enfin moi c'est les collaborations que je préfère ça. À un moment donné on fait une proposition et puis les autres s'en emparent, et puis le projet évolue petit à petit comme ça. C'est ce que je disais tout à l'heure quand je disais « c'est le plus intelligent qui l'emporte. C'est pas une question de « c'est moi qui décide ». Donc voilà c'est des décisions collectives.

Ce témoignage permet d'envisager ces disparités de l'investissement de l'artiste dans le contexte plus large des relations humaines. Michel Baverey évoque aussi l'implication de l'éditeur :

Là on aborde une autre question qui est le niveau d'implication d'un éditeur, dans un projet qui peut aller d'une implication très très forte c'est-à-dire de prendre des décisions importantes, infléchir le projet à ... voilà, ne quasiment rien faire, c'est-à-dire prendre quasiment un projet qui a été entièrement pensé et sur lequel il n'y a quasiment aucune intervention

Michel Baverey a coédité *Atlas* avec le FRAC. La notice de la bibliothèque Kandinsky ainsi que celle de la BnF renseignent Jean-François Taddei et Lieven Van Abeele comme « éditeurs scientifiques⁸⁹⁴ », et indiquent Michel Baverey et le FRAC Pays de la Loire dans « publication ». Michel Baverey a mentionné aussi le travail important du graphiste qui a réalisé le découpage de la carte et qui ne figure pas sur ces notices⁸⁹⁵. La production du livre semble ainsi s'organiser entre deux pôles : d'un côté, les deux directeurs artistiques en lien avec Wim Delvoye, et de l'autre un éditeur en charge des aspects concrets et notamment matériels de la publication. Cela recoupe finalement la distinction en anglais entre l'*editor* et le *publisher*. Pour *Atlas*, l'*editor* était Jean-François Taddei – apparemment avec le concours de Lieven Van

⁸⁹⁴ Dans le cas de cette publication artistique, on pourrait les désigner plutôt comme des directeurs artistiques.

⁸⁹⁵ On a regardé les notices de ces deux catalogues pour le sérieux de leurs notices et parce qu'il semblait intéressant d'avoir une bibliothèque d'une institution artistique à côté de la bibliothèque nationale.

Abeele – qui était l’interlocuteur de l’artiste en charge des aspects financiers de la publication ; et le *publisher* était Michel Baverey qui s’occupait des éventuelles difficultés techniques et des aspects matériels de la publication. Son témoignage rend compte de cette organisation de la production et des rôles de chacun :

Le directeur s’impliquait dans les projets éditoriaux. Ensuite, de la même manière y a des projets qui les intéressait plus ou moins [...] Bon voilà comme tout le monde y a des projets sur lesquels on s’investit plus ou moins. Donc j’ai eu les coudées plus ou moins franches. Ce qui est sûr, c’est que, au fur et à mesure de la collaboration, y a une confiance qui s’établit voilà donc y a aussi ce lien-là de faire confiance à ses collaborateurs [...] Ensuite, de mémoire, c’était surtout le FRAC qui décidait de la situation financière et des enjeux artistiques parce que j’étais jeune à l’époque donc j’avais pas la même bouteille que Jean-François Taddei qui était quelqu’un important dans le monde de l’art. Voilà donc il avait beaucoup plus de savoir, de connaissance sur le monde de l’art que moi. Donc des choses finalement assez logiques au fond [...] dans les faits, moi, je n’ai croisé Wim Delvoye que deux fois. C’est-à-dire que dans les faits quand le livre s’est réalisé, j’avais affaire à Jean-François Taddei et à son assistante. Et moi je travaillais chez le graphiste et on décidait des choses ensemble.

La forme définitive du livre est le résultat d’une succession de choix effectués au sein de cette collaboration organisée.

Le livre de Wim Delvoye a l’apparence d’un atlas des années cinquante, l’éditeur justifie ce choix ainsi : « les couleurs du monde qu’avaient conçu Delvoye appelaient à faire cet objet copiant des objets désuets ». Il parle ici des cartes géographiques de l’artiste exposées au FRAC qui ont été reprises pour réaliser ce livre⁸⁹⁶. Cette publication a plus de 20 ans alors lorsque l’éditeur Michel Baverey essaie de se remémorer le déroulé, il suppose que c’était son idée mais ne peut le confirmer. La notice du catalogue de la bibliothèque Kandinsky semble attribuer l’idée au directeur du FRAC de l’époque, Jean-François Taddei et au critique d’art Lieven Van den Abeele en indiquant « Ouvrage conçu par W. Delvoye sur une proposition de Jean-François Taddei et Lieven Van den Abeele ». On ne sait pas de quelle proposition il s’agit mais on peut supposer que c’était de réaliser un atlas puisque c’est l’idée principale de cette publication. Il est difficile de savoir qui a eu cette idée mais elle ne semble pas émaner de l’artiste. Cet exemple témoigne de la difficulté à démêler de qui viennent les idées dans un projet de publication lorsque différentes personnes collaborent. Ce livre s’apparente plus alors à une déclinaison

⁸⁹⁶ Voir chapitre 6, section 3.1.3 Des contextes spécifiques.

d'une œuvre de Wim Delvoye sous la forme d'un livre qu'à un projet artistique. La publication est ambiguë. Elle se trouve à mi-chemin entre un livre d'artiste et un livre sur l'art.

Certains livres du corpus naissent de collaborations entre plusieurs artistes. C'est le cas pour 9 livres du corpus, dont 8 entre deux artistes. Le neuvième est le livre *Sometimes you win, sometimes you lose* de l'artiste Alexandre Périgot qui a invité une quarantaine d'artistes à contribuer à sa publication en répondant à l'expression américaine « Sometimes you win, sometimes you lose⁸⁹⁷ » qui donne son titre à son livre. Concernant les autres livres issus de collaborations, il s'agit parfois d'artistes qui mènent une carrière commune à l'instar de Peter Fischli et David Weiss ou de Gilbert et George ; d'autres fois, d'artistes qui ont collaboré ensemble sur plusieurs projets tels que Jürg Lehni et Alex Rich ou Katarzyna Bazarnik et Zenon Fajfer, ou encore des artistes qui travaillent ponctuellement sur ce projet de livre comme Jocelyn Cottencin et Nathalie Collantes, Dominique de Beir et Charles Pennequin ou Dominique Goblet et sa fille Nikita Fossoul.

En outre, les artistes collaborent parfois avec des professionnels du livre, des arts graphiques ou des théoriciens de l'art. Ainsi par exemple Adva Zakaï a travaillé avec les graphistes Pierre Huyghebert et Gijs de Heij, Damien Hirst avec le graphiste et typographe Jonathan Barnbrook, et Hans-Ulrich Obrist et Pierre Huygues ont sollicité l'agence de design graphique M/M. On peut mentionner aussi la collaboration d'Ólafur Eliásson avec les designers Claudia Baulesch et Michael Heimann. Parmi les collaborateurs de l'artiste et de l'éditeur, on trouve parfois aussi des théoriciens de l'art tels que Françoise Lonardonni pour *La stratigraphie des images* ou le commissaire d'exposition Hans-Ulrich Obrist⁸⁹⁸ pour *Gilbert & George : art titles, 1969-2010 in chronological order* et *War Cut*.

Ces différents collaborateurs ont plus ou moins de place dans la création. Cela varie selon les artistes et leurs collaborateurs. Patrick Corillon dit vouloir laisser une place à leur parole⁸⁹⁹. En outre, son entretien révèle qu'il collabore aussi avec plusieurs lecteurs à qui il soumet ses livres avant de les produire. Le premier de ces

⁸⁹⁷ On pourrait traduire cette expression de manière littérale par : parfois tu gagnes, parfois tu perds.

⁸⁹⁸ Il est aussi l'auteur du livre du corpus : *The future will be*.

⁸⁹⁹ Voir chapitre 6, section 3.1.1 Quand les artistes définissent leurs livres.

lecteurs est une lectrice : sa femme, Dominique Roodthoof, comédienne, metteuse en scène et directrice artistique des éditions du Corridor. Il raconte : « quand j'ai terminé, l'histoire je la fait lire à ma femme [...] j'ai confiance dans son regard, donc elle me dit ça marche ou ça marche pas. Et si ça marche pas, soit je laisse tout tomber, soit je me remets à l'ouvrage ». Il dit qu'il a aussi un comité de lecture, « un groupe d'amis » qui le conseille depuis plus de 30 ans. Parmi eux, il y a notamment deux traducteurs. Il raconte :

Je travaille aussi depuis le début avec un traducteur allemand et un traducteur anglais que je n'ai jamais vus, je ne les ai jamais vus ni l'un ni l'autre, mais je dirais presque que ce sont des proches tellement on parle des projets et eux me donnent la pensée de la langue sous la structure de la langue [...] parce que une langue c'est aussi un point de vue comme les métiers d'un typographe d'un relieur, une langue c'est aussi une pensée sur le monde et ça... Je sais que je revois aussi beaucoup les projets - donc pas uniquement l'histoire mais le projet en général - parce que parfois eux, s'autorisent maintenant - parce qu'on se connaît de plus en plus - s'autorisent à me dire « Tiens ben là voilà moi en allemand, j'aimerais bien dire ces choses-là, je sais que toi tu ne le dis pas vraiment mais j'ai l'impression que c'est contenu dans l'histoire » et automatiquement ça a des répercussions sur le projet en général.

On prend ici la mesure de la contribution des collaborations diverses sur l'œuvre en général et donc probablement aussi sur sa forme matérielle.

Il n'y a pas toujours de collaboration avec un éditeur puisque dans certains cas, l'artiste s'auto-édite. L'artiste a alors un rôle exclusif. Cela concerne 15 livres du corpus. On peut distinguer parmi eux les artistes qui ne publient que leurs travaux comme Benoît Jacques avec sa maison d'édition Benoît Jacques Books, de ceux qui publient aussi les livres de d'autres artistes à l'instar de Simon Cutts des éditions Coracle que l'artiste dirige avec Erica Van Horn. Lorsque l'artiste s'auto-édite, il n'y a pas de médiation éditoriale. Le rôle de l'éditeur qui lit, évalue et qui a la responsabilité de la mise en livre⁹⁰⁰ revient à l'artiste qui a – pour reprendre les termes de Howard Becker – un « faisceau de tâches⁹⁰¹ » plus large. Toutes les étapes du processus de production peuvent alors être investies par le projet de l'artiste. L'acte artistique et éditorial sont fusionnés.

⁹⁰⁰ Voir OUVRY-VIAL, Brigitte. L'acte éditorial : vers une théorie du geste. *Communication & Langages* [en ligne]. 2007, Vol. 154, n° 1, p. 67-82.

⁹⁰¹ Voir BECKER, Howard Saul. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 2010, 1 vol.

Pour autant, on peut se demander si l'autoédition exclut toute collaboration. En regardant dans la base de données, on s'aperçoit que parmi les 15 livres auto-édités, il n'y a aucune collaboration d'artistes et que seuls 2 livres ont des contributeurs extérieurs. Il s'agit de *Couples* de Erik Kessels et de *Itoqqippoq* de Nancy Campbell. Le premier collabore avec Fabienne Feltus qui réalise le design graphique ; et la seconde, avec Manuel Mazzotti qui exécute la reliure. Nancy Campbell explique son choix :

I have some bookbinding experience but I am out of practice – I had made one previous leporello form several years before (Yan Tan Tethera) which I bound myself ; and I was therefore aware of the technical difficulties. So I commissioned the binding from Manuel Mazzotti rather than doing it myself. I was very happy with the outcome⁹⁰².

Si on regarde à présent les imprimeurs des 15 livres auto-édités, on voit que 12 sont imprimés par l'artiste lui-même. Les exceptions sont : *Havaianas*, *Panique générale* et *Vivre (un poème pour)*. Pour imprimer *Havaianas*, Erik van der Weijde a travaillé avec une imprimerie au Brésil⁹⁰³. Francine Zubeil a fait imprimer *Panique générale* chez l'imprimeur marseillais Coloriage et Benoît Jacques a tiré les exemplaires de *Vivre (un poème pour)* sur les presses de l'imprimeur italien Grafiche Milani avec qui il a l'habitude de travailler. Ce dernier raconte sa surprise à la découverte des pages imprimées de *Vivre (un poème pour)* :

Je voulais que ce livre soit comme un bouquet de fleurs multicolores. Lorsque je suis allé en Italie sur machine pour son impression, même les conducteurs ont été bluffés par la force des images apparues sur les premières feuilles, malgré un papier qui d'ordinaire aurait tendance à atténuer les couleurs. Le bouquet était bien là, plus sauvage et parfumé que je ne l'espérais.

L'auteur, auto-édité depuis 30 ans, prend en charge les différentes étapes de l'écriture à la diffusion du livre en passant par la fabrication. Cela lui permet de maîtriser la

⁹⁰² Traduction : J'ai une certaine expérience dans la reliure, mais je n'ai plus de pratique - j'avais déjà réalisé une forme de leporello plusieurs années auparavant (Yan Tan Tethera) que j'avais reliée moi-même ; et j'étais donc consciente des difficultés techniques. J'ai donc commandé la reliure à Manuel Mazzotti plutôt que de la faire moi-même. J'ai été très satisfaite du résultat.

⁹⁰³ Le nom de l'imprimerie n'est pas spécifié mais l'artiste hollandais a fait différents séjours au Brésil et plusieurs de ses livres sont imprimés là-bas.

forme finale des livres. On remarque que, pour cette rare tâche pour laquelle il collabore⁹⁰⁴, il est présent, suivant de près cette étape de la fabrication.

Ces différents témoignages mettent en évidence plusieurs situations :

- (1) L'artiste va voir l'éditeur avec un projet fini et l'éditeur a seulement le rôle d'un *publisher* (e.g. Radosław Nowakowski).
- (2) L'éditeur laisse « carte blanche » à l'artiste (Katarzyna Bazarnik et Zenon Fajfer).
- (3) L'artiste s'implique peu et la collaboration est organisée (Wim Delvoye).
- (4) L'éditeur transmet à l'artiste des connaissances sur le livre d'artiste (Jürg Lehni).
- (5) La collaboration donne lieu à un dialogue (Sara McKillop) mais à la fin, c'est l'artiste qui choisit (Julien Nédélec).
- (6) À travers les échanges avec l'artiste, les collaborateurs, ou parfois même des lecteurs du livre en cours de réalisation, peuvent contribuer au projet de l'œuvre et par là-même à sa forme définitive.

3.2.2 Quelques aléas de la production

On a considéré précédemment la production du livre d'artiste comme une activité collective. À présent, on va essayer de prendre en compte les aléas de la production. En puisant dans les témoignages des artistes et éditeurs, on va souligner les difficultés rencontrées et leurs conséquences sur l'œuvre en s'intéressant en particulier aux aspects matériels. Il s'agit ici de voir comment le projet du livre peut évoluer au cours de la production. Cette sous-partie est inspirée des travaux de Tim

⁹⁰⁴ On voit sur son site qu'il travaille avec deux personnes pour la distribution et diffusion de ses livres en Belgique et en Suisse. Voir *PROFESSIONNELS | Benoit Jacques Books* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 25 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://benoitjacques.com/professionnels/>.

Ingold. L'anthropologue déconstruit le modèle philosophique hylémorphique⁹⁰⁵. Il explique :

Je voudrais au contraire penser le *faire* comme un processus de *croissance*. Cela place dès le départ celui qui fait comme quelqu'un qui agit dans un monde de matières actives. Ces matières sont ce avec quoi il doit travailler et le processus de fabrication consiste à « unir ses forces » aux leurs, les rassemblant ou les divisant, les synthétisant ou les distillant, en cherchant à anticiper sur ce qui pourrait émerger. En ce sens, les ambitions de celui qui fait sont beaucoup plus humbles que celles impliquées par le schéma hylémorphique⁹⁰⁶.

Il s'agit d'examiner le livre au sein du processus de production comme une forme en croissance. Les propos de Honza Zamojski invitent à suivre cette approche : « the search for its form took until the very end of the printing process⁹⁰⁷ ». Le témoignage de Radoslaw Nowakowski donne un exemple d'évolution du projet :

I must admit the process of making the book was very difficult and complex, yet everything went smoothly and with no problems at all. There was one thing I changed. In the beginning I thought of writing many stories on the back of the flaps, as if going on inside the houses, but I gave up this idea. It could be quite interesting to have parallel worlds : the one of the traveller, and the one of the inhabitants⁹⁰⁸.

S'il est possible évidemment que le livre publié corresponde au projet de départ, cet exemple montre qu'il peut aussi évoluer.

Certains projets connaissent des péripéties. C'est le cas par exemple de *Maria Theodora*. Jakob Gautel revient sur les difficultés qu'il a rencontrées pour la publication de ce livre :

La réalisation du livre a été bloquée pendant plusieurs années suite à un changement de direction du Centre Culturel Français de Jakarta. En 1999/2000 le gros du concept de la maquette était fini, et le livre est seulement sorti en 2005. On a dû remonter toute la construction financière du livre, pas

⁹⁰⁵ Terme formé à partir du grec hyle (i.e. matière) et de morphe (i.e. forme) qui désigne une approche héritée d'Aristote qui envisage la production d'un artefact comme l'imposition d'une forme issue de l'esprit à une matière inerte.

⁹⁰⁶ INGOLD, Tim, GOSSELIN, Hervé et AFEISSA, Hicham-Stéphane. *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*. [S. l.] : [s. n.], 2017, p. 60.

⁹⁰⁷ Traduction : la recherche de sa forme a duré jusqu'à la toute fin du processus d'impression.

⁹⁰⁸ Traduction : Je dois admettre que le processus de fabrication du livre était très difficile et complexe, mais tout s'est bien déroulé et sans aucun problème. Il y a une chose que j'ai changée. Au début, je pensais écrire plusieurs histoires au dos des rabats, comme si elles se déroulaient à l'intérieur des maisons, mais j'ai abandonné cette idée. Il pourrait être très intéressant d'avoir des mondes parallèles : celui du voyageur et celui des habitants.

une mince affaire pour un artiste. Finalement il a été coproduit par le Goethe-Institut, le Centre Culturel Français de Jakarta et le FRAC Haute-Normandie (Rouen), et même mes propres parents ont participé modestement au financement. L'imprimeur, Heinz Holler à Karlsruhe, en Allemagne, nous a fait un très bon prix, et tous les scans, retouches et le traitement d'images ont été faits par moi chez mes parents, donc gratuitement.

Les difficultés budgétaires ont demandé du temps et conduit l'artiste à prendre en charge des tâches qui auraient pu être gérées par un éditeur. À la question : « Celles-ci (i.e. les difficultés) vous ont-elles amené à faire évoluer le projet initial ? », l'artiste répond : « Oui, en quelque sorte, le délai a aussi servi à resserrer le concept et à le rendre plus concentré ». Sans détailler, il constate que son projet a évolué.

Jürg Lehni revient sur le défi technique posé par la fabrication des exemplaires de *Empty words* :

Yes, there were some interesting challenges indeed [...] At first, we looked into laser cutting, but quickly noticed that this would become way too expensive, and also not quite aesthetically pleasing, with the typical burnt edges and resulting smell. This shifted our research towards paper drills. After a lot of searching, Alex managed to source a machine that originated from Japan, produced in the 1970s, that was capable of drilling all across the surface of roughly an A3 area [...] We used our modest production budget to acquire the machine and a selection of paper drill-bits of different diameters, and then started to figure out the production chain in my studio in London, where I was living at the time. In the end, we spent a full week of manual labour, manually drilling stacks of 150 pages that we kept together in a self-built wooden frame, with a computer printed mask marking the location for each hole, drilling one hole at a time. With 12 spreads in the book, 6 stacks of 150 pages per spread, and each spread consisting of about 120 holes, almost a million pieces of white confetti were produced during this week⁹⁰⁹.

Les difficultés techniques se soldent ici par un long travail manuel qui permet de parvenir à une forme satisfaisante.

⁹⁰⁹ Traduction : Oui, en effet il y a eu quelques défis intéressants à relever [...] Au début, nous nous sommes intéressés à la découpe laser, mais rapidement nous avons remarqué que ce serait beaucoup trop onéreux, et que ce n'était pas très esthétique non plus, de par les bords brûlés et l'odeur caractéristiques. Nos recherches se sont alors orientées vers les perceuses à papier. Après de nombreuses recherches, Alex a réussi à trouver une machine originaire du Japon, produite dans les années 70, qui était capable de percer sur toute la surface d'une surface d'environ un A3 [...] Nous avons utilisé notre modeste budget de production pour acquérir la machine et une sélection de forets à papier de différents diamètres, puis nous avons commencé à mettre au point la chaîne de production dans mon studio à Londres, où je vivais à l'époque. Au final, nous avons passé une semaine entière à percer manuellement des piles de 150 feuilles que nous gardions ensemble dans un cadre en bois que nous avons construit nous-mêmes, avec un masque imprimé par ordinateur marquant l'emplacement de chaque trou, en perçant un trou à la fois. Avec 12 feuilles dans le livre, 6 piles de 150 pages par feuille, et chaque feuille comprenant environ 120 trous, près d'un million de confettis blancs ont été produits durant cette semaine.

Les difficultés rencontrées lors de la production de *Sounds* ont trouvé une issue semblable. Keith Godard raconte :

It was impossible to find a printer as there was no printing except on the first page and cover. I had to buy all the different papers ranging from quit [sic] paper to noisy paper from separate suppliers and I collated with many assistants and interns to assemble the pages in order. Then we saddle stitch bind them and I take them to a print shop that trims them. The only change from a very limited first edition I had to not use hand made papers as they were too expensive⁹¹⁰.

Pour produire *ISBN*, l'éditeur Éditions éditions avait des contraintes techniques liées au budget limité. Valentin Robinet explique :

Nous avons rencontré des problématiques liées à la fabrication. Avec de faibles moyens nous ne pouvions pas imprimer un grand nombre d'exemplaires. C'est pour cela que nous avons également choisi de publier ces livres sur des plateformes de Print On Demand. C'était pour nous un moyen de rendre accessible ces ouvrages, et de « démocratiser » les livres d'artistes (en références aux livres des années 70 avec Ed Ruscha par exemple).

La solution trouvée par l'éditeur est celle du Print On Demand, compatible avec l'économie fragile d'une petite structure éditoriale spécialisée dans les publications d'artistes.

Parfois, l'artiste est préservé de ces aléas. C'est le cas par exemple de Marie Bocquet qui raconte :

La collaboration a été assez distante pour être honnête, j'ai remis mon prototype papier à l'éditeur qui s'est engagé à le fabriquer à 1000 exemplaires et à le publier (c'était le prix pour le gagnant du concours) [...] De mémoire, l'éditeur m'a dit que la production de ce livre avait posé un véritable challenge technique à l'imprimeur (pour couper les pages graduellement, un travail fastidieux), mais que ce dernier était fier d'avoir trouvé la solution. Toutefois ils n'ont pas voulu me donner leur secret de fabrication, et je n'ai pas vraiment insisté à l'époque pour connaître le fin mot de l'histoire.

Dans cet exemple, l'artiste n'est pas impliquée dans la mise en livre. Elle a confié son projet à l'éditeur et le projet artistique n'évolue plus au cours de cette étape. L'éditeur

⁹¹⁰ Traduction : Il était impossible de trouver un imprimeur car il n'y avait pas d'impression sauf sur la première page et la couverture. J'ai dû acheter les différents papiers, allant du papier silencieux au papier bruyant, auprès de différents fabricants et j'ai collationné avec de nombreux assistants et stagiaires pour assembler les pages dans l'ordre. Ensuite, nous les avons reliées en piqure à cheval et je les ai apportées chez un imprimeur qui les a rognées. Le seul changement par rapport à la première édition très limitée, c'est que je ne pouvais pas utiliser de papiers faits-main, car ils étaient trop chers.

a cherché les solutions techniques permettant de réaliser le prototype fourni par l'artiste.

Ces exemples puisés dans les témoignages des artistes offrent un aperçu des contraintes techniques, matérielles ou financières rencontrées lorsqu'on passe à l'étape de la fabrication des livres. On a constaté que lorsque l'artiste s'auto-édite ou si la collaboration avec l'éditeur le permet, conception et fabrication sont parfois entremêlées.

On a essayé de savoir quelle incidence ces aléas pouvaient avoir sur la forme matérielle des livres. Les propos de Fanny Millard fournissent un exemple d'un projet de livre qui évolue au cours de la production :

Le projet éditorial a connu différentes étapes, mais a été assez fluide globalement. Certaines collaborations échouées ont permis il est vrai de faire mûrir le projet, notamment d'avancer dans l'idée de créer deux versions, l'une illustrée, l'autre blanche à illustrer (version initiale pour les ateliers).

Ici, les péripéties rencontrées au cours de la production ont conduit à réaliser un livre en deux volumes plutôt qu'un seul.

Dans plusieurs réponses des artistes et éditeurs, on remarque que les contraintes ou difficultés ne sont pas perçues comme telles mais plutôt comme des circonstances avec lesquelles il faut composer, voire des défis à relever. On le voit dans les mots de Fanette Mellier :

Je n'ai pas eu de difficultés techniques, même si le livre exige une expertise particulière sur le plan de l'impression. En tous cas la complexité d'exécution de l'ouvrage constitue pour moi un enjeu de création, je ne peux donc la qualifier de « difficulté ». J'avais envisagé au départ d'utiliser 30 tons directs (comme dans l'exposition), mais ce n'était pas possible financièrement ni techniquement. Mais je n'ai pas de regret, car les aléas et contraintes du réel sont omniprésents dans le champ du graphisme. C'est un métier où on doit se positionner davantage comme un ingénieur que comme une « diva », ce qui est plus intéressant !

On trouve des échos dans les propos de Benoît Jacques, auteur-illustrateur avec derrière lui trente années d'autoédition :

Chaque nouveau livre comporte son lot de nouveaux challenges. Les difficultés que je rencontre sont toujours d'ordre créatif. Mais c'est le processus de création qui veut ça. On passe par toutes sortes d'états, d'enthousiasmes euphoriques à des doutes vertigineux en passant parfois par de profonds

désespoirs. Au final, la chose évolue forcément entre son point de départ et celui d'arrivée. Mais je ne saute dans la production que lorsque je considère que l'objet fonctionne au mieux de ce que je souhaitais réaliser.

Le témoignage de Patrick Corillon rejoint ceux de Fanette Mellier et Benoît Jacques. Lorsque je l'interroge sur les éventuelles difficultés rencontrées, il répond :

Le mot difficulté pour moi c'est un art de vivre. Difficultés, c'est comme quelqu'un qui se dit que voilà, sa course c'est le 100m s'il y a une haie au milieu, ça va être terrible. Moi je sais que la course dans laquelle je suis c'est le 110m haies. Elles font partie intégrante. Donc c'est : comment, qu'est-ce qu'on en fait, comment on s'adapte avec elles. Donc je dirai, les difficultés c'est comme une part du dialogue [...] ça revient peut-être à la question du livre d'artiste, dans le livre d'artiste, il faudrait tout faire pour qu'il n'y ait pas de difficultés, pour que sa parole, pour que tout se couche devant la volonté de l'artiste alors que moi j'aime bien me dire que voilà il va y avoir toujours des impondérables des choses auxquels on s'attend pas mais ça fait vraiment parti de la production et de la dynamique.

On note que ces témoignages proviennent d'une graphiste, Fanette Mellier, d'un auteur-illustrateur autoédité, Benoît Jacques, et de Patrick Corillon, artiste protéiforme qui œuvre à la fois dans les arts plastiques et le théâtre et qui a collaboré à plusieurs reprises avec un éditeur jeunesse (MeMo). Ces auteurs ne s'inscrivent donc pas exclusivement dans le milieu de l'art contemporain.

Les témoignages des artistes sur la production révèlent que certains projets ont évolué par rapport à l'idée de départ et leur forme aussi (Radosław Nowakowski et Fanny Millard), dans certains cas à cause de contraintes financières (Jakob Gautel, Valentin Robinet). Certains artistes les envisagent comme des défis (Jürg Lehni et Keith Godard) et considèrent qu'elles « font partie du jeu » (Benoît Jacques, Patrick Corillon et Fanette Mellier). N'ayant pas eu d'échanges avec l'éditeur, une des artistes dit avoir été préservée d'éventuelles difficultés (Marie Bocquet).

3.2.3 La forme finale des livres

La dernière étape de ce parcours à travers la genèse des formes matérielles des livres du corpus se clôt sur la forme définitive des livres. Becker écrivait : « une œuvre d'art doit sa forme définitive aux choix successifs, importants et minimes, que

l'artiste et d'autres effectuent jusqu'au dernier moment⁹¹¹ ». Il convient d'examiner la forme du livre au moment de sa publication, tout en restant conscient que la forme de chaque exemplaire continuera d'évoluer au cours de la vie du livre. On a donc demandé aux artistes et éditeurs ce qu'ils pensaient de la forme définitive de leur livre.

Erik van der Weijde fait un bilan positif de son livre *Havaianas* :

I like that is a simple idea, executed in a very simple and direct way. The size, colors and (screen) angles are all 1 – to – 1, so I am very satisfied with the final form. I don't think I could have done it differently⁹¹².

Comme lui, Francine Zubeil s'autoédite. Elle écrit à propos de *Panique générale* :

Je dois être sûre du déroulement et à un moment je sais que chaque chose est à sa place [...] Aucun regret. Quand j'ai terminé la maquette, j'étais sûre que c'était cela que je voulais exprimer. J'ai réfléchi pendant presque deux ans, récolté des images, des informations. Et tout s'est mis en place en deux jours. C'est pour cela que je parle de maturation.

Bernard Villers, qui recourt le plus souvent à l'autoédition, parle aussi du temps suffisamment long consacré à ses projets de livres : « Certains de mes livres mûrissent longtemps avant de trouver leur forme et parfois la technique qui conviendra ». Lorsqu'il s'agit d'autoédition, on peut s'attendre donc à ce que l'artiste-auteur, seul maître à bord, publie uniquement si le résultat lui convient.

Plusieurs artistes se disent plutôt satisfaits tout en gardant à l'esprit qu'une autre forme aurait été possible, voire même plus appropriée. Honza Zamojski explique :

I think that it was possible to create interesting typographic solutions that affect the ambiguity of the content. I am also happy with the form of the book that requires mindfulness and sensitivity, with contrast to strong colors and capital letters. If I could I would probably change a few pages with text, maybe not everything is as clear as I thought⁹¹³.

⁹¹¹ BECKER, Howard Saul. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 2010, 1 vol., p. 209.

⁹¹² Traduction : J'aime le fait qu'il s'agisse d'une idée simple, exécutée d'une manière très simple et directe. La taille, les couleurs et les angles (des écrans) sont tous à l'échelle 1, donc je suis très satisfaite de la forme finale. Je ne pense pas que j'aurais pu le faire différemment.

⁹¹³ Traduction : Je pense qu'il était possible de créer des solutions typographiques intéressantes qui influent sur l'ambiguïté du contenu. Je suis également satisfait de la forme du livre qui exige de l'attention et de la sensibilité, avec

De la même manière, Simon Cutts écrit : « I think only the craftsmanship of the book. It could be made a bit better physically, but on balance I accept it⁹¹⁴ ». On peut citer aussi les propos de Radoslaw Nowakowski :

Of course, I could do it better. No doubt. But I could do it worse, too. So, I'm trying not to think about it. This book is completed. The task was solved. The mystery of the street-book revealed. Case closed. Let's do another book⁹¹⁵.

Ces artistes, et notamment Simon Cutts et Radoslaw Nowakowski qui se sont autoédités, ont réalisé de nombreuses publications et leur expérience leur permet probablement de composer avec une certaine contingence inhérente à l'activité éditoriale.

Plusieurs auteurs font part de déceptions plus ou moins grandes vis-à-vis de la forme finale de leur livre. Certains petits défauts du livre se révèlent après la publication. Fanny Millard répond : « Je suis satisfaite de l'objet lui-même. Sans doute le coffret d'emballage aurait-il pu être mieux travaillé. Il est fragile et pose problème en librairie ».

Marie Bocquet évoque quelques imperfections liées au contexte particulier du concours étudiant qui a mené à la publication. :

Comme il s'agissait d'un projet étudiant (donc ni professionnel, ni commercial pour moi), je regrette de n'avoir pas peaufiné l'exécution de mon prototype, particulièrement la qualité de mes photos (je n'avais à l'époque en 2007 qu'un petit appareil numérique ne pouvant rendre qu'une quantité limitée de pixels – la technologie a tellement évolué depuis).

Certains défauts peuvent aussi découler de la collaboration comme on le voit dans les propos de Bernard Villers. Habitué à l'autoédition et imprimant seul ses livres, il évoque des difficultés qu'il a pu rencontrer lors de collaborations :

Les quelques livres qui m'ont posé problème sont ceux commandés par un tiers et imprimés à distance. Je ne suis pas assez « professionnel » pour bien transmettre mes exigences. Le travail alors est plus difficile. Mais j'ai en général d'heureuses surprises.

un contraste de couleurs franches et de lettres capitales. Si je pouvais, je changerais probablement quelques pages de texte, peut-être que tout n'est pas aussi clair que je le pensais.

⁹¹⁴ Traduction : Je pense seulement à l'aspect artisanal du livre. Il pourrait être un peu mieux fait, mais dans l'ensemble, je l'accepte tel qu'il est.

⁹¹⁵ Traduction : Bien sûr, je pourrais faire mieux. Sans aucun doute. Mais je pourrais faire pire, aussi. Alors, j'essaie de ne pas y penser. Ce livre est terminé. La tâche a été accomplie. Le mystère de la rue-livre révélé. Affaire classée. Faisons un autre livre.

Un artiste édité peut choisir d'interrompre la production du livre si le projet ne le satisfait pas. Lors de l'entretien, Julien Nédélec revient sur sa collaboration avec Zédélé pour le livre *Feuilleté* : « J'ai dit : si c'est pour qu'il soit pas comme je le veux, on le fait pas [...]. Si ça s'éloigne trop de mes choix et que je l'impression que c'est plus mon projet, je le ferai pas ». L'insatisfaction conduit ici l'artiste à s'opposer à l'éditeur.

Éric Watier explique avoir été déçu de la réédition de *L'inventaire des destructions* :

La première réédition a été ratée (façonnage, impression, papier...) C'est une des raisons qui nous a poussés, l'éditeur et moi, à repenser une nouvelle édition de 200 pages. La première édition et la dernière (celle de 200 pages) sont parfaites (pour moi).

L'artiste semble ainsi soucieux des qualités matérielles de ses livres. Mais ses propos révèlent aussi qu'il est capable de déléguer complètement la forme du livre à l'éditeur dans le cas de traduction. Il affirme :

J'adore l'édition suisse (en anglais) et la brésilienne. Je n'ai quasiment pas maîtrisé leurs formes. Pour la version suisse nous en avons discuté par mail avec l'éditeur. Pour la version brésilienne, ils avaient carte blanche et je suis vraiment très heureux de voir ce qu'ils ont fait. Plus il y a de matérialisation, mieux c'est. Une version espagnole est en cours. Il y a aussi une version numérique créée par Art Book Magazine. J'aime aussi la version tumblr.

La diffusion du contenu semble être la priorité. L'autorité de l'artiste ne s'exerce pas nécessairement sur la forme des publications et un même livre peut prendre des formes différentes. On retrouve dans ces propos – et notamment avec l'emploi du terme « matérialisations », des échos aux idées d'artistes conceptuels tels que Lawrence Weiner et ses célèbres *statements*⁹¹⁶.

Certaines marques du contexte de production sont imposées par le producteur du livre contre la volonté de l'artiste. Céline Duval énonce ses regrets :

Ne pas avoir eu le droit et le temps de gérer ce fameux texte qui venait s'insérer dans le livret. Et la présence de logos + indications de contexte de production en 4^{ème} de couverture.

⁹¹⁶ WEINER, Lawrence. *Statements*. New York: The Louis Kellner Foundation, 1968. L'artiste conceptuel écrit notamment : « The piece may be fabricated ».

Elle explique :

Un livre d'artiste doit être un espace de liberté, il n'est pas un lieu de publicité, ne devrait pas subir les règles du marché. C'est une œuvre en soi. Lorsqu'un centre d'art donne de l'argent à un artiste pour produire une pièce, il n'y a pas de logo sur la pièce. Juste une indication sur un cartel « production... ». Ce n'est pas facile de faire comprendre cette autonomie même à des personnes qui soutiennent ce type de production.

Le livre d'artiste porte ainsi des éléments de nature artistique et plusieurs éléments imposés par les financeurs du livre, une hybridité qui déplaît à l'artiste. L'artiste considère son livre comme une œuvre d'art où tout élément résulte d'un choix artistique et elle ne souhaite pas que des éléments extérieurs à l'œuvre puissent parasiter l'expression. En imposant des logos, un insert et des mentions sur la couverture, le producteur du livre quant à lui envisage lui le livre d'artiste d'abord comme un livre et ce, même s'il le finance comme une œuvre d'art. La différence de point de vue semble directement liée au caractère hybride du livre d'artiste. Jakob Gautel, mentionne aussi le code-barre présent sur la couverture du livre *Maria Theodora* qu'il trouve « pas très élégant ».

En parcourant les témoignages des artistes, on voit toutefois peu de regrets sur la forme finale des livres, par contre plusieurs témoignages mentionnent des regrets vis-à-vis de la diffusion du livre. Jakob Gautel voit plusieurs obstacles à une bonne diffusion du livre :

Le prix souhaité par l'éditrice pour « valoriser le livre », me semble un peu trop élevé (j'aurais souhaité 25 ou 30 Euros), [...] Le trop petit nombre d'exemplaires (je crois, 500, mais je ne suis pas sûr, peut-être c'était plus) [...] Sa mauvaise diffusion (des dépôts dans quelques librairies d'art parisiennes).

D'autres artistes expriment leurs regrets quant à la diffusion de leur livre. Alec Finlay déclare : « I regret that it did not sell more copies⁹¹⁷ ». Bernard Villers constate : « Le public qui s'intéresse à mes éditions est plutôt réduit. La diffusion reste un vrai problème. J'ai heureusement quelques amateurs fidèles ». Valentin Robinet, s'exprimant au nom d'Éditions Éditions écrit : « Notre principal regret est la faible diffusion de celui-ci. Avec du recul, un format digital aurait peut-être permis de toucher davantage de personnes ».

⁹¹⁷ Traduction : Je regrette qu'il ne se soit pas vendu à plus d'exemplaires.

Mais parmi les livres du corpus, c'est probablement *De rerum fabula* qui a connu la plus mauvaise diffusion. En effet, en raison d'un différend entre l'éditeur et les financeurs, il n'a quasiment pas été diffusé. Patrick Corillon explique :

C'était une résidence, c'était des héritiers de la Napoule, c'est une fondation américaine. C'était un propriétaire de chemins de fer américain enfin ils étaient richissimes. Et donc ils avaient fait cette fondation et puis après le board du conseil d'administration a décidé de ne plus faire de résidences artistiques mais de faire un hôtel de luxe, quelque chose comme ça et il y a eu un genre de guéguerre avec la directrice. Et tous les livres étaient restés là-bas en dépôt et finalement ils les ont mis au pilon [...] je crois qu'il y en avait 1500. Je peux plus vous dire le chiffre mais peut-être qu'il y en a 250 qui ont survécu [...] c'est un acte qui a été fait vraiment pour lui faire mal donc c'est fou la force aussi symbolique des livres et qu'on peut encore vraiment les attaquer [...] alors c'est drôle moi ça m'a pas... Ça l'a vraiment touché elle. Moi ça m'a moins touché parce que justement il a ce caractère livre d'artiste est donc peut-être j'acceptais qu'il puisse avoir des destins aussi particuliers⁹¹⁸.

On a pu observer dans ces témoignages, des artistes :

- (1) autoédités satisfaits de la forme finale de leurs livres (Erik Van der Weijde, Francine Zubeil, Bernard Villers) ;
- (2) édités et satisfaits de la forme de leur livre, cette satisfaction étant une condition pour qu'il y ait publication (Julien Nédélec) ;
- (3) qui disent l'accepter dans la forme qu'il a prise même si elle aurait pu être différente (Simon Cutts, Radoslaw Nowakowski) ;
- (4) qui expriment des regrets à l'égard de sa forme finale qui aurait pu être « peaufinée » (Marie Bocquet) ou en raison d'ajouts à la publication qui ne font pas partie de l'œuvre (Céline Duval et Jakob Gautel) ;
- (5) qui, insatisfaits de la forme finale, font une nouvelle édition (Éric Watier).

En outre, on constate des déceptions vis-à-vis de la diffusion de leurs livres en raison du prix (Jakob Gautel) ou d'une faible diffusion (Alec Finlay, Valentin Robinet et Bernard Villers).

⁹¹⁸ Entretien téléphonique avec Patrick Corillon, 29 mars 2019.

Conclusion

Ce sixième chapitre s'est attaché à comprendre pourquoi les formes-livres du corpus sont ainsi. La réalisation du livre *Version 1, version 2, version 3, version 4, version 5...* a permis une première immersion dans la production du livre en nous permettant d'occuper une place « comparable⁹¹⁹ » à celle de l'artiste. Le workshop avec des étudiants en Art nous a offert un poste d'observation privilégié du processus de production de livres réalisés par de jeunes plasticiens. Ces expériences qui relèvent, pour la première, d'une démarche de recherche-crédation⁹²⁰ et, pour la seconde, d'une recherche-action⁹²¹, ont permis de réfléchir aux effets des choix artistiques relatifs à forme du livre et comment on pouvait anticiper la lecture que le livre susciterait. Elles ont fait surgir des questions issues de la pratique et ont générées de nombreux échanges qui ont permis d'aiguiser notre regard sur la matérialité des livres et sur le fait que les formes, comme le savent les plasticiens, nous *font quelque chose*. Ainsi par exemple, Benoît Pascaud nous a fait remarqué que les angles à 90° d'un livre sont agressifs pour le regard, que nous y sommes habitués et que nous n'y prêtons plus attention mais que des angles arrondis sont plus doux pour les yeux. Cette sensibilité envers la forme du livre, qu'on pourrait qualifier d'*empathie avec les formes*, a été nourrie par son expérience d'imprimeur lithographe, technicien du livre, et de plasticien. Ce type d'échanges nous a invité à être attentif aux différentes caractéristiques matérielles des livres y compris les plus communes.

À l'issue de ce premier bain, nous nous sommes tournés vers les créateurs – des artistes et quelques éditeurs – du corpus afin de recueillir leur témoignage pour retracer la genèse des formes-livre du corpus. Chaque section a fait l'objet d'une conclusion résumant ce que les témoignages des artistes et éditeurs nous ont appris. Aussi on ne répètera pas ici ces remarques mais on va essayer de regarder plus globalement ce que cette genèse révèle. On a remarqué que :

- (1) les contextes de production des livres peuvent avoir une incidence sur la forme que prennent les livres ;

⁹¹⁹ Le livre réalisé est n'est pas un livre d'artiste mais une recherche sous forme de livre.

⁹²⁰ Une démarche de recherche qui s'articule à une pratique artistique.

⁹²¹ Une démarche de recherche basée sur des actions concrètes et transformatrice sur le terrain.

(2) dans certains cas, les collaborateurs de l'artiste (éditeur, graphiste, financeur de la publication) ont contribué à la forme finale du livre ; cela dépend de l'implication de l'artiste et de la place qu'il laisse aux personnes avec lesquelles il collabore (e.g. contrôle, dialogue, travail collectif) ;

(3) les aléas de la production avec notamment des contraintes financières ou techniques peuvent conduire à faire évoluer l'œuvre et, par là même, sa forme finale ;

(4) les discours sur le livre d'artiste semblent avoir une incidence sur la forme des livres.

En outre, on a pu observer des situations plurielles qui rappellent que lorsqu'on regarde ces publications, il ne s'agit plus seulement *du* livre d'artiste, mais *de* livres d'artistes.

On va revenir sur le quatrième point qu'on vient d'évoquer afin de permettre de regarder d'un peu plus haut ce que les témoignages révèlent sur les artistes du corpus. L'incidence des discours critiques sur le livre d'artiste et les œuvres des pionniers du genre transparaît en particulier dans les sections consacrées à la définition du livre d'artiste et au choix du livre comme médium artistique. Ainsi, on remarque que certains artistes sont initiés par d'autres au livre d'artiste (e.g. Julien Nédélec), ou par leurs éditeurs (e.g. Benjamin Sommerhalder, éditeur de Nieves qui a publié le livre de Jürg Lehni et Alex Rich) et on retrouve dans leur propos la plupart des éléments communément admis dans le milieu de l'art contemporain (e.g. une œuvre reproductible, disponible, autonome, un objet démocratique).

Howard Becker avait proposé dans *Les mondes de l'art*⁹²², une typologie basée sur les modalités de participation des artistes à un monde de l'art⁹²³. Les artistes qu'on vient d'évoquer partagent une connaissance de l'histoire du livre d'artiste et de certains travaux théoriques et s'inscrivent dans une certaine continuité avec les pionniers du genre. Ils s'apparentent aux « professionnels intégrés » dont parlait Becker. Le sociologue explique : « Les professionnels intégrés ont le savoir-faire technique, les aptitudes sociales et le bagage intellectuel nécessaires pour faciliter la

⁹²² BECKER, Howard Saul. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 2010, 1 vol.

⁹²³ *Ibid.*, p. 236-275.

réalisation des œuvres d'art⁹²⁴ » et ajoute : « Plus un monde de l'art est organisé, plus il est susceptible d'engendrer des normes qui exigent les compétences d'un professionnel confirmé⁹²⁵ ». Cela rejoint l'idée qu'il y a une certaine académisation des livres d'artistes dans les publications contemporaines. Cela peut avoir un effet d'homogénéisation de la forme des publications, ce qu'on a pu relever déjà dans le chapitre précédent avec la prédominance de la forme du livre ordinaire et représentés dans les clusters 1 et 2, « les albums » et « les brochés ». Mais on parle ici évidemment d'une tendance, et tout en étant bien « intégrés » dans le monde du livre d'artiste, on note par exemple que certains artistes tiennent des propos qui vont à l'encontre d'une nécessaire autorité prépondérante de l'artiste (e.g. Patrick Corillon, Marie-Ange Guilleminot).

On peut voir aussi certains artistes comme des « francs-tireurs » que Becker définit ainsi :

Chaque monde de l'art a ses francs-tireurs, des artistes qui ont appartenu au monde officiel de leur discipline mais n'ont pu se plier à ses contraintes. Ils apportent des innovations que le monde de l'art ne peut accepter parce qu'elles sortent du cadre de sa production habituelle⁹²⁶.

Un artiste comme Ulises Carrión semble correspondre particulièrement à cette définition.

Plusieurs artistes semblent moins influencés par l'histoire et les discours sur le livre d'artiste - que parfois ils ignorent - parce qu'ils ne situent pas dans le monde du livre d'artiste. Certains refusent d'ailleurs d'être considérés comme des artistes (e.g. Fanette Mellier, Nancy Campbell) mais on peut estimer qu'ils se situent dans cette zone d'activité du livre d'artiste aux contours souples avec des points de rencontre avec d'autres mondes, celui de l'édition jeunesse (e.g. Remy Charlip, Benoît Jacques), de la littérature (e.g. Katarzyna Bazarnik et Zenon Fajfer, Radoslaw Nowakowski) ou du graphisme (e.g. Marie Bocquet, Fanette Mellier). Le milieu dans lequel évolue l'artiste a ainsi une incidence. Ainsi plus l'artiste est intégré dans le monde du livre d'artiste, plus il tendra à privilégier la forme du livre ordinaire et s'il est issu d'autres mondes « voisins », il choisira peut-être le codex mais pas nécessairement.

⁹²⁴ L'auteur distinguait les professionnels intégrés, les francs-tireurs, les artistes populaires et les naïfs. Ces deux derniers « types » d'artistes nous semblent moins à propos des artistes de notre corpus. *Ibid.*, p. 238-239.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 239.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 242.

Conclusion de la deuxième partie

Cette deuxième partie de la thèse correspond au premier volet de l'étude empirique et se consacre à l'étude des livres et de leur genèse. Le quatrième chapitre a été consacré au corpus de cent livres d'artistes sur lequel se base l'ensemble des enquêtes. Celui-ci s'ouvre sur le récit de l'élaboration du corpus qui a permis de tester la définition du livre d'artiste mais aussi de se familiariser avec son environnement et ses accès. Une description organisée et globale du corpus en offre ensuite un premier portrait.

Le chapitre suivant visait à répondre à la question : quelles sont ces formes-livres ? Les formes-livres du corpus sont décrites alors de deux manières. La première, est une description des caractéristiques matérielles de l'ensemble des livres organisée en six temps : le volume du livre, sa structure, les matériaux, l'espace visuel, l'impression et les interventions plastiques. On a constaté que la structure du codex était prédominante dans le corpus, ainsi que la forme rectangulaire, l'orientation en portrait, l'impression recto verso, le papier «sans spécificité » et l'absence d'interventions plastiques. La seconde description a été réalisée grâce à un traitement statistique permettant d'obtenir une typologie composée de quatre types de formes-livres : «les albums», «les brochés», «les petites éditions ludiques» et les «beaux-livres à toucher/manipuler». Ces résultats révèlent que les artistes jouent avec les formes standardisées de l'édition traditionnelle. En reprenant les motivations artistiques répertoriées lors de l'exposition *Guardare, raccontare, pensare, conservare* (regarder, raconter, penser, conserver) et en proposant de la compléter avec la motivation «jouer », on a remarqué la prédominance de la première, «regarder».

Le sixième chapitre a exploré la genèse des formes-livres depuis l'émergence de l'idée jusqu'à la publication du livre. Il a permis de constater que certains contextes de production des œuvres (commande, résidence, exposition), collaborations, contraintes financières et techniques pouvaient avoir une incidence sur la forme finale des œuvres. Dans les témoignages des artistes, on a remarqué qu'ils partageaient un certain nombre d'idées sur le livre d'artiste, présentes dans les ouvrages emblématiques des pionniers du genre tel qu'Edward Ruscha, et soulignées par les travaux critiques. En s'appuyant sur les définitions d'Howard Becker sur les

«professionnels intégrés » et les «francs-tireurs », on en a déduit que les publications contemporaines étudiées reflétaient une certaine académisation des livres d'artistes.

PARTIE 3
LES FORMES-LIVRES EN SITUATION DE
LECTURE

CHAPITRE 7 – LES FORMES-LIVRES ET L'ENVIE DE LIRE

Précédemment, on a examiné notre corpus de livres d'artistes en considérant les livres comme des objets avec une forme matérielle spécifique. On les a aussi étudiés en tant que résultat d'une production complexe impliquant différents acteurs dans des contextes variés⁹²⁷. À présent, on va les replacer dans leur position de médium en les mettant entre les mains de lecteurs. Ce chapitre est une première étape de l'examen des livres dans une situation de communication.

On examinera ici le choix de lire, ou de ne pas lire, un livre d'artiste. Ce moment précède la lecture proprement dite. C'est une première rencontre avec le livre d'artiste qui consiste en un examen plus ou moins rapide du livre. On postule qu'il sera instructif d'étudier ce moment qui concentre des attentes et des envies des lecteurs et préfigure leur lecture à venir. On espère ainsi voir comment la forme matérielle peut contribuer à l'envie de lire un livre⁹²⁸. Le chapitre se base sur deux enquêtes menées lors de deux éditions de la Nuit européenne des chercheur.e.s et qui mobilisent une méthode mixte dénommée méthode Q.

Après avoir présenté la méthode Q et explicité sa pertinence pour l'étude de l'envie de lire, on décrira les deux enquêtes. On analysera ensuite l'étude 2018 en interprétant un à un les différents facteurs obtenus pour cette enquête. Puis on réitérera ce travail pour l'étude 2019. Ce travail diligent et répétitif est nécessaire pour dégager de ces enquêtes des analyses au plus près des choix des participants. Pour tenter d'aller plus loin dans l'analyse des résultats, on essaiera de dégager des conclusions à partir des deux enquêtes en cherchant des correspondances entre les facteurs et en proposant une représentation globale des résultats des deux études. On évaluera alors si ces enquêtes confirment ou infirment une contribution des formes-livres à l'envie de lire un livre d'artiste.

⁹²⁷ Il s'agit du chapitre 5.

⁹²⁸ On utilisera parfois l'expression « envie de lire » sans ajouter « un livre » afin de ne pas alourdir le texte, mais on ne parle pas de l'envie de lire en général mais bien de ce cas particulier de l'envie de lire un livre plutôt que d'autres.

1. PRÉSENTATION DE LA MÉTHODE ET PERTINENCE

1.1 La méthode Q

Mise au point en 1935 par le psychologue et physicien britannique William Stephenson la méthode Q porte sur l'étude de la subjectivité. Dans un article dédié à cette méthode, Claire Gauzente explique : « le projet de connaissance de Stephenson est de se donner la subjectivité comme objet d'étude, et de développer une méthode systématique pour son exploration⁹²⁹ ». Se référant à la définition de la subjectivité d'un des pionniers de cette méthode, Steven R. Brown, elle précise : « Dans ses travaux, la subjectivité est définie comme ce qui émane d'un point de vue particulier ». Steven R. Brown décrit ce point de vue particulier ainsi : « It is life as lived from the standpoint of the person living it⁹³⁰ ». En mobilisant cette méthode, on se réfère à cette acception de la subjectivité. Dans une enquête réalisée avec la méthode Q, des participants sont invités à réaliser un classement, appelé *Q-sort*, à travers lequel ils expriment leur point de vue particulier.

Il ne s'agit pas seulement d'une méthode d'enquête. Claire Gauzente la présente plutôt comme une démarche globale :

il s'agit d'une démarche de recherche complète comprenant un objectif de recherche particulier (l'étude de la subjectivité), une méthodologie de recueil particulière (constitution des échantillons Q et P ; recueil des q-sorts) et une technique d'analyse statistique particulière (analyse factorielle Q)⁹³¹.

Il est utile de revenir sur les principales étapes de cette méthode qui peut paraître complexe pour le néophyte. La première d'entre elles, l'élaboration du concours, consiste à réunir l'ensemble des points de vue observés sur le thème ou la question qui suscite l'enquête. Il s'agit là d'une phase de pré-enquête qui prend souvent la forme d'entretiens. On constitue ainsi un concours, qualifié de *population Q*. Il peut s'agir de phrases courtes appelés « énoncés » comme dans la méthode mise

⁹²⁹ GAUZENTE, Claire. Une invitation illustrée à utiliser la Q-method dans les Recherches en Systèmes d'Information. *Systèmes d'information & management* [en ligne]. Octobre 2013, Vol. me 18, n° 2, p. 69-109. DOI 10.3917/sim.132.0069.

⁹³⁰ Traduction : C'est la vie telle qu'elle est vécue du point de vue de la personne qui la vit. BROWN, Steven R. *Q methodology and qualitative research. Qualitative health research*. Sage Publications Sage CA: Thousand Oaks, CA, 1996, Vol. 6, n° 4, p. 561.

⁹³¹ GAUZENTE, Claire. Chapitre 7. La méthodologie Q et l'étude de la subjectivité. *Methodes Recherches*. De Boeck Supérieur, 2005, p. 177-206. ISBN 9782804147112.

au point par Stephenson – ou de d’autres stimuli telles que des images⁹³², des sons⁹³³ ou même des odeurs⁹³⁴. À partir de ce concours est élaboré l’échantillon Q qui sera présenté aux enquêtés – sélectionnés en fonction de l’étude – lors de la réalisation des classements. Il faut ensuite définir les paramètres du recueil tels que le mode d’administration des q-sorts (e.g. en présence ou à distance, par le biais d’un support matériel ou immatériel), la consigne de classement, la forme de la distribution (e.g. le nombre de colonnes), si le classement est forcé ou pas⁹³⁵ en déterminant le cas échéant le nombre d’énoncés par colonne. L’étape suivante est celle du recueil lors duquel les enquêtés réalisent les q-sorts qui sont éventuellement validés par le biais de courts entretiens à l’issue du classement.

Cette méthode de recueil est combinée à une méthode d’analyse particulière : l’analyse factorielle⁹³⁶ de type q⁹³⁷. L’analyse factorielle est une méthode statistique d’analyse des données permettant de décrire un ensemble de variables observées au moyen de variables latentes, les facteurs. Comme dans l’analyse factorielle mise au point par Spearman⁹³⁸, appelée aussi analyse de type r, l’analyse de type Q se base sur une matrice avec des variables et des individus. Contrairement à la première il s’agit de données subjectives : les classements réalisés par les enquêtés. L’analyse factorielle peut être réalisée sur différents logiciels dédiés à cette méthode qui en facilitent le traitement. Pour traiter les deux études Q réalisées, on a utilisé le logiciel open source Kade⁹³⁹ développé par Shawn Banasick⁹⁴⁰.

⁹³² ref exemple.

⁹³³ ref exemple.

⁹³⁴ ref exemple.

⁹³⁵ Les avis des chercheurs qui mobilisent la méthode Q peuvent diverger à ce sujet.

⁹³⁶ Il faut noter cependant qu’il s’agit là de l’acception anglo-saxonne du terme. En France, elle désigne un autre ensemble de méthodes d’analyse plus récentes.

⁹³⁷ La lettre est en minuscule pour désigner l’analyse factorielle et en majuscule lorsqu’il s’agit de la méthodologie globale.

⁹³⁸ Claire Gauzente rappelle d’ailleurs que Stephenson a été l’assistant de Spearman, l’inventeur de l’analyse factorielle. GAUZENTE, Claire. Chapitre 7. La méthodologie Q et l’étude de la subjectivité. *Methodes Recherches*. De Boeck Supérieur, 2005, p. 182.

⁹³⁹ BANASICK, Shawn. *shawnbanasick/kade*. [S.l.] : [s.n.], 8 juillet 2021. [Consulté le 15 juillet 2021]. Disponible à l’adresse : <https://github.com/shawnbanasick/kade>.

⁹⁴⁰ Voir BANASICK, Shawn. KADE: A desktop application for Q methodology. *Journal of Open Source Software* [en ligne]. Avril 2019, Vol. 4, p. 1360. DOI 10.21105/joss.01360.

1.2 La pertinence de la méthode Q pour étudier la lecture

La mise en pratique de la méthode Q dans le cadre d'un cours de master⁹⁴¹ et la participation à deux workshops⁹⁴² ont permis de se familiariser avec cette méthode et d'envisager une application pertinente pour étudier les attentes des lecteurs de livres d'artiste. Elle repose sur une méthode statistique de réduction des données, l'analyse factorielle, qui, à partir des points de vue subjectifs exprimés par les individus, permet de trouver des dimensions sous-jacentes, résumant ces points de vue en quelques facteurs. Chaque facteur est ainsi un assemblage de « morceaux » de points de vue partagés par un certain nombre d'individus. Il permet ainsi de faire ressortir ce qui est commun entre les enquêtés. Il semblait alors judicieux de mobiliser cette méthode en gageant que ce qui est commun aux lecteurs serait du – au moins en partie – aux effets de la forme du livre. Cette méthode présente aussi l'avantage de prendre de la distance avec ce qu'on pourrait s'attendre à voir⁹⁴³. À cet égard, cette démarche est assez proche de la typologie de formes-livres⁹⁴⁴. Dans cette dernière, il s'agit d'une proximité des formes matérielles des livres, et pour les études Q, d'une proximité entre les classements des participants.

Les différentes investigations empiriques devaient permettre d'explorer plusieurs aspects de l'expérience de lecture et le choix du livre semblait une étape au cours de laquelle la matérialité du livre joue un rôle important. Les séances d'observation et entretien avec des lecteurs et lectrices avaient permis de pointer plusieurs éléments pris en compte par le lecteur dans son choix de lire tel livre plutôt que tel autre⁹⁴⁵. Certains de ces éléments ne concerne pas la forme du livre, il s'agit

⁹⁴¹ « Mixed Methods- Q method & the study of subjectivity », cours donné par Pr. Claire Gauzente aux étudiants du master 2 CODEME, 20 septembre – 14 novembre 2017, Institut d'Économie et de Management, Université de Nantes.

⁹⁴² Workshop international « Subjectivity As Matter & Instrument » (SAMI) organisé par Claire Gauzente (LEMNA) et Pascale Kuntz (LS2N), MSH Ange-Guépin, Nantes, 13, 14 et 17 septembre 2018. Atelier de travail collectif organisé dans le cadre de « Session Q – Investigations subjectives | Corps et esprits » organisé par Aurélien Blanc, Claire Gauzente et Pauline Pedehour, IEA / MSH Nantes, 10 septembre 2019.

⁹⁴³ Claire Gauzente pointe cet avantage de l'analyse factorielle Q : « Au stade de leur construction, les facteurs échappent à l'intervention interprétative du chercheur ». GAUZENTE, Claire. Une invitation illustrée à utiliser la Q-method dans les Recherches en Systèmes d'Information. *Systèmes d'information & management* [en ligne]. Octobre 2013, Vol. me 18, n° 2, p. 76.

⁹⁴⁴ Voir dans le chapitre 5, section 4. QUATRE TYPES DE FORMES-LIVRES.

⁹⁴⁵ Au cours de ces séances avec les lecteurs, on était attentif au choix du livre – réalisé rapidement ou pas - et aux parties du livre examinées (e.g. couverture, dos, quatrième de couverture). L'entretien à l'issue de la lecture permettait de questionner l'enquêté sur les raisons de son choix, sur ses hésitations éventuelles avec d'autres livres et aux raisons qui avaient conduit à écarter les autres livres. Voir dans le chapitre 7, les sections **Erreur ! Source du r envoi introuvable.** et **Erreur ! Source du renvoi introuvable.**

par exemple du moment de la journée durant lequel se tient la séance⁹⁴⁶ ou de la langue⁹⁴⁷ ou du sujet⁹⁴⁸. D'autres comme l'usure⁹⁴⁹ relèvent de la forme de l'exemplaire. Les lecteurs et lectrices ont mentionné aussi la couleur⁹⁵⁰ mais ces premières enquêtes n'ont pas permis d'observer des caractéristiques matérielles prises en compte par les enquêtés et ce probablement en raison du petit nombre de séances menées⁹⁵¹. Il parut donc intéressant de mener une enquête complémentaire permettant d'explorer la contribution éventuelle de la matérialité du livre au choix de lire un livre. On a donc utilisé la méthode Q dans l'optique de dégager à partir des choix semblables des participants, des envies de lire communes et d'observer ensuite si les aspects matériels du livre étaient pris en compte par les participants.

2. PRÉSENTATION DES DEUX ÉTUDES

2.1 Description du recueil

Deux enquêtes Q ont été réalisées. Elles se sont déroulées à l'occasion de la Nuit Européenne des Chercheur.e.s du Mans lors des éditions 2018 et 2019. Il convient de fournir quelques éléments de contexte. Il s'agit d'un événement de diffusion de la culture scientifique qui se tient habituellement à la fin du mois de septembre de 18 heures à minuit et dans plus de 300 villes européennes, dont une quinzaine en France. L'édition mancelle est organisée par le pôle dédié à la communication scientifique et technique de l'Université du Mans. Elle se tient au théâtre Les Quinconces-L'Espal qui est divisé en plusieurs espaces. On était dans « le coin des chercheur.e.s », un ensemble de stands animés par des chercheurs ou des équipes de recherche et aménagés de manière attractive puisqu'il s'agit de rendre la science accessible à un public de non-experts. Chaque année un thème est donné à l'échelle nationale. Notre enquête Q a été conçue pour l'édition 2018 dont le thème

⁹⁴⁶ La lectrice 6 dit : « Alors déjà on est le matin, il est 9h15 donc j'avais pas envie de lire des choses, j'avais envie d'avoir des trucs plus graphiques ».

⁹⁴⁷ Le lecteur 10 dit à propos de *Cloudbuster project Maroc* : « il y en a un qui est en anglais j'ai la flemme ».

⁹⁴⁸ Le lecteur 10 commente son choix de lire *Trou type* dont le sous-titre est « étude de caractères » : « Oh je vais prendre ça « étude de caractères », j'aime bien la typographie ».

⁹⁴⁹ Le lecteur 8 dit avoir choisi le livre *Toi, par lui et moi* pour plusieurs raisons et notamment pour son aspect « un peu abîmé ». À l'inverse, le lecteur 10 n'a pas choisi ce livre qu'il qualifie de « trop vieux ».

⁹⁵⁰ Le lecteur 9 dit à propos des livres *Cloak* et *Autoiography* : « Lui il est trop bleu, lui il est trop blanc ».

⁹⁵¹ Ces séances exploratoires tentaient de défricher la part de la forme du livre dans plusieurs étapes de l'expérience de lecture des livres d'artistes : le choix du livre, le processus de lecture proprement dit et sa participation aux effets de lecture.

était « 1001 histoires » et se prêtait donc particulièrement à une proposition sur la lecture. En 2019, le thème était « Entrez dans l'enquête » et c'était alors plutôt sur le plan de la forme que notre enquête s'inscrivait dans le thème annuel.

Les participants à cet événement sont donc des chercheurs de l'université, des doctorants mais aussi quelques collaborateurs tels que l'association Les petits débrouillards dédiée à l'éducation populaire à la culture scientifique et technique et la radio mancelle Radio Alpa. Le public est constitué du personnel et des étudiants de l'Université, des proches des participants, de manceaux – dont on peut supposer qu'ils présentent un intérêt pour la science et des publics du théâtre. On a pu y croiser des personnes seules, des familles avec des enfants, des groupes de jeunes, des étudiants comme des retraités. Il ne s'agit donc pas d'un public spécifique familier avec l'art contemporain et les livres d'artiste. Le design de l'enquête a été conçu pour cet événement particulier qui offrait une opportunité pour enquêter un public relativement hétérogène – au moins du point de vue du sexe et de l'âge – en profitant d'un contexte propice à la participation du public.

Lors de la première enquête, nous disposions d'un espace d'environ 10m² que nous avons intitulé « Que nous raconte la forme des livres ?⁹⁵² ». Il était aménagé avec une grande table sur laquelle était placée la grille de classement tracée manuellement avec la consigne écrite juste au-dessus (Figure 17), et à gauche de la table prenaient place deux étagères de type présentoirs à revues sur lesquelles les livres étaient posés avec la première de couverture vue de face. À l'entrée de l'espace deux fauteuils ainsi qu'une table basse avec d'autres livres⁹⁵³ dans lesquels la matérialité a une valeur narrative, étaient mis à disposition des visiteurs.

⁹⁵² Une signalétique indiquant ce nom était présente à l'entrée de l'espace.

⁹⁵³ CHARLIP, Remy. *On dirait qu'il neige : un livre d'images*. Paris : les Trois ourses, 2003 ; BIANCO-LEVRIN, Nicolas. *Oeil pour oeil*. Lachaux : l'Atelier du poisson soluble, 2003 ; MUNARI, Bruno. *Libro illegibile MN 1*. Mantova : Edizioni Corraini, 2009 ; FANELLI, Sara. *La grande évasion de Mlle Oignon*. Paris : Phaidon, 2012 ; TORSETER, Øyvind. *Le trou*. Trad. par Jean-Baptiste COURSAUD. Genève : la Joie de lire, 2013 ; MC GUIRE, Richard. *Ici*. 2e éd. Paris : Gallimard, 2015.



Figure 16 : vue de l'espace avec la « salle d'attente » au premier plan

Bien qu'ils n'aient pas été placés à cette intention, ces deux fauteuils ont joué le rôle de « salle d'attente » lorsque plusieurs visiteurs souhaitaient participer (Figure 16). Un ingénieur de recherche de l'Université de Nantes, Aurélien Milliat, travaillant sur le projet Qconnect⁹⁵⁴ avait souhaité participer à l'événement. Il a ainsi enregistré les mouvements des participants à l'aide d'une Kinect placée sur une perche et reliée à un logiciel qui visait à documenter la dynamique du processus de classement, au cœur du projet Qconnect. Mais ces enregistrements, perturbés par le passage de nombreuses personnes à proximité de l'enquêté, n'ont pas fourni d'informations exploitables pour notre étude.

L'enquête repose sur un classement d'un échantillon de livres d'artistes en fonction de l'envie de lire. Par « envie de lire », on désigne ici une motivation du lecteur à choisir tel livre pour le lire relativement à d'autres livres d'une sélection. Cette sélection désignée *échantillon Q*⁹⁵⁵ est issue du corpus et ce dernier peut donc être considéré comme le *concours*⁹⁵⁶ de l'enquête. L'échantillon compte 18 livres⁹⁵⁷, il s'agit de la quasi-totalité des livres du corpus qu'on a pu acquérir⁹⁵⁸.

⁹⁵⁴ Il s'agit d'un programme de recherche interdisciplinaire qui s'intéresse à la dynamique de la méthodologie Q porté par Claire Gauzente (LEMNA) et Pascale Kuntz (LS2N), Université de Nantes.

⁹⁵⁵ Le sous-ensemble du concours qui est classé par les participants. Il s'agit d'un terme utilisés dans cette méthode.

⁹⁵⁶ L'ensemble des énoncés que l'enquête étudie.

⁹⁵⁷ Il s'agit des livres suivants : *Autobiography*, *Cut*, *Cahier de dessin*, *Trou type*, *La stratigraphie des images*, *Toi, par lui et moi*, *Plis pages*, *Cloudbuster project Maroc*, *Spaces*, *Laptop book*, *Dans la lune*, *Basic space*, *Cahier de Chantenay*, *Feuilleté*, *Cloak*, *Left right*, *[L'inventaire des destructions]* et *Havaianas*. Une présentation succincte de chacun de ces livres est disponible en annexe. Voir Annexe 3, section 2 - Échantillon de livres utilisés dans les enquêtes auprès de lecteurs.

⁹⁵⁸ On a acheté 20 livres d'artistes du corpus en vue des différentes enquêtes avec les lecteurs.



Figure 17 : grille de classement

Le dispositif de recueil consistait en une grille de classement (Figure 17) tracée sur une feuille en format raisin⁹⁵⁹ sur laquelle les participants devaient placer les livres. La grille compte cinq colonnes correspondant chacune à une appréciation allant de (- -) équivalent à « je n'ai pas du tout envie de le lire » à (++) équivalent à « j'ai très envie de le lire⁹⁶⁰ ». Pour classer 18 livres, cinq colonnes semblait être un nombre suffisant et une grille à trois colonnes n'aurait pas permis d'étudier les nuances entre les extrêmes et « le ventre mou ». La grille à cinq colonnes s'est donc imposée comme l'option la plus adaptée. On a décidé de forcer le choix des participants avec un nombre obligatoire de livres par colonne, une contrainte qui permet de pouvoir comparer les classements effectués par les différents participants lors de l'analyse. Le nombre fixe de livres à placer par colonne se répartit comme suit : 2 livres en (- -), 4 en (-), 6 en (0), 4 en (+) et 2 en (++)). Cette répartition obéit à une loi quasi-normale avec moins de livres aux extrémités, et plus au centre.

La consigne au-dessus de la grille : « classer les livres de l'étagère selon votre envie de les lire ». Il s'agissait donc d'un classement d'objets plutôt que de cartes comme cela était le cas dans la méthode initialement mise au point par Stephenson. En effet, on aurait pu mettre les livres à disposition du public et faire classer des cartes donnant à voir par exemple la première de couverture de chaque livre. Mais pour cette étude de la forme matérielle du livre, il semblait important de faire classer les livres eux-mêmes pour que les enquêtés tiennent compte de l'ensemble des

⁹⁵⁹ Format de papier 50 x 65 cm. Ce format était suffisamment grand pour offrir une vision d'ensemble des livres classés à l'enquêté en les superposant partiellement.

⁹⁶⁰ On a choisi de recourir à des symboles mathématiques permettant d'exprimer une échelle en évitant de faire des phrases comme la compréhension des mots peuvent parfois induire un biais dans l'enquête.

qualités matérielles de l'objet tout au long de leur classement. Il s'agissait là d'une démarche originale parmi les applications de cette méthode⁹⁶¹. Après un court examen des livres – consistant généralement en un feuilletage rapide des livres et parfois la lecture des première et quatrième de couverture – le participant plaçait le livre dans la grille (Figure 18). Il pouvait le déplacer ensuite autant de fois qu'il le souhaitait. Aucune règle, n'indiquait la possibilité de feuilletter les livres, cela se faisait dans l'échange avec le participant s'il le sollicitait.

À l'issue du classement, les participants étaient invités à commenter leurs choix extrêmes (- -, ++) et ces courts entretiens ont fait l'objet d'un enregistrement audio. Les témoignages recueillis ont pu ainsi être croisés avec les résultats de l'analyse factorielle Q lors de l'interprétation. Chaque classement était ensuite photographié et les livres étaient remis à leur place sur l'étagère⁹⁶² pour le participant suivant.

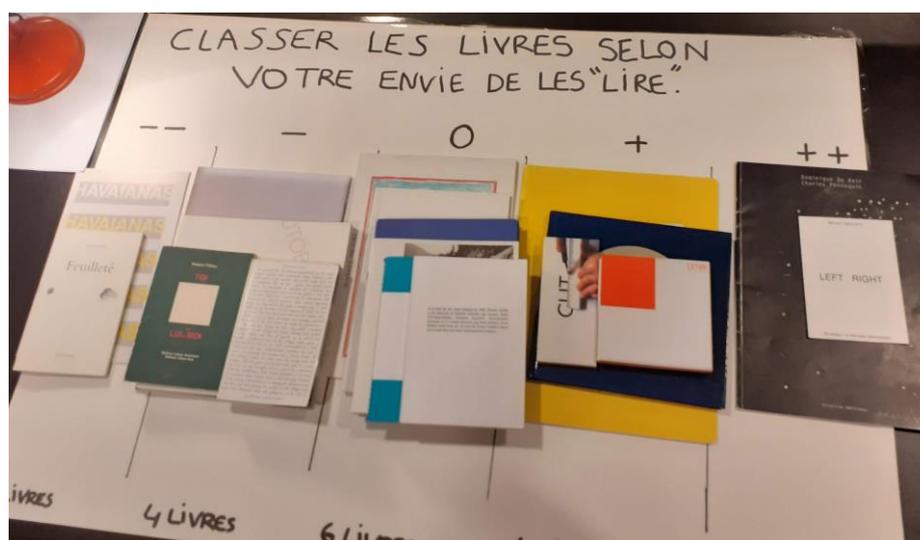


Figure 18 : photo d'un classement de livre réalisé par un participant

Cette enquête a été reproduite à l'occasion de l'édition 2019 avec les mêmes livres et la même consigne qui présentait toutefois une légère nuance. En effet, quelques participants de l'édition 2018 avaient exprimé leur embarras ou leur

⁹⁶¹ Cela a été relevé par des participants à l'occasion d'échanges informels lors du Workshop international «Subjectivity As Matter & Instrument » (SAMI) organisé par Claire Gauzente (LEMNA) et Pascale Kuntz (LS2N), MSH Ange-Guépin, Nantes, 13, 14 et 17 septembre 2018.

⁹⁶² Des photocopies de la première de couverture des livres avaient été réalisées à l'échelle 1 pour permettre de replacer les livres au même endroit et éviter un éventuel biais induit par le placement des livres sur l'étagère.

incompréhension vis-à-vis du mot « lire » jugeant que ce verbe ne pouvait concerner que la lecture du texte. Cela a également fait l'objet d'une discussion lors d'un atelier consacré à la méthodologie Q⁹⁶³ et il a été décidé de mettre le verbe « lire » entre guillemets afin d'éviter des incompréhensions tout en conservant une consigne semblable à l'enquête précédente. Il faut préciser également que pour cette édition, l'ingénieur de recherche du projet Qconnect n'était pas présent avec son dispositif permettant de capter les mouvements des participants. L'espace était différent également car contrairement à la première édition où on disposait d'un espace spécifique pour l'enquête, cette fois-ci il était partagé avec le projet READ IT⁹⁶⁴, dans un espace intitulé « Plaisirs et Lieux de Lecture » où Brigitte Ouvry-Vial, cheffe du projet et le postdoctorant Quentin Morcrette, recueillaient des témoignages de visiteurs autour de la question des lieux et objets favoris de lecture. Le stand était aménagé en plusieurs espaces distincts et on a pu avoir comme pour l'édition 2018 une grande table dédiée au classement et deux étagères avec les livres. On souhaitait réunir des conditions similaires afin de pouvoir valider, remettre en question ou infirmer les résultats de l'analyse de la première enquête.

La première enquête a permis de recueillir 14 classements et la seconde, 16. Dans les deux cas, il s'agissait d'un nombre suffisant pour qu'il soit intéressant de mener une analyse factorielle Q sur les données collectées et d'en interpréter les résultats avec l'éclairage fourni par les commentaires des participants.

⁹⁶³ Atelier de travail collectif organisé dans le cadre de « Session Q – Investigations subjectives | Corps et esprits » organisé par Aurélien Blanc, Claire Gauzente et Pauline Pedehour, IEA / MSH Nantes, 10 septembre 2019.

⁹⁶⁴ «Reading Europe Advanced Data Investigation Tool» est un programme international interdisciplinaire de recherche et développement financé par le « Joint Programming Initiative for Cultural Heritage» de la Commission Européenne. Il est porté par Pr. Brigitte Ouvry-Vial à l'Université du Mans, 2018-2021.

2.2 Participants à l'étude 2018

Les participants à cette première étude Q sont les suivants :

Enquêté	sexe	tranche d'âge	cursus/profession	remarque
1	H	65 +	architecte retraité	
2	F	65 +	professeur d'espagnol retraitée qui avait étudié aux Beaux-Arts	
3	F	45-55	bibliothécaire jeunesse	
4	H	18-25	étudiant en informatique	Il n'aime pas lire.
5	H	35-45	enseignant dans une école primaire qui étudie la littérature de jeunesse	
6	F	65+	enseignante en sciences humaines dans une école d'ingénieur	
7	H	65+	agent de sécurité	Il écrit des poèmes et lit beaucoup.
8	F	18-25	photographe	
9	F	25-35	études de Lettres modernes, travaille dans des bibliothèques et centres de documentation	
10	H	35-45	mètreur (technicien lors d'évènements)	
11	F	45-55	décoratrice Équipe technique de la NEDC, études d'architecture	
12	F	35-45	personnel administratif de l'Université	
13	H	45-55	architecte et scénographe	
14	H + F	45-55	n. c.	Il s'agit de deux personnes qui ont classé ensemble

Il y a un nombre équilibré de femmes et d'hommes dans cet échantillon avec huit femmes et sept hommes, et un nombre plus important de personnes de plus de 35 ans.

2.3 Participants à l'étude 2019

Les participants à cette seconde étude Q sont :

Enquêté	sexe	tranche d'âge	cursus/profession	remarque
1	F	15-25	traductrice	
2	H	+65	Il travaille pour une radio et étudie l'anglais	
3	H	15-25	étudiant en physique-chimie	
4	F	45-55	assistante sociale	bénévole dans une association contre l'illettrisme
5	F	45-55	documentaliste	Elle dit aimer l'art contemporain.
6	H	15-25	master en informatique	
7	F	45-55	médecin généraliste	
8	F	10-15	collégienne	
9	F	25-35	travaille dans l'informatique médical	
10	F	10-15	collégienne	Elle dit qu'elle lit beaucoup.
11	F	45-55	n.c.	
12	F	15-25	étudiante en Sciences et Vie de la Terre	
13	H	25-35	étudiant en anglais	
14	F	+65	responsable d'achat	Elle dit se rendre à Paris de temps en temps pour voir des expositions.
15	H	55-65	chercheur en physique	
16	F	45-55	chercheuse en littérature	

Les 2/3 des personnes enquêtées lors de cette seconde enquête sont des femmes avec onze femmes et cinq hommes. Il y a une diversité dans les âges des participants et globalement un nombre plus élevé de personnes ayant moins de 35 ans par rapport à la première enquête.

3. RÉSULTATS DE L'ÉTUDE 2018

Les classements recueillis lors de l'enquête 2018 ont fait l'objet d'un traitement avec le logiciel Kade⁹⁶⁵. Cela a permis d'obtenir 4 facteurs dont un facteur dit « bipolaire ⁹⁶⁶ », le facteur 3. Le facteur 1 compte 3 individus (4, 14 et 2⁹⁶⁷), le deuxième, 4 (8, 3, 9 et 5), le troisième 3 (6, 1 et 7), et le quatrième 2 (11 et 13). Les q-sorts réalisés par les enquêtés 10 et 12 ne sont pas rattachés à un facteur. En effet, ils sont présents de manière équilibrée sur les facteurs 2, 3 et 4. Par conséquent, leurs commentaires ont été pris en compte dans les remarques générales mais pas dans l'analyse des facteurs.

On va procéder à l'interprétation des différents facteurs en s'appuyant sur les q-sorts synthétiques qui donnent à voir une représentation de chaque facteur sous la forme d'un classement visant à faciliter l'interprétation⁹⁶⁸. Pour chacun d'entre eux, on étudiera d'abord les extrémités de la grille (i.e. les livres placés en +2 et en - 2) en s'appuyant sur les commentaires des enquêtés. Ensuite, on examinera la distribution des livres dans l'ensemble de la grille pour en distinguer des traits saillants et parvenir à l'issue de cette analyse à une interprétation du facteur. On tiendra compte dans cette analyse des livres distinctifs et des Zscores⁹⁶⁹ générés par le logiciel. Les livres distinctifs sont les livres dont le placement est spécifique à un facteur. Il peut s'agir d'un livre placé plus bas ou plus haut que dans tous les autres facteurs, mais aussi d'un livre placé au centre de la grille de tri qui se différencie ainsi des autres facteurs. Les livres distinctifs méritent qu'on leur prête une attention particulière car l'explicitation de leur placement devrait permettre de dégager un trait spécifique au facteur concerné.

⁹⁶⁵ Le descriptif détaillé du traitement des données se trouve dans les annexes. Voir Annexe 8, section 2 – Traitement des données de l'étude 2018.

⁹⁶⁶ Un facteur est qualifié de bipolaire lorsqu'il réunit des individus qui ont une même structure de perception (i.e. les éléments déterminants du facteur sont les mêmes) qui s'exprime dans une vision diamétralement opposée.

⁹⁶⁷ Les individus sont indiqués ici par ordre décroissant d'importance pour chacun des facteurs.

⁹⁶⁸ Cela suit un principe de Steven R. Brown Voir R. BROWN, Steven. *A Primer on Q Methodology. Operant Subjectivity* [en ligne]. Avril 1993, Vol. 16, n° 3/4, p. 91-138. DOI 10.15133/j.os.1993.002. On a ajouté sur les q-sorts synthétiques du logiciel les premières de couvertures des livres pour nous aider dans l'exercice d'interprétation.

⁹⁶⁹ Le Zscore indique le nombre d'écarts types par rapport à la moyenne.

3.1 Facteur 1 : Des livres attirants et surprenants



Figure 19 : q-sort synthétique du facteur 1 (étude 2018)

Les individus les plus représentatifs du facteur 1 sont – par ordre d’importance les enquêtés 4, 14⁹⁷⁰ et 2. Sur la figure 1, on voit que *Cut* et *Toi, par Lui et Moi* sont en +2. *Cut* est un livre distinctif de ce facteur avec un Zscore est plus élevé que dans tous les autres facteurs⁹⁷¹. Il est donc important de comprendre pourquoi les individus de ce facteur le classe aussi haut. L’enquêté 4 – le plus représentatif de ce facteur – a expliqué :

Il m’a plu tout de suite car déjà c’est original [...] et quand on commence à le feuilleter, on se dit c’est tout le temps la même chose, sauf à un moment où on se rend compte : “Ah ça a changé... Ah ben... Ah ben... Ah ben... En fait... Bam ! Franchement c’est génial !

Le participant retranscrit le déroulement de sa lecture en faisant part de son enthousiasme avec de nombreuses interjections. On perçoit dans ses mots le rôle de la surprise et l’instantanéité de ce choix.

⁹⁷⁰ L’individu 14 n’a pas pu commenter ses choix extrêmes (i.e. les livres placés en +2 et en 2). On s’appuiera donc sur les commentaires des individus 4 et 2.

⁹⁷¹ Le logiciel l’indique à la fois dans les facteurs synthétiques qu’il génère mais aussi dans un tableau qui mentionne pour chaque facteur, les individus distinctifs.

L'enquêté 4 dit au sujet de *Toi, par Lui et Moi* : « je le trouve juste super original et la fin m'a ému [...] j'ai regardé juste la fin et du coup j'ai trop envie de le lire en entier ». On l'a interrogé sur ce qui lui semblait commun entre son choix de placer *Cut* et *Toi, par Lui et Moi* en +2, et il a répondu : « ils sont tous les deux très originaux ».

Dans ce facteur, les livres *Basic space* et *Laptop book* se retrouvent en - 2. *Basic space* est un autre livre distinctif de ce facteur et son Zscore est plus bas que dans tous les autres facteurs, d'où l'importance d'explicitier pourquoi il a été rejeté par les individus de ce facteur. L'enquêté 4 dit à propos de *Laptop book* : « ben c'est que des images d'ordinateur, ça m'intéresse pas tant que ça » et l'enquêtée 2 commente : « celui-ci il fait trop notice de machine à laver, je sais pas ce qu'il a fait, le sujet ne m'intéresse pas et la forme ça correspond à un écran mais pas à mon écran d'ordinateur ». Les deux participants s'accordent à trouver le livre sans intérêt. On peut comprendre dans les propos de la seconde participante que ce livre qui ressemble à une « notice » n'a pas suffisamment l'apparence d'un livre. Cela peut être dû aux photographies publicitaires utilisées par l'artiste et à la couverture du livre dont les images en première et quatrième de couverture mime le dessus et le dessous d'un ordinateur portable. On peut voir là une similitude avec *Basic Space* qui n'est pas un *codex* et se prête au jeu plutôt qu'à la lecture et par conséquent ressemble peu à un livre.

L'enquêtée 2, qui avait placé *Cloak* en +2 dit à propos de ce livre :

C'est parce qu'il est beau... C'est ma couleur préférée... C'est un livre beau qui m'attire, j'ai été attirée tout de suite en le voyant... J'avoue que j'ai pensé à Majorelle, c'est un bleu majorelle. Je trouve qu'il y a de belles photos dedans, j'aime bien la jaquette c'est intéressant... qu'il y ait une autre image dedans.

Si on regarde la distribution globale des livres dans la figure 1. On remarque que les livres dans lesquels la couleur est très présente sont classés plutôt en positif (*Cloak*, *Havaianas*, *Dans la lune*, *Cahier de dessin* et *Spaces*). La couleur du livre semble donc déterminante. L'enquêtée 4 commente son classement de *Cloak* en +2 : « j'ai été attirée tout de suite en le voyant ». On note qu'il y a une immédiateté dans ce choix. À l'inverse, on observe les livres les plus blancs (*Feuilleté*, *Left right*, *Plis pages*, *Autobiography*, *L'inventaire des destructions*) se situent entre - 2 et 0 et

le livre avec la couverture la plus sombre (*Trou Type*) est en -1. Les livres dans lesquels la couleur est très présente (*Dans la lune*, *Spaces*, *Havaianas*, *Cahier de dessin*, *Cloak* et *Cahier de Chantenay*) sont placés entre 0 et +2.

Mais la couleur n'est pas toujours suffisante. En effet, le livre *Basic space* avec ses motifs graphiques rouges est en 2. Pourquoi est-il plus rejeté que d'autres livres à manipuler tels que *Cut* en +2, *Spaces* en 0 et *Left right* en -1 ? C'est peut-être en raison de sa structure non-codex. En effet, les deux seuls livres qui n'ont pas une structure *codex*, *Basic space* et *Left right*, sont aussi en négatif. Les participants semblent écarter les livres qui ne ressemblent pas assez à des livres. Les propos de l'enquête 4 sur le livre *Feuilleté* corroborent cette hypothèse :

- lui, il raconte rien [...] Je trouve pas intéressant ce qu'il veut dire ou alors j'ai pas compris.
- Qu'est-ce qui a pu te rebuter ?
- On aurait pu intervertir deux pages sans qu'il n'y ait de conséquences vraiment notables, on aurait pu commencer par la fin.

Le participant reproche à ce livre de ne pas avoir un ordre de lecture. Cela résonne avec les mots de l'enquête 2 au sujet de *Left right* : « je trouve c'est dommage de mettre ça sur un beau papier, j'appelle pas ça un livre ».

Ce facteur réunit des personnes qui ont envie de lire un livre qui leur sautent aux yeux par leur couleur ou les surprennent par leur originalité, et avec lesquels ils parviennent à créer des liens avec leurs expériences personnelles. Les individus de ce facteur rejettent les livres blancs ou sombres, les livres à manipuler qu'ils n'estiment pas être des livres.

3.2 Facteur 2 : Des expériences sensorielles inédites pour s'évader



Figure 20 : q-sort synthétique du facteur 2 (étude 2018)

Les enquêtés les plus représentatifs du facteur 2 sont, par ordre d'importance, les enquêtés 8, 3, 9 et 5. Dans ce deuxième facteur, on trouve les livres *Cahier de dessin* et *Dans la lune* en +2. *Cahier de dessin* est un livre distinctif de ce facteur et il a un Zscore plus élevé que dans tous les autres facteurs. L'enquêtée 3 explique pourquoi elle l'a placé en +2 :

ça parce qu'il y a beaucoup de choses. J'aime à la fois le côté naïf, les couleurs et puis surtout la double lecture qu'on peut y faire [...] en plus j'ai un défaut, je ne sais pas feuilleter comme ça (à l'endroit), je feuillette souvent comme ça [...] à la première lecture, j'avais pas vu moi, le profil qui se dessinait, je l'ai vu à la deuxième lecture, et c'est ça qui m'intéresse [...] y a aussi la surprise, y a aussi différents niveaux de lecture [...] c'est étonnant

Dans ce rapide feuillette, la participante a commencé à analyser le livre. Elle a choisi de le placer en +2 pour les différentes qualités qu'elle lui reconnaît.

L'enquêtée 8, qui est la plus représentative de ce deuxième facteur, dit à propos de *Dans la lune* : « Là parce que j'aime bien la lune [...] on a envie de le feuilleter

plusieurs fois en fait pour voir justement le cycle de la lune ». Lorsqu'on l'interroge sur le lien éventuel entre *Dans la lune* et *Cloak* qu'elle a placé en +2, elle répond : « c'est un peu les livres comme quand on est plus petits où vraiment on se perd dans le livre et on regarde plus que les images ». La participante a choisi de placer en +2 un livre qui lui évoque un album jeunesse. L'enquêtée 3 a placé *Dans la lune* en +1 mais elle explique avoir hésité à le mettre en +2 : « il y a aussi beaucoup de choses dans celui-ci, il y a une progression qui est intéressante [...] et l'approche du livre sans texte aussi [...] il y a un côté *flipbook* [...] pareil il y a tout un côté ludique ». L'enquêté 5 raconte aussi avoir hésité à placer *Dans la lune* en +2 : « les formes géométriques, les couleurs, on a envie d'entrer dedans ». Dans ces trois témoignages, on remarque que les participants sont sensibles au travail de l'image et que l'absence de texte ou l'apparence de livre pour la jeunesse sont appréciées.

Dans ce deuxième facteur, les livres *Laptop book* et *Cahier de Chantenay* sont en - 2. L'enquêtée 8 commente son choix de placer *Laptop book* en - 2 : « des photos d'ordinateur donc je sais pas c'est pas très passionnant, non ça me laisse complètement stoïque en fait ». L'enquêtée 3 explique : « il me renvoie à mon univers de travail, je suis toute la journée sur l'informatique alors ». L'enquêtée 9 dit aussi : « alors là c'est pour le côté ordinateur à l'intérieur qui m'a beaucoup moins intéressé [...] j'avoue que j'ai pas trouvé beaucoup d'intérêt ». Le thème de l'informatique les rebute.

L'enquêtée 8 explique pourquoi elle a mis *Cahier de Chantenay* en - 2 : « celui-là parce que moi ça me rappelle les cahiers d'école et clairement ça me donne pas trop envie de regarder ce qu'il y a dedans [...] ça me parle pas du tout en fait. C'est trop linéaire en fait, trop carré [...] ça m'attire pas ». Quand on lui demande si elle voit un lien entre ce livre et *Laptop book* classés en - 2, elle répond : « le côté carré [...] froids ». L'enquêté 5 dit à propos de *Cahier de Chantenay* : « c'est les cahiers, les lignes sans rien dessus, ce sont les élèves qui ne produisent pas⁹⁷² ». Pour ces deux participants, le cahier d'écolier renvoie à une expérience négative et cela les conduit à rejeter le livre.

Si on regarde sur la figure 2 la distribution globale des livres, on remarque que dans ce facteur aussi la couleur est déterminante. Elle est très présente dans plusieurs

⁹⁷² Le participant est instituteur et il a expliqué à la fin de son classement, l'avoir réalisé en pensant à ses élèves.

livres placés en +1 et +2 (*Basic space*, *Cloak*, *Dans la lune* et *Cahier de dessin*) et trois d'entre eux sont des livres d'artistes pour enfants. Les livres blancs⁹⁷³ (*Plis pages*, *Left right*, *L'inventaire des destructions*, *Autobiography* et *Feuilleté*) font parti du « ventre mou » de la grille de classement. L'enquêtrice 8 dit avoir placé *Cloak* en +2 en raison notamment de sa couleur bleue. Elle commente :

celui-là au premier abord il m'a pas forcément attiré [...] par contre j'aime beaucoup les photos dans les tons bleus et je suis très sensible aux images, le fait qu'il y a certaines pages qui se déplient et que ce soit pas les mêmes tonalités. J'aime bien l'odeur aussi [...] l'intérieur m'attire beaucoup en fait. On a envie de s'y perdre et de regarder vraiment les détails [...] par contre la couverture non.

La couleur a été déterminante mais seulement lorsque la participante a feuilleté les pages à l'intérieur du livre. On voit qu'elle ne reste pas sur une première impression. On note aussi qu'elle évoque l'odeur des livres. Elle avait mis en +2 *Cloak* et *Dans la lune*, deux livres bleus. Elle dit à propos de ces deux choix : « je pense que c'est en rapport à tout ce qui est rêve et ça donne plus de superbe cette couleur bleue ». En évoquant le rêve, la couleur contribue à l'envie de lire le livre.

Le livre le plus sombre de l'échantillon, *Trou Type*, est en +1. Ce n'est pas la couleur qui semble avoir présidé à ce choix mais plutôt l'expérience tactile qu'il propose. L'enquêtrice 9 commente : « celui-ci c'est par le côté tactile ; la graphie et la couverture également ».

La plupart des livres qui propose une manipulation inédite ou invite le lecteur à transformer le livre sont placés entre 0 et +2 (*Cahier de dessin*, *Toi, par Lui et Moi*, *Basic space* et *Spaces*). Il ne semble pas nécessaire que les publications ressemblent à des livres. Ainsi, contrairement au facteur 1, *Basic space* est placé en +1. L'enquêtrice 3 explique pourquoi elle l'a classé en +2 :

Le côté livre-objet sur celui-ci, le côté découverte, le côté de la surprise [...] pour moi c'est plus qu'un livre, y a plusieurs lectures. On peut jouer avec, ça peut être un objet. Moi si je l'avais chez moi, je crois que j'aimerais le poser dans un endroit pour que quand les gens arrivent, le voient, on peut le tourner le lendemain, on peut en faire autre chose. Je pense que chaque personne qui l'a en main peut faire une lecture différente [...] C'est étonnant. Pour moi il est étonnant. Il y a une création qui est pour moi presque une œuvre, ça va au-delà du livre.

⁹⁷³ On désignera ainsi les livres de l'échantillon dans lesquels l'essentiel de la page est blanc.

Ce livre, qui n'est pas un *codex* et qui semble relever du livre-objet plutôt que du livre, intéresse les individus de ce facteur. Et à l'inverse du premier facteur, le livre *Cut* est classé en négatif. Il est un livre distinctif de ce facteur avec un Zscore plus bas que dans tous les autres. La lecture d'un *flip book* est une expérience visuelle dont l'effet est instantané alors que les individus de ce facteur parlent de « se perdre » dans l'image ou privilégient les expériences haptiques.

Ce facteur réunit des individus qui ont envie de lire un livre qui leur propose une expérience de lecture inédite – tactile ou participative – ou un livre d'images qui leur permette de s'évader. Ils sont indifférents aux livres blancs et rejettent les livres qui les renvoient à leur quotidien (e.g. travail) et à des expériences déplaisantes (e.g. école).

3.3 Facteur 3a : Des petits formats faciles à interpréter



Figure 21 : q-sort synthétique du facteur 3a (étude 2018)

Les personnes les plus représentatives de ce facteur bipolaire sont – par ordre d'importance – l'enquêté 6 – pour le facteur 3b – et les enquêtés 1 et 7 – pour le

facteur 3a. Sur la figure 3⁹⁷⁴, on voit que les livres *Autobiography* et *Toi, par Lui et Moi* sont en +2. On n'a pas recueilli de commentaires sur *Autobiography* car les enquêtés 1 et 7 ne l'avaient pas placé en +2. Concernant *Toi, par Lui et Moi*, l'enquêté 1 explique simplement : « j'aime bien les petits formats⁹⁷⁵ ». L'enquêté 7 commente son choix en disant : « c'est un truc d'enfant donc forcément il y a de l'interprétation possible. Il y a du sens possible ». On note dans le commentaire de ce dernier l'importance du sens alors que le premier n'évoquait qu'un goût pour un certain format.

On retrouve en - 2 les livres *Plis pages* et *La stratigraphie des images*. *Plis pages* est un livre distinctif du facteur 3a et son Zscore est plus bas que dans tous les autres facteurs. Il convient donc d'être particulièrement attentif à ce qui a conduit les individus de ce facteur à rejeter ce livre. L'enquêté 7 a dit en montrant ce livre : « Je peux rien faire avec ça ». Il dit aussi à propos de *La stratigraphie des images* : « c'est tiré par les cheveux, ça m'énerve parce que je cherche une interprétation ». On constate ainsi que pour ce participant, pouvoir donner une interprétation au livre-même dans le cadre de cette enquête qui ne permet que de feuilleter le livre – est déterminant.

Si on regarde à présent la distribution des livres de manière globale, on voit sur la figure 3 que les livres en petits formats sont classés en positif (*Toi, par Lui et Moi*, *Feuilleté*, *L'inventaire des destructions*, *Cut* et *Cloudbuster project Maroc*). Les deux seules exceptions sont *Basic space* classé en 0 et *Left right* qui est en - 1. L'enquêté 1 avait placé *Cut* en +2 en expliquant : « j'aime bien les petits formats [...] et alors celui-là je le trouve très rigolo... Il arrive à faire animer des dessins ». Sur la figure 3, on remarque que les livres avec le plus de texte sont classés également en positif (*L'inventaire des destructions* et *Toi, par Lui et Moi*).

À l'inverse, on observe que les livres dans lesquels la couleur est très présente sont en 0 (*Cahier de dessin*, *Basic Space*, *Cloak*, *Havaianas* et *Cahier de Chantenay*⁹⁷⁶) ou en - 1 (*Dans la lune* et *Spaces*), et qu'il en va de même pour les livres à manipuler (*Basic space*, *Spaces* et *Left right*) ou avec une dimension tactile

⁹⁷⁴ Dans le cas d'un facteur bipolaire, le logiciel Kade permet de générer deux q-sortis synthétiques. Les choix de l'enquêtée 6 sont sensés être l'inverse de ceux des individus 1 et 7.

⁹⁷⁵ Il parlait de ce livre et de *Cut* qu'il avait aussi placé en +2.

⁹⁷⁶ Uniquement pour la couverture jaune car les pages intérieures sont blanches avec des carreaux.

(*Trou Type*). L'enquêté 1 a placé *Basic Space* et *Left right* en – 2. Il a commenté pour le premier : « un adulte n'a pas envie de lire ce genre de livre [...] il est fractionné de plusieurs façons, c'est pas très pratique [...] mais pour des enfants je conçois très bien » et a dit à propos du second : « ça c'est une notice ». La maniabilité et peut-être aussi la portabilité du livre semblent importants pour ce participant et la manipulation du livre semble réservée à l'enfant.

L'enquêté 7 a été le participant qui a exprimé le plus d'agacement au cours de son classement commentant : « là je peux rien faire avec ça [...] et là j'arrive pas à donner de sens [...] non mais en même temps c'est difficile votre truc parce que y a pas de sens dans les livres ! » ou encore « c'est tiré par les cheveux [...] celui là il m'énerve [...] tout ça ça m'énerve ». Le participant exaspéré voulait classer la grande majorité des livres en négatif. Il est important pour lui d'établir un sens ou de se forger une idée sur les intentions de l'artiste même s'il n'a le temps que de feuilleter les 18 livres.

Le facteur 3a réunit des individus qui ont envie de lire des livres avec du texte dans un petit format, agréable à manier, qu'ils parviennent à interpréter et éventuellement amusants. Ils rejettent les livres qu'ils ne comprennent pas, notamment ceux conçus pour être manipulés ainsi que les plus colorés.

3.4 Facteur 3b : Des formats légers avec une forme qui plaît



Figure 22 : q-sort synthétique du facteur 3 b (étude 2018)

Si on regarde le q-sort synthétique du facteur 3b, cet autre visage du facteur 3, on voit que les livres *La stratigraphie des images* et *Feuilleté* sont en +2. L'enquêtée 6 dit à propos de *La stratigraphie des images* : « celui-là m'a attiré et je suis allée voir l'intérieur, je l'ai mis là je l'aurai peut-être pas fait un autre jour mais comme on vient de voir la conférence sur les momies et comme juste en regardant je vois les squelettes [...] ça a fait tilt ». Le sujet du livre a intéressé la participante qui a fait un lien avec ce à quoi elle venait d'assister juste avant.

L'enquêtée 6 explique pourquoi elle a choisi de mettre *Feuilleté* en +2 : « j'ai aimé le titre, l'écriture, par rapport au thème c'était très lié, j'aime beaucoup la taille, l'épaisseur [...] j'ai flashé ». Quand on l'interroge sur le lien éventuel entre ce livre et *La stratigraphie des images* qu'elle a classé en +2, elle répond : « oui oui y a quand même ce gris, un petit format, l'épaisseur, pas lourd [...] quand même j'aime bien un peu de discrétion donc je pense que par rapport aux autres [...] y a quelque chose qui me convient ». On remarque l'importance du format comme dans le facteur 3a mais

la participante est aussi attentive à d'autres aspects visuels et matériels du livre : la couleur, l'épaisseur et le poids du livre. On remarque d'ailleurs que la couverture de ces deux livres est en noir et blanc. Elle choisit deux livres plutôt petits, légers et donc « discrets ».

Dans ce facteur, les livres *Trou type* et *Toi, par Lui et Moi* sont en - 2. Tous deux sont des livres distinctifs du facteur 3b avec un Zscore plus bas que dans tous les autres facteurs. L'enquêtée 6 a classé ce livre en - 2 et commente son choix : « alors celui-là il me fait peur pour être claire [...] et quand je suis allée voir l'intérieur, ah non, j'aime pas du tout [...] le noir et tous les trous, il y a quelque chose qui m'arrache, c'est physique ». L'image en première et quatrième de couverture de *Trou type* est noire et semble avoir été griffée. Cela lui donne un aspect abîmé qui suscite une émotion négative chez la participante.

Dans le facteur 3b, les livres sont distribués quasiment de manière opposée au facteur 3a avec les livres avec le plus de couleur placés en 0 (*Cahier de dessin*) et +1 (*Cloak, Spaces, Basic spaces* et *Dans la lune*) et les livres avec le plus de texte en - 2 (*Toi, par Lui et Moi*) et en 0 (*L'inventaire des destructions*). En revanche, les livres à manipuler sont répartis sur toute la grille et ceux en petits formats sont essentiellement au centre (*Cut, Cloudbuster project Maroc, Left right* et *L'inventaire des destructions*) avec deux exceptions : *Toi, par Lui et Moi* classé en - 2 et *Feuilleté* qui est en +2. Le format du livre importe à la participante mais ce ne sont pas les plus petits qui l'attirent. Elle dit ainsi à propos de *Spaces* : « celui-là m'a plus pas mal parce que le format [...] c'est vrai que c'est un format que j'aime beaucoup [...] c'est que de la forme et ça me plaît bien ». Ce livre a un format proche du A5 et il ne fait pas partie des plus petits livres de l'échantillon contrairement à ceux cités pour le facteur 3a. On remarque dans cet exemple et dans plusieurs autres commentaires que la participante recourt à des termes tels que « plaire », « aimer » ou « donner envie » et que contrairement à l'individu 7 du facteur 3a, elle ne cherche pas à comprendre systématiquement le propos du livre. Dans le q-sort synthétique du facteur 3b, on remarque aussi que les livres les plus légers sont classés en positif (*La stratigraphie des images, Feuilleté* et *Spaces*) ou au centre (*Plis pages, Left right* et *L'inventaire des destructions*). Deux livres font exception : *Toi, par Lui et Moi* qui est en - 2 et *Havaianas* classé en - 1. Elle dit au sujet du livre *Autobiography* classé en

– 1 : « ça par exemple c’est trop lourd pour moi ». Avec ses gestes, on comprenait qu’elle parlait du poids du livre. Elle prend en compte le poids du livre.

La participante mentionne un autre élément qui lui déplait lorsqu’elle commente son choix de placer *Toi, par Lui et Moi* en – 2 : « en fait il est abîmé là et ça m’a... Ces deux-là⁹⁷⁷ me paraissent sales [...] J’aime pas ce vert, et le carré blanc là ça m’a pas... Non c’est plutôt repoussant pour moi ». La couleur mais aussi l’usure de l’exemplaire et l’impression que le livre est sale conduisent la participante à rejeter les livres.

L’individu du facteur 3b, privilégie également les livres maniables, comme dans le facteur 3a, mais elle est plus sensible au poids du livre qu’à son format. Les émotions que les livres suscitent sont déterminantes mais le sens qu’on peut donner aux livres lui importe peu. Elle rejette les livres lourds ainsi que ceux qui sont abîmés ou qui lui semblent sales.

3.5 Facteur 4 : Des intrigues visuelles à déchiffrer



Figure 23 : q-sort synthétique du facteur 4 (étude 2018)

⁹⁷⁷ Elle parle de *Trou type* et de *Toi, par lui et moi* qu’elle a placé en -2.

Les enquêtés les plus représentatifs du facteur 4 sont, par ordre d'importance, les enquêtés 11 et 13. Sur la figure 5, on voit que *L'inventaire des destructions* et *La stratigraphie des images* sont en +2. L'enquêtée 11 – la plus représentative de ce quatrième facteur, commente son choix de placer *L'inventaire des destructions* en +2 : « celui-là parce que y a vraiment une histoire à lire. C'est un des rares ». Parmi les 18 livres c'est en effet celui qui contient le plus de texte.

L'enquêtée 11 explique pourquoi elle a placé *La stratigraphie des images* en +2 :

celui-ci parce qu'au niveau de l'image je pense qu'il y a vraiment quelque chose à découvrir [...] donc c'est intéressant de revenir dessus, de creuser un petit peu [...] ces images elles m'intriguent, moi j'aime bien les cartes [...] j'aime bien ces mélanges de cartes et de dessins.

La participante est attirée par les images et pressent que la lecture de ce livre sera intéressante. L'enquêté 13 avait placé ce livre en +1 en disant : « j'adore les cartes et les vues aériennes ». Les deux participants sont attirés par ce type d'images.

Dans ce facteur, on retrouve *Havaianas* et *Cahier de dessin* en – 2. L'enquêté 13 a placé *Havaianas* en – 1 et commente : « celui-là, j'ai horreur des tongs, tout simplement ». Le sujet l'a dissuadé et il est resté sur cette première impression.

Le second livre placé en – 2, *Cahier de dessin*, est un livre distinctif de ce facteur 4 avec un Zscore plus bas que dans tous les autres facteurs. L'enquêtée 11 commente son choix : « et puis le coloriage je déteste donc même si on me parle du coloriage à l'envers, de refaire un contour c'est pareil, je suis un peu allergique ». Le sujet du livre a été ici rédhibitoire. L'enquêté 13 a choisi aussi de le mettre en – 2. Il explique :

ça c'est que les dessins enfantins faits par des grands ça me plaît pas toujours en fait, et là ça me fait vite chier [...] je préfère garder des dessins d'enfants en fait. Après je connais pas peut-être que ça me plairait en regardant un peu plus longtemps.

On constate que même si spontanément il rejette ce livre mais envisage que le livre pourrait lui plaire s'il lui consacrait plus de temps.

Si on regarde la distribution globale des livres sur la figure 5, on remarque que les livres avec des photographies sont classés en positif (*Cloak*, *Cloudbuster project Maroc*, *Autobiography* et *La stratigraphie des images*) à l'exception de *Laptop book*. La présence de photographie semble donc déterminante. Les propos de l'enquêté 13 – qui a classé *Cloudbuster project Maroc* en +2 – témoigne de cette attirance pour les photographies :

celui-là y a pleins d'images, y a une histoire de fabrication d'un objet, y a pleins de choses à découvrir dans les images et puis ça se passe dans un pays je ne sais pas où dans des ateliers [...] j'ai pas compris à quoi ça servait la machine.

On peut se demander pourquoi *Laptop book* fait exception. L'enquêté 13 l'a placé en – 2. Il explique : « parce que j'ai trop d'ordi dans la tête déjà et que j'avais pas envie de voir des écrans même sur un bouquin [...] j'ai pas eu envie d'aller plus loin en fait ». L'enquêtée 11 dit avoir hésité à mettre *Laptop book* en – 2 en commentant : « c'est vraiment un format publicitaire, bon le travail de l'artiste... Ça me touche pas beaucoup ». Dans le premier cas, le sujet est rédhibitoire, dans le second cas, la réutilisation d'images publicitaires est dissuasive.

Sur le q-sort synthétique, on voit aussi que les livres qui implique une manipulation de l'objet sont plutôt au centre (*Cut*, *Basic space*, *Spaces* et *Left right*) alors que *Trou Type* qui présente une dimension tactile est en +1. L'enquêté 13 dit à son sujet :

celui-ci il m'a intrigué, rien que la couverture m'a intrigué, "trou, types, caractères" c'est des mots qui m'ont intéressé et j'ai vu qu'il y avait un peu de poésie sûrement dans l'histoire aux auteurs. Et du coup ça m'a intrigué d'autant plus. Ça m'a donné envie de lire les textes. Et après j'ai trouvé extraordinaire la manière de l'illustrer avec ces petits trous. Et du coup j'avais envie de rentrer un petit peu plus dans les dessins, de prendre un peu de temps en plus pour celui-ci.

On remarque donc que le livre a suscité sa curiosité, non pas en raison de sa dimension tactile mais pour ses qualités graphiques et la présence d'un texte d'un poète (Charles Pennequin) qui font pressentir au participant une lecture riche.

Ce facteur réunit des individus qui ont envie de lire une histoire qui les intrigue composée de texte ou d'images qui leur plaisent (e.g. images cartographiques) et notamment des photographies. Ils sont prêts à consacrer du

temps à ces livres. Ils sont indifférents à la présence de couleur et aux livres qui impliquent une manipulation et rejettent les livres lorsque les images leur déplaisent (images publicitaires, dessins enfantins).

À l'issue de cette première étude, on peut déjà identifier plusieurs qualités des livres qui contribuent à l'envie de le lire. Il s'agit d'un livre :

- (1) avec des images ;
- (2) facile à comprendre ;
- (3) à déchiffrer ;
- (4) qui surprenne ;
- (5) avec une forme qui plaît ;
- (6) léger ;
- (7) maniable ;
- (8) annonçant une expérience sensorielle.

Les quatre dernières qualités des livres citées dépendent de l'esthétique du livre, de son poids, de son format et de la présence éventuelle d'éléments tactiles.

3.6 Mise à l'épreuve des résultats

Les résultats de cette première étude Q ont été mis à l'épreuve à l'occasion d'un atelier de travail organisé dans le cadre d'un workshop consacré à la méthodologie Q⁹⁷⁸. Après une présentation de l'étude et un temps de consultation des 18 livres de l'échantillon, six chercheurs et praticiens⁹⁷⁹ mobilisant la méthode Q dans le cadre de leurs travaux ou de leur pratique, ont interprété les 4 facteurs à partir des q-sorts synthétiques et des commentaires des participants. L'atelier a duré deux heures et a permis de recueillir les premières interprétations de chacun des participants. Celles-ci se recourent et coïncident avec notre analyse. Le tableau qui

⁹⁷⁸ « Session Q – Investigations subjectives | Corps et esprits », *op. cit.*

⁹⁷⁹ Il s'agit de Aurélien Blanc, Stéphanie Briolin, Stéphanie Gauttier, Marie G'sell, Pauline Pedehour et Christel Protière.

suit reprend les traits caractéristiques mentionnés par l'ensemble des participants pour chacun des facteurs.

Facteur 1	Facteur 2	Facteur 3	Facteur 4
originalité vs. Désintérêt surprise couleurs esthétique/beauté du livre intérêt pour la conception du livre plus que pour l'histoire	rêve vs. Terre à terre (école, travail) imaginaire vs. Monde concret expérience différente prise de libertés évasion/projection dans un autre monde ludique sensorialités expérience personnelle agréable vs. Désagréable	sens nécessaire sinon rejet / cherche à interpréter rationalité importance du format	histoire / intrigue qui suscite la curiosité texte images évasion / voyage / découverte / géographie investir du temps dans la lecture du livre

Cet atelier a permis ainsi de conforter notre interprétation et de prendre en compte des éléments complémentaires au moment de la rédaction définitive de l'analyse des facteurs⁹⁸⁰. En outre, l'atelier a mis en évidence la nécessité de dédoubler le facteur 3 afin de séparer les q-sorts synthétiques des individus 1 et 7 (facteur 3a) de celui de l'individu 6 (facteur 3b). On va interpréter à présent les résultats de l'étude 2019 et on verra à l'issue de ce travail si les deux études se recourent.

4. RÉSULTATS DE L'ÉTUDE Q 2019

Le traitement des données⁹⁸¹ recueillies lors de l'enquête Q 2019 a permis d'obtenir 5 facteurs dont 2 facteurs bipolaires, les facteurs : les facteurs 1 et 4. Le facteur 1 compte 3 individus (9, 3 et 15⁹⁸²), le deuxième, 2 (6 et 11), le troisième 3 (10, 16 et 5), le quatrième 3 (8, 13 et 1) et le cinquième, 3 (14, 2 et 12). Les q-sorts réalisés par les enquêtés 4 et 7 ne sont pas rattachés à un facteur car ils sont équivoques. En effet, ils sont présents de manière équilibrée sur deux facteurs : le premier sur les facteurs 1 et 2 et le second sur les facteurs 1 et 3. Leurs commentaires ont donc été pris en compte uniquement dans les remarques générales.

⁹⁸⁰ Les facteurs avaient été interprétés et certains éléments avaient été rédigés avant l'atelier mais la rédaction finale a été réalisée après.

⁹⁸¹ Voir Annexe 9, section 1 – Traitement des données de l'étude 2019.

⁹⁸² Les individus sont classés par ordre d'importance dans chaque facteur.

On va procéder ici de la même manière que pour l'étude 2018. La rédaction adopte une structure toujours identique avec l'étude des choix extrêmes, la distribution globale et la conclusion. Ces passages peuvent pâtir alors une certaine monotonie mais ce travail itératif était le garant d'une interprétation scrupuleuse accordant autant d'attention à chacun des facteurs et visant à permettre au lecteur de suivre notre cheminement.

4.1 Facteur 1a : Des livres avec une histoire

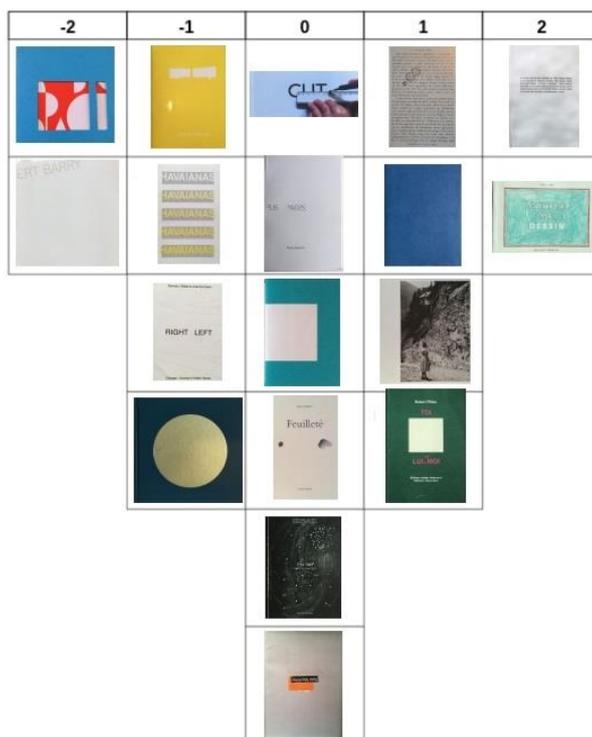


Figure 24 : q-sort synthétique du facteur 1a (étude 2019)

Les enquêtés les plus représentatifs de ce facteur bipolaire sont, par ordre d'importance, les enquêtés 9 (facteur 1b), 3 et 15 (facteur 1a). Sur la figure 6, on voit que *L'inventaire des destructions* et *Cahier de dessin* sont en +2. L'enquêté 3 dit à propos du premier : « celui-là déjà, c'est le seul avec des phrases, y a vraiment une histoire ». La présence de texte semble déterminante et le participant a pu se forger une idée du texte en lisant un ou plusieurs des récits de destructions qui font entre une à six lignes. L'enquêté 15 dit à propos de *Cahier de dessin* : « je trouve ça assez beau ». Le participant apprécie les images. L'enquêté 3 l'avait classé en +1 en

commentant : « Celui-là était plus intéressant car on aurait pu voir une histoire à travers les images ». On retrouve ici l'importance de l'histoire.

Les livres *Basic space* et *Autobiography* sont en - 2. L'enquêté 15 dit au sujet du premier : « Là y a... Y a pratiquement rien quoi, à mes yeux en tout les cas ». Les motifs graphiques présents sur le livre dépliant *Basic space* ne semblent pas suffisants pour ce participant. *Autobiography* est un livre distinctif de ce premier facteur avec un Zscore plus bas que dans tous les autres facteurs. L'enquêté 15 commente son choix de le classer en -2 :

—Celui-là également. Oui j'aime pas ce genre de choses. C'est assez prétentieux je trouve.

—Et qu'est-ce qui est prétentieux ?

—C'est prétentieux. L'ensemble me paraît un peu, oui prétentieux. Sans intérêt, enfin pas beaucoup d'intérêt et prétentieux.

Son auteur Robert Barry est un des représentants de l'art conceptuel et ce livre blanc avec quelques mots imprimés en gris et des photographies à peine visibles évoque cet art conceptuel. Le participant semble avoir reconnu ces traits caractéristiques de l'art conceptuel et trouve prétentieux ce « trop peu » : beaucoup de blanc, peu de mots et des images qu'on remarque à peine. L'enquêté 3 commente le classement d'*Autobiography* en -2 en disant : « Et lui j'ai pas envie de le lire, parce que même si y a quand même des mots, y a beaucoup de blanc quoi, c'est des feuilles blanches avec des mots dessus ». Lorsque je lui indique à l'issue de son classement qu'il y a aussi des photographies, il dit ne pas les avoir vu. La présence de mots est perçue positivement mais le participant estime que cela n'est pas suffisant. On trouve en commun dans ces livres placés aux extrémités, une envie de lire un livre avec une histoire, ou dont on reconnaît des qualités esthétiques mais un rejet des livres les plus minimalistes qui semblent contenir trop peu d'éléments.

La distribution globale des livres dans les deux q-sorts synthétiques ainsi que les autres commentaires fournis par les individus permettent de préciser l'analyse. Sur la figure 6, on remarque que les livres qui ont - pour reprendre l'expression de l'enquêté 3 - « vraiment une histoire » sont classés vers la droite. On trouve ainsi en +2 une narration visuelle d'une expédition artistique (*Cloudbuster project Maroc*) et un double récit qui combine deux séquences photographiques (*La stratigraphie des*

images), en +1 un ensemble de récits de destructions d'œuvres (*L'inventaire des destructions*), une promenade dans un immeuble entièrement repeint en bleu (*Cloak*) et une série de scènes illustrées (*Cahier de dessin*). On remarque également que les livres qui se prêtent à la contemplation des images ou à la manipulation de l'objet livre sont rejetés vers la gauche. On trouve ainsi des livres à manipuler en - 2 (*Basic space*), - 1 (*Spaces*) et 0 (*Left right*) et des livres à regarder⁹⁸³ en - 1 (*Dans la lune* et *Havaianas*).

Le facteur 1a réunit des individus qui ont envie de lire une histoire ou éventuellement un livre qu'ils trouvent beau, et qui rejettent les livres à l'esthétique minimaliste qui invitent à une lecture haptique ou contemplative.

4.2 Facteur 1b : Des livres minimalistes à contempler ou manipuler

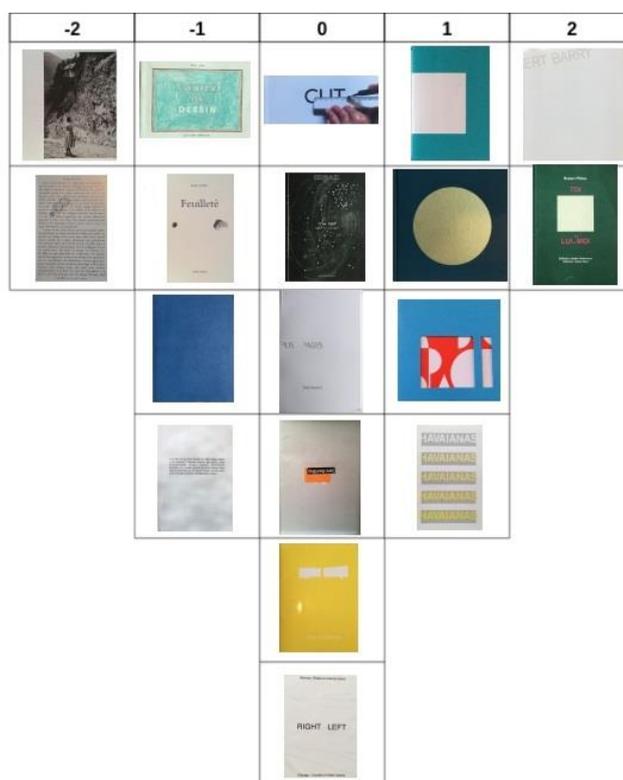


Figure 25 : q-sort synthétique du facteur 1b (étude 2019)

⁹⁸³ Une narration naît de la succession des pages dans le livre mais elle est minime par rapport au travail sur l'image tel que celui mené sur la couleur dans les livres *Dans la lune* et *Havaianas*.

L'enquêtée 9 est l'unique individu du 1b et aussi le plus représentatif de ce facteur 1. Sur la figure 7, on voit que *Autobiography* et *Toi, par Lui et Moi* sont en +2. La participante dit au sujet du premier : « c'est qu'à première vue j'avais l'impression de voir des pages blanches. Et c'est qu'après que j'ai vu les visages et ça m'a donné envie, par curiosité en fait ». Contrairement, à l'enquêté 3, elle a vu les photographies et c'est justement parce qu'elle a réussi à les voir alors qu'elles étaient à peine visibles que cela a suscité sa curiosité. Elle explique à propos de *Toi, par Lui et Moi* : « Alors moi déjà j'ai aimé le devant, enfin le titre et puis l'auteur et puis le style enfin je veux dire l'écriture et c'est épuré en fait ». La première de couverture a attiré la participante et elle parle d'épure du livre. Alors que dans le facteur 1a le peu d'élément conduit à rejeter le livre, dans le facteur 1b cela est perçu positivement.

Les livres *La stratigraphie des images* et *Cloudbuster project Maroc* sont en - 2. Le premier est un livre distinctif de ce facteur avec un Zscore plus bas que dans tous les autres. L'enquêtée dit à son sujet : « moi je l'ai trouvé trop historique pour moi et j'aime pas l'histoire ». Elle parle probablement de la gravure au centre du livre ou des cartes anciennes. À propos de *Cloudbuster project Maroc*, elle dit : « Alors là clairement, celui-là, la couverture, y a trop de texte pour moi, ça me fait fuir directement même si à l'intérieur c'est que des images ». En effet, la première et la quatrième de couverture de ce livre sont recouvertes d'un texte de présentation du projet de l'artiste. La participante rejette la présence d'un texte conséquent en couverture.

En examinant la distribution des livres dans le q-sorts synthétique, on constate que les livres qui racontent une histoire sont classés vers la gauche en - 2 (*La stratigraphie des images* et *Cloudbuster project Maroc*) et en - 1 (*Cahier de dessin*, *Cloak* et *L'inventaire des destructions*). Les livres à manipuler sont en 0 (*Left right*) et +1 (*Spaces* et *Basic space*) et les livres à regarder sont en +1 (*Dans la lune* et *Havaianas*) et en +2 (*Autobiography*⁹⁸⁴).

L'individu du facteur 1b est curieuse de découvrir un livre à contempler ou à manipuler, mais repousse les livres qui lui paraissent surchargés de texte ou d'images

⁹⁸⁴ On ne l'avait pas pointé pour le facteur 1a car les individus n'avaient pas tous remarqué les images.

4.3 Facteur 2 : Des livres surprenants pour s’amuser



Figure 26 : q-sort synthétique du facteur 2 (étude 2019)

Les enquêtés les plus représentatifs du facteur 2 sont, par ordre d’importance, les enquêtés 6 et 11. Sur la figure 8, on voit que *Left right* et *Trou Type* sont en +2. Le premier est un livre distinctif de ce deuxième facteur avec un Zscore plus haut que dans tous les autres facteurs. L’enquêté 6 – qui est le plus représentatif de ce facteur – explique pourquoi il l’a placé en +2 :

Je l’ai ouvert un peu curieux en mode “d’accord OK c’est des piles de cercles” et puis ensuite j’ai compris le principe de la main et des deux mains qui finissent par se rejoindre et j’ai aimé en fait, l’idée m’a plu. Du coup j’ai trouvé que c’était un beau message. J’ai aimé l’idée. C’est court, c’est simple. J’ai aimé ce que ça représentait.

En découvrant l’image qui se recompose en tournant des pages, le participant a été surpris et séduit. Le même participant dit à propos de *Trou Type*, le second livre classé en +2 :

J’ai trouvé intéressant le principe de faire des petits trous pour représenter des choses, bon ce qui était écrit c’était pas très beau, je veux dire c’était un gros bloc de texte et ça on sait en général quand on aime lire c’est pas cool de pas

avoir d'espaces [...] Mais j'ai bien aimé voir les mains enfin les différentes choses qui étaient représentées avec des trous. Je trouvais ça intéressant le fait qu'il y ait des faux trous et des vrais trous ; bref ça m'a amusé, j'ai fait « OK c'est cool ». Et la couverture me plaisait bien j'ai pensé à un trou noir à la base [...] et puis comme j'aime bien les sciences.

Le participant a fait son choix pour différentes raisons et ce, même si la mise en page du texte lui déplaisait.

Les livres *Feuilleté* et *Havaianas* sont classés en - 2. L'enquêté 6 commente :

Feuilleté simplement j'ai fait ce qui était écrit sur la notice : j'ai feuilleté. Et puis je me suis fait chier profondément, du coup je l'ai posé de côté ». Il dit à propos de *Havaianas* : « même chose, artistiquement j'ai pas trouvé ça très intéressant, même pour être clair, j'ai trouvé ça assez inutile, du coup non il ne m'a pas intéressé du tout.

Le participant tient des propos durs en parlant d'inutilité, d'inintérêt et d'ennui.

Ces premières remarques mettent en évidence l'importance de la surprise et de l'amusement par opposition à l'ennui et au désintérêt. En examinant la distribution globale des livres, on va essayer de préciser l'analyse. Cela permettra en outre de tenir compte des commentaires de l'individu 11 qui n'avait pas classé les livres évoqués précédemment aux extrémités de la grille. On s'aperçoit que les livres conçus pour être manipulés sont plutôt vers la droite en +2 (*Left right*), +1 (*Basic space*) ou 0 (*Spaces*). On trouve aussi de ce côté de la grille le livre *Cut*. Les deux individus de ce facteur ont évoqué le *flipbook* durant l'échange. L'enquêtée 11 l'avait mis en +2 en expliquant : « Celui-ci le *Cut* parce que je l'ai trouvé très original et dans la conception et dans la manipulation ». L'enquêté 6 qui l'avait classé en +1 a expliqué : « c'est une petite blague pour moi, tu le vois au fur et à mesure se faire et ensuite la page se décolle. Il m'a amusé tout simplement ». On remarque d'ailleurs que ce participant a commenté les livres en recourant à de nombreuses reprises au champ lexical du rire avec des mots tels que « rigolo », « marrant » ou « blague ».

De l'autre côté de la grille de classement, on trouve les livres les plus blancs en - 2 (*Feuilleté*), en - 1 (*Autobiography*) et en 0 (*Plis pages*), les livres avec le plus de texte en - 1 (*Toi, par Lui et Moi* et *Cloudbuster project Maroc*⁹⁸⁵) et en 0 (*L'inventaire des destructions*) et les livres de photographies entre 0 (*La*

⁹⁸⁵ Pour les mots présents sur sa couverture.

stratigraphie des images et Cloak) et – 1 (*Cloudbuster project Maroc, Laptop book* et *Autobiography*). Les deux individus de ce facteur ont évoqué le livre *Cloak*. L'enquêté 11 l'a classé en – 2 et dit à son sujet :

—Alors celui-ci c'est, en fait, comme j'aime pas le bleu, je voulais aller plus loin que le bleu des pages.

—Et pourtant il y a d'autres livres bleus. C'est pas les mêmes bleus ?

—Voilà. Non mais le bleu était foncé et voilà j'ai à peine feuilleté.

L'enquêté 6 qui le place en 0 explique :

le livre bleu il m'a rien évoqué de particulier. C'est des photos prises en fond bleu tout simplement. Y a qu'une seule couleur finalement, bon voilà. Il m'a absolument rien fait. Je l'ai vu, j'ai fait "bon c'est des photos. On les voit pas très bien. OK".

La monochromie de cette teinte bleue a rebuté les deux participants et les photographies les ont laissé indifférents. Il y a une rapidité dans ce choix. On retrouve cette instantanéité dans un autre commentaire de l'enquêtée 11 à propos de *Laptop book* qu'elle classe en – 2 : « Et là en fait, je suis restée bloquée sur le numérique et voilà ça m'a pas intéressé ».

Les individus de ce deuxième facteur ont envie de lire des livres qui les surprennent par leur originalité ou les amusent parce qu'ils proposent une expérience haptique. Ces individus sont plutôt indifférents à la présence de texte et de photographies, et rejettent d'emblée les livres qui les ennuient et notamment les livres blancs.

4.4 Facteur 3 : Des beaux-livres avec un contenu riche

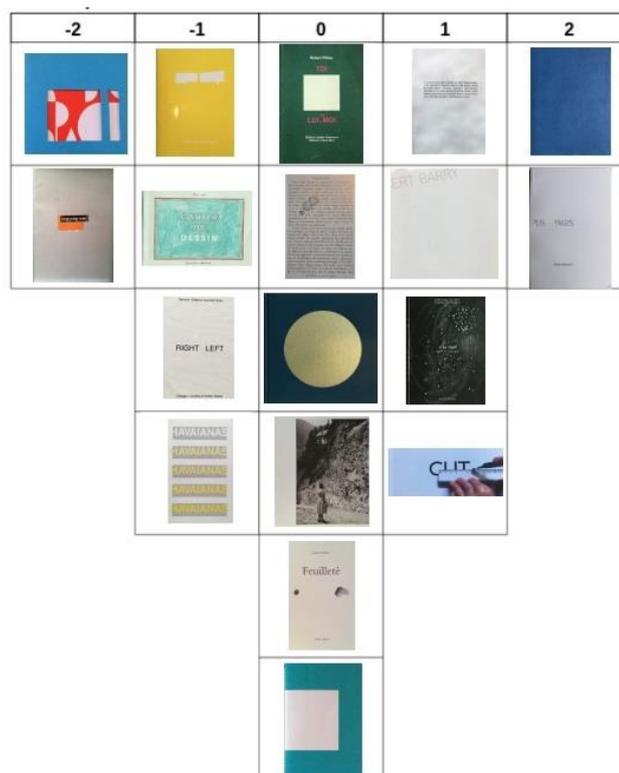


Figure 27 : q-sort synthétique du facteur 3 (étude 2019)

Les enquêtés les plus représentatifs du facteur 3 sont, par ordre d'importance, les enquêtés 10, 16 et 5. Sur la figure 9, on voit que les livres *Cloak* et *Plis pages* sont en +2. L'enquêtée 10 dit à propos du premier : « le livre bleu c'est un livre d'images et je trouvais intéressant que c'était des belles photographies ». L'enquêtée 5 l'a classé en + 1 et dit à propos de ce livre et de deux autres livres⁹⁸⁶ : « Et ces trois-là... en fait... par rapport un peu aux mystères de la nuit, quelque chose d'obscur, d'inquiétant qui est un peu captivant ». La présence de photographie et le bleu sombre de ce livre a séduit ces deux participantes. L'enquêtée 10 commente son choix de classer *Plis pages* en +2 : « je l'ai un peu feuilleté et puis j'aime bien la façon dont c'est écrit à l'intérieur⁹⁸⁷, d'autant que c'est un livre qui a l'air assez court ». L'enquêtée 5 a placé *Plis pages* en 0 mais elle dit à propos de ce livre et d'*Autobiography* placé en +1 : » Celui-là⁹⁸⁸ j'ai hésité. J'ai hésité avec le livre *Plis pages* parce que en fait... C'est aussi... Je ne sais pas y a une distance avec le blanc comme ça qui m'attire et j'aurai

⁹⁸⁶ Il s'agit de *Dans la lune* et *Trou type*.

⁹⁸⁷ Elle parle du titre ou du colophon puisqu'il n'y a pas de texte dans le reste du livre.

⁹⁸⁸ Elle parle de *Autobiography*.

aimé les mettre tous les deux dans la même catégorie ». Qu'il s'agisse de blanc ou de bleu, on voit que la couleur est déterminante pour cette participante.

À l'autre extrémité de la grille de classement, on trouve *Basic space* et *Laptop book* classés en - 2. L'enquêtée 10 explique pourquoi elle a mis *Basic space* en - 2 : « C'est un livre de formes, donc honnêtement les formes ça m'intéresse pas trop par rapport aux autres ». Elle parle probablement des formes graphiques imprimées en rouge sur le livre dépliant. L'enquêtée 5 a classé *Basic space* en - 1 et dit à propos des quatre livres placés dans cette colonne⁹⁸⁹ : « là j'ai pas trop hésité, ceux-là globalement ne m'intéressent pas parce que, soit j'aime pas les couleurs, soit ils ne me parlent pas ». Elle mentionne ici encore la couleur mais aussi un manque d'intérêt. Les enquêtées 10 et 5 ont classé *Laptop book* en - 2. La première explique : « C'est des photographies de pubs, c'est pas ce qui m'intéresse le plus ». La seconde justifie son choix ainsi : « c'est parce que vraiment, je le trouve... ça fait commercial, ça fait catalogue de pub. La qualité, les couleurs, il ne me plaît pas ». Le livre rencontre le désintérêt de la première. Les photographies publicitaires et la couleur déplaisent à la seconde.

Afin de discerner des traits communs entre les choix de ces deux enquêtées et prendre en compte le troisième individu de ce facteur qui n'avait pas classé les livres mentionnés jusqu'ici aux extrémités de la grille de classement, on va examiner la distribution globale des livres et puiser dans les autres commentaires recueillis pour ce facteur. On remarque que les livres blancs ou monochromes sont placés en +2 (*Cloak* et *Plis pages*), +1 (*Autobiography*) ou 0 (*Feuilleté*). À côté de ces livres monochromes, on trouve le livre noir et blanc aux pages trouées *Trou Type*. Les trois participantes le classent en +1. L'enquêtée 16 raconte :

Ça j'aime beaucoup. J'aime beaucoup parce que... Pour pleins de raisons. Le thème de la relation déjà m'intéresse [...] J'aime beaucoup ce côté investigation justement comme thème. On a l'impression que voilà on découvre ces feuillets-là et puis on se demande ce qui va en faire, voilà ce qu'il en a fait dans le texte ici sur la page. Et puis après ce que ça, le rapport, y a toute la mise en relation déjà des trous par rapport au reste et ensuite du texte par rapport à... Moi je trouve ça très riche quoi et ça m'a beaucoup plu. Ouais

⁹⁸⁹ Il s'agit de *Basic space*, *Spaces*, *La statigraphie des images* et *Feuilleté*.

quand je le vois je me dis ouais j'aurai peut-être dû quand même le mettre là⁹⁹⁰. Mais bon, je l'aime beaucoup en tout cas.

Ce livre constitué de textes, d'images réalisées avec des trous et de trous réels dans le livre lui semble riche. Sur la droite de la grille de classement, on trouve aussi le *flipbook Cut*. L'enquêtée 10 a hésité à le classer en +2 :

—Alors oui certains ben notamment *Cut*, je l'aurai voulu dans les deux livres préférés parce que j'ai beaucoup aimé mais il y avait que deux places.

—Et par rapport aux autres, du coup tu as préféré le faire descendre ? Tu préférerais quand même...

—Oui.

—Tu saurais dire pourquoi entre les trois, tu as choisi ces deux-là ?⁹⁹¹

—Ben parce que *Cut*, il était original mais les deux autres ils étaient plus intéressants selon moi parce qu'on voyait plus de choses.

Plutôt que l'originalité, la participante a donné la préférence à la richesse visuelle.

Les livres avec du texte sont plutôt au centre de la grille en 0 (*Toi, par Lui et Moi* et *Cloudbuster project Maroc*) ou en +1 (*L'inventaire des destructions*). L'enquêtée 5 a classé ce livre en +2 en expliquant : « parce que j'aime bien le travail d'Opalka⁹⁹² déjà et puis j'ai vu qu'il y avait tout un parallèle avec pleins d'autres artistes ». L'enquêtée 16 l'a aussi classé en +2 et commente :

Celui-ci c'est l'intrigue tout simplement de la première de couverture et après le fait que en tournant les pages, j'ai eu l'impression voilà ça allait être développé. La forme aussi m'a plu. Le côté fragmentaire. Enfin voilà, ça m'a intrigué. Je pense que le mot convient dans tous les sens du terme. Et le sujet m'a plu aussi de l'art. Ah ben oui. Enfin, l'idée de départ.

Le texte présent dès la première de couverture permet d'entrer dans le livre avant même de tourner la première page. Les 99 destructions d'œuvres réunies dans ce livre offrent une traversée de l'art contemporain et le sujet du livre semble avoir contribué au classement du livre en positif.

On remarque que les livres d'artistes pour enfants sont plutôt vers la gauche de la grille de classement, en - 2 (*Basic space*), - 1 (*Cahier de Chantenay* et *Cahier de*

⁹⁹⁰ Elle indique en +2.

⁹⁹¹ Il s'agit de *Cloak* et *Plis pages*.

⁹⁹² Le premier récit de destruction présent en première de couverture concerne l'artiste Roman Opalka.

dessin) ou o (*Dans la lune et Spaces*). On trouve également dans cette partie de la grille d'autres propositions ludiques qui ne sont pas destinés spécifiquement aux enfants (*Left right* et *Havaianas*). L'enquêtée 5 dit à propos de *Havaianas* qu'elle classe en - 2 : « Celui-là c'est pareil, je dirai que c'est esthétique. J'aime pas le motif, j'aime pas les couleurs ».

Ce troisième facteur réunit des individus sensibles aux qualités esthétiques des livres – notamment leur typographie, leur graphisme et leur couleur – qui ont envie de lire des ouvrages qui leur semblent riches par le sujet abordé, la « beauté » des images ou la variété des éléments (textuels, visuels et matériels) qui les composent. Ces individus rejettent les livres qui les laissent indifférents ou ceux dont la couleur ou les images leur déplaisent.

4.5 Facteur 4a : Des livres qu'on parviendra à interpréter



Figure 28 : q-sort synthétique du facteur 4a (étude 2019)

Les enquêtés les plus représentatifs du facteur 4 sont, par ordre d'importance, les enquêtés 8 (facteur 4b), 13 et 1 (facteur 4a). Sur la figure 10, on voit que

L'inventaire des destructions et Cloak sont en +2. L'enquêté 13 dit au sujet du premier : « celui-là quand j'ai vu le speech, franchement il m'a l'air assez cool à lire et puis avec le fait qu'il y a que des phrases qui sont au milieu⁹⁹³. Vraiment dans l'aspect en fait. L'aspect ça fait un petit peu carnet de bord ». Le participant a été séduit par les extraits de texte qu'il a lu ainsi que sa mise en page. L'enquêtée 1 l'a aussi placé en +2 et commente : « j'ai lu le texte qu'il avait sur la couverture et ça m'a intrigué, ça m'a donné envie d'en lire plus ». Ce participant a aussi été attiré par le texte, et le fait qu'il commence dès la première de couverture a pu favoriser sa lecture lors de l'examen rapide des livres.

L'enquêté 13 commente le classement de *Cloak* en +2 :

ça m'a fait penser un peu à l'artiste qui a créé son propre bleu, non j'ai trouvé ça drôle et puis avec tout là dedans à l'intérieur tout ce qui a de bleu, ça m'a fait pensé à ça, du coup ça m'a fait un peu marrer⁹⁹⁴.

Cloak lui a évoqué le bleu de l'artiste Yves Klein et le fait qu'il puisse mettre ce livre en relation avec l'œuvre d'un autre artiste semble avoir été déterminant. Lorsqu'on l'interroge sur un éventuel point commun entre les deux livres classés en +2, il répond : « Non pas spécialement, non justement [...] Je mettais celui-là par envie de lire mais l'autre c'était surtout pour l'image souvent qui m'a fait repenser à l'artiste ». C'est donc bien la référence à Yves Klein et les photographies qui ont compté dans son choix.

Sur la figure 10, on voit que les livres *Spaces* et *Cahier de Chantenay* sont en – 2. L'enquêté 13 dit à l'égard du premier :

en fin de compte celui-là j'arrive pas à le comprendre c'est pour ça je voulais le mettre dans l'indifférence [0] mais j'avais déjà trop de trucs. Alors du coup je l'ai mis là mais j'arrive pas à comprendre trop son intérêt. C'est juste les pages pliées et c'est tout.

L'incompréhension du participant le conduit à classer le livre en – 2. Il dit à propos de *Cahier de Chantenay* :

⁹⁹³ Il parle du texte centré sur la page.

⁹⁹⁴ Le participant recourt à de multiples reprises à des expressions du champ lexical du rire telles que « drôle » ou « marrer » mais cela semble une habitude de langage plutôt que l'expression d'un véritable amusement. Ces expressions sont associées à des expériences positives et il les emploie au sujet des livres qu'il place sur la droite de la grille de classement, c'est-à-dire du côté de l'envie de lire.

celui-ci j'ai juste vu le principe disparition de lignes tout ça [...] Ouais j'arrive pas vraiment à expliquer, en fait ça fait un peu vraiment juste livres d'école. Mais j'arrive pas à comprendre grandement son intérêt principal au fond.

C'est encore l'incompréhension qui a décidé du classement de ce livre. L'enquêtée 1 dit au sujet de *Cahier de Chantenay* et *Spaces* classés en - 2 : « c'est très très vide [...] je me suis dit si l'extérieur est comme l'extérieur... (rires) c'est peut-être pas très très intéressant ». Le peu d'éléments présents dans les deux livres a déplu à la participante.

Lorsqu'on regarde la distribution globale des livres dans le facteur 4a, on constate que les livres avec du texte sont plutôt vers la droite de la grille en +2 (*L'inventaire des destructions*) et +1 (*Toi, par Lui et Moi*). L'enquêtée 1 dit à propos de *Toi, par Lui et Moi* : « celui-ci aussi j'ai bien aimé son principe du toi, lui, moi, et qu'à la fin l'auteur se présente et tout. Je trouvais ça plutôt amusant. C'est s'amuser avec l'écriture ». La participante a compris le propos global du livre et son caractère ludique lui a plu. D'autres commentaires sur les livres placés sur la droite de la grille sont utiles pour préciser l'interprétation de ce facteur. L'enquêtée 1 dit à propos de *Left Right* qu'elle classe en +1 : « Je savais pas vraiment où le mettre et en fait quand j'ai compris son truc, j'ai trouvé ah ben c'est pas mal, c'est drôle. Du coup c'est pour ça je l'ai mis dans le plus ». On retrouve ici l'importance de la compréhension du livre. La participante commente aussi le classement de *Trou Type* en +2 : « j'avais jamais vu de livres qui ressemblaient à ça alors, pareil j'avais envie de savoir ce qu'il y avait à l'intérieur ». L'originalité du livre suscite la curiosité de cette enquêtée qui a trié les livres en les feuilletant à peine. Elle explique également son classement de *Dans la lune* : « j'ai jamais vu de couverture qui ressemblait à ça ». Le caractère inédit de la couverture étonne la participante qui classe le livre en +1.

On constate aussi sur la figure 10 que les livres avec le moins d'éléments visuels ou textuels sont plutôt vers la gauche de la grille de classement en - 2 (*Spaces*, *Cahier de Chantenay*), - 1 (*Basic space* et *Plis pages*) ou 0 (*Feuilleté*). À côté de ces livres, on trouve une exception : *Cloudbuster project Maroc* un livre avec beaucoup de texte en couverture et de nombreuses images à l'intérieur du livre. L'enquêtée 1 explique pourquoi ce livre lui a déplu : « celui-ci l'absence de capitales ne m'a pas donné envie de le lire. Je me suis dit si tout est écrit comme ça, ça doit pas être très agréable à lire ». Comme elle n'a quasiment pas feuilleté les livres, elle a fait son choix

en fonction de la couverture et l'absence de majuscules en début de phrase l'a conduit à rejeter le livre.

Le facteur 4a réunit des individus qui ont envie de lire des livres amusants – de préférence avec du texte – ou des livres qui les étonnent à condition qu'ils comprennent la proposition. Ils rejettent les livres qui contiennent peu d'éléments à lire ou à voir lorsqu'ils ne parviennent pas à cerner le propos.

4.6 Facteur 4b : Des expériences ludiques et participatives

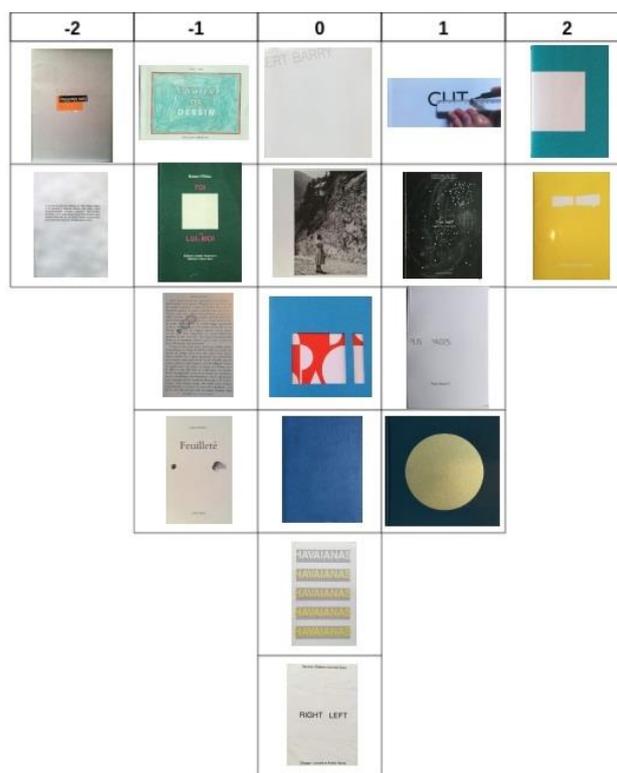


Figure 29 : q-sort synthétique du facteur 4b (étude 2019)

Si on examine le q-sort synthétique opposé au facteur 4a – celui du facteur 4b – dont l'enquêtée 8 est l'unique individu, on constate que *Spaces* et *Cahier de Chantenay* sont en +2. La participante explique à propos du premier : « parce que celui-là en fait, j'ai vu qu'on pouvait les plier et on peut faire beaucoup de formes de constructions et ça peut être rigolo ». L'expérience ludique proposée par le livre séduit la participante. Elle dit à propos du second livre : « celui-là c'est parce que dedans, y a juste des trous blancs, ce qui fait qu'on peut inventer des trucs dessus et

faire une histoire par les dessins en dessinant ». Lorsqu'on lui demande si elle dessinerait dedans. Elle répond par l'affirmative. La possibilité de participer en dessinant dans le livre lui plaît.

À l'opposé de la grille de classement, en - 2, on retrouve *Laptop book* et *L'inventaire des destructions*. L'enquêtée dit au sujet du premier : « Celui-là il ressemble à quelque chose du genre quand... quel ordinateur on doit choisir [...] et j'aime pas trop ». Le caractère publicitaire des images présentes dans le livre lui a déplu. Elle dit à propos de *L'inventaire des destructions* : « celui-là en fait y a pas assez d'écriture pour que j'aime le lire et y a pas de dessins [...] Et puis ça fait beaucoup de gâchis en feuilles blanches. Ça fait au maximum quatre lignes ». Elle reproche à ce livre la concision des textes ainsi que leur mise en page avec des marges conséquentes.

Pour préciser cette interprétation du facteur 4b, on observera uniquement la distribution globale des livres car l'unique individu de ce facteur, l'enquêtée 8, n'a commenté que ses choix extrêmes déjà évoqués⁹⁹⁵. La distribution des livres correspond quasiment à l'inverse du facteur 4a. On constate que les livres avec du texte sont vers la gauche en - 2 (*L'inventaire des destructions*) et - 1 (*Toi, par Lui et Moi* et *Cloudbuster project Maroc*⁹⁹⁶). De la même manière, les livres avec le moins d'éléments visuels ou textuels et ceux qui invitent le lecteur à manipuler le livre se retrouvent vers la droite de la grille en +2 (*Spaces* et *Cahier de Chantenay*), en +1 (*Plis pages*) ou en 0 (*Basic space* et *Left right*).

L'individu du facteur 4b a envie de lire un livre qui l'amuse mais elle n'a pas le même besoin de compréhension que les individus du facteur 4a. Elle est attirée par les livres à manipuler et ceux qui lui permettent de participer. Elle peut rejeter les livres avec du texte si elle estime qu'il n'y en a pas assez ou lorsque la mise en page lui déplait, ainsi que certaines images telles que les photographies publicitaires.

⁹⁹⁵ On demandait aux participants de commenter uniquement leurs choix en +2 et -2. Toutefois la plupart ont fait des remarques sur l'ensemble du classement.

⁹⁹⁶ Le texte est présent mais uniquement sur la première et quatrième de couverture.

4.7 Facteur 5 : Des livres colorés à lire ou à regarder

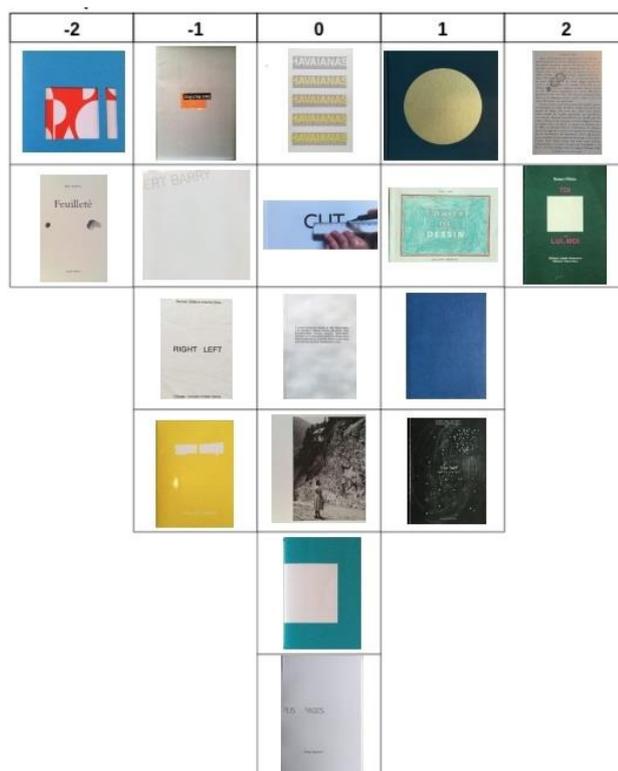


Figure 30 : q-sort synthétique du facteur 5 (étude 2019)

Les enquêtés les plus représentatifs du facteur 5 sont, par ordre d'importance, les enquêtés 14, 2 et 12. Sur la figure 11, on constate que les livres *Toi, par Lui et Moi* et *Cloudbuster project Maroc* sont en +2. L'enquêtée 14 explique à propos du premier : « Parce que pour moi lire c'est du texte, donc ce sont deux livres, enfin un livre où y avait du texte ». Elle ajoute en parlant du second :

et un livre où je pouvais m'imaginer des scènes éventuellement des textes à travers les photos qui représentent des scènes de la vie de tous les jours dans différents pays – comme j'aime bien les voyages – ou l'industrie, voilà.

Elle parle du texte de présentation sur la couverture de ce second livre et des séries photographiques à l'intérieur du livre. S'il n'y a pas de texte à l'intérieur du livre, il y a bien un récit. L'enquêté 2 avait aussi classé *Cloudbuster project Maroc* en +2 et commente : « celui-là y a pleins de photos. J'aime beaucoup la photo [...] Donc ça me plaît beaucoup ». Lorsqu'on l'interroge sur un éventuel point commun entre les deux livres, elle répond :

Non, c'est purement imaginaire pour moi parce que d'un côté y a du texte, de l'autre côté c'est des photos donc... Au contraire. Je suis attirée par les voyages donc les voyages c'est surtout beaucoup communiquer avec les gens mais c'est aussi ce qu'on voit. Et puis le texte bon, on lit voilà, on lit c'est... On lit.

La participante apprécie la présence de texte dans le premier livre, et les photographies et le thème du voyage dans le second.

À l'opposé de la grille de classement, on retrouve en -2 *Basic space* et *Feuilleté*. L'enquêtée 14 explique son rejet du premier en -2 : « ça non plus, mais ça ressemble un petit peu à moi parce que tout l'art abstrait, c'est pas trop mon truc, donc ça correspond ». Les motifs graphiques rouges de ce livre que la participante a identifié comme de l'art abstrait peuvent en fait figurer des tuiles, des escaliers, des carrelages ou l'habillage d'une façade lorsqu'on déplie le livre pour former une construction. Mais elle semble être passée à côté du jeu de manipulation et de construction d'espaces. Les trois individus de ce facteur ont classé le livre *Feuilleté* en -2. L'enquêtée 14 explique : « Là, bon y a rien et franchement je vois pas l'intérêt de ça ». L'enquêté 2 dit : « Il y a des empreintes mais bon je ne vois pas ça passionnant » et l'enquêtée 12 commente : « ben je comprends pas le but, juste des petites tâches d'encre ». Les trois participants ne trouvent pas d'intérêt à ce livre qui contient très peu d'éléments.

Si on regarde la distribution globale de ce cinquième facteur, on constate que les livres avec du texte sont classés plutôt sur la partie droite de la grille de classement en +2 (*Toi, par Lui et Moi* et *Cloudbuster project Maroc*) et en 0 (*L'inventaire des destructions*). On remarque aussi que les livres avec des photographies sont également plutôt à droite de la grille de classement en +2 (*Cloudbuster project Maroc*), en +1 (*Cloak*) et 0 (*La stratigraphie des images* et *Cut*) ainsi que les livres dans lesquels la couleur est très présente en +1 (*Dans la lune*, *Cahier de dessin* et *Cloak*) et 0 (*Havaianas* et *Spaces*). L'enquêtée 12 qui a classé *Cloak* en +2 justifie son choix ainsi : « c'était plus par rapport aux images je trouvais que c'était drôle que tout soit en bleu, que tout soit sombre, ça faisait l'illustration de la nuit ». Ce livre propose un parcours dans un immeuble repeint entièrement en bleu – mobilier et objets inclus – éclairé par quelques lumières bleues et cela donne des photographies assez sombres. L'atmosphère qui se dégage de ces photographies semble avoir plu à la participante.

Sur la gauche de la grille, on trouve les livres blancs en – 2 (*Feuilleté*), en – 1 (*Autobiography* et *Left right*) et en 0 (*Plis pages*). *Autobiography* contient des photographies et à ce titre, on aurait pu s'attendre à ce qu'il soit plutôt vers la droite de la grille. Mais les photographies à peine visibles n'ont pas été remarquées par certains participants. C'est le cas de l'enquêtée 2 qui commente : « Et puis celui-là je crois qu'il n'y a rien non plus, non y a rien. Donc y a rien à lire, pour moi c'est pas un livre ». Lorsqu'on lui montre les photographies dans le livre, elle répond : « Ah j'avais pas vu ça y a un visage oui ». Cela a pu conduire les participants à rejeter ce livre de photographie à moins que ce ne soit sa blancheur qui les ait rebuté.

On remarque que les livres qui ont le moins d'éléments visuels ou textuels sont aussi sur la gauche de la grille en – 2 (*Feuilleté* et *Basic space*), en – 1 (*Left right* et *Cahier de Chantenay*) et 0 (*Spaces* et *Plis pages*). L'enquêtée 12 classe *Left Right* en – 2. Elle explique : « je comprends pas... juste le dessin de la main. C'est simple, je comprends pas ce qu'a voulu dire l'auteur en fait ». Elle ajoute à propos de ce livre et de *Feuilleté* : « je trouve que c'est très simple et qu'il y a pas vraiment de recherche en fait. C'est très simple, très épuré, très... enfantin ». L'enquêté 14 dit aussi au sujet de *Left right* qu'elle classe en – 1 : « Alors ça ben y a pas d'intérêt pour moi ». La simplicité de ce livre de 8 pages dérouta les deux participants qui ne parviennent pas à en cerner la démarche. Ces livres avec peu d'éléments sont souvent aussi des livres à manipuler et on constate que ce type de livres est aussi rejeté vers la gauche de la grille de classement en – 2 (*Basic space*), en – 1 (*Left right*) et en 0 (*Cut* et *Spaces*).

Ce cinquième facteur réunit des individus qui ont envie de lire des livres avec du texte ou des photographies, avec une préférence pour ceux dans lesquels la couleur est très présente. Ils rejettent les ouvrages les plus blancs et les livres à manipuler qu'ils trouvent trop vides et dont ils ne parviennent pas à comprendre la démarche.

Dans cette seconde étude, on a pu observer que certaines qualités des livres ont été déterminantes sur l'envie de lire. Il s'agit d'un livre :

- (1) avec une histoire
- (2) à regarder

- (3) surprenant
- (4) pour s’amuser
- (5) dont le contenu semble riche
- (6) qu’on peut parvenir à interpréter
- (7) colorés
- (8) dont l’esthétique plaît
- (9) à manipuler

Les deux derniers éléments sont liés à la forme matérielle du livre.

5. CONCLUSIONS SUR LES DEUX ÉTUDES

5.1 Correspondances entre les études

Ces deux études Q visent à comprendre comment la forme matérielle du livre peut contribuer à l’envie de lire. Avant de proposer une conclusion globale, il convient de pointer les limites de ces deux enquêtes. Ainsi, elles renseignent sur l’envie de lire un certain type de livres : des livres d’artiste, selon une certaine définition du livre d’artiste⁹⁹⁷. Par ailleurs, les participants sont des visiteurs de la Nuit Européenne des Chercheur.e.s et il s’agit d’un public composé essentiellement de personnels de l’Université, de personnes intéressées par les sciences ou du public du théâtre où se tenait l’évènement. Il ne s’agit donc pas du public naturel du livre d’artiste qui pourrait découvrir les livres, par exemple dans la librairie d’un centre d’art. Le degré de familiarisation à l’art et à cette forme artistique spécifique du livre d’artiste est donc très variable. Cela conduit dans certains cas à des propos virulents tenus par des enquêtés qui ne savent pas comment appréhender ces livres. Ces études mettent les livres d’artistes entre les mains d’un public non naturel mais néanmoins possible⁹⁹⁸. Par conséquent, les informations relatives à la communication artistique entre un

⁹⁹⁷ Celle qui a été établie dans le deuxième chapitre de ce manuscrit.

⁹⁹⁸ On peut penser aux actions de médiation menées par des centres d’art. Le FRAC des Pays de la Loire en propose plusieurs et notamment auprès de publics scolaires. À côté de ces actions, deux coffrets de livres d’artistes peuvent être empruntés et rencontrent ainsi un public « non naturel ».

artiste et un lecteur-regardeur sont limitées, d'autant qu'il ne s'agit pas de lecture mais d'une consultation rapide des livres.

Sur la base de l'interprétation des différents facteurs, autrement dit dans une démarche qualitative, on a regardé si les facteurs des deux études se recoupaient (Figure 31). La seconde étude compte un facteur de plus que la première et il n'y a donc pas de correspondance parfaite mais on remarque plusieurs convergences.

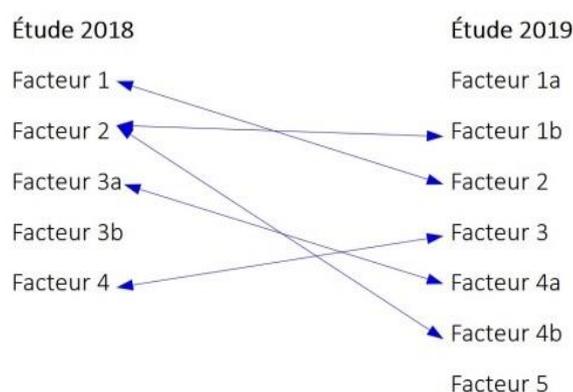


Figure 31 : convergences entre les facteurs des deux études sur la base de leur interprétation

On a indiqué les correspondances entre les facteurs au moyen de flèches. Ces facteurs ainsi reliés ont un commun un ou plusieurs traits caractéristiques. Ainsi, les individus du facteur 1 (2018) et du facteur 2 (2019) sont attirés par des livres qui les amusent ou ceux dont l'originalité les surprend. Les individus des facteurs 2 (2018), 1b (2019) et 4b (2019) préfèrent les livres à contempler ou à manipuler. Les individus des facteurs 3a (2018) et 4a (2019) choisissent en priorité des livres dont ils parviennent à cerner le propos. Les individus des facteurs 4 (2018) et 3 (2019) sont attirés par les livres qui présentent selon eux une richesse visuelle et rejettent ceux dont les images leur déplaisent. On voit donc que les facteurs des deux études se recoupent autour des attentes principales des participants : être surpris, s'amuser, s'immerger dans des images, manipuler et jouer avec l'objet livre, lire des livres plutôt simples ou interpréter des livres complexes.

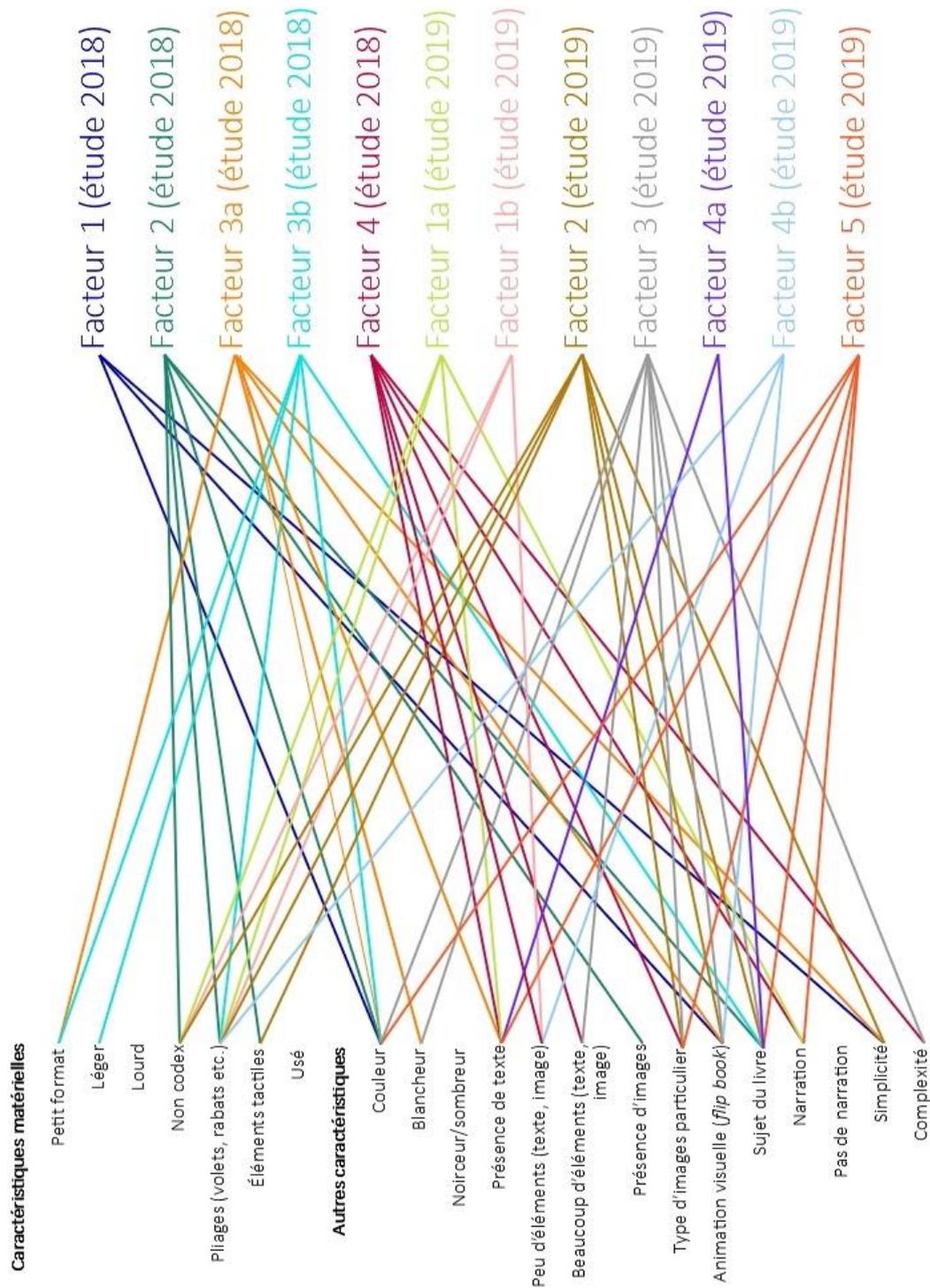


Figure 32 : attraction

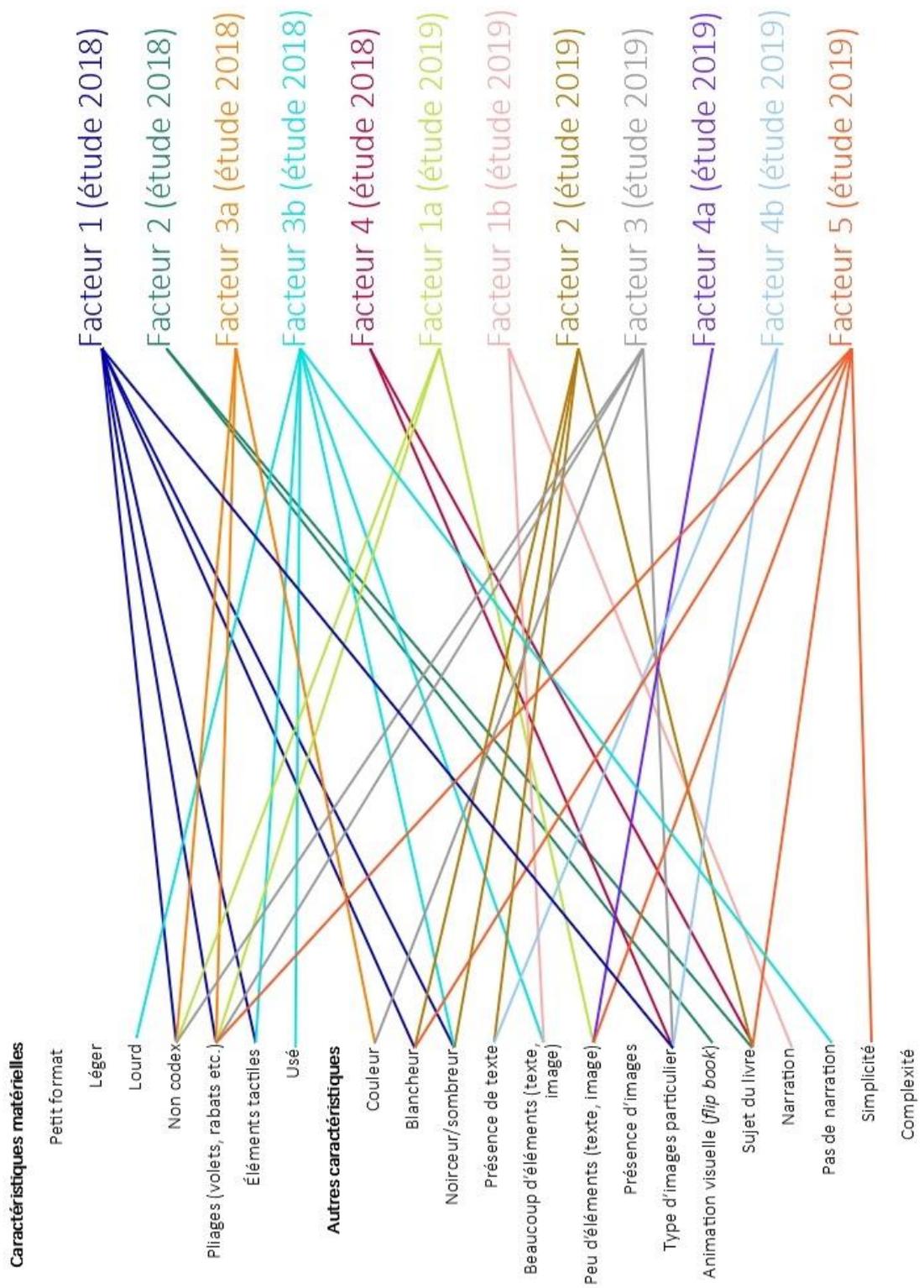


Figure 33 : rejet

Pour tenter d'avoir une vision d'ensemble, on a listé les caractéristiques – matérielles mais aussi visuelles et textuelles – déterminantes dans l'attraction ou au contraire le rejet des livres. On a placé en vis-à-vis les facteurs des deux études puis indiqué à l'aide de lignes les caractéristiques spécifiques à chaque facteur relevées dans les commentaires des participants. On a procédé ainsi pour l'attraction et le rejet des livres en deux images distinctes (Figure 32 et Figure 33). Il y a 7 caractéristiques matérielles et 14 autres caractéristiques visuelles ou textuelles, c'est-à-dire, le double. Pour permettre une meilleure lisibilité dans un réseau de lignes dense à certains endroits, on a utilisé une couleur différente pour chaque facteur. Cela permet de retrouver quel facteur est concerné lorsque plusieurs lignes se superposent.

Ces représentations visuelles mettent en évidence plusieurs choses. Sur la figure 14, on voit que dans 7 facteurs sur 12⁹⁹⁹ – autrement dit pour plus de la moitié d'entre eux – une ou plusieurs caractéristiques matérielles sont déterminantes dans l'attraction du livre¹⁰⁰⁰. Sur la figure 15, on peut observer qu'une ou plusieurs caractéristiques matérielles contribuent au rejet du livre dans 6 facteurs sur 12, c'est-à-dire la moitié. Ce ne sont que partiellement les mêmes facteurs¹⁰⁰¹. On remarque aussi sur la figure 14, qu'il y a un réseau de lignes plus dense dans la partie du bas réunissant « les autres caractéristiques » que dans la partie du haut avec « les caractéristiques matérielles ». Dans la figure 15, cela est plus équilibré entre les deux parties. Néanmoins, les deux figures rendent visible la contribution des caractéristiques matérielles aux choix des participants.

On observe qu'il y a plus de lignes sur la première image que sur la seconde. Cela peut s'expliquer par le fait qu'un livre est placé en positif parfois pour plusieurs raisons – impliquant la présence de plusieurs lignes sur l'image – alors que le rejet d'un livre semble souvent causé par une seule raison rédhibitoire, par exemple lorsque le sujet déplaît au participant. On remarque aussi que si une caractéristique matérielle est déterminante dans l'envie de lire, on ne retrouve pas forcément la caractéristique inverse dans le rejet du livre. Ainsi par exemple, pour le facteur 4 de

⁹⁹⁹ Les facteurs bipolaires sont scindés en deux étant donné que les caractéristiques sont parfois différentes.

¹⁰⁰⁰ Il s'agit des facteurs 2, 3a et 3b de l'étude 2018 et 1a, 1b, 2 et 4 de l'étude 2019.

¹⁰⁰¹ Il s'agit des facteurs 1, 3a et 3b de l'étude 2018 et 1a, 3 et 5 de l'étude 2019.

l'étude 2019, la présence de « beaucoup d'éléments » participent de l'envie de lire mais le « peu d'éléments » n'est pas un motif de rejet.

Ces deux images offrent deux possibilités : observer dans quels facteurs une caractéristique est déterminante (de la gauche vers la droite de l'image) ou regarder les caractéristiques d'un facteur en particulier (de la droite vers la gauche de l'image). La première possibilité est utile pour avoir une vision d'ensemble des correspondances entre les facteurs. Si on reprend les correspondances entre les facteurs évoquées précédemment, on constate que les caractéristiques « animation visuelle » et « simplicité » sont communes aux facteurs 1 (2018) et 2 (2019) dont les individus partagent un goût pour la surprise et l'amusement. On retrouve la caractéristique « pliages » dans les facteurs 2 (2018), 1b (2019) et 4b (2019) dont les individus ont en commun un intérêt pour les livres à manipuler. On voit aussi que la « présence de texte » est présente dans les facteurs 3a (2018) et 4a (2019) dont les individus se ressemblent par l'importance qu'ils accordent à la compréhension. Si on regarde la dernière correspondance, les facteurs 4 (2018) et 3 (2019), on voit qu'elles ont en commun les caractéristiques « beaucoup d'éléments (texte et images) », « type d'images particulier » et « complexité », et cela correspond aux individus de ces facteurs qui sont attirés par les livres présentant une richesse visuelle.

La seconde possibilité, une lecture de l'image de la droite vers la gauche, permet de constater que certaines caractéristiques sont plus fréquemment déterminantes que d'autres. Ainsi, on retrouve dans quatre facteurs ou plus : une structure non *codex*, la présence de pliages (volets, rabats, etc.), la couleur, la présence de texte, un type d'images particulier (photographiques, cartographiques, publicitaires, etc.), une animation visuelle (*flipbook*) et le sujet du livre. Concernant le rejet du livre, on observe dans plus de quatre facteurs, les caractéristiques suivantes : la structure non *codex*, la présence de pliages, un type d'images particulier et le sujet.

Cette représentation des résultats rend *visible* la contribution de la forme matérielle des livres d'artistes à l'envie de lire. Toutefois, les deux images demeurent peu *lisibles*. Mais finalement, le dense réseau de lignes met en évidence la diversité des envies de lire des participants et les implications variées des caractéristiques matérielles dans l'attraction ou le rejet du livre.

Conclusion

Dans ce chapitre, on a cherché à comprendre si les formes-livres contribuaient à l'envie de lire un livre dans le cadre de deux études Q menées lors de la Nuit Européenne des chercheur.e.s 2018 et 2019 à partir d'un échantillon de 18 livres d'artistes du corpus. Les facteurs obtenus à l'issue de chacune de ces études ont été interprétés en s'appuyant à la fois sur les classements, notre connaissance des livres et les témoignages des participants. Le travail d'interprétation a permis de dégager des envies de lire partagées par les individus d'un même facteur. On a donné à chaque facteur un intitulé résumant ses traits caractéristiques. Toutefois, on remarque que les noms des facteurs sont parfois longs¹⁰⁰². On ne souhaitait pas trop simplifier ce qui avait été observé. En effet, ce qui rassemble des participants au sein d'un même facteur repose souvent sur une addition d'éléments. Ainsi par exemple, dans « des petits formats faciles à interpréter¹⁰⁰³ », il y a l'importance du format petit et le niveau de complexité de l'œuvre et dans « des livres minimalistes à contempler ou manipuler¹⁰⁰⁴ », on a à la fois une certaine esthétique du livre et une anticipation d'une lecture basée sur la contemplation ou la manipulation du livre. Certaines de ces motivations sont directement liées aux caractéristiques matérielles du livre – son format, son poids, sa structure, la présence d'éléments tactiles ou de pliages et l'usure - et d'autres, ont à voir avec la couleur, la présence de texte, la présence d'images et le type d'images, la présence d'une narration, le sujet ou encore la complexité de l'œuvre.

On souhaitait avoir une vision d'ensemble et on a alors procédé de deux manières. La première d'entre elles consistait à chercher des correspondances entre les facteurs des deux études mais le résultat s'est révélé peu concluant. Aussi, on a procédé d'une autre manière en proposant deux représentations graphiques des résultats, la première portant sur l'envie de lire le livre, et la seconde, sur le rejet du livre. Étant donné qu'il a 21 caractéristiques des livres – matérielles ou autres - et 12

¹⁰⁰² Les intitulés de l'ensemble des facteurs sont les suivants : « Des livres attirants et surprenants », « des expériences sensorielles inédites pour s'évader », « des petits formats faciles à interpréter », « des formats légers avec une forme qui plaît », « des intrigues visuelles à déchiffrer », « des livres avec une histoire », « des livres minimalistes à contempler ou manipuler », « des livres surprenants pour s'amuser », « des beaux-livres avec un contenu riche », « des livres qu'on parviendra à interpréter », « des expériences ludiques et participatives » et « des livres colorés à lire ou à regarder ».

¹⁰⁰³ i.e. le facteur 3a de l'étude 2018.

¹⁰⁰⁴ i.e. le facteur 1b de l'étude 2019.

facteurs, l'image obtenue est touffue avec toutes ses lignes de couleur et difficile à « lire ». Néanmoins, ces deux représentations ont permis de *rendre visible* la part de la matérialité du livre dans l'envie de lire des participants.

On va essayer de prendre un peu de hauteur en schématisant un peu plus les résultats des enquêtes. On propose de relire ces résultats à partir des motivations artistiques « regarder », « penser », « raconter » et « conserver », qui ont déjà été mobilisées à la fin du chapitre 5 à l'issue de l'analyse des clusters¹⁰⁰⁵. On avait proposé d'ajouter à ces quatre motivations des artistes liées à des fonctionnalités du livre les motivations « jouer » et « manipuler » en raison de la présence de livres d'artistes pour enfants dans le corpus mais aussi parce que cela semblait pertinent pour d'autres publications reposant sur un principe ludique (e.g. *Toi, par Lui et Moi*). On propose de traduire ces motivations artistiques en « motivations à lire le livre » (i.e. envie de lire). On n'utilisera pas cette fois-ci « conserver » qui semble plus concerner l'artiste que le lecteur. « Regarder », « jouer » et « toucher/manipuler » sont des verbes adaptés pour désigner les motivations du lecteur, mais on propose de traduire « raconter » en « "lire" une histoire¹⁰⁰⁶ » et « penser » en « réfléchir ». La distribution des facteurs dans ces cinq catégories est la suivante :

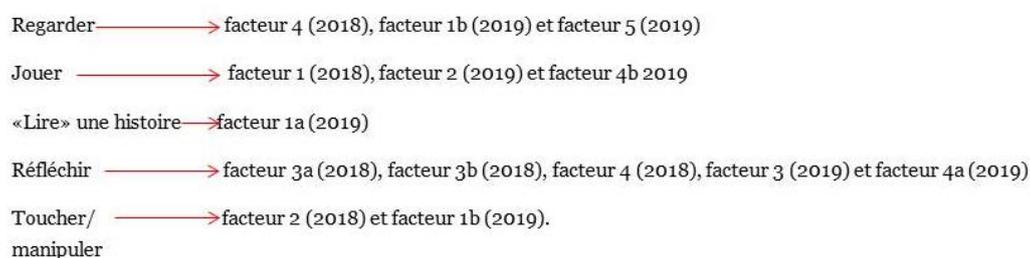


Figure 34 : Distribution des facteurs dans les cinq envies de lire

On constate que l'ensemble des facteurs peuvent être classés dans ces envies de lire plus générales¹⁰⁰⁷ validant ainsi la pertinence de ces cinq catégories en tant qu'éléments déterminants de l'envie de lire un livre. À côté de ces envies de lire générales, les facteurs ont révélé aussi l'importance du confort de lecture (les facteurs 3a et 3b de l'étude 2018) et de l'esthétique des livres (les facteurs 1 et 3b de l'étude

¹⁰⁰⁵ Voir chapitre 5, section 4.6 .

¹⁰⁰⁶ On met des guillemets à « lire » car il pourra s'agir par exemple d'une série d'images.

¹⁰⁰⁷ Certains facteurs se retrouvent dans deux catégories.

2018, et les facteurs 1b, 3 et 5 de l'étude 2019). Les caractéristiques matérielles des livres sont impliquées dans les motivations liées au confort de lecture et à l'esthétique des livres mais aussi évidemment dans l'envie de lire « toucher/manipuler ». Elle peut aussi être impliquée dans l'envie de lire un livre à regarder lorsqu'elle fonctionne d'une manière semblable aux images¹⁰⁰⁸ ou que le jeu proposé repose sur une manipulation¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁸ e.g. *Day return* et *Libro illeggibile MN1*.

¹⁰⁰⁹ e.g. *Basic space* et *Whereof thereof*.

CHAPITRE 8 - LES FORMES-LIVRES DANS L'EXPÉRIENCE DE LECTURE

Précédemment, on s'est intéressé au rôle des formes-livre avant la lecture et on a pu constater qu'elles pouvaient contribuer à l'envie de lire - ou de ne pas lire - un livre d'artiste. On étudiera ici le rôle des formes-livres dans les expériences de lecture singulières proposées par les livres d'artiste du corpus. en examinant le processus de lecture à partir du moment où le lecteur prend le livre dans ses mains jusqu'à la fin de sa lecture.

Les analyses qui suivent sont basées sur des séances d'observation de lecture collective, durant le workshop à l'école des beaux-arts de Nantes, et des séances d'observation individuelles combinées à un temps d'entretien. Avant d'examiner l'interaction du lecteur avec le livre (i.e. l'activité du *liseur*¹⁰¹⁰) on reviendra sur ces séances d'observation et d'entretien. On les décrira et on s'arrêtera sur la grille d'observation et la grille d'entretien ayant guidé les séances individuelles de lecture.

Le chapitre se poursuit avec l'analyse de l'expérience de lecture en commençant par un examen approfondi de l'activité et de l'expérience du corps du *liseur*. L'analyse est structurée en plusieurs sections dédiées à l'activité des mains (« tenir le livre », « tourner les pages »), à aux perceptions haptiques (« toucher le livre », « manipuler le livre »), visuelles (« parcours du regard », « regarder le livre ») mais aussi olfactives et auditives. Les différentes sections visent à tout observer y compris ce qui semble trop banal pour mériter qu'on s'y intéresse, comme le fait de tenir le livre.

La dernière section du chapitre est dédiée à l'expérience de lecture considérée cette fois de manière globale. Elle vise notamment à saisir les effets de sens des formes-livres. Ainsi, la première sous-partie examine plusieurs étapes du processus

¹⁰¹⁰ On utilisera dans ce chapitre la notion de *liseur* – au sens où l'entend Picard – qui permet de désigner le lecteur-opérateur qui met en mouvement le livre et aussi ce lecteur qui perçoit des informations sensorielles diverses.

Voir dans le chapitre 3, section

2.1.4 Parcours du liseur dans la forme-livre. On a lu la notion de lecteur-opérateur dans l'ouvrage de Leszek Brogowski. BROGOWSKI, Leszek. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Nouvelle édition revue et Augmentée. Rennes : Éditions Incertain sens, 2016, 1 vol.

de lecture : la compréhension du « fonctionnement » du livre d'artiste au début de la lecture, l'examen des seuils, la construction progressive du sens et la fin de la lecture avec l'interprétation du lecteur et l'expression parfois d'un jugement ou d'émotions éprouvées. La dernière sous-partie est consacrée à des expériences qui s'éloignent de la lecture en prenant des formes ludiques et participatives.

Le souci de rester au plus près des actions concrètes des lecteurs et de leur témoignage est au cœur de notre démarche. On espère ainsi mieux comprendre ce qui se passe à la fois dans le corps du *liseur* et dans sa tête et qui implique le médium en cherchant à saisir notamment selon quelles modalités il s'approprie les livres et en fonction de quelles configurations matérielles.

1. ENQUÊTES AUPRÈS DE LECTEURS ET LECTRICES¹⁰¹¹

1.1 Familiarisation avec l'observation dans le cadre du workshop à l'école des Beaux-Arts de Nantes

Le workshop¹⁰¹² avait été pensé en deux volets, le premier était consacré à la production, et le second, à la réception. Il y avait la volonté d'aller au-delà de la production en testant les prototypes réalisés sur des lecteurs réels. Mais le déroulement du workshop a conduit à repenser le volet « réception ». En effet, celui-ci avait été présenté par les responsables du parcours « Diffusion Art Multiple » comme obligatoire pour les étudiants et donc sanctionné par des crédits. Ceci a eu pour conséquence la participation de l'ensemble des étudiants soit une trentaine de participants. Mais un changement de décision au sein de l'équipe pédagogique a rendu ce workshop facultatif et, à l'approche des examens de fin d'année, une grande partie des étudiants a abandonné le workshop pour donner la priorité à d'autres projets validés par des crédits. Le groupe d'une trentaine d'étudiants s'est ainsi réduit progressivement à une dizaine d'étudiants qui travaillaient en trois petits groupes et se sont engagés durant plusieurs séances dans la conception de livres avec notamment la réalisation de maquettes préparatoires. Parmi eux, un des groupes a abandonné peu de temps avant l'exposition des livres, et un autre groupe n'est pas

¹⁰¹¹ Les enquêtes ont été réalisées à partir d'un échantillon de livres du corpus. Voir Annexe 3, section 2 - Échantillon de livres utilisés dans les enquêtes auprès de lecteurs.

¹⁰¹² Voir Annexe 1 – Workshop à l'école des Beaux-Arts de Nantes.

parvenu à aboutir une proposition commune mais a présenté trois livres réalisés individuellement. Avec le livre présenté par le dernier groupe, cela faisait un total de quatre livres. Malgré la baisse du nombre de participants, le workshop a été mené jusqu'à son terme et les livres réalisés ont été exposés du 23 au 27 mai 2018 au Centre de ressources de l'École des Beaux-Arts. Ils ont été ainsi visibles durant la manifestation Place au dessin qui se tenait le 26 mai à l'École des Beaux-Arts.

Il avait été prévu de mener plusieurs séances d'observation de lecteurs confrontés aux livres réalisés par les étudiants et deux séances d'observation ont été organisées le 23 mai 2018 avec Jacques Denigot, l'enseignant en charge des ateliers Calder¹⁰¹³. Il s'agissait de deux groupes d'une vingtaine d'enfants, respectivement de 6 à 7 ans et de 8 à 9 ans. Chaque groupe était présent sur un créneau d'une heure au Centre de ressources et avait été scindé en deux. Une moitié du groupe – soit une dizaine d'enfants – consultait les livres réalisés par les étudiants, et l'autre, consultait des livres faisant partie du corpus de la thèse¹⁰¹⁴, préalablement disposés dans le Centre de ressources sur les différentes assises, sièges et canapés. Il s'agissait donc d'un public spécifique avec notamment un groupe d'enfants de 6 à 7 ans et donc en phase d'apprentissage de la lecture depuis – pour la plupart d'entre eux – moins d'une année. Il faut aussi noter qu'il s'agissait d'un groupe d'enfants qui venaient ensemble et se connaissaient, ce qui a donné lieu à des interactions telles que des lectures à plusieurs et des échanges entre les enfants à propos des livres.

Une autre séance d'observation de lecteurs a été organisée le jeudi 24 mai 2018 durant l'après-midi. Il s'agissait alors d'adultes, personnels de l'école et étudiants, qui venaient suite à l'invitation que leur avait envoyée la responsable du Centre de ressources. Ce n'était donc plus des groupes constitués mais des lecteurs individuels même si certains d'entre eux sont venus à plusieurs et ont interagi ensemble durant la lecture. Seuls les livres réalisés dans le cadre du workshop leur ont été montrés. Une autre séance d'observation a été organisée le samedi afin d'observer un public extérieur à l'école des Beaux-Arts venant à l'occasion de l'événement Place au dessin.

¹⁰¹³ Il s'agit d'un programme d'Arts Plastiques portant sur le thème « le livre en jeu » et proposé par l'école des Beaux-Arts à destination des classes de primaire de la Ville de Nantes.

¹⁰¹⁴ Il s'agissait de livres qu'il avait été possible d'acquérir et on avait sélectionné ceux ayant été conçus spécifiquement pour le jeune public, souvent désignés « livres d'artistes pour enfants » ou certains livres qui sans être conçus spécialement pour le jeune public semblaient propices à une rencontre avec eux. Cette sélection visait à mettre dans les mains des enfants des livres pas trop « hermétiques ».

Personnes observées	tranche d'âge	Contexte
Groupe d'une vingtaine d'enfants	6-7 ans	ateliers Calder
Groupe d'une vingtaine d'enfants	8/9 ans	ateliers Calder
Public varié	divers	Personnel de l'école et public de <i>Place au dessin</i>

Tableau 12 : tableau récapitulatif des groupes observés.

Ce workshop a ainsi offert l'opportunité de nous familiariser avec l'observation de lecteurs puisqu'il s'agissait là de nos premières observations et de tester et améliorer une première grille d'observation. En participant à ces séances, les étudiants ainsi que les co-organisateurs du workshop ont aussi apporté un autre regard et des retours sur cette grille d'observation¹⁰¹⁵.

1.2 Séances individuelles d'observation et entretien : élaboration du protocole d'enquête

Parallèlement au workshop, quatre séances d'observation individuelles ont été menées avec des lecteurs et des lectrices. La première de ces séances qui s'est déroulée le 12 mai 2018 était exploratoire. Elle consistait à confronter un enquêté à seize livres du corpus¹⁰¹⁶. Il n'y avait pas de protocole établi à ce stade. Une enquêtée a accepté de se prêter à l'exercice et a consulté l'ensemble des seize livres. Vers la fin de la séance, elle consultait les livres plus brièvement. Une seconde séance d'observation a été menée avec un autre enquêté mais cette fois-ci plutôt que de le laisser consulter tous les livres – ce qui est fatigant pour le lecteur dont l'attention baisse au fil de l'exercice en raison du nombre trop important de livres - il lui a été demandé de choisir trois à cinq ouvrages parmi les seize et de les lire. C'est cette même demande qui a été faite lors des deux séances d'observation suivantes mais cette fois-ci avec une sélection réduite à 10 livres¹⁰¹⁷. Ces quatre premières séances ont donné lieu à une simple prise de notes sans aucun dispositif d'enregistrement vocal ou vidéo.

¹⁰¹⁵ Voir Annexe 10, section 1 - Première grille d'observation réalisée pour le workshop.

¹⁰¹⁶ Il s'agit de : *Autobiography, Cahier de Chantenay, Cahier de dessin, Cloak, Cloudbuster project Maroc, Cut, Dans la lune, Feuilleté, [L'inventaire des destructions], La statigraphie des images, On dirait qu'il neige, Plis pages, Sometimes you Win Sometimes you Lose, Spaces, Toi, par lui et moi* et *Trou type*.

¹⁰¹⁷ En réduisant le nombre de livres, on espérait que le lecteur passe moins de temps à choisir le livre et entre rapidement dans la lecture afin qu'on puisse l'observer. Un nombre trop élevé de livres semblait favoriser la consultation rapide de tous les livres et semble-t-il moins d'attention au moment de lire le livre choisi. Par ailleurs, les deux études Q permettaient déjà de recueillir des informations sur le choix des livres.

La cinquième séance d'observation a été menée avec une enquêtée de cinq ans ne sachant pas encore lire. On avait pu observer lors des séances d'observation du workshop que les enfants adoptaient des postures diverses - qui changeaient parfois d'ailleurs au cours de la lecture - et qu'ils faisaient preuve d'une exploration tactile variée. On a jugé alors intéressant d'observer au moins un enfant en contrepoint des autres séances réalisées avec des adultes.

La séance a fait l'objet d'un enregistrement vocal ainsi que de plusieurs enregistrements vidéo. Cela a donné l'occasion de réaliser plusieurs essais techniques. On a constaté qu'une caméra face à l'observé était utile car elle offrait une vue générale du lecteur et du livre et pouvait capter les expressions du visage, les gestes et les postures du lecteur. Toutefois, elle ne permettait pas toujours de suivre le regard du lecteur et le recours à des lunettes d'*eye-tracking* aurait apporté des informations plus complètes et fiables sur le chemin du regard. Ces essais techniques ont montré aussi l'intérêt de placer une caméra au-dessus du lecteur pour observer les actions de ses mains et de ses doigts et les situer sur des zones précises du livre. La caméra a permis par exemple de voir que l'enquêtée ne se contentait pas de toucher les perforations du livre *Trou Type* avec la pulpe de ses doigts mais qu'elle pinçait également le papier à cet endroit. Un dispositif technique complet pour enregistrer l'expérience visible du corps du lecteur combinerait une caméra frontale, une caméra au-dessus et des lunettes d'*eye-tracking*.

Mais la présence d'un tel dispositif induit des biais dans les résultats. Une caméra au-dessus du lecteur peut limiter son expérience corporelle en le contraignant à rester assis, des lunettes d'*eye-tracking* rendent plus manifeste la participation à une enquête scientifique et la caméra en face du participant peut susciter une gêne chez l'enquêté et un certain contrôle ou une exagération de ses réactions. Il a donc été décidé d'adopter pour les séances suivantes un dispositif plus léger avec une seule caméra placée à une distance raisonnable du lecteur, pour qu'il ne se sente pas trop épié, et de préférence un smartphone plus discret qu'une caméra sur pied. L'image était cadrée en plan rapproché sur le lecteur et légèrement en plongée permettant ainsi de voir sa posture, son visage, ses mains mais aussi le livre et les pages consultées. La prise de notes durant les séances complétait cet enregistrement en prêtant une attention soutenue au chemin du regard : est-ce qu'il regarde d'abord la

page de gauche ou celle de droite ? Est-ce qu'il fait de nombreux allers-retours entre les pages ou zones de la page ? Est-ce qu'il regarde de haut en bas ? Et ces notes étaient ensuite validées lors de l'entretien à l'issue de la lecture. La prise de notes était également attentive aux réactions du lecteur – verbales ou non-verbales – en précisant les pages consultées ou les éléments matériels manipulés au moment de ces réactions. Ainsi, avec un dispositif léger, on devait pouvoir recueillir des informations sur la part visible de l'expérience de lecture d'un livre d'artiste, à savoir l'expérience du corps du lecteur qu'on décrira dans la deuxième section de ce chapitre.

À la suite de ces cinq premières séances d'observation, la grille (Tableau 14 ci-après) a été précisée. La séance incluait aussi une partie « entretien » (Tableau 14 ci-après) qui exigeait plus de temps et il a donc été décidé de réduire l'expérience au choix d'un seul livre. Une sélection de neuf livres¹⁰¹⁸ a été proposée lors de la sixième séance d'observation qui a été ensuite réduite définitivement à sept livres¹⁰¹⁹ parmi lesquels les participants devaient choisir un livre, et le lire. La sélection des livres a été réalisée de manière à offrir un échantillon varié de formes avec des esthétiques différentes (e.g. ludique, conceptuelle) qui pourraient attirer et intéresser des lecteurs pluriels et ce, pour diverses raisons. En proposant moins d'une dizaine de livres au participant, le temps de choix du livre n'était pas trop fastidieux et présentait l'avantage aussi de donner l'occasion d'observer parfois la lecture d'un livre par deux enquêtés différents.

Les cinq dernières séances se sont déroulées de la même manière. Au début de la séance la thèse était brièvement présentée, puis il était donné aux participants la consigne suivante : « Voici des livres d'artistes. Je vous invite à en choisir un et à le lire. À la fin de votre lecture, je vous poserai quelques questions. Ces questions ne sont en aucun cas des pièges. Il n'y a aucune mauvaise réponse ». À l'issue de la lecture du livre choisi, il y avait un temps d'entretien. Les séances ont été filmées avec une caméra. Ces enregistrements ont permis de revoir la séance en se focalisant sur

¹⁰¹⁸ *Cut, Dans la lune, Trou type, Cloudbuster project Maroc, Autobiography, Cahier de dessin, Cloak, [L'Inventaire des destructions]* et *Toi par Lui et Moi*.

¹⁰¹⁹ L'échantillon de livres pour les séances 7 à 10 était le suivant : *Dans la lune, Trou type, Cloudbuster project Maroc, Autobiography, Cahier de dessin, Cloak et Toi par Lui et Moi*. Les livres *Cut* et *[L'Inventaire des destructions]* ont été retirés. Le premier a été retiré parce qu'en tant que *flipbook*, il se prête plutôt à une lecture par le biais d'un feuilletage rapide et qu'il n'avait pas été choisi par les lecteurs des sessions précédentes notamment en raison de sa lecture rapide. Le second a été écarté parce qu'au milieu de la sélection, il incarnait le livre le plus classique et qu'il risquait d'être choisi pour ces raisons, et qu'il suscitait une lecture assez classique. Étant donné le temps exigé par chaque séance, il semblait plus intéressant de privilégier d'autres livres qui suscitait des lectures différentes.

les mains, puis sur le regard, les postures ou encore les expressions du visage, mais aussi de garder une trace des propos des enquêtés et pouvoir ainsi les citer fidèlement. La dernière séance s’est tenue le 29 juin 2018.

Lecteurs et lectrices ¹⁰²⁰	âge	cursus/profession	date	Remarque
Lectrice 1	24	étudiante en histoire	12/05/2018	
Lecteur 2	33	cuisinier	12/05/2018	
Lecteur 3	29	doctorant en droit	16/05/2018	
Lectrice 4	33	chercheuse en statistiques	16/05/2018	Elle a d’abord appris à lire en arabe.
Lectrice 5	5	enfant	23/06/2018	Elle commençait juste à apprendre à lire.
Lectrice 6	38	chercheuse en sciences politiques	27/06/2018	
Lecteur 7	46	chercheur en droit	28/06/2018	
Lecteur 8	40	chercheur en sociologie	29/06/2018	
Lecteur 9	22	étudiant en cartographie	29/06/2018	Le français n’est pas sa langue maternelle.
Lecteur 10	29	doctorant en sociologie	29/06/2018	

Tableau 13 : tableau récapitulatif des personnes observées

Cet échantillon compte quatre femmes et six hommes. Il y a neuf adultes et une enfant. Les personnes interrogées sont majoritairement dans le milieu de la recherche en sciences humaines et sociales. Il s’agit donc d’un échantillon particulier. Les dix séances individuelles avec des lecteurs avaient d’abord été conçues comme une pré-enquête, une étape permettant la mise au point et la validation d’un protocole d’enquête. On avait le projet de refaire plusieurs séances avec ce même protocole à l’occasion d’un colloque en présentiel repoussé à l’année suivante et proposé en distanciel en raison de la covid19. Les lecteurs n’ont donc pas été choisis en fonction de critères mais avant tout pour leur disponibilité afin de répondre à la nécessité de commencer à observer des lecteurs. On pourrait envisager d’autres séances d’observation pour affiner nos hypothèses et les valider avec un échantillon de lecteurs respectant un certain nombre de critères définis au préalable. Néanmoins, l’analyse des matériaux recueillis lors de ces séances s’est révélée riche pour nous permettre de réfléchir sur la base de matériaux concrets.

¹⁰²⁰ On a dénommé les lecteurs de ces séances en les numérotant de 1 à 10 en suivant l’ordre des séances alors que les personnes observées lors du workshop sont désignées par des prénoms. Cela permet de distinguer ces deux types d’observation.

Les grilles d'observation et d'entretien sont les suivantes :

.....observation.....	
Avant l'ouverture du livre	<p>H : Min : Sec : (à relever sur la vidéo)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Position du lecteur : assis, debout - Position du livre : dans les mains du lecteur, posé sur une table etc. - Choix du livre : rapide/long, hésitations : oui/non, Quelles parties du livre semblent avoir été examinées ? - Le lecteur regarde : <ul style="list-style-type: none"> o La couverture o Le dos o La 4^e de couverture - Autres observations :
La lecture du livre ouvert	<p>H : Min : Sec : (à relever sur la vidéo)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Le regard : <ul style="list-style-type: none"> o le lecteur regarde d'abord la page de gauche /la page de droite ? Il semble regarder d'abord les mots, les images ? o le lecteur semble-t-il regarder de haut en bas : oui /non - La tourne des pages : <ul style="list-style-type: none"> o ordre : dans le sens de lecture habituel /en sens inverse/lecture aléatoire, saut de page : oui/non, retour en arrière : oui/non o la manière de les tourner : une à une / feuilletage o changement de rythme observé : accélération/ralentissement, à quel moment ? - Manipulation du livre : <ul style="list-style-type: none"> o Comment le lecteur manipule-t-il le livre ? : toucher les matériaux/ plier un rabat/sentir le livre/mettre le livre à la lumière/le tenir à bout de bras pour le voir de plus loin/faire pivoter le livre, autre o Le lecteur active-t-il les propositions interactives ? oui/non o Lesquelles : plier/découper/dessiner/ écrire/autre - Autres observations : -
Après la fermeture du livre	<p>H : Min : Sec : (à relever sur la vidéo)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fin de la lecture : Après avoir regardé la dernière page/ au .../... du livre, autre : - Relecture : oui/non, Si oui : combien ? : - Expression spontanée à la fin de la lecture (langage verbal ou non-verbal) : - Autres observations

CHOIX DU LIVRE

- Pourquoi ce livre ?
- Pourquoi pas les autres ?
- Des hésitations ? avec lesquels et pourquoi ?

PROCESSUS DE LECTURE

- Le regard (page de gauche ou de droite ? seuils du livre ? haut-bas ? texte-image-forme ?
- La tourne (ordre/à l'envers/aléatoire ? saut/retour en arrière ? une à une/feuilletage ? accélération/ralentissement ?)
- Manipulation (interaction oui/non, toucher/sentir etc.)
- Arrêt de la lecture, relecture

EFFETS DE LECTURE

- Immersion (oubli du contexte ?)
- Plaisir (plu ou pas plu ? quoi ?)
- Émotions (amusement/curiosité/ennui/agacement/surprise etc.)
- Recommandation/achat pour qui ?

QUESTIONS COMPLÉMENTAIRES :

ART

- Fréquentes-tu des lieux artistiques (musées, galeries, salons, lieux artistiques alternatifs etc.) ?
- A quelle fréquence ? (par mois ou par an)
- Comment as-tu été amené à fréquenter ces lieux ?

LECTURE

- Quel type de livres lis-tu ?
- Combien de livres le mois dernier ?
- De quel type de livre s'agit-il ?
- Sur quel support de lecture lisez-vous ces livres ? tablette/ liseuse/ordinateur/ivre imprimé/autre :
- De quel type de lecture s'agit-il ? : personnelle /professionnelle/ scolaire/autre :

PARCOURS SCOLAIRE OU PROFESSIONNEL

- Quel parcours ?
- Quel métier ?

Tableau 14 : grille d'observation et entretien

2. LA FORME MATÉRIELLE DU LIVRE ET LE CORPS DU LECTEUR

Lire demande certes réflexion, mais celle-ci n'est pas un acte exclusivement intellectuel : la compréhension passe inséparablement par les mouvements du corps (des mains et des yeux) et de l'esprit du lecteur tels que la mise en livre les induit¹⁰²¹

Ces mots tirés de l'introduction d'*Esthétique du livre d'artiste*¹⁰²² rappelle l'importance de la dimension physique de la lecture et on propose de l'examiner à présent à partir des séances d'observation et d'entretien, des observations de groupes réalisées dans le cadre du workshop et en complétant avec quelques exemples tirés de notre propre expérience¹⁰²³. Il s'agit là d'une première exploration des effets du médium sur l'expérience physique de la lecture.

2.1 Penser l'activité du corps du lecteur

Étudier l'activité du corps qui lit ne va pas de soi. Michel Melot commence son ouvrage intitulé *Livre*, avec ces mots :

À peine avez-vous ouvert ce livre que déjà, il a disparu de vos yeux sous le texte que vous lisez. Vous le tenez pourtant, vous le voyez aussi et le manipulez pour l'ouvrir, tourner les pages et le fermer¹⁰²⁴.

Ce phénomène qu'on peut expérimenter lorsqu'on lit, éclipse à la fois le support et le corps du lecteur. En 1976, l'écrivain Georges Perec proposait d'envisager la lecture comme une technique du corps et d'en étudier les aspects socio-physiologiques¹⁰²⁵. L'ouvrage *Reading and the body* sous-titré « The Physical Practice of Reading » de Thomas McLaughlin réalise le projet de Perec¹⁰²⁶. Notre analyse de l'expérience du corps durant la lecture d'un livre d'artiste s'appuie sur l'approche singulière de McLaughlin. Il semble nécessaire de mentionner quelques points essentiels de l'ouvrage.

¹⁰²¹ MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S. l.] : Le mot et le reste, 2012, p. 5.

¹⁰²² MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *op. cit.*

¹⁰²³ Seulement une vingtaine de livres du corpus ont pu être mis à disposition des lecteurs observés, ce qui correspond à 1/5e du corpus. Or certains livres qui n'ont pas été « testés » sur des lecteurs engagent particulièrement le corps du lecteur. On a donc décidé de compléter ces témoignages en imaginant des scénarios possibles à partir d'une observation fine des formes matérielles des livres.

¹⁰²⁴ MELOT, Michel et TAFFIN, Nicolas. *Livre*. Paris : L'Oeil neuf éd, 2006, 1 vol., p. 17.

¹⁰²⁵ PEREC, GEORGES. Lire : esquisse socio-physiologique. *Esprit* (1940-). Editions Esprit, 1976, n° 453 (1), p. 9-20.

¹⁰²⁶ On se réfère ici à l'étude socio-physiologique de la lecture qu'il ébauche dans (PEREC 1976). Voir citation dans le chapitre 3, section 2.1.3 L'expérience du liseur.

Pour l'auteur, l'activité du corps dans l'acte de lecture est essentielle :

Reading is undeniably a bodily act. Eyes scan the page, hands hold the book, body postures align the entire musculoskeletal frame around the visual and manual requirements of reading, adapting to the materiality of the book and to the physical space the reading body inhabits¹⁰²⁷

La « disparition » de l'activité du corps du lecteur est expliquée de la manière suivante :

This invisibility exists because reading, as well as many other high-cognitive-demand tasks, creates what the philosopher Drew Leder calls “the absent body.” In many frequently repeated activities, Leder argues, the body recedes from awareness as we focus attention on the goal of the activity rather than the physical procedures it entails¹⁰²⁸.

Cette activité semble située en-deçà de la conscience¹⁰²⁹.

L'auteur puise à la fois dans l'histoire du livre et dans les théories de la cognition incarnée pour explorer cette activité absente des théories littéraires¹⁰³⁰ mais il va plus loin qu'une conception incarnée de l'esprit du lecteur :

I will claim that it is not that the mind of the reader is embodied, but that the body reads – the whole body, muscle and bone, nerves and brain – and that the operations of mind, socially constructed, historically conditioned, in all

¹⁰²⁷ MCLAUGHLIN, Thomas. *Reading and the body: the physical practice of reading*. [S. l.] : [s. n.], 2015, p. 1. Traduction : la lecture est indéniablement un acte corporel. Les yeux scrutent la page, les mains tiennent le livre, la position du corps aligne l'ensemble du cadre musculo-squelettique autour de la vision et des exigences manuelles de lecture, s'adaptant à la matérialité du livre et à l'espace physique que le corps de lecture habite.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 10. Traduction : Cette invisibilité existe parce que la lecture, ainsi que de nombreuses autres tâches à forte demande cognitive, crée ce que le philosophe Drew Leder appelle «le corps absent». Dans de nombreuses activités assez répétées, soutient Leder, le corps s'éloigne de la conscience nous concentrons notre attention sur l'objectif de l'activité plutôt que sur les procédures physiques qu'elles impliquent.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 115. « Reading is a withdrawal from the body. To focus on graphic text, the reader must suspend conscious attention to other potential visual experiences as well as to sounds, scents, signals, and status reports from other parts of the body ». Traduction : La lecture est un retrait du corps. À se concentrer sur le texte graphique, le lecteur doit suspendre son attention consciente à d'autres expériences visuelles potentielles ainsi qu'aux sons, parfums, signaux et rapports aux autres parties du corps.

¹⁰³⁰ Voir *Ibid.*, p. 1. « Until recently, literary theory has tacitly framed the act of reading within a simple body/mind dualism, ignoring the eyes and hands, the postures and habits of reading, and denying any connection between the transcendent life of the reading mind and the immanent life of the body. The entry of cognitive and neural sciences into the conversation of literary theory has complicated this dualism, forcing theorists to recognize the physicality of the brain and nervous system, where mind and consciousness seem embodied, but the gross physical body still resides on the other side of the dualism, outside our analysis of the practice of reading ». Traduction : Jusqu'à récemment, la théorie littéraire a tacitement encadré l'acte de lecture dans un simple dualisme corps / esprit, ignorant les yeux et les mains, les postures et les habitudes de lecture, et niant tout lien entre la vie transcendante de l'esprit et l'immanente vie du corps. L'entrée des sciences cognitives et neuronales dans la conversation de la théorie littéraire a compliqué ce dualisme, forçant les théoriciens à reconnaître la physicalité du cerveau et du système nerveux, où l'esprit et la conscience semblent incarnés, mais le corps physique grossier réside toujours de l'autre côté du dualisme, en dehors de notre analyse de la pratique de la lecture.

their subtle interactions with the complexity of texts, are the works of the body¹⁰³¹.

Les pages qui suivent s'inscrivent dans cette conception en examinant l'activité du corps en train de lire un livre d'artiste. Chaque geste est observé sans qu'on juge *a priori* de son intérêt.

McLaughlin s'intéresse aux pratiques de lecture en empruntant à Bourdieu les concepts d'*habitus*¹⁰³² – désignant un système de dispositions réglées que l'individu acquiert en se socialisant – et d'*hexis* – correspondant à l'incarnation de cet *habitus*, autrement dit à l'expression de cet *habitus dans et par* le corps. L'auteur examine les procédures du corps que la lecture requiert, ces techniques du corps¹⁰³³ apprises dans l'enfance qui lui imposent une discipline : « The physical and cognitive demands of the practice require at least a baseline discipline – a still hand, an obedient eye, an efficient posture¹⁰³⁴ » et qui se perfectionnent au fil des expériences de lecture en développant une habileté dans les gestes et postures que l'auteur compare à celle d'un artisan : « Reading is indeed a “handicraft,” a skillful work of hand and eye and brain, adapted to the specific bodies and projects of readers¹⁰³⁵ ».

Pour l'auteur, l'activité du corps agit sur la cognition :

In Gallagher's terms, then, the reading body monitors its own states and its interactions with the environment – particularly with the book it grasps – and makes adjustments automatically, freeing the conscious mind to engage in the cognitive task of making sense of the text. But, the conscious is not absolutely freed, because as Gallagher says, “the body, through its motor abilities, its actual movements, and its posture, informs and shapes cognition¹⁰³⁶ ».

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 13. Traduction : Je dirai pas que c'est l'esprit du lecteur qui est incarné, mais que le corps lit - tout le corps, les muscles et les os, les nerfs et le cerveau - et que les opérations de l'esprit, socialement construites, historiquement conditionnées, dans toutes leurs interactions subtiles avec le complexité des textes, sont les œuvres du corps.

¹⁰³² Pour reprendre une définition de Bourdieu, on peut dire que l'*habitus* est : « le principe générateur de stratégies permettant de faire face à des situations imprévues et sans cesse renouvelées » Voir BOURDIEU, Pierre. Esquisse d'une théorie de la pratique. *Travaux de Sciences Sociales*. 1972, p.19. Bibliographie_available: 0Cairndomain: www.cairn.infoCite Par_available: 0ISBN: 9782600041553publisher: Librairie Droz.

¹⁰³³ MAUSS, Marcel. Sixième partie : Les techniques du corps. Dans : *Sociologie et anthropologie*. Vol. 58. [S. l.] : PuF, 1985, p. 365-386.

¹⁰³⁴ MCLAUGHLIN, Thomas. *op. cit.*, p. 121. Traduction : Les exigences physiques et cognitives de la pratique exigent au moins une discipline de base - une main immobile, un œil obéissant, une posture intelligente.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 74. Traduction : La lecture est en effet un « artisanat », un habile travail de la main, des yeux et du cerveau, adapté aux corps spécifiques et projets de lecteurs.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 89. Traduction : Pour reprendre les termes de Gallagher, le corps de lecture surveille états et ses interactions avec l'environnement, en particulier avec le livre qu'il saisit - et effectue des ajustements automatiquement, libérant l'esprit conscient pour s'engager dans la tâche cognitive de donner un sens du texte. Mais

Il emprunte également à Gallagher la notion de « programmes moteurs » pour désigner les ajustements proprioceptifs du lecteur au cours de la lecture. Le lecteur adopte des stratégies posturales en fonction des différentes contraintes de l'environnement de la lecture et du livre. Cela signifie que la forme matérielle, par le biais de l'expérience physique du lecteur, contribue à l'activité cognitive de la lecture.

Abordons donc les différents aspects de l'activité du corps qui lit – gestes, posture, parcours du regard – en étant attentifs aux effets de la forme matérielle sur l'activité du corps et les perceptions du *liseur*.

2.2 Activité des mains

Le livre est un objet en trois dimensions que les mains du *liseur* parcourent et mettent en mouvement. Cette section explore la dimension haptique de la lecture en se concentrant sur les gestes indispensables à la lecture. Le terme « haptique », se réfère ici à la définition de Anne Mangen :

I opt for “haptic” as the umbrella term, intended to cover the (passive) sense of touch (for example, pressure, temperature) and the (active) aspects entailed in proprioception (the sense of the relative position of muscles, joints, and tendons) and kinesthesia (the sense of movement).¹⁰³⁷

On va s'intéresser d'abord aux gestes propres à l'activité de lecture : tenir le livre et tourner ses pages. On poursuivra en envisageant comment l'activité des mains contribue à l'expérience en distinguant deux types de gestes différents : toucher le livre et le manipuler.

2.2.1 Tenir le livre

Cet examen du parcours des mains commence lorsque le *liseur* saisit un livre puis le tient dans ses mains. McLaughlin souligne l'importance de la saisie du livre : « We can see in the grip, as in all the elements of the reading body, a physical

l'esprit conscient n'est pas totalement libéré, car comme le dit Gallagher, «le corps, par ses capacités motrices, son les mouvements et sa posture informent et façonnent la cognition».

¹⁰³⁷ MANGEN, Anne. What Hands May Tell Us about Reading and Writing. *Educational Theory* [en ligne]. 2016, Vol. 66, n° 4, p. 457-477. Traduction : « j'opte pour « haptique » comme terme générique, destiné à couvrir le (passif) le sens du toucher (par exemple, la pression, la température) et les aspects (actifs) impliqués dans la proprioception (le sens de la position relative des muscles, des articulations et des tendons) et la kinesthésie (le sens du mouvement)».

manifestation of the relationship between the reader and the book¹⁰³⁸ ». Ce geste crée un lien physique entre le lecteur et le livre qui selon Yvonne Johannot est lié à l'activité intellectuelle :

Prendre dans ses mains, saisir un livre, c'est faire comme si pouvait être simplifié à l'extrême ce difficile travail d'abstraction qu'est la lecture, c'est mimer par un geste la saisie de la pensée qu'il contient¹⁰³⁹.

L'auteur articule ainsi les gestes du corps du lecteur aux mouvements de sa pensée. Saisir le livre au sens littéral est alors un premier pas dans la saisie du sens. Les propos de Marc Perelman permettent d'envisager cette saisie du livre de manière plus concrète : « Habituellement, prendre un livre en mains signifie accueillir une forme plutôt souple, maniable grâce essentiellement à sa *matière* tout en papier et à son axe de symétrie¹⁰⁴⁰ ». Dans le cas du livre d'artiste, la rencontre avec l'œuvre commence par ce premier contact physique avec une forme-livre.

Comment tenir le livre ? C'est la première question à laquelle doit répondre le *liseur* avec les gestes *ad hoc*. Généralement, on peut identifier facilement dans quel sens tenir le livre grâce à la première de couverture qu'on identifie grâce à la présence des mentions du titre, de l'auteur et de l'éditeur et peut-être aussi d'une illustration. La quatrième de couverture est repérable à sa disposition différente des mentions du titre, de l'auteur et de l'éditeur, la présence d'un code-barre et souvent aussi d'une note de présentation de l'ouvrage ou d'un extrait. Ce repérage n'est pas toujours aussi aisé lorsqu'il s'agit d'un livre d'artiste. Toutefois, parmi les cent livres du corpus, 92 mentionnent le titre en première de couverture, 78 indiquent l'auteur et 61, l'éditeur. Le *liseur* de ces livres peut ainsi savoir sans difficulté là où commencent ces livres et là où ils se finissent. Mais il y a plusieurs exceptions.

C'est le cas du livre *Spaces* (Figure 35).

¹⁰³⁸ MCLAUGHLIN, Thomas. *op. cit.*, p. 84. Traduction : On peut voir dans la prise en main du livre, comme dans tous les éléments de la lecture du corps, une manifestation physique de la relation entre le lecteur et le livre.

¹⁰³⁹ JOHANNOT, Yvonne. L'espace du livre. *Communication & Langages* [en ligne]. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1987, Vol. 72, n° 1, p. 41-48.

¹⁰⁴⁰ PERELMAN, Marc. Livre papier vs livre électronique (forme chaude vs forme froide). Dans : MILON, Alain (dir.), *L'Esthétique du livre* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 13 février 2013, paragr. 5.

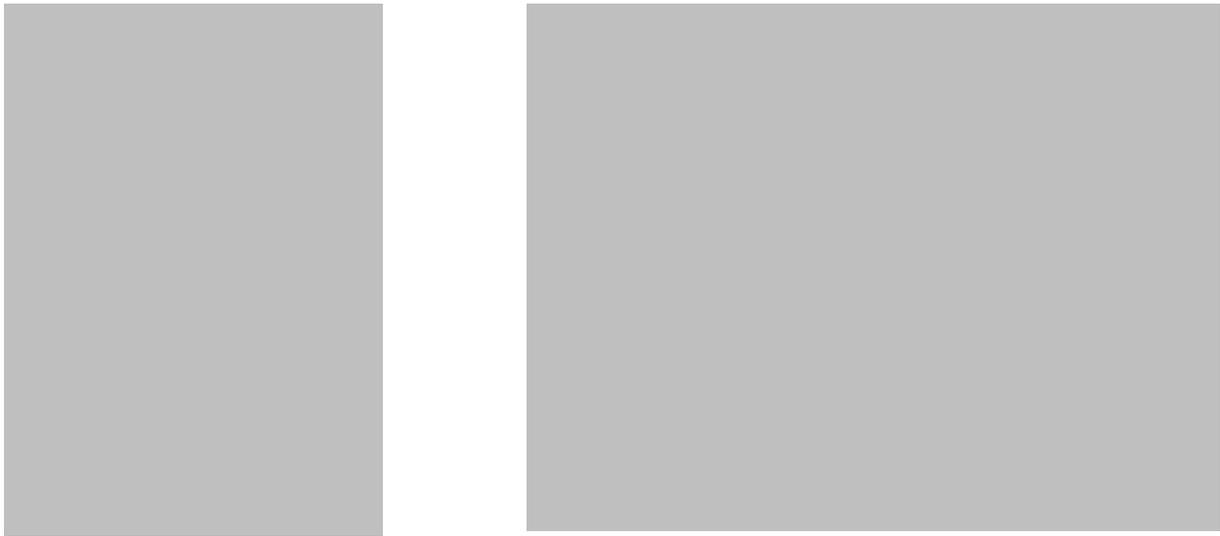


Figure 35 : Première et troisième de couverture de *Spaces*

La lectrice 1 a ouvert ce livre puis voyant le colophon à l'envers elle commente : « Ah c'est pas dans le bon sens » puis elle le retourne. Ce livre a une couverture muette. Il s'agit de pages identiques à toutes les autres pages du livre : un rectangle blanc sur un fond d'une couleur qui change à chaque page. La page avec le colophon en troisième de couverture est la seule avec du texte. Sans ce colophon, le livre pourrait se tenir dans un sens ou dans l'autre sans distinction. Il y a aussi le livre *Cloak* dont la couverture est rendue muette¹⁰⁴¹ par une jaquette monochrome bleue.



Figure 36 : Première et quatrième de couverture de *Dans la lune* (à droite)

¹⁰⁴¹ Lorsqu'on retire la jaquette, on voit que le titre est mentionné sur la première de couverture, le nom de l'artiste et l'ISBN sur la quatrième de couverture et l'artiste, l'éditeur et le titre sur le dos du livre. L'ensemble de ces mentions sont peu visibles car elles ne sont pas imprimées mais uniquement gaufrées.

Le livre *Dans la lune* ne présente aucune mention sur la couverture (Figure 36) et a ainsi dérouté la lectrice 1 qui commente pendant sa lecture : « Là on sait pas dans quel sens on doit le regarder... Ah si ! ». Trois éléments permettent de connaître le sens de lecture. Il y a d'abord la présence d'une image en première de couverture – un rond doré – alors qu'il n'y a rien en quatrième de couverture (Figure 36). On remarque aussi que les images sont toujours du même côté et face à une page noire. On peut en déduire qu'elles sont en belle page¹⁰⁴² et tenir le livre en conséquence. Enfin, le colophon avec la présence de texte permet de dissiper les éventuelles hésitations. On remarque ainsi que pour tenir le livre dans ses mains dans le sens adéquat, le lecteur d'un livre d'artiste doit parfois se mettre en quête d'indices et que dans certains cas, comme dans *Spaces*, il semble même qu'il n'y en ait pas vraiment un.

Une fois le livre placé dans le bon sens, les mains tiennent l'objet pour permettre la lecture. En fonction des qualités matérielles de l'objet mais aussi de l'environnement de la lecture, elles vont se placer d'une manière ou d'une autre et le *liseur* adaptera en fonction d'elles sa posture. Ainsi par exemple, un livre lourd pourra nécessiter d'appuyer le livre contre une surface – telle qu'une table ou ses genoux – et de placer son corps de manière à pouvoir lire dans une position suffisamment confortable. Le format du livre peut être contraignant pour le corps du *liseur* notamment lorsqu'il s'agit d'un grand format comme par exemple celui de *Sometimes you win sometimes you lose*. Ce livre est haut de 43 cm et large de 30,5 cm et une fois ouvert, sa double page est large de 61 cm. Les observations sur la lectrice 1 indiquent : « Elle tenait les autres livres dans ses mains mais là elle semble gênée par le format du livre. Elle se redresse sur son fauteuil et pose le livre sur la table ». On voit ici comment la forme matérielle peut concerner non seulement les mains mais aussi tout le corps du *liseur*. À l'inverse, le lecteur 3 dit à propos du livre *Dans la lune* : « Je suis à l'aise avec le format ».

La reliure du livre peut aussi contraindre le corps du *liseur*. *Cloudbuster project Maroc* est un livre broché avec un dos carré collé. Ce type de reliure a pour conséquence que le livre se referme sauf si le *liseur* exerce suffisamment de pression avec ses doigts pour garder le livre ouvert. Le lecteur 9 tient le livre dans ses mains en

¹⁰⁴² La page de droite.

pinçant avec les doigts les pages du livre (Figure 37). La lectrice 6, elle, a choisi de prendre appui sur la table (Figure 38).

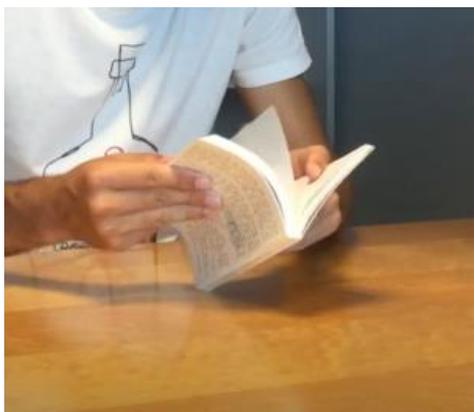


Figure 37 : lecteur 9 lisant *Cloudbuster project Maroc*

Figure 38 lectrice 6 lisant *Cloudbuster project Maroc*

À côté des aspects matériels, des aspects visuels peuvent contraindre les mains qui tiennent le livre. Le livre *Cloudbuster project Maroc* en fournit un exemple. Les photographies sont imprimées à bords perdus (Figure 39), alors pour ne pas cacher ces images, le lecteur doit adapter la position de ses doigts (Figure 40).



Figure 39 double page de *Cloudbuster project Maroc*

Figure 40 : lecteur 9 tenant le livre *Cloudbuster project Maroc*

Cela est d'autant plus gênant lorsqu'il s'agit des petites images placées sur le bord de la page de droite, puisque sur les plus petites, un doigt suffit à masquer la moitié de l'image. Si on regarde la main droite du lecteur 9 (Figure 40), on remarque que son doigt est placé sur le bord de la page quasiment sur la tranche. La lectrice 6 prend appui sur la table (Figure 38), alors qu'il s'agit d'un livre de petit format et qui n'est pas très lourd. C'est probablement en raison de sa reliure mais aussi pour ne pas

masquer les images avec ses doigts. On voit d'ailleurs qu'elle pince les pages avec sa main gauche mais qu'elle place ses doigts de la main droite derrière la page de droite (Figure 38).

On peut prêter attention aussi au positionnement des mains sur la page. En regardant les enregistrements vidéo des séances, on voit différents positionnements des mains qui semblent dépendre en partie du format du livre. Les lecteurs 6 et 9 qui ont lu *Cloudbuster project Maroc*, un livre avec un format « livre de poche » (17 x 11 cm), posent seulement l'extrémité des pouces sur les pages (Figure 37 et Figure 38). Les lecteurs 7 et 8 ont lu *Toi, par Lui et Moi* dans un format semblable (17 x 12 cm). Le lecteur 7 tient le livre de chaque côté en prenant appui sur la table (Figure 41).



Figure 41 : lecteur 7 lisant *Toi, par Lui et Moi*

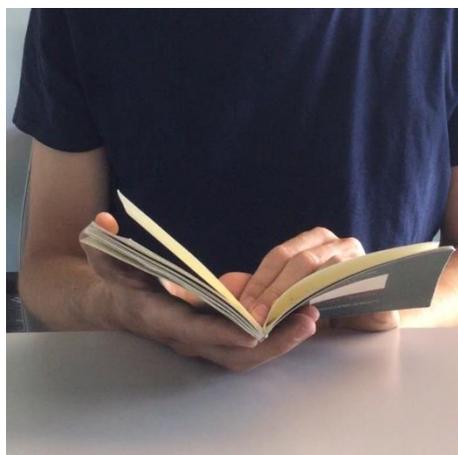


Figure 42 : lecteur 8 lisant *Toi, par Lui et Moi*

Par contre, le lecteur 8 lit avec le livre appuyé dans sa main droite en maintenant les pages de droite avec son pouce (Figure 42). Cette manière de tenir le livre est rendue possible parce que ce livre est léger (72 g). Le lecteur pose sa main gauche au centre du livre gardant ainsi le livre ouvert. Cela permet une grande ouverture du livre et constitue probablement aussi une position confortable.

En prêtant attention à comment le *liseur* tient le livre, on constate à travers ces quelques exemples que leurs positions peuvent être variées et qu'elles dépendent en partie de la forme matérielle des livres. On se rend compte également que derrière ces gestes, il y a des stratégies qui visent à permettre l'activité de lecture et qui impliquent non seulement les mains (e.g. pincer les pages, prendre appui sur un

support, adapter la position des doigts, placer la main gauche au centre) mais aussi le corps dans son ensemble (e.g. posture confortable). Le *liseur* doit tenir le livre dans ses mains, dans le bon sens et de manière stable en veillant à préserver la bonne distance avec ses yeux et en adoptant une posture adaptée.

2.2.2 Tourner les pages

Le *liseur* doit aussi assurer la tourne des pages tout au long de sa lecture. La mise en mouvement de la forme séquentielle du livre est synchronisée avec l'activité des yeux et l'activité cognitive et intellectuelle. Tourner les pages est un geste appris, une technique du corps lisant. Dans les cultures au sein desquelles l'écriture est dextroverse¹⁰⁴³, on lit de gauche à droite et on tourne les pages toujours du côté droit. On a pu observer une lectrice qui a appris à écrire en arabe, une écriture sinistroversive¹⁰⁴⁴, puis ensuite en français, et on a pu constater que sur cinq livres consultés, elle en a parcouru trois en sens inverse.

On peut prêter attention à plusieurs aspects de la tourne des pages. Il y a d'abord comment le *liseur* tourne les pages. D'ordinaire, on tourne les pages une à une, mais qu'en est-il lorsqu'il s'agit d'un livre d'artiste ? On note d'abord une différence entre les lecteurs qui ont consulté plusieurs livres¹⁰⁴⁵ et ceux qui en ont lu un seul¹⁰⁴⁶. Le nombre de livres consultés semble avoir eu une incidence sur le temps accordé à chaque livre et par conséquent à la manière de tourner les pages. Les premiers ont plus souvent feuilleté les livres, et les derniers ont tous tourné les pages une à une. Les premières séances indiquent que le nombre de pages peut être déterminant dans la manière de les tourner.

Si on prend le cas du lecteur 3 qui a consulté cinq livres, on constate qu'il a tourné une à une les pages des livres *Toi, par Lui et Moi* (40 p.), *Dans la lune* (64 p.) et *Cloudbuster project Maroc* (192 p.) alors qu'à partir de la moitié *Cloak* (168 p.), il a feuilleté le livre à l'envers. De la même façon, arrivé à environ un tiers du livre *Autobiography* (304 p.), il s'est mis à le feuilleté à l'envers. *Cloudbuster project Maroc* n'a pas reçu le même sort probablement parce qu'il a été consulté avant *Cloak*

¹⁰⁴³ Une écriture qui va de la gauche vers la droite.

¹⁰⁴⁴ Une écriture qui va de la droite vers la gauche.

¹⁰⁴⁵ Les lecteurs 1 à 5 ont consulté au minimum 4 livres.

¹⁰⁴⁶ Les lecteurs 6 à 10 ont lu un seul livre.

et *Autobiography* mais peut-être aussi parce qu'il repose sur une narration. Si le *liseur* feuillette le livre sans suivre l'ordre des pages ou en sautant plusieurs pages, on peut supposer que, soit il ne souhaite pas consacrer de temps à ce livre, soit qu'il estime que ce livre ne nécessite pas être lu page après page. Le lecteur 3 dit à propos de *Cloak* : « ça m'évoque les livres qu'on achète à la fin d'un vernissage. Quand quelque chose est identifié à un catalogue, j'ai plutôt la technique du coup d'œil ». Identifiant le livre comme un catalogue d'exposition, il se met à le parcourir plus rapidement, de façon non linéaire et peut-être aussi avec une attention moyenne. Ce type de tourne des pages diffère de la technique apprise, le plus souvent à l'école, d'une lecture attentive d'un *liseur* qui tourne les pages l'une après l'autre seulement après avoir lu ou regardé ce qu'il y a à lire ou à voir. En respectant l'ordre du livre pour *Cloudbuster project Maroc* et en s'autorisant de parcourir plus librement *Cloak* et *Autobiography*, le lecteur 3 semble s'adapter à ce qu'il trouve dans le livre et notamment s'il a identifié une suite logique des éléments visibles et/ou lisibles. On va essayer de comprendre ce qui conduit le *liseur* à ne pas respecter la tourne ordinaire - au-delà d'un manque de temps ou d'intérêt - et voir si cela concerne la forme matérielle.

Il faut être attentif également à l'ordre de la tourne des pages. Est-ce que le *liseur* tourne les pages de façon linéaire ? Ou bien parcourt-il le livre de façon aléatoire ? Saute-t-il des pages ? Effectue-t-il des retours en arrière ? Ces différentes situations sont-elles liées à la forme matérielle du livre ? On constate aussi que la présence de texte semble propice à une tourne des pages linéaire. La lectrice 1 dit à propos de *L'inventaire des destructions* : « Tu as plutôt envie de le lire dans l'ordre ». Ce livre dont chaque page est consacré à un récit de la destruction d'une ou plusieurs œuvres par un artiste pourrait pourtant être lu dans le désordre. Mais la présence de texte dans un *codex* semble prédisposer le *liseur* à une lecture ordinaire linéaire telle qu'on nous l'a appris à l'école.

Le lecteur 9 a tourné les pages de *Cloudbuster project Maroc* dans l'ordre, une à une, en effectuant quelques retours en arrière. Lors de l'entretien, on l'invite à commenter sa tourne des pages :

— Donc tu l'as regardé plutôt dans l'ordre ? Des fois tu es revenu en arrière...

- Ouais pour voir s'il y avait une suite logique. Ben y en a une. Surtout sur les, justement, les images qui sont en haut et en bas, elles se suivent assez bien d'une page à l'autre.

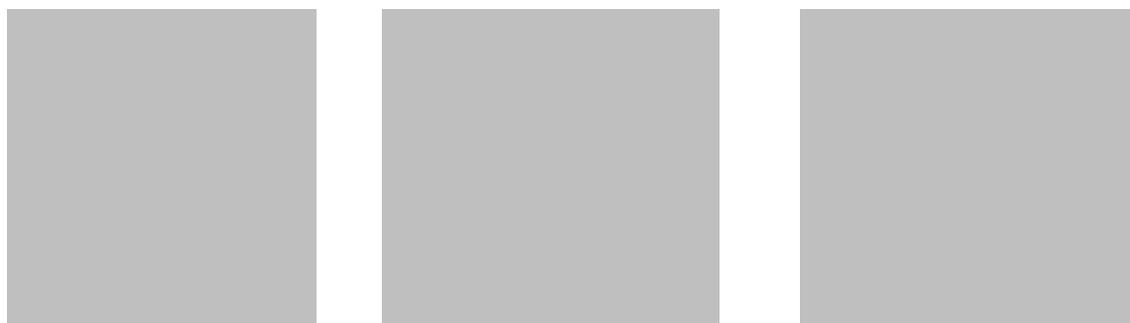


Figure 43 : séries de photographies sur les premières pages de *Cloudbuster project Maroc*

Ce lecteur a cherché et trouvé un enchaînement logique dans la succession des photographies au fil des pages. Il y a en effet des séries photographiques qui documentent des actions en cours telles que les étapes de fabrication de la machine à faire pleuvoir, le *cloudbuster* (Figure 43). À côté de ces images, on trouve d'autres images isolées. L'ensemble fait le récit de l'expédition de l'artiste au Maroc depuis la fabrication jusqu'aux essais avec la machine. Il y a un ordre du livre et celui-ci est perçu par le lecteur qui tourne les pages de manière linéaire.

La lectrice 6 a lu ce livre en tournant les pages dans l'ordre et une à une mais elle a interrompu sa lecture à plusieurs reprises pour regarder de nouveau les pages qu'elle venait de consulter. On a noté ainsi dans les observations :

Au bout d'une vingtaine de pages elle s'arrête et feuillette ces vingt premières pages à l'envers. Elle réitère l'opération une vingtaine de pages plus loin. Arrivée au $\frac{3}{4}$ environ, elle feuillette le quart restant et s'attarde sur les trois dernières doubles pages. Elle revient ensuite au début du dernier quart qu'elle avait gardé avec sa main gauche et le regarde page à page comme elle l'a fait pour le reste du livre. Elle a bien regardé toutes les pages du livre en 4 étapes.

On peut expliquer cette seconde lecture par étapes par la présence de plusieurs séries photographiques sur les pages. Dans ce livre, lorsqu'une photographie fait partie d'une série, elle est placée au même endroit sur la double page que les autres images de cette série comme dans un *flipbook* (Figure 43). Cette mise en page permet de repérer facilement une série d'images. Chacune de ces séries nécessite une lecture

page après page, et il est alors nécessaire de revenir en arrière pour regarder une deuxième série, puis une troisième, ou pour s'arrêter sur des images isolées. La lectrice 6 adapte sa lecture à cet ensemble d'images et à leur organisation dans la structure *codex*. Le contenu et la structure du livre sont intimement liés et conduisent le lecteur à tourner les pages d'une certaine manière.

À l'inverse, plusieurs lecteurs tournent les pages du livre *Autobiography* (Figure 44) de manière non linéaire¹⁰⁴⁷. La lectrice 1¹⁰⁴⁸ l'a feuilleté dans le sens habituel puis à l'envers et commenté : « C'est pas le genre de bouquin que je vais lire page après page ». Après avoir tourné une dizaine de pages dans l'ordre, le lecteur 2 feuillette ce livre à l'envers. Le lecteur 3, lui, tourne les pages dans l'ordre jusqu'à environ un tiers du livre, ensuite il le feuillette à l'envers depuis la fin du livre jusqu'à parvenir au premier tiers où il s'était arrêté.

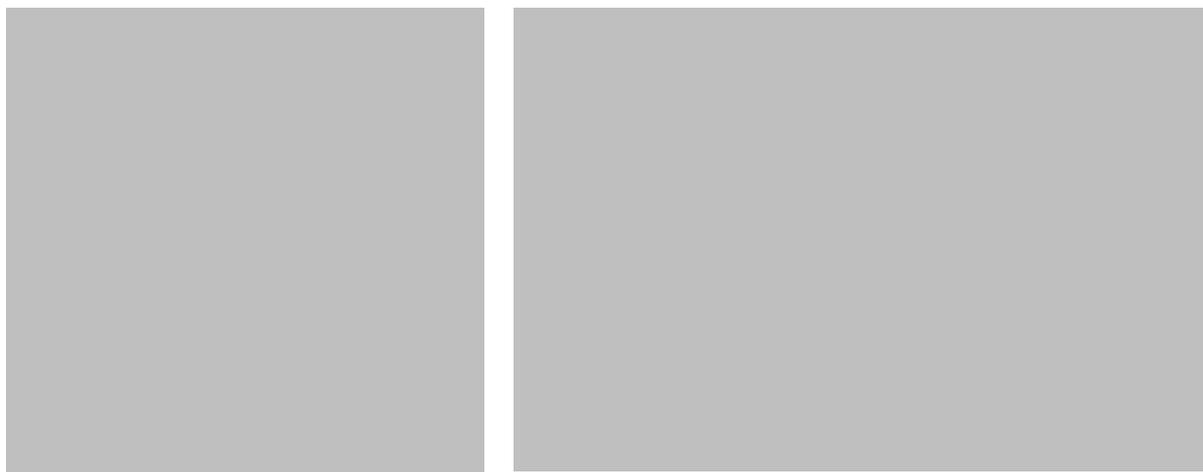


Figure 44 : Première de couverture et une double page d'*Autobiography*

Les pages de ce livre donnent à voir des mots et des visages à peine visibles mais rien n'indique que le livre est construit de manière linéaire. Cela n'invite pas le *liseur* à suivre l'ordre du livre pour tourner les pages. Les lectrices 4 et 5 ont pourtant tourné les pages dans l'ordre même si elles se sont mises à feuilletter le livre au bout d'un moment. Elles ont respecté la règle apprise selon laquelle un livre doit être lu dans l'ordre de ses pages, règle qui est valable notamment dans le cas d'un roman. La

¹⁰⁴⁷ Il faut préciser que seuls les lecteurs des cinq premières séances ont consulté ce livre et donc au cours de séances durant lesquelles plusieurs livres étaient consultés. On ignore donc si *Autobiography* aurait été parcouru dans l'ordre si un lecteur n'avait eu que ce livre à consulter.

¹⁰⁴⁸ Cette lectrice a consulté 16 livres mais *Autobiography* est le deuxième qu'elle a consulté.

forme matérielle et le contenu du livre peuvent certes favoriser une façon de tourner les pages plutôt qu'une autre mais cela dépend aussi de ce que le *liseur* s'autorise. Ne pas suivre l'ordre du livre, c'est transgresser une règle.

Lorsqu'on s'intéresse à la tourne des pages, on peut prêter attention aussi au rythme de la tourne. En observant les lecteurs, on a remarqué que leur rythme accélère ou décélère parfois. Ainsi par exemple, le lecteur 9 accélère son rythme lorsqu'il parvient à la moitié de *Cloudbuster project Maroc* et accélère encore sur le dernier quart. Mais il semble avoir regardé toutes les pages de ce livre qui en compte tout de même 192. Il ne s'autorise pas à rompre la linéarité du récit en sautant une page mais il augmente sa vitesse de tourne.

À l'inverse la lectrice 4 ralentit sa tourne des pages au cours de sa lecture de *Cahier de dessin* (Figure 45).



Figure 45 : une double page de *Cahier de dessin*

En observant cette lectrice on a noté :

Elle ouvre le livre à l'envers puis le lit en regardant la page de droite avant celle de gauche. Elle tourne les pages plus rapidement. À certains moments, elle regarde plus longuement les pages. Parvenue au milieu du livre, elle prend plus le temps et dit : « C'est joli ce truc [...] J'aime bien, on a l'impression que c'est des coloriages tout bêtes mais en fait y a des dessins derrière, des images ». Elle fait pivoter parfois le livre pour regarder les images dans un autre sens. Elle semble essayer de déchiffrer les images. Parfois, elle se gratte le menton et fronce les sourcils. À un moment, elle dit : « Ah oui, je vois ! C'est deux personnages ». Elle ne saute plus de pages contrairement au début de sa lecture. Elle poursuit ainsi sa lecture à l'envers et lorsqu'elle arrive à la

première de couverture, elle tourne le livre pour relire le texte en quatrième de couverture.

Vers la moitié du livre, la lectrice est séduite par une illustration et ralentit alors sa vitesse de tourne. Elle comprend que les images représentent des choses et elle aborde alors la suite du livre avec intérêt. Les changements de rythme indiquent des points de basculement dans l'expérience de lecture. Une accélération peut révéler un désintérêt pour le livre ou une lassitude qui se manifeste au bout d'un certain nombre de pages. Un ralentissement dans la tourne des pages peut à l'inverse indiquer l'éveil d'un intérêt chez le lecteur, une surprise ou la compréhension soudaine de quelque chose. Ces changements de rythme sont révélateurs de la tension entre d'un côté les règles de lecture et de l'autre, les libertés que les lecteurs s'autorisent.

Le livre *Cut* est un cas particulier.



Figure 46 : deux doubles pages de *Cut*

Comme c'est un *flipbook*, il se prête à un feuilletage rapide. La mise en page toujours identique, le petit format oblong et l'évolution progressive de l'image entre le début et la fin du livre permettent d'identifier ce livre comme étant un *flipbook*. Le *liseur* doit adapter sa manière de tourner les pages en les feuilletant rapidement pour permettre l'animation visuelle de l'image. En procédant ainsi, au fil des pages la découpe annoncée par le titre du livre se réalise. La lectrice 1 commente en souriant : « Ah c'est un *flipbook*. C'est rigolo. Ah ouais du coup ils ont découpé. Ah c'est bien [...] « Cut »... Ah, c'est pour ça que ça s'appelle « Cut » Ça se lit en 10 secondes mais il est bien ».

Les enregistrements vidéos ont permis d'observer des gestes de tourne variés. Certains lecteurs, comme le lecteur 8 changent leur manière de tourner les pages au cours de leur lecture.



Figure 47 : lecteur 8 lisant *Toi, par Lui et Moi* qui tient la page (à gauche) et la laisse s'échapper (à droite)

Parfois, le lecteur saisit la page de droite puis l'accompagne avec sa main droite jusqu'à sa main gauche (Figure 47). D'autres fois, il maintient dans sa main droite les pages à lire et les laisse s'échapper une à une (Figure 47). Cette seconde technique convient particulièrement à un livre avec une reliure en dos carré-collé qui exerce suffisamment de force pour que la page revienne vers le centre. Il ne reste plus qu'à la récupérer avec l'autre main et la maintenir avec les autres pages lues à gauche. Avec la seconde technique, le *liseur* s'adapte à la forme matérielle et s'aide de la force de l'objet. Cela résonne avec l'approche de Tim Ingold sur la matière et l'action de l'homme¹⁰⁴⁹. Ainsi, plutôt que d'envisager un *liseur* actif qui contraindrait un objet passif, on peut tenir compte de la force de l'objet et regarder comment le *liseur* interagit avec lui en composant avec ses forces intrinsèques et ce, souvent inconsciemment. Tourner les pages est ici une correspondance des flux matériels du livre avec les flux kinesthésiques du lecteur¹⁰⁵⁰. En regardant la lecture de cette façon, on peut alors prendre conscience des effets de la matérialité du livre sur le lecteur.

On note en outre que le geste de tourne dépend du format du livre et de la taille du corps du lecteur. Il y a un rapport d'échelle entre la main du *liseur* et le

¹⁰⁴⁹ INGOLD, Tim, GOSSELIN, Hervé et AFEISSA, Hicham-Stéphane. *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*. [S. l.] : [s. n.], 2017.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, chap. Les matériaux de la vie.

format du livre. Un adulte qui feuillette *Dans la lune* fait des gestes assez différents d'un enfant qui tourne les pages en raison de la taille de leurs mains. En observant la lectrice 5 lisant ce livre, on a noté :

Elle tourne les pages avec la main entière et même à certains moments, avec le bras. Les mains sont posées sur la page. Sur une des pages avec du vernis brillant, elle passe les doigts sur l'encre.

Sur la Figure 48, on voit le moment juste avant que la lectrice tourne la page en utilisant tout son avant-bras.



Figure 48 : lectrice 5 lisant *Dans la lune*

À travers ces exemples, on constate que la façon de tourner des pages suscite des gestes variés selon les lecteurs (e.g. une à une, feuilletter le livre) et changeant parfois au cours de la lecture. Les lecteurs, sans y prêter attention, s'adaptent à la forme matérielle des livres. Leur rythme de tourner renseigne sur leur intérêt ou désintérêt pour le livre (e.g. accélération, décélération, pause). L'ordre des pages qu'ils respectent (i.e. lecture linéaire) ou transgressent (i.e. sauts de page, lecture aléatoire) dépend des éléments présents sur les pages ainsi que de leur organisation. Cela révèle les libertés que les lecteurs s'autorisent à prendre ou ne pas prendre vis-à-vis de la technique de lecture apprise.

2.3 Expérience haptique

On vient d'examiner les gestes de lecture en observant l'activité des mains du *liseur* en train de faire fonctionner le livre. On va étudier à présent un autre aspect de la dimension haptique de la lecture en s'intéressant aux perceptions sensorielles du *liseur* puisque celui-ci, tout en effectuant les gestes de lecture, perçoit des informations par le biais de son corps.

2.3.1 Toucher le livre

À partir du moment où il saisit le livre, le *liseur* le touche. Toucher le livre c'est être en contact avec ses textures, ses reliefs, sentir les variations de ses surfaces. Marc Perelman parle du livre comme « d'un support où le toucher a toute son importance qui est celui d'une caresse de surface en même temps que d'une prise sur la surface¹⁰⁵¹ ». Le livre s'apparente à un bas-relief que le *liseur* appréhende avec le bout de ses doigts.

Le *liseur* tient le livre dans ses deux mains ou avec une seule. Ses doigts prennent appui contre la première, la quatrième de couverture ou le dos du livre, ainsi que sur les pages qui sont en train d'être lues. Même lorsque le livre est posé sur une table, il est souvent nécessaire de maintenir l'ouverture du livre avec ses doigts. On peut imaginer par exemple qu'un livre relié avec un dos brisé – permettant une ouverture à 180°, une largeur de page assez grande et un papier plutôt lourd et appuyé sur une table puisse être lu sans que le *liseur* maintienne l'ouverture du livre du fait de la gravité. Mais même dans ce cas particulier, le *liseur* doit toucher le livre au moins ponctuellement pour en tourner les pages.

Ce contact avec le livre peut être sommaire ou alors plus riche. Cela dépend des types de publications. Lorsqu'un *liseur* lit un livre de poche, on peut s'attendre à ce qu'il accorde peu d'attention à la matérialité de l'ouvrage, et ce, même si ses sensations cutanées peuvent l'informer de la qualité des matériaux du livre. En effet, les pages d'un livre de poche sont souvent – pour des raisons économiques – dans un papier bouffant et ne sont pas parfaitement lisses sous les doigts. Toutefois, il est probable que ces informations demeurent dans un arrière-plan nébuleux de la lecture. À l'inverse, certains livres pour enfants favorisant l'éveil sensoriel contiennent des matières à toucher variées ou des éléments en relief. On va regarder à présent ce qu'il en est dans le corpus. On peut s'attendre à ce que le *liseur* soit plus attentif aux qualités matérielles de l'objet et aux sensations tactiles qu'elles suscitent durant la lecture.

¹⁰⁵¹ PERELMAN, Marc. Livre papier vs livre électronique (forme chaude vs forme froide). Dans : MILON, Alain (dir.), *L'Esthétique du livre* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 13 février 2013, paragr. 7.

Quelles sensations tactiles un *liseur* peut-il éprouver en lisant des livres du corpus ? Même s'il se contente de tenir le livre et de tourner les pages, il pourra sentir la texture du papier et de la couverture. Ses doigts glisseront sur la page si le papier est lisse (e.g. papier couché dans *Specimen colony*) ou sur une couverture avec une finition soyeuse comme par exemple le pelliculage dit *soft touch*¹⁰⁵² (e.g. *Cut* et *Nothing is original*). À l'inverse, ses doigts seront freinés par l'irrégularité d'un papier (e.g. papier fait main avec de la boue de différents fleuves de *Papers of river muds*), un matériau moins lisse que le papier (e.g. la feutrine dans *Mirror box*), ou sur une couverture rugueuse (e.g. carton brut recyclé dans *6 septembres* et *Panique générale*), ou texturée (e.g. couverture toilée de *Itoqqippoq* et *War cut*). Une couverture avec une finition brillante (e.g. *Cahier de Chantenay* et *La dérouté*) retiendra légèrement la pulpe de ses doigts. On peut s'attendre à ce que la présence d'éléments tactiles incite le *liseur* à toucher le livre plus que d'ordinaire. Ses doigts pourront sentir un titre en relief (e.g. les titres embossés de *Your house* et *Love letter*) ou en creux (e.g. les titres débossés de *Itoqqippoq* et *Hell yes !*), les vides laissés par la perforation du papier (e.g. *Empty words* et *The golden tower*) et des découpes (e.g. *Mutilate*, *A self-portrait* et *Heureux mélange*) ou les creux et reliefs d'un papier percé¹⁰⁵³ (e.g. *Trou Type* et *Point blank*).

Lors des séances avec les lecteurs, la lectrice 1 mentionne à plusieurs reprises la qualité du papier. Elle dit à propos du livre *Cloak* : « J'aime bien le papier, c'est agréable au toucher, c'est pas du papier tout fin ou comme dans les magazines ». Il s'agit d'un papier offset, non-couché¹⁰⁵⁴ et par conséquent plus poreux et plus épais que le papier couché et brillant souvent utilisé pour les magazines. La lectrice semble apprécier cette différence matérielle qui constitue selon elle un gage de qualité. La même lectrice dit à propos du *flipbook Cut* : « C'est agréable au toucher ». Tout le *flipbook* est réalisé dans un papier avec un grammage plutôt élevé¹⁰⁵⁵ et une finition *soft touch*. On voit dans ces deux exemples, deux textures de papier distinctes perçues par la même lectrice comme étant agréables. La douceur du papier de *Cut* est agréable au toucher. Mais dans le cas de *Cloak*, la lectrice trouve le papier agréable parce qu'il se distingue d'un type de papier – le papier fin glacé – qu'elle associe à un

¹⁰⁵² Elle est appelée aussi « finition velours ».

¹⁰⁵³ On note ici la différence entre un trou avec un retrait de matière – perforation – et un trou avec la matière transformée – percée.

¹⁰⁵⁴ La surface du papier n'est pas traitée et il est donc plus poreux qu'un papier couché.

¹⁰⁵⁵ Il est supérieur à 120g/m².

type de publication – les magazines. Dans le cas de *Cloak*, ce ne sont pas juste les sensations cutanées qui sont agréables mais c'est aussi la portée symbolique des caractéristiques matérielles du papier. Cet exemple ouvre une piste intéressante sur les effets de la matérialité du livre qu'on approfondira dans le dernier chapitre de la thèse.

Le livre *Trou Type* (Figure 49) propose une expérience de lecture avec une dimension tactile importante. Dans ce livre, on découvre des dessins réalisés à l'aide de petits trous, qui représentent des outils de l'artiste Dominique De Beir. Les pages du livre ainsi que la couverture ont été percées par l'artiste. Le livre donne ainsi à voir le papier percé puis photographié créant ainsi un effet de « trompe-l'œil », et à toucher les pages du livre réellement percées. Les trous réels altèrent la surface du papier en créant à la fois un creux et un relief.



Figure 49 : détail et une double page de *Trou types*

Le lecteur 10 dit à l'issue de sa lecture de ce livre : « J'ai eu l'impression de le toucher beaucoup plus qu'un livre où y a pas de trucs ». Il explique avoir touché les trous effectifs mais aussi les images de papier percé. L'enregistrement vidéo de la lectrice 5, une enfant de 5 ans¹⁰⁵⁶, a permis d'observer une exploration tactile plus variée que dans la séance avec le lecteur 10.

¹⁰⁵⁶ Il s'agit du seul enfant interrogé dans le cadre des 10 séances avec des lecteurs mais plusieurs enfants ont été observés dans le cadre du workshop.



Figure 50 : la lectrice 5 caresse la page



Figure 51 : La lectrice 5 pince les perforations



Figure 52 : La lectrice 5 gratte la page

La lectrice 5 caresse la page (Figure 50), touche parfois les reliefs créés par le papier percé avec le bout des doigts mais les pince aussi (Figure 51) et gratte également la page avec ses ongles (Figure 52).

On voit à travers ces exemples que le sens du toucher qui contribue habituellement à un arrière-plan de la lecture peut se retrouver au premier plan lorsqu'on lit certains livres d'artistes. On peut s'attendre à ce que le *liseur* soit plus attentif à l'égard de la forme des livres d'artistes qui ont le statut d'œuvre d'art et qui contiennent rarement du texte ou bien très peu. On a pu constater que la texture du papier (e.g. texture particulière, présence de vernis) donne lieu à des perceptions tactiles différentes auxquelles sont attentifs les lecteurs observés. Toucher le livre peut-être alors source de plaisir ou de déplaisir¹⁰⁵⁷. On a pu distinguer à travers l'exemple de la lectrice 1 deux types de plaisirs. Le premier est lié à la matérialité concrète du papier (e.g. un papier agréable) alors que le second relève plutôt de ce qu'il représente, c'est-à-dire la portée symbolique de ce papier (e.g. un papier gage de qualité). On a remarqué aussi que les perceptions visuelles pouvaient conduire à des perceptions tactiles. Ainsi, en voyant les perforations dans le livre *Trou type* – qu'elles soient réelles ou photographiées – le *liseur* peut avoir envie de toucher le livre. On a observé aussi une exploration tactile plus variée chez des enfants (i.e. lectrice 5 et enfants observés lors du workshop).

¹⁰⁵⁷ On a développé cette question des plaisirs et déplaisirs liés à la forme matérielle du livre lors d'un symposium. AUBRY, Chloé. The form of the book: a contribution to the pleasure of reading? Investigations with artists and readers on a corpus of European artist's printed books from 1990 to present. Dans : *IGEL 2018* [en ligne]. 25 juillet 2018. [Consulté le 2 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02458607>.

2.3.2 Manipuler le livre

Manipuler le livre c'est être en contact et mettre en mouvement un objet tridimensionnel. Le livre n'engage plus seulement la pulpe des doigts mais toute la main, voire les deux mains. L'expérience haptique¹⁰⁵⁸ de la lecture des livres n'implique pas seulement la dimension tactile mais aussi la proprioception. Qualifiée parfois de sixième sens, elle désigne la perception de la position relative des différentes parties du corps et la perception du mouvement¹⁰⁵⁹. Concrètement dans l'expérience de lecture, cela consiste à tenir le livre et tourner les pages, autrement dit à manier le livre, au sens d'« utiliser, employer quelque chose que l'on a en main¹⁰⁶⁰ ». L'objet livre s'apparente ici à un outil que le *liseur* utilise. Quelles sensations proprioceptives un *liseur* peut-il éprouver en maniant les livres du corpus ? En tournant les pages, il pourra sentir la souplesse de la page (e.g. le papier de *Vivre (Un poème pour)*) ou au contraire sa rigidité (e.g. *6 septembres*) ou par celle d'une couverture cartonnée (e.g. *Atlas* et *Dans la lune*). Le *liseur* pourra sentir la pression des pages contre ses doigts plus importante dans le cas de reliures en dos carré-collé (e.g. *Cloudbuster project Maroc* et *And, here, as*).

Le *liseur* peut aussi éprouver le format du livre – ses dimensions et proportions – en maniant le livre. Il n'a probablement pas conscience du format du livre mais il le ressent à travers ses gestes. Les dimensions ne sont pas seulement perçues par les yeux, elles le sont aussi à travers l'action motrice. En observant la lectrice 1 en train de consulter *Sometimes you win sometimes you lose*, on a noté :

Elle tenait les autres livres dans ses mains mais là, elle semble gênée par le format du livre. Elle se redresse sur son fauteuil et pose le livre sur la table.

Ce livre est l'ouvrage le plus haut du corpus avec son format de 43 cm x 30,5 cm. Elle ne parvient pas à le tenir de la même manière que les huit livres¹⁰⁶¹ qu'elle a consulté précédemment. Le format la contraint à s'adapter et à trouver une solution pour consulter le livre. Elle le pose alors sur la table et adapte sa posture en conséquence. Ses difficultés à manier le livre sont probablement accentuées par l'absence de

¹⁰⁵⁸ On parle aussi de perceptions tactilo-kinesthésiques pour désigner les perceptions haptiques.

¹⁰⁵⁹ Lorsqu'on parle spécifiquement de la perception du mouvement, on parle alors de kinesthésie.

¹⁰⁶⁰ *MANIER*: Définition de *MANIER* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 16 septembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/manier/verbe>.

¹⁰⁶¹ Il s'agit de : *Cloak, Autobiography, Cloudbuster project Maroc, Cahier de dessin, Cut, Cahier de Chantenay, Feuilleté et On dirait qu'il neige*.

reliure, les feuilles de ce livre étant uniquement pliées en deux et encartées. Dans cet exemple, le format se ressent en mettant en mouvement le livre qui se révèle encombrant. Ce livre n'est pas facile à manier. À l'inverse, on a l'exemple du lecteur 3 qui a lu le livre *Dans la lune*, un format presque carré de 20 par 21 cm. À l'issue de sa lecture, il a déclaré à la fin de sa lecture : « Je suis à l'aise avec le format ».

Le *liseur* peut être amené à effectuer d'autres gestes que ceux qui ont trait au maniement du livre. On peut recourir ici au terme « manipuler » au sens de : « Manier avec soin (une substance, un instrument) en vue d'une opération scientifique ou technologique¹⁰⁶² ». Il peut s'agir de mécanismes de papier – des volets, tirettes, volvelles ou pop-up – dans des livres pour enfants qui suscitent des gestes spécifiques des *liseurs* – déplier, tirer, tourner ou soulever – afin de découvrir, par le biais de ces mécanismes, ce qui est caché. Dans le cas du corpus, ils sont plutôt rares et parmi les 100 livres du corpus, seuls cinq livres, *De rerum fabula*, *Mutilate*, *Love letter*, *Cloak* et *I want to spend the rest of my life everywhere* contiennent des mécanismes de papier. Certains livres du corpus se prêtent à d'autres manipulations. Ainsi par exemple le livre *Spaces* avec ses pages pré-pliées donne envie de plier complètement le papier pour voir apparaître la couleur des pages suivantes. On peut mentionner aussi les livres *Ferien*, *La boîte de couleurs*, *Nothing is original*, *Mes poupées* et *I want to spend the rest of my life everywhere* qui contiennent des vignettes que le lecteur peut placer dans le livre. Au total cela fait 10 livres qui proposent au *liseur* des manipulations particulières du livre.

Que fait le *liseur* et que ressent-il en manipulant les livres ? Pendant sa consultation de *Cloak*, la lectrice 1 déplie un des volets de la double page située au milieu du livre et qui dévoile l'image d'un paysage de montagne en noir et blanc (Figure 53).

¹⁰⁶² MANIPULER : Définition de MANIPULER [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 16 septembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/manipuler/verbe>.



Figure 53 : double page centrale de *Cloak* avec les deux rabats dépliés

La lectrice s'exclame alors : « Whaw ». La double page fermée est bleue et sombre comme le reste du livre, en ouvrant les deux rabats on découvre une photographie très lumineuse. Cela crée une respiration.



Figure 54 : dernière page du livre *Cloak* avec le rabat déplié

À la fin du livre (Figure 54), on trouve deux autres rabats qui correspondent à la sortie de l'immeuble bleu dans lequel ont été prises toutes les photographies. Ces dernières photographies donnent à voir le toit terrasse, qui lui n'a pas été peint en bleu, et qui est baigné par la lumière du jour. À l'issue de sa lecture, le lecteur 2 commente : « Le bleu, c'est un peu claustrophobique et après on ouvre, c'est la

délivrance ». Alors que le lecteur est habitué à des images bleues et sombres, il est surpris en soulevant le rabat qui révèle une image qui se distingue du reste du livre de par sa couleur et sa luminosité. La combinaison visuelle et matérielle crée un effet de surprise sur les lecteurs 1 et 2. Le lecteur s'attend à une continuité jusqu'à ce qu'il remarque le rabat puis en le soulevant, cela crée une rupture.

Afin d'examiner un autre type de manipulation, on va s'appuyer sur notre propre expérience de lecture du livre *De rerum fabula* (Figure 55).

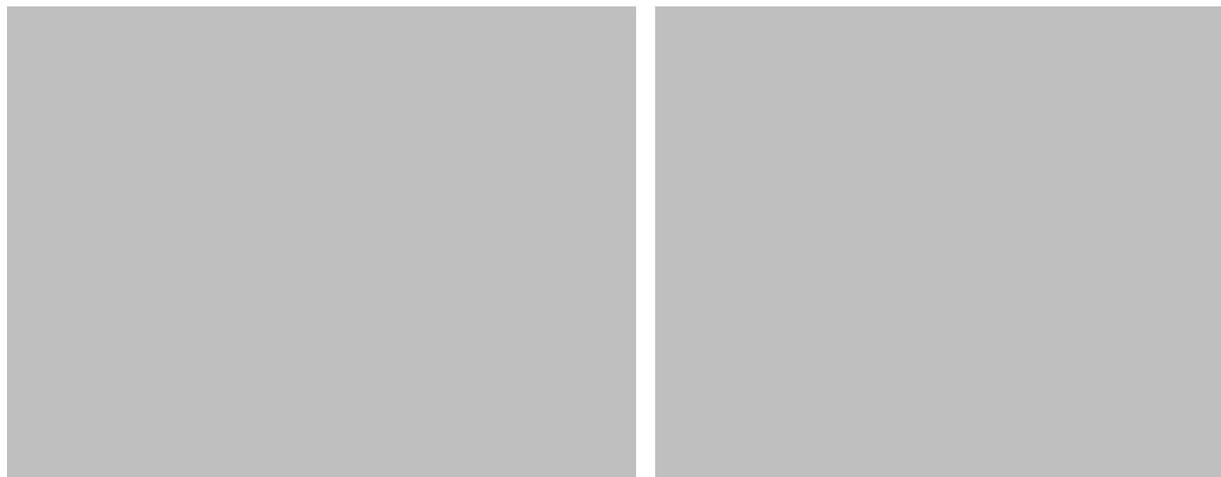


Figure 55 : deux doubles pages de *De rerum fabula*

Lorsqu'on tourne les pages de ce livre, on découvre sur chaque double page une photographie prise dans l'enceinte du château de la Napoule. Sur le haut de l'image, des encoches laissent voir six tirettes de papier. Chacune d'entre elles renvoie à un détail de la photographie. Pour lire le texte imprimé sur chaque tirette, on saisit la languette de papier entre le pouce et l'index et on l'a retirée progressivement pour découvrir le texte au fur et à mesure qu'on lisait. Il ne s'agit pas d'un geste ordinaire de lecture. On avait déjà rencontré des mécanismes semblables dans d'autres livres. Mais si cela n'avait pas été le cas, on aurait pu comprendre à la vue des encoches dans le papier, qu'il y avait quelque chose à découvrir derrière l'image. Les encoches fournissent une indication au lecteur. Elles lui font signe qu'il y a quelque chose à voir ou à lire derrière l'image.

Ces différentes observations ont mis en évidence que le *liseur* perçoit les qualités matérielles du livre non seulement en touchant le livre mais aussi en le

manipulant. Ainsi, en mettant en mouvement le livre, il ressent les qualités du papier plus ou moins souple ou perçoit le format du livre. Le *liseur* éprouve le volume du livre en le manipulant et ce volume peut perturber la lecture (e.g. livre encombrant). On a constaté aussi que les livres d'artistes présentant des mécanismes de papier étaient rares dans le corpus. Mais les quelques exceptions ont permis de voir que ces livres suscitent des gestes de lecture inhabituels (e.g. tirette de papier, volets, pop-up). Elles ont permis en outre d'envisager comment ces particularités matérielles des livres pouvaient susciter de la surprise chez le *liseur* et envisager ainsi un lien entre la matérialité du livre et les émotions du lecteur.

2.4 Regarder le livre

S'intéresser au parcours des yeux, conduit à considérer les pages du livre comme des espaces offerts au regard du lecteur. Ces espaces à voir et à lire sont circonscrits par le format du livre – c'est-à-dire les dimensions du livre mais aussi le rapport entre la largeur et la hauteur du livre – et son orientation. La quantité d'espace offert au regard dépend aussi du nombre de pages du livre. Étant donné qu'on étudie la forme matérielle du livre, on ne peut se satisfaire d'un espace bidimensionnel. Le livre peut plutôt être envisagé comme une structure articulant plusieurs surfaces plus ou moins planes, les pages. Le regard se promène sur cet objet tridimensionnel. Il peut glisser sur une des tranches du livre mais aussi s'arrêter sur un relief ou une texture particulière. On s'intéresse ici au livre comme une forme matérielle visible. Les éléments matériels sont envisagés ici en tant qu'éléments visibles qui configurent l'espace visuel.

2.4.1 Parcours du regard dans les livres d'artiste

En lisant un livre d'artiste, les yeux du *liseur* peuvent rencontrer du texte. Ils peuvent alors adopter le mouvement des yeux¹⁰⁶³ appris – le plus souvent dans

¹⁰⁶³ Voir MCLAUGHLIN, Thomas. *Reading and the body: the physical practice of reading*. [S.l.] : [s. n.], 2015, p. 45. L'auteur explique : « They fixate on a word or phrase until it is comprehended, then leap to the next meaningful unit, in a movement called a saccade. They leap relentlessly to the right until the end of the line, then take a long slide back down and to the left, to the beginning of the next line, where they leap again to the right, fixating on each meaningful unit. Oculomotor scientists call this movement pattern a Z path, and it is the only eye movement that guarantees an encounter with the entire text and produces maximum comprehension. When the eyes come to the end of the last line on the page, they leap high and to the right, aiming for the first meaningful unit in the block of print on the facing page, or they wait in abeyance until the hands turn the page and present them with a new graphic display ». Traduction : Ils se fixent sur un mot ou une phrase jusqu'à ce qu'ils l'aient compris, puis sautent vers l'unité significative suivante,

l'enfance – et perfectionné au fil des lectures en le coordonnant avec les différentes opérations mentales spécifiques à la lecture¹⁰⁶⁴ du texte. En consultant certains livres du corpus, le regard du *liseur* ne rencontrera aucun texte. Dans ce cas, quel parcours ses yeux choisiront ? En lisant certains livres, les yeux du *liseur* se trouveront face à des images mais il est possible également qu'il n'y ait ni texte ni image sur les pages. Pourtant il y a encore quelque chose à voir : le support en sa matérialité. On va s'intéresser ici au parcours du regard dans les livres d'artistes du corpus. Les yeux du *liseur* suivent-ils un chemin balisé ? Tous les *desire paths*¹⁰⁶⁵ du regard sont-ils valables pour lire ces livres ?

Les séances avec les lecteurs ont été menées sans dispositif d'oculométrie. Les informations relatives au chemin des yeux se basent sur l'observation directe, l'enregistrement vidéo et les propos des lecteurs. On ne va donc pas retracer ici le chemin emprunté par les yeux du *liseur* mais plutôt chercher quels éléments de la forme matérielle du livre peuvent avoir une incidence sur ce chemin. On sera attentif à la page regardée en premier dans la double page et on tiendra compte des éléments regardés et de ceux qui ne le sont pas.

En lisant *Autobiography*, le lecteur 2 regarde d'abord la page de gauche et ensuite celle de droite. Après avoir regardé une dizaine de pages dans l'ordre, le lecteur feuillette le livre à l'envers mais continue de regarder la page de gauche en premier. Le lecteur 3, lui, a tourné les pages dans l'ordre en regardant en premier celle de gauche. Pourquoi ces deux lecteurs procèdent ainsi ? On suppose que ce sont les éléments visuels qui les invitent à utiliser cet ordre habituel. En effet, les pages de gauche et de droite sont traitées de la même manière et alors le *liseur* applique la règle apprise pour la lecture du texte : d'abord la page de gauche et ensuite celle de droite. Le regard du *liseur* balaie probablement rapidement la double page et s'arrête sur le ou les éléments visuels – les mots ou les visages photographiés – qu'il

dans un mouvement appelé saccade. Ils sautent sans relâche vers la droite jusqu'à la fin de la ligne, puis effectuent une longue glissade vers le bas et la gauche, jusqu'au début de la ligne suivante, où ils sautent à nouveau vers la droite, en se fixant sur chaque unité significative. Les spécialistes de l'oculomotricité appellent ce type de mouvement le "chemin en Z", et c'est le seul mouvement des yeux qui garantit une rencontre avec le texte entier et produit une compréhension maximale. Lorsque les yeux arrivent à la fin de la dernière ligne de la page, ils sautent en haut et à droite, en visant la première unité significative dans le bloc d'impression de la page opposée, ou ils attendent en suspens jusqu'à ce que les mains tournent la page et leur présentent un nouvel affichage graphique.

¹⁰⁶⁴ Ces opérations comportent notamment la perception, l'identification et la mémorisation des signes mais aussi le travail complexe permettant la compréhension. À ces opérations se mêlent des aspects affectifs et symboliques.

¹⁰⁶⁵ On pourrait le traduire par : sentiers de l'envie.

rencontre. On remarque que le lecteur 2 conserve cet ordre gauche-droite même lorsqu'il feuillette le livre à l'envers.

La lectrice 4 a appris à lire d'abord en arabe et sur les cinq livres consultés, elle regarde systématiquement la page de droite en premier. Cela ne semble donc pas lié aux éléments visibles mais plutôt à un réflexe. En l'absence de différenciation entre les pages de gauche et de droite, le sens de l'écriture apprise semble ainsi prévaloir.

Le livre *Dans la lune* (Figure 56) présente une configuration différente. La page de gauche est une page complètement noire.



Figure 56 : une double page de *Dans la lune*

En observant le lecteur 3 en train de lire ce livre, on a noté :

Il regarde la couverture, puis il tourne les pages dans l'ordre en ne regardant quasiment que les pages de droite sur lesquelles se trouve l'image de la lune. Quelquefois, il jette un œil sur la page de gauche.

À l'issue de sa lecture, il dit avoir apprécié : « le fait de mettre une page noire comme sur les anciens albums [photo]. Il y a une page de repos pour les yeux ». Constatant que la page de gauche est systématiquement vierge au fil des pages, le lecteur ne lui prête plus attention même si parfois il semble la regarder, peut-être pour faire, semble-t-il, une pause entre les images très colorées du livre. Lorsqu'on demande à la lectrice 5 « tu regardes quelle page en premier ? ». Elle répond : « Je regarde que celle-là [la page de droite] parce que la noire elle sert à rien ». Ayant repéré que l'image se trouvait systématiquement sur la page de droite, la lectrice ne prend plus la

peine de regarder la page de gauche. Il semble donc que lorsque le *liseur* identifie que l'image se situe toujours sur un côté de la double page, il regarde directement cette page et ignore celle qui est « vide » même si ses yeux glissent peut-être dessus.

Dans le livre *Cloudbuster project Maroc*, les images – les photographies – sont sur la page de droite, sauf lorsqu'il s'agit d'une image à fond perdu qui occupe la double page. Il y a plusieurs séries photographiques agencées dans le livre à la manière d'un *flipbook*. Elles sont positionnées au même endroit sur la double page et donnent à voir au fil des pages une narration visuelle. Les lecteurs 3, 6 et 9 ont lu *Cloudbuster project Maroc*. On a pu constater que le lecteur 3 ne regarde quasiment jamais les pages de gauche. Ayant remarqué l'absence d'images sur la gauche, il adapte son regard et regarde directement à droite. Dans l'entretien avec la lectrice 6, celle-ci confirme qu'elle regarde aussi directement la page de droite. De la même manière, lorsqu'on lui demande où il regarde en premier, le lecteur 9 répond : « sur les premières photos qui sont ici en haut à droite ». Il explique : « Là je me focalise essentiellement sur la page de droite parce que comme en gros je m'habitue à regarder celle de droite, celle-ci j'y fais presque plus attention. Je pense ». Ce constat n'est pas étonnant mais il confirme que les yeux s'adaptent aux éléments visibles, qui eux-mêmes dépendent des caractéristiques matérielles du livre et en particulier de la structure du livre.

Dans certains livres, les éléments visibles sont organisés selon un rapport entre le recto et le verso de la page plutôt qu'en se basant sur les pages en vis-à-vis dans la double page. Cette organisation joue avec l'effet de surprise au moment de la tourne. Ainsi, dans le livre *Toi, par Lui et Moi* de Robert Filliou, ce qui est dit dans le texte au recto se produit sur l'image au verso (Figure 57).



Figure 57 : premières pages de *Toi, par Lui et Moi*.

Il est nécessaire de regarder la page de gauche, puis après celle de droite, sinon l'ordre du livre n'est pas celui prévu par l'artiste. Sur la première page, une page de droite, le texte dit « tu étais une fois... dans un livre, dessiné(e) par LUI » et au verso de cette page, une page de gauche, est dessiné un bonhomme-bâtons¹⁰⁶⁶. Sur la page de droite face à ce bonhomme bâtons, on peut lire : « le livre dit : quand tu te vis ainsi tu ne te reconnus guère. Tu allas en parler au cordonnier : « Dis LUI qu'il te manque des chaussures » fit-il. LUI t'ajouta des chaussures ». Sur la page au verso, on retrouve le même bonhomme-bâtons avec des chaussures. Dans les livres illustrés et beaux-livres l'usage était de placer le texte en page de gauche et l'illustration sur la belle page mais ici ce qui est lu ne se produit pas en face mais au dos. Il est nécessaire de suivre cet ordre. Les lecteurs 7 et 8 ont lu ce livre et tous deux semblent avoir parcouru la double page de droite à gauche. On a demandé au lecteur 7 dans quel ordre il regardait les éléments sur la double page, il a répondu : « D'abord l'écriture et ensuite quelques allers-retours avec le dessin en relation et après on se prend au jeu ». En observant le lecteur 8, on a pu constater qu'il regardait lui aussi d'abord la page de texte puis ensuite les images. Dans ces deux exemples, les lecteurs vont directement vers le texte quitte à ne pas suivre l'ordre des pages et par la même occasion l'ordre des livres. Ce rapport recto-verso est plus rare que le rapport page de gauche-page de droite et il peut compliquer la compréhension. Pour autant, grâce aux allers-retours les deux lecteurs ont compris et même apprécié ce livre.

Les lecteurs 5 et 10 ont consulté le livre *Trou Type* (Figure 58).

¹⁰⁶⁶ Dessin très simplifié d'un être humain à partir de traits figurant les bras et les jambes.

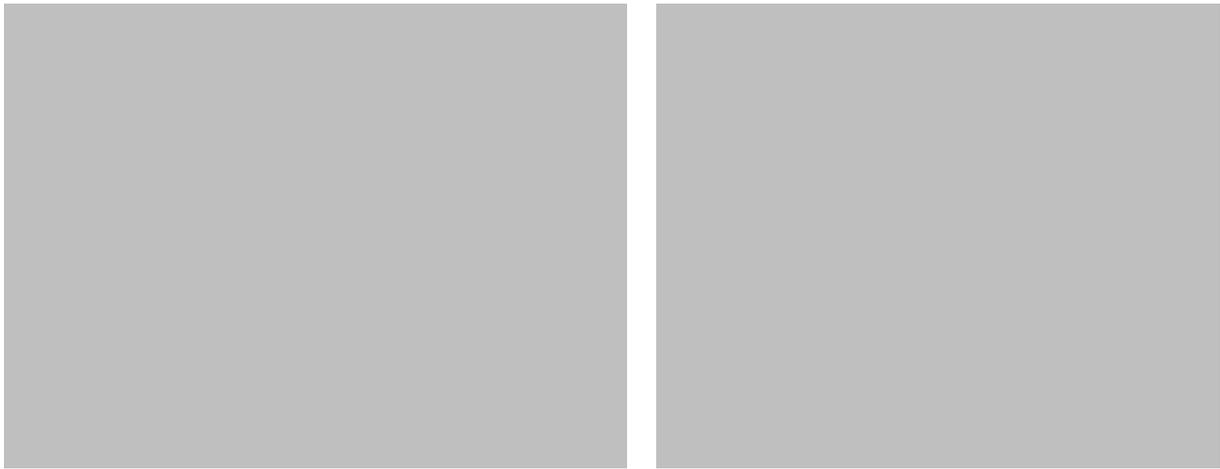


Figure 58 : deux doubles pages de *Trou types* qui se suivent. La page de droite sur la première photo est le recto de la page de gauche sur la seconde photo.

Lorsqu'on lui demande dans quel ordre elle a lu les pages, la jeune lectrice 5 répond : « Je commence par regarder celle-là, la [page] noire après je regarde la blanche. Je fais noir-blanc-noir-blanc ».

Le lecteur 10 tient des propos semblables : « Je regardais la page de droite. Enfin non, je regardais la page noire et donc je regardais la page de gauche à partir de la moitié ». En effet, le papier est sur un côté noir et sur l'autre blanc et à partir du milieu du livre c'est inversé car le livre est assemblé et relié en cahiers. Le lecteur dit aussi :

Y a un truc qui m'a déstabilisé, c'est quand on est passé de la feuille de droite noire à la feuille de droite blanche et c'est pour ça après une fois que j'ai fini je suis revenu là, j'ai fait ça parce que je voulais comprendre si c'était une contrainte technique du papier et effectivement c'est que les feuillets ils sont noirs d'un côté.

Il réexplique ainsi :

- comme on a commencé par un dessin noir je me suis dit que c'est toujours le recto donc j'ai essayé de continuer le même sens de lecture.
- Et ça tu l'as fait intuitivement ou tu te l'es dit dans ta tête ?
- Ah non j'ai réfléchi pour être sûr... J'ai vérifié que c'était bien le sens... suivant la logique que j'avais adopté, j'ai vérifié que c'était bien en faisant ça que je la respectais.

Le lecteur avait identifié une logique et lorsqu'au cours de sa lecture la couleur des pages change et contrarie cette logique, il ne sait plus de quelle manière regarder les pages. Il se met en quête d'indices (Figure 59) et réfléchit afin de respecter l'ordre de lecture de ce livre.

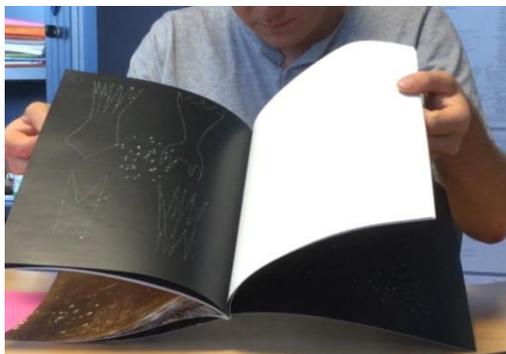


Figure 59 : lecteur 10 en train d'examiner le livre

Avec un dispositif d'observation assez simple basé sur la prise de notes et - pour une partie des séances - d'un enregistrement vidéo, on a pu recueillir quelques informations sur le parcours du regard des lecteurs. De la même manière que pour l'ordre de tourne des pages, on a constaté que les lecteurs ont tendance à suivre la règle apprise en regardant d'abord la page de gauche et après celle de droite. Mais en l'absence de texte, le regard du *liseur* est moins enclin à regarder de gauche à droite et parcourt les pages en s'adaptant aux éléments visibles et lisibles et à leur disposition. Lorsque la double page présente toujours – ou souvent – la même mise en page, le *liseur* a tendance à la regarder de la même manière (e.g. *Dans la lune*). Ainsi son regard glissera sur une page - ou une partie de la page - où il n'y a pas d'éléments sur les pages précédentes et s'arrêtera sur la partie où se trouvent les éléments à lire ou regarder. Si le *liseur* ne perçoit pas une logique entre les éléments sur la page, il parcourt la double page librement. Finalement, face à un livre d'artiste, le *liseur* ne peut pas forcément appliquer la technique apprise et il est amené à s'interroger sur comment regarder les pages.

2.4.2 Regarder

Les livres du corpus sont l'œuvre d'artistes visuels et plasticiens et par conséquent l'image y occupe souvent une place prépondérante. Ils sont avant tout des œuvres à regarder. Carrión le résume avec deux impressions typographiques¹⁰⁶⁷ qui ont donné le nom à une exposition rétrospective¹⁰⁶⁸ organisée par Guy Schraenen en 2015 au musée de la Reina Sofia à Madrid. Sur la première impression, on peut lire « Dear reader » et sur la seconde : « Don't read » jouant sur la réutilisation d'une partie des lettres de la première impression. « Cher lecteur. Ne lisez pas ». Mais si le lecteur ne lit pas, que fait-il ? Il regarde. *Le nouvel art de faire des livres*¹⁰⁶⁹ de Carrión fait glisser le lecteur du lisible au visible¹⁰⁷⁰. Cela fait écho au parcours de l'artiste passé de la littérature aux arts visuels.

On remarque d'ailleurs que parmi les 100 livres du corpus, 38 n'ont aucun texte à l'exception du titre ou du colophon. Les 62 autres sauf quelques rares exceptions¹⁰⁷¹ contiennent certes du texte, mais très peu. Il s'agit le plus souvent d'un texte descriptif accompagnant une série d'images¹⁰⁷² et parfois aussi d'un texte qui fait image, autrement dit qui n'est pas seulement à lire mais aussi à regarder¹⁰⁷³. On va s'intéresser aux perceptions visuelles du *liseur* et la part qu'y tient la forme matérielle du livre.

En lisant *Dans la lune*, Rose¹⁰⁷⁴ semble bien attentive et elle regarde toutes les pages. À la fin de sa lecture, elle dit : « C'était bien. À chaque fois ça diminuait ou ça augmentait ». Elle parle ici du cycle lunaire. Chaque double page est organisée de la même manière : une page entièrement noire à gauche, et à droite un rond au centre de la page traité par un jeu de couleurs qui évolue progressivement au fil des pages. La diminution ou l'augmentation dont parle l'enfant provient de la forme séquentielle

¹⁰⁶⁷ *Dear Reader, Don't Read*. CARRIÓN, U. 1973, impressions typographiques imprimées par l'artiste, 24 × 36,8 cm.

¹⁰⁶⁸ Celle-ci a donné lieu à un catalogue d'exposition avec une introduction de Guy Schraenen qui relate la vie d'Ulises Carrión. SCHRAENEN, Guy. *Dear reader: don't read: Ulises Carrión*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

¹⁰⁶⁹ Voir CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008.

¹⁰⁷⁰ Paul Valéry distingue ces deux usages du regard, les modalités visible et lisible, face à un objet imprimé. VALÉRY, Paul. *Les deux vertus d'un livre*. Paris : Arts et métiers graphiques, 1927.

¹⁰⁷¹ e.g. *I seem to be the only one left, [L'inventaire des destructions], Toi par lui et Moi, Oka-leczenie, (O)patrzenie* ou *On dirait qu'il neige*.

¹⁰⁷² e.g. *Cahier de dessin, Specimen colony, Maria Theodora, Les cailloux de l'art moderne* ou *Chronographie*.

¹⁰⁷³ e.g. *Lire, Oka-leczenie, (O)patrzenie, Words* ou *And, here, as*.

¹⁰⁷⁴ Elle fait partie du groupe d'enfants de 6 à 7 ans observé à l'occasion du workshop à l'École des Beaux-Arts de Nantes.

du *codex* et de la mise en page identique sur chaque double page. L'image et la matérialité sont ici intimement liées. À la question : « Auriez-vous envie de recommander ce livre et à qui ? ». Elle répond : « Seulement à certaines personnes qui aiment lire, observer ». Elle a compris que cet album sans texte est un livre à regarder.

Les séances avec les lecteurs ont mis en évidence que regarder l'image impliquait parfois la réalisation de gestes particuliers. Ainsi par exemple, en observant le lecteur 2 qui consultait le livre *Cahier de dessin*, on a noté :

Il regarde la page de gauche puis de droite. Il fronce les sourcils, il pince sa lèvre inférieure avec ses dents. Il lève le livre et le tient devant lui. Il tourne le livre à l'envers.

Le lecteur semble essayer de comprendre ce que les images représentent. Ce livre est un cahier de coloriage déjà colorié et le lecteur est invité à tracer les contours absents. Les images sont composées de zones coloriées.



Figure 60 : une double page de *Cahier de dessin*

Dans certaines images il est difficile de reconnaître ce qui est représenté. Les mimiques du lecteur suggèrent que face à certaines images, il ne parvient pas à voir de quoi il s'agit. Il manipule alors le livre. Il le tourne pour vérifier que l'image n'est pas orientée dans un sens différent¹⁰⁷⁵ et éloigne le livre de son visage espérant probablement mieux voir les images avec ce recul.

La lectrice 4 a lu ce livre également et on a noté en l'observant :

¹⁰⁷⁵ Ce n'est pas le cas.

À certains moments, elle regarde plus longuement les pages. Parvenue au milieu du livre, elle prend plus le temps et dit : « C'est joli ce truc [...] J'aime bien, on a l'impression que c'est des coloriages tout bêtes mais en fait y a des dessins derrière, des images ». Elle fait pivoter parfois le livre pour regarder les images dans un autre sens. Elle semble essayer de déchiffrer les images. Parfois, elle se gratte le menton et fronce les sourcils. À un moment, elle dit : « Ah oui, je vois ! C'est deux personnages ».

Elle cherche à reconnaître ce qui est représenté par les zones coloriées¹⁰⁷⁶ et elle aussi, elle fait pivoter le livre. Les deux lecteurs veulent parvenir à lire les images, c'est-à-dire à identifier ce que l'illustrateur leur donne à voir.

Si on regarde dans la base de données, on remarque qu'il y a 13 livres¹⁰⁷⁷ avec des changements d'orientation du contenu – qu'il s'agisse de texte ou d'images. Le *liseur* peut avoir besoin alors de pivoter le livre. C'est ce que fait le lecteur 2 par exemple, en lisant *Autobiography* dans lequel l'orientation des mots est changeante. En lisant ce livre, la lectrice 4 fait le choix d'une autre stratégie, pencher la tête. Ces quelques exemples mettent en évidence que l'acte de regarder s'articule à d'autres gestes du corps.

Regarder les pages exige parfois un œil attentif, voire aiguisé, lorsque ce qu'il y a à voir est peu visible. C'est le cas notamment lorsque des éléments sont imprimés avec un vernis sélectif comme sur les couvertures des livres *Série noire* et *The golden tower* (Figure 61).

¹⁰⁷⁶ On ne peut pas parler d'aplats car ces zones ne sont pas uniformes. On voit les traits laissés par les crayons de couleur.

¹⁰⁷⁷ Il s'agit de : *A self-portrait*, *Autobiography*, *Carbon*, *(O)patrzenie*, *Dans tous les sens*, *Words*, *And here, as, I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, *Laptop book*, *Basic space*, *The future will be*, *Sometimes you win sometimes you lose* et *Mutilate*. Tous ces livres comprennent au moins un changement d'orientation du contenu.



Figure 61 : premières de couverture de *Série noire* (à gauche) et *The golden tower* (à droite)

Sur les couvertures entièrement noires de ces livres, les mentions du titre, de l'éditeur et du nom de l'artiste sont imprimées avec un vernis et sont peu visibles.

Le livre *Autobiography* fournit un exemple de faible visibilité intéressant à étudier.



Figure 62 : deux doubles pages d'*Autobiography*

Les pages de ce livre sont en papier blanc, froid, avec un pelliculage glacé. Sur ces pages on peut voir des mots imprimés en gris clair et dont l'orientation est

changeante ainsi que des photographies de visages imprimées dans un gris-vert à peine visible¹⁰⁷⁸ si bien qu'on peut tourner les pages rapidement sans les remarquer¹⁰⁷⁹. Le type d'impression et les propriétés du papier créent une atmosphère lumineuse autour des visages fantomatiques. Durant les séances, les lecteurs ont exprimé leurs difficultés à voir ces photographies. Le lecteur 3 remarque l'effort que cela implique : « il faut se concentrer pour les voir ». La lectrice 1 parle à voix haute alors qu'elle aperçoit les images : « Attend... On voit des visages des fois. On ne les voit pas très bien ». Après avoir refermé le livre, elle dit : « ce qui est un peu frustrant c'est qu'on les voit pas un peu mieux ». L'enquêtée a des problèmes de vue et distinguer ces images est particulièrement difficile pour elle. Alors qu'elle parcourait ce livre, la lectrice 3 oriente le livre vers la lumière. Il s'agit là d'une stratégie afin de parvenir à mieux voir. Le lecteur 2 envisage une solution semblable lorsqu'il commente : « Tu as envie de le mettre à la lumière comme une radio pour faire ressortir les ombres ». Une source lumineuse située derrière la page pourrait permettre, selon lui, de mieux discerner les visages.

En observant la lectrice 5, une enfant de 5 ans, on a noté : « Assise tout le long, le livre posé sur les genoux. Elle avance son visage pour mieux voir ». On voit ici l'adaptation du corps à l'œuvre pour permettre l'acte de voir. Pendant qu'elle lisait, elle a dit : « Ah les images en fait on les voit pas. [...] On dirait qu'il faut souffler dessus ». Après avoir dit cela, elle a soufflé sur les pages (Figure 63).

¹⁰⁷⁸ L'éditeur d'Incertain sens, Leszek Brogowski, parle de « prouesse d'impression » de Francis Voisin de l'imprimerie rennaise les Compagnons du Sagittaire « dans la mesure où un encrage d'un pour cent plus faible de la machine offset aurait fait disparaître toute trace d'images, tandis qu'un encrage d'un pour cent plus fort aurait rendu ces photos tout à fait ordinaires ». BROGOWSKI, Leszek. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Nouvelle édition revue et Augmentée. Rennes : Éditions Incertain sens, 2016, 1 vol., p. 239-240.

¹⁰⁷⁹ Les deux études Q ont d'ailleurs montré que plusieurs participants ne les avaient pas remarqué lors de la consultation rapide.



Figure 63 : Lectrice 5 qui souffle sur *Autobiography*

Elle ajoute ensuite : « C'est dommage, celui-là, je vois rien du tout dedans ». Plus tard, elle conclut : « C'est mal fait ce truc ». Confrontée à la faible visibilité des images, la jeune lectrice élabore plusieurs stratégies afin de mieux voir les images : d'abord elle réduit la distance avec le livre en avançant son visage, ensuite elle tente une action surprenante en soufflant sur les pages. Ne parvenant pas à voir, elle est déçue et ne comprend pas pourquoi c'est si peu visible. On constate ainsi que les lecteurs recourent à différentes stratégies corporelles pour pallier au manque de visibilité.

Dans certains livres, il y a du texte à lire et on a pu constater quelques problèmes de lisibilité. C'est le cas de l'écriture manuscrite dans le livre *Toi, par Lui et Moi* (Figure 64).

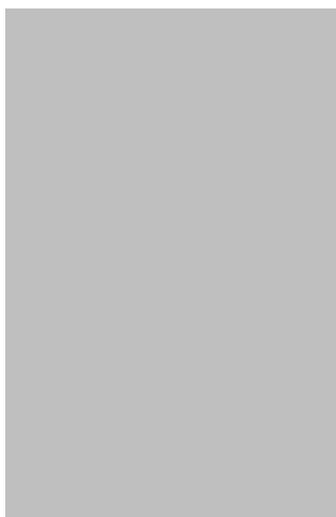


Figure 64 : une page de *Toi, par Lui et Moi*



Figure 65 : une double page de *On dirait qu'il neige*

Pendant qu'il lit ce livre, le lecteur 8 commente : « c'est pas écrit très bien en fait ». Il faut préciser que le français n'est pas sa langue maternelle. Ce lecteur a d'ailleurs prononcé le texte à voix basse tout au long de sa lecture. À la fin, il a dit : « La chose que je n'aime pas trop, c'est que l'écriture pourrait être un peu plus lisible ». Il s'agit ici d'un choix graphique.

Parfois aussi, elle peut être causée par la forme du livre. Ainsi, dans le livre *On dirait qu'il neige* (Figure 65), la ligne de texte qui court en bas des doubles pages est coupée en raison d'une mauvaise fabrication¹⁰⁸⁰. Une à deux lettres situées au niveau de la pliure disparaissent. En observant le lecteur 2 lisant ce livre, on a remarqué qu'il écartait les pages pour pouvoir lire les mots situés au centre. On peut deviner quelles lettres sont manquantes mais cela perturbe la lecture. La lectrice 1 commente après avoir lu ce livre : « C'est coupé au milieu, c'est pas facile pour lire les mots ». Le problème de lisibilité provient de la marge intérieure – proche de la pliure – qui est insuffisante et à une reliure en dos carré collé qui ne permet pas une grande ouverture des pages. Cela gêne les lecteurs qui essaient de trouver une solution pour pouvoir lire.

Regarder le livre, ce n'est parfois ni lire du texte, ni regarder du texte ou des images. Que regarde alors le *liseur* ? La matière. On peut reprendre ici l'exemple du livre *On dirait qu'il neige* (Figure 65). En effet, dans ce livre, s'il y a bien du texte en bas de la double page, le reste de la page est vierge. On ne voit que le papier blanc. Le texte commence ainsi : « Si tu regardes bien tu verras qu'il neige... / Il neige si fort dans le grand nord qu'on y voit à peine. / Mais si tu regardes mieux tu verras peut-être flocon le garçon esquimau¹⁰⁸¹ ». Le texte invite le lecteur à imaginer que ce ne sont pas des pages blanches mais des images d'un paysage enneigé. Le sous-titre du livre « un livre d'images » encourage d'ailleurs à regarder le blanc des pages comme des images représentant tour à tour « Flocon, le garçon esquimau », « la chienne Husky », « la grande baleine blanche », « l'igloo », « la nappe », « les serviettes » ou encore « le lait ». Camille¹⁰⁸², une enfant observée à l'occasion du workshop explique : « celui qui l'a fait, il s'est dit que la neige est blanche donc il a pas dessiné.

¹⁰⁸⁰ Le dernier directeur de la maison d'édition avait d'ailleurs évoqué ce défaut de fabrication lors d'un échange informel à la librairie-galerie des Trois ourses à Paris.

¹⁰⁸¹ *On dirait qu'il neige*.

¹⁰⁸² Elle fait partie du groupe d'enfants de 8 à 9 ans observé à l'occasion du workshop à l'École des Beaux-Arts de Nantes.

J'ai aimé qu'il pense cela [...] On peut imaginer et en même temps y a pas d'image ». Dans cet exemple le support fait image et le lecteur peut, en quelque sorte, projeter ses propres images sur le blanc du papier.

En outre, on a pu constater que certaines images donnent envie de toucher le livre. Ainsi, après avoir lu *Trou Type*, le lecteur 10 dit avoir touché les trous réels et les images de trous. Il dit d'un air amusé : « et une fois que j'ai compris [que c'était des images], j'ai continué à essayer ». Après avoir lu ce livre, la jeune lectrice 5, dit ne pas avoir touché les trous photographiés mais seulement les trous réels. Elle ne les a pas identifiés comme des trous mais comme des « petites paillettes », et par conséquent, elle ne les a pas touchés. Par contre, à la vue d'un dessin d'une main dans ce même livre, elle s'est exclamée avec enthousiasme : « Et ça, c'est une main ! » et a posé sa main contre la main dessinée en essayant de bien la superposer (Figure 66).



Figure 66 : lectrice 5 plaçant sa main sur la main dessinée durant sa lecture de *Trou type*

Cette section a mis en évidence que la manière de regarder le livre était liée à la forme séquentielle du livre (e.g. *Dans la lune*, *Cloudbuster project Maroc* ou le *flipbook Cut*). On a vu aussi que l'acte de voir conduisait parfois à la manipulation de l'objet. Ainsi, des difficultés pour voir (e.g. *Autobiography*, *On dirait qu'il neige*) ou mieux déchiffrer (e.g. *Cahier de dessin*) ou du fait de l'orientation changeante des éléments (e.g. *Autobiography*). On prend conscience à travers ces quelques exemples que la matérialité du livre n'est pas seulement à toucher ou manipuler mais aussi une matière à voir.

2.5 Sensorialités de la lecture

2.5.1 Sentir

L'odeur du livre est souvent évoquée par les lecteurs pour exprimer la singularité de l'expérience de lecture d'un livre imprimé. Mais l'odeur exaltée est plutôt celle des livres anciens dans lesquels la présence importante de lignine¹⁰⁸³ provoque en s'oxydant la décomposition de la cellulose, et libère cette odeur caractéristique aux notes d'amande et de vanille légèrement sucrées¹⁰⁸⁴ ainsi que le jaunissement du papier. L'odeur des livres publiés aujourd'hui est différente, moins prononcée et changeante selon la composition du papier, l'adhésif présent dans la reliure et l'encre utilisée. L'odeur louée est probablement rarement humée même si elle subsiste encore dans les bibliothèques, chez les bouquinistes ou éventuellement dans nos collections personnelles. Mais alors que sent vraiment le *liseur* lorsqu'il lit ? Il y a pourtant bien un processus physique à l'œuvre que McLaughlin nous rappelle :

Molecules of the book enter the nose as well as the fingertips. We *breathe* what we read. We absorb the physical substance of the book, just as the book absorbs the substances we take to it¹⁰⁸⁵.

Les séances avec les lecteurs fournissent deux exemples. Lorsqu'elle consulte le livre *Dans la lune*, la lectrice 1 approche son visage des pages et sent le livre. Ce livre a une odeur forte. À la vue des aplats de couleur, on pourrait croire que l'odeur provient d'une encre sérigraphique. Mais il s'agit d'une impression en offset¹⁰⁸⁶ en huit tons directs¹⁰⁸⁷. L'odeur prégnante de l'ouvrage semble provenir des encres spéciales utilisées par l'imprimeur Art & Caractère pour obtenir ces couleurs fluos et le vernis.

¹⁰⁸³ Cette molécule est un des principaux constituants du bois avec la cellulose.

¹⁰⁸⁴ Voir What Causes the Smell of New & Old Books? Dans : *Compound Interest* [en ligne]. 1 juin 2014. [Consulté le 19 septembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.compoundchem.com/2014/06/01/newoldbooksmell/>.

¹⁰⁸⁵ MCLAUGHLIN, Thomas. *Reading and the body: the physical practice of reading*. [S.l.] : [s.n.], 2015, p. 23. Traduction : Les molécules du livre pénètrent dans le nez aussi bien que par le bout des doigts. Nous respirons ce que nous lisons. Nous absorbons la substance physique du livre, tout comme le livre absorbe les substances que nous lui apportons.

¹⁰⁸⁶ Cela se voit à l'encre absorbée par le papier et il s'agit d'un imprimeur qui utilise soit l'offset, soit l'impression numérique.

¹⁰⁸⁷ L'impression par tons se distingue de la quadrichromie - qui repose sur le principe de décomposition de la couleur - et qui est la plus courante en impression offset.

Le *liseur* peut aussi sentir l'odeur du papier. Le lecteur 3 dit après avoir consulté *Autobiography* : « Ça me fait penser aux livres avec des autocollants quand on était petits. Je trouve que le papier ça évoque ça et ça sent pareil ». L'aspect visuel et l'odeur lui évoque un type de publication particulier : les albums de vignettes autocollantes publiés par l'éditeur italien Panini. Le papier utilisé dans ces publications est un papier glacé comme dans le livre de Robert Barry. L'odeur vient probablement des solvants qui permettent d'obtenir la finition brillante du papier. Grâce à sa mémoire sensorielle, le lecteur associe des sensations olfactives et visuelles à un type de publication spécifique.

Le dernier exemple est issu de notre propre expérience de lecture avec le livre *Nile (Papers of River Muds)* (Figure 67) de Richard Long qui fait partie des livres les plus volumineux du corpus avec ses 3024 cm³ ¹⁰⁸⁸.

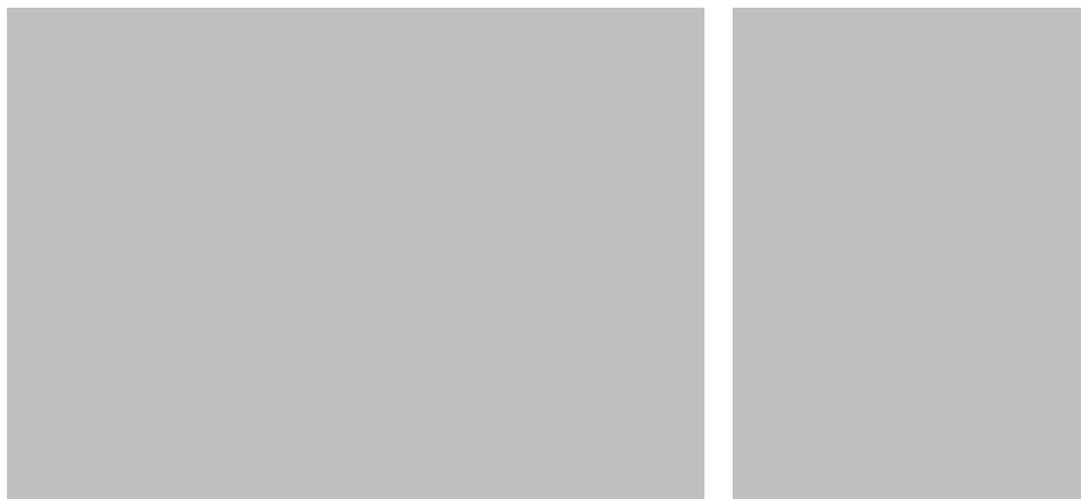


Figure 67 : une double page de *Papers of river muds* et un zoom sur deux pages et la pliure au centre

Ce livre réunit des pages dont le papier a été réalisé avec de la boue provenant de différents fleuves. Le nom de chaque fleuve est typographié en rouge. La boue a été intégrée à la composition de la pâte à papier et selon les fleuves, elle donne des teintes et des textures différentes. On a pu consulter ce livre à la Réserve des livres rares de la Bibliothèque nationale de France. La bibliothécaire a déposé le livre sur notre table appuyé sur un futon¹⁰⁸⁹ et accompagné d'un serpentín¹⁰⁹⁰ et on a senti

¹⁰⁸⁸ Le livre fait 36 cm de haut, 30 cm de large et 2,8 cm d'épaisseur.

¹⁰⁸⁹ Support souple adapté à la consultation de livres rares qui permet de maintenir une ouverture du livre inférieur à 180°.

immédiatement une odeur d'argile, un peu musquée. Les pages ne dégageaient pas toutes la même odeur. C'est une expérience sensorielle inédite : on sent l'odeur de la boue, on voit les nuances de couleurs – ocre, ivoire, brun, gris-jaune ou gris-rose, on touche les textures – lisses, rugueuses ou granuleuses – et la tourne des pages laisse sur nos doigts un léger dépôt de sédiments. « Lire » ce livre dans lequel le sujet et le médium ne font qu'un, c'est d'abord l'éprouver physiquement.

Dans les deux premiers exemples, les perceptions olfactives des lecteurs proviennent des choix de papier ou d'encre. L'effet sur le *liseur* n'est pas intentionnel. Dans le dernier exemple, le livre propose une expérience sensorielle dans laquelle la dimension olfactive est très présente du fait de l'odeur prégnante du matériau central dans l'œuvre, la boue.

2.5.2 Entendre

La dimension auditive de la lecture est évidente lorsqu'un adulte lit à voix haute un album à un enfant. Mais en dehors de cas particulier, est-ce que l'ouïe contribue à l'expérience de lecture ? Quelles sensations auditives un *liseur* peut-il éprouver en lisant des livres du corpus ? Les séances avec les lecteurs ne fournissent pas d'éléments permettant d'éclairer cette dimension auditive de la lecture. Alors on va puiser quelques exemples dans notre propre expérience des livres du corpus.

Dans le corpus, le livre *Sounds* (Figure 68) de Keith Godard est certainement l'exemple le plus patent d'une expérience de lecture à entendre. Pourtant, il ne contient aucun dispositif sonore comme ces puces qu'on trouve dans les livres sonores pour enfant.

¹⁰⁹⁰ Bourrelet qu'on place au niveau de la pliure d'un livre rare comme un signet afin de maintenir le livre ouvert.

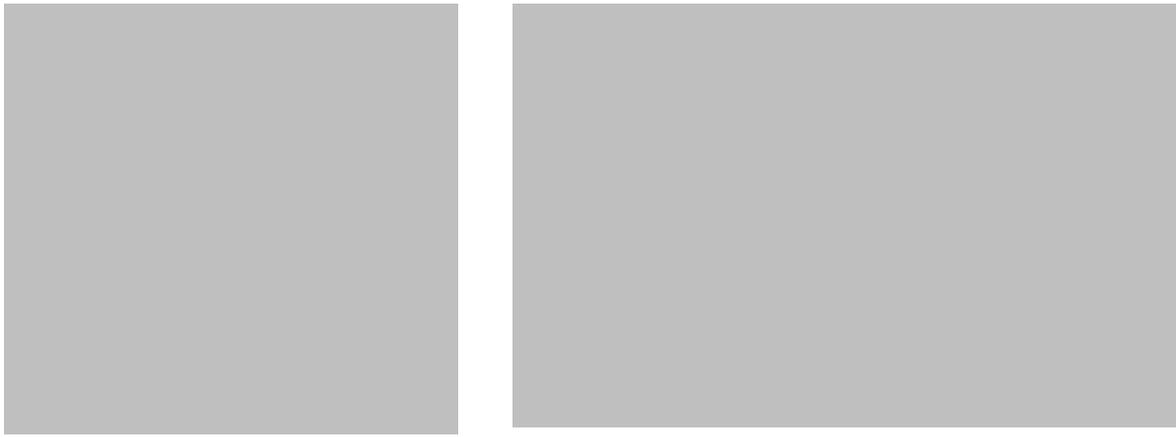


Figure 68 : première de couverture et une double page de *Sounds*

Dans *Sounds*, un *codex* dans un format presque carré avec des pages dont les papiers sont différents. Elles sont vierges, il n'y a que le papier à toucher, à regarder, et surtout à écouter en tournant les pages. Le son des pages varie subtilement. Ainsi le bruit du papier¹⁰⁹¹ de soie est un bruissement léger alors que celui du papier cristal est plus net. Ce livre intitulé à dessein *Sounds* propose une lecture auditive et plus largement sensorielle. Il rend manifeste que lorsqu'on tourne ses pages, le livre produit un son particulier qui dépend du papier utilisé. En « lisant » *Sounds*, on éprouve le médium et les matériaux de la machine à lire, devenue machine à écouter.

On trouve dans d'autres livres du corpus des papiers particuliers qui, lors de la tourne des pages, créent des bruits inédits. Il y a par exemple du papier de riz dans *Sol* de Bernard Villers, du papier calque dans *A Line Only a Word* de Simon Cutts et du papier glacé dans *Autobiography* de Robert Barry. Ces papiers semblent avoir été choisis d'abord pour leurs qualités visuelles. Ainsi, Bernard Villers crée des volumes en trois dimensions grâce à la translucidité du papier de riz, Simon Cutts rend son poème presque illisible grâce à la superposition des mots due au papier calque et le papier glacé blanc d'*Autobiography* crée une atmosphère lumineuse autour des visages à peine visibles. À côté de leurs propriétés visuelles, les pages de ces livres lorsqu'on les tourne produisent un son différent. Mais à la différence de *Sounds* qui incite le *liseur* à être attentif à l'expérience sensorielle de lecture avec son titre et l'absence d'éléments visibles sur les pages, ces livres sont d'abord des livres à lire et à

¹⁰⁹¹ Voir ISHINO, Catherine Jo et APPLETON. *Holdup by Keith Godard and Emmett Williams* [en ligne]. 2004. [Consulté le 6 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/181834354>.

regarder. Il est donc probable que le *liseur* n'y prête pas attention et que cela ne soit qu'un bruit de fond de la lecture.

De la même manière que la matérialité peut susciter des perceptions olfactives, elle peut avoir un effet sonore pas forcément intentionnel mais qui résulte par exemple du choix des papiers. *Sounds* offre un exemple dans lequel l'effet sonore de la matérialité des pages est anticipé par l'artiste.

3. EXPÉRIENCES DE LECTURE

Précédemment, on a travaillé à rendre visible l'activité du *liseur* qui, grâce à ses gestes et sa posture rend possible la lecture, mais aussi à la dimension sensorielle et somesthésique de son expérience de lecture. On va à présent s'intéresser à la lecture proprement dite. Mais peut-on parler encore de lecture lorsqu'il ne s'agit pas de texte ? En regardant le livre *Cloudbuster project Maroc*, on est tenté de parler de lecture car les images sont organisées de manière séquentielle dans le livre. Dans d'autres livres, les images semblent destinées à être contemplées plutôt qu'à raconter quelque chose. Face à de telles images, on peut seulement parler de lecture au sens plus large de compréhension de signes. Mais dans certains livres, il n'y a ni texte ni image. Dès lors, si on parle de lecture, c'est seulement pour désigner l'expérience vécue par les lecteurs avec les livres d'artistes. C'est donc une acception qui excède largement la lecture du texte.

Un livre d'artiste est une œuvre dont le médium artistique est le livre et qui s'inscrit plus largement dans l'œuvre globale d'un artiste. Selon leurs préoccupations et leur sensibilité, les artistes peuvent proposer des expériences variées : certains livres se prêtent avant tout à la réflexion, d'autres reposent sur une narration plus ou moins complexe, d'autres encore proposent des expériences sensorielles ou alors ludiques et participatives. On commencera par aborder plusieurs étapes du processus de lecture puis on examinera ensuite quelques exemples d'expériences de lecture spécifiques.

3.1 Quelques étapes de la construction du sens

3.1.1 Comment « lire » le livre ?

Lorsqu'on lit un livre d'artiste, la première étape consiste souvent à comprendre comment le livre fonctionne, c'est-à-dire à comment le tenir, en tourner les pages ou le regarder. Le livre d'artiste ne se prête pas forcément à une lecture ordinaire en effectuant les gestes de lecture habituels, selon l'ordre de lecture appris ou en faisant une lecture ciblée en se repérant grâce à la table des matières ou un index et avec la pagination du livre. Pour savoir comment le livre « fonctionne », il est parfois nécessaire de traquer les indices. La lectrice 5 qui a cinq ans commençait juste à apprendre à lire. Par conséquent, elle faisait attention aux gestes qu'elle effectuait. Elle a regardé le livre *Cut* en tournant une page après l'autre. Je lui avais demandé de me dire quand elle avait fini sa lecture. Après avoir refermé le livre, elle a dit : « C'est bon. Je trouve ça un peu bizarre ». Je lui ai expliqué qu'on pouvait le feuilleter rapidement et je lui montre. Elle dit alors :

- Ah ouais on dirait qu'il découpe. Ah, c'est comme ça qu'il marche ?
- Le livre ?
- Ah c'est comme ça qu'il marche ?
- Qu'il marche quoi ?
- Qu'il faut qu'on le regarde.

La jeune lectrice n'avait jamais vu de *flipbook*. Ayant découvert cette nouvelle manière de tourner les pages du livre, elle l'a mis en pratique avec le livre *Dans la lune* qu'elle a consulté plus tard durant la session. Elle a remarqué une évolution de l'image au fil des pages et a donc feuilleté rapidement le livre.

Zoé, une enfant observée lors du workshop¹⁰⁹² a consulté ce livre. L'observateur¹⁰⁹³ a noté :

Elle tourne page à page, puis feuillette, puis de nouveau page à page. Elle le referme. Elle le réactive en *flipbook* puis ralentit. Elle dit : « J'ai aimé car il

¹⁰⁹² Elle fait partie du groupe d'enfants de 6 à 7 ans observé à l'occasion du workshop à l'École Des Beaux-Arts de Nantes.

¹⁰⁹³ Les participants et co-organisateurs du workshop ont été aussi des observateurs.

fallait tourner vite et quelqu'un a coupé avec un cutter et à la fin, elles étaient vraiment coupées ».

La lectrice comprend comment manipuler le livre après avoir essayé deux manières différentes de tourner les pages.

3.1.2 La lecture des seuils

Les séances révèlent aussi que l'examen de la couverture – et la lecture des éléments qui s'y trouvent – a une incidence sur la construction du sens. Quand on parle de couverture, il s'agit essentiellement de la première et la quatrième de couverture car leur verso, la deuxième et troisième de couverture sont le plus souvent des pages vierges¹⁰⁹⁴. Avant d'ouvrir le livre *Cloak*, la lectrice 1 dit que la couverture bleue lui évoque les « blind date with a book¹⁰⁹⁵ ». Elle feuillette le livre dans un sens puis dans l'autre et commente : « Il est tout bleu. Y a pas de texte [...] Quand on voit la couverture, on a pas envie d'y aller ». Elle parle en fait de la jaquette du livre qui est bleue et muette. Toutes les pages de ce livre sont bleues et les photographies sont peu lumineuses comme il s'agit de l'intérieur d'un immeuble entièrement repeint en bleu – non seulement les murs, sols et plafonds mais aussi tous les objets qui s'y trouvent – éclairé seulement par quelques spots et néons. Les tranches du livre sont aussi colorées en bleu. Comme l'immeuble dont l'intérieur est repeint intégralement en bleu, le livre est bleu sous toutes ses faces. La couverture annonce l'expérience à venir, l'immersion dans la couleur et cela rebute la lectrice 1.

La lecture d'un texte de présentation, souvent placé en quatrième de couverture, peut aussi avoir une incidence sur la lecture. À l'issue de sa lecture du livre *Autobiography*, le lecteur 3 commente : « J'aurai pas dû regarder le descriptif à la fin car ça a changé ma façon de regarder ». Il parle de la page de l'achevé d'imprimer sur laquelle on peut lire :

Je remercie ma famille, mes amis, mes collègues artistes, les propriétaires de galeries, les collectionneurs, les amis et tous ceux qui, pendant plus de trente

¹⁰⁹⁴ Il y a bien quelques exceptions. Parmi les livres du corpus, on peut citer *Oka-leczenie* avec un texte de présentation en deuxième de couverture rédigé en polonais et sa traduction en troisième de couverture.

¹⁰⁹⁵ Il s'agit d'un concept qu'on rencontre dans certaines librairies anglo-saxonnes et notamment à occasion de la Saint-Valentin dont l'idée est de proposer un « rendez-vous à l'aveugle avec un livre ». Les libraires emballent le livre masquant ainsi la couverture et les différentes informations qu'elle contient (i.e. auteur, titre, texte de présentation, éditeur et illustration). Ils notent quelques indices sur l'emballage et c'est à partir de ces indices que le lecteur choisira le livre.

ans, m'ont autorisé à les prendre en photo et à utiliser ces photos dans ce livre.
Robert Barry

Il précise qu'il n'aime pas non plus lire la préface d'un livre avant de le lire.

La couverture du livre *Cloudbuster project Maroc* est recouverte d'un texte qui commence en première et finit en quatrième de couverture (Figure 69) et explique l'expédition artistique de Christoph Keller au Maroc.



Figure 69 : première et quatrième de couverture de *Cloudbuster project Maroc*

Les pages à l'intérieur du livre ne contiennent aucun texte, seulement des images et plus exactement des séries de photographies documentant l'expédition. La couverture est donc bien différente du contenu du livre. Une fois qu'elle a choisi ce livre, la lectrice 6 l'ouvre directement à la première page¹⁰⁹⁶. Elle n'a lu le texte en couverture qu'à la fin de sa lecture, après avoir parcouru toutes les pages du corps d'ouvrage. Elle dit à l'issue de sa lecture :

à la fin je me suis rappelée ... Ah mais oui en fait y a un texte et c'est là où je l'ai lu. Et en fait je me dit ben c'est bien aussi de pas avoir commencé par le texte parce que y a tout un imaginaire qui se développe propre, à ta propre lecture de tes images, de comment tu lis aussi le bouquin [...] et comment tu peux relier aussi les images comme tu as envie en fait.

¹⁰⁹⁶ Dans ce livre il n'y a pas de page de titre.

Ne pas lire le texte de présentation laisse plus de libertés à la lectrice. Elle n'a pas connaissance du sujet du livre avant d'avoir regardé la première page du livre. Elle essaie de comprendre de quoi il s'agit uniquement à partir des images.

Avant d'ouvrir le livre, le lecteur 9 a regardé la couverture et parcouru rapidement le texte. En parvenant à la dernière page du livre, il s'exclame : « J'ai toujours pas compris à quoi ça servait ce truc ». Il lit alors la première et quatrième de couverture avec attention. Lorsqu'on lui demande « Et est-ce que ça t'a aidé le texte ? », il répond : « Oui, oui ben oui quand même. Je l'avais pas vraiment lu au début [...] je l'avais lu vite fait. Mais je pense si j'avais pas lu tout le texte autour, je pense je serai encore en train de me poser des questions ». N'ayant pas lu le texte avec attention, ce lecteur était peu ou pas orienté par les informations présentes sur la couverture. Il dit aussi : « C'est vrai que j'aurai plus tendance à regarder les photos et après à lire le truc, du coup après je suis obligé de revoir les photos pour comprendre le lien entre le texte et les photos ». On remarque avec ces deux exemples que même si le texte démarre en première de couverture – et il s'agit donc des premiers éléments qui sont donnés à voir au lecteur – ils ne sont lus qu'à la fin de la lecture. Le texte est conséquent, il y a des points mais aucune majuscule et un interligne simple qui rend la lecture peu agréable¹⁰⁹⁷.

La lectrice 4 a consulté le livre *Cahier de dessin* en démarrant sa lecture de la manière suivante :

Le livre est posé sur le bureau. Elle regarde la première de couverture rapidement, elle lit la quatrième en se tenant le menton. Elle ouvre le livre à l'envers puis le lit en regardant la page droite avant celle de gauche. Elle tourne les pages plus rapidement. À certains moments, elle regarde plus longuement les pages.

Elle ne semble pas avoir été gênée par la lecture du texte de présentation (Figure 70).

¹⁰⁹⁷ Dans le cadre de l'étude Q 2019, l'enquêtée 1 avait d'ailleurs pointé cela : « celui-ci l'absence de capitales ne m'a pas donné envie de le lire. Je me suis dit si tout est écrit comme ça, ça doit pas être très agréable à lire ».



Figure 70 : quatrième de couverture de *Cahier de dessin*

Le lecteur 2 réagit différemment. Il a commencé sa lecture en regardant la première de couverture puis chaque page dans l'ordre en effectuant parfois quelques retours en arrière. Il a lu le texte à la fin après avoir refermé le livre. À l'issue de sa lecture, il dit : « Ce serait presque sympa qu'il ne donne pas cette info. Je trouve que c'est le défaut. On te massacre ton imagination et le côté « jeu ». J'ai eu la chance de ne pas l'avoir lue ». Ces propos rejoignent ceux de la lectrice 6 au sujet du livre *Cloudbuster project Maroc*. Face à la lecture du texte de présentation, les lecteurs réagissent différemment. Certains apprécient son effet de cadrage de la lecture alors que d'autres préfèrent évoluer plus librement quitte à rencontrer des difficultés de compréhension.

3.1.3 La quête de sens

Pendant que le lecteur 2 lisait *Autobiography*, on a noté :

Il regarde la couverture. Il tourne le livre et regarde la 4^e de couverture en faisant pivoter le livre pour lire les mots. Il tourne les pages dans l'ordre. Après une dizaine de pages dans l'ordre, il le feuillette à l'envers tout en continuant de regarder d'abord la page de gauche puis celle de droite.

On constate qu'assez rapidement, il adopte une manière de tourner les pages plus rapide en sens inverse¹⁰⁹⁸. À la fin de sa lecture, il dit « Là pour moi, j'ai fait le tour même si je ne regarde pas tout », et ajoute : « Je trouve ça bien le principe » et « Je trouve ça bien fait. Je trouve qu'il y a du travail. C'est pas mal. Après y a pas d'histoire ». Le lecteur estime que le livre peut se lire autrement. On peut semble-t-il saisir le principe du livre et arrêter la lecture avant la dernière page. On peut aussi feuilletter le livre plutôt que de tourner les pages une à une et ne pas respecter le sens de lecture. L'absence de récit et notamment l'absence d'un texte qui se poursuivrait de façon linéaire au fil des pages, le permet.

Le lecteur fournit aussi quelques éléments sur son interprétation : « J'aime bien. Le fait que ce soit flouté comme ça, ça fait vraiment disparitions » et « Les mots se sont pas complets, mais c'est comme des souvenirs qui s'effacent ». Le lecteur interprète ce qui lui est donné à voir – les images à peine visibles – comme des souvenirs. Le titre a probablement contribué à cette interprétation. Il n'a pas lu l'achevé d'imprimer qui précise que ces visages sont ceux de proches de l'artiste. Mais même sans lire ces informations, cela lui évoque des souvenirs. Le sens émerge de la matérialité du livre conjuguée à l'impression très pâle qui créent ensemble un effet visuel. Les images sont à peine visibles et les pages sont lumineuses grâce à cette couleur, un blanc froid et une finition glacée. Les visages semblent en train de disparaître sous nos yeux. La cohabitation de ces images avec les mots dans le livre laissent au lecteur le soin d'imaginer cette autobiographie.

La lectrice 4 réfléchit à voix haute pendant qu'elle consulte le livre *Autobiography*. On a noté durant sa lecture :

Elle regarde la première puis la quatrième de couverture, et ensuite le dos. Elle tourne les pages dans l'ordre mais commence toujours par la page de droite avant de regarder celle de gauche¹⁰⁹⁹. Elle penche parfois la tête. En inclinant la tête, elle dit : « On comprend rien à ce qui est marqué [...] « Impossible » : qu'est-ce qui est impossible ?, « cohérent » : qu'est-ce qui est cohérent ? ». En regardant les photographies de visages, elle commente : « Un monsieur... peut-être son père ? ». Elle poursuit le livre en décrivant ce qu'elle lit et ce qu'elle voit : « « Intense » ? Ça n'a pas l'air intense du tout... « Forgotten » Ah... C'est des gens morts peut-être [...] En plus les figures

¹⁰⁹⁸ Cette deuxième séance d'observation n'a pas fait l'objet d'un enregistrement sonore ou vidéo et il s'agit donc de verbatims notés sur le vif.

¹⁰⁹⁹ Cette lectrice a appris à lire d'abord en arabe et donc de droite à gauche.

ne collent pas avec les mots. On n'a pas la même définition des mots je pense ». Elle fait pivoter le livre pour lire les mots. Au bout d'un moment, elle feuillette plus vite. Puis elle repart en arrière lorsqu'elle voit un visage qu'elle croit avoir déjà vu précédemment. Elle se met vers la lumière pour mieux voir l'image : « C'est le même monsieur... Il y était tout à l'heure ! ». Arrivée à la moitié, elle feuillette plus vite. À la fin, elle lit le colophon : « 30 years [...] Ah... il a gaspillé beaucoup de papier. C'est nul de nul [...] 30 years ! En tout cas, c'est pas très réussi son truc ».

La lectrice partage ses réflexions en cours à la manière d'un monologue intérieur. On voit ainsi son cheminement : son incompréhension d'abord avec ses interrogations et suppositions, puis son agacement perceptible notamment lorsqu'elle dit « Intense » ? Ça n'a pas l'air intense du tout ». Dans ses propos à la fin de sa lecture, elle estime que le livre n'est « pas très réussi ». Elle a essayé de comprendre le propos du livre, à retirer quelque chose de cette lecture mais elle n'a pas trouvé. Sa quête déçue, la contrarie et elle semble agacée.

La même lectrice a parcouru le livre *Cloak* juste après *Autobiography* et là encore elle pense à voix haute. On a pris les notes suivantes :

Elle ouvre le livre à l'envers et dit : « Whaw... C'est où le début ? ». Elle enlève la jaquette, la déplie et dit : « ça c'est beau ! Et donc c'est quoi ? ». Elle lit les infos sur la jaquette. Elle regarde le livre sans la jaquette. Elle prend le livre à l'envers et ouvre le premier volet : « il n'a rien trouvé de plus sombre ! ». Elle lève les yeux du livre : « Qu'est-ce qu'il est en train de photographier ? ». Elle feuillette le livre page à page. Elle ouvre le volet central sur lequel se trouve une photographie avec des montagnes et la regarde. À ce moment, il n'y a aucune expression sur son visage. Elle dit : « Hmm.. ». Elle feuillette le livre plus rapidement en regardant d'abord la page de droite puis celle de gauche. Elle parvient au début du livre et ouvre le volet sur lequel se trouve les informations relatives à l'exposition de l'artiste qui est à l'origine de cette publication, elle dit « OK ». À la fin de sa lecture, elle dit : « En fait, il y a quelques photos qui donnent envie, mais les autres c'est sa maison qui est toute en bleu donc... ». Elle soupire.

La lectrice a ouvert le livre à l'envers¹¹⁰⁰ et découvert les deux volets de la fin du livre avec les rares images qui ne sont pas entièrement bleues. Il s'agit en fait de la sortie sur le toit terrasse de l'immeuble, qui n'est pas peint en bleu contrairement à tout l'intérieur du bâtiment. En dépliant la jaquette, elle a découvert aussi une photographie de l'extérieur du bâtiment très lumineuse qui détonne avec le reste du livre sombre et bleu. Le début de sa lecture – par la fin du livre – semble la

¹¹⁰⁰ Elle a appris à écrire et à lire d'abord en arabe.

surprendre agréablement. Puis elle découvre à rebours l'environnement sombre et bleu avec une seule respiration au milieu du livre qui donne à voir un paysage de montagnes. On voit qu'elle s'interroge sur ce qui est photographié et qu'elle a compris à peu près de quoi il s'agit : « c'est sa maison qui est toute en bleu ». Dans ses propos, on voit qu'elle a apprécié certaines photographies – les plus lumineuses dissimulées derrière des volets – mais pas le reste du livre monochrome et sombre. Sa lecture à l'envers a une incidence sur son appréciation.

À l'inverse, le lecteur 2 a lu ce livre dans le bon sens et dit après l'avoir parcouru : « Le bleu, c'est un peu claustrophobique et après on ouvre, c'est la délivrance ». Faire le chemin inverse comme la lectrice 4 prive de cette délivrance en montrant d'abord la lumière avant une plongée dans un bleu sombre.

Lors du workshop, on a eu l'occasion d'observer plusieurs enfants en train de consulter le livre *Cut*. Un observateur a noté pendant que Maël¹¹⁰¹ lisait :

Il a ouvert directement le livre. Il feuillette. Il regarde attentivement les pages découpées. Il regarde page à page. Il feuillette vite et dit ensuite : « Oh oui, j'ai compris ».

On perçoit l'enthousiasme du jeune lecteur. De la même manière, Lucas et Arthur¹¹⁰² consultent ensemble le livre *Cut* et l'un d'eux dit :

Il est un peu bizarre au début parce qu'il montre comment tracer un trait avec une règle et après c'était bien avec les pages qui étaient coupées. Ah oui je sais pourquoi maintenant car c'était un cutter !

Il comprend ainsi en parlant sans que l'explication lui soit suggérée.

Une autre enfant, Emma¹¹⁰³, s'exclame pendant sa lecture de *Cahier de dessin* : « Ah j'ai compris ce qui se passe » puis elle referme le livre alors qu'il reste quelques pages. On retrouve là encore des interjections qui témoignent de la satisfaction à comprendre le propos ou l'idée principale du livre. La fin de sa lecture ne coïncide pas avec la fin du livre. Une fois qu'elle a compris de quoi il s'agit, elle décide de s'arrêter. Dans ces différents exemples, ce sont des quêtes réussies.

¹¹⁰¹ Il fait partie du groupe d'enfants de 8 à 9 ans observé à l'occasion du workshop.

¹¹⁰² Ils font partie du groupe d'enfants de 6 à 7 ans observé à l'occasion du workshop.

¹¹⁰³ Elle fait partie du groupe d'enfants de 6 à 7 ans observé à l'occasion du workshop.

Ces quelques exemples mettent en évidence des points de basculement lorsque le lecteur saisit quelque chose ou lorsqu'au bout de plusieurs efforts de compréhension, il ne trouve rien et abandonne. L'envie de comprendre incite le lecteur à chercher en persévérant. Lorsqu'on questionne le lecteur 9 sur les émotions qu'il a éprouvé durant la lecture de *Cloudbuster project Maroc*, il répond : « Il est intrigant quand même », puis ajoute : « de la curiosité je pense, vraiment parce que j'essaie de comprendre ce qu'il essaie de faire passer ». Le lecteur parle de ses efforts pour saisir ce que l'artiste « essaie de faire passer ». Il qualifie le livre d' « intrigant ». Cela sied bien à ce livre qui repose sur une intrigue : l'expédition au Maroc pour construire et tester le *cloudbuster*. Les différentes péripéties de ce voyage sont narrées sur plusieurs pages dans des séries d'images qui donnent à voir des actions en cours (e.g. au début du livre on voit deux hommes dans une voiture qui se rendent quelque part) en alternance avec quelques images isolées – souvent des paysages – et toutes ces images mènent progressivement vers un dénouement. La machine va-t-elle fonctionner et pleuvra-t-il à Tizfrit, ce village situé au pied du Haut Atlas ?

Après avoir lu *Cloudbuster project Maroc*, la lectrice 6 commente :

ils arrivent à bien tenir en haleine [...] je me disais qu'est-ce qu'ils construisent là ? [...] c'est pour ça j'avais envie d'aller vers la fin [...] donc j'avais juste envie d'aller voir la fin mais c'était pas par ennui du bouquin, je le trouve vraiment intéressant dans sa construction. Et je revenais un peu en arrière parce qu'on voyait bien que c'est aussi construit en mode [...] *flipbook*. Vraiment la construction est vraiment chouette parce qu'il y a vraiment différents niveaux de lecture du bouquin.

Elle parle ici du suspense, ce « sentiment d'attente angoissée que peut éprouver un lecteur, un spectateur ou un auditeur parvenu à un moment décisif de l'action et tenu en haleine sur le dénouement de celle-ci¹¹⁰⁴ ». N'ayant pas lu le texte sur la couverture, elle essaie aussi de deviner ce que ces hommes sur les photographies construisent et à quoi cela va servir.

À la question : « Est-ce que tu as l'impression que ta manière de lire ce livre ça s'apparente à la lecture d'un autre type de livre ? », la lectrice répond :

¹¹⁰⁴ *SUSPENSE* : Définition de *SUSPENSE* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 septembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/suspense>.

Quand je te dis que je le trouvais vraiment bien construit et que je te disais tu vois ça fait un peu polar, je trouve qu'il se prête bien à cette lecture là parce qu'il est bien construit narrativement, on voit bien qu'il nous raconte une histoire [...] les successions de photos nous racontent l'histoire [...] je l'ai lu un peu comme un – ouais tu vois je te dis je l'ai lu en plus – ouais je l'ai regardé comme un polar.

Sa lecture s'apparente à la résolution d'une enquête¹¹⁰⁵. La lectrice 6 différencie ce type de lecture d'un autre en évoquant *Dans la lune* qu'elle avait hésité à choisir au début de la séance. Elle dit à son propos : « Je faisais plus attention tu vois à la texture des feuilles, tu vois à me dire : c'est quelle technique qu'ils ont prise pour dessiner... Plus sur l'aspect technique que sur « qu'est-ce qu'on me raconte ? ». *Cloudbuster project Maroc* est un récit visuel dont la lecture s'apparente à celle d'un polar. *Dans la lune* est un livre de belle facture à contempler.

Les livres d'artistes qui reposent – du moins en partie – sur un récit sont assez rares dans le corpus. On peut citer *L'inventaire des destructions, Toi, par Lui et Moi, Alpha, De rerum fabula, Cloudbuster project Maroc, La boîte de couleurs, On dirait qu'il neige, Vivre (un poème pour)* et *I seem to be the only one left*. On va s'arrêter à présent sur différentes expériences de lecture de livres d'artistes du corpus et on essaiera de voir quelle est la part de la forme matérielle.

Cette section a permis d'observer plusieurs étapes de la construction du sens par les lecteurs dans lesquelles la matérialité du livre est impliquée. La première étape consiste souvent à comprendre *comment lire* le livre. L'exemple de *Cut* complète d'autres exemples mentionnés dans des sections précédentes. Face aux livres d'artistes, le lecteur ne retrouve plus forcément les repères habituels alors comment tenir le livre ? comment tourner les pages ? doit-on suivre l'ordre des pages ? comment regarder les pages ? Face à ce livre qui a souvent l'air d'un livre ordinaire mais qui n'en est pas un, le lecteur est parfois amené à s'interroger avant de pouvoir le « lire ».

¹¹⁰⁵ Voir YAVUZ, Perin Emel. *La lecture comme paradigme esthétique. De l'extase moderniste au plaisir du texte* " in Andreas Beyer & Daniele Cohn (eds), "Die Kunst denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte, Deutscher Kunstverlag, Berlin & München, 2012 p. 199-213. [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 novembre 2020]. Disponible à l'adresse :

https://www.academia.edu/1450447/La_lecture_comme_paradigme_esth%C3%A9tique_De_l_extase_moderniste_au_plaisir_du_texte_in_Andreas_Beyer_and_Daniele_Cohn_eds_Die_Kunst_denken_Zu_%C3%84sthetik_und_Kunstgeschichte_Deutscher_Kunstverlag_Berlin_and_M%C3%BCnchen_2012_p_199_213.

Les *seuils*¹¹⁰⁶ du livre sont investis par les artistes et leur lecture a une incidence sur l'expérience des lecteurs. L'absence des éléments habituels sur la couverture peut dérouter certains lecteurs (e.g. couverture muette de *Cloak*). La présence d'informations tel qu'un texte explicatif orientera la lecture, ce qui plaira ou déplaira aux lecteurs s'ils ont envie d'être accompagnés ou au contraire, d'être plus libres dans leur interprétation.

La lecture des livres d'artistes est une quête de sens qui s'accompagne chez certains lecteurs de suspense. Si le lecteur comprend ce que le livre lui propose, alors la quête est réussie et les émotions ressenties par le lecteur sont positives (e.g. enthousiasme, joie) mais si la quête est déçue et que le lecteur abandonne, interrompant parfois sa lecture, ses émotions sont négatives (e.g. agacement, frustration, colère).

3.2 Des expériences ludiques et participatives

Les séances avec les lecteurs ont permis d'observer également des expériences qui relèvent du jeu. Par jeu, on désigne ce qui relève de la *paideia* et du *ludus* tels qu'ils ont été définis par Roger Caillois¹¹⁰⁷ et qui recourent les expressions anglaises *play* (jouer) et *game* (le jeu). Alors que la *paideia* - ou le *play* - désigne un « faire-semblant », le *ludus* – ou le *game* - désigne une activité régie par des règles¹¹⁰⁸.

Le livre *Cahier de dessin* est un cahier de coloriage déjà colorié qui invite le lecteur à tracer « les contours ». Comme cela est indiqué sur la quatrième de couverture, il s'agit d'un « coloriage à l'envers » où le lecteur est invité à compléter les dessins composés par les zones coloriées. Le plus souvent, ce sont des scènes avec des personnages. L'absence des traits de dessin rend la lecture parfois difficile, d'autant que l'artiste compose souvent les images avec des réserves de blanc. Ce livre propose de participer en dessinant les contours mais aussi de jouer en retrouvant dans les

¹¹⁰⁶ Voir GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 2014.

¹¹⁰⁷ CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*. Paris : Gallimard, 1967. Collection Idées. ISBN 978-2-07-035125-1.

¹¹⁰⁸ Voir AUBRY, Chloé, KROEMER, Cora et OUVRY-VIAL, Brigitte. Introduction : Reading & Gaming. *Publize* [en ligne]. Le Mans Université, Juillet 2019, n° N°1 2019. [Consulté le 16 octobre 2020]. Reading & Gaming. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02177342>.

images qui peuvent sembler abstraites, des scènes¹¹⁰⁹. Ce jeu s'apparente à des devinettes visuelles.

Le lecteur 2 parle à voix haute pendant qu'il feuillette ce livre :

Ah oui, à chaque fois tu as le corps. J'aime bien ça. Quand tu comprends le principe, tu reviens en arrière. Il joue avec nous [...] Il y a des dessins où tu t'attardes parce que tu cherches où sont les corps. Des fois c'est plein, des fois c'est vide [...] À chaque fois il y a les mêmes couleurs [...] Je trouve ça vachement bien parce que c'est comme si on te posait plusieurs énigmes et que tu ne comprends pas tout de suite. Après tu dois le regarder avec un œil préparé.

En regardant les pages et en y découvrant des scènes et notamment des personnages, le lecteur comprend le jeu qu'on lui propose et ce, même s'il n'a pas lu le texte de présentation situé en quatrième de couverture. Il compare cette lecture à la résolution d'énigmes qui nécessitent parfois du temps pour que l'œil s'acclimate.

La lectrice 4 a consulté le début de ce livre avec attention mais sans manifester d'enthousiasme. On a remarqué un changement au cours de sa lecture. On a noté :

Parvenue au milieu du livre, elle prend plus le temps et dit : « C'est joli ce truc [...] J'aime bien, on a l'impression que c'est des coloriages tous bêtes mais en fait y a des dessins derrière, des images ». Elle fait pivoter parfois le livre pour regarder les images dans un autre sens. Elle semble essayer de déchiffrer les images. Parfois, elle se gratte le menton et fronce les sourcils. À un moment, elle dit : « Ah oui, je vois ! C'est deux personnages ». Elle ne saute plus de pages contrairement au début de sa lecture. Elle poursuit ainsi sa lecture à l'envers et lorsqu'elle arrive à la première de couverture, elle tourne le livre pour relire le texte en quatrième de couverture.

On voit les efforts de la lectrice pour parvenir à voir les scènes et on perçoit son enthousiasme lorsqu'elle reconnaît les « deux personnages ». Même sans tracer les contours, la lectrice s'amuse car elle a compris le jeu visuel que le livre lui propose.

Certains livres proposent aussi des expériences participatives. Parmi les 100 livres du corpus, 15 livres invitent le lecteur à participer en pliant¹¹¹⁰, écrivant¹¹¹¹, dessinant¹¹¹², coloriant¹¹¹³, détachant les pages¹¹¹⁴, plaçant des vignettes¹¹¹⁵ et en les

¹¹⁰⁹ Il les a probablement d'ailleurs dessinées puis coloriées et ensuite, effacées.

¹¹¹⁰ *Basic space, Spaces, To dance or to die et Rachel whiteread presents m. Sasek, mike and the modelmakers.*

¹¹¹¹ *Colorie comme tu veux, dessine et écris ce que tu veux, Assemblée générale, Toi, par lui et moi et Cahier de Chantenay.*

¹¹¹² *Cahier de dessin, Cahier de Chantenay, Colorie comme tu veux, dessine et écris ce que tu veux et Toi, par lui et moi.*

¹¹¹³ *Colorie comme tu veux, dessine et écris ce que tu veux.*

¹¹¹⁴ *6 septembres, To dance or to die et Ésta es mi playa.*

collant¹¹¹⁶. *Toi, par Lui et Moi* propose au lecteur de dessiner et d'écrire dans le livre¹¹¹⁷. À l'issue de sa lecture de ce livre le lecteur 7 dit : « ce que j'ai bien aimé c'est : qu'est-ce qui va se rajouter au fur et à mesure du dessin ? ». Dans ce livre ce que le texte annonce sur la page de droite se produit au verso. L'illustration est toujours la même, un bonhomme-bâtons, et elle se complète au fil des pages jusqu'au moment où le narrateur invite le lecteur à dessiner à son tour. Le lecteur 7 a plaisir à découvrir l'image complétée dès qu'il tourne la page. Il sait ce qui va être ajouté sur l'image – par exemple des chaussures, des gants ou un chapeau – mais il ne sait pas comment ce sera dessiné. La tourne des pages semble réaliser ce que dit le texte. Vers la fin du livre, le personnage « la Parfaite » interpelle le lecteur et lui dit : « Petit(e), dessine-toi jusqu'à ce que tu te (re) connaisses » puis le texte se poursuit ainsi : « Alors tu te mis à te dessiner jusqu'à ce que tu te (re) connaisses ». Le texte affirme que c'est en train de se produire. On trouve en haut de la page suivante : « MOI » et en bas : « par MOI ». Pour que le texte continue à se réaliser sur l'image, le lecteur doit participer en dessinant à son tour dans les espaces prévus à cet effet.

Mais cette participation du lecteur implique une transformation du livre. Le lecteur 7 est catégorique :

- Il t'invite à écrire ou à dessiner, et toi si tu avais ce livre, tu le ferais ?
- Non.
- Pourquoi tu ne le ferais pas ?
- Je n'annote pas les livres, j'arrive pas, je mets des papiers dans les pages.
- Même au crayon à papier tu...
- Non. [...] J'arrive pas. Je peux pas.
- Et si tu l'avais en deux exemplaires ?
- Non [...] parce qu'en plus avec une invitation comme ça à faire du dessin je pense qu'entre guillemets il serait fait mais il serait plus à refaire tu vois.

¹¹¹⁵ Ferien, *Mes poupées, La boîte de couleurs et Nothing is original*.

¹¹¹⁶ Ferien, *Nothing is original et La boîte de couleurs*.

¹¹¹⁷ Voir BROGOWSKI, Leszek. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Nouvelle édition revue et Augmentée. Rennes : Éditions Incertain sens, 2016, 1 vol., p. 225-239. L'auteur aborde trois livres de Robert Filliou dont *Toi, par Lui et Moi*.

Le lecteur se dit incapable de transgresser la règle qui consiste à ne pas écrire dans les livres. Il ne veut pas transformer le livre de manière définitive. Ce livre a l'apparence d'un livre ordinaire : il s'agit d'un *codex* de petit format avec les mentions du titre, de l'auteur et de l'éditeur sur la première de couverture et un code-barre sur la quatrième. Cela ne doit pas faciliter la transgression de la règle et ce, même si le texte demande explicitement de le faire.

En parcourant le livre *Spaces*, on a remarqué que la lectrice 1 n'osait pas plier les pages même si celles-ci sont déjà pré-pliées. On lui a dit : « Tu ne veux pas le plier ? » et elle a répondu : « Non je ne veux pas l'abîmer ». Le papier utilisé dans ce livre a un grammage élevé et dès lors qu'on l'a plié une fois, quand on le déplie, il ne retrouve plus sa planéité initiale et le livre demeure entrouvert partout où les pages ont été pliées. La lectrice a compris ce qu'on lui propose mais elle ne veut pas déformer le livre. L'envie de participer est moins forte que sa volonté de respecter l'intégrité du livre.

On questionne la même lectrice sur le livre *Cahier de dessin* :

- S'il t'appartenait, tu ferais les contours ?
- Un livre, tu n'oses pas trop écrire dedans. En même temps c'est ce qu'il te demande de faire mais tu as toujours un peu peur de le dénaturer.

Là encore, on retrouve cette tension entre ce que propose ce livre et les règles apprises comme celle de ne pas dessiner sur un livre. Pourtant que ce livre n'a pas tant l'apparence d'un livre avec son format oblong et son papier un peu épais. Avec son titre « Cahier de dessin », il ressemble à un cahier d'activité. Mais pour la lectrice il s'agit d'un livre alors elle ne veut pas le « dénaturer ».

Sarah, une enfant du workshop¹¹¹⁸ a consulté ce livre et elle a lu le texte en quatrième de couverture. À la question « Est-ce que tu le ferais ? », elle répond : « oui je ferai les détails ». Une autre enfant, Tiffanie¹¹¹⁹ demande spontanément :

- Est-ce qu'on peut le faire ? Parce que là il dit qu'on peut faire les contours...
- Et est-ce que tu le ferais ?

¹¹¹⁸ Elle fait partie du groupe d'enfants de 8 à 9 ans observé à l'occasion du workshop.

¹¹¹⁹ Elle fait partie du groupe d'enfants de 6 à 7 ans observé à l'occasion du workshop.

— Ben ouais si on a le droit.

La lectrice a envie de dessiner sur le livre mais elle sait que normalement il ne faut pas le faire, alors elle envisage de dessiner à condition que ce soit autorisé. La réaction des deux enfants diffère de celle de la lectrice adulte.

Face à *Cahier de Chantenay*, la lectrice 1 a un avis plus mitigé que pour *Spaces* et *Cahier de dessin*. À la question « Est-ce que tu t'en serviras ? », elle répond : « S'il est gratuit, peut-être. Oui, un livre qui ressemble à un cahier, tu as plus tendance à écrire dedans. Surtout là où il y a des carreaux ». Ce livre mime le cahier d'écolier et avec cette apparence il est envisageable pour la lectrice d'écrire dessus. On constate ici un lien entre la forme du livre d'artiste et son usage. On note que la lectrice tient aussi compte de la valeur financière du livre. La gratuité facilite aussi ici la transformation du livre¹¹²⁰. Rose¹¹²¹, une enfant du workshop a dit à l'issue de sa lecture : « y a des différences entre les pages. Y a des blancs et du quadrillage ça m'a fait penser à un cahier ». Lorsqu'on lui demande si elle écrirait dedans, elle répond : « si, j'écrirai dans les quadrillés ». Elle voit ce livre comme un cahier et se dit prête à écrire « dans les quadrillés », cet espace dédié à l'écriture. Jade et Lola, deux autres enfants du même groupe, ont regardé le livre ensemble. Lorsqu'on leur demande « Est-ce que vous écririez dedans ? », l'une d'elle répond « Oui, en fait tu peux faire comme une BD ». Les zones où le quadrillage est effacé, lui évoque des bulles de bande dessinée et elle ne voit pas de raison de ne pas écrire ou dessiner dedans. À la même question, la lectrice 5 a répondu : « ça dépend si on a le droit ! ». La lectrice connaît la règle « on n'écrit pas sur les livres ». Elle serait prête à la transgresser mais elle semble vouloir s'assurer d'abord qu'on ne lui reprochera pas.

On constate donc que les enfants sont prêts à transformer le livre même s'ils savent que normalement on ne doit pas abîmer un livre ni même écrire dessus. Les adultes sont réticents voire incapables de le faire. Pour ces derniers, préserver l'intégrité du livre est plus important que de participer à ces expériences que les livres d'artistes leur proposent.

Cette dernière section du chapitre a permis d'étudier des expériences de lecture ludiques. Le jeu commence parfois par la compréhension du fonctionnement du livre

¹¹²⁰ Puisqu'une fois qu'on aura écrit dedans, il ne retrouvera plus son état d'origine.

¹¹²¹ Elle fait partie du groupe d'enfants de 8 à 9 ans observé à l'occasion du workshop.

évoqué dans la section précédente. Il repose parfois sur des énigmes visuelles (e.g. *Cahier de dessin*). « Lire » les images – au sens de les déchiffrer – s'apparente alors à un jeu. Le jeu peut s'aider de la forme séquentielle du livre (e.g. *Toi, par Lui et Moi*) créant un effet de surprise lié à l'anticipation de la page suivante, ou d'ajouts de papier (e.g. *Cloak*) produisant un effet de surprise chez le lecteur. Les expériences ludiques sont parfois participatives¹¹²², le lecteur est alors invité à transformer le livre en devenant un coauteur de l'œuvre. Ce jeu peut être difficile pour certains lecteurs car il implique de transgresser la règle de préservation de l'intégrité du livre. Les enfants semblent être plus enclins à transgresser cette règle même s'ils posent souvent la condition d'avoir l'accord de l'adulte. L'apparence du livre peut être favorable ou défavorable à cette transgression.

¹¹²² Toute lecture est participative au sens où le lecteur participe à la construction du sens mais on désigne ici une participation impliquant une action physique.

Conclusion

Ce huitième chapitre a présenté les séances d'observation menées sur des lecteurs confrontés à un échantillon de livres du corpus. Le workshop à l'école des Beaux-Arts de Nantes a été une première familiarisation à l'observation avec deux groupes d'enfants. Dix séances individuelles d'observation combinées avec un temps d'entretien ont permis de recueillir des informations plus riches et de mettre en place un protocole d'enquête adapté. Les matériaux recueillis ont permis d'examiner l'interaction physique de lecteurs réels avec des livres du corpus. En examinant tour à tour les gestes ordinaires de l'activité de lecture (tenir le livre et tourner les pages), d'autres gestes (toucher et manipuler le livre), l'activité du regard et les perceptions olfactives et auditives, on a pu constater comment la forme matérielle du livre pouvait être impliquée dans chacune de ces étapes. On a regardé ensuite quel rôle elle pouvait jouer dans le travail de construction du sens par le lecteur. Cela a mis en évidence l'importance d'une étape préalable à la lecture de certains livres d'artistes, la compréhension du « fonctionnement » du livre et la lecture des *seuils* du livre. En observant la quête de sens - réussie ou déçue - de lecteurs, on a pu constater là encore que la forme des livres était prise en compte dans leur interprétation.

Au début de ce chapitre, on s'était donné l'objectif de parvenir à caractériser la lecture des livres d'artistes. Précédemment¹¹²³, on a dégagé des envies de lire les livres d'artistes basées sur l'activité de lecture que les livres proposent et qui correspondaient ou ne correspondaient pas aux envies des lecteurs au moment de l'enquête. En complétant et en adaptant les motivations des artistes à choisir le médium livre mobilisées pour l'interprétation de la typologie de formes-livres¹¹²⁴, on a ainsi identifié : « regarder », « jouer », « lire une histoire », « réfléchir » et « toucher/manipuler ». Ces catégories semblent pertinentes aussi pour désigner les différentes modalités de lecture des livres d'artistes. Comme il s'agit en partie d'une lecture semblable à un livre ordinaire avec sa forme-livre et les gestes de lecture qu'ils suscitent (i.e. tenir le livre, tourner les pages), on peut envisager les modalités de

¹¹²³ Dans le chapitre 7,

Conclusion.

¹¹²⁴ Dans le chapitre 5, section 4.6 .

lecture des livres d'artistes comme des déclinaisons du *lire*. On propose alors les modalités suivantes :

- (1) lire-voir¹¹²⁵
- (2) lire-penser¹¹²⁶
- (3) lire une histoire¹¹²⁷
- (4) lire-jouer¹¹²⁸
- (5) lire-toucher/ lire-manipuler¹¹²⁹
- (6) lire-sentir¹¹³⁰
- (7) lire-écouter

La première modalité donne la priorité à la vue, la deuxième à la réflexion, la troisième au récit, la quatrième au jeu et la cinquième à l'expérience haptique. Les deux dernières modalités liées à l'odorat et à l'ouïe sont plus rares.

La lecture d'un livre d'artiste se prête à plusieurs modalités de lecture (e.g. jouer et réfléchir en lisant *Toi, par Lui et Moi*). Celles-ci sont parfois liées (e.g. le jeu proposé par *Basic space* qui consiste en une manipulation de l'objet livre). On a vu dans ce chapitre que la matérialité du livre pouvait être impliquée dans chacune de ces modalités. Ces catégories peuvent ainsi – avec quelques ajustements – permettre de caractériser à la fois les motivations artistiques, les envies de lire et la manière de lire.

¹¹²⁵ Développée dans la section 2.4 Regarder le livre.

¹¹²⁶ Abordée dans la section

3.1 Quelques étapes de la construction du sens.

¹¹²⁷ Traitée dans plusieurs sections à travers l'exemple de *Cloudbuster project Maroc*.

¹¹²⁸ Étudiée dans la section 3.2 Des expériences ludiques et participatives.

¹¹²⁹ Examinée dans la section 3.2 Des expériences ludiques et participatives.

¹¹³⁰ On parle ici de la dimension olfactive en particulier.

CHAPITRE 9 - PENSER LES EFFETS DES FORMES-LIVRES

Les chapitres 5, 6, 7 et 8 sont consacrés aux différentes enquêtes, les deux premiers portant sur les livres et les deux suivants, sur la lecture. Chacun de ces chapitres est une exploration d'un aspect de la problématique et il est traité avec une certaine autonomie. Ce neuvième et dernier chapitre vise à prendre de la hauteur en reconsidérant les différents résultats mis en évidence dans les chapitres précédents, et en développant certains éléments qui commencent à poindre dans les différentes enquêtes. Il s'attache ainsi à dégager de l'ensemble des résultats de nouvelles réflexions.

On cherche ici à *penser* les effets des formes-livres et on propose d'examiner deux modes de participation des formes-livres à la lecture d'un livre d'artiste. Cela nous a conduit à introduire deux nouveaux concepts dans la démonstration, celui d'*affordance* et de stéréotypes. On réexaminera des exemples tirés des précédentes enquêtes à l'aune de ces concepts. On reprendra certains exemples déjà mentionnés pour les analyser sous un nouvel angle et on complètera par de nouveaux exemples.

Emprunté à la psychologie de la perception visuelle de Gibson¹¹³¹, le concept d'*affordance* permet d'étudier les effets des formes-livres dans l'interaction du *liseur* avec le livre. Ce concept présente l'avantage de tenir ensemble la matérialité de l'objet et les actions du lecteur. Le chapitre 8 a mis en évidence les contraintes que l'objet, du fait de sa matérialité, peut exercer sur le lecteur, l'obligeant à adapter son corps pour que la lecture puisse avoir lieu. La contrainte constitue un mode de participation des formes-livres qui concerne en particulier le corps du lecteur.

Le concept d'*affordance* permet d'envisager un autre mode de participation des formes-livres, procédant non plus de manière contraignante mais au moyen de potentialités offertes au lecteur. Il permet d'étudier les effets des formes qui nécessitent la perception de l'objet et qui s'actualisent dans les actions du lecteur. Après avoir présenté la théorie des *affordances* de Gibson, on s'arrêtera sur plusieurs exemples tirés du corpus en examinant d'abord des *affordances* perçues, puis

¹¹³¹ GIBSON, James J. *The ecological approach to visual perception*. Boston, MA : Mifflin, 1979. ISBN 978-0-395-27049-3.

d'autres qui n'ont pas été perçues et enfin quelques perceptions erronées d'*affordances*.

Partant du constat de Dufays¹¹³² sur le rôle essentiel des stéréotypes dans la lecture du texte, on propose d'envisager que les stéréotypes opèrent également dans l'interaction avec le support. Suite à la présentation de la notion de stéréotype, on présentera plusieurs formes-livres stéréotypées observées dans le corpus qui sont souvent des déclinaisons du livre ordinaire mais renvoient parfois aussi à d'autres objets que le livre. Puis, on s'intéressera à comment ces stéréotypes peuvent relever de choix artistiques. On envisagera ensuite à l'incidence que ces stéréotypes peuvent avoir sur l'envie de lire et sur la manière de lire. La démonstration sera étayée par des exemples concrets et elle est d'ailleurs tributaire des matériaux empiriques.

Les *affordances*, ces potentialités qui s'inscrivent dans une théorie du prélèvement de l'information, et le stéréotype, élément central d'un grand nombre de nos communications, apparaissent comme deux outils conceptuels complémentaires pour penser les effets de la matérialité du livre dans la lecture et conclure notre étude par une relecture des résultats qui traversent les différentes enquêtes.

1. LES AFFORDANCES DU LIVRE

À la lumière des enquêtes et des analyses qu'on a pu en retirer, et notamment des observations des lecteurs, il paraît nécessaire d'introduire le concept d'*affordance* afin de penser l'interaction du *liseur* avec le livre.

1.1 La théorie des *affordances*

L'*affordance* est un néologisme créé par le psychologue américain James Jerome Gibson à partir du verbe *to afford* qu'on peut traduire par « fournir » ou « offrir la possibilité ». À partir de ce concept, Gibson a développé une théorie dont la version la plus aboutie se trouve dans l'ouvrage *The ecological approach to visual*

¹¹³² JEAN-LOUIS, Dufays. *Stéréotype et lecture*. Liège : P. Mardaga, 1994. Philosophie et langage. ISBN 978-2-87009-561-4.

*perception*¹¹³³. Olivier Putois, le traducteur français de cet ouvrage traduit ce néologisme par « invite¹¹³⁴ ». La définition de Gibson est la suivante :

Les *invites* de l'environnement sont ce qu'il *offre* à l'animal, ce qu'il supplée ou fournit, que ce soit bon ou mauvais. Le verbe *inviter* et le nom *invite* se trouvent dans le dictionnaire, mais ils n'y ont pas le sens spécifique que je leur donnerai ici. Je désigne par le mot d'*invite* quelque chose qui renvoie à la fois à l'environnement et à l'animal, d'une manière qu'aucun terme existant ne désigne. Ce terme implique la complémentarité de l'animal et de l'environnement¹¹³⁵.

Ce concept permet de penser la relation entre un sujet et son environnement en tenant compte des propriétés physiques de l'environnement et des objets qui s'y trouvent. Le concept d'*affordance* permet de les articuler à des possibilités d'interaction. L'auteur précise que les *affordances* sont des invariants :

L'observateur peut percevoir ou ne pas percevoir l'*invite*, y être attentif ou non, en fonction de ses besoins, mais l'*invite*, étant invariante, est toujours présente et susceptible d'être perçue. Une *invite* n'est pas octroyée à un objet par le besoin d'un observateur qui accompagnerait la perception de cet objet : l'objet offre ce qu'il offre parce qu'il est ce qu'il est¹¹³⁶.

Gibson développe une terminologie spécifique à partir des notions de milieu, de substance et de surface et en élaborant une « nomenclature pour la disposition de surfaces¹¹³⁷ » dans laquelle il définit notamment l'objet :

Il s'agit d'une substance persistante dotée d'une surface close ou presque close, susceptible d'être soit détachée soit attachée. Il s'agit toujours d'un objet « concret », et non « abstrait ». En ce sens restreint, la surface d'un objet a une texture, une réflectance, une couleur et une disposition définies, la disposition de la surface constituant sa forme. Ce sont là certains des traits distinctifs d'un objet en relation à d'autres objets¹¹³⁸.

On note l'attention que l'auteur porte à la description physique de l'objet en tenant compte des aspects matériels. Il est aussi attentif aux gestes et comportements du sujet. Ainsi, à propos des substances, il explique :

¹¹³³ GIBSON, James J. *op. cit.* ; GIBSON, James Jerome, PUTOIS, Olivier et ROMANO, Claude. *Approche écologique de la perception visuelle*. Bellevaux : Éd. Dehors, 2014. ISBN 978-2-36751-005-7. Cet ouvrage vise à expliquer la vision et propose une nouvelle approche qualifiée par son auteur d'écologie fondée sur l'idée de prélèvement de l'information.

¹¹³⁴ On utilisera les deux termes indifféremment. On ne renoncera pas au néologisme anglais qui a été utilisé sans être traduit dans diverses publications en français.

¹¹³⁵ GIBSON, James Jerome, PUTOIS, Olivier et ROMANO, Claude. *op. cit.*, p. 211.

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 227.

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 85-89.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 93-94.

Les substances offrent des possibilités en rapport avec leur composition chimique et invitent à la manufacture : elles invitent à la posture, à la locomotion, à la collision, à la manipulation, et en général à adopter divers comportements. Suivant les formes que revêtent leur disposition, certaines surfaces invitent à l'abri et à la dissimulation¹¹³⁹.

Le psychologue cognitiviste américain Donald Norman a vu dans ce concept un outil pour étudier les objets du quotidien¹¹⁴⁰ et a introduit la théorie de Gibson dans le domaine du design. Il explique :

Every day we encounter thousands of objects, many of them new to us. Many of the new objects are similar to ones we already know, but many are unique, yet we manage quite well. How do we do this? Why is it that when we encounter many unusual natural objects, we know how to interact with them? Why is this true with many of the artificial, human-made objects we encounter? The answer lies with a few basic principles. Some of the most important of these principles come from a consideration of affordances¹¹⁴¹.

On propose d'envisager les *affordances* du livre imprimé. Certains chercheurs s'y sont déjà intéressés. Ainsi Anne Mangen recourt à ce concept pour distinguer les *affordances* kinesthésiques de la lecture d'un livre imprimé, de celles d'un support numérique tel que la tablette¹¹⁴². Katarzyna Bazarnik s'intéresse quant à elle aux *affordances* sémantiques du livre – qu'il soit codex ou non-codex – et à leur usage par les auteurs de *liberatura*¹¹⁴³.

Parler des *affordances* du livre imprimé permet de penser les effets de l'objet en tenant compte de ses aspects matériels et des actions du sujet qui interagit avec. Étant donné qu'on étudie des livres imprimés ayant aussi un statut d'œuvres d'art, il peut sembler réducteur, voire grossier de ramener l'œuvre à son statut d'objet. Or cela permet d'étudier l'interaction réelle d'un lecteur-regardeur – engagé

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 225.

¹¹⁴⁰ NORMAN, Donald A. *The design of everyday things*. New York : Basic Books, 1988. ISBN 978-0-465-06710-7.

¹¹⁴¹ NORMAN, Donald A. *The design of everyday things, revised and expanded edition*. New York : Basic Books, 2013, p. 11. [Consulté le 22 novembre 2021]. ISBN 978-0-465-00394-5. Disponible à l'adresse : <http://www.books24x7.com/marc.asp?bookid=59487>. Traduction : Chaque jour, nous sommes confrontés à des milliers d'objets, dont beaucoup nous sont nouveaux. Beaucoup de ces objets nouveaux sont similaires à ceux que nous connaissons déjà, mais beaucoup sont uniques, et pourtant nous en sortons plutôt bien. Comment cela se fait-il ? Comment se fait-il que lorsque nous rencontrons de nombreux objets naturels inhabituels, nous savons comment interagir avec ? Pourquoi en est-il de même avec les objets artificiels, fabriqués par l'homme, que nous rencontrons ? La réponse réside dans quelques principes de base. Parmi les plus importants de ces principes certains proviennent de la prise en compte des *affordances*.

¹¹⁴² MANGEN, Anne. What Hands May Tell Us about Reading and Writing. *Educational Theory* [en ligne]. 2016, Vol. 66, n° 4, p. 465. Elle écrit : « A text displayed on a screen and in a print book may look identical page by page, but the two texts differ in kinesthetic affordances ». Traduction : Un texte affiché sur un écran et un texte dans un livre imprimé peuvent sembler identiques page par page, mais les deux textes diffèrent en termes d'*affordances* kinesthésiques.

¹¹⁴³ BAZARNIK, Katarzyna. *Affordances of the Book: A Tentative Typology of Liberatura*. Dans : *Refresh the Book*. [S. l.] : Brill Rodopi, 2021, p. 41-70. ISBN 90-04-44355-X.

physiquement — avec un livre d'artiste — dont la forme est particulière. On peut ainsi éclairer une partie de l'expérience esthétique qui a souvent été éclipsée au profit des idées et plus largement du travail d'interprétation des œuvres. Aussi, en parlant d'*affordances* d'un livre d'artiste, on ne prétend pas rendre compte des aspects essentiels¹¹⁴⁴ de l'expérience d'un lecteur avec un livre d'artiste mais d'examiner certains aspects méconnus de cette expérience.

1.2 Quelques *affordances* des livres du corpus

On propose de regarder plusieurs *affordances* du corpus en se basant principalement sur la théorie de Gibson¹¹⁴⁵. En puisant dans les différentes enquêtes, on cherche à donner un aperçu de ce que cette théorie peut apporter à la compréhension du rôle de la matérialité dans l'expérience de lecture. Cette théorie permet d'envisager comment la forme-livre offerte au regard et à la manipulation du *liseur* permet à celui-ci de saisir des actions potentielles. Cela nous invite à prêter attention à la fois aux formes et aux actions du *liseur* et aux liens qu'elles entretiennent.

1.2.1 La perception des *affordances* du livre

On va commencer par évoquer des *affordances* perçues¹¹⁴⁶ par le lecteur en regardant le livre ou parfois en le manipulant et on mentionnera ensuite quelques exemples d'*affordances* qui n'ont pas été perçues. Le livre *Trou type* est un livre dont chaque exemplaire a été troué par l'artiste à de multiples reprises et dans les deux sens¹¹⁴⁷. Ces perforations altèrent la planéité du papier, créant des creux d'un côté et des reliefs de l'autre. Cette topographie inhabituelle de la page invite à toucher celle-ci plus que d'ordinaire. À la vue de ces perforations, le lecteur peut rendre cette potentialité effective en touchant la page.

¹¹⁴⁴ D'ailleurs, il n'est peut-être pas pertinent de hiérarchiser les différents aspects d'une expérience esthétique.

¹¹⁴⁵ On mentionnera aussi quelques remarques ajoutées par Norman.

¹¹⁴⁶ Il s'agit du terme employé par Gibson.

¹¹⁴⁷ L'artiste a troué les feuilles de papier — souvent plusieurs à la fois — parfois depuis le recto et d'autres fois depuis le verso.



Figure 71 : lecteur 10 en train de toucher la 2^e de couverture de *Trou type*

Cela se produit lors de la séance avec le lecteur 10 qui a commenté : « J'ai eu l'impression de le toucher beaucoup plus qu'un livre où y a pas de trucs ». Sur la Figure 71, on le voit toucher la deuxième de couverture sur laquelle se trouve des trous en creux.

La lectrice 5 qui avait cinq ans au moment de l'enquête a consulté elle aussi le livre *Trou type* et elle a touché presque systématiquement les trous des pages. Mais on a constaté qu'elle n'a pas seulement touché la page avec sa main ou le bout des doigts comme le lecteur 10, mais qu'elle a aussi pincé le relief des trous et gratté la page avec ses ongles.

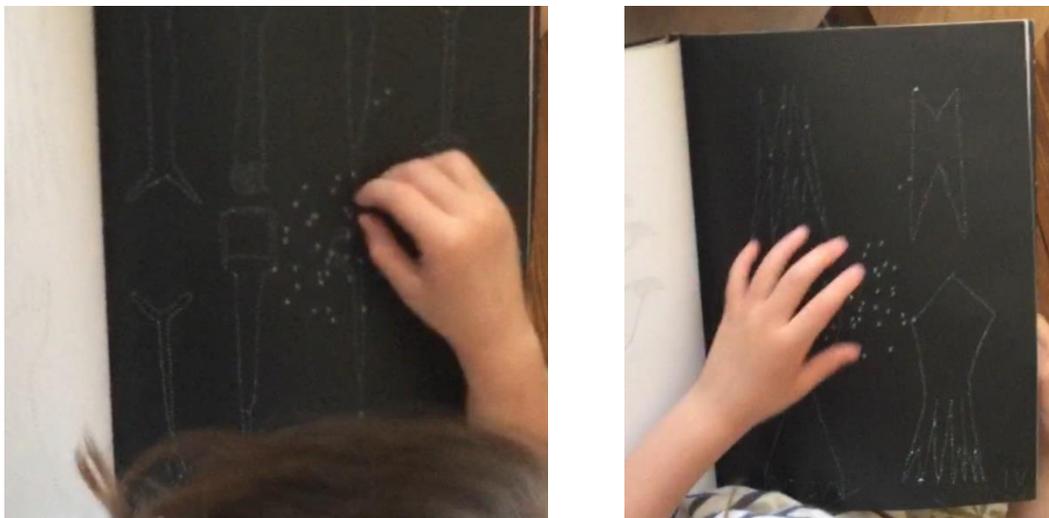


Figure 72 : lectrice 5 qui pince le relief des trous (à gauche) et gratte la page (à droite) du livre *Trou type*

On constate dans ces deux exemples que la perception d'une même affordance peut conduire à des actions sensiblement différentes.

Le vernis semble opérer d'une manière semblable aux trous dans la page. Ainsi, on a noté en observant la lectrice 1 en train de consulter le livre *Dans la lune*, qu'elle a passé ses doigts sur la zone de la page recouverte d'un vernis. On voit sur la figure 25 une capture d'écran extraite de la vidéo. La partie droite de la lune, la plus sombre est vernie contrairement à la partie la plus claire. La lectrice caresse cette partie de la page avant de la tourner.

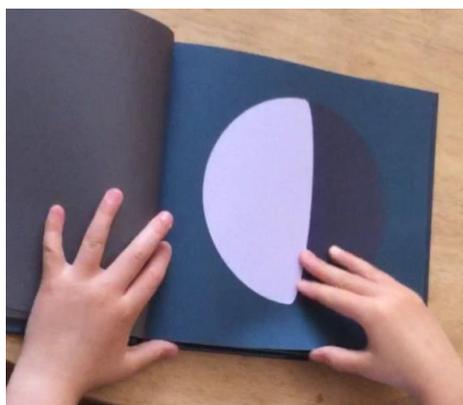


Figure 73 : lectrice 5 en train de toucher le vernis sur une des pages de *Dans la lune*

On peut mentionner aussi l'action de la lectrice 5 lorsqu'elle a vu le dessin d'une main dessinée avec des petits trous dans *Trou type*. Elle s'est exclamée avec enthousiasme : « Et ça, c'est une main ! » et elle a posé sa main contre la main dessinée en essayant de bien la superposer, ce qui n'était pas évident puisque la main dessinée était à l'envers. Elle a répété ce geste sur la page suivante sur laquelle se trouvait la même main mais cette fois-ci à l'endroit et sur fond blanc.



Dans ces différents exemples, les perceptions visuelles semblent conduire les lecteurs à toucher le livre¹¹⁴⁸. Les lecteurs 10 et 5 ont vu les reliefs et les creux du papier de *Trou type* et la lectrice 5 a remarqué la brillance d'une partie de l'image dans le livre *Dans la lune*. Ayant perçu les *affordances*, ils ont touché les pages de ces livres.

Dans le chapitre 7, on a décrit nos propres gestes lors de la lecture de *De rerum fabula*¹¹⁴⁹ afin d'examiner comment on interagissait avec les tirettes de papier.

¹¹⁴⁸ On a abordé ces éléments à l'occasion de la communication « The form of the book: a contribution to the pleasure of reading? Investigations with artists and readers on a corpus of European artist's printed books from 1990 to present », 16th Conference of the International Society for the Empirical Study of Literature and Media (IGEL), University of Stavanger, Norvège, 25-28 Juillet 2018. Une des slides était intitulée « Sight: an invitation to manipulate ».

¹¹⁴⁹ Voir chapitre 8, section d'art et qui contiennent rarement du texte ou bien très peu. On a pu constater que la texture du papier (e.g. texture particulière, présence de vernis) donne lieu à des perceptions tactiles différentes auxquelles sont attentifs les lecteurs observés. Toucher le livre peut-être alors source de plaisir ou de déplaisir. On a pu distinguer à travers l'exemple de la lectrice 1 deux types de plaisirs. Le premier est lié à la matérialité concrète du papier (e.g. un papier agréable) alors que le second relève plutôt de ce qu'il représente, c'est-à-dire la portée symbolique de ce papier (e.g. un papier gage de qualité). On a remarqué aussi que les perceptions visuelles pouvaient conduire à des perceptions tactiles. Ainsi, en voyant les perforations dans le livre *Trou type* – qu'elles soient réelles ou photographiées – le *liseur* peut avoir envie de toucher le livre. On a observé aussi une exploration tactile plus variée chez des enfants (i.e. lectrice 5 et enfants observés lors du workshop).

2.3.2 Manipuler le livre.

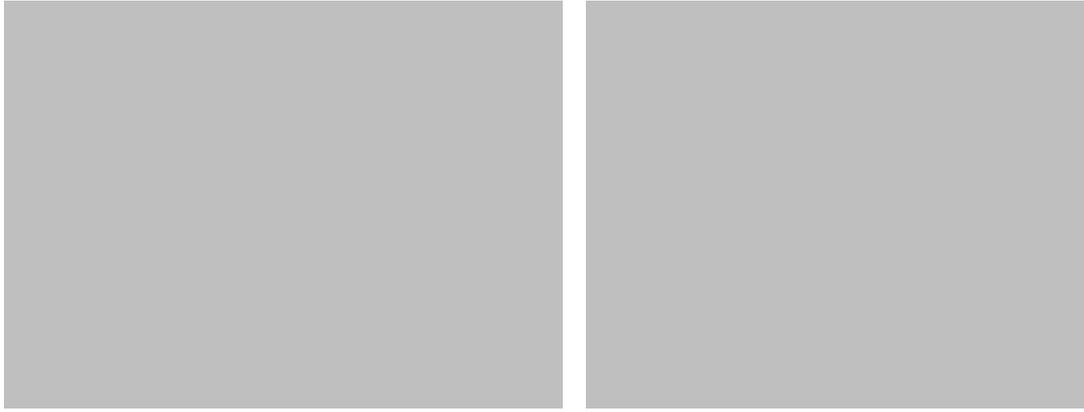


Figure 75 : une double page du livre *De rerum fabula* et un zoom sur une tirette.

On peut dire qu'il s'agit d'*affordances* mais elles ont la particularité d'être rendues visibles à dessein. En effet, comme on le voit sur la figure 27, la présence d'encoches dans le papier laisse voir la tirette de papier indiquant au lecteur qu'il y a quelque chose à voir derrière l'image. Norman souligne l'importance de cette visibilité pour un designer :

Affordances exist even if they are not visible. For designers, their visibility is critical : visible affordances provide strong clues to the operations of things [...] Perceived affordances help people figure out what actions are possible without the need for labels or instructions¹¹⁵⁰.

Les tirettes dans *De rerum fabula* sont signalées pour que le lecteur-opérateur effectue les gestes idoines et qu'ainsi la lecture soit possible. L'action n'est pas seulement une potentialité, elle est encouragée.

Toutefois, il s'agit là d'une exception dans le corpus. Ainsi ? dans *Cloak*, les volets ne sont pas signalés et pourraient échapper au regard du lecteur comme on le voit sur la figure 28. Mais à partir du moment où le lecteur s'aperçoit qu'il est possible de tourner une page, on suppose que sa curiosité l'encouragera à la tourner.

¹¹⁵⁰ NORMAN, Donald A. *The design of everyday things, revised and expanded edition. op. cit.*, p. 13. Traduction : Les affordances existent même si elles ne sont pas visibles. Pour les concepteurs, leur visibilité est essentielle : les affordances visibles fournissent des indices importants sur le fonctionnement des choses [...] Les affordances perçues aident les gens à comprendre quelles actions sont possibles sans avoir besoin d'étiquettes ou d'instructions.

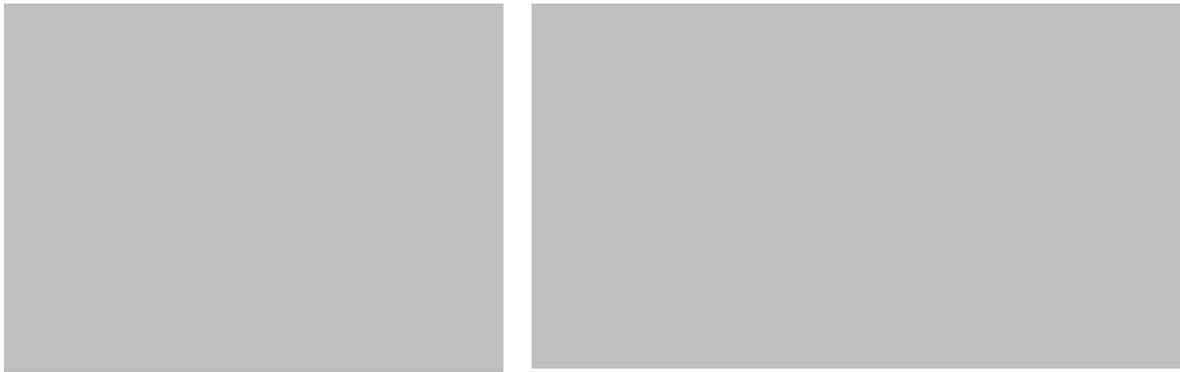


Figure 76 : Première double page de *Cloak* avec le volet fermé (à gauche) et ouvert (à droite)

Gibson envisage aussi que les *affordances* ne soient pas perçues. Le livre *Basic space* nous en offre un exemple. Ce livre présente différents motifs imprimés en rouge. En se dépliant, il permet au lecteur de composer différentes architectures.



Figure 77 : livre *Basic space* déplié et un exemple de combinaison possible (à droite)

La participante 14 de l'étude Q 2019 a classé ce livre parmi ceux qu'elle n'avait « pas du tout envie de lire » en commentant qu'elle n'en voyait pas l'intérêt et en concluant : « ça ressemble un petit peu à moi parce que tout l'art abstrait, c'est pas trop mon truc ». Elle estime que le livre est une proposition abstraite et ne mentionne pas le jeu de combinaisons qu'il permet de réaliser. Ce qu'elle voit comme des formes abstraites, ce sont en fait des motifs permettant de figurer des tuiles, des escaliers, des fenêtres etc. En manipulant ce livre, on peut comprendre qu'il s'agit d'architecture. La lectrice a déplié le livre pour le regarder mais elle n'a pas perçu la possibilité de former des volumes avec le livre et n'a pas saisi le sujet du livre, l'architecture. C'est probablement des raisons semblables qui ont conduit le

participant 15 de la même étude¹¹⁵¹ à dire à propos de ce livre : « Là y a pratiquement rien quoi, à mes yeux en tout les cas ».

Un autre livre qui repose sur un jeu de pliage, *Spaces* a fait l'objet d'une réaction semblable. Chaque page de ce livre est d'une couleur différente et au centre de chaque double page, il y a un rectangle blanc. Chaque page présente des plis verticaux. En pliant la page, on laisse apparaître la page précédente ou suivante de couleur différente. On peut ainsi créer des compositions colorées. Les pages sont pré-pliées indiquant au lecteur ce qu'il peut faire, d'une manière comparable aux tirettes évoquées précédemment.

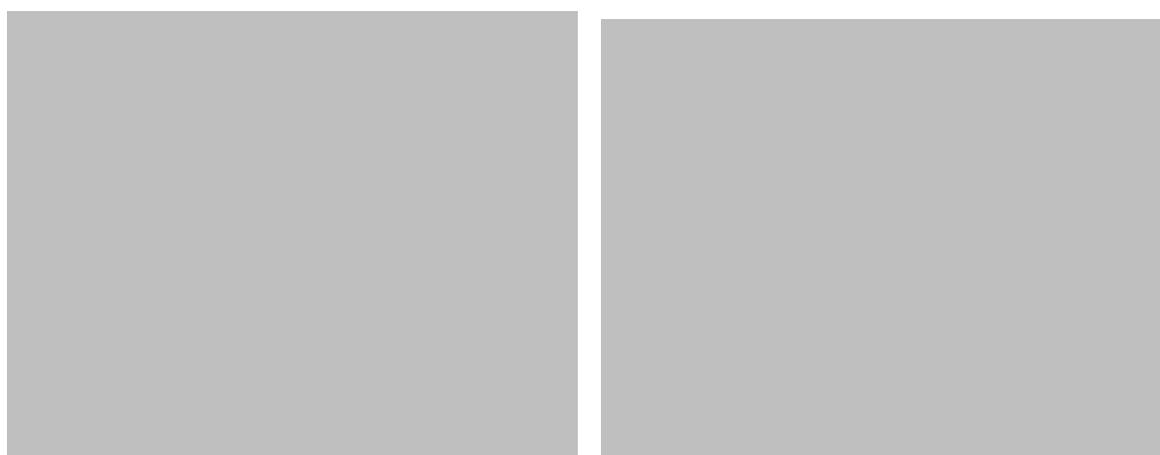


Figure 78 : *Spaces* : une double page sans intervention et une double page qui a été pliée

La participante 12 de l'étude 2018 avait classé ce livre dans ceux qu'elle ne voulait pas lire en disant : « c'est très simple, les couleurs... ça m'attirait pas forcément, il n'y a pas grand-chose à découvrir ». Elle ne semble pas avoir vu le jeu qui lui était proposé ou n'en a pas perçu l'intérêt. À l'inverse, d'autres participants tels que le participant 8 de l'étude Q 2019 a classé ce livre dans ceux qu'il voulait lire en expliquant : « parce que celui-là en fait, j'ai vu qu'on pouvait les plier et on peut faire beaucoup de formes de constructions et ça peut être rigolo ». Le participant 13 de l'étude 2018 avait dit à propos de ce livre : « celui-là il m'a intrigué quand-même, plus par les plis qu'il y avait à l'intérieur et d'essayer de comprendre comment on pouvait jouer avec ».

¹¹⁵¹ L'étude Q 2019.

Ces quelques exemples montrent que la perception et la non-perception des *affordances* du livre peuvent avoir une incidence sur l'envie de lire le livre et l'expérience de lecture.

1.2.2 Les perceptions erronées

Reprenons l'exemple du livre *Trou type*. Ce livre donne à voir des dessins réalisés à l'aide de petits trous dans du papier. Ces dessins ont été photographiés et sont reproduits dans le livre.

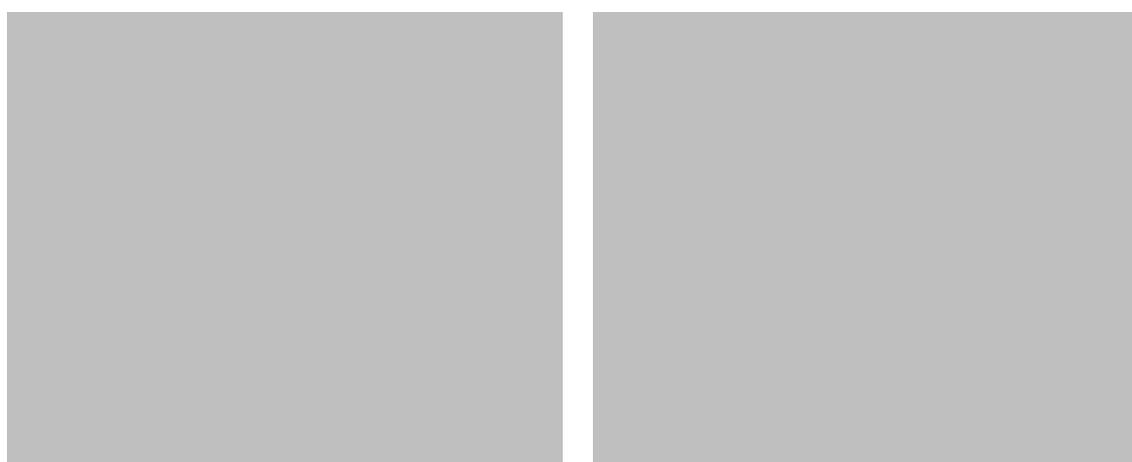


Figure 79 : double page du livre *Trou type* avec un zoom sur les trous dans la page

Si le lecteur croit percevoir une *affordance* à toucher le livre, il découvrira sous ses doigts une surface lisse. L'image des trous s'apparente à un trompe l'œil. Gibson parle pour ce type de cas de « perceptions erronées¹¹⁵² ». Le lecteur 10 a dit avoir touché les trous réels mais aussi les images de papier percé. Il remarque d'ailleurs : « et une fois que j'ai compris [que c'était des images], j'ai continué à essayer ». C'est un peu comme s'il lui était difficile de résister à cette *affordance* ou comme si la présence de trous réels et d'images l'incite à vérifier ce qu'il en est en touchant la page. En parcourant *Trou type*, la lectrice 5 qui a presque systématiquement touché les trous réels créés dans la page par l'artiste, n'a pas touché les images de dessins troués. Cela

¹¹⁵² GIBSON, James Jerome, PUTOIS, Olivier et ROMANO, Claude. *Approche écologique de la perception visuelle*. Bellevaux : Éd. Dehors, 2014, p. 232-233.

s'explique par le fait qu'elle n'a pas identifié des trous mais – comme elle le dit – des « petites paillettes ». Le papier imprimé en noir, une fois percé, laisse voir le blanc du papier et s'apparente ainsi à des points brillants. Il s'agissait pour elle uniquement d'un élément visuel et donc, contrairement au lecteur 10, elle n'y a pas vu une *affordance*.

Le livre *Cloudbuster project Maroc* a donné lieu également à des perceptions erronées¹¹⁵³. Ainsi, alors qu'elle est en train de le consulter, la lectrice 1 s'exclame : « Ah je croyais que c'était un *flipbook* ».



Figure 80 : deux doubles pages de *Cloudbuster project Maroc* avec trois séries photographiques

Dans ce livre, des séries photographiques se succèdent sur plusieurs pages selon une mise en page identique. Les images – souvent de petit format – sont positionnées au même endroit sur la page pour toutes les images d'une même série. Les photographies donnent à voir une progression comme par exemple une personne en train de souder des pièces sur la machine, le *cloudbuster*. Le lecteur qui parcourt ce livre, peut alors croire qu'il tient dans ses mains un *flipbook*. Mais s'il feuillette le livre, il constatera qu'il n'y a pas d'animation visuelle car il y n'y a pas suffisamment d'images décortiquant progressivement l'action. Dans cet exemple, ce sont les images et la mise en page qui peuvent conduire à des perceptions erronées.

¹¹⁵³ Il s'agit ici aussi de l'expression de Gibson mais dans le cas présent on pourrait même parler d'interprétation erronée.

Lors de la séance d'observation avec la lectrice 5, celle-ci a *Cut* et c'était la première fois qu'elle voyait un *flipbook*. Lors de la même séance, elle a consulté le livre *Dans la lune*. Alors qu'elle est en train de regarder les images en commentant ce qu'elle voit, elle s'arrête et dit : « Attends, je vais voir si ça fait quelque chose quand je fais... ». Elle vient d'avoir l'idée de feuilleter le livre comme un *flipbook*. Elle a probablement remarqué en tournant les pages que l'image était toujours au même endroit – au centre de la page de droite – et que les images se ressemblaient. Mais elle est gênée par la couverture cartonnée. Elle dit : « Ah non là on peut pas, c'est dommage. Ah... Mais si on le fait comme ça ». Elle commence alors à feuilleter le livre à partir de la première page. Puis elle dit : « Ouais ça fait quelque chose, ça change de couleurs ».



Figure 81 : lectrice feuilletant le livre *Dans la lune* à la manière d'un *flipbook*

La lectrice a cru reconnaître un *flipbook* et elle a adopté la technique de lecture du *flipbook* qu'elle a découvert plus tôt dans la séance. Si le livre a été pensé à la manière d'un *flipbook* en décomposant le cycle lunaire et avec un choix de mise en page identique sur chaque double page, pour autant il présente une couverture rigide qui ne se prête pas au feuilletage. Ce livre est plus adapté à la contemplation qu'à l'animation des images.

Pour mentionner quelques exemples supplémentaires de perceptions erronées, on peut citer une jeune lectrice¹¹⁵⁴ qui, lors de sa lecture de *On dirait qu'il neige*, s'est attardée sur le papier miroir situé en deuxième et troisième de couverture. Elle a

¹¹⁵⁴ Elle fait partie du groupe d'enfants de 8 à 9 ans observé à l'occasion du workshop.

expliqué à l'issue de sa lecture : « Je croyais que le miroir permettait de lire à l'envers, mais non ». La présence de ce papier spécifique dans le livre a fait penser à l'enfant qu'il y avait un jeu visuel avec le reflet du texte. On peut rappeler ici l'exemple de la lectrice 5 qui a soufflé sur les pages les pages du livre *Autobiography*. Cette initiative inattendue de la lectrice n'a pas été envisagée par l'artiste et l'éditeur. Il y a là également un décalage dû à l'âge de la lectrice pour un livre qui semble plutôt destiné à un public d'adultes. On a observé un certain nombre de perceptions erronées chez les jeunes lecteurs. Cela s'explique probablement par leur tendance à l'exploration sensorielle plus marquée que chez les adultes qui sont aussi plus disciplinés¹¹⁵⁵.

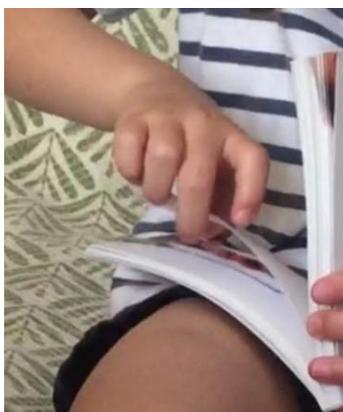


Figure 82 : LECTRICE 5 qui sépare les deux parties d'une page de *Cut*

On a vu la lectrice 5 tenter de séparer les pages incisées de *Cut*. A-t-elle perçu une *invite* à poursuivre la découpe ? Ou s'agit-il d'une démarche personnelle d'exploration ? Deux jeunes garçons¹¹⁵⁶ qui regardaient ensemble le livre *Cut* ont essayé de plier verticalement les pages incisées. Là aussi, il est difficile de savoir s'il s'agit d'une perception erronée d'une affordance ou d'une initiative personnelle.

Cette section a permis de présenter la théorie des affordances de Gibson et d'en proposer une application au livre d'artiste. En envisageant les affordances du imprimé, on peut examiner les liens entre la matérialité de l'objet et les actions du

¹¹⁵⁵ Sur la discipline du corps du lecteur, voir MCLAUGHLIN, Thomas. *Reading and the body: the physical practice of reading*. [S. l.] : [s. n.], 2015, p. 121.

¹¹⁵⁶ Ils font partie du groupe d'enfants de 6 à 7 ans observé à l'occasion du workshop.

lecteur. Les différents exemples soulignent l'incidence des perceptions visuelles mais aussi haptiques dans l'expérience de lecture d'un livre d'artiste.

2. DES STÉRÉOTYPES DE FORMES-LIVRES

2.1 Le stéréotype : définition et pertinence pour cette étude

Ce mot est à l'origine un terme d'imprimerie désignant un

cliché métallique en relief obtenu, à partir d'une composition en relief originale (caractères typographiques, gravure, photogravure, etc.), au moyen de flans qui prennent l'empreinte de la composition et dans lesquels on coule un alliage à base de plomb¹¹⁵⁷.

Cette technique figeant la composition permet d'obtenir de nombreuses impressions. Par analogie, le terme est utilisé pour désigner une « idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, par une personne ou un groupe, et qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, ses manières de penser, de sentir et d'agir¹¹⁵⁸ ».

Mais comme le rappelle Dominique Wolton dans l'ouverture d'un numéro de la revue *Hermès* consacré aux stéréotypes : « les stéréotypes et les représentations sont les conditions de la communication, en tout cas d'un bon nombre d'échanges et d'interactions¹¹⁵⁹ ». L'auteur résume :

Tel est le paradoxe : le stéréotype est à la fois ce qui permet d'accéder à l'autre, par une représentation le plus souvent simplifiée et partagée, et en même temps, par sa simplicité et son caractère fréquemment caricatural, il empêche de voir cette même réalité dans sa complexité¹¹⁶⁰.

La notion a été mobilisée des travaux sur la lecture parmi lesquels l'ouvrage de Jean-Louis Dufays *Stéréotype et lecture*. L'auteur développe « une synthèse critique de la théorie de la lecture en organisant la réflexion autour d'un filon pressenti comme fondateur, le concept de stéréotypie¹¹⁶¹ ». Selon Dufays, « lire, c'est avant tout

¹¹⁵⁷ STÉRÉOTYPE : Définition de STÉRÉOTYPE [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 14 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/st%C3%A9r%C3%A9otype>.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*

¹¹⁵⁹ WOLTON, Dominique. Ouverture. *Hermès, La Revue* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2019, Vol. 83, n° 1, p. 14. DOI 10.3917/herm.083.0012. Cairn.info.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁶¹ JEAN-LOUIS, Dufays. *Stéréotype et lecture*. Liège : P. Mardaga, 1994, p. 19.

manipuler des stéréotypes¹¹⁶² ». Il montre le rôle déterminant que les stéréotypes jouent dans les différentes étapes du processus de lecture et même avant la lecture proprement dite¹¹⁶³. Dans la conclusion de l'ouvrage, il écrit « C'est en effet l'essence même, non seulement de la lecture et de la littérature, mais aussi du savoir et de la pensée, que cette notion permet de définir¹¹⁶⁴ ». Partant du constat du rôle essentiel joué par les stéréotypes dans la lecture, on envisage qu'ils opèrent également dans la contribution du support à la lecture.

Dufays définit le stéréotype à partir des travaux de Ruth Amossy¹¹⁶⁵, Claude Bouché¹¹⁶⁶, Anne Herschberg-Pierrot¹¹⁶⁷ et Anne-Marie Perrin-Naffakh¹¹⁶⁸. Il écrit :

Des diverses définitions, il ressort que le terme de stéréotype désigne une structure, une association d'éléments, qui peut se situer sur le plan proprement linguistique (syntagme, phrase), sur le plan thématique-narratif (scénarios, schémas argumentatifs, actions, personnages, décors) ou sur le plan idéologique (propositions, valeurs, représentations mentales)¹¹⁶⁹.

Certains commentaires recueillis dans le cadre des études réalisées à la Nuit Européenne des chercheur.e.s et lors des séances avec des lecteurs ont révélé que plusieurs participants associaient certaines combinaisons de caractéristiques matérielles à un type de livre ou de public spécifique. Si on se réfère à la définition proposée par Dufays, il s'agit bien d'une « association d'éléments » mais ceux-ci sont matériels. L'auteur mentionne cinq critères permettant d'identifier un ensemble stéréotypé : la fréquence, le figement, l'absence d'origine précisément repérable, la prégnance dans la mémoire collective et le caractère abstrait et synthétique¹¹⁷⁰. On a repéré plusieurs formes-livres qui semblent correspondre à ces critères. Dans la section qui suit, on va les présenter, puis on essaiera de comprendre ce qui a pu motiver le recours à ces stéréotypes, et de voir quelle incidence ils peuvent avoir sur

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁶³ On développe cette étape précédant la lecture dans ce chapitre, dans la section 2.4 Incidence sur l'envie de lire.

¹¹⁶⁴ JEAN-LOUIS, Dufays. *op. cit.*, p. 342-343.

¹¹⁶⁵ AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*. [S.l.] : Nathan, 1991.

¹¹⁶⁶ BOUCHÉ, Claude. *Lautréamont: du lieu commun à la parodie/par Claude Bouché...* [S.l.] : Larousse, 1974. ISBN 2-03-035024-9.

¹¹⁶⁷ PIERROT, Anne Herschberg. Problématique du cliché: Sur Flaubert. *Poétique*. 1980, Vol. 43, p. 334.

¹¹⁶⁸ PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie. Le cliché de style en français moderne: nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire. [S.l.] : Presses Univ de Bordeaux, 1985. ISBN 2-86781-027-2.

¹¹⁶⁹ DUFAYS, Jean-Louis. Stéréotype et littérature: L'inéluctable va-et-vient. Dans: GOULET, Alain (dir.), *Le Stéréotype: Crise et transformations* [en ligne]. Caen: Presses universitaires de Caen, 27 octobre 2016, paragr. 3. [Consulté le 19 janvier 2022]. Colloques de Cerisy. ISBN 978-2-84133-841-2. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/puc/9702>. Container-title: Le Stéréotype : Crise et transformations.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, paragr. 4.

l'envie de lire et la manière de lire. On va donc réexaminer les formes concrètes des livres, leur production et leur réception à l'aune du stéréotype.

2.2 Des formes-livres stéréotypées

On va mentionner les différentes formes-livres stéréotypées que les enquêtes ont permis d'observer. On décrira les combinaisons de caractéristiques matérielles, mais aussi visuelles et textuelles, qui correspondent aux différents types de livres qui leur sont associés.

2.2.1 Le livre ordinaire

Dans le deuxième chapitre de ce manuscrit¹¹⁷¹, on a souligné que plusieurs travaux critiques sur le livre d'artiste – parmi lesquels ceux d'Anne Moeglin-Delcroix, Clive Phillpot, Leszek Brogowski et Ulises Carrión – affirmaient qu'il est important que le livre d'artiste ait l'apparence d'un livre ordinaire. Cette apparence de livre ordinaire consiste généralement à adopter une structure de type *codex*, une ouverture latérale et une forme rectangulaire¹¹⁷². On a constaté dans le quatrième chapitre¹¹⁷³ que 82 livres du corpus ont une structure *codex*, que 93 livres s'ouvrent de manière latérale et que 86 sont de forme rectangulaire. La présence d'une couverture avec certaines mentions telles que le nom de l'auteur, de l'éditeur et le titre du livre contribue aussi à cette apparence de livre ordinaire.

On peut dire que le stéréotype le plus fréquent parmi les livres d'artistes du corpus est celui du livre ordinaire. Et que ce livre ordinaire ressemble avant tout à un *codex*. Mais on pourrait aussi parler d'un archétype, c'est-à-dire d'un modèle¹¹⁷⁴ ou pour reprendre l'étymologie du terme d'un « modèle primitif, idéal¹¹⁷⁵ » puisque le

¹¹⁷¹ Voir chapitre 2, section 1.1 Le livre d'artiste.

¹¹⁷² On reprend ici des résultats issus d'une l'analyse du corpus qui a mis en évidence les aspects matériels associés au livre ordinaire à l'occasion d'une communication intitulée «*Bookworks*, livres d'artistes pour enfants et liberatura : des formes-livre voisines ?» réalisée dans le cadre du Colloque Voisins, le 2 avril 2021 à l'Université du Mans.

¹¹⁷³ Voir chapitre 5, section 2.1 Le livre, un volume et section 2.2 Le livre, une structure.

¹¹⁷⁴ *ARCHÉTYPE : Définition de ARCHÉTYPE* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 20 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/arch%C3%A9type>.

¹¹⁷⁵ *ARCHÉTYPE : Etymologie de ARCHÉTYPE* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 20 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/arch%C3%A9type>.

codex incarne en Occident, le livre-étalon¹¹⁷⁶. Rares sont les livres du corpus qui remettent en question cet archétype à l'exception de ceux de la *liberatura* et de certains livres d'artistes pour enfants.

Lors d'un entretien, on a présenté à l'artiste Julien Nédélec un échantillon de 9 livres¹¹⁷⁷. L'artiste était invité à dire, si selon lui, il s'agissait de « livres d'artistes ». L'extrait qui suit traite du livre *Basic space* (Figure 83).

JN – Ben tu vois là, c'est de l'édition mais je trouve qu'il manque pas mal d'éléments qui constituent un livre et donc je... C'est comme : est-ce qu'un *le-porello* – tu vois, un dépliant cartes postales – est-ce que c'est un livre ?

CA – Donc, il faut que ce soit un *codex* pour être un livre ?

JN – En tout cas, il faut qu'il y ait certains éléments et là je trouve qu'il y en a beaucoup trop qui disparaissent ; et je trouve qu'une des choses importantes du livre, en fait – et d'ailleurs c'est parce que j'ai été biberonné par Éric Watier – c'est ce livre minimal *Un livre, un pli* et donc c'est une couverture, une quatrième de couverture, un contenu. Et là, ça devient plus un objet où il y a pas ce rythme de lecture aussi puisque c'est juste : il a un packaging en gros d'un objet éditorial et une fois qu'on l'ouvre, en fait il est plus du tout livre.



Figure 83 : *Basic space* rangé dans son emboitage, les différents éléments séparés et le livre déplié

On remarque que même s'il ne confirme pas que le livre d'artiste doit être un *codex*, ce qui pose problème à l'artiste c'est la structure du livre. On le voit lorsqu'il demande si un *le-porello* est un livre et lorsqu'il parle de « rythme ». Cette notion, chère à Ulises

¹¹⁷⁶ Sur la forme du *codex* dans et hors du monde occidental, voir : GOODY, Jack et MELOT, Michel. La place du livre dans le monde de l'écrit. Entretien entre Jack Goody et Michel Melot. *Pratiques*. Persée-Portail des revues scientifiques en SHS, 2006, Vol. 131, n° 1, p. 76-82.

¹¹⁷⁷ Ces livres avaient été choisis pour leur résistance potentielle à la définition du livre d'artiste. Il s'agissait de : CHARLIP, Remy. *On dirait qu'il neige : un livre d'images*. Paris : les Trois ourses, 2003 ; KOMAGATA, Katsumi. *Les bruits du vent*. S.l. : Les trois ourses., 2008 ; BOCQUET, Marie. *Cut*. Rennes : Lendroit éditions, 2009 ; MUNARI, Bruno. *Libro illegibile MN 1*. Mantova : Edizioni Corraini, 2009 ; FANELLI, Sara. *La grande évasion de Mlle Oignon*. Paris : Phaidon, 2012 ; BOOM, Irma et LOMMEN, Mathieu. *Irma Boom : the architecture of the book*. Trad. par John A. LANE. Amsterdam : University of Amsterdam Bijzondere collecties, 2013. ; MC GUIRE, Richard. *Ici*. 2e éd. Paris : Gallimard, 2015 ; MILLARD, Fanny. *Basic Space*. Bordeaux : EXTRA, 2015 ; CARON, Marion et TRIMARDEAU, Camille. *Hello tomato*. Strasbourg : Éditions du Livre, 2016.

Carrión, est liée à la forme séquentielle du livre du *codex*. L'artiste a évoqué Carrión pendant l'entretien et son ouvrage *Quant aux livres* qu'il cite comme une référence importante dans sa pratique du livre d'artiste. On retrouve dans cet exemple, la présence de l'archétype du livre ordinaire, le *codex*, encouragée par les écrits sur le livre d'artiste.

2.2.2 Des types de livres

De nombreux livres du corpus adoptent la forme d'un livre ordinaire mais comme on le rappelle dans le deuxième chapitre¹¹⁷⁸, il y a derrière cette notion abstraite de « livre ordinaire », une variété de formes.

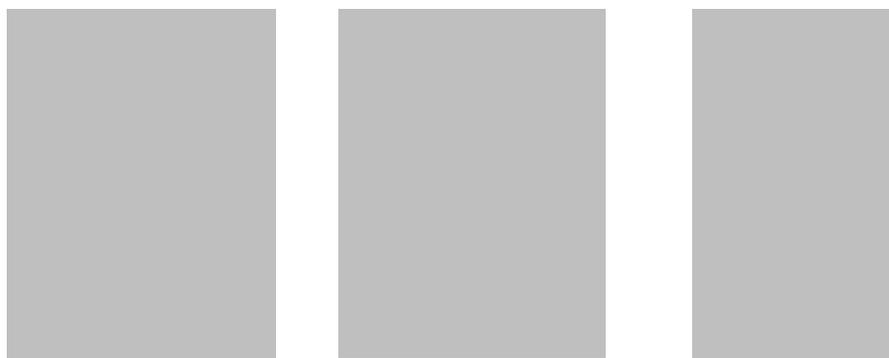


Figure 84 : *Ferien* (à gauche), *Cloudbuster project Maroc* (au centre) et *Feuilleté* (à droite).

Le livre ordinaire peut s'apparenter à un « broché¹¹⁷⁹ » – à l'instar des livres du deuxième cluster¹¹⁸⁰ à l'instar de *Ferien* (Figure 84) dont le format est de 20 cm par 14,5 cm¹¹⁸¹. Il peut prendre également un format semblable à un livre de poche¹¹⁸² comme par exemple *Cloudbuster project Maroc* (Figure 84) avec ses 11 x 17 cm. La

¹¹⁷⁸ Voir chapitre 3 section 1.3.3 Deux formes antagonistes du livre d'artiste : livre ordinaire et livre extraordinaire.

¹¹⁷⁹ Approximativement 14 x 21 cm.

¹¹⁸⁰ Voir chapitre 5, section

4.3 Type 2 : « les brochés ».

¹¹⁸¹ À titre indicatif, le format actuel de la collection blanche de Gallimard est de 20,5 cm par 14 cm.

¹¹⁸² Approximativement 11 x 18 cm.

participante 7 de l'étude Q 2019 a dit en le classant : « Celui-là c'est un poche ». Le livre ordinaire prend parfois la forme d'un recueil de poésie avec un format plus étiré et une facture épurée et soignée comme le livre *Feuilleté*¹¹⁸³ (Figure 84). Ces variantes du livre ordinaire sont identifiées essentiellement grâce à leur format alors que d'autres types de livres reposent sur des combinaisons de caractéristiques matérielles.

Le livre *Atlas* reprend les codes d'un atlas des années cinquante et donne à voir des cartes inventées par l'artiste Wim Delvoye et présentées au fil des pages à la manière d'un véritable atlas.



Figure 85 : *Atlas* (à gauche) et un atlas de Schrader et Gallouédec publié en 1952 (à droite)¹¹⁸⁴.

Le livre adopte un format 23 x 31 cm, une couverture cartonnée, une reliure avec un dos toilé et reprend les codes graphiques de l'atlas des géographes Schrader et Gallouédec, aussi bien la typographie, que la mise en page et esthétique globale de l'ouvrage. La ressemblance est évidente (Figure 85).

On a remarqué dans les commentaires des participants qu'ils identifiaient facilement les livres pour enfants. La présence de couleur (*Libro illegibile MN1*, Figure 86), des formats plutôt grands, le titre ou la présence d'un texte explicatif

¹¹⁸³ On verra d'ailleurs que l'artiste n'a pas envisagé ce format comme celui d'un recueil de poésie mais plutôt comme celui d'un roman.

¹¹⁸⁴ L'image a été récupérée sur le site www.ebay.fr. Ancien Atlas Classique de Géographie Moderne & ancien - Hachette -. Dans : *eBay* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 22 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.ebay.fr/itm/293888203699>.

comme dans *Cahier de dessin* (Figure 86) peuvent permettre d'identifier un livre pour enfants.



Figure 86 : pages colorées de *Libro illeggibile MN1* (à gauche) et 4^e de couverture de *Cahier de dessin* (à droite)

Ainsi par exemple, le participant 3 de l'étude Q 2019 dit à propos du livre *Dans la lune* : « c'est une histoire imagée pour des enfants ». La participante 7 de l'étude Q 2019 a dit à propos de *La stratigraphie des images* : « Celui-là il me rappelait les livres d'enfants aussi, mais plaisants à lire. Le grain du papier, un peu l'épaisseur ». À certains égards, ce livre lui évoque les livres pour enfants mais elle ne l'identifie pas pour autant à un livre pour enfant. On remarque donc qu'il faut suffisamment d'éléments pour que soit identifié ce type de livre.

Certains livres sont identifiés par les enquêtés comme des livres conceptuels. C'est le cas notamment de livres avec peu - voire pas de texte¹¹⁸⁵ et d'image¹¹⁸⁶, et ceux qui sont monochromes ou presque tels que les livres blancs *Feuilleté* (Figure 87), *Argumentstellen* ou *Autobiography*, le livre bleu *Cloak* (Figure 87) ou le livre noir *The golden tower* (Figure 87). Le peu d'éléments visibles et la radicalité de la proposition plastique, encouragent les lecteurs à penser que le livre repose sur une idée. *Feuilleté* est un livre dont les pages sont blanches à l'exception des traces d'encre noire laissées par les doigts de l'artiste qui a feuilleté le livre. La participante 15 de l'étude Q 2019 a dit à propos de ce livre : « Pour moi ça c'est un livre conceptuel ».

¹¹⁸⁵ Si on regarde dans la base de données, 38 livres du corpus ne contiennent aucun texte à l'exception des mentions d'auteur, éditeur et titre, et du colophon.

¹¹⁸⁶ 19 livres ne contiennent aucune image dans le corps d'ouvrage et 4 livres ne contiennent ni texte ni image. Ces derniers sont : *Day return*, *Point blank*, *Sounds* et *Libro illeggibile MN1*.



Figure 87 : *The golden tower* (à gauche), *Feuilleté* (au milieu) et *Cloak* (à droite)

2.2.2 D'autres codices

À côté de ces formes-livres qui renvoient à des types de livres particuliers, on a remarqué que certains livres reprenaient les codes du cahier, du catalogue publicitaire et du livre de coloriage.

Le livre *Cahier de Chantenay* (Figure 88) a les mêmes caractéristiques matérielles et graphiques qu'un cahier d'école (Figure 88) avec son format 24 x 32 cm, la présence sur ses pages d'une réglure *Seyès* à grands carreaux et sa couverture pelliculée brillante. L'auteur s'est inspiré d'un cahier en particulier de la marque Clairefontaine.



Figure 88 : *Cahier de Chantenay* (à gauche) et un cahier de la marque Clairefontaine (à droite)

L'artiste donne à ce livre l'apparence d'un cahier d'école qu'il détourne ensuite petit à petit au fil des pages en effaçant la réglure. Ce livre d'artiste ressemble plus à un cahier qu'à un livre et cela peut être déroutant pour le lecteur. Ainsi, la lectrice 1 a commenté en ouvrant ce livre : « Ah, c'est un vrai cahier. Il y a même pas un nom

d'auteur, c'est déstabilisant ». Le statut de livre disparaît au profit de celui de cahier, autrement dit d'un support pour l'écriture.

Le livre *la Déroute* (Figure 89) de l'artiste Nicolas Simarik est un pastiche du catalogue de La Redoute (Figure 89). L'artiste avait publié un an auparavant *Boulot*¹¹⁸⁷ un pastiche du journal gratuit *Métro*. Pour la *Déroute*, il a repris les caractéristiques matérielles de ce catalogue de vente par correspondance avec un format de 26 cm de haut par 21 cm de large, plus de 1200 pages, un poids de deux kilos, des pages dans un papier fin satiné et une couverture brillante.

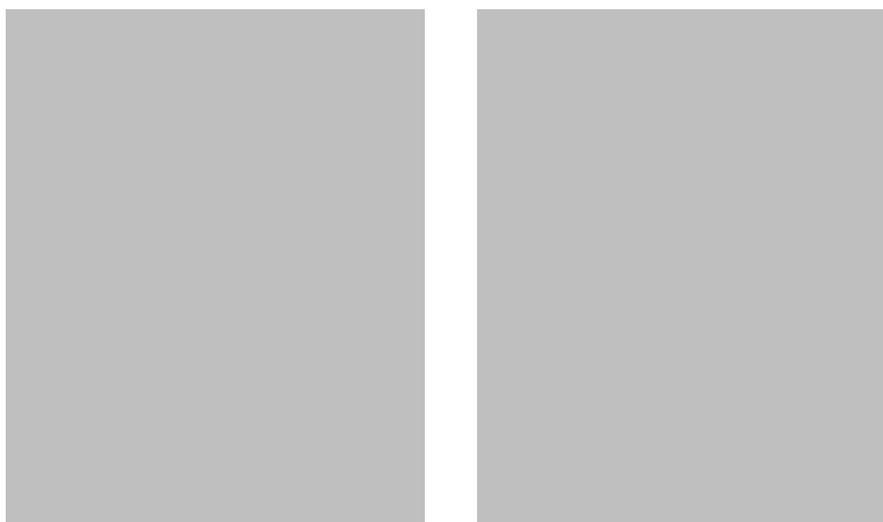


Figure 89 : *La Déroute* (à gauche) et catalogue automne-hiver 2004-2005 de La Redoute (à droite)¹¹⁸⁸

La combinaison de ces caractéristiques matérielles permet de reconnaître l'objet de référence. En outre, l'artiste imite la présentation graphique du catalogue d'origine et détourne le titre en intervertissant seulement deux lettres. La photographie sur la couverture montre l'artiste en train de rire d'une manière qui semble exagérée annonciateur du caractère parodique de l'ouvrage. Dans cet exemple, ce sont les codes d'un catalogue publicitaire particulier qui sont repris et l'artiste y fait directement référence.

¹¹⁸⁷ SIMARIK, Nicolas. *Boulot*. France : auto-édition, 2005. Tirage en 1000 exemplaires.

¹¹⁸⁸ L'image a été récupérée sur le site www.le-livre.fr. *LA REDOUTE - AUTOMNE-HIVER 2004-2005 / la femme / la lingerie / l'enfant / le sport / les boutiques de la maison / la beauté... de COLLECTIF | Achat livres - Ref R030135968 - le-livre.fr [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 22 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.le-livre.fr/livres/fiche-ro30135968.html>.*

Le livre *Cahier de dessin* (Figure 90) de Paul Cox est, d'après son titre et le texte en quatrième de couverture, un « livre de coloriage à l'envers » dans lequel les images sont déjà coloriées mais les contours sont à tracer.



Figure 90 : *Cahier de dessin* (à gauche) et un exemple de livre de coloriage¹¹⁸⁹ publié par l'éditeur Hemma

Les zones coloriées des images avec des traits de crayons apparents, la piqûre à cheval¹¹⁹⁰ ou encore l'absence de pagination peuvent inciter le lecteur à dessiner. Mais son format à l'italienne, son papier offset un peu épais et sa couverture mate ne lui donnent pas l'apparence d'un livre de coloriage (Figure 90). Par conséquent, le lecteur peut hésiter à écrire dessus et surtout s'il s'agit d'un adulte¹¹⁹¹. La lectrice 1 a exprimé ses réticences en disant « Un livre, tu n'oses pas trop écrire dedans. En même temps c'est ce qu'il te demande de faire mais tu as toujours un peu peur de le dénaturer ». Contrairement au *Cahier de Chantenay*, *Cahier de dessin* conserve son statut de livre.

On remarque dans ces trois exemples qu'il s'agit de combinaisons de plusieurs caractéristiques matérielles et que si le livre n'a pas suffisamment de caractéristiques communes avec l'objet auquel il se réfère comme dans *Cahier de dessin*, cela peut avoir une incidence sur la participation du lecteur. Le lecteur 3 avait dit à propos du livre *Autobiography* : « Ça me fait penser aux livres avec des autocollants quand on était petits. Je trouve que le papier ça évoque ça et ça sent pareil ». L'odeur et la vue du papier glacé blanc lui a évoqué les albums de l'éditeur Panini qu'il avait été

¹¹⁸⁹ RASKINET, Véronique et HEMMA (LIEGE, Belgique). *Mon gros livre de coloriage [dinosaures] 3-5 ans : [Album ?? colorier]*. Liège : Editions Hemma, 2019. ISBN 978-2-508-04510-3.

¹¹⁹⁰ Les feuilles sont assemblées et fixées à l'aide de deux agrafes au centre au niveau du pli.

¹¹⁹¹ On a remarqué dans le chapitre précédent que les enfants semblaient plus disposés à écrire et dessiner sur le livre lorsqu'il y était invité. Voir chapitre 8 section 3.2 Des expériences .

enfant, mais cela reste une évocation. Le livre ne présente pas suffisamment de caractéristiques pour que le lecteur y reconnaisse un album Panini. Pour ce faire, il faudrait probablement moins de pages et peut-être une piqûre à cheval. Le lecteur reconnaît un type de livre ou d'objet seulement si l'ouvrage présente suffisamment de caractéristiques qui permettent de l'identifier.

2.3 Des choix artistiques

Les différentes formes-livres mentionnées précédemment actualisent des stéréotypes de livres et donnent à l'œuvre l'apparence de livres ordinaires. Dans le texte *Bookworks revisités*, Carrión dit à propos d'un ensemble de livres d'artistes qu'il a présenté à l'occasion d'une conférence¹¹⁹² :

De prime abord, certains de ces exemples ont tout l'air de livres ordinaires. Je dirais même plus, ils tentent par tous les moyens de les imiter. En l'occurrence, l'artiste se propose de prendre pour modèle un genre de livre bien précis – les bandes dessinées ou les dictionnaires, par exemple. On reconnaît cependant qu'un artiste est conscient de la spécificité formelle du livre à sa manière d'exploiter les genres en vigueur, de les commenter et de les contester¹¹⁹³.

Carrión reconnaît dans les publications des artistes, un recours à des formes stéréotypées de livres même s'il ne les nomme pas ainsi. L'imitation de certaines formes-livres est alors un choix artistique.

Dans le texte *Other books*, publié 7 ans plus tard, il écrit aussi :

Le caractère ordinaire des *bookworks* leur assure une place dans le contexte culturel, c'est-à-dire artistique en général. Un contexte artistique spécialisé perd donc toute sa pertinence ou relève tout au plus de l'anecdote. Le plus sûr moyen de parvenir à quelque chose d'ordinaire est d'imiter la forme et le contenu de n'importe quel type connu de livre ordinaire (programmes de télévision, manuels scolaires, journaux intimes, annuaires téléphoniques, etc.)¹¹⁹⁴

Pour Carrión, adopter l'apparence d'un livre ordinaire est une condition nécessaire pour que l'art s'inscrive dans un contexte plus large que le « contexte artistique spécialisé ». Carrión écrit d'ailleurs dans ce même texte : « une pratique plus

¹¹⁹² Carrión a présenté une cinquantaine de livres d'artistes lors de la conférence *Options in Independent Art Publishing* organisée à New-York en 1979 par le Visual Studies Workshop de Rochester.

¹¹⁹³ CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008, p. 76.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 98-99.

complexe, plus rigoureuse et plus riche a supplanté la pratique artistique : la culture¹¹⁹⁵ ». La forme-livre est un « habit » qui permet à l'œuvre d'être ce « loup déguisé en agneau¹¹⁹⁶ » dont parle Ruscha. En ayant l'apparence d'un livre ordinaire, l'œuvre a une chance de prendre place dans le contexte culturel plutôt que dans une sphère artistique limitée. Alors Carrión invite à imiter un « type connu de livre ordinaire », autrement dit à mobiliser des stéréotypes.

Avant d'examiner quelques exemples tirés du corpus, on peut mentionner nos propres expérimentations dans le cadre du livre expérimental *Version 1, version 2, version 3, version 4, version 5...*¹¹⁹⁷ co-réalisé avec Benoît Pascaud et Claire Gauzente, qui reprend les codes d'un type de livre particulier, la thèse.



Figure 91 : *Version 1, version 2, version 3, version 4, version 5...*

Ce projet s'appuie sur les procédés plastiques observés et répertoriés dans le cadre de la thèse. Il vise une réflexion sur ces procédés et les expérimentent. Le livre s'inscrit dans une démarche de recherche et de création et dès les premières séances de travail, on a commencé à penser le livre comme une annexe de thèse. Cela nous a conduit à choisir un format A4, une structure *codex* avec une reliure thermocollée,

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 102.

¹¹⁹⁶ L'artiste a dit lors d'un entretien avec Bernard Blistène : « J'ai toujours aimé l'idée qu'ils désorientaient, et c'est ce qui arrivait à la plupart des gens qui les regardaient. Ils leur paraissaient très familiers, alors qu'ils étaient un peu comme un loup déguisé en agneau ». RUSCHA, Edward., Criqui, Jean-Pierre., *Huit textes, vingt-trois entretiens. Z??rich* : JRP/Ringier, 2010, p. 199.

¹¹⁹⁷ COLLECTIF RESEARCH GAP. *Version 1, version 2, version 3, version 4, version 5...* Nantes : [s. n.], 2017. Le projet de ce livre expérimental est présenté dans le chapitre 6, Réalisation du livre *Version 1, version 2, version 3, version 4, version 5...*

une couverture et du papier blanc ordinaire. En outre, cela a eu une incidence sur le contenu puisqu'on a décidé d'écrire une introduction et de structurer le contenu en chapitres. Il ne s'agit pas d'une imitation fidèle de la thèse car on ne reprend pas les codes graphiques d'un document académique, ni la mention du jury sur la première de couverture ou encore le résumé en quatrième. Mais avec ce format et ce papier, la matérialité indique au lecteur que ce livre est lié à une thèse.

Les formes observées dans le corpus permettent de distinguer au moins deux cas de figure. (1) L'artiste recourt à une forme-livre stéréotypée en reprenant certains codes habituellement associés à un type de livre (e.g. *Feuilleté*). (2) L'artiste imite un ouvrage ou un objet en particulier en y faisant directement référence (e.g. *La Déroute*) ou non (e.g. *Atlas* et *Cahier de Chantenay*). Dans ce deuxième cas, le stéréotype est présent *de facto*.

Concernant le premier cas de figure, lors de l'entretien, Julien Nédélec a dit en parlant de *Feuilleté* :

moi j'aime l'idée qu'on le lise et c'est pas pour rien que je reprends les codes du roman pour l'objet, c'est parce qu'il y a cette volonté de lire un objet et quand on lit un objet ça veut dire aussi essayer de le décrypter.

On voit dans ses propos qu'il s'agit d'un choix conscient. En donnant à son livre l'apparence d'un roman¹¹⁹⁸, il espère inciter le lecteur à « décrypter » le livre, autrement dit à le décoder. L'artiste utilise d'ailleurs le terme « codes ».

Le livre *Atlas* imite un atlas des années cinquante. On a vu que cet ouvrage prenait pour modèle un atlas en particulier celui des géographes Schrader et Gallouédec publié en 1952. Lors de l'entretien téléphonique avec Michel Baverey qui co-éditait le livre avec le FRAC des Pays de la Loire, l'éditeur a expliqué :

une fois que l'idée d'un atlas des années 50 a été choisie, le reste en a un peu découlé parce que quand on regarde un atlas des années 50 ou un atlas de façon générale, ben c'est pas compliqué on voit le monde de façon géographique, on voit le monde de façon géopolitique et ensuite on a un découpage continent par continent et à l'intérieur de chaque continent, on a

¹¹⁹⁸ On l'a identifié comme un recueil de poésie du fait de son format étiré, son caractère épuré et probablement aussi parce qu'il présente un faible nombre de pages.

des zooms sur des pays voilà. Donc on s'est totalement inspirés de ça et puis à la fin on a un index¹¹⁹⁹.

On voit ici que le stéréotype de l'atlas – une idée inspirée par les cartes de Wim Delvoye qui étaient exposées au FRAC – est le point de départ du projet et les choix matériels et graphiques résultent de cette idée.

Le livre *Cahier de Chantenay* imite un cahier d'écolier en particulier de la marque Clairefontaine. L'artiste explique son projet :

Là l'idée de faire un cahier, en plus d'une autre œuvre¹²⁰⁰ parce que c'était une autre œuvre, c'était de faire ce cahier avec vraiment la trame, les souvenirs du collège, où on te dit « feuilles grands carreaux, déplacez la marge de deux carreaux » [rires] et un peu le traumatisme de ça. Et donc je me suis dit que j'allais faire un cahier qui... comme un des objectifs du secondaire c'est d'amener à l'autonomie, et donc de ces lignes qui disparaissent et qui font un objet visuel en plus, cette petite composition, qui pourrait être quasiment une partition, arrive à l'autonomie qui est le cahier blanc. Et donc je fais ça, j'utilise un objet qui est dans leurs codes¹²⁰¹

L'idée du cahier d'écolier est le point de départ du projet. Comme dans le cas d'*Atlas*, les choix matériels et graphiques découlent de cette première idée. Celle-ci est liée au contexte dans lequel a émergé le projet : une œuvre implantée au sein du collège de Chantenay dans le cadre des 1% artistique. L'artiste reprend des codes connus du public auquel ce livre est destiné, les élèves de sixième de ce collège.

2.4 Incidence sur l'envie de lire

Les participants aux deux études Q avaient réalisé leur classement après avoir consulté les livres, en les feuilletant, en s'arrêtant sur certaines pages ou en lisant parfois le texte sur la couverture. Dans le cadre des séances individuelles avec les lecteurs, la première étape consistait à choisir un livre dans un échantillon, là encore après un examen rapide¹²⁰². Certains commentaires des participants à ces différentes enquêtes ont révélé que la reconnaissance d'un stéréotype de livre pouvait être déterminante pour l'envie de lire ou de ne pas lire le livre.

¹¹⁹⁹ Entretien avec Michel Baverey, op. cit.

¹²⁰⁰ L'auteur parle de l'œuvre in-situ *Operatio* réalisée au sein du collège de Chantenay.

¹²⁰¹ Entretien avec Julien Nédélec, op.cit.

¹²⁰² Sur les dix séances, seul le lecteur 10 n'a pas réalisé cet examen ayant décidé de ne pas ouvrir les livres pour faire son choix.

Dans *Stéréotype et lecture*, Dufays s'intéresse au moment qui précède la lecture. Il écrit :

Il va de soi que tant que le texte n'a pas été entamé par le lecteur, les informations à son propos sont parcellaires et incertaines ; elles constituent davantage des *préjugés* ou des *hypothèses* que des connaissances réelles. Ces informations n'en agissent pas moins comme des agents de *sélection* : c'est dans la mesure où elles répondent au contenu attendu que le lecteur décide ou non d'entamer la lecture¹²⁰³.

L'auteur mobilise la notion de « précadrage » qu'il définit ainsi :

Si le lecteur nourrit toujours certaines attentes à propos du texte qu'il s'apprête à parcourir, il possède aussi fréquemment – ou croit posséder – un certain nombre d'informations préalables à son sujet. J'appelle *précadrage* l'opération qui consiste à projeter de telles informations sur l'artefact textuel¹²⁰⁴.

Il distingue plusieurs types de *précadrages*¹²⁰⁵. La reconnaissance d'un stéréotype de formes-livres semble contribuer à l'un d'entre eux que l'auteur appelle le *précadrage typo-générique*, et qu'il définit de la manière suivante :

Le *précadrage typo-générique* consiste pour sa part à classer le texte dans un type et/ou un genre discursif préexistant. Comme la précédente, cette opération se fait presque toujours au simple vu du paratexte : le type de titre, le nom de l'auteur, la mention d'un nom de collection, l'illustration, et souvent la mention explicite de son genre sont autant d'éléments qui permettent au lecteur de classer immédiatement le texte¹²⁰⁶.

On émet l'hypothèse que les formes-livres qui mobilisent des stéréotypes peuvent contribuer aussi à ce précadrage.

Ainsi par exemple, face à un livre qui présente une combinaison suffisante de caractéristiques matérielles et graphiques du livre pour enfant, le lecteur estimera qu'il a dans ses mains un livre pour enfant et cela pourra avoir une incidence sur son envie de lire ce livre. Le lecteur 1 de l'étude Q 2019 a dit à propos de *Basic Space* classé en -2 : « un adulte n'a pas envie de lire ce genre de livre [...] il est fractionné de plusieurs façons, c'est pas très pratique [...] mais pour des enfants je conçois très bien ». Il l'identifie comme un livre pour enfant notamment à cause de sa structure

¹²⁰³ JEAN-LOUIS, Dufays. *Stéréotype et lecture*. Liège : P. Mardaga, 1994, p. 128.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁰⁵ Il distingue quatre types de précadrages : le précadrage historico-culturel, le précadrage typo-générique, la précompréhension et la préévaluation. *Ibid.*, p. 126-128.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 127.

dépliable. Si on prend le cas du livre *Dans la lune*, on voit que le participant 3 (étude 2019) l'identifie comme un livre pour enfant. Il a dit « c'est une histoire imagée pour des enfants » et l'a classé tout en bas de son classement ne souhaitant pas lire un livre pour enfant. À l'inverse, la jeune lectrice 5 avait dit en feuilletant le même livre : « Ah ouais, celui-là il donne trop envie de le regarder » puis elle avait ajouté : « Donc là tu as des belles couleurs qui donnent très envie de regarder aux enfants ». Elle semble avoir reconnu un livre destiné aux enfants et a envie de le lire. On peut citer aussi la participante 3 (étude 2018) qui classe en tête de son classement deux livres pour enfants, *Cahier de dessin* et *Basic Space* en commentant à propos de ce dernier : « j'y suis sensible parce que moi je vous disais je travaille en médiathèque plutôt en section jeunesse et j'ai beaucoup de mission auprès des tout-petits les 0-3 ans ». Elle identifie ces livres comme étant destinés aux enfants mais cela ne la rebute pas. Bien au contraire puisque cela rejoint ses missions de médiation du livre auprès des enfants.

Certains lecteurs identifient des livres du corpus comme des « catalogues d'exposition ». C'est le cas du lecteur 3 qui dit à propos de *Cloak* : « Ça m'évoque un style de livre que j'ai découvert avec Louis ça m'évoque les livres qu'on achète à la fin d'un vernissage ». La reconnaissance d'un catalogue d'exposition peut contribuer à l'envie de lire. Durant la séance avec le lecteur 7, ce dernier avait choisi de lire *Toi, par Lui et Moi*. Invité à commenter ce choix, il a dit à propos des autres livres :

- Deux tiers c'est plus du graphisme que du texte et généralement les livres comme ça [*Cloak* et *Autobiography*], je les vois plus comme des catalogues d'expo et donc dans un autre contexte je les lirai » et « celui-là [*Dans la lune*] sur le coup il m'a fait plus penser à un catalogue d'expo
- Donc tu avais plus envie de...
- Un format classique.

Dans cet exemple, le participant qualifie de « catalogues d'expositions » des livres qui n'en sont pas à proprement parler. En effet, bien que *Cloak* et *Dans la lune* aient d'abord été des expositions, ces publications sont des œuvres autonomes et pas seulement une documentation relative à une exposition. Le lecteur n'a pas envie de lire ce type de livres dans le cadre de la séance.

Le livre *Autobiography* semble avoir été identifié par certains enquêtés comme un livre conceptuel bien que dans leurs propos, ils ne le formulent pas clairement. La lectrice 6 dit après avoir feuilleté quelques pages : « ce type de livres avec juste des mots moi ça me parle pas [...] je trouve qu'il y a pas une recherche artistique particulière ». Le participant 15 (étude 2019) a dit du même livre qu'il classe en bas de son classement :

- j'aime pas ce genre de choses. C'est assez prétentieux je trouve.
- Et qu'est-ce qui est prétentieux ?
- C'est prétentieux. L'ensemble me paraît un peu, oui prétentieux. Sans intérêt, enfin pas beaucoup d'intérêt et prétentieux ».

Les deux enquêtés parlent de « type de livres avec juste des mots » et de « ce genre de choses » pour ce livre qu'ils n'ont pas envie de lire et qu'ils semblent associer à l'art conceptuel.

Ces quelques exemples permettent d'envisager comment la reconnaissance d'un stéréotype de livre par le biais notamment de sa forme matérielle¹²⁰⁷ peut contribuer à l'envie de lire.

2.5 Incidence sur la manière de lire

On va envisager à présent l'incidence des stéréotypes sur la manière de lire. On dispose ici seulement de quelques exemples. Une véritable démonstration nécessiterait de faire d'autres séances d'observation et d'entretien en focalisant notre attention sur ces aspects particuliers mais on peut d'ores et déjà émettre une hypothèse : en encourageant d'autres gestes de lecture, la reconnaissance d'un stéréotype de livres a une incidence sur la manière de lire.

Si le livre à l'apparence d'un livre ordinaire, on peut s'attendre à ce que le lecteur adopte des gestes de lecture habituels et tourne les pages dans l'ordre respectant ainsi l'ordre du livre. Le livre *Cloudbuster project Maroc* a le format d'un livre de poche et à cet égard, on peut dire qu'il ressemble à un livre ordinaire. Mais sur sa couverture, en plus du titre et du nom de l'auteur se trouve un texte descriptif qui lui donne un

¹²⁰⁷ La forme-livre est un des éléments permettant d'identifier le stéréotype aux côtés du titre, du travail graphique, du texte éventuel sur la couverture etc.

caractère inhabituel. En ouvrant le livre, on y découvre des photographies mais plus aucun texte, contrastant ainsi avec la couverture.



Figure 92 : 1^{er} et 4^e de couverture (à gauche et au centre) et double page (à droite) de *Cloudbuster project Maroc*

On a remarqué que les lecteurs avaient tendance à tourner les pages de ce livre dans l'ordre. Cela s'explique par la présence de séries photographiques qui se suivent de manière chronologique dans le livre. Ce livre se prête à une lecture plutôt linéaire – à l'exception de quelques retours en arrière lorsqu'il y a plusieurs séries photographiques sur la page – et le format poche encourage cette lecture.

La lectrice 6 explique après avoir lu ce livre :

Quand je te dis que je le trouvais vraiment bien construit et que je te disais tu vois ça fait un peu polar, je trouve qu'il se prête bien à cette lecture là parce qu'il est bien construit narrativement, on voit bien qu'il nous raconte une histoire [...] les successions de photos nous racontent l'histoire [...] je l'ai lu un peu comme un, enfin je l'ai lu ouais tu vois je te dis je l'ai lu en plus, ouais je l'ai regardé comme un polar.

Elle compare la lecture de ce récit visuel qu'elle essaie de déchiffrer au fil des pages à celle d'un polar. Si le format n'est pas le seul élément qui invite à une lecture linéaire, il est en cohérence avec le contenu.

On a évoqué dans les sections précédentes les propos de Julien Nédélec au sujet du livre *Feuilleté*. L'artiste a donné à son livre l'apparence d'un roman afin d'encourager le lecteur à « décrypter » le livre.



Figure 93 : 1^e et 4^e de couverture (à gauche et au centre) et une double page (à droite) de *Feuilleté*

La lectrice 1 a feuilleté ce livre, puis a relu le titre. On lui a demandé : « Quand tu as vu la couverture, tu t'attendais à cela ? » et elle a répondu : « Non, je pensais qu'il y aurait du texte dedans ». L'apparence d'un livre ordinaire particulier, le roman, crée des attentes chez la lectrice et celles-ci sont déçues en ouvrant le livre. La lectrice, surprise de ne pas retrouver l'effet attendu – la présence de texte dans un objet qui ressemble à un roman – a dit en parcourant le livre : « Ah il ne se passe pas grand-chose. C'est pas d'un grand intérêt ». Il s'agit de la première séance d'observation et la participante a consulté 16 livres et donc accordé très peu de temps à chacun des ouvrages. Mais cela met en évidence qu'en jouant avec un stéréotype de livre, l'artiste crée un décalage dans nos habitudes de lecture. Il invite le lecteur à la réflexion à laquelle celui-ci se prêtera s'il décide d'accorder du temps à l'œuvre.

On peut s'attendre à ce qu'un lecteur ayant identifié un livre comme un livre de l'art contemporain (e.g. un « catalogue » ou un « livre conceptuel ») se permette de ne pas suivre scrupuleusement l'ordre du livre si rien de l'y encourage (e.g. présence d'une pagination). Le lecteur 3 a identifié *Cloak* comme un catalogue d'exposition.



Figure 94 : 1^e et 4^e de couverture (à gauche et au centre) et une double page (à droite) de *Cloak*

Il a dit : « ça m'évoque les livres qu'on achète à la fin d'un vernissage. Ça n'a d'intérêt que si on le rattache à quelque chose [...] Quand quelque chose est identifié à un catalogue, j'ai plutôt la technique du « coup d'œil ». Lorsqu'il croit reconnaître un catalogue, ce lecteur se permet une lecture pas nécessairement linéaire et peut-être aussi moins attentive.

On remarque en outre que face à un livre d'artiste dont la ressemblance avec un autre objet est très fidèle, les lecteurs sont parfois désorientés car ils ne savent plus comment appréhender ces objets.

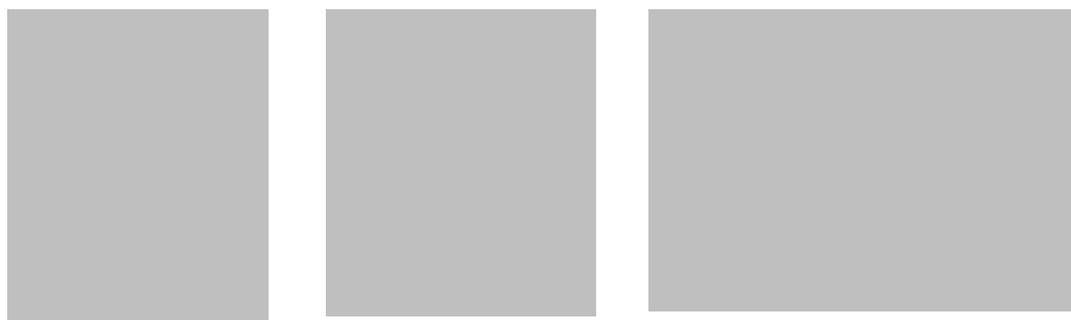


Figure 95 : 1^{er} et 4^e de couverture (à gauche et au centre) et une double page (à droite) de *Cahier de Chantenay*

C'est le cas par exemple du livre *Cahier de Chantenay* face auquel on est amené à se demander s'il s'agit d'un livre ou d'un cahier ; et par conséquent si on doit se contenter de le regarder ou si on peut véritablement écrire ou dessiner dessus. Cette hésitation intéresse l'artiste Julien Nédélec comme on le voit de cet extrait de l'entretien :

JN – le livre, il est anonyme, ce qui empêche pas qu'il ait un auteur, puisqu'il y a pas mon nom, c'est écrit « Cahier de Chantenay », et en gros c'est un effort intellectuel du collégien, du propriétaire, de choisir s'il va l'utiliser comme un cahier ou comme une œuvre d'art. Donc c'est lui en fait qui donne son propre statut à l'objet qui est par ailleurs une œuvre...

CA – Dès lors qu'on écrit dessus, est-ce qu'il perd ce statut ?

JN – Ouais, ouais, moi je trouve qu'il devient autre chose, ce qui n'est pas moins bien. Mais c'est aussi un des trucs qui me plaît, c'est dans une idée très fluxus, une espèce d'utopie que tout le monde peut être artiste. C'est à partir du moment, vu qu'il est anonyme, où quelqu'un écrit dessus, ça vient plus le *Cahier de Chantenay* de Julien Nédélec, ça devient son cahier, et donc c'est lui qui devient l'auteur de ce cahier. Ça joue avec toute cette ambiguïté

En jouant avec les codes d'un type d'objet particulier, le cahier d'écolier, l'artiste amène le « lecteur » à s'interroger sur l'objet qu'il a dans ses mains, à son statut et à sa manière de le « lire ».

Le participant 12 (étude Q 2019) a rencontré des difficultés pour classer ce livre et a choisi de le placer en o. Il explique : « Ben le cahier, je voyais pas trop où le mettre, ça reste un cahier même s'il y a des trous dedans, dans les lignes. Ça reste toujours un cahier, y a pas de lecture en fait ». On voit que pour cet enquêté *Cahier de Chantenay* n'a pas le statut de livre, ni d'ailleurs celui d'œuvre, il a le statut de l'objet auquel il ressemble, un cahier d'école. Par ailleurs, on a vu dans le huitième chapitre¹²⁰⁸ que la lectrice 1 était moins réticente à écrire ou dessiner sur ce livre plutôt que sur le livre *Cahier de dessin* ou de plier les pages de *Spaces*. À la question « Est-ce que tu t'en servirais ? », elle avait répondu : « S'il est gratuit, peut-être. Oui, un livre qui ressemble à un cahier, tu as plus tendance à écrire dedans. Surtout là où il y a des carreaux ». L'apparence de cahier et la gratuité favorise la participation du lecteur. Ces quelques exemples montrent que des formes stéréotypées de livres peuvent avoir un effet sur la manière de lire.

Cette dernière section a montré la pertinence de la notion de stéréotype, déjà mobilisée dans des travaux consacrés à la lecture du texte, pour penser la participation des formes-livres à l'expérience de lecture. On a constaté que :

- (1) certains artistes ont recours à des stéréotypes de formes-livres issus de l'édition traditionnelle ;
- (2) lorsque les lecteurs reconnaissent ces stéréotypes, ils s'attendent à un certain type de contenu (e.g. du texte dans un « broché ») ou ils rattachent le livre à un milieu particulier (l'art contemporain) ou à un type de public (e.g. un livre pour enfant) ;
- (3) la reconnaissance d'une forme-livre stéréotypée a un effet sur l'envie de lire et sur la manière de lire le livre.

En s'emparant des formes standardisées du livre, les artistes invitent les lecteurs à s'interroger sur ces formes et à prendre conscience de l'effet de celles-ci sur leur

¹²⁰⁸ Voir chapitre 8, section 3.2 Des expériences .

lecture. Ainsi, le lecteur du livre *Feuilleté* qui reprend « les codes du roman », s'attend à trouver du texte sur les pages et sera surpris – peut-être même déçu – de n'y trouver que des traces d'encre. Cette rupture dans l'usage de formes-livres stéréotypées permet de prendre conscience que ces formes aussi banales et familières qu'elles soient, conditionnent le lecteur.

Conclusion

Dans ce neuvième et dernier chapitre, on s'est attaché à penser comment les formes-livres participent à l'expérience de lecture. Le chapitre précédent qui a réalisé un examen des effets des formes-livres dans l'expérience de lecture a mis en évidence comment la forme-livre contraint le corps du *liseur* qui, sans en être conscient, s'adapte à l'objet, élaborant parfois de véritables stratégies. La contrainte matérielle est un mode de participation des formes-livres à l'expérience de lecture. Dans ce dernier chapitre, on en a envisagé deux autres à partir des concepts d'*affordance* et de stéréotype.

Le concept d'*affordance* tel qu'il a été théorisé par Gibson permet de penser l'articulation entre les propriétés matérielles du livre et les actions des lecteurs. Les exemples puisés dans les séances d'observation illustrent cette application de la théorie des *affordances* au livre d'artiste. Elle montre l'incidence des perceptions - parfois « erronées » ou absentes – d'actions potentielles du *liseur* avec le livre. Comme dans le cas des contraintes matérielles, on se situe ici au niveau de l'expérience concrète des formes-livres.

Les stéréotypes permettent d'étudier un niveau différent puisque les caractéristiques matérielles ont une portée symbolique. Elles sont associées à un type de contenu, un destinataire spécifique ou un milieu particulier. En s'emparant de ces stéréotypes, les artistes jouent avec les attentes du lecteur en créant un effet de surprise qui conduit le lecteur à s'interroger sur les effets des formes-livres.

Le théoricien allemand Hans Ulrich Gumbrecht qui s'est intéressé aux « matérialités de la communication » a fait la distinction entre « effets de présence » et « effets de signification » des médias¹²⁰⁹. On peut dire que les contraintes matérielles et les *affordances* permettent d'envisager plutôt des effets de présence des livres, et les stéréotypes, des effets de signification.

¹²⁰⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Éloge de la présence: ce qui échappe à la signification*. [S. l.] : Libella-Maren Sell Editions, 2010. ISBN 2-35580-023-5.

Conclusion de la troisième partie

Cette troisième partie constitue le second volet de l'étude empirique et examine les formes-livres en situation grâce à plusieurs enquêtes menées auprès de lecteurs. Le septième chapitre revient sur deux études réalisées à l'occasion de la Nuit Européenne des chercheur.e.s et mobilisant la méthodologie Q visant à étudier la contribution des formes-livres à l'envie de lire un livre d'artiste. Elles ont révélé des envies de lire variées reposant sur des motivations à lire qui reprennent, en les adaptant, les motivations artistiques « regarder », « jouer », « lire une histoire », « réfléchir » et les complète en ajoutant « toucher/manipuler ». On a pu voir aussi l'importance donnée au confort de lecture et la sensibilité des personnes à l'esthétique des livres. Les envies de lire relatives au confort de lecture, à l'esthétique des livres et à la motivation « toucher/manipuler » impliquent les caractéristiques matérielles des livres.

Le huitième chapitre a permis d'étudier la contribution des formes-livres à l'expérience de lecture en commençant par examiner l'interaction physique des lecteurs avec les livres d'artistes. On a constaté que la forme matérielle du livre pouvait être impliquée dans l'activité des mains et du regard et dans les perceptions haptiques, visuelles, olfactives et auditives du *liseur*. En s'intéressant à la construction du sens et à certaines expériences de lecture ludiques et participatives, on a remarqué que les lecteurs tenaient compte de la forme matérielle des livres dans leur interprétation des œuvres. On a vu aussi que certains livres nécessitaient que les lecteurs comprennent d'abord leur « fonctionnement » et que la lecture des *seuils* du livre d'artiste pouvait être déterminante. Afin de caractériser la lecture des livres d'artistes, on a repris les « motivations à lire un livre » du chapitre précédent, à savoir « regarder », « jouer », « lire une histoire », « réfléchir » et « toucher/manipuler », qui conviennent aussi pour désigner des modalités de lecture des livres d'artistes qui constituent des déclinaisons du *lire*.

La thèse se termine par de nouvelles propositions pour penser les effets des formes-livres dans la lecture à partir du concept d'*affordance* tel qu'il a été théorisé par Gibson, et de celui de stéréotype à partir des travaux de Dufays. Le concept d'*affordance* permet de penser l'articulation entre les propriétés matérielles du livre et les actions des lecteurs. Celui de stéréotype permet d'étudier la portée symbolique

de combinaisons de caractéristiques matérielles. Les artistes jouent avec ces stéréotypes, et avec les attentes qu'ils créent chez le lecteur amenant celui-ci à se questionner. Ces deux concepts s'ajoutent à la notion de contraintes matérielles développée dans le huitième chapitre pour désigner des modes de participation des formes-livres à l'expérience de lecture. En empruntant les termes de Hans Ulrich Gumbrecht, on a remarqué que les contraintes matérielles et les *affordances* désignent des « effets de présence » des livres, et les stéréotypes, des « effets de signification¹²¹⁰ ».

¹²¹⁰ *Ibid.*

CONCLUSION GÉNÉRALE

Ce travail est parti du constat qu'on comprenait mal l'impact du support dans l'expérience de lecture d'un livre imprimé et du postulat que les livres d'artistes constitueraient - par l'attention apportée à la forme matérielle- de « bons objets » pour l'étude de cette contribution. On a donc examiné le rôle du médium et des formes-livres dans le cas, spécifique, des livres d'artistes et de la lecture singulière - à la fois contemplation, manipulation, consultation - qu'ils appellent.

Quel serait alors, l'effet produit par la lecture manipulation de la matérialité du livre d'artiste ? Qu'est-ce cela fait au lecteur de « lire » un livre d'artiste ? Qu'est-ce qu'on « comprend » de la matérialité et/ou du livre, et/ou de l'art, et/ou de soi ? grâce à cette expérience physique, haptique et oculaire d'un livre bien visible, rarement lisible et parfois illisible ? Dans la première partie, on a articulé la notion de forme-livre à celles d'appropriation, d'expérience et de parcours, et conclu que le lecteur d'un livre d'artiste rencontre l'œuvre à travers une forme spécifique, la forme-livre qui s'apparente à une architecture. Dans la deuxième partie, en extrayant des types de nos données, on a reconnu des formes standardisées de l'édition traditionnelle et remarqué que les ouvrages contemporains étudiés reflétaient une certaine académisation des livres d'artistes. Dans la troisième partie, on a constaté des « effets de présence » de la matérialité agissant sur le corps en train de lire par le biais de contraintes matérielles et indiquant au lecteur des actions possibles par sa visibilité et sa tangibilité. On a vu aussi que les artistes jouent avec les stéréotypes, et avec les attentes qu'ils créent chez le lecteur amenant celui-ci à se questionner, conduisant ainsi à des « effets de signification ».

Dans son ouvrage miniature *The architecture of the book*¹²¹¹ qui fait la rétrospective de son travail, Irma Boom écrit :

The distribution of information has always been dependent on its changing form. The classic book can't escape that and is now feeling it acutely, The digital book is decidedly on the rise. But its appearance in the form of flat, digital images need not threaten the three-dimensional book. The new competition even encourages us to explore the intrinsic characteristics of the

¹²¹¹ BOOM, Irma et LOMMEN, Mathieu. *Irma Boom : the architecture of the book*. Amsterdam : University of Amsterdam Bijzondere collecties, 2013, 1 vol.

printed book more intensely. I think we stand on the verge of a new flourishing of the classic book¹²¹².

Ces remarques de 2013, font écho aux propos d'Ulises Carrión non dénués de provocation :

À ma connaissance, seuls les artistes célèbrent la mort du livre. Incroyable mais vrai, le reste du monde semble indifférent.

Seuls les artistes font aux livres des adieux solennels, avec chants, icônes, saintes huiles, rituels, feux d'artifice – bref, tout ce qu'il faut en pareil cas¹²¹³.

Avec trente ans d'écart donc, Boom et Carrión se rejoignent dans une invitation à célébrer et explorer - à travers le livre d'artiste - les caractéristiques intrinsèques du livre ordinaire, et son renouvellement potentiel. Une question particulièrement prégnante aujourd'hui où le numérique a remis en cause l'hégémonie de l'imprimé mais également réaffirmé l'importance du support, de la matérialité, matérielle ou virtuelle, à travers les technologies haptiques.

Au moment de conclure, on regarde à distance le travail accompli sur plusieurs années, ce qui nous conduit à constater le chemin parcouru par la thèse et peut-être à identifier quelques-unes de ses contributions significatives.

Sur le plan thématique, on avait établi dans l'état des connaissances que la matérialité des livres en général était peu étudiée : notre recherche a cherché à pallier ce manque, à « révéler » la matérialité du livre au moyen d'un travail de documentation, en étudiant les différents aspects de la production des livres d'artistes, en scrutant l'interaction du lecteur avec cet objet livre. On soulignera notamment les « interventions plastiques » répertoriées dans la base de données, sous les catégories « ajouts », « retraits » et « autres interventions » : ce répertoire d'actions plastiques sur le livre donne à voir les nombreuses possibilités d'expression par le livre qui s'additionnent aux choix conventionnels de structure, format, matériaux, reliure, etc. Le livre d'artiste n'est pas le seul type de livre concerné par ces

¹²¹² Traduction : La diffusion de l'information a toujours été tributaire de l'évolution de sa forme. Le livre classique n'y échappe pas et le ressent aujourd'hui de manière aiguë. Mais son apparition sous forme d'images plates et numériques ne doit pas menacer le livre tridimensionnel. La nouvelle concurrence nous incite même à explorer plus intensément les caractéristiques intrinsèques du livre imprimé. Je pense que nous sommes à l'aube d'un nouvel épanouissement du livre classique. Elle a peut-être même déjà commencé : la Renaissance du livre. BOOM, Irma et LOMMEN, Mathieu. *Irma Boom: the architecture of the book*. Trad. par John A. LANE. Amsterdam : University of Amsterdam Bijzondere collecties, 2013, 1 vol., p. 70-71. ISBN 978-94-6226-035-1.

¹²¹³ CARRIÓN, Ulisses. We have won! Haven't we? *Flue 3 no.* 1983, Vol. 2 ; CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008, p. 88.

interventions plastiques – d’ailleurs minoritaires dans les livres du corpus. Ces interventions sont présentes en effet massivement dans les albums pour la jeunesse¹²¹⁴, dans des ouvrages comme ceux de la *liberatura* dans le domaine littéraire ou encore dans certains beaux-livres à l’instar de ceux créés par la conceptrice hollandaise Irma Boom¹²¹⁵.

La base de données liste également les « propositions d’actions » qui invitent le lecteur à « transformer » le livre d’artiste. Cette pratique implicite des « propositions d’actions » est également très présente, à des fins didactiques et ludiques, dans les albums pour la jeunesse et même dans les livres numériques qui invitent à cliquer sur diverses fonctionnalités. Ce faisant, la thèse identifie le dispositif pragmatique de communication entre auteur et lecteur, tel qu’il est instauré dans le cas particulier du livre d’artiste. D’un côté l’étude de la matérialité du livre d’artiste pointe du doigt la différence d’intentions et de réception entre livre d’artiste et livre ordinaire, entre « l’auteur » d’un livre d’artiste et l’auteur d’un livre ordinaire imprimé ; ou même l’auteur-illustrateur d’un album pour la jeunesse. Le premier s’inscrit dans une démarche radicalement artistique, et de preuve par l’exemple du fait absolu que le « medium est le message¹²¹⁶ », pour reprendre la célèbre de Marshall McLuhan. Le second s’inscrit dans une zone franche où l’expression artistique et le médium livre sont mis au service de la littérature et d’une médiation culturelle plus large. Malgré ces différences de taille, l’étude de la matérialité du livre d’artiste - aux confins extrêmes de la culture imprimée - rejoint toutefois le domaine plus vaste des travaux sur la co-construction du sens par le producteur et le récepteur, une notion qui est désormais au cœur des réflexions contemporaines sur les usages et pratiques culturelles.

¹²¹⁴ MUNARI, Bruno. *Dans la nuit noire*. [S. l.] : Muggiani Editore, 1956 ; MARI, Enzo. *L’altalena*. Mantoue : Corraini, 2002 ; ALEMAGNA, Beatrice. *Gisèle de verre*. Paris : Seuil jeunesse, 2002. ISBN 978-2-02-056047-4 ; BIANCO-LEVRIN, Nicolas. *Oeil pour oeil*. Lachaux : l’Atelier du poisson soluble, 2003 ; ABĪ RĀŠĪD, Zinaĕ. *38, rue Youssef Semaani*. Paris : Cambourakis, 2006, 1 vol. ISBN 978-2-916589-01-5 ; LEE, Suzy. *La vague (Wave)*. Paris : Kaléidoscope, 2009 ; BOISROBERT, Anouck, RIGAUD, Louis et STRADY, Sophie. *Dans la forêt du paresseux*. Paris : Hélium, 2010, 1 vol. ISBN 978-2-35851-052-3 ; FÉLIX, Lucie. *2 yeux ?* Paris : les Grandes personnes, 2011, 1 vol. ISBN 978-2-36193-160-5 ; CARON, Marion et TRIMARDEAU, Camille. *Hello tomato*. Strasbourg : Éditions du Livre, 2016. Voir AUBRY, Chloé. *Mémoire de master : Comment la matérialité du livre participe-t-elle à la narration dans l’album de jeunesse ?*, sous la direction de Brigitte Ouvry-Vial, Université du Mans. 2014.

¹²¹⁵ BOOM, Irma. *Sheila Hicks : Weaving as Metaphor*. Yale : Yale University Press, 2006. 8 11/16 x 6 1/8 x 2 3/16" (22 x 15.5 x 5.6 cm) ; BOOM, Irma. *N° 5 culture Chanel*. Paris : La Martinière, 2013. ISBN 978-2-7324-6132-8 ; LECCIA, Ange et BOOM, Irma. *Arrangement*. Netherlands : Den Haag, 1994. ISBN 978-90-73799-11-0 ; BUTLER, Jennifer. *James, Jennifer, Georgina : [are the Butlers]*. London : Erasmus publishing, 2010, 1 vol. ISBN 978-0-9566266-0-8. .

¹²¹⁶ MCLUHAN, Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. London : Routledge & Kegan Paul, 1964.

Sur le plan méthodologique, des méthodes de recherche variées ont été mobilisées, certaines qualitatives (bibliographie matérielle, observation, entretiens), d'autres quantitatives (analyses statistiques) ou mixtes (méthode Q). La réalisation du livre expérimental et du workshop ont permis de se familiariser à des démarches de recherche-crédation et de recherche-action. Expérimenter ces méthodes variées et les combiner pour recueillir des informations complémentaires a conduit à s'interroger sur le comment faire de la recherche ? On a vu l'intérêt d'utiliser à certains moments des méthodes permettant de recueillir des informations riches en détails, et à d'autres, des méthodes qui à l'inverse vont résumer les informations et permettre d'observer des tendances plus générales. Par ailleurs, la thèse fournit plusieurs outils qui pourraient être réutilisés, adaptés ou perfectionnés dans le cadre d'autres recherches sur le livre et la lecture. Parmi ces outils, il y a notamment la base de données qui a facilité le maniement d'un grand nombre de traits et aspects des livres et permis de réaliser une analyse typologique. On espère que la terminologie utilisée, les catégories proposées et la réflexion sur la documentation du livre d'artiste pourront contribuer à d'autres travaux sur le livre d'artiste¹²¹⁷, plus largement sur l'album et sur les effets de lecture de la matérialité des objets de lecture. On peut mentionner aussi la grille d'observation qui pointent différents éléments observables (e.g. position des mains, rythme de la tourne des pages) du corps du lecteur lisant. Elle pourrait servir à d'autres séances d'observation de lecteurs confrontés à d'autres types de livres. Les collaborations qu'on a pu avoir dans le cadre de la thèse nous encouragent à envisager la recherche dans une perspective collaborative et de science ouverte, en rendant nos outils et travaux disponibles.

La thèse constitue également un apport aux connaissances sur l'expérience de lecture. Dans son ouvrage de synthèse des études sur la lecture¹²¹⁸, Vincent Jouve a rappelé qu'elle est « une activité complexe, plurielle, qui se développe dans plusieurs directions¹²¹⁹ » avant de présenter les processus neurophysiologique, cognitif, affectif, argumentatif et symbolique qu'elle implique¹²²⁰. Notre travail a permis de mieux connaître la dimension haptique et plus globalement physique du processus de

¹²¹⁷ Elle est d'ailleurs disponible en libre accès sur la plateforme Zenodo : <https://zenodo.org/record/6573085>.

¹²¹⁸ JOUVE, Vincent. *La lecture*. Paris : Hachette, 1993. ISBN 978-2-01-020460-9.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 9-13.

lecture¹²²¹. L'état de l'art signalait en effet des travaux consacrés à l'activité du corps, parmi lesquels ceux de McLaughlin qui en fait un examen minutieux mais ne développe pas ses liens avec l'objet livre. Les séances d'observation ont permis de constater *in situ* cette activité du corps à partir des pratiques de lecteurs réels et de mettre en relation les gestes des lecteurs avec les propriétés matérielles des livres. En outre, on a examiné les perceptions sensorielles mais aussi proprioceptives suscitées par l'objet livre. Grâce à l'étude de livres d'artistes, on a ainsi pu « rendre visible » l'activité du *liseur* qui, habituellement, reste à l'arrière-plan de l'expérience de lecture, de sa description et compréhension.

Cette thèse contribue aux connaissances sur la lecture spécifique des livres d'artistes sur laquelle les travaux sont rares. Cette lecture ne suit pas le *script*¹²²² classique par des livres qui adoptent des structures particulières (e.g. leporelli), qui présentent des interventions plastiques (e.g. volets, vignettes autocollantes), des couvertures muettes, par l'absence de pagination, ou par le détournement de stéréotypes de formes-livres (e.g. roman, atlas). On a vu que les formes-livres suscitaient à la fois des gestes de lecture ordinaires (e.g. tenir le livre, tourner les pages) – qui nécessitent parfois un examen préalable du livre (e.g. dans quel sens tenir un livre avec une couverture muette ?) - et d'autres plus inédits (e.g. éloigner le livre, le tourner, gratter la page, souffler sur la page).

En soulignant la pertinence de la notion de médium – plutôt que celle de support – pour étudier le livre imprimé, la thèse contribue aux connaissances sur la médiation. Ainsi, on a constaté que les formes-livres produisaient des effets sur le lecteur, sur son envie de lire le livre - de par son esthétique, sa maniabilité, son poids, l'activité haptique qu'elles proposent, etc. - mais aussi sur sa manière de lire en contraignant le corps du lecteur et en suscitant différentes sensations dues à ses qualités matérielles, en l'informant sur les actions potentielles (i.e. les *affordances*) et en ayant recours à des stéréotypes. Les formes-livres délimitent l'espace habitable par le lecteur. Il serait réducteur de dire qu'à des formes-livres correspondent des formes du *lire* mais en tous les cas, elles contribuent à façonner le *lire*. Aussi, plutôt que d'en

¹²²¹ Parmi les processus mentionnés par Jouve, on pourrait le rattacher au « processus neurophysiologique » mais l'auteur parle surtout de l'activité visuelle en lien avec les opérations mentales d'identification et de mémorisation des signes.

¹²²² On se réfère ici à l'usage du terme par Bruno Latour. LATOUR, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. [S. l.] : La Découverte, 2007. On le cite dans l'introduction de ce manuscrit dans la section Étudier des livres d'artistes et leur lecture.

déduire que « le médium est le message », on préfère se référer ici à sa reformulation causée par une erreur typographique « le médium est le massage¹²²³ ». Les formes-livres *massent* en quelque sorte le *lire*.

*

Ces contributions significatives ne nous empêchent pas pour autant de pointer les limites, sans doute inévitables, de l'étude et le chemin qui reste à parcourir pour donner pleinement une réponse à la question liminaire des effets de la matérialité du livre sur la lecture. Cette recherche a en effet défriché plusieurs champs d'investigation auparavant peu arpentés. D'une part elle a proposé une sorte de nomenclature de la conception spécifique que des artistes ont de la matérialité de la forme-livre et de la réponse possible du lecteur à venir ; d'autre part elle a amorcé un tableau de la réception de ces livres « à part », à partir de l'expression - par des lecteurs réels - de leurs motivations et attentes. Les enquêtes ainsi réalisées ont indéniablement permis de pointer - chez les artistes - auteurs comme chez les lecteurs - des traits distinctifs qui font avancer la réflexion sur le potentiel de la matérialité du livre, son caractère dialogique et dès lors sur le caractère actif et créatif de la lecture elle-même. Toutefois ces enquêtes ont encore un statut exploratoire. Pour pleinement valider leurs résultats-hypothèses, il serait nécessaire de réaliser une nouvelle étude plus large en termes d'échantillon et plus focalisée sur les principaux effets de lecture évoqués par les lecteurs. En effet, les participants aux études Q et les lecteurs et lectrices des séances d'observation sont des échantillons de convenance. Il faudrait les reproduire – ou les adapter - à partir d'un échantillon de lecteurs plus large et mieux défini.

Pour prolonger l'étude, on pourrait envisager deux types de lecteurs radicalement opposés. Premièrement, en choisissant des lecteurs familiers avec l'art contemporain, on pourrait étudier des expériences esthétiques¹²²⁴ avec les livres d'artistes. Ce public permettrait d'interroger des personnes disponibles, au sens où ces personnes seraient disposées à rencontrer une œuvre. On peut envisager de travailler avec un centre d'art – par exemple un FRAC – ou avec une bibliothèque

¹²²³ MCLUHAN, Marshall et FIORE, Quentin. *The medium is the message*. Toronto : Random House, 1967.

¹²²⁴ Les lecteurs qu'on a étudié ont permis de saisir l'expérience de lecture plus que l'expérience esthétique, cette « expérience » au sens fort que définit John Dewey. DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Trad. par Jean-Pierre COMETTI. Paris : Gallimard, 2010, 1 vol. Folio, 534. ISBN 978-2-07-043588-3.

spécialisée dans les livres d'artistes qui pourrait nous permettre de réunir un groupe de lecteurs. En examinant à la fois le projet de l'artiste en tenant compte des étapes de production, l'œuvre réalisée et les lecteurs-regardeurs, on pourrait étudier ce qu'on retrouve des « intentions artistiques » dans les expériences des lecteurs et mieux comprendre les effets affectifs et cognitifs de la matérialité du livre que les témoignages recueillis ont seulement permis d'apercevoir.

On pourrait aussi explorer une piste opposée en enquêtant auprès d'un public éloigné de l'art. Il faudrait alors définir un certain nombre de critères en vue de sélectionner un échantillon de personnes n'étant pas familières avec l'art contemporain voire même des personnes qui expriment des réticences à l'égard des arts plastiques. Cette seconde piste est celle de la médiation du livre d'artiste – une médiation muséale spécifique au livre d'artiste – et qui nous intéresse particulièrement. En effet, lors des enquêtes, plusieurs personnes ont eu des réactions négatives face à notre échantillon de livres. Certains ont manifesté de la suspicion, de l'agacement et même de la colère. Des enquêtes auprès de ces publics pourraient fournir des matériaux riches. Elles pourraient se prolonger avec des actions de médiation du livre d'artiste en vue de faire de nouvelles propositions.

Cette nouvelle exploration devrait permettre de répondre à des questions encore en suspens : Qu'est-ce qui fait obstacle à la rencontre avec les livres d'artistes et à leur connaissance auprès d'un plus large public ? En tant que livre, le livre d'artiste offre-t-il un accès plus favorable à la rencontre avec une œuvre que d'autres formes artistiques ?

LISTE DES FIGURES ET ILLUSTRATIONS

FIGURE 1 : LES TROIS CHAMPS D'INVESTIGATION	51
FIGURE 2 : SCHEMA SYNOPTIQUE DU DISPOSITIF METHODOLOGIQUE DE LA THESE	52
FIGURE 3 : PREMIERE ET QUATRIEME DE COUVERTURE DE <i>I WANT TO SPEND THE REST OF MY LIFE EVERYWHERE, WITH EVERYONE, ONE TO ONE, ALWAYS, FOREVER, NOW</i> ET UNE DOUBLE PAGE DU LIVRE AVEC UNE TIRETTE DE PAPIER.	139
FIGURE 4 : EXEMPLE DE DOCUMENTATION PHOTOGRAPHIQUE : <i>VIVRE (UN POEME POUR)</i>	174
FIGURE 5 : PREMIERE DE COUVERTURE DES LIVRES DU TYPE 1 (VOIR IMAGE EN GRAND FORMAT DANS LES ANNEXES).....	192
FIGURE 6 : PREMIERE DE COUVERTURE DES LIVRES DU TYPE 2 (VOIR IMAGE EN GRAND FORMAT DANS LES ANNEXES).....	196
FIGURE 7 : PREMIERE DE COUVERTURE DES LIVRES DU TYPE 3 (VOIR IMAGE EN GRAND FORMAT DANS LES ANNEXES).....	199
FIGURE 8 : PREMIERE DE COUVERTURE DES LIVRES DU TYPE 4 (VOIR IMAGE EN GRAND FORMAT DANS LES ANNEXES).	203
FIGURE 9 PROPOSITION DE VISUALISATION DES QUATRE TYPES DE FORMES-LIVRES.....	206
FIGURE 10 : <i>VERSION 1 VERSION 2 VERSION 3 VERSION 4 VERSION 5...</i> VU DE FACE ET UNE DOUBLE PAGE DU LIVRE	218
FIGURE 11 : <i>VERSION 1 VERSION 2 VERSION 3 VERSION 4 VERSION 5...</i> EXPOSE AU PALACETE DEL EMBARCADERO	219
FIGURE 12 : PROTOTYPE D'ELISA GLO ET LIZA METZINGER.....	221
FIGURE 13 : PROTOTYPE DE DIANE BELLAVANCE ET AXEL PLANTIER	221
FIGURE 14 : PHOTOS DE L'EXPOSITION A LA GALERIE ART3.....	247
FIGURE 15 : LE LIVRE <i>DAY RETURN</i> : BOITE, PAGES INTERIEURES ET ZOOM SUR UNE DES DECOUPES LASER	249
FIGURE 16 : VUE DE L'ESPACE AVEC LA « SALLE D'ATTENTE » AU PREMIER PLAN	289
FIGURE 17 : GRILLE DE CLASSEMENT	290
FIGURE 18 : PHOTO D'UN CLASSEMENT DE LIVRE REALISE PAR UN PARTICIPANT	291
FIGURE 19 : Q-SORT SYNTHETIQUE DU FACTEUR 1 (ETUDE 2018)	296
FIGURE 20 : Q-SORT SYNTHETIQUE DU FACTEUR 2 (ETUDE 2018)	299
FIGURE 21 : Q-SORT SYNTHETIQUE DU FACTEUR 3A (ETUDE 2018).....	302
FIGURE 22 : Q-SORT SYNTHETIQUE DU FACTEUR 3 B (ETUDE 2018).....	305
FIGURE 23 : Q-SORT SYNTHETIQUE DU FACTEUR 4 (ETUDE 2018)	307
FIGURE 24 : Q-SORT SYNTHETIQUE DU FACTEUR 1A (ETUDE 2019).....	312
FIGURE 25 : Q-SORT SYNTHETIQUE DU FACTEUR 1B (ETUDE 2019).....	314
FIGURE 26 : Q-SORT SYNTHETIQUE DU FACTEUR 2 (ETUDE 2019)	316
FIGURE 27 : Q-SORT SYNTHETIQUE DU FACTEUR 3 (ETUDE 2019)	319
FIGURE 28 : Q-SORT SYNTHETIQUE DU FACTEUR 4A (ETUDE 2019).....	322
FIGURE 29 : Q-SORT SYNTHETIQUE DU FACTEUR 4B (ETUDE 2019).....	325
FIGURE 30 : Q-SORT SYNTHETIQUE DU FACTEUR 5 (ETUDE 2019)	327
FIGURE 31 : CONVERGENCES ENTRE LES FACTEURS DES DEUX ETUDES SUR LA BASE DE LEUR INTERPRETATION	331
FIGURE 32 : ATTRACTION	332
FIGURE 33 : REJET.....	333
FIGURE 34 : DISTRIBUTION DES FACTEURS DANS LES CINQ ENVIES DE LIRE.....	338

FIGURE 35 : PREMIERE ET TROISIEME DE COUVERTURE DE <i>SPACES</i>	355
FIGURE 36 : PREMIERE ET QUATRIEME DE COUVERTURE DE <i>DANS LA LUNE</i> (A DROITE).....	355
FIGURE 37 : LECTEUR 9 LISANT <i>CLOUDBUSTER PROJECT MAROC</i>	357
FIGURE 38 LECTRICE 6 LISANT <i>CLOUDBUSTER PROJECT MAROC</i>	357
FIGURE 39 DOUBLE PAGE DE <i>CLOUDBUSTER PROJECT MAROC</i>	357
FIGURE 40 : LECTEUR 9 TENANT LE LIVRE <i>CLOUDBUSTER PROJECT MAROC</i>	357
FIGURE 41 : LECTEUR 7 LISANT <i>TOI, PAR LUI ET MOI</i>	358
FIGURE 42 : LECTEUR 8 LISANT <i>TOI, PAR LUI ET MOI</i>	358
FIGURE 43 : SERIES DE PHOTOGRAPHIES SUR LES PREMIERES PAGES DE <i>CLOUDBUSTER PROJECT MAROC</i>	361
FIGURE 44 : PREMIERE DE COUVERTURE ET UNE DOUBLE PAGE D' <i>AUTOBIOGRAPHY</i>	362
FIGURE 45 : UNE DOUBLE PAGE DE <i>CAHIER DE DESSIN</i>	363
FIGURE 46 : DEUX DOUBLES PAGES DE <i>CUT</i>	364
FIGURE 47 : LECTEUR 8 LISANT <i>TOI, PAR LUI ET MOI</i> QUI TIENS LA PAGE (A GAUCHE) ET LA LAISSE S'ÉCHAPPER (A DROITE)	365
FIGURE 48 : LECTRICE 5 LISANT <i>DANS LA LUNE</i>	366
FIGURE 49 : DETAIL ET UNE DOUBLE PAGE DE <i>TROU TYPES</i>	369
FIGURE 50 : LA LECTRICE 5 CARESSE LA PAGE	370
FIGURE 51 : LA LECTRICE 5 PINCE LES PERFORATIONS	370
FIGURE 52 : LA LECTRICE 5 GRATTE LA PAGE.....	370
FIGURE 53 : DOUBLE PAGE CENTRALE DE <i>CLOAK</i> AVEC LES DEUX RABATS DEPLIES	373
FIGURE 54 : DERNIERE PAGE DU LIVRE <i>CLOAK</i> AVEC LE RABAT DEPLIE	373
FIGURE 55 : DEUX DOUBLES PAGES DE <i>DE RERUM FABULA</i>	374
FIGURE 56 : UNE DOUBLE PAGE DE <i>DANS LA LUNE</i>	377
FIGURE 57 : PREMIERES PAGES DE <i>TOI, PAR LUI ET MOI</i>	379
FIGURE 58 : DEUX DOUBLES PAGES DE <i>TROU TYPES</i> QUI SE SUIVENT. LA PAGE DE DROITE SUR LA PREMIERE PHOTO EST LE RECTO DE LA PAGE DE GAUCHE SUR LA SECONDE PHOTO.	380
FIGURE 59 : LECTEUR 10 EN TRAIN D'EXAMINER LE LIVRE	381
FIGURE 60 : UNE DOUBLE PAGE DE <i>CAHIER DE DESSIN</i>	383
FIGURE 61 : PREMIERES DE COUVERTURE DE <i>SERIE NOIRE</i> (A GAUCHE) ET <i>THE GOLDEN TOWER</i> (A DROITE)	385
FIGURE 62 : DEUX DOUBLES PAGES D' <i>AUTOBIOGRAPHY</i>	385
FIGURE 63 : LECTRICE 5 QUI SOUFFLE SUR <i>AUTOBIOGRAPHY</i>	387
FIGURE 64 : UNE PAGE DE <i>TOI, PAR LUI ET MOI</i>	387
FIGURE 65 : UNE DOUBLE PAGE DE <i>ON DIRAIT QU'IL NEIGE</i>	387
FIGURE 66 : LECTRICE 5 PLAÇANT SA MAIN SUR LA MAIN DESSINEE DURANT SA LECTURE DE <i>TROU TYPE</i>	389
FIGURE 67 : UNE DOUBLE PAGE DE <i>PAPERS OF RIVER MUDS</i> ET UN ZOOM SUR DEUX PAGES ET LA PLIURE AU CENTRE	391
FIGURE 68 : PREMIERE DE COUVERTURE ET UNE DOUBLE PAGE DE <i>SOUNDS</i>	393
FIGURE 69 : PREMIERE ET QUATRIEME DE COUVERTURE DE <i>CLOUDBUSTER PROJECT MAROC</i>	397
FIGURE 70 : QUATRIEME DE COUVERTURE DE <i>CAHIER DE DESSIN</i>	399

FIGURE 71 : LECTEUR 10 EN TRAIN DE TOUCHER LA 2 ^E DE COUVERTURE DE <i>TROU TYPE</i>	418
FIGURE 72 : LECTRICE 5 QUI PINCE LE RELIEF DES TROUS (A GAUCHE) ET GRATTE LA PAGE (A DROITE) DU LIVRE <i>TROU TYPE</i>	418
FIGURE 73 : LECTRICE 5 EN TRAIN DE TOUCHER LE VERNIS SUR UNE DES PAGES DE <i>DANS LA LUNE</i>	419
FIGURE 74 : LECTRICE 5 QUI PLACE SA MAIN SUR LE DESSIN D'UNE MAIN DANS <i>TROU TYPE</i> , RECTO ET VERSO DE LA PAGE	420
FIGURE 75 : UNE DOUBLE PAGE DU LIVRE <i>DE RERUM FABULA</i> ET UN ZOOM SUR UNE TIRETTE.	420
FIGURE 76 : PREMIERE DOUBLE PAGE DE <i>CLOAK</i> AVEC LE VOLET FERME (A GAUCHE) ET OUVERT (A DROITE)	421
FIGURE 77 : LIVRE <i>BASIC SPACE</i> DEPLIE ET UN EXEMPLE DE COMBINAISON POSSIBLE (A DROITE)	421
FIGURE 78 : <i>SPACES</i> : UNE DOUBLE PAGE SANS INTERVENTION ET UNE DOUBLE PAGE QUI A ETE PLIEE	422
FIGURE 79 : DOUBLE PAGE DU LIVRE <i>TROU TYPE</i> AVEC UN ZOOM SUR LES TROUS DANS LA PAGE.....	423
FIGURE 80 : DEUX DOUBLES PAGES DE <i>CLOUDBUSTER PROJECT MAROC</i> AVEC TROIS SERIES PHOTOGRAPHIQUES.....	424
FIGURE 81 : LECTRICE FEUILLETANT LE LIVRE <i>DANS LA LUNE</i> A LA MANIERE D'UN <i>FLIPBOOK</i>	425
FIGURE 82 : LECTRICE 5 QUI SEPRE LES DEUX PARTIES D'UNE PAGE DE <i>CUT</i>	426
FIGURE 83 : <i>BASIC SPACE</i> RANGE DANS SON EMBOITAGE, LES DIFFERENTS ELEMENTS SEPRES ET LE LIVRE DEPLIE	430
FIGURE 84 : <i>FERIEN</i> (A GAUCHE), <i>CLOUDBUSTER PROJECT MAROC</i> (AU CENTRE) ET <i>FEUILLETE</i> (A DROITE)	431
FIGURE 85 : <i>ATLAS</i> (A GAUCHE) ET UN ATLAS DE SCHRADER ET GALLOUEDEC PUBLIE EN 1952 (A DROITE).....	432
FIGURE 86 : PAGES COLOREES DE <i>LIBRO ILLEGGIBILE MN1</i> (A GAUCHE) ET 4 ^E DE COUVERTURE DE <i>CAHIER DE DESSIN</i> (A DROITE) ...	433
FIGURE 87 : <i>THE GOLDEN TOWER</i> (A GAUCHE), <i>FEUILLETE</i> (AU MILIEU) ET <i>CLOAK</i> (A DROITE).....	434
FIGURE 88 : <i>CAHIER DE CHANTENAY</i> (A GAUCHE) ET UN CAHIER DE LA MARQUE CLAIREFONTAINE (A DROITE)	434
FIGURE 89 : <i>LA DEROUTE</i> (A GAUCHE) ET CATALOGUE AUTOMNE-HIVER 2004-2005 DE LA REDOUTE (A DROITE).....	435
FIGURE 90 : <i>CAHIER DE DESSIN</i> (A GAUCHE) ET UN EXEMPLE DE LIVRE DE COLORIAGE PUBLIE PAR L'EDITEUR HEMMA.....	436
FIGURE 91 : <i>VERSION 1, VERSION 2, VERSION 3, VERSION 4, VERSION 5</i>	438
FIGURE 92 : 1 ^E ET 4 ^E DE COUVERTURE (A GAUCHE ET AU CENTRE) ET DOUBLE PAGE (A DROITE) DE <i>CLOUDBUSTER PROJECT MAROC</i>	444
FIGURE 93 : 1 ^E ET 4 ^E DE COUVERTURE (A GAUCHE ET AU CENTRE) ET UNE DOUBLE PAGE (A DROITE) DE <i>FEUILLETE</i>	445
FIGURE 94 : 1 ^E ET 4 ^E DE COUVERTURE (A GAUCHE ET AU CENTRE) ET UNE DOUBLE PAGE (A DROITE) DE <i>CLOAK</i>	445
FIGURE 95 : 1 ^E ET 4 ^E DE COUVERTURE (A GAUCHE ET AU CENTRE) ET UNE DOUBLE PAGE (A DROITE) DE <i>CAHIER DE CHANTENAY</i>	446

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1 : REPARTITION DES LIVRES SELON L'ANNEE DE PUBLICATION.....	153
TABLEAU 2 : REPARTITION DES LIVRES DU CORPUS PAR PAYS DE NAISSANCE DE L'ARTISTE.....	154
TABLEAU 3 : REPARTITION DES LIVRES DU CORPUS PAR PAYS DE RESIDENCE DE L'EDITEUR	154
TABLEAU 4 : ARTISTES AYANT REALISE PLUS D'UN LIVRE DANS LE CORPUS	156
TABLEAU 5 : EDITEURS AYANT PUBLIE PLUS D'UN LIVRE DANS LE CORPUS.....	157
TABLEAU 6 : IMPRIMEURS AYANT IMPRIME PLUS D'UN LIVRE DU CORPUS	158
TABLEAU 7 : LANGUE DES OUVRAGES DU CORPUS.....	159
TABLEAU 8 : NOMBRE D'EXEMPLAIRES PUBLIES	162
TABLEAU 9 : VARIABLES PRINCIPALES DANS CHAQUE TYPE (%).....	190
TABLEAU 10 : TABLEAU RECAPITULATIF DES ARTISTES INTERROGES.....	226
TABLEAU 11 : TABLEAU RECAPITULATIF DES ENTRETIENS REALISES.....	227
TABLEAU 12 : TABLEAU RECAPITULATIF DES GROUPES OBSERVES	344
TABLEAU 13 : TABLEAU RECAPITULATIF DES PERSONNES OBSERVEES.....	347
TABLEAU 14 : GRILLE D'OBSERVATION ET ENTRETIEN.....	349

INDEX

1

100 Jahre 160, 183, 196, 199, 209, 250

6

6 septembres 148, 159, 160, 192, 195, 209, 250, 368, 371, 406

A

À la mer 109, 152, 159, 180, 181, 185, 200, 201, 202, 210

A line only a word 149, 159, 181, 183, 196, 209

A self-portrait 159, 181, 182, 183, 185, 186, 203, 204, 368, 384

Alpha 148, 159, 178, 181, 192, 195, 209, 250, 404

And here, as 149, 159, 192

Argumentstellen 152, 159, 196, 209, 433

Assemblée générale 148, 159, 185, 196, 199, 250, 406

Atlas 54, 108, 149, 159, 192, 195, 208, 227, 228, 234, 250, 259, 371, 403, 432, 439, 440

Autobiography.. 148, 159, 176, 181, 192, 209, 289, 297, 301, 303, 306, 309, 313, 315, 317, 319, 320, 329, 344, 346, 359, 362,
371, 376, 384, 385, 387, 389, 391, 393, 396, 399, 400, 401, 426, 433, 436, 442, 443

B

Basic space 109, 111, 159, 178, 180, 181, 185, 200, 201, 202, 210, 289, 297, 298, 301, 303, 306, 309, 313, 314, 315, 317, 320,
321, 324, 326, 328, 329, 339, 384, 406, 412, 421, 430

C

Cahier de Chantenay 108, 151, 159, 161, 181, 182, 192, 195, 222, 245, 257, 289, 298, 300, 303, 321, 323, 324, 325, 326, 329,
344, 368, 371, 406, 409, 434, 436, 439, 440, 446, 447

Cahier de dessin 149, 159, 181, 192, 208, 209, 289, 297, 299, 301, 303, 306, 308, 312, 314, 315, 322, 328, 344, 346, 363, 371,
382, 383, 389, 398, 399, 402, 405, 406, 408, 409, 410, 433, 436, 442, 447

Carbon 148, 159, 179, 185, 187, 192, 208, 384

Cent mille petits points 148, 159, 183, 186, 196, 198, 209

Cependant 43, 72, 149, 159, 180, 181, 192, 239, 471

Chronographie 108, 150, 159, 160, 183, 185, 192, 208, 382

Cloak. 151, 159, 176, 184, 185, 192, 208, 287, 289, 297, 300, 301, 303, 306, 309, 314, 315, 318, 319, 320, 321, 323, 328, 344,
346, 355, 359, 368, 371, 372, 373, 396, 401, 405, 410, 421, 433, 434, 442, 445

Cloudbuster project maroc 159, 180, 192

Cloudbuster project Maroc..... 108, 122, 150, 181, 182, 209, 287, 303, 306, 309, 313, 315, 317, 321, 324, 326, 327, 328, 344, 346, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 371, 378, 394, 397, 399, 403, 404, 424, 431, 443, 444

Colorie comme tu veux, dessine et écris ce que tu veux 149, 159, 163, 181, 192, 209, 406

Couples..... 108, 150, 159, 163, 181, 192, 194, 208, 263

Cut.... 148, 158, 159, 178, 180, 181, 183, 186, 192, 208, 209, 235, 252, 261, 289, 296, 297, 298, 302, 303, 306, 309, 317, 321, 328, 329, 344, 346, 364, 368, 371, 389, 395, 402, 404, 425, 426, 430

Cuttings 148, 159, 181, 185, 192, 194, 208

D

Dans la lune 72, 108, 146, 151, 159, 192, 195, 208, 225, 250, 253, 289, 297, 299, 301, 303, 306, 314, 315, 319, 322, 324, 328, 344, 346, 355, 356, 359, 366, 371, 372, 377, 381, 382, 389, 390, 395, 404, 419, 420, 425, 433, 442

Dans tous les sens 74, 109, 149, 159, 180, 181, 186, 203, 204, 205, 384

Day return 159, 165, 180, 181, 183, 185, 186, 200, 201, 202, 210, 246, 249, 250, 339, 433

De rerum fabula 149, 159, 185, 196, 199, 209, 233, 246, 248, 250, 274, 372, 374, 404, 420, 421

E

Empty words..... 151, 159, 181, 183, 184, 186, 203, 204, 210, 232, 253, 266, 368

Ésta es mi playa..... 152, 159, 183, 186, 196, 199, 209, 227, 228, 235, 246, 247, 406

F

Ferien..... 149, 160, 183, 186, 196, 197, 199, 209, 250, 372, 407, 431

Feuilleté.... 140, 146, 151, 159, 186, 196, 209, 222, 257, 272, 289, 297, 298, 301, 303, 305, 306, 317, 320, 324, 328, 329, 344, 371, 431, 432, 433, 434, 439, 444, 445, 448

Fotografias 150, 159, 160, 196, 209

Fresh fruit + tables..... 148, 159, 161, 196, 199, 250

G

Gilbert & George art titles 159, 180, 196, 209

H

Havaianas..... 152, 159, 181, 182, 192, 263, 270, 289, 297, 303, 306, 308, 314, 315, 317, 322, 328

Hell, yes !..... 159, 182, 184, 192, 209

Heureux mélange 159, 180, 181, 183, 186, 203, 204, 205, 368

I

I do not own the modern times 150, 159, 175, 176, 181, 182, 184, 192, 195, 209, 250

I seem to be the only one left 152, 159, 192, 193, 195, 250, 382, 404

I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now 139, 140, 150, 159, 165, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 203, 210, 372, 384

ISBN..... 159, 161, 163, 181, 182, 267
Itoqqippoq..... 148, 159, 165, 180, 181, 183, 186, 200, 202, 210, 263, 368

K

Kids..... 151, 159, 163, 180, 192, 208

L

L'inventaire des destructions... 146, 152, 272, 289, 297, 301, 303, 306, 308, 312, 314, 315, 317, 321, 323, 324, 326, 328, 344, 360, 382, 404

La boîte de couleurs..... 159, 181, 186, 196, 199, 250, 372, 404, 407

La déroute 159, 179, 181, 182, 183, 185, 187, 192, 209, 368

La stratigraphie des images 149, 159, 181, 192, 195, 209, 250, 257, 261, 289, 303, 305, 306, 308, 309, 314, 315, 318, 328, 433

Labyrinth 151, 159, 196, 199, 209, 250

Laptop book..... 159, 181, 182, 192, 209, 289, 297, 300, 309, 318, 320, 326, 384

Le chapeau-vie..... 159, 180, 184, 192, 193, 196, 209

Left right.... 109, 159, 178, 179, 180, 181, 200, 202, 210, 289, 297, 298, 301, 303, 306, 309, 314, 315, 316, 317, 322, 326, 329

Leporello..... 72, 152, 160, 180, 181, 200, 202, 210

Les cailloux de l'art moderne..... 159, 160, 192, 208

Libro illeggibile MN1 147, 181, 183, 185, 200, 201, 202, 210, 339, 433

Lignes de train 151, 159, 183, 186, 196, 199, 209, 222, 250, 251

Lire/Leggere 146, 159, 180, 196, 199, 209, 250, 382

Love letter..... 159, 163, 185, 186, 203, 204, 205, 210, 368, 372

M

Maria Theodora..... 150, 159, 160, 192, 195, 209, 237, 238, 246, 247, 254, 265, 273, 382

Mes poupées 150, 159, 183, 186, 196, 197, 372, 407

Mirror box 159, 181, 192, 209, 368

Mirrors..... 151, 159, 180, 181, 185, 192, 195, 250, 251, 252

Mutilate..... 109, 152, 159, 180, 181, 185, 186, 203, 204, 205, 210, 368, 372, 384

N

Nile (Papers of river muds) 159, 175, 181, 182, 183, 185, 192, 193, 368, 391

Nothing is original 151, 159, 178, 180, 181, 182, 186, 192, 193, 195, 196, 250, 368, 372, 407

Nous ou petite machine narcissique..... 159, 181, 183, 184, 186, 192, 195, 208, 250

O

<i>Oka-leczenie</i>	76, 109, 148, 160, 163, 175, 180, 181, 196, 209, 239, 382, 396
<i>On dirait qu'il neige</i>	74, 108, 159, 200, 210
<i>(O)patrzyenie</i>	76, 109, 160, 163, 181, 186, 209, 382, 384

P

<i>Panique générale</i>	152, 159, 163, 181, 192, 263, 270, 368
<i>Papier imprimé</i>	140, 141, 149, 159, 178, 179, 180, 181, 183, 196, 199, 209, 250
<i>Patterns</i>	146, 151, 159, 186, 192, 208
<i>Plis pages</i>	150, 159, 182, 196, 199, 209, 250, 289, 297, 301, 303, 306, 317, 319, 320, 321, 324, 326, 329, 344
<i>Point blank</i>	146, 150, 159, 183, 186, 203, 204, 210, 368, 433

R

<i>Rachel whiteread presents m. Sasek, mike and the modelmakers</i>	159, 182, 185, 186, 192, 209, 406
<i>Reading dance</i>	109, 149, 160, 180, 181, 200, 202, 210, 250
<i>Remains</i>	151, 159, 196, 209

S

<i>Seize pages</i>	152, 159, 178, 183, 192, 193, 194
<i>Série noire</i>	159, 181, 184, 196, 199, 250, 384, 385
<i>Shoe/Chaussure</i>	159, 192
<i>Sol</i> 152, 159, 181, 192, 194, 393	
<i>Sometimes you win sometimes you lose</i>	159, 180, 181, 192, 195, 209, 250, 356, 371, 384
<i>Sounds</i>	146, 147, 150, 159, 181, 183, 185, 196, 197, 198, 209, 267, 392, 393, 394, 433
<i>Spaces</i> . 72, 109, 150, 159, 181, 186, 192, 209, 289, 297, 298, 301, 303, 306, 309, 314, 315, 317, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 344, 354, 355, 356, 372, 406, 408, 409, 422, 447	
<i>Specimen colony</i>	150, 159, 192, 195, 209, 250, 254, 368, 382
<i>Sursaturation</i>	152, 159, 196, 199, 209, 250

T

<i>The future will be</i>	151, 158, 159, 163, 180, 186, 196, 209, 261, 384
<i>The golden tower</i>	148, 159, 181, 183, 184, 185, 186, 203, 204, 210, 368, 384, 385, 433, 434
<i>The green book</i>	159, 192, 209
<i>Thereherethere</i>	152, 159, 178, 185, 192, 195, 209, 250
<i>To dance or to die</i>	150, 159, 181, 185, 192, 406
<i>Toi, par lui et moi</i>	159, 196, 209, 287, 307, 344, 406
<i>Toi, par Lui et Moi</i>	146, 150, 159, 196, 209, 287, 289, 296, 297, 301, 303, 306, 307, 317, 321, 324, 326, 327, 328, 344, 358, 378, 387, 404, 406, 407, 442

Trou type .. 108, 159, 186, 192, 195, 208, 209, 250, 287, 289, 306, 307, 319, 344, 346, 369, 370, 380, 389, 417, 418, 419, 420, 423, 424

U

Ulica sienkiewicza w kielcach109, 160, 180, 181, 183, 185, 192, 193, 194, 196, 256

V

Vivre (un poème pour)..... 150, 159, 165, 174, 185, 192, 208, 263, 404

W

War cut..... 147, 151, 159, 182, 192, 208, 368

Whereof, thereof..... 109, 149, 159, 180, 181, 200, 210

Words..... 149, 159, 163, 196, 253, 382, 384

Y

Your house.....149, 159, 161, 162, 178, 183, 184, 186, 203, 204, 210, 245, 368

École doctorale n° 595 : Arts, Lettres, Langues

Laboratoire Langues, littératures, linguistique des universités d'Angers et du Mans (3L.AM)

Le Mans Université, Avenue Olivier Messiaen, F-72085 Le Mans

THÈSE

pour obtenir le grade de docteur délivré par l'Université du Mans

Spécialité doctorale "Littératures comparées"

présentée et soutenue publiquement par

Chloé Aubry

le 8 juillet 2022

Contributions de la matérialité du livre à l'expérience de lecture.

Le cas du livre d'artiste en Europe de 1990 à aujourd'hui.

Tome 2

Jury

Marc Perelman, rapporteur, Professeur des Universités, Université de Paris Nanterre

Leszek Brogowski, rapporteur, Professeur des Universités, Université de Rennes 2

Sarah Bodman, examinatrice, Dphil., Senior Research Fellow, University of the West England, Bristol

Maryse Paquin, examinatrice, Ph.D., Professeure titulaire, Université du Québec à Trois-Rivières

Brigitte Ouvry-Vial, directrice de la thèse, Professeure des Universités, Université du Mans

Claire Gauzente, co-directrice de la thèse, Professeure des Universités, Université de Nantes

François Vignale, co-encadrant de la thèse, Conservateur en chef et Docteur, Université du Mans

Cette thèse a été réalisée dans le cadre d'un contrat doctoral financé par Alliance Europa et l'Université du Mans.

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE 1 - WORKSHOP A L'ECOLE DES BEAUX -ARTS DE NANTES	479
1. Poster de présentation réalisé à l'issue du workshop	479
2. Volet 1 : production	480
ANNEXE 2 - LIVRE EXPERIMENTAL VERSION 1, VERSION 2, VERSION 3, VERSION 4 VERSION 5 ...	484
1. Le livre	484
2. Exposition du livre <i>Version 1, Version 2, Version 3, Version 4, Version 5...</i>	485
ANNEXE 3 - LES LIVRES DU CORPUS	486
1. La documentation photographique des livres	486
ANNEXE 4 - LA BASE DE DONNÉES	497
1- Schéma en arborescence préalable à la réalisation de la base de données	497
2 - La base de données (captures d'écran)	499
ANNEXE 5 - ANALYSES STATISTIQUES	506
1. Analyse rapide des données, document fourni par Yves Roy le 5 avril 2019	506
2. Tableaux réalisés à partir des résultats de l'analyse en classes latentes	520
3. Clusters obtenus grâce à la LCA	523
ANNEXE 6 - QUESTIONS AUX ARTISTES ET EDITEURS	527
Katarzyna Bazarnik & Zenon Fajfer - réponses reçues par courrier électronique le 2 août 2019	527
Katarzyna Bazarnik & Zenon Fajfer (questions supplémentaires)	533
Marie Bocquet - réponses reçues par courrier électronique le 20 février 2019.	537
Nancy Campbell - réponses reçues par courrier électronique le 28 février 2019.	540
Simon Cutts - réponses reçues par courrier électronique le 4 avril 2019.	543
Documentation Céline Duval - réponses reçues par courrier électronique le 19 février 2019.	546
Alec Finlay - réponses reçues par courrier électronique le 18 février 2019.	549
Jakob Gautel - réponses reçues par courrier électronique le 26 février 2019.	551
Keith Godard - réponses reçues par courrier électronique le 20 février 2019.	554
Benoît Jacques - réponses reçues par courrier électronique le 28 février 2019.	556
Erik Kessels - réponses reçues par courrier électronique le 12 février 2019.	559
Jürg Lehni - réponses reçues par courrier électronique le 7 novembre 2019.	561
Sara MacKillop - réponses reçues par courrier électronique le 17 février 2019.	565
Fanette Mellier - réponses reçues par courrier électronique le 1 mars 2019.	568
Fanny Millard	571
Radoslaw Nowakowski	573
Valentin Robinet	577
Erik Van der Weijde	579
Bernard Villers	581
Sylvie Vojik	583
Eric Watier	585

Honza Zamojski	587
Francine Zubeil	590
ANNEXE 7 - ENTRETIENS AVEC LES ARTISTES ET EDITEURS	593
Entretien téléphonique avec l'éditeur Michel Baverey	593
Entretien téléphonique avec l'artiste Patrick Corillon	602
Entretien téléphonique avec l'artiste Marie-Ange Guillemint	613
Entretien avec l'artiste Julien Nédélec	630
ANNEXE 8 - ÉTUDE Q 2018	659
1. Images du recueil des q-sorts (étude 2018 et 2019)	659
2. Traitement des données de l'étude 2018	661
3. Commentaires des enquêtés recueillis à l'issue des classements (étude 2018)	663
4. Facteurs de l'étude 2018	678
ANNEXE 9 - ÉTUDE Q 2019	683
1. Traitement des données de l'étude 2019	683
2. Commentaires des enquêtés recueillis à l'issue des classements (étude 2019)	685
3. Facteurs de l'étude 2019	707
ANNEXE 10 - OBSERVATIONS ET ENTRETIENS AVEC LES LECTEURS	714
1. Première grille d'observation réalisée pour le workshop	714
2. La grille d'observation et entretien des séances individuelles	716
3. Séances d'observation & entretien individuelles	723
Fiche d'observation & entretien : lectrice 1	723
Fiche d'observation & entretien : lecteur 2	729
Fiche d'observation & entretien : lecteur 3	732
Fiche d'observation & entretien : lectrice 4	735
Fiche d'observation & entretien : lectrice 5	739
Fiche d'observation & entretien : lectrice 6	745
Fiche d'observation & entretien : lecteur 7	751
Fiche d'observation & entretien : lecteur 8	756
Fiche d'observation & entretien : lecteur 9	761
Fiche d'observation & entretien : lecteur 10	769
<i>ANNEXES NUMÉRIQUES</i>	776
<i>BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE</i>	778
A. LE CORPUS (sources primaires)	778
B. LIVRES D'ARTISTES, LIVRES DE BIBLIOPHILIE, ROMANS ET ALBUMS DE JEUNESSE CITES (sources primaires)	784
C. BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS (sources secondaires)	787
1. Sur le livre et la lecture	787
2. Sur le livre d'artiste et le livre de bibliophilie	795
3. Sur le médium et la médiation	801

4. Méthodologie	803
5. Autres références	806
6. Webographie	811

ANNEXE 1 - WORKSHOP A L'ECOLE DES BEAUX-ARTS DE NANTES

1. Poster de présentation réalisé à l'issue du workshop

Recherches plastiques sur le livre & lecteurs

École des Beaux-Arts Nantes Saint-Nazaire, 5 février au 24 mai 2018
 Chloé AUBRY (Le Mans Université) Claire GAUZENTE (Université de Nantes) Benoît PASCAUD (Beaux-arts* Nantes)
 en collaboration avec : Alice ALBERT, Jacques DENIGOT, Cécile PARIS et Bruno PERSAT (Beaux Arts* Nantes)

DÉROULEMENT DES SÉANCES :

- 5 février
Présentation du workshop et des participants, balises historiques, observation des formes du livre dans des livres d'artistes et des livres illustrés (recherche doctorale de Chloé AUBRY) et constitution de groupes pour la conception et réalisation d'un livre.
- 6 février
Consultation des fonds de livres d'artistes, graphiques et mémoires de DNSEP à la bibliothèque et au Centre de ressources de l'École et premières réflexions des groupes.
- 13 février
Présentation participative des savoirs-faire : reliure copte, reliure agrafée, couverture cartonnée, massicotage, découpes, gaufrage, percage, numérisation de l'image etc. avec des échanges sur les possibilités de détournement technique.
- 20 février
Présentation des méthodes scientifiques d'observation (participation d'un lecteur-regardeur et préparation de la phase «réception»).
- 21 et 22 mars
Échanges avec les groupes de travail à partir des premières maquettes.
- 18 avril
Échanges avec les groupes à partir des prototypes en cours de réalisation.
- 22 mai
Préparation à l'observation de lecteurs à l'aide d'une grille d'observation et de questions, et accrochage des prototypes dans le Centre de ressources.
- 23 mai
Séance d'observation de jeunes lecteurs avec la présence de deux groupes d'enfants participant aux ateliers Calder (6/7 ans et 8/9 ans).
- 24 mai
Séance d'observation de lecteurs adultes : étudiants et enseignants de l'École.

Les travaux ont été présentés au Centre de ressources de l'École du 23 au 27 mai 2018 et ont été visibles pendant la manifestation Place au dessin organisée dans le cadre de Carrément Biscuit. Étaient présentés :

- Curriculum Vitae, Diane BELLAVANCE
- Médiomorphoses, Diane BELLAVANCE
- La table des matières. Livre structure, ELISA GLO et LISA METZINGER
- M5-6, Axel PLANTIER

Le workshop consistait en une réflexion théorique et plastique autour de la conception, réalisation et réception d'un livre imprimé pouvant relever du livre d'artiste, du livre imprimé ou du graphisme. Dix séances réparties entre le 5 février et le 24 mai 2018 ont été proposées à un groupe d'étudiants de 2^e année de la situation "Diffusion Art Multiple" (DAM). Une dizaine d'entre eux se sont engagés dans la réalisation de prototypes de livres.

Apprentissage des savoirs et savoirs-faire




Conception et réalisation des prototypes








Réception des prototypes










Qu'avez-vous ressenti pendant votre lecture ?
 - C'est un peu noir. Je dirai : un sentiment intense.
 Peut-être que les visages ont peur de quelque chose... Ça te fait te poser des questions.
 (observations d'une lectrice lisant M5-6 de Axel PLANTIER)

**« Ça c'est un livre ? » Elle rit, s'approche du livre et l'entrouvre. L'étudiante leur indique : "Vous pouvez le déplier". Les deux lectrices commencent à le manipuler. Parfois, l'une d'elles grimace. Parfois elles rient. Elles échangent en coréen. Une des lectrices glisse le signet dans la "fenêtre". Elles regardent les surfaces, tournent autour du livre, regardent au travers.
 (observations de deux lectrices lisant ensemble La table des matières. Livre structure d'ELISA GLO et LISA METZINGER)**

**Elle lit assise dans le canapé dans une posture droite. À certains moments, elle sourit. Elle tourne les pages une à une. Au bout de quelques pages, elle croise les jambes et s'adosse contre le dos du canapé.
 (observations menées par un étudiant d'une lectrice lisant Médiomorphoses de Diane BELLAVANCE)**

Poster : bilan du workshop

2. Volet 1 : production

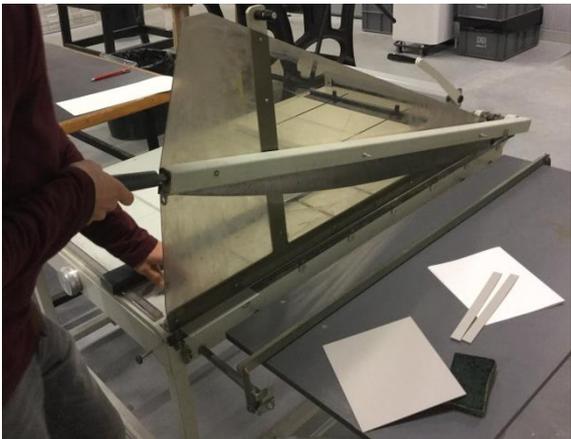
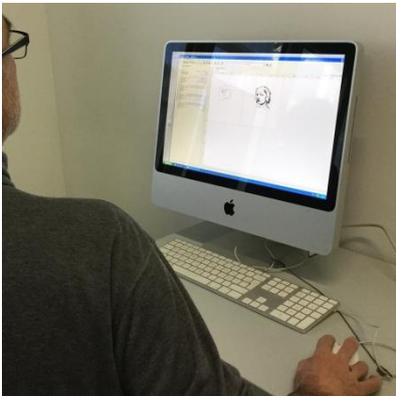
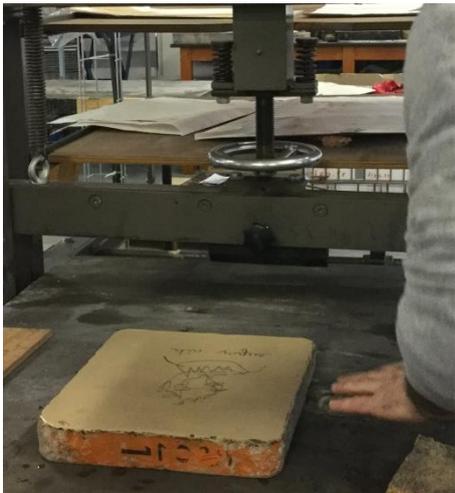




Figure 1 : maquette du projet d'Elisa Glo et Liza Metzinger

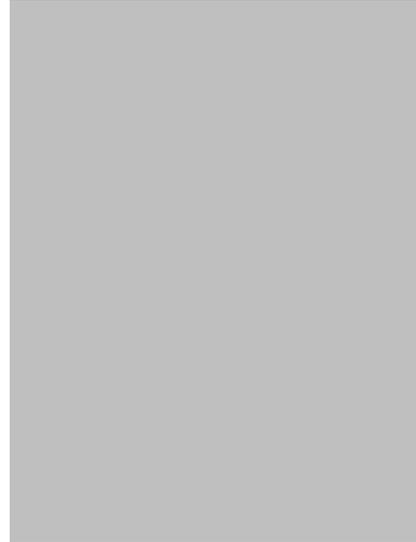


Figure 2 : maquette et dessins du projet d'Elisa Glo et Liza Metzinger



Figure 3 : maquettes et dessins du projet de Floris Van Hilst , Yi-Jie Wu, Yue Sun, Anne-Sophie Varennes, Chingu Li et Irene Sanchez Mora

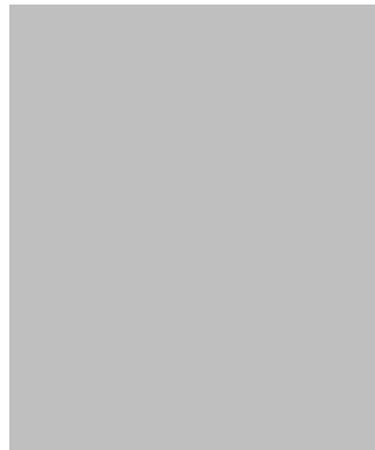


Figure 4 : maquettes et dessins du projet de Floris Van Hilst , Yi-Jie Wu, Yue Sun, Anne-Sophie Varennes, Chingu Li et Irene Sanchez Mora

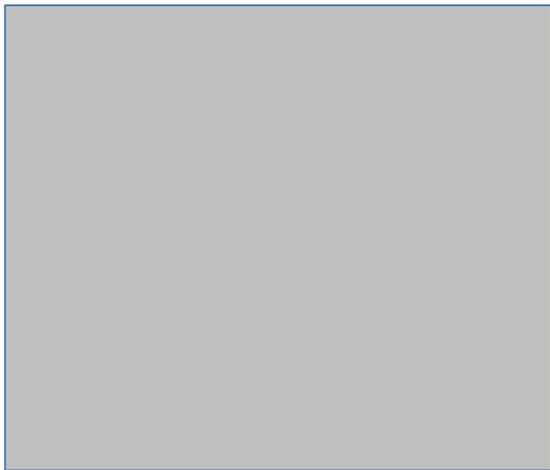


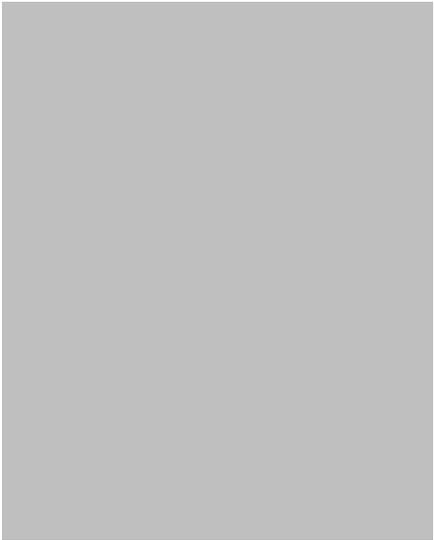
Figure 5 : maquette du projet d'Axel Plantier et Diane Bellavance



Figure 6 : maquettes de Diane Bellavance

3. Volet 2 : réception





ANNEXE 2 - LIVRE EXPERIMENTAL VERSION 1, VERSION 2, VERSION 3, VERSION 4 VERSION 5 ...

1. Le livre

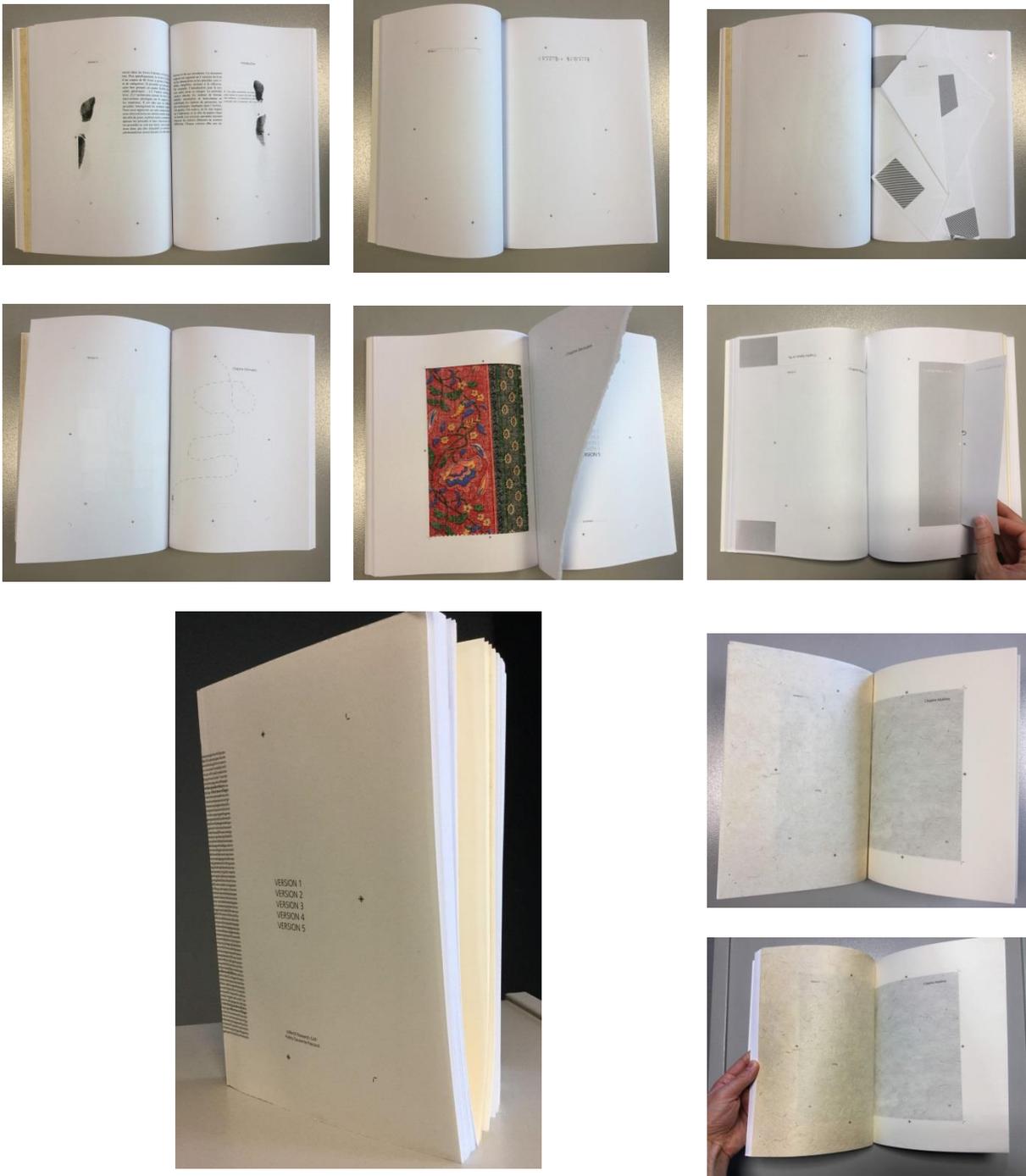


Figure 7 : Version 1, Version 2, Version 3, Version 4, Version 5...

2. Exposition du livre *Version 1, Version 2, Version 3, Version 4, Version 5...*



Figure 8 : photographie du livre *Version 1, Version 2, Version 3, Version 4, Version 5...* collectif Research GAP (Gauzente, Aubry, Pascaud), exposé lors de IMPACT 10th Conference, 1-9 septembre 2018, Palacete del Embarcadero, Santander

ANNEXE 3 - LES LIVRES DU CORPUS

1. La documentation photographique des livres

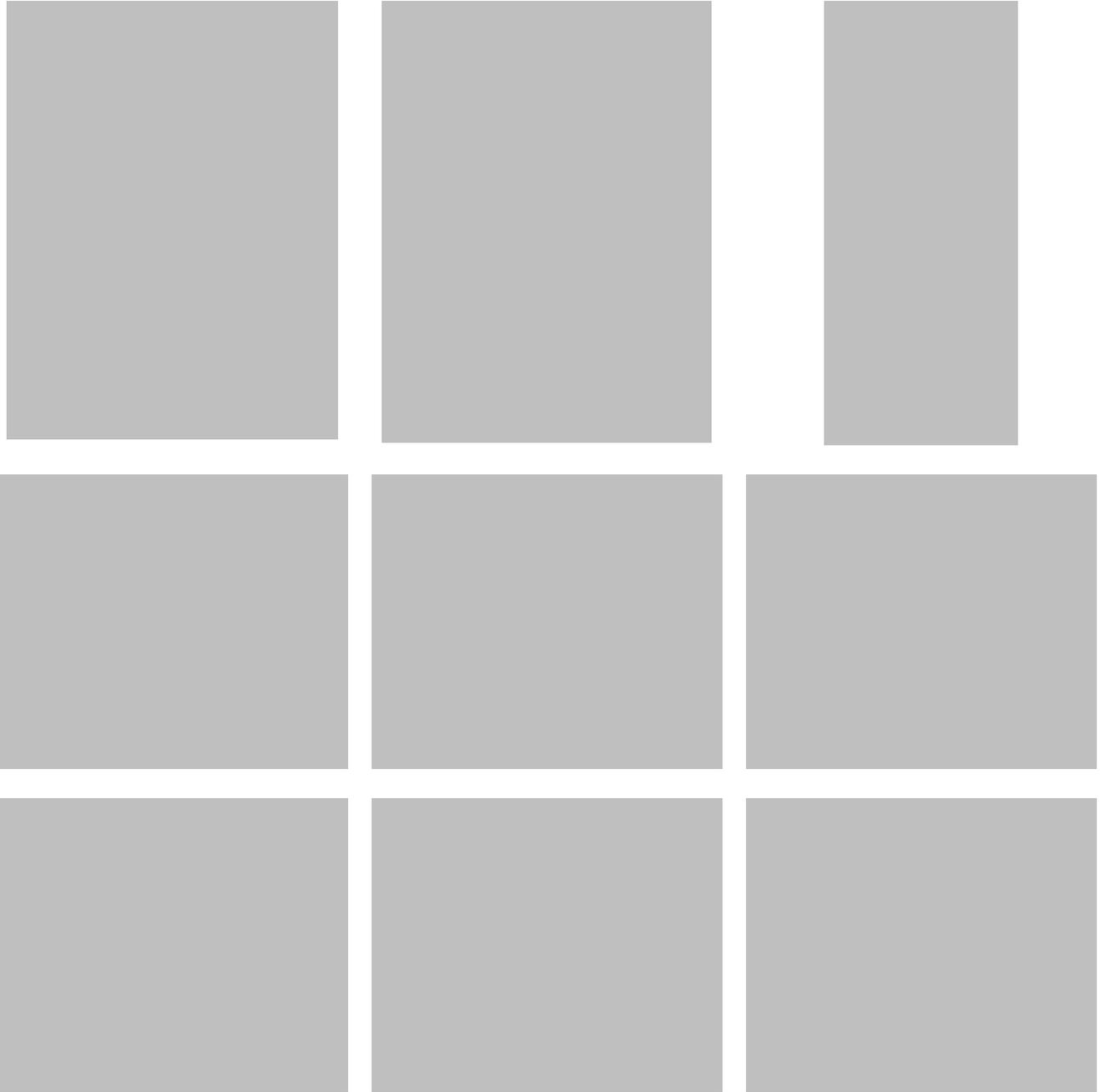


Figure 1 : exemple de documentation photographique : *Vivre (un poème pour)*

L'ensemble des photographies des livres du corpus sont disponibles sur Zenodo : <https://zenodo.org/record/6568272>.

2. Échantillon de livres utilisés dans les enquêtes auprès de lecteurs (études Q et séance d'observation et entretiens)

Autobiography, de Robert Barry

Autobiography est un livre blanc avec sur certaines de ses pages des mots imprimés en gris ou des photographies de visages à peine visibles.



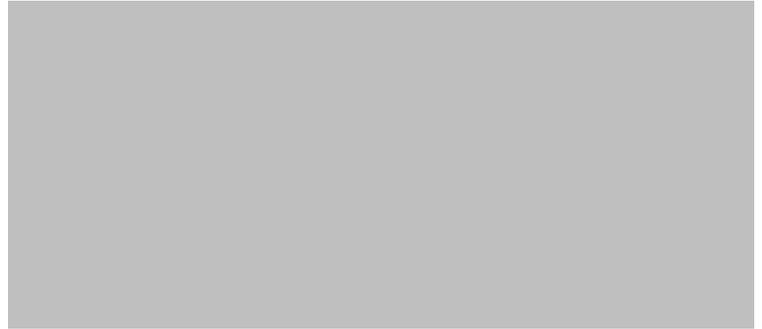
Cut, de Marie Bocquet

Cut est un *flipbook* qui donne à voir une découpe horizontale qui progresse au fil des pages suggérant que c'est là l'effet du cutter présent sur l'image photographique.



Cahier de dessin, de Paul Cox

Cahier de dessin est un livre de coloriage déjà colorié dont il reste à tracer les contours. L'absence de contour et les nombreuses réserves de blancs peuvent rendre ardue la reconnaissance des images.



Trou type, de Dominique de Beir et Charles Pennequin

Trou type donne à voir des dessins de Dominique de Beir réalisés au moyen de trous qui représentent ses outils. Le livre est accompagné de textes de Charles Pennequin et chaque exemplaire a été perforé par l'artiste à de multiples reprises.



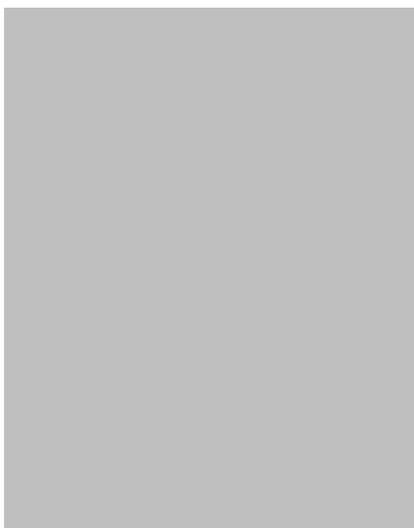
La stratigraphie des images, de Documentation Céline Duval

La stratigraphie des images réunit deux séquences photographiques : l'une montrant des vues aériennes de la Terre, et l'autre donnant à voir les mains d'une femme en train de retirer les strates découpées d'un livre d'anatomie du corps humain.



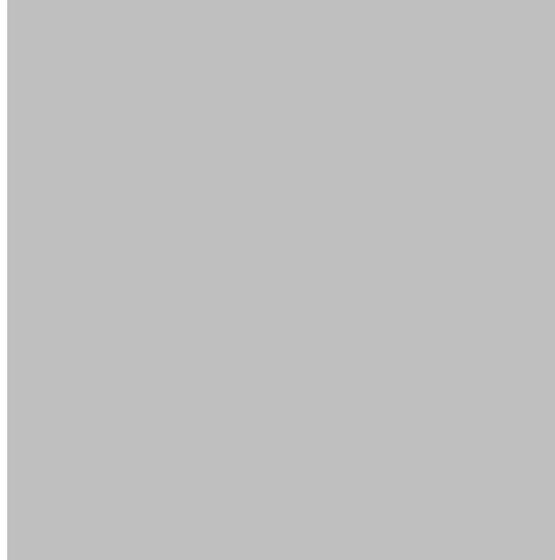
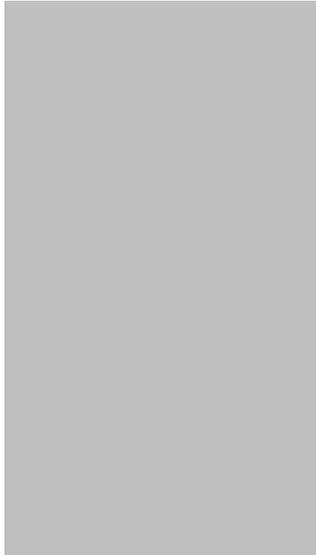
Toi, par lui et moi, De Robert Filliou

Toi par lui et moi s'adresse au lecteur en le tutoyant et l'invite à participer en écrivant ou en dessinant dans le livre. Le texte est court et en feuilletant le livre, on peut remarquer qu'à chaque double page, c'est le même dessin avec des éléments qui sont ajoutés.



Plis pages, d'Anne Heyvaert

Les pages blanches de *Plis pages* donnent à voir un dessin au crayon de pages blanches qui, grâce à un jeu d'ombres, semblent se tourner au fil de pages mimant les gestes du lecteur qui a ce livre entre ses mains.



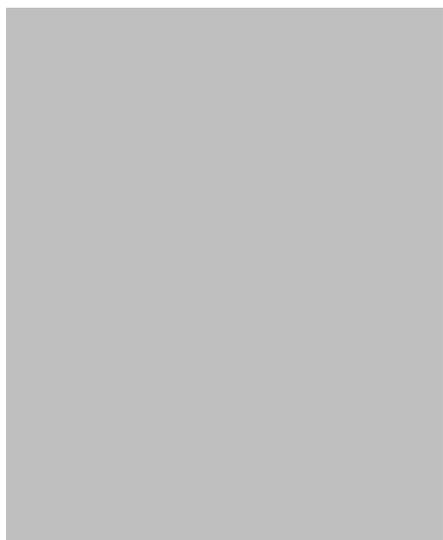
Cloudbuster project Maroc, de Christoph Keller

La première et la quatrième de couverture de *Cloudbuster project Maroc* sont recouvertes de mots. Il s'agit d'un texte de présentation du projet de l'artiste sur le Cloudbuster, un appareil sensé produire de la pluie inventé par le psychanalyste autrichien Wilhelm Reich. À l'intérieur du livre, on trouve des séries de photographies qui narrent les péripéties du projet mené au Maroc.



Spaces, d'Antonio Ladrillo

Spaces est un livre sans image ni texte. Chaque page est d'une couleur différente avec au centre de chaque double page, un rectangle blanc. Les pages sont pré-pliées invitant le lecteur à plier les pages et composer ainsi de multiples compositions colorées.



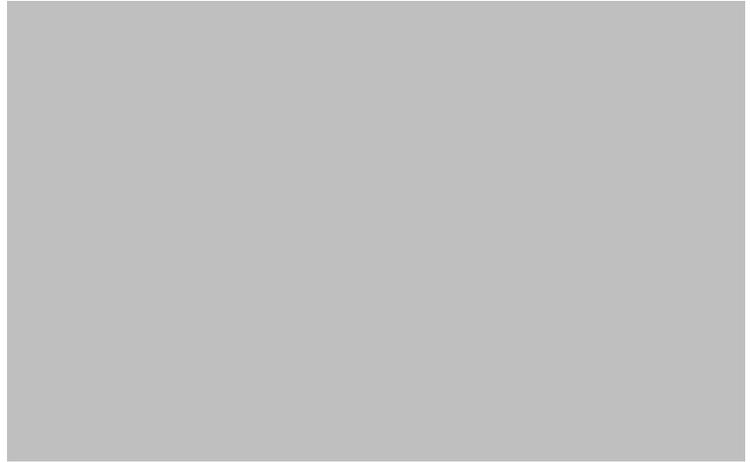
Laptop book, de Sara MacKillop

Laptop book est un livre dont la couverture a l'apparence d'un ordinateur portable dans lequel on peut voir des images publicitaires d'ordinateurs portables.



Dans la lune, de Fanette Mellier

Dans la lune est un album sans texte qui donne à voir un cycle lunaire avec un jeu de superposition de couleurs.



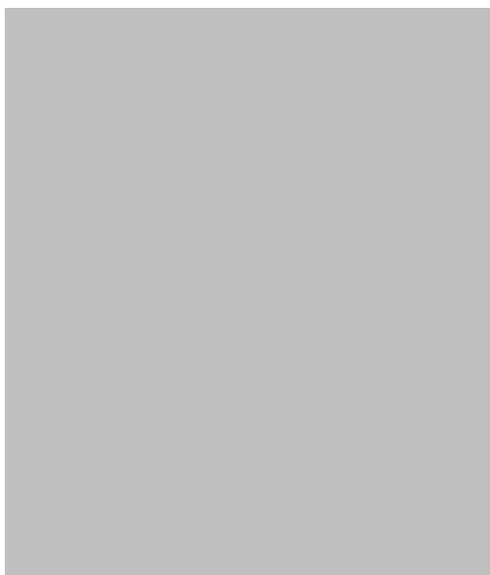
Basic Space, de Fanny Millard

Basic Space est un livre cartonné sans texte dépliant conçu pour être manipulé et former des espaces architecturaux.



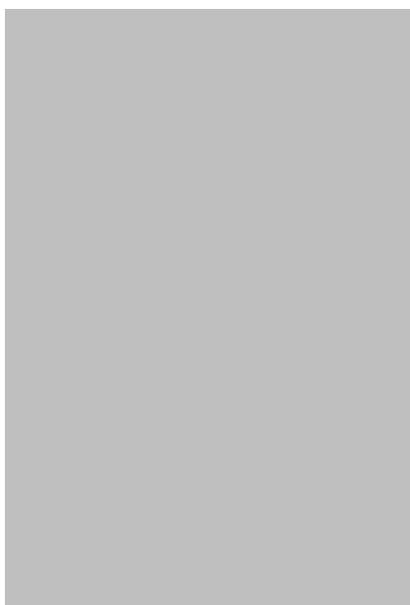
Cahier de Chantenay, de Julien Nédélec

Cahier de Chantenay a l'apparence d'un cahier d'écolier à grands carreaux mais au fil des pages, la réglure s'efface jusqu'à ce que les pages soient complètement blanches.



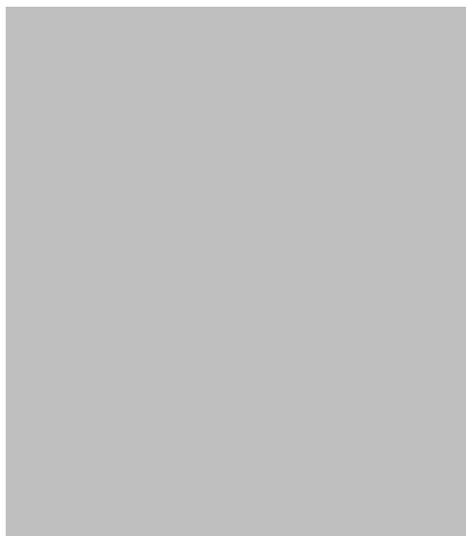
Feuilleté, de Julien Nédélec

Feuilleté est un livre dont les pages blanches sont marquées par les empreintes digitales de l'artiste qui a feuilleté chacun des exemplaires du livre.



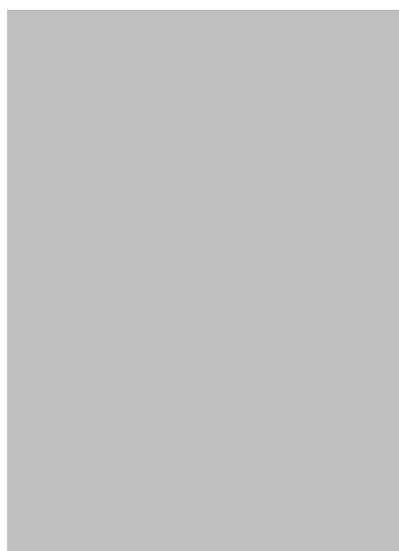
Cloak, de Mike Nelson

Cloak est un parcours photographique dans un immeuble repeint entièrement en bleu – les murs, sols et plafonds mais aussi tous les objets – éclairé seulement par quelques spots et néons. Seules quelques pages font exception et permettent de sortir de ce bleu omniprésent.



Havaianas, d'Erik van der Weijde

Havaianas est une succession d'empreintes sérigraphiques de la semelle des tongs de l'artiste recomposant des pas de samba.



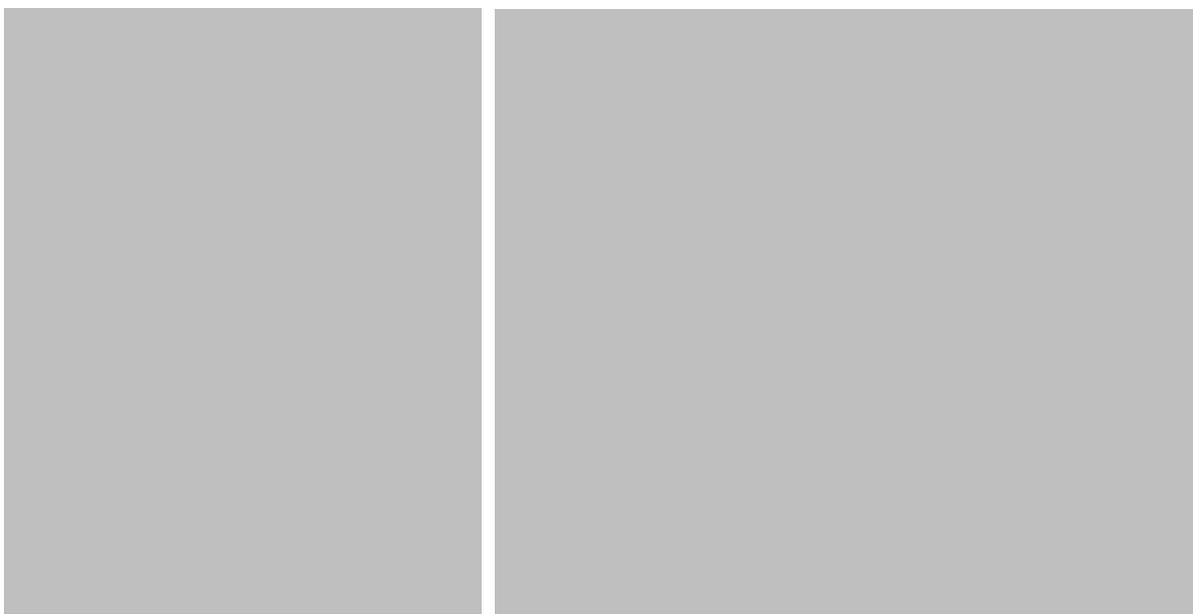
Left Right, de Bernard Villers

Left Right donne à voir le contour des mains de l'artiste à l'échelle 1. D'un côté du livre, la main gauche, de l'autre, la main droite. Lorsqu'on le déplie, les deux mains se rejoignent.



L'inventaire des destructions, d'Éric Watier

L'Inventaire des destructions réunit de courts textes sur différents artistes qui ont volontairement détruit une de leurs œuvres. Le livre n'a ni couverture ni page de titre.



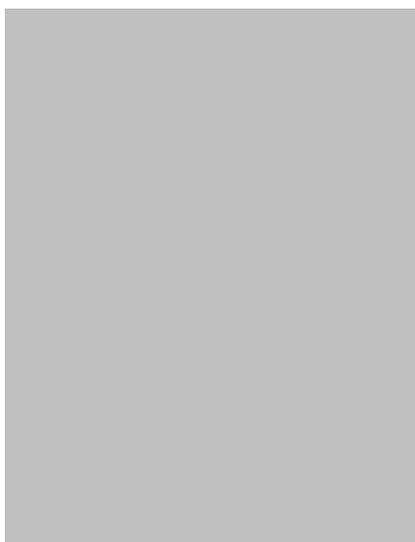
On dirait qu'il neige, de Remy Charlip

Ce livre, sous-titré « un livre d'images », n'en contient aucune. Toutes les pages sont blanches avec une ligne de texte qui court sur le bas des pages et qui raconte la vie d'un esquimau et l'univers blanc dans lequel il vit.

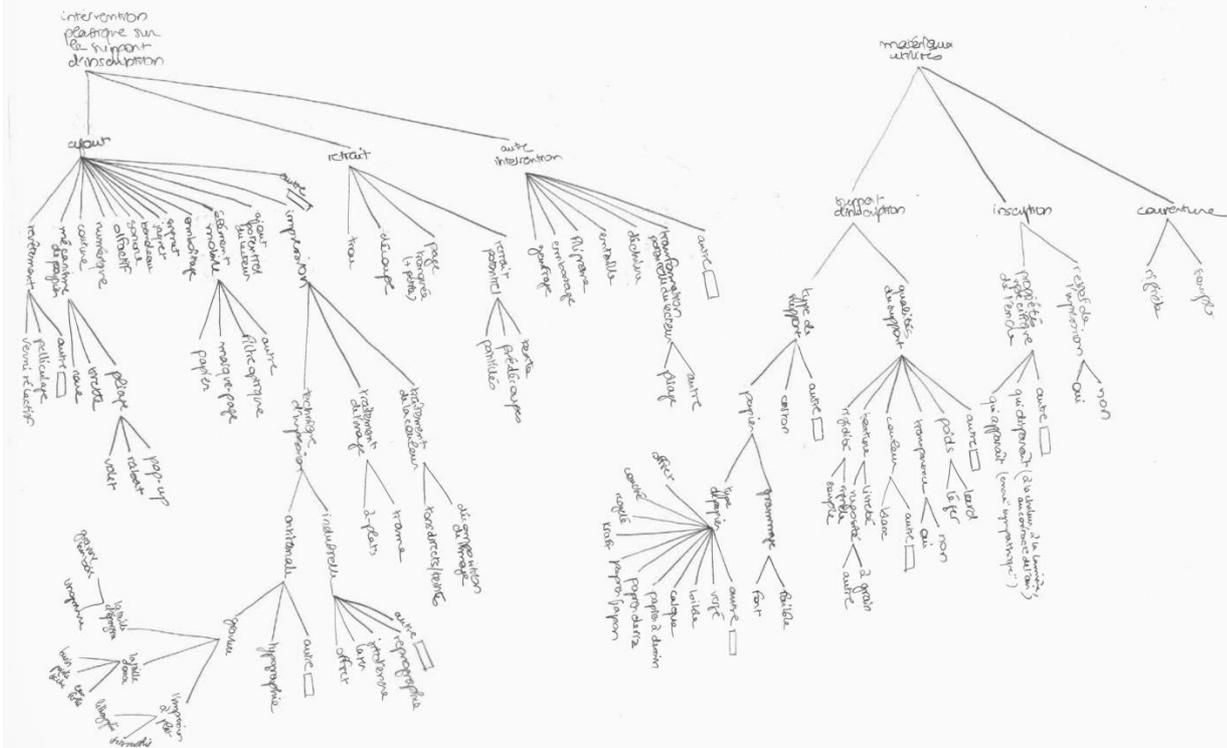


Sometimes you win sometimes you lose, d'Alexandre Périot et al.

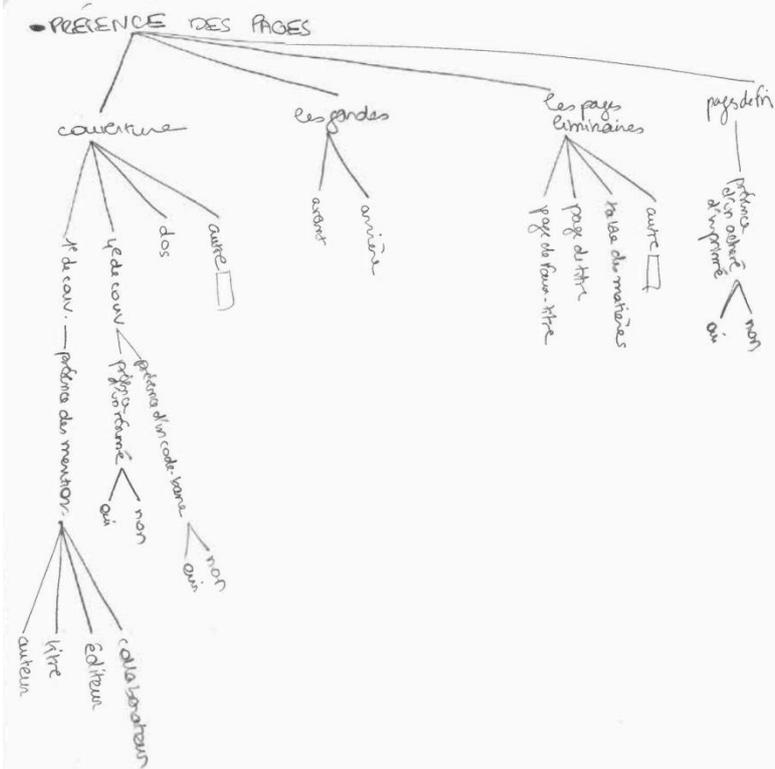
Ce livre qui se lit dans les deux sens réunit les contributions de 46 artistes, invités par Alexandre Périot à réaliser une des pages du livre à partir de l'expression américaine « Sometimes you win, sometimes you lose ».



III/ PARTICULARITÉS D'ÉDITION



III/ INFORMATIONS COMPLÉMENTAIRES



2 - La base de données (captures d'écran)

titre	créateur 1	pays de naissance du créateur 1	lieu d'édition	résidence de la maison	date	éditeur
<i>The green book</i>	Abdessemed, Adel	Algérie	Rennes, Reims,	France	2002	Hatje Cantz/Ink Tree Editions
<i>Alpha</i>	Aitken, Doug	Etats-Unis	Zürich	Suisse	2005	JRP Ringier
<i>Day return</i>	Ambeck, Mette-Sofie D'	Danemark	Bristol	Royaume-Uni	2010	Centre for Fine Print Research
<i>Lire (leggere)</i>	Anselmo, Giovanni	Italie	Gand	Belgique	1990	Imschoot
<i>A self-portrait</i>	Baensch, Thorsten	Allemagne	Bruxelles	Belgique	2016	Bartleby & Co.
<i>Autobiography</i>	Barry, Robert	Etats-Unis	Rennes	France	2006	Incertain Sens
<i>Carbon</i>	Baumgarten, Lothar	Allemagne	Los Angeles	Etats-Unis	1991	Museum Of Contemporary Art
<i>(o)patrznie</i>	Bazarnik, Katarzyna	Pologne	Cracovie	Pologne	2003	Korporacja Ha!art
<i>Oka-leczenie (mute-i-late)</i>	Bazarnik, Katarzyna	Pologne	Cracovie	Pologne	2009	Korporacja Ha!art
<i>Les cailloux de l'art moderne</i>	Bellei, Mauro	Italie	Paris	France	2010	Les Trois Ourses
<i>Cent mille petits points</i>	Bellei, Mauro	Italie	Paris	France	2012	Les Trois Ourses
<i>Fresh fruit + tables</i>	Bellingham, David	Royaume-Uni	Stirling	Royaume-Uni	2008	The Changing Room

hauteur ou diamètre (cm)	largeur du dos (cm)	pp or t/h	de pages	en t en pa	livre (en g) arrondi à un	rectangulaire, polygonale,	la forme s'apparente à un type de livre	du livre (si forme rectan	du contenu	nt entre couverture et corps d'ouvrage	jaspage des tranches (0/1)	type de reliure	Préciser le dos	du livre particulière (non		
25,5	21,0	1,8	1,2	x	92	p.	889	rectangle		portrait	0		0	livre broché	dos carré	non
28,0	17,0	0,8	1,6		120	p.	373	autre		portrait	0		0	livre broché	dos carré	non
18,0	10,0	n. c.	1,8		10	n. c.		rectangle		portrait	0		0	collages et/ou pliages		non
21,0	15,0	n. c.	1,4		80	p.	n. c.	rectangle		portrait	0		0	livre broché	dos carré	non
29,7	21,0	2,0	1,4		236	p.	936	rectangle		portrait	1	dans les pages	0	livre relié	dos carré	non
22,0	22,0	1,8	1,0		304	p.	885	carrée			1	les deux	0	livre broché	dos carré	non
31,5	39,0	2,5	0,8	x	142	p.	2 087	rectangle		paysage	1	dans les pages	0	livre relié	dos carré	non
23,6	16	n. c.	1,5		n. c.	p.	n. c.	rectangle		portrait	1	dans les pages	0	livre relié	dos carré	non
19,8	14,2	n. c.	1,4		n. c.	p.	n. c.	rectangle		portrait	0		0	livre relié	dos carré	non
24,0	34,0	1,4	0,7		48	p.	772	rectangle		paysage	0		0	reliure bodonienn	dos toilé	non
25,0	25,0	1,3	1,0		23	p.	490	carrée			0		0	livre relié		non
21	15	1,8	1,4		150	p.	360	rectangle		portrait	0		0	livre relié	dos carré	non

réédition date de l'édition	si réédition : éditeur de l'édition originale	intitulé du projet (artiste, éditeur, auteur)	projet de livre lié à un autre projet	contexte spécifique de production du livre	structure	si exposition, nom :
				exposition	FRAC Pays de la Loire	
				exposition	Espace D'arts Plastiques Madeleine-Lambert, Vénissieux	<i>La Statigraphie Des Images</i>
					Séjour La Même Année À L'école Des Beaux-Arts De Valence	
				commande	Museum Of Modern Art, New-York	
				exposition	Museum Folkwang	<i>100 Jahre</i>
				exposition	Wiener Secession	
1998	même éditeur		Il s'agit d'une maquette réalisée en 1975 et publiée pour la 1e fois en 1998.			
			projet Specimen Colony avec les artistes Jo Salter et Andrew Morley			
			série de photographies intitulée Fotografias			
			objets de famille	résidence	Villa Médicis Hors Les Murs - Afaa-Ministère Des Affaires Étrangères	
2003	même éditeur					

Quelques captures d'écran de la base de données

3- Liste des champs de la base de données

(par ordre d'apparition dans la base de données)

- titre
- créateur 1
- pays de naissance du créateur 1
- sexe (créateur 1)
- créateur 2
- pays de naissance du créateur 2
- sexe (créateur 2)
- contributeur
- Pays de naissance de l'artiste
- lieu d'édition
- pays de résidence de la maison d'édition
- date
- éditeur
- forme d'édition particulière
- type d'éditeur
- Si autre activité à côté du travail éditorial, préciser
- lieu d'impression
- imprimeur
- ISBN
- disponibilité du livre
- prix
- tomaison

- titre de la collection
- langue
- pays d'impression
- mention d'édition
- justification de tirage
- édition sur un support numérique
- préciser si consultable ou téléchargeable
- nombre de volumes
- description du matériel d'accompagnement
- hauteur ou diamètre (cm)
- largeur (cm)
- épaisseur du dos (cm)
- rapport h/l
- volume
- nombre de pages ou de feuillets
- aire de la page (hauteur x largeur x nb de pages)
- préciser si dénombrement en pages ou feuillets
- poids du livre (en g)
- Si plusieurs unités matérielles poids total (en g)
- forme du livre
- préciser si la forme s'apparente à un type de livre spécifique
- orientation du livre (si forme rectangulaire)
- changement d'orientation du contenu

- Si oui : préciser si changement entre couverture et corps d'ouvrage/dans les pages/les deux
- jaspé des tranches
- type de reliure
- Préciser le dos
- ouverture du livre particulière (non verticale)
- Si oui : préciser son orientation
- si livre relié, préciser si tranche-file
- structure du livre
- Si autre : préciser
- préciser particularités
- préciser si pagination particulière
- nombre de codes éditoriaux respectés
- pagination
- présence d'une page de titre
- 1^e de couverture : mention titre
- 1^e de couverture : mention auteur
- 1^e de couverture : mention éditeur
- présence d'un texte sur la couverture (1^e, 2^e, 3^e ou 4) : extrait ou présentation
- présence d'un code-barre
- présence d'un colophon
- unité signifiante*** (page, double page, feuille, succession de plusieurs pages)
- présence de texte dans le corps d'ouvrage (autre que celui de la page de titre et colophon)
- présence d'images dans le corps d'ouvrage

- type d'images
- rigidité de la couverture
- finition de la couverture
- si couverture, préciser le matériau
- support principal
- Si papier spécial ou autre matériau : préciser
- grammage spécial support secondaire
- impression de la couverture : technique
- Impression de la couverture : couleurs
- impression du corps d'ouvrage : technique
- impression du corps d'ouvrage : couleurs
- mode colorimétrique
- traitement de la couleur
- impression : style
- impression à bords perdus
- Ajout
- Préciser si ajout extérieur (au livre) ou intérieur (dans les pages)
- Nombre de types d'ajout
- type d'ajout
- Précisions sur le type d'ajout
- type d'ajout
- Précisions sur le type d'ajout
- type d'ajout
- Précisions sur le type d'ajout

- type d'ajout
- Précisions sur le type d'ajout
- Retrait
- Nombre de types de retrait
- type de retrait
- type de retrait
- Autre intervention
- Nombre de types d'autre intervention
- type d'intervention
- Proposition d'action particulière
- Nombre d'actions particulières proposées au lecteur
- Proposition d'action
- Proposition d'action
- Proposition d'action
- numéro d'exemplaire
- type d'exemplaire (hors-tirage, d'artiste, nominatif, numéroté, courant, de tête, de chapelle, hors commerce)
- description des spécificités d'exemplaires (numéroté, signé, interventions de l'artiste)
- marques d'usage
- si réédition date de l'édition originale
- si réédition : éditeur de l'édition originale
- initiateur du projet
- Préciser si projet de livre lié à un autre projet artistique
- contexte spécifique de production du livre

- structure
- si exposition, nom
- mode de financement spécifique du livre
- si indisponible : prix min du livre (arrondi à un euro) sur les sites de vente en ligne abebooks ou à défaut amazon ou le distributeur spécialisé printed matter
- préciser site de vente en ligne
- type de tirage tirage
- cote & localisation
- lieu de consultation
- lieu de consultation 2
- lieu de consultation 3
- Cluster (typologie des formes-livres)

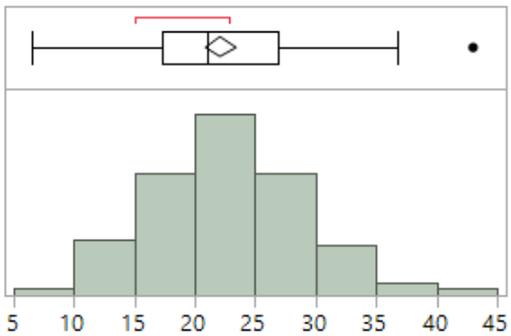
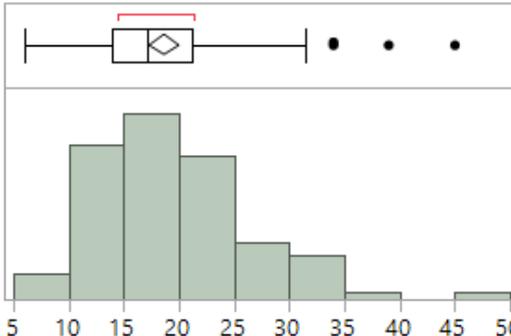
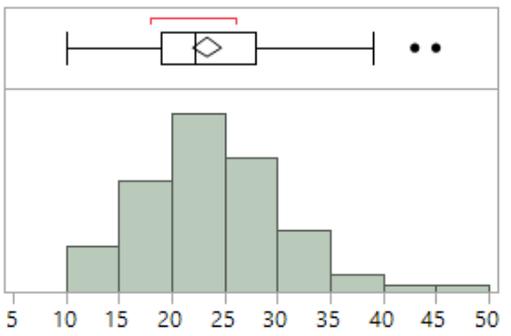
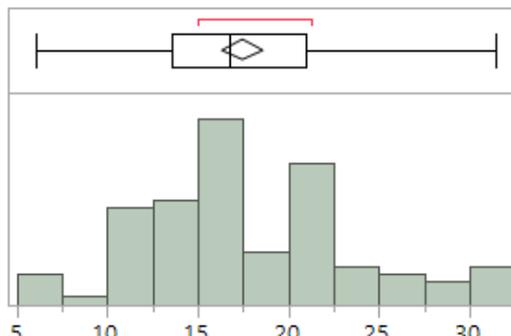
ANNEXE 5 - ANALYSES STATISTIQUES

1. Analyse rapide des données, document fourni par Yves Roy le 5 avril 2019

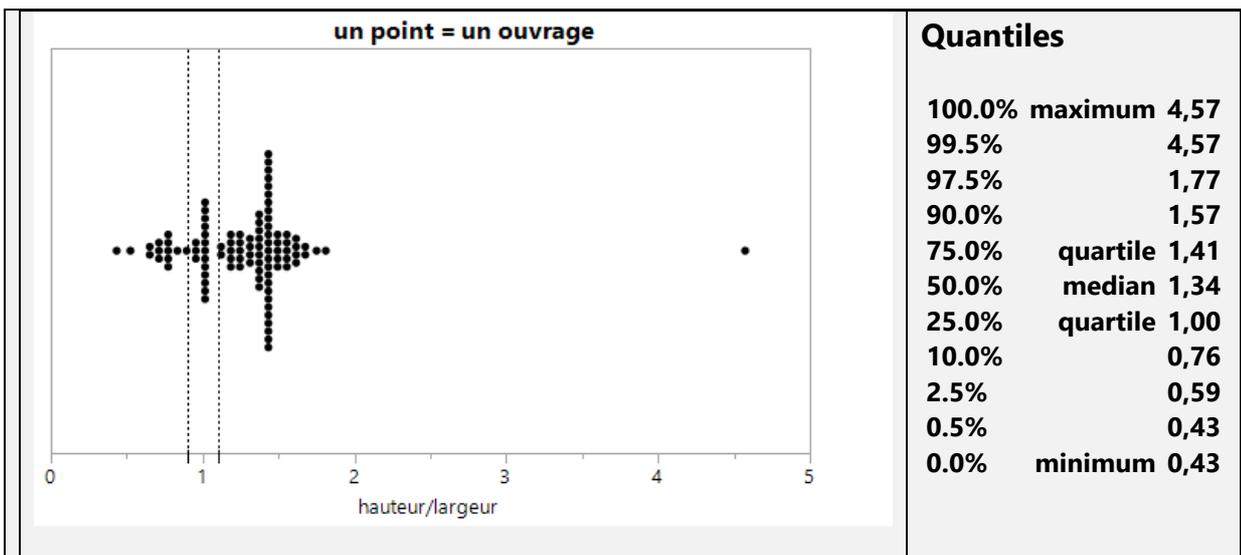
Variables

Facteur de taille

Les variables dérivées ont été recalculées pour plus de sécurité.

Hauteur ou diamètre	Largeur (ou diamètre)
	
Côté le plus long	Côté le plus court
	

On doit retrouver la variabilité plus forte du côté le plus court dans le rapport hauteur-largeur :

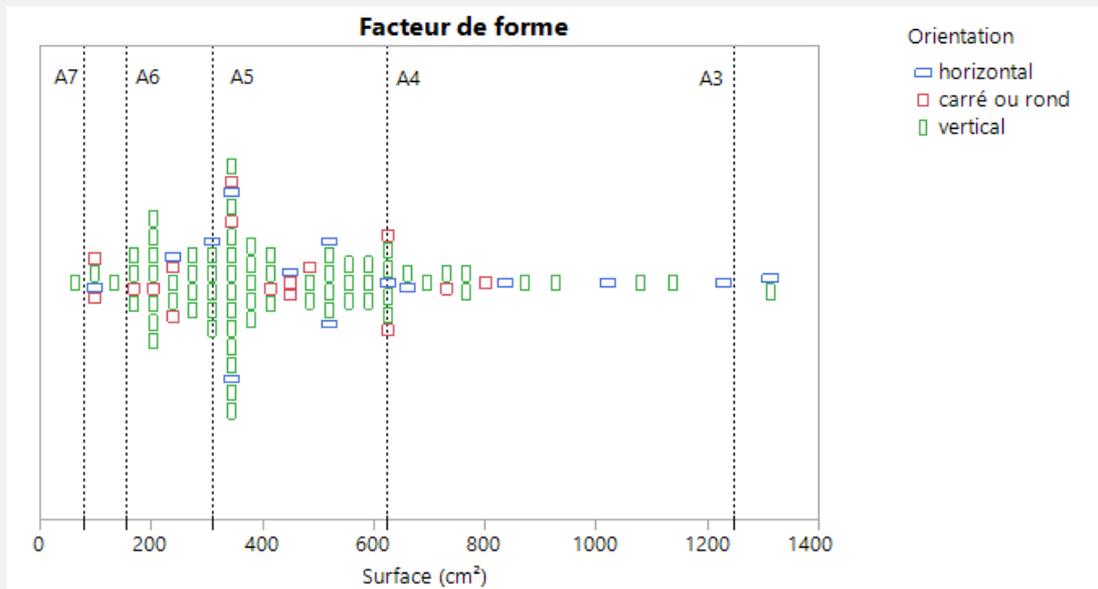


Le point à droite (rapport > 4,5) est un peu étrange et cette donnée devrait être vérifiée. J'ai ajouté des lignes de référence pour les rapports 0,9 et 1,1¹ : ces valeurs me semblent en effet plus judicieuses pour juger d'un effet « carré » que la différence de 2 cm qui est très visible sur des petits formats et presque invisible passé 25 cm. Il y a d'ailleurs une incohérence dans le tableau de données fourni puisque 5 ouvrages dont le format de papier est donné comme « presque carré » sont notés comme ayant un format rectangulaire. J'ai donc recodé en différenciant deux attributs indépendants :

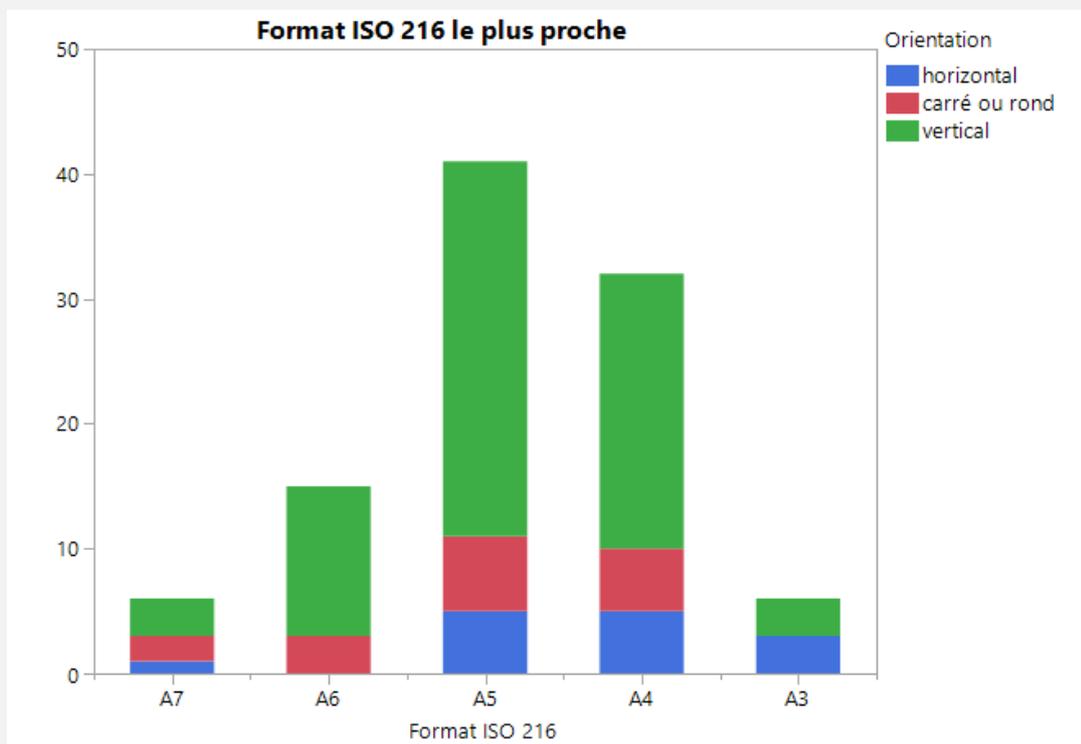
L'orientation de l'ouvrage : horizontal (à l'italienne), presque carré ou rond (symétrie diagonale, rapport entre 0,9 et 1,1) et vertical ;

La taille du papier : j'hésite un peu sur le meilleur indicateur, entre la dimension la plus courte, ce qui permet d'évacuer la catégorie « presque carré » et la surface. Pour cette dernière, on a les limites suivantes (ISO 216) :

¹ Pour être plus exact, on pourrait prendre $1/1,1 = 0,91$ comme borne inférieure mais aucun ouvrage ne se trouve entre ces deux bornes.



On peut fixer 4 limites, 116, 233, 466 et 935 cm² servant à répartir les ouvrages en 5 groupes :



Les comptages sont très proches de ceux de la table d'origine si ce n'est que la catégorie carré disparaît, étant redondante avec l'orientation.

Format papier By Format ISO 216

Count	A7	A6	A5	A4	A3	Total
A3	0	0	0	1	6	7
A4	0	0	4	26	0	30
A5	0	1	30	0	0	31
A6	1	11	0	0	0	12
A7	2	0	0	0	0	2
presque carré (2cm)	3	3	7	5	0	18
Total	6	15	41	32	6	100

Matière et impression

architecture interne du livre (structure du livre)	N
autre	11
codex	84
leporello	5

architecture codex	
non codex	16
codex	84

changement d'orientation	
pas changement	87
changement	13

support principal	
papier ordinaire	60
autre support	40

couleurs du corps d'ouvrage	
coul.	59
NB	33
sans	8

en couleurs	
N&B	41
couleurs	59

Aussi bien pour l'architecture que pour les couleurs, on a une modalité à très faible effectif et qui risque de causer des difficultés de calcul. De plus, j'ai du mal à comprendre qu'un ouvrage ne puisse être ni en couleurs ni en noir-et-blanc ! Donc j'en ai dérivé deux alternatives, à tout hasard.

Autres enrichissements

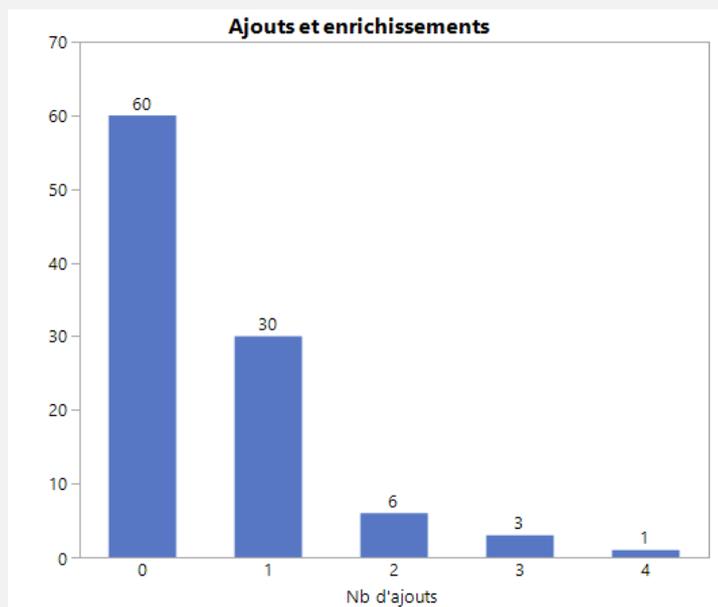
éléments de packaging	N
pas d'ajout	81
ajouts	19

éléments mobiles	
pas mobiles	88
mobiles	12

retraits	
pas retraits	88
retraits	12

autres interventions	
pas intervention	88
interventions	12

Les trois comptages identiques sont plutôt surprenants mais, vérification faite, les enrichissements ne correspondent pas aux mêmes ouvrages. Je me suis permis de renommer les modalités pour que les sorties ultérieures soient lisibles.



Il sera tentant de regrouper les ouvrages en « aucun enrichissement », « un seul » et « plus d'un ». Et on voit que les enrichissements concernent très nettement plus les ouvrages de grande taille.

Correspondances multiples et clustering

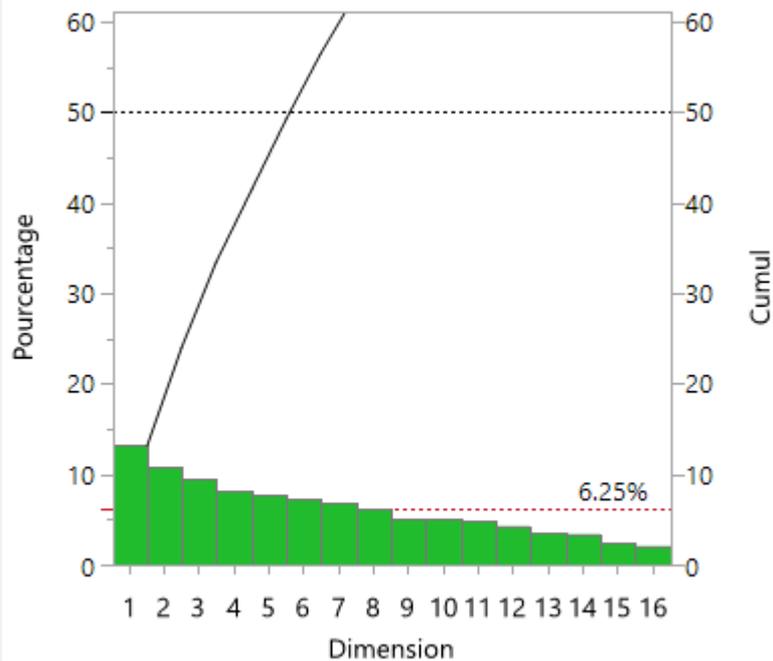
En prenant les variables non regroupées, donc 16 modalités, on obtient des inerties (carrés des valeurs singulières) présentant une décroissance peu marquée :

Les différentes heuristiques basées sur les inerties ne donnent pas de résultat indiscutable :

On ne voit pas de coude marqué ;

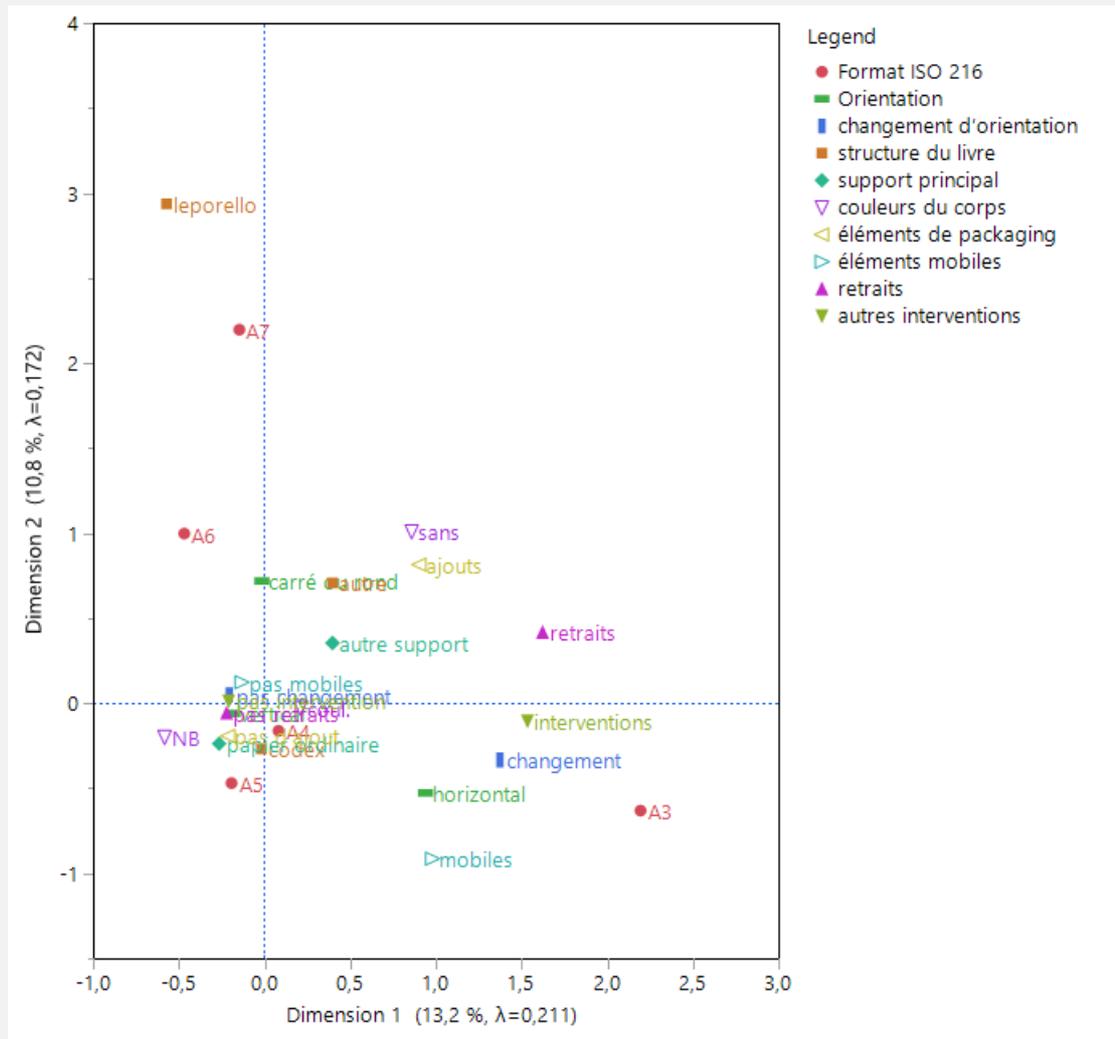
Il faut au moins 6 dimensions pour atteindre un pourcentage cumulé de 50% ;

Et 8 dimensions ont une inertie supérieure à $1/16$ du total.

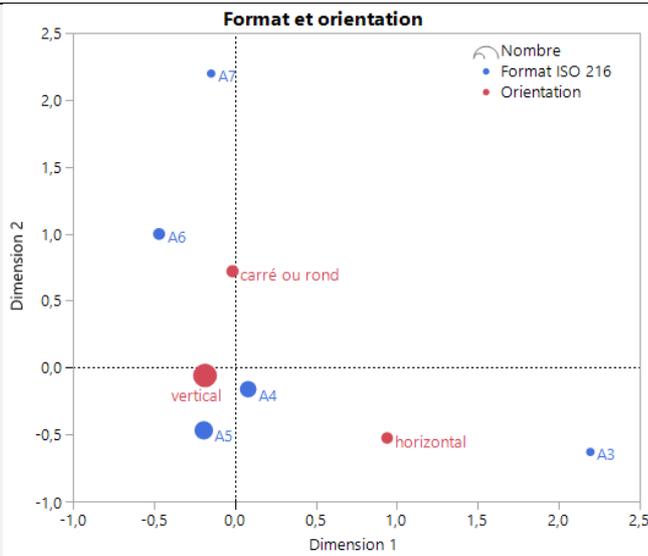


Tout ceci correspond assez bien à une situation où on a un vaste groupe central relativement peu différencié et des ouvrages atypiques sur un ou deux aspects uniquement et très peu nombreux dans leur genre.

Cartes thématiques

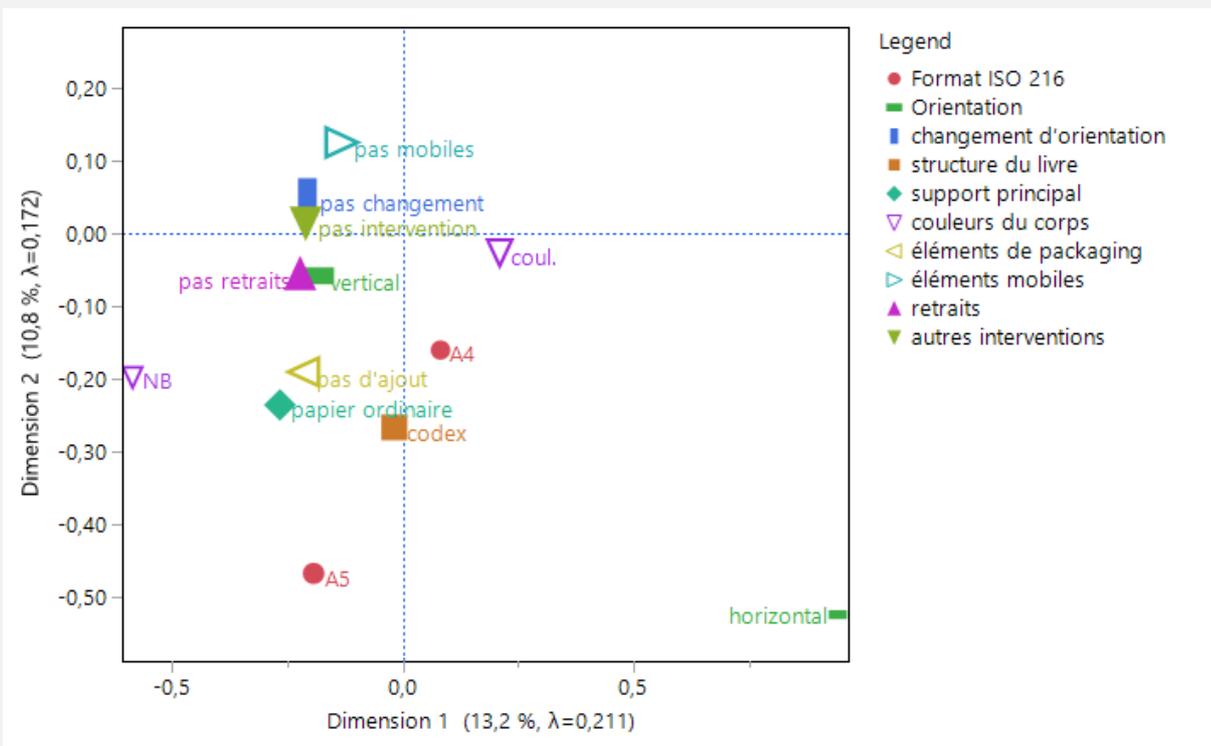


Le gros bloc central regroupe les ouvrages de taille « moyenne » : les petits sont en haut, les grands ouvrages sont à droite. En se restreignant à la taille et l'orientation, on obtient :



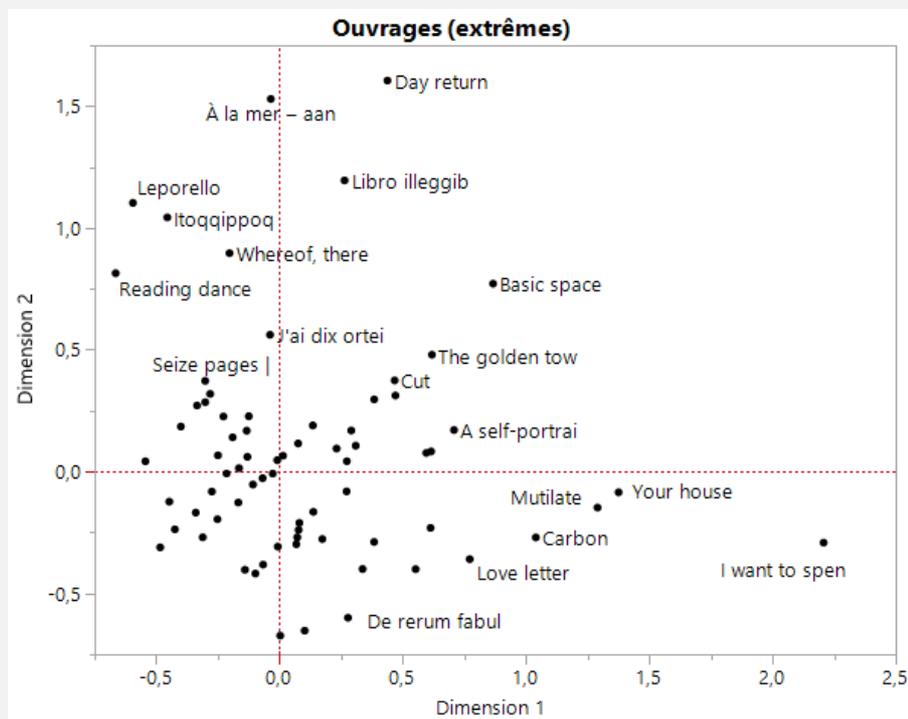
On peut presque tracer une courbe en forme de croissant joignant dans l'ordre logique les formats de papier : c'est un effet Guttman, un classique en cas d'inclusion d'une variable ordinale, qui oblige à interpréter les deux premières dimensions comme un tout.

En zoomant sur la partie centrale, on voit clairement que l'on a affaire à des ouvrages « ordinaires » et la taille importante de certains marqueurs montre que ces ouvrages sont très largement majoritaires.



Cartes des ouvrages

Là encore, nous allons voir d'abord les ouvrages hors norme

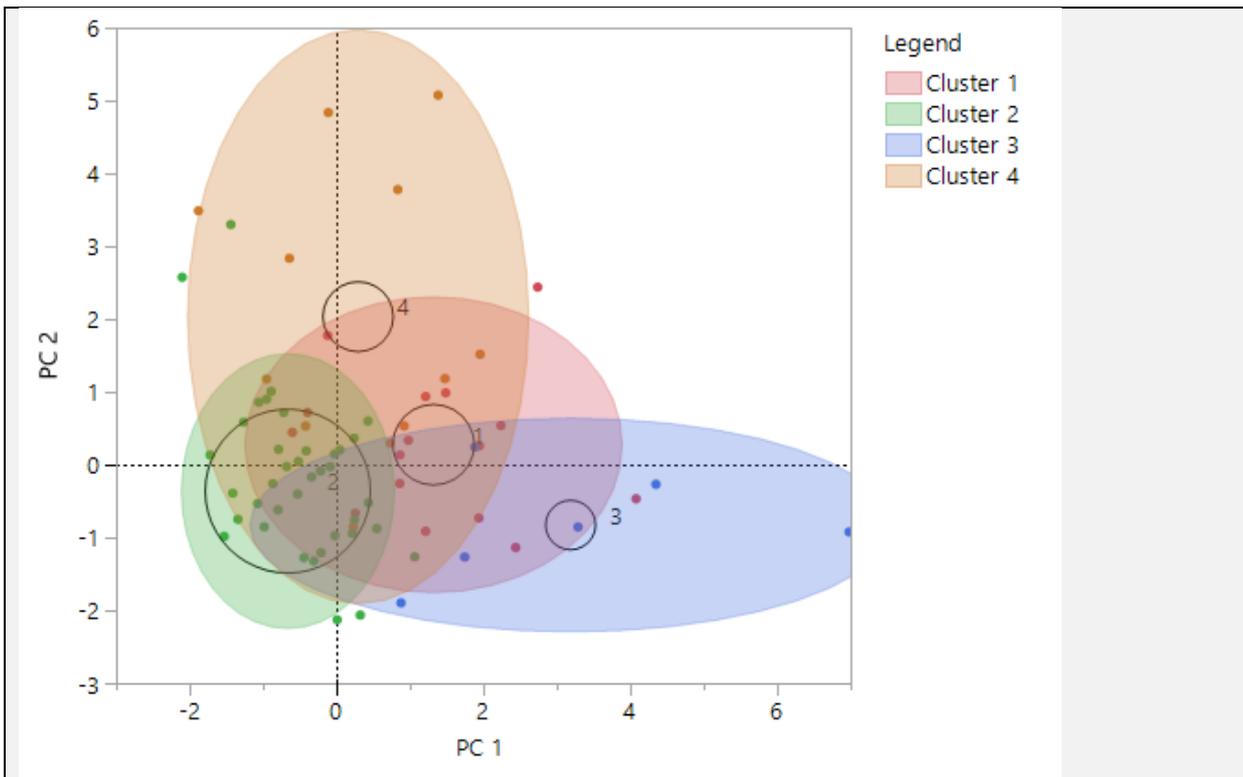


La partie centrale est moins lisible et n'est pas reproduite ici.

Clustering

Il est fréquent de voir un clustering fait sur les quelques premières dimensions mais ceci n'a de sens que lorsque ces dimensions peuvent être considérées comme contenant l'information et les autres du bruit, ce qui est délicat ici. Comme souvent sur ce type de composantes et en l'absence de groupes clairement visibles dans les plans factoriels, une classification selon le critère de Ward va avoir tendance à beaucoup dépendre du nombre de composantes retenues ainsi qu'à privilégier des groupes de variances plus ou moins égales

Il est plus facile de procéder en k-means : le test CCC (cubic clustering criterion) tend à proposer une partition en 4 groupes ou en 6 groupes, la dernière étant sans doute trop détaillée pour un si petit effectif. Pour 4 groupes, on a la répartition suivante dans le plan factoriel 1×2 :



La correspondance n'est pas parfaite avec la partition en 4 groupes issue de la classification hiérarchique sur 16 dimensions :

Cluster By HC4 (16 dims)

Count	1	2	3	4	Total
1	0	12	4	0	16
2	0	5	59	2	66
3	5	0	1	0	6
4	0	0	5	7	12
Total	5	17	69	9	100

La logique n'en reste pas moins similaire : nous avons 4 groupes raisonnablement différenciés. Avec les numéros du graphique ci-dessus :

1. Des ouvrages de taille assez importante (proche de A4), plutôt en couleurs et sur du beau papier ;
2. Des ouvrages plus petits (A5), plus souvent en noir-et-blanc et sur du papier ordinaire ;
3. De grands ouvrages enrichis (découpes...), souvent en format à l'italienne ;
De tous petits ouvrages.

En résumé :

Format ISO 216	Cluster			
	K1 - A4	K2 - A5	K3 - grands	K4 - petits
A7	0	0	0	6
A6	2	12	0	1
A5	3	34	0	4
A4	11	20	0	1
A3	0	0	6	0
Orientation				
horizontal	1	9	3	1
carré ou rond	5	8	0	3
vertical	10	49	3	8
changement d'orientation				
pas changement	10	62	3	12
changement	6	4	3	0
structure du livre				
autre	8	2	0	1
codex	8	62	6	8
leprello	0	2	0	3
support principal				
papier ordinaire	5	45	4	6
autre support	11	21	2	6
couleurs du corps				
coul.	13	39	4	3
NB	3	27	1	2
sans	0	0	1	7
éléments de packaging				
pas d'ajout	11	59	3	8
ajouts	5	7	3	4
éléments mobiles				
pas mobiles	12	61	4	11
mobiles	4	5	2	1
retraits				
pas retraits	11	65	4	8
retraits	5	1	2	4
autres interventions				
pas intervention	9	64	4	11
interventions	7	2	2	1

La correspondance des caractéristiques n'est évidemment que partielle.

Latent Class Analysis

C'est une technique moins répandue. On se place plus dans une optique réflexive : les caractéristiques techniques de l'ouvrage sont le reflet de la volonté de l'auteur / de l'éditeur de le placer dans une catégorie prédéfinie. Il n'est pas nécessaire de calculer d'abord des composantes. La technique est plus conservatrice et propose de préférence une partition à deux classes latentes :

NCluster	-LogLikelihood	BIC	AIC Best
2	604,926	1361,82	1275,85
3	592,166	1414,59	1284,33
4	577,601	1463,75	1289,2
5	566,448	1519,73	1300,9
6	553,169	1571,46	1308,34

AIC et BIC sont tous deux basés sur le rapport de vraisemblances mais le critère de Schwartz (BIC) pénalise d'avantage les modèles trop complexes (trop de paramètres).

Pour un modèle à 2 clusters, les éléments les plus discriminant sont, dans l'ordre décroissant, les éléments de packaging et les retraits, le support papier (autre étant à droite) et les couleurs (sans étant à droite là encore).

Cluster	Overall	Format ISO 216	Orientation	changement d'orientation	structure du livre	support principal	couleurs du corps	éléments de packaging	éléments mobiles	retraits	autres interventions
Cluster 1	0,75925										
Cluster 2	0,24075										

Pour une version à 4 clusters, on a :

Cluster	Overall	Format ISO 216	Orientation	changement d'orientation	structure du livre	support principal	couleurs du corps	éléments de packaging	éléments mobiles	retraits	autres interventions
Cluster 1	0,47569										
Cluster 2	0,31050										
Cluster 3	0,11826										
Cluster 4	0,09555										

Ici, c'est la couleur qui domine : omniprésente dans le cluster 1, presque absente dans le 2. Puis les retraits, caractéristique du cluster 4. Puis le format, avec une répartition similaire à ce que nous avons rencontré plus haut, la structure et les éléments de packaging.

LCA4

Format ISO 216	Cluster 1	Cluster 2	Cluster 3	Cluster 4
A7	2	0	4	0

A6	3	5	7	0
A5	19	18	0	4
A4	22	6	0	4
A3	3	1	0	2
Orientation				
horizontal	11	1	0	2
carré ou rond	8	3	4	1
vertical	30	26	7	7
changement d'orientation				
pas changement	44	27	10	6
changement	5	3	1	4
structure du livre				
autre	3	2	4	2
codex	46	28	2	8
leporello	0	0	5	0
support principal				
papier ordinaire	29	21	6	4
autre support	20	9	5	6
couleurs du corps				
coul.	49	0	5	5
NB	0	28	4	1
sans	0	2	2	4
éléments de packaging				
pas d'ajout	39	30	5	7
ajouts	10	0	6	3
éléments mobiles				
pas mobiles	46	24	11	7
mobiles	3	6	0	3
retraits				
pas retraits	49	29	10	0
retraits	0	1	1	10
autres interventions				
pas intervention	44	28	10	6
interventions	5	2	1	4

Au vu de ces données, le cluster 1 est celui des ouvrages en couleurs de taille moyenne, le 2 de ceux en N&B et plus petits, le 3 celui des tous petits ouvrages et le 4 celui des grands.

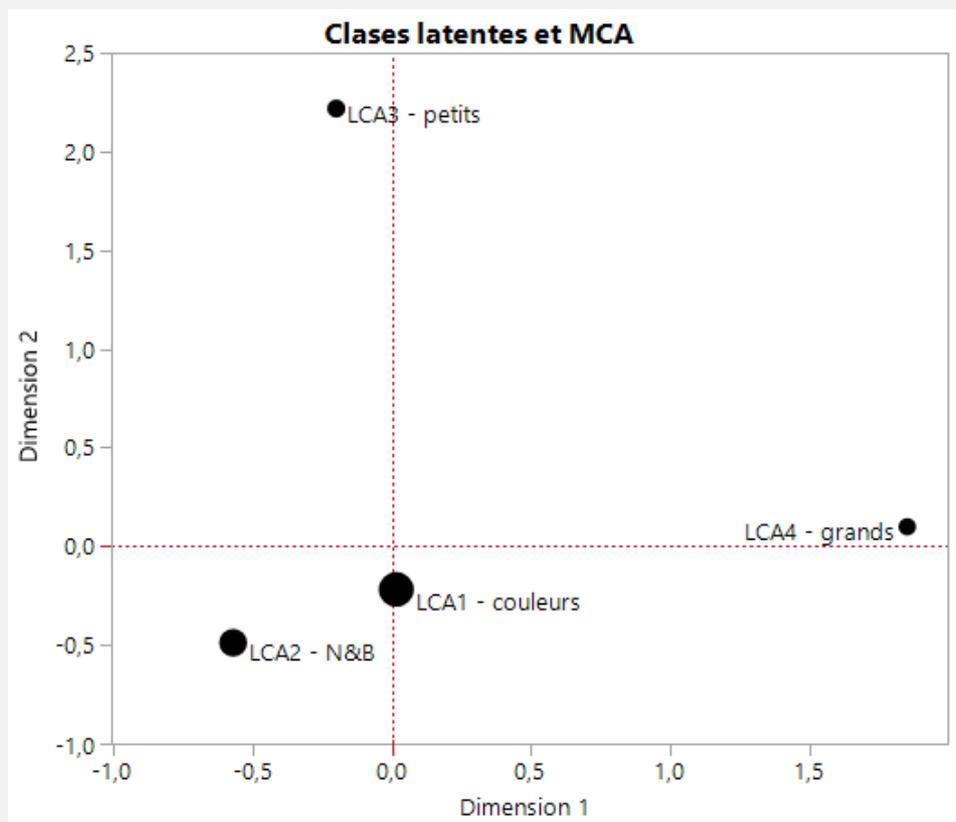
Comparaison avec la première partition

On en revient en partie à l'interprétation obtenue plus haut. En partie seulement car, en l'absence de groupes « naturels », la correspondance est très loin d'être parfaite :

LCA4 By Cluster

Count	K1 - A4	K2 - A5	K3 - grands	K4 - petits	Total
LCA1 - couleurs	7	37	3	2	49
LCA2 - N&B	2	25	1	2	30
LCA3 - petits	2	4	0	5	11
LCA4 - grands	5	0	2	3	10
Total	16	66	6	12	100

On peut aussi projeter ces classes dans le premier plan factoriel :



Le reste est affaire d'interprétation.

2. Tableaux réalisés à partir des résultats de l'analyse en classes latentes

	Cluster 1	Cluster 2	Cluster 3	Cluster 4
forme du volume				
carré	12	7	27	10
rectangle	84	93	73	90
autre	4	0	0	0
format ISO 216				
A7	4	0	36	0
A6	6	17	64	0
A5	39	60	0	40
A4	45	20	0	40
A3	6	3	0	20
orientation				
horizontale	23	3	0	20
carrée ou ronde	16	10	36	10
verticale	61	87	64	70
changement d'orientation				
non	90	90	91	60
oui	10	10	9	40
structure du livre				
autre	6	7	36	20
codex	94	93	18	80
leporello	0	0	45	0
support principal				
Papier ordinaire	59	70	55	40
Autre support	41	30	45	60
couleurs du corps d'ouvrage				
couleur	100	0	45	50
Noir et blanc	0	93	36	10
Sans impression	0	7	2	40
ajout(s)				
non	71	70	45	50
oui	29	30	55	50
ajout(s) externes	29	23	55	40
ajout(s) internes	2	10	0	40
retrait(s)				
non	100	97	91	0
oui	0	3	9	100
autre(s) intervention(s)				
non	90	93	91	60
oui	10	7	9	40

Variables principales dans chaque cluster (%)

	Cluster 1 /49	%	Cluster 2 /30	%	Cluster 3 /11	%	Cluster 4 /10	%
Présence d'une pagination	11	22	6	20	0	0	1	10
Présence d'une page de titre	23	47	15	50	3	27	2	20
Mention du titre sur la couverture	45	92	28	93	11	100	8	80
Mention de l'auteur sur la couverture	39	80	24	80	8	73	7	70
Mention de l'éditeur sur la couverture	30	61	18	60	6	55	7	70
Présence d'une texte sur la couverture	6	12	5	17	4	36	1	10
Présence d'un code-barre	12	24	3	10	2	18	2	20
Présence d'un colophon	36	73	23	77	6	55	6	60

Présence des mentions éditoriales dans chaque cluster

	Cluster 1 /49	%	Cluster 2 /30	%	Cluster 3 /11	%	Cluster 4 /10	%	Total corpus	%
présence de texte dans le corps d'ouvrage (autre que celui de la page de titre et colophon)	32	65	19	63	5	45	6	60	62	62
présence d'images dans le corps d'ouvrage	46	94	23	77	5	45	7	70	81	81
Type d'images										
dessin/peinture/graphisme	14	29	11	37	3	27	3	30	31	31
photographie	18	37	7	23	2	18	0	0	27	27
mixtes	11	22	2	7	0	0	3	30	16	16
autre	3	6	3	10	0	0	1	10	7	7

Texte & image dans chaque cluster

	Cluster 1 /49	%	Cluster 2 /30	%	Cluster 3 /11	%	Cluster 4 /10	%
présence d'images dans le corps d'ouvrage	46	94	23	77	5	45	7	70
format ISO 216								
A7	2	4	0	0	4	36	0	0
A6	3	6	5	17	7	64	0	0
A5	19	39	18	60	0	0	4	40
A4	22	45	6	20	0	0	4	40
A3	3	6	1	3	0	0	2	20

Format & image dans chaque cluster

	Cluster 1 /49	%	Cluster 2 /30	%	Cluster 3 /11	%	Cluster 4 /10	%	Total corpus /100	%
Contexte spécifique de production	16	33	14	47	2	18	1	10	33	33

Contexte spécifique de production des clusters

3. Clusters obtenus grâce à la LCA

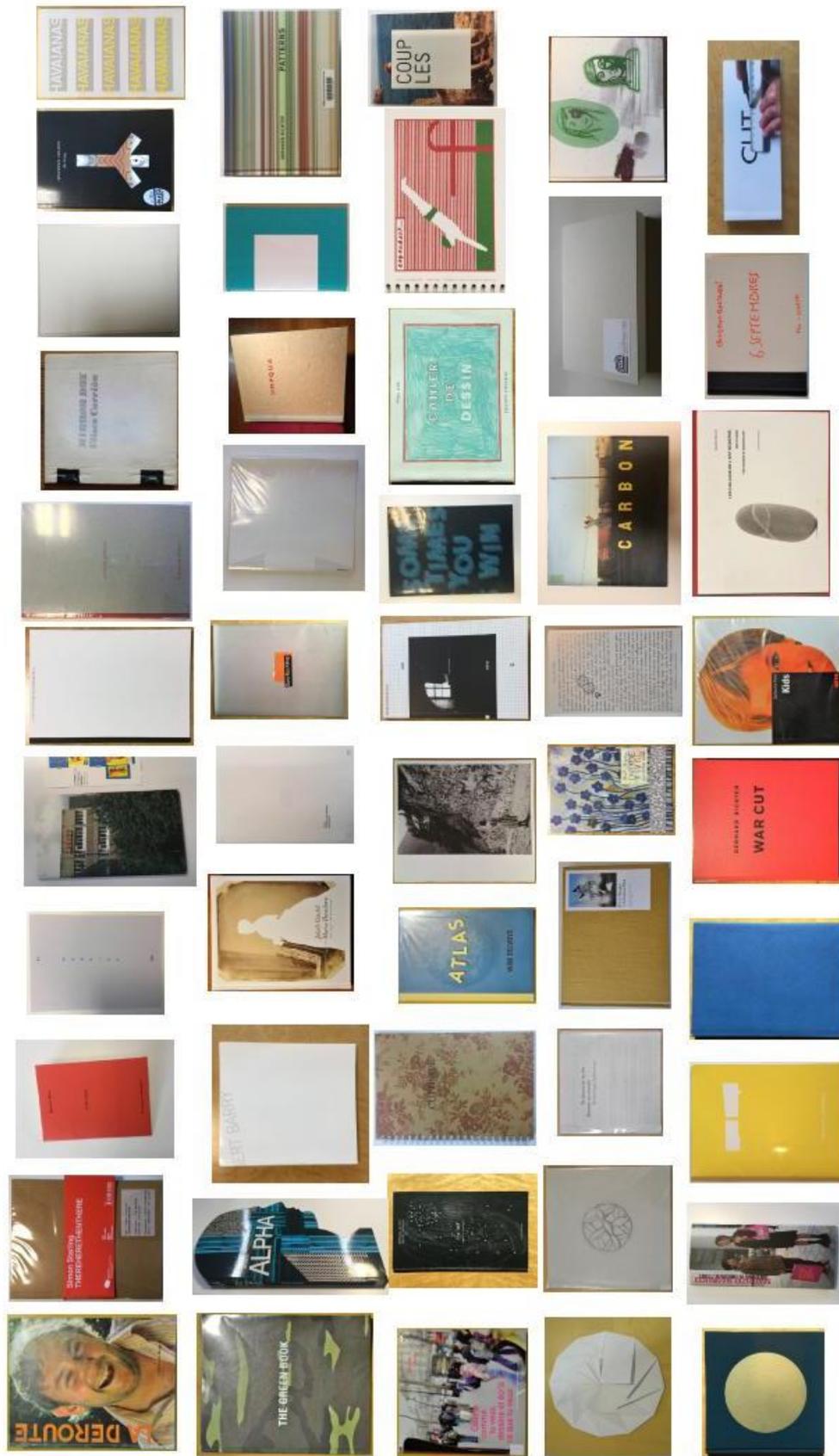


Figure 9 : Cluster 1 (49 livres)

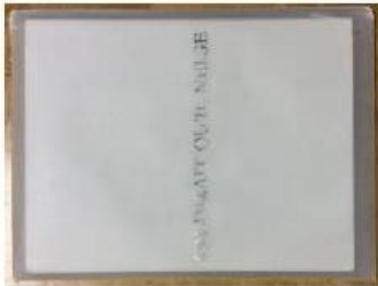


Figure 11 : Cluster 3 (11 livres)

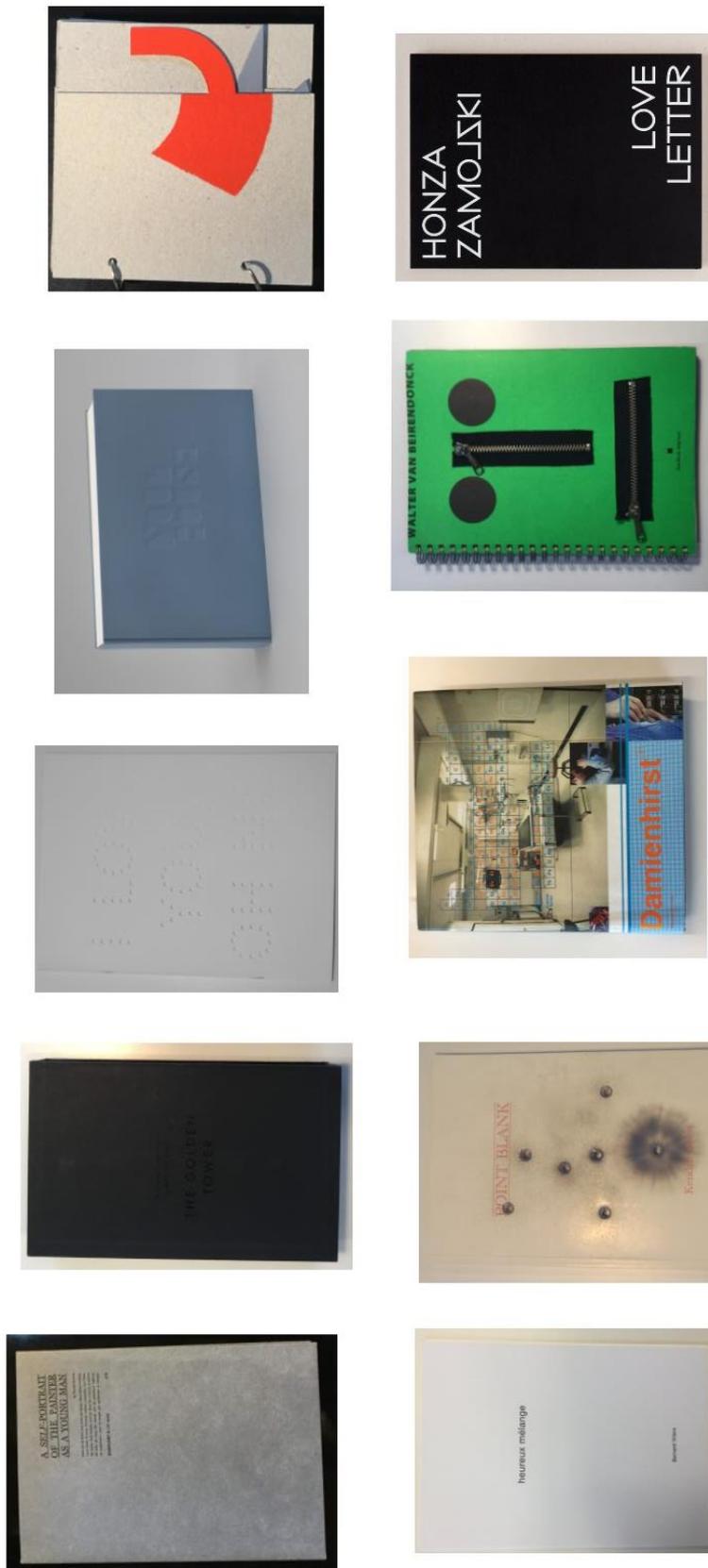


Figure 12 : Cluster 4 (10 livres)

ANNEXE 6 - QUESTIONS AUX ARTISTES ET EDITEURS²

Katarzyna Bazarnik & Zenon Fajfer - réponses reçues par courrier électronique le 2 août 2019

1. What do you call the books you make? And could you explain why?

First of all, we don't make books. We write and publish them. We call our writing *liberature*. This word is a portmanetau word combining literature and Latin *liber*, i.e., 'book' but also 'free', 'liberal'. Hence, *liberature*, or literature in the form of the book, because we want to draw the readers' attention to their fusion.

But, indeed, we put a lot of attention to the way our books like like. Their material form, their spatial organisation, and typographic and other physical features are important to us because we treat them as inherent part of writing.

This is because we consider writing to be a complex, multimodal semiotic code. This means that it combines linguistic meaning with visual and spatial or architectural codes. The book is a meaningful organisation of textual space, i.e both the space represented in fiction/lyrical , and the physical space onto which text is inscribed.

Zenon expressed it more poetically in his essay-manifesto: "~~the lyric, epic, dramatic,~~ *liberature*":

**Word is the substance of literature.
When we say the word, we stress its sound and sense,
when we write the word, we (sometimes) also mean its appearance.
Space
is hardly ever taken into consideration, if at all.
However, in order to come into existence in time
the word needs space.
Space belongs to it as much as its
shape,
sound
and meaning.**

**The word thus conceived is the substance of
LIBERATURE.**

² Les réponses des artistes et éditeurs sont classées par ordre alphabétique.

By the way, you can read his collection of essays on-line here:

https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/21040/fajfer_bazarnik_liberature_or_total_literature.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Katarzyna's monograph on liberature was published in 2016, and is available here :

https://www.wuj.pl/page,produkt,prodid,2869,strona,Liberature_A_Book_bound_Genre,katid,37.html

2. What led you to make books?

As we've explained above, we don't make them. We write them. But we are also editors of a publishing series, which has almost gained a status of an imprint. The series is called "Liberature", too.

Through the series we have wanted to show that there are more books of this kind. We publish books whose authors are sensitive to the material form of their works, who see these features as parts of the meaning of their writing. In fact, we believe this kind of writing forms a distinct, still not fully recognised, tradition.

Besides, we wanted to offer Polish readers (the series is published in Polish) examples of such works from literatures of other languages. In this respect the series is also a practical outcome of the research "project". But this has happened so to speak "by the way", or on the way to get our books *(O)patrzenie* and *Oka-leczenie* published.

3. Do you think about the reader of your book during the creation process?

And how do you imagine the reader?

There are different types of readers, and they look for different experiences in reading. The books we write and publish require quite complex "reading skills" precisely because they activate writing as this complex semiotic mode. So if someone has been taught (also self-taught through experience of many different arts) that painting, sculpture, architecture, theatre, etc. also use their own specific "languages", he or she will be theoretically better prepared for liberature.

But first of all, we would imagine an unbiased reader, a reader who is open to encounter the surprising, the unexpected, the unknown. Also a reader who is not embarrassed by a child in himself or herself. Because these books may be playful, or playable, or ergodic – this is Espen

Aarseth's term for the kind of writing that requires "a non-trivial effort" from the readers. This means that the readers take decisions how to move on through the text as there is no single way to do this. For example, if you have a book in a box, consisting of unbound sections, you choose the order in which you read them. Besides, in liberature, you also need to pay attention to different visual and material features in order to interpret them, too. So probably liberature, and works akin to it, stimulate a greater cognitive involvement in the readers.

About your books: *(O)patrzenie* and *Oka-leczenie*

1. What initiated the project of these books?

Almost thirty years ago we started writing a book together. We were writing two separate texts, but we also wanted to show that they are both separate and joined together. Finally, after almost ten year, that evolved into *Oka-leczenie*³. The book contains two stories: about a dying man, and a baby who is about to be born. They are told in two separate codices. Still, they can be interpreted as forming one story, since the codices are joined by their covers in a kind of "bookish" accordion in which none of them is privileged, and each can function as a beginning. The third, middle codex that connects them is an in-between sphere – between life and death, or death and life. These stories are told through dialogues; there is no narrator. This transition is also flagged by pagination and other features of the text (e.g., the emanational form⁴, sign-poems, etc.).

³ *Oka-leczenie*, which could be rendered as "Mute-Eye-Late" or Mute-I-Late is a pun on the word "okaleczenie" (literally: "mutilation," "maiming," "wounding" or "hurting") and the phrase "oka leczenie" (which means "healing of the eye"). The insertion of the hyphen, dissecting one word into two, produces a paradoxical effect: when the word "mutilation" is cut into pieces, its meaning turns into its opposite. Related to this is the title of our other jointly written book, *(O)patrzenie*. On the one hand, it means "dressing a wound," and on the other, "the state in which something appears no longer attractive because one has got used to it (as if by looking at it for a long time)." The brackets around "O" defamiliarise the ordinary word, drawing the reader's attention to its ambiguity. This effect is enhanced by the iconic shape of the brackets, which "wrap" the separated, initial letter. Thus, without going beyond language, these titles alert readers to the significance of the visual and tactile codes at work in these books, just as the hybrid term "liberature" signals the importance of the book in literature. [This footnote is taken *verbatim* from my book *Liberature. A Book-bound Genre*, Kraków, 2016, p. 16]

⁴ Another excerpt from KB's book explains this: [There are] "dialogues in which speakers [are distinguished by different typefaces. The conversations constitute the "visible" text. But beside the visible, "surface" narratives, the book also contains "invisible" texts, i.e. streams or "undercurrents" of language issuing (perhaps) from the consciousnesses of the mute figures – the dying man and the baby – with whom the surrounding people are not able to communicate.⁴ As Zenon explained, devising the invisible texts he wished

...for the impossible: to render the very moment of death, the moment when the man is exactly In Between – when he has not fully died yet but is no longer alive, when both worlds overlap in the mind of the dying person, accompanied by his relatives unaware of what's going on... [and] to express the other impossibility

So it all began as literature. But gradually we realised that for us writing means thinking not only about plot, characters, events, metaphors, style, but also about the layout, typographical arrangement, format, and shape of the book – that they are also part of writing.

2. Do these books come from another project?

No, not really. But *(O)patrzenie* is related to *Oka-leczenie* because it begins with one of the pages from *Oka-leczenie*. It is fragment with a hand-written poem from the middle codex. The image is enlarged several times until the reader sees that the black background of the white writing is in fact another text so densely overprinted that it makes an impression of blackness. This background text is enlarged until it becomes legible, the “blown up”, and the you see that the letters are also made of text, and so on. So it is a kind of visually and poetically narrated story about infinite space of the Word, or of the Inexpressible, or the Invisible – well, you can interpret it as you like.

But if you question is about “influences”, perhaps the art that has influenced us most has been theatre (not drama, but the so-called “autonomous theatre” of Tadeusz Kantor and Jerzy Grotowski, two theatre visionaries who always began devising their performances from thinking about the space).

3. Are these books for a specific audience? And could you explain why?

No, not really, though, as we have explained above, this kind of writing calls for complex literacy. You could call it “intermedial” or “multimodal” literacy. The reader needs to be familiar with the linguistic code (language, style, literary history, etc., just as any reader of literature can be), and the artistic (visual, spatial, architectural codes/languages).

4. How was your collaboration with the publisher?

– the moment of birth, when It is still There, but It will be Here in a little while, emerging from the Invisible into the Visible. (Fajfer 2010b: 37–38)

The “invisible” texts can be accessed by reading the initial letters of the visible dialogues. The procedure should be repeated several times on text thus decoded, until the reader reaches a final, single word. It is as if the word lies at the bottom of a multilayered textual structure. Technically, this is a kind of multilayered acrostic, or to be more precise, multilayered notarikon. Metaphorically, it is as if the visible text were folding in or fading away, becoming reduced to one word, or perhaps even one letter. This description refers to the direction of reading. In writing, the process occurred in reverse because the subsequent layers of text were written from the bottom up. It was as if they emerged or emanated from a single word in several steps of unfolding. Hence, Zenon called it the emanational form.” (*Liberature A Book-bound Genre*, pp.17-18).

In the early 2000's a newly established art foundation, which had just launched a publishing house, devoted an issue of the literary-cultural journal *Ha!art* to our work and activities (including Bloomsday events in Krakow). *(O)patrzenie* was published then and distributed together with that issue. This is how the "Liberatura" series was launched. It was back in 2003. We had to wait over six years before we were able to publish *Oka-leczenie* in 2009 in the trade edition (9 prototype copies were printed already in 2000). That was when the series (imprint) had gathered momentum, and we had gathered sufficient funds to get it printed. For several other titles in the series we managed to get grants of the Polish Ministry of Culture, and EACEA (European Council grants).

We supervise not only language editing and typesetting of the books published in the series, but also their printing, which means that we are in touch with the printers. Since the idea of liberature is that it is the author/writer who shapes the form of their own book (because it is meaningful to him or her), we collaborate with the authors very closely, i.e. we consult the choice of format, paper, typeface etc. with them. When we deal with the dead authors, we carry out research to learn to what extent the author was involved in the design of the material form of a book, and try to reproduce it as closely as possible.

So as authors, we have a lot of autonomy when we publish our own books. And we want to give as much autonomy as possible (technically and economically) to other people who publish their works in the "Liberatura" series.

Zenon has also published two poetry volumes with another publisher: "Forma" Publishing House, based in Szczecin in the North of Poland. Although they are "traditional" printed codices, he was free to have the layout and typography designed as he wished (he didn't do that himself, but it was done according to his instructions)

5. For each of these books, did you encounter any difficulties (technical, material, financial, relations with potential collaborators or others)? Specify the difficulties. Have these difficulties led to change the initial project?

As with any complex project, publishing our books, as well as the other titles in the "Liberatura" series, there have been technical and financial challenges. For example, some work must be done manually. In the case of *Oka-leczenie*, all the print run was hand-bound because there was no machine that could possibly do the triple-codex binding (the Germans call it *das Mehrlingsbuch*). *(O)patrzenie* was easy in this respect, but we tore off the top right hand corner of the cover by hand in all 1001 copies. In Zenon's poetry volume *ten*

letters/dwadzieścia jeden liter we had to manually fold several pages in every copy; again no machine could possibly do that (see Fig. 1).

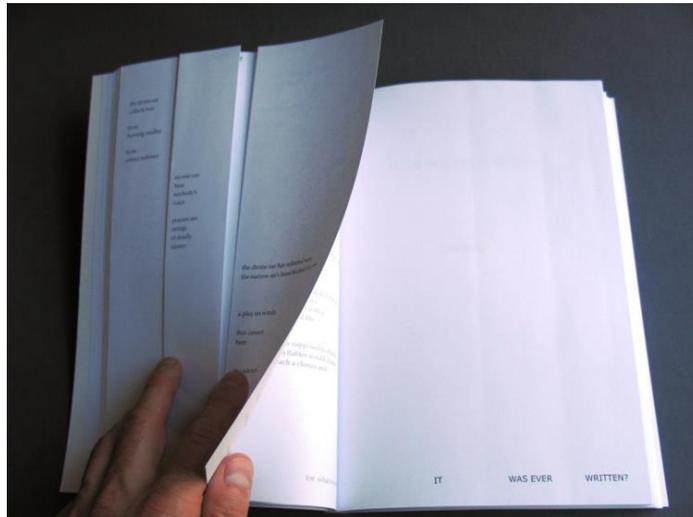


Fig. 1 folded pages of ten letters (2010)

When we were publishing Robert Szczerbowski's *Antologia* : a set of his three books, one of which was supposed to be bound in cloth, we had to compromise because that proved far too expensive. Ultimately, his *Księga Żywota* [The Booke of Life] has an elegant hard cover. Another problem was with the third element of *Antologia*, the anepigraph known as *Æ*. It was originally published as a small printed volume with an accordion insert and a floppy disc that contained a hyperlinked text (it was the first electronic literature work in Polish, as early as 1992 !). In 2013 it was a dead technology, so we needed to find an up-to-date technological equivalent. Somewhat ironically, we decided to print a postcard with a QR code which the readers must scan if they want to access the digital hypertext on-line.

6. What were your satisfactions or possible regrets about the final form of the book? If so, why?

We are generally satisfied with them.

Katarzyna Bazarnik & Zenon Fajfer (questions supplémentaires) – échanges par courrier électronique

Message envoyé le 16 juin 2021 :

Dear Katarzyna Bazarnik and Zenon Fajfer,

I am still writing my thesis and some questions came to my mind while I was writing. If you've got some time to answer, I will be glad to read your answers.

So, the questions below:

- Did Ulises Carrion's reflections on the book feed your thoughts of Liberatura ?

(Even if bookworks and liberatura differ in several aspects, I said to myself it could a reference that helped you to define liberatura)

- Is the liberatura reading room in Arteteka the only collection of liberatura in Poland? Are there any collections of liberatura abroad?

I discovered liberatura in *A manifesto for the book* (Bodman/Sowden) and I know they have some of your books but maybe there is libraries or artcenter with a collection of several books of liberatura?

And just one more :

- You translate "liberatura" in English by "liberature", can I use "libérature" in French?

I wish you a nice day,

Sincerely,

Chloé Aubry

Message reçu le 22 juin 2021 :

Dear Chloe,

here are our questions to your answers:

Q : Did Ulises Carrion's reflections on the book feed your thoughts of Liberatura? (Even if bookworks and liberatura differ in several aspects, I said to myself it could a reference that helped you to define liberatura)

A : No, Carrion was no inspiration to us. We didn't even know him when we formulated the concept of liberature. We learnt about him and his ideas after publishing the liberatura "manifesto".

But we think that Carrion's concept is different from ours insofar as he stresses the book as a kind of autonomous object, whereas we stress the literary work with an extra dimension of its materiality. Carrion says that for the book to exist text is not necessary, that his ideal book is the one without any text. We define liberature as a text that foregrounds and semanticises its materiality, thereby as if crystallising itself in a specific material form.

Our inspiration was Stephane Mallarme and his vision of the book as a spiritual instrument and "spatial writing and reading" as demonstrated in *Un Coup de Des*.

And theatre as a kind of total art in which (arranging) space is of crucial importance.

Q : Is the liberatura reading room in Arteteka the only collection of liberatura in Poland? Are there any collections of liberatura abroad? I discovered liberatura in *A manifesto for the book* (Bodman/Sowden) and I know they have some of your books but maybe there is libraries or artcenter with a collection of several books of liberatura?

A: No, it isn't. Some university libraries have similar, though smaller collections; e.g the library of Adam Mickiewicz University in Poznań (the Faculty of Polish Studies) has one.

In fact, we have just donated our collection, so far hosted in Arteteka, to the Jagiellonian Library in Krakow (it is the university library of the Jagiellonian University, and simultaneously the second national library in Poland, beside the one in Warsaw).

So now Arteteka has its own smaller collection of liberature, whereas the Jagiellonian will mark it as one of their own special, thematic collections. But it is worth noting that the JL librarians have been using "liberatura" as a category to tag some books in their catalogue even before we gave them "our" books.

Yes, there are also liberatura collections abroad. Apart from UWE in Bristol, there is a collection in Mills College, Oakland USA, which we visited in 2011, and we know that Stanford University library has bought the books published in "Liberatura" series. Another small collection is in John M. Flaxman Library, in the School of the Art Institute of Chicago. Some liberatura items are in the New York Public Library, which actually bought one of the 9 prototype copies of "Oka-leczenie", and in the Bodleian Library in Oxford.

And just one more :

Q: You translate "liberatura" in English by "liberature", can I use "libérature" in French?

A: yes, of course :-)

BTW, we are not sure if you are familiar with Katarzyna's publications:

a monograph: *Liberature. A Book-bound Genre* (2016) <https://wuj.pl/en/book/liberature-a-book-bound-genre>

and a chapter "Affordances of the Book. A Tentative Typology of Liberature" (2021) in: *Refresh the Book. On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing* <https://brill.com/view/title/58999>

All the best wishes,

Katarzyna and Zenon

Message envoyé le 24 juin 2021 :

Dear Katarzyna and Zenon,

Thank you for your answers. It helps me to better understand.

I was aware of the book *Liberature: A Book-Bound Genre* but not of *Refresh the book*. It looks so rich.

I started a mapping work of collections, publishers, exhibitions and booksellers of artists' books and neighbouring publications, in the context of a paper presented during a colloquium in my university. It is a work in progress and now I will be able to complete it with the collections you mention.

(I hope to be understandable with my rudimentary english).

Best regards,

Chloé

Message reçu le 25 juin 2021 :

Dear Chloe,

your English is communicative enough :-)

Your work in progress is going to be a very useful resource! Ideally, it could be presented as a database.

BTW, we are sure you are aware of this collection:

Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry

<https://www.lib.uiowa.edu/gallery/exhibit/sackner/>

The Sackners bought two of our books in the early 2000s.

With all the best wishes,

Katarzyna and Zenon

1. Comment appelez-vous le livre *Cut* ?

Pour moi, c'est un *flip book* (le mot français est « folioscope »), c'est-à-dire un petit livre d'images que l'on feuillette rapidement afin de créer l'illusion du mouvement, et raconter une petite histoire.

Est-il un livre d'artiste ?

Je dirais que oui.

Pourquoi ?

Car ce livre ne cherche pas à résoudre un problème (de design) en particulier, il s'agit vraiment de l'exploration d'une technique particulière ayant pour finalité de créer une émotion, un divertissement, ou encore raconter une histoire grâce à une illusion. Aussi, il s'agissait ici de se questionner – comme un artiste peut le faire – sur la transcendance d'un objet statique, inanimé (ici un livre).

2. Ce livre est à l'origine un projet étudiant, pourriez-vous m'en dire plus sur le contexte de sa création ?

Le sujet nous a été donné en classe, à l'école où j'étudiais en conception-design graphique (LISAA Rennes). Il s'agissait de créer un flip book, si possible en y apportant une touche supplémentaire, une réflexion sur ce type d'objet, sur son interactivité, sa manipulation, bref transcender l'objet « livre », le rendre vivant. Par la suite, nos flip books étaient présentés dans le cadre du concours international de flip books qui avait lieu à Rennes cette année là d'après mes souvenirs, et CUT a conquis le jury (à ma grande surprise) !

En me penchant sur les idées d'interactivité, de l'illusion et du mouvement lors de ma réflexion première, j'en suis venue à me diriger naturellement vers l'idée du cinéma. Flip book est un mot anglais, et sur les tournages de cinéma, on dit « Coupez » (en anglais « Cut »). J'ai tout de suite pensé au point commun entre le cinéma et le livre, le papier: « Cut », la coupure : on coupe une scène, un mouvement, et on coupe aussi du papier. Le premier est abstrait (concept d'interruption), le second est concret, physique. Comme à l'école je faisais souvent des maquettes imprimées (affiches, etc.) que je découpais au cutter, je me suis dit que ce serait une bonne façon de montrer le déroulement d'une action: un cutter qui court le

long d'une règle (un geste banal et familier pour moi), et qui au final a un effet direct et physique sur le livre, ce qui rend ce flip book très interactif, et un peu magique aussi (le livre s'altère dans nos mains, sous notre action).

3. Est-ce que ce livre est destiné à un public particulier ?

Non, d'ailleurs, en près de 10 ans, les gens que j'ai pu rencontrer et qui m'ont parlé en bien de ce flip book étaient très différents (du passionné de ce format particulier au développeur web très cartésien, que ce soit en France, aux USA ou au Canada).

Peut-il être lu par un enfant ?

Oui.

Pourquoi ?

D'abord il s'agit principalement d'images, et la manipulation du flip book peut au final être très divertissante et fascinante pour un enfant, qui se voit alors « maître de l'illusion » par son action (feuilleter les pages rapidement). Le flip book possède également une dimension très pédagogique (pour par exemple aborder les sujets de l'illusion, du cinéma, du mouvement, de la décomposition du temps, du fonctionnement de l'oeil et du cerveau humain, etc.)

4. Comment s'est déroulée votre collaboration avec l'éditeur de ce livre ?

La collaboration a été assez distante pour être honnête, j'ai remis mon prototype papier à l'éditeur qui s'est engagé à le fabriquer à 1000 exemplaires et à le publier (c'était le prix pour le gagnant du concours). Le procédé a duré plus longtemps que prévu car le premier imprimeur qui était censé fabriquer le flip book a mis la clé sous la porte ou quelque chose du genre, du coup l'éditeur a dû trouver un autre fournisseur et ça a pris 2 ans entre la conception du projet (à l'école en 2007) et la publication du livre (2009).

5. Pour ce livre, avez-vous rencontré des difficultés (techniques, matérielles, financières, relations avec des collaborateurs, ou autres) ?

De mémoire, l'éditeur m'a dit que la production de ce livre avait posé un véritable challenge technique à l'imprimeur (pour couper les pages graduellement, un travail fastidieux), mais que ce dernier était fier d'avoir trouvé la solution. Toutefois ils n'ont pas voulu me donner leur secret de fabrication, et je n'ai pas vraiment insisté à l'époque pour connaître le fin mot de l'histoire.

Préciser les difficultés.

Voir ci-dessus questions 4 et 5.

Celles-ci vous ont-elles amené à faire évoluer le projet initial ?

Non, car l'éditeur et l'imprimeur ne m'ont pas vraiment incluse dans le processus de fabrication, et je n'ai pas vraiment été proactive de mon côté non plus.

6. Quelles ont été vos satisfactions ou regrets vis-à-vis de la forme finale du livre ? Pourquoi ?

Comme il s'agissait d'un projet étudiant (donc ni professionnel, ni commercial pour moi), je regrette de n'avoir pas peaufiné l'exécution de mon prototype, particulièrement la qualité de mes photos (je n'avais à l'époque en 2007 qu'un petit appareil numérique ne pouvant rendre qu'une quantité limitée de pixels - la technologie a tellement évoluée depuis).

L'exécution de mon prototype a littéralement été une session de bricolage fastidieux sur la moquette de ma chambre, avec un ami qui m'aidait pour prendre les photos de ma main qui faisait bouger le cutter le long de la règle. Je n'ai jamais vraiment pensé au concours, encore moins que je pourrai gagner. J'ai juste pris du plaisir à réaliser cet exercice avec les moyens du bord afin de rendre au professeur un prototype acceptable qui véhiculerait bien mon idée.

Nancy Campbell - réponses reçues par courrier électronique le 28 février 2019.

1. What do you call the books you make?

artist's books

Are they artists' books?

yes

And could you explain why?

because I am working in the tradition of *livre d'artistes*, i.e. I use the term for its historic meaning, rather than because I see myself as an artist (I don't define myself as an artist—I'm a poet, and printmaker, but I didn't study in fine art nor do I seek out professional opportunities as an artist)

2. What led you to make books?

I decided to study an apprenticeship in letterpress printing after doing an English Literature degree at Oxford University –I was weary of theoretical ways of looking at language and it was a revelation to discover that words could be such material objects: tiny metal sorts, cast in matrices and melted back down after use. And I was excited to discover all the nuances of typography through the racks of typefaces in the pressroom. Publishing text in this way seemed to offer unlimited possibilities –it was like falling in love with language all over again. After my one-year apprenticeship (with Barbarian Press in Canada) I worked for several artists' studios, editioning their work. As a writer, I wanted to give my words the best possible home, the most fitting context –and also consider these things we call books, which are such an important part of our culture.

3. Do you think about the reader of your book during the creation process or the editorial work? If so, at what stage? And how do you imagine the reader?

No, rather I think about the cohesion of the book as a formal object and the text as a successful text.

As a poet and writer-and editor of other people's work for books and magazines -I am very used to thinking about the reception of words and images and editing accordingly. But ultimately, with my books, the desire is to make a coherent work of art, to do justice to the

ideas behind it, rather than to communicate with a specific individual as a reader. I have also published books with commercial publishers (Simon and Schuster) and making artist's books gives me the freedom to make a book without compromising my ideas for the market.

Alternatively, occasionally my books are a response to a specific commission/residency (e.g. *How To Say I Love You in Greenlandic* which was a commission for Upernavik Museum in Greenland); obviously then I have to make work, not so much for a specific reader as for a specific place. This may dictate the theme of the book or its subject but within this I still have a lot of freedom to create a personal interpretation.

4. What led you to self-publish your books?

As with (2) above, my publications came about through an interest in the material nature of the book. It was the fascination with the process of production/publication that came first, not the books.

I don't consider my books 'self-published' as that's a bit of a derogatory term in English (especially in literary rather than art context) –it's often used of writers who aren't any good, who don't have the option to have any other publisher. It suggests someone who doesn't have the perspective to evaluate their own work, something that is of course essential if you are producing books to a high standard.

Do you also publish works of other artists?

Some of my books are collaborations (e.g. *Dinner and a Rose*; *After Light*) but I have not set up a broader programme of publishing. This is probably due to pressures of time -I'd love my publishing work to be less solipsistic, but I'm aware of the massive increase in administration it would entail, and that makes it impossible at present.

5. In your opinion, how does the artist-publisher differ from the publisher?

Publishing artists' books is a very different field from commercial publishing, that's a question of ideology and vision. It's less different to independent publishing (I'm thinking of UK publishers like Uniform Books or CB Editions) where a publisher will be more engaged with their list. My own publishing activity is sporadic and part of a much wider body of work. I am also more invested in the quality (aesthetic and archival) and endurance of the work. Added to which, I publish in smaller editions than a publisher would (and the books are more expensive). But it's hard to generalize.

About your book: *Itoqqippoq*

1. Is this book for a specific audience?

No. (As mentioned above, I make a book to satisfy a creative idea, not for a specific audience.)

Can this book be read by a child? Could you explain why?

It certainly wasn't intended for one -I don't know any children and wouldn't ever make a book with children in mind. I suppose any book can be looked at by a child if it picks it up. But I'm not sure a child would get the nuances of these images, which are quite subtle?

2. For this book, did you encounter any difficulties (technical, material, financial, relations with potential collaborators or others)? Specify the difficulties. Have these difficulties led to change the initial project?

No, although it was a new departure for me as I rarely work in photography. It is also one of the few works in which I do not use language.

3. What were your satisfactions or possible regrets about the final form of the book? And why?

I have some bookbinding experience but I am out of practice –I had made one previous leporello form several years before (*Yan Tan Tethera*) which I bound myself; and I was therefore aware of the technical difficulties. So I commissioned the binding from Manuel Mazzotti rather than doing it myself. I was very happy with the outcome.

The title *ITOQQIPPOQ* means 'washing line' according to the Greenlandic-English dictionary –this dictionary (and its unreliability) has formed the subject matter of several of my books to date. I'd assumed the dictionary in this case was correct, and I liked the way the typography and balance of the letterforms in the word seemed to almost suggest a washing line. However, when I took the book back to Greenland in 2015 I was told that the dictionary was incorrect and *ITOQQIPPOQ* actually means 'to blink'. Initially dismayed, I think the blinking could also refer to the shutter-like motion of the images.

4. As the publisher of the book how did you proceed so that this book meets readers?

I have a listing and shop online, so people can discover my work and buy direct, and also exhibit my work and sell at book fairs (e.g. Oxford Fine Press Book Fair, Bristol Artists Book Event). As the edition for most of my books is very limited I do not need to sell copies.

Simon Cutts - réponses reçues par courrier électronique le 4 avril 2019.

1. What do you call books you make? Are they artists' books? And why?

I try to avoid it. I see the book as a primary work, like a painting or a sculpture, and not something of an 'applied' craft. There are finally just books. Good ones, indifferent ones, and bad ones. Their categories don't really matter, and the best ones are often unclassifiable, constantly asking the reader questions about their assumptions of what this is.

2. What led you to make books?

I think it was the need for coloured lines in a poem I might be writing, back in the late sixties. I knew I could not afford to pay a printer to do the work, so I learned to print and set type, organize the paging of the book and learn about formats and the division of sheets of paper and its nature as a material.

3. Do you think about reader of your book during writing, design or editorial work? If so, when? And how do you see him?

It is sort of built-in to a perception of how to organize and edit language, the belief that you work towards an 'objective correlative' as TS Eliot talked about. Sometimes you just use it anyway, and hope for the best, that something will spark for another person in the same way it did for you.

I've been very involved with French Symbolist thinking, in a way, where the reader is built-in to the perception of the piece, and the psychology of perception. Something similar to 'effect' in Mallarmé, rather than description and narrative.

4. What led you to create your publishing house?

I think just seeing the books pile up accidentally, beyond an intention to publish so many. Then learning how to produce them and the materials of publishing, print, paper, bindings, and of course having to get them distributed and the ways to do that. This meant that I got to realise that the bookshop was very important, and a form of its own, and part of the whole platform of publishing and publication as a form and medium. You know my book "Some Forms of Availability" I guess?

5. In your opinion, how does the artist-publisher differ from the publisher?

I don't think so in any important way. You know our book 'The Artist Publisher' from 1986? a listing in quite interesting categories of things done in this field. I think now that it is the platform of publishing as a means that is more important than the 'artist' - bit. It's interesting to see the way that Anne Moeglin Delcroix has moved in recent years from the 'artists' book to the idea of publication as a field.

About your book: *A line only a word*

1. Is this book for a specific audience?

only in the sense that it follows in a line age of books by me and other people that constitutes a development of concerns that can be understood if you follow that line of approach. Does that make sense? Another way of putting it is that it is a point in the development of an understanding of what the poem or the book can be.

Do you know my 'Manifesto' book?

Can it be read by a child?

It can be read by anyone who is surprised by it and for whom it opens up questions that need to be answered and have to pursue them.

There is a quote by Mallarmé that I have never been able to re-find that says something like... "Nothing delights the mind more than the feeling it is creating". That goes for all of us, and is part of that built-in-ness of the reader.

And why?

Ditto

2. For this book, had you encounter any difficulties (technical, material, financial, relations with potential collaborators or others)? Specify the difficulties. Have these difficulties led to change the initial project?

I made the book physically myself, having learned to do such things over a long period of time, so a lot of the things you asked about did not apply to this book, cost, other printers, knowledge of paper etc.

The book is really made from two reversed pdf artworks printed on a simple copying machine and the sheets folded in that Japanese way so that the fore-edge is the fold. I then printed the cover by letterpress, but it could have been done another way, and then

laboriously glued with PVA the gathered open edges of the pages into the cover, which had been scored and folded to the right thickness. Then put under a weight to dry.

Everywhere I have shown a group of people how to make books, there is always someone who wants to make a transparent book, and they make it all very complicated to do. Here I have used thin office paper that has enough transparency for the light to catch and illuminate the concealed text. Not completely transparent, but it floats into view and legibility as you open and move the pages. Mallarmé's butterfly in the garden!

3. What were your satisfactions or regrets about the final form of the book? And why?

I think only the craftsmanship of the book. It could be made a bit better physically, but on balance I accept it. It's quite tricky gluing those open sheets into the spine of the cover in a consistent way. But that's just my ability, and I still believe I can get better, when the opposite is true!

3. As publisher of this book, how did you proceed so that this book meets readers?

A list of people who by now buy my books and those of Coracle. Some library subscriptions, some book fairs where we have a table, and then by approaching some bookshops where I think it will fit and not get lost. There are not so many of the books, and a couple of hundred soon go, after about

4-5 years in this case. Also it's rather cheap, so the price is not an impediment. Quite cheap to make, quite cheap to sell, which is not always the case. As I said before, it comes in a line of my thinking about what I want to do with books, so the subject is easy to locate for me. Often the idea comes from the materials. Paper can be the idea, the kind that it is, and will it do the job.

1. Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ?

Des publications, dites livres d'artistes.

Sont-ils des livres d'artistes ?

Oui.

Pourquoi ?

Parce que je suis une artiste qui fait des livres. Chaque livre ou publication est un projet spécifique qui prend une forme éditoriale autonome. C'est une œuvre à part entière.

2. Qu'est-ce qui vous a amené à faire des livres?

Mon goût pour le papier sans doute et la fabrication de cahiers en tout genre dès l'adolescence et de manipulations d'images. Le plaisir de tourner des pages, de découvrir au fur et à mesure l'intrigue, le contenu. Et aussi l'envie de découvrir la chaîne de production, de la création jusqu'à la diffusion, mais surtout voir l'encre se déposer sur le papier chez l'imprimeur, puis prendre en main le corps d'une idée.

3. Pensez-vous au lecteur de votre livre au cours du processus de création?

Oui bien sûr, de manière abstraite. Par rapport au montage et aussi à l'objet qu'il aura en main. La tenue du papier, le poids du livre, sa taille est en fonction du lecteur / lectrice.

Si oui, comment l'imaginez-vous ?

Curieux, curieuse.

Concernant votre livre : *La stratigraphie des images*

1. Qui a initié le projet de ce livre?

Françoise Lonardoni, alors directrice de l'espace arts plastiques Madeleine-Lambert de Vénissieux m'a proposé de réaliser à la fois une exposition et de une publication, «un livre d'artiste». Quant au contenu, j'étais absolument libre de faire ce que je voulais.

2. Est-ce que ce livre découle d'un autre projet artistique ?

Si oui, lequel ?

Il été réalisé comme pièce en soi, à l'intérieur d'une exposition qui porte le même nom : <https://www.doc-cd.net/exhibitions/la-stratigraphie-des-images-espace-arts-plastiques-madeleine-lambert-2014/>

L'idée de l'exposition était de plonger dans l'image, de la voir comme un espace en profondeur, pure illusion des outils numériques d'aujourd'hui. Pour se faire, j'ai juxtaposée deux manières de lire les images, le livre à découpe dans un film de J.L. Godard, de l'autre des captures d'écrans d'une navigation dans Google Earth.

3. Est-ce que ce livre est destiné à un public particulier ?

non

Peut-il être lu par un enfant ?

oui.

Pourquoi ?

Parce qu'un enfant a des yeux pour voir et une imagination débordante pour lire ces formes et se projeter.

4. Comment s'est déroulée votre collaboration avec l'éditeur de ce livre?

Très bien puisque j'étais très libre de faire ce que je voulais. Seul le texte ajouté en insert a été mise en page par une personne de la ville et ne correspondait pas à ma ligne graphique. Mais il vient en supplément et n'est pas vraiment considéré comme faisant parti du livre.

5. Pour ce livre, avez-vous rencontré des difficultés (techniques, matérielles, financières, relations avec des collaborateurs, ou autres) ?

Juste la mise en page du texte avec la présence de photographies de l'exposition ne me plaisait pas.

Préciser les difficultés.

Celles-ci vous ont-elles amené à faire évoluer le projet initial ?

Non.

6. Quelles ont été vos satisfactions ou vos éventuels regrets vis-à-vis de la forme finale du livre ?

Ne pas avoir eu le droit et le temps de gérer ce fameux texte qui venait s'insérer dans le livret. Et la présence de logos + indications de contexte de production en 4^{ème} de couverture.

Pourquoi?

Pour une plus grande harmonie. Un livre d'artiste doit être un espace de liberté, il n'est pas un lieu de publicité, ne devrait pas subir les règles du marché. C'est une œuvre en soi. Lors qu'un centre d'art donne de l'argent à un artiste pour produire une pièce, il n'y a pas de logo sur la pièce. Juste une indication sur un cartel «production...». Ce n'est pas facile de faire comprendre cette autonomie même à des personnes qui soutiennent ce type de production. Quant au texte, on voit clairement qu'il ne fait pas partie de la publication, qu'il l'accompagne, c'est une pièce rapportée.

Alec Finlay - réponses reçues par courrier électronique le 18 février 2019.

1. What do you call the books you make? Are they artists' books? And could you explain why?

I no longer consider the terminology in any detail. It doesn't seem particularly useful to me. As the artist's book settled into a genre much like any other it became more interesting to consider the relationship of the book to readers, contexts, the world, an occasion, etc. Sometimes I refer to the book as a *public action*, to suggest that it occurs in a particular time and in relation to current issues. But this is also true of any artwork.

2. What led you to make books?

For their modesty, their portability, their informality, their intimacy, and, to a limited extent, for their particular characteristics – as the only cultural frame that is divided into two, a recto and verso.

Typically, I make books as part of extended projects: these include sculptures, blogs, maps, performances, or they relate to ideas, issues, or movements, such as htopianism, or rewilding. I value the book as a form, but I don't think of it as an isolated thing. It is a way to make a gesture of a particular scale, one which is primarily imaginative.

3. Do you think about the reader of your book during the creation process? And how do you imagine the reader?

I think of a context and an audience. I can know the context reasonably well. I can never be sure of the audience. That is fine.

About your book: *Specimen colony: six colonies for a european city*

1. Is this book for a specific audience? Can it be read by a child? If so, could you explain why?

This book is part of a wider project – a memory of, an extension of, an artwork, and a commentary upon it. That doesn't define the audience and I didn't consider who they might be. A child could download the nest-box schema from the website and fold them into 3-D models.

2. How was your collaboration with the publisher of this book?

I asked them if they would publish. They said yes. I told them I needed more money. They said yes. Later on the book was remaindered. It was an unusual book for a University Press to do.

3. For this book, had you encounter any difficulties (technical, material, financial, relations with potential collaborators or others)? Specify the difficulties. Have these difficulties led to change the initial project?

Every book presents problems. There were none that were especially interesting for this book. The problem was more to finding someone to draw the nest-boxes, discuss the style of these, and have those designs translated onto real nest-boxes, to make the artwork. The book itself was relatively easy by comparison.

4. What were your satisfactions or possible regrets about the final form of the book? And why?

I regret that it did not sell more copies.

1. Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ?

Des livres d'artistes. Mais dans le cas de *Maria Theodora*, c'est plus large que ça. C'est un livre. Livre inclassable peut-être, mais un livre. Livre de photo, journal intime, roman historique, socio-politique, romantique, reportage, un peu de tout cela tout à la fois.

Sont-ils des livres d'artistes ?

Oui, mes livres en lithographie, photo, sérigraphie, à tout petit nombre d'exemplaires (autour de 5, 8, 12 exemplaires) sont pour moi des « livres d'artistes », quelquefois même des « livres-objets ». Voir sur mon site web, ou je vous montrerai des livres un jour.

Pourquoi ?

Pour moi, un livre d'artiste est plus un livre-objet expérimental, à petit tirage ou exemplaire unique, alors que *Maria Theodora* est plus « abordable », dans tous les sens du terme.

2. Qu'est-ce qui vous a amené à faire des livres ?

L'intérêt pour les livres. Le livre est un objet étonnant, qui permet, à travers texte et image, de nous faire voyager, de nous transporter ailleurs. Nous faire entrer dans d'autres mondes, d'autres lieux, d'autres temps, d'autres esprits. Le livre est un espace mental.

3. Pensez-vous au lecteur de votre livre au cours du processus de création ?

Oui, bien sûr. Comme dans tout acte artistique. A un moment dans l'acte créatif, on pense toujours au public, à la réception. « C'est le spectateur qui fait l'oeuvre. » Ou au moins, il l'achève. L'art, c'est de l'expression et de la communication. On s'exprime pour communiquer avec l'autre, pour lui communiquer quelque chose de sa propre vision du monde, pour partager sa vision avec autrui. Si on ne pensait pas à un moment ou un autre au public, on ne serait pas artiste, mais on ferait des choses créatives dans son coin, seul, pour soi, plus comme une thérapie.

Si oui, comment l'imaginez-vous ?

Content, captivé, intrigué, intéressé, amusé, touché, attendri, poussé à la réflexion par mon travail. (Bien sûr ! Je ne pourrais pas imaginer travailler pour un lecteur ennuyé par ce que je fais !)

Concernant votre livre : *Maria-Theodora*

1. Comment le projet du livre est-il né ?

Comme une suite absolument logique de mes recherches sur Maria Theodora et cette histoire familiale. *Maria Theodora* est une oeuvre à multiples facettes, avec des questions et des cristallisations formelles de ces questions, certaines abouties, d'autres non. Font partie du projet *Maria Theodora* les photos, la vidéo *Batavia 1996*, la robe, la chaise, des objets de famille, les trois textes entremêlés du livre ...

2. Est-ce que ce livre est destiné à un public particulier ?

Non.

Peut-il être lu par un enfant ?

Il peut, mais ça dépend un peu de l'âge !

Pourquoi ?

Certains aspects (les rapports de pouvoir, les rapports coloniaux et post-coloniaux, le statut ambigu de la mère de Maria Théodora) peuvent être difficile à comprendre pour des petits enfants.

3. Comment s'est déroulée votre collaboration avec l'éditeur de ce livre ?

Très bien. L'éditrice des « Editions au Figuré », Elisabeth Milon, a été enthousiaste et a accompagné la mise en forme du livre avec beaucoup d'attention, voire de l'affection. Mais c'était une maison d'édition tout modeste, à l'époque c'était Elisabeth qui a tenu les éditions quasiment toute seule. De même l'échange avec Johannes Bergerhausen, le graphiste du livre, a été très fructueux. Je suis toujours en rapports amicaux avec les deux. Le contact avec les trois institutions co-productrices a été très bien aussi.

4. Pour ce livre, avez-vous rencontré des difficultés (techniques, matérielles, financières, relations avec des collaborateurs, ou autres) ?

Oui, beaucoup de difficultés d'ordre budgétaire.

Préciser les difficultés.

La réalisation du livre a été bloqué pendant plusieurs années suite à un changement de direction du Centre Culturel Français de Jakarta. En 1999/2000 le gros du concept de la maquette était fini, et le livre est seulement sorti en 2005. On a dû remonter toute la

construction financière du livre, pas une mince affaire pour un artiste. Finalement il a été co-produit par le Goethe-Institut, le Centre Culturel Français de Jakarta et le FRAC Haute-Normandie (Rouen), et même mes propres parents ont participé modestement au financement. L'imprimeur, Heinz Holler à Karlsruhe, en Allemagne, nous a fait un très bon prix, et tous les scans, retouches et le traitement d'images ont été faits par moi chez mes parents, donc gratuitement.

5. Celles-ci vous ont-elles amené à faire évoluer le projet initial ?

Oui, en quelque sorte, le délai a aussi servi à resserrer le concept et à le rendre plus concentré.

6. Quelles ont été vos satisfactions ou regrets vis-à-vis de la forme finale du livre ?

Aucun regret ni sur le fond ni sur la forme !

Mes regrets sont d'autres types :

- Le prix souhaité par l'éditrice pour « valoriser le livre », me semble un peu trop élevé (j'aurais souhaité 25 ou 30 Euros), et le fait qu'il est, ensemble avec un code barre, marqué sur la couverture, n'est pas très élégant.
- Le trop petit nombre d'exemplaires (je crois, 500, mais je ne suis pas sûr, peut-être c'était plus).
- Sa mauvaise diffusion (des dépôts dans quelques librairies d'art parisiennes).

Pourquoi ?

Voir plus haut. Il y a eu trop peu d'exemplaires du livres, il a été mal diffusé, faute de diffuseur professionnel, et peut-être son prix n'a pas été assez accessible ...

Keith Godard - réponses reçues par courrier électronique le 20 février 2019.

1. What do you call the books you make? Are they artists' books? And could you explain why?

Books that explore the physical form of the book in artistic, lyrical and innovative ways. Designed for the young at heart, for collectors, teachers and those seeking typographic, tactile and animation nourishment.

2. What led you to make books?

Influence by the Fluxus art movement, Dada, Dieter Rot, Bruno Munari

3. Do you think about reader of your book during the creation process or the editorial work? If so, at what stage? And how do you imagine the reader?

I don't really think of the reader at the beginning of an idea accept. For the book 'Holdup' were the text was by Emmett Williams and also 'Spacescape' and 'A Little Night Book' where he wrote around my concept for the books. 'Spacescape' and 'A Little Night Book' are Emmett's words written as rhyming limericks.

4. What led you to create your publishing house?

My first book 'Itself' which I originally design when at Yale University. I sent it to the Museum of Modern Art for their consideration to publish it for their book shop. They wanted so many alterations that I took it back from them borrowed the money from the bank and published it myself. Then I when back to the Museum and showed a printed copy to the bookshop buyer and they ordered 100 copies from me. So with that success I started Works Editions. In fact I have tried professional publishers and distributors but there is not enough percentage money from sales on these small books.

5. In your opinion, how does the artist-publisher differ from the publisher?

You don't have to bother with editors wanting to change ones designs and ideas. You can basically publish what you like and have a passion for. I even once tried a publisher (a well known one) as all my books are square and the same size to make a reprint volume of all seven of them but no interest.

About your book *Sounds* :

1. Is this book for a specific audience? Could you explain why?

It mostly amuses children but also avant garde collectors It is a great book to perform and a few have done so. There is a Japanese publisher who is a musician has recorded it. It is on YouTube.

2. For this book, had you encounter any difficulties (technical, material, financial, relations with potential collaborators or others)? Specify the difficulties. Have these difficulties led to change the initial project?

It was impossible to find a printer as there was no printing except on the first page and cover. I had to buy all the different papers ranging from quiet paper to noisy paper from separate suppliers and I collated with many assistants and interns to assemble the pages in order. Then we saddle stitch bind them and I take them to a print shop that trims them. The only change from a very limited first edition I had to not use hand made papers as they were too expensive.

3. What were your satisfactions or possible regrets about the final form of the book? And why?

It's been around for around for 46 years first published in 1972 , For its time it was very original to publish a book with no words with a zen like feeling. It is much loved in Japan.

4. As the publisher of the book *Sounds*, how did you proceed so that this book meet readers?

Once they read the words on the first page that the book had no words and then they listened. I suppose I was influenced by John Cage who made music that was silent.

If you want more information Laetitia Costes wrote a nice article in 'la revue graphé' N°59, 2014.

Benoît Jacques - réponses reçues par courrier électronique le 28 février 2019.

1. Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ? Sont-ils des livres d'artistes? Pourquoi ?

Je les appelle «des livres».Les appellations comme «livres d'artiste» me semblent chargées d'une prétention inutile.

2. Qu'est-ce qui vous a amené à faire des livres ?

J'ai grandi dans une maison où le livre et la lecture avaient une place prépondérante. Comme l'art, d'ailleurs. Le premier métier de mon père était libraire. Je me souviens, tout petit garçon, avoir passé des après-midi dans la librairie bruxelloise où il travaillait, à feuilleter des livres dans les rayons. C'était aussi un lecteur boulimique et sa bibliothèque était immense. Par la suite il est devenu responsable du service dramatique à la RTBF.

3. Pensez-vous au lecteur de votre livre pendant la conception ou l'édition ? Si oui, comment l'imaginez-vous ?

Très honnêtement, je ne pense pas aux lecteurs éventuels de mes ouvrages. C'est beaucoup plus personnel et intime. Je cherche à satisfaire un fantasme, un désir, une obsession liée à cet objet magique et mystérieux, constitué d'un ensemble de feuillets reliés, imprimés et rempli de cet étrange contenu d'écritures et/ou d'images. C'est un territoire de création infini, où j'ai toujours envie d'explorer quelque chose que je n'ai pas fait auparavant.

4. Qu'est-ce qui vous a amené à vous auto-éditer ?

Quand j'ai commencé à publier en auto-édition, je vivais et je travaillais à Londres. J'avais un grand désir de publier. J'ai présenté plusieurs projets à de nombreuses maisons d'édition anglaise sans succès. Le projet qui me tenait le plus à cœur, «Play it by ear», un livre graphique autour du thème de la partition musicale, n'a pas trouvé d'écho auprès des éditeurs auxquels je l'ai présenté. Du fait de ma formation de graphiste, la chaîne graphique pour la production d'objets imprimés m'était familière et j'ai décidé de publier *Play it by ear* par mes propres moyens. C'était en 1989. Le livre s'est tout de suite très bien vendu (dans à peine 4 points de ventes, j'en ai écoulé plus de mille en six mois). Il a été réimprimé à de nombreuses reprises et est toujours disponible à ce jour.

Concernant votre livre: *Vivre (un poème pour)*:

1. Est-ce que ce livre découle d'un autre projet artistique ? Si oui, lequel ?

Non. C'est d'abord et avant tout une lettre d'amour. C'est le portrait d'une femme que j'ai aimée passionnément.

2. Est-ce que ce livre est destiné à un public particulier ? Peut-il être lu par un enfant ? Pourquoi ?

Le livre lui était destiné à elle. La chose étrange et paradoxale est que l'année de sa sortie, en 2011, il a fait, à mon modeste niveau, un véritable carton. Comme si son essence profonde correspondait à une attente partagée par de nombreuses personnes.

3. Pour ce livre, avez-vous rencontré des difficultés (techniques, matérielles, financières, relations avec les éventuels collaborateurs ou autres) ? Préciser les difficultés. Celles-ci vous ont-elles amené à faire évoluer le projet initial ?

Chaque nouveau livre comporte son lot de nouveaux challenges. Les difficultés que je rencontre sont toujours d'ordre créatif. Mais c'est le processus de création qui veut ça. On passe par toutes sortes d'états, d'enthousiasmes euphoriques à des doutes vertigineux en passant parfois par de profonds désespoirs. Au final, la chose évolue forcément entre son point de départ et celui d'arrivée. Mais je ne saute dans la production que lorsque je considère que l'objet fonctionne au mieux de ce que je souhaitais réaliser.

4. Quelles ont été vos satisfactions ou regrets vis-à-vis de la forme finale du livre ? Pourquoi ?

Je voulais que ce livre soit comme un bouquet de fleurs multicolores. Lorsque je suis allé en Italie sur machine pour son impression, même les conducteurs ont été bluffés par la force des images apparues sur les premières feuilles, malgré un papier qui d'ordinaire aurait tendance à atténuer les couleurs. Le bouquet était bien là, plus sauvage et parfumé que je ne l'espérais.

5. En tant qu'éditeur de ce livre, comment avez-vous procédé pour qu'il rencontre des lecteurs ?

Je n'ai pas les moyens, en raison de mon fonctionnement, de faire circuler beaucoup d'informations concernant mes publications. Je ne fais pas de «services de presse» par exemple. J'offre généralement mes livres aux bons libraires qui me soutiennent et c'est tout. Pour des raisons historiques, le grand moment de communication autour de mes productions est le salon du livre de jeunesse de Montreuil où je loue un espace tous les ans. Après, c'est un peu un quitte ou double. J'espère toujours ne pas trop me casser la figure avec le lancement

d'un livre parce que je n'ai pas une économie solide au point de pouvoir prendre de bouillon.
Tout ça est fragile. C'est aussi ce qui me plaît.

Erik Kessels - réponses reçues par courrier électronique le 12 février 2019.

1. What do you call books you make? Are they artists' books? And why?

In my books I work often with the re-appropriation of vernacular and found imagery. The images are taken from its original context and put into a new context. A book is a perfect medium to tell a story by a narrative, that's why I like to put as little words as possible into a book. People consume images nowadays in an enormous volume, but they don't look at them anymore. With the books I make I'll challenge people to pause and look at the images. You can call these book artist books, because the book is the first medium this work appears in. Often after the book there will be an exhibition with the same work, but the book was first made as a work in itself.

2. What led you to make books?

A book is a great medium to tell and distribute a story and your work. I have a background as a graphic designer, where I developed a great passion for everything printed on paper.

3. Do you think about reader of your book during writing, design or editorial work? If so, when? And how do you see him?

For sure, I think about the people that later on have the book in their hands and look at it. To make a book is a process of storytelling, design and editing and all the decisions that come with it. In the process of making, you need sometimes to behave like the person who might buy the book. The books are mostly for people that are in the field of photography, art or visual communication. It is nice though if your book is liked by people that have nothing to do with these disciplines.

4. What led you to create your publishing house?

I'm involved in long lasting series of books like '*in almost every picture*' and '*Useful Photography*'. To keep continuity in these we decided to self-publish them at a certain moment. In this way you can keep control over them. Apart from this, I also publish books with other publishers. This has to do that some publishers are more specialized or better in certain markets, topics etc.

5. In your opinion, how does the artist-publisher differ from the publisher?

The scale, the power, the distribution, the budget, the professionalism etc. Everything is smaller or less. But this doesn't mean that you should not do it. Self-publishing does not try to compete with a regular publisher, it often happens for the love of the work. Also a self-published book has become a tool of self-promotion.

About your book: *Couples*

1. Is this book for a specific audience? Can it be read by a child? And why?

The book is all about the fact the people (at a certain age) start photographing each other in the same situation. This is something funny to look at and can also be done by children of course, why not. In my large collection of found photographs, I've looked for these kind of examples and grouped them.

2. For this book, had you encounter any difficulties (technical, material, financial, relations with potential collaborators or others)? Specify the difficulties. Have these difficulties led to change the initial project?

I've made over 60 books with vernacular photography projects, and this was one of the most easy one's to produce. It's a small stapled book. Nice detail in the execution is the fact that the paper of the cover is turned around. Matt side at the front.

3. What were your satisfactions or regrets about the final form of the book? And why?

Sorry, no regrets.

4. As publisher of this book, how did you proceed so that this book meets readers?

This book is a very niche and small publication (almost a photo fanzine). I think there are only 250 copies made of this book. So for the audience, this means that it'd a very small audience. For me this book was not about the volume, but more about getting this idea out there.

1. What do you call the book *Empty words*? Is it an artist's book? And could you explain why?

Yes, I would call it that. The book is part of a series of four books that Alex Rich and I produced and published with Nieves between 2010 and 2011: *Things to Say*, *Empty Words*, *News* and *Research Notes*. The books are part of the output of years of a shared artist practise, and represent our efforts to create printed matter that isn't simply a documentation of our exhibitions. We tried to ask ourselves: How could we translate the quintessence of our shared works into the shape of books? The works were mostly physical installations, dealing with language and the human urge to communicate through technology, and we wanted to resist the urge to produce ephemera that only states: We did this, this has happened.

Each of the book represents different aspects of our works, and in each, a different kind of translation takes place: *Things to Say* is about Viktor, the computer controlled drawing machine for large-scale wall drawings with chalk, and shows a reproduction of a selection of drawings that we reproduced with Viktor throughout a series of exhibitions, mainly *A Recent History of Writing at Drawing* at the ICA in London in 2008, and *Things to Say* at Kunsthalle St. Gallen in 2009. But instead of simply photographing the drawings, we used the vinyl cutting machine of our installation *Empty Words* and gave it a felt-tip pen instead of a cutting knife, to reproduce the drawings true to scale of stroke thickness. This was then scanned and printed with white colour on black paper, to reference the chalk. Meanwhile, the book for *Empty Words* has its origins in this installation of the same name, which was a scenario for production of textual pieces on paper: In it, the visitor faces a simple computer interface, allowing them to type in a text and have it produced as a poster by the vinyl cutter, which we had gently transformed to be able to cut out circles out of long rolls of paper instead, producing posters with texts only consisting of holes (and making a lot of confetti in the process). As with most of our works that take such forms of scenarios for production, each a different kind of personal medium: once they are created and functional, there is always this quest to find out their character and give them a voice. For *Empty Words*, we decided to limit our vocabulary to only song titles, and each time when we showed the work, we created a matrix of selected song titles on the wall of songs that we could relate to, in an arrangement that we felt created a kind of meta-narrative. In this process, each title became

a word in a new kind of personal language for us. The motivation to do was was to provide a context to the works that the visitors would typeset and create themselves.

2. Did you think about the reader of your book during the creation process? And how did you imagine them?

The song titles selected for the book *Empty Words* came from our show at the Swiss Institute in New York in September 2009. For the book, we further reduced this selection down to a quantity that we felt was possible to physically produce in the desired quantity of 800 copies. So while we didn't really think of a specific audience for the book, we certainly did think of the visitor to the exhibition when making the initial selection, trying to create a coherent narrative and suitable background to their own experimentation with words and language while facing the computer interface with the blinking cursor patiently waiting for their input.

3. Is this book for a specific audience? Can it be read by a child? And could you explain why?

I think anybody who enjoys language, typography and music can enjoy the book, and it can function on many levels. As a book consisting of only white pages and holes, it provides some interesting tactile moments, and interactions between the pages that weren't entirely predictable. In its simplicity and silence, it may surprise its owner.

4. Who initiated the project of this book?

The idea for the series of books came out of a lot of discussions between Alex Rich and I. This all happened quite a while time ago and I'm not entirely certain anymore of the exact sequence that brought these unlikely books into existence, but the undertaking of making such a seemingly simple book a physical reality still remains a vivid memory (see below).

5. How did you work with Alex Rich?

Our shared works are the result of a long dialogue that started in 2002 and took place over many years, with our shared fascination for the role of technology and inventions, as well as language in the production of graphic matter at its core. We both came from quite different backgrounds, Alex Rich being trained as a classical graphic designer, and myself coming more from software engineering and interaction design, but we shared this fascination that has led us to create a shared archive that has fueled our works, called *A Recent History of*

Writing and Drawing, of which we published some selected bits and pieces in the book *Research Notes* that completed the series in 2011.

6. How was your collaboration with the publisher?

I knew Benjamin Sommerhalder from Nieves since around 2002, when we both briefly worked for Cornel Windlin in Zürich. Sometime after I created Hektor, the spray-paint output device for computers in the same year, we started discussing the possibility of making a book about it for Nieves. For Benjamin it was important that such a book would not simply be the documentation of a series of exhibitions, but would be a separate project in its own right, and I think it was this notion that years later has triggered us to finally follow up on the invitation and make a series of books that answered it.

7. For this book, did you encounter any difficulties (technical, material, financial, relations with potential collaborators or others)? Specify the difficulties. Have these difficulties led to change the initial project?

Yes, there were some interesting challenges indeed. With *Things to Say*, which was offset printed, we defined the edition of 800 copies, not knowing that soon thereafter we would find ourselves wanting to produce an equal number of books that consist of only holes cut or drilled out of its pages. But how to achieve such a task? At first, we looked into laser cutting, but quickly noticed that this would become way too expensive, and also not quite aesthetically pleasing, with the typical burnt edges and resulting smell. This shifted our research towards paper drills. After a lot of searching, Alex managed to source a machine that originated from Japan, produced in the 70ies, that was capable of drilling all across the surface of roughly an A3 area. Modern paper-drills only drill at the periphery of the page, which is where you mostly need the holes for filing. We used our modest production budget to acquire the machine and a selection of paper drill-bits of different diameters, and then started to figure out the production chain in my studio in London, where I was living at the time. In the end, we spent a full week of manual labour, manually drilling stacks of 150 pages that we kept together in a self-built wooden frame, with a computer printed mask marking the location for each hole, drilling one hole at a time. With 12 spreads in the book, 6 stacks of 150 pages per spread, and each spread consisting of about 120 holes, almost a million pieces of white confetti were produced during this week.

8. What were your satisfactions or possible regrets about the final form of the book? If so, why ?

I still have to smile when I think about the absurdity of a book translating a physical installation in which a computer-controlled system carefully produces unique pieces on paper with a blade, being manually drilled, hole by hole, over a full week of physical, human labor.

1. What do you call books you make? Are they artists' books? And why?

I call them publications as they are very varied in format. Recently a publication of all my publications was published by Bierke Verlag which highlighted the extent of the format changes. They definitely fit into the category that the term artist's books suggests but I would refer to them as artist's publications. I like the reference to making something available that the word publication suggests. I make exhibitions and I make publications. When I make a publication that is the artwork and endpoint in itself. I approach each new publication anew finding the appropriate form for the content.

2. What led you to make books?

The first publication I made was 50 envelope windows. I had a collection of security patterns from envelopes that I had scanned through the window of the envelope and I had to try to exhibit them in various formats, framed, pasted to the wall but it somehow wasn't communicating what I wanted. When I made them into a book format, it highlighted the slight shifts in pattern and repetition that fitted the content perfectly. Whilst making the first publication I began having further ideas for the form of the publication which led to creating further publications and learning about the history of artists books and publications.

3. Do you think about reader of your book during writing, design or editorial work? If so, when? And how do you see him?

I do think about the reader a lot in almost every aspect of creating the publication even up to the point of when they initially encounter the publication what the initial impact or context would or could be. e.g. With "New Stationery Department" I thought about how the cover would work in the wider context of a bookshop and the suggestion it made of a new retail line in the shop at a point when many bookshops were diversifying into merchandise due to lack of book sales. For many of the publications I use the format of a pre-existing publication as a starting point and then make changes - often these are promotional materials so there is the initial recognition and then a move away from what is familiar. I am interested in the cultural value of publications and am drawn to those which are seen as particularly disposable. My publications are mainly image based but I spend a lot of time arranging the sequences thinking how the reader experience them.

I don't have a particular idea of the reader. One of the enjoyable aspects of publishing is that the publications go into the world and can end up in unexpected places so you have a loss of control there. I quite often like to think the publications would be interesting to an audience broader than artists books but that might be unrealistic.

4. What led you to self-publish your books?

Self publishing allows you to move through a series of ideas quite quickly, distribute them and move onto the next publication. I use online print on demand printers and sometimes even my own home inkjet printer to make publications. For a very modest amount of money I can make something, distribute it and the income funds the next publication so it is a sustainable practice. I also enjoy the speed it enables you to act on an idea. Many of my recent publications have been uninvited versions of big business catalogues such as IKEA and apple laptops and it is interesting to address these from the point of view of a self publisher.

5. Do you have the same freedom to make your books when you self-publish a book as when your book is published by museum institutions (such as Dundee Contemporary Arts)?

I have had a few publications published by institutions and publishers the experience is different from self publishing and has been different in each case. With the Architectural Association and Spike Island it meant that I worked with graphic designers on the publications (Modern Art in Everyday Life, Faded Paper) which was a valuable experience and I welcomed the conversations that led to the final publication. It is very useful sometimes to have to explain what you are intending to do as it helps you formulate what you are doing more clearly. In all cases the publications took longer to make but the funding meant them happen. I don't think in any case I saw it as a loss of freedom but it is a slightly different, discursive process. I value both and would like to continue in that way.

About your books: Remains, Mirrors and Laptop book:

1. Are these books for a specific audience? Can these books be read by a child? And why?

I don't think of a specific audience for the publications but I'm sure it is only a particular group who are interested. The publications can be looked at by anyone if they have access to them. I am interested in the varying formats of books so look at a lot of childrens books as they often contain more experimental and sculptural elements.

2. For each of these books, had you encounter any difficulties (technical, material, financial, relations with potential collaborators or others)? Specify the difficulties. Have these difficulties led to change the initial project?

All of these publications mentioned have a starting point with a reaction to a found image or series of images. There is a period of procrastination thinking why this image is interesting and how to find out to present these. The format always comes out of these thought processes. I wouldn't say this is a difficulty though. The Remains publication was a concept of making a book from another book and in some ways because of that the final publication felt a bit awkward. e.g the paper was wrong paper direction but because it was how the idea ended up I liked that. I had found a publication in a bargain basement that was a spiral bound bad photocopy of a book about the parthenon ruins in athens. I wanted to take it one step closer to being a book by making it a doublesided perfect bound book and at the same time further away but having the pages incrementally fade away.

With the Mirrors publication this was made in a very small run at home most time was spent carefully figuring out the sequence of the mirrors to hold the attention whilst at the same time including sparse information. It was a similar process to the laptop publication in that I had been collecting the images for a while and then the format finally clicked.

3. What were your satisfactions or regrets about the final form of these books? And why?

I think I touched on this in the earlier question.

I was very satisfied with the Laptop publication, I wondered if it should have more pages to become the thickness of a laptop - but actually laptops are much slimmer in 2019 so it functions. The Mirrors publication is a loose leaf format and so the sequence of the pages can be amended by the reader which I liked a lot so that you could see one image through the others and is quite open in possibilities.

4. As the publisher of the books Mirrors and Laptop book, how did you proceed so that these books meet readers?

I take part in publishing fairs such as Miss Read and sell a lot of publication that way. Also I have been able to develop a grouping of bookshops that take my publications. The Laptop book was more fitting for this as a format. The loose leaf format of Mirrors made it very difficult. With Laptop it was made in connection with an exhibition at Haus der Kunst and the shop there sold quite a few during the exhibition.

1. Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ?

J'ai du mal à les nommer car les projets sont assez divers. Du « livre dont vous êtes le héros » (*Le Chant des Oubliés*) au vitrail plié (*Play*, Fotokino), en passant par le roman (*Bastard Battle*) ou le livre pour enfants (*Aquarium*), les livres pour lesquels je suis à l'initiative du projet éditorial (dont je suis parfois l'auteur, mais pas toujours) sont très variés...

Sont-ils des livres d'artistes ? Pourquoi ?

Non. Car je ne suis pas « artiste » et qu'ils ne correspondent pas à cette définition. Je ne les conçois pas comme une œuvre d'art qui prendrait la forme d'un livre, car en tant que graphiste je ne conçois pas des œuvres d'art. Ce sont des travaux graphiques, conçus dans des cadres variés (entre autres la commande). La valeur de mes livres n'est pas spéculative, ils s'inscrivent dans un circuit économique « normal ». Ils ne sont pas chers. [C'est aussi pour cela que j'ai décidé d'être graphiste et non pas artiste : mes productions sont soit gratuites, soit pas chères].

2. Qu'est-ce qui vous a amené à faire des livres ?

Sans doute un atavisme familial, car mes parents travaillaient dans la Maison d'édition de mon grand-père (les éditions Comp'Act à Chambéry). C'est aussi le fait que l'édition est un des champs d'action du graphisme, que je suis amenée à explorer dans le cadre de mon travail de commande. J'ai pensé qu'il serait intéressant de pouvoir expérimenter la question de l'édition de façon plus ouverte et approfondie que la commande graphique le permet. Or, j'ai eu envie « d'expérimenter » en restant graphiste (et non pas en devenant éditrice, comme le font certains graphistes « frustrés » de leur position, qui est souvent ingrate et j'en suis d'accord). En travaillant avec des éditeurs variés pour mes projets de livres, j'expérimente aussi la question de l'édition et de son contexte. Ainsi, faire un livre avec MéMo m'implique différemment que faire un livre avec les Éditions du livre, car leur position dans le champ éditorial n'est pas la même. Par ricochet, ma position d'auteur s'en trouve impliquée différemment. La couverture des Livres Magiques (MéMo) situe le projet de façon simple: elle appelle le lecteur, en donnant des indices et des pistes d'interprétation,. Elle « explique » le parti-pris de cette collection et permet de la diffuser plus largement. La radicalité des pages intérieures (qui font disparaître une forme monochrome au centre du livre, pour la

faire réapparaître progressivement, transformée en objet multicolore) est contrebalancée par une couverture qui emprunte aux codes populaires de représentation de la magie. Les couvertures des ouvrages pour les Éditions du livre sont souvent abstraites ou elliptiques : elles ancrent mes projets dans la radicalité de leur position éditoriale, qui interroge le lecteur de façon ontologique.

3. Pensez-vous au lecteur de votre livre au cours du processus de création ? Si oui, comment l'imaginez-vous ?

Je pense toujours au lecteur bien évidemment, mais en tant que designer j'y pense souvent en terme « d'usage ». J'essaie de faire en sorte que l'usage (l'expérience de lecture) puisse devenir une expérience sensible. Parfois, le principe du livre implique une manipulation ou une réorganisation, par le lecteur (*Le Papillon imprimeur*). Il est ainsi potentiellement au centre du projet. En revanche, je n'ai pas d'a priori sur le profil du lecteur (adulte ou enfant, d'ici ou de l'autre bout du monde... initié ou non à l'édition). J'essaie de penser à lui en tant qu'être humain universel, ouvert au « jeu ».

Concernant votre livre : *Dans la lune*

1. Est-ce que ce livre est destiné à un ou des publics particuliers ? Pourquoi ?

Comme je viens de l'expliquer je n'ai jamais de cibles, même quand il s'agit de livres soi-disant pour les enfants. Le côté inclassable de mes ouvrages (et particulièrement celui-là) est le corollaire d'une certaine originalité. Si *Dans la lune* était moins radical, il serait moins universel.

2. Comment s'est déroulée votre collaboration avec l'éditeur de ce livre ?

Je connaissais un peu Alexandre Chaize car nous avons fait la même école (Arts décoratifs de Strasbourg, maintenant la HEAR). Avec sa compagne Frédérique Rush, ils ont fait beaucoup de petits projets éditoriaux dans les années 2000-2010, et nous nous avons eu l'occasion d'échanger plusieurs fois, car ils m'avaient proposé d'y participer (les projets n'avaient pas abouti). En 2012, ils m'ont proposé de travailler sur le titrage de la première édition de *Zoo in my hand*. J'étais alors en résidence à la Villa Médicis. À mon retour en France, ils m'ont proposé d'éditer *Dans la lune*, car je cherchais un éditeur pour ce livre qui découlait de l'exposition éponyme (au Centre pour l'enfance de Tinguieux, en 2010).

3. Pour ce livre, avez-vous rencontré des difficultés (techniques, matérielles, financières, relations avec des collaborateurs, ou autres) ? Préciser les difficultés. Celles-ci vous ont-elles amené à faire évoluer le projet initial ?

À partir du moment où les Éditions du livre ont pris en charge l'édition du projet, je n'ai pas eu de difficultés particulières. C'est l'éditeur qui a assumé les « difficultés » (financières, matérielles, etc). En tant qu'auteur j'ai été protégée de toutes ces questions. Je n'ai pas eu de difficultés techniques, même si le livre exige une expertise particulière sur le plan de l'impression. En tous cas la complexité d'exécution de l'ouvrage constitue pour moi un enjeu de création, je ne peux donc la qualifier de « difficulté ». J'avais envisagé au départ d'utiliser 30 tons directs (comme dans l'exposition), mais ce n'était pas possible financièrement ni techniquement. Mais je n'ai pas de regret, car les aléas et contraintes du réel sont omniprésents dans le champ du graphisme. C'est un métier où on doit se positionner davantage comme un ingénieur que comme une « diva », ce qui est plus intéressant !

4. Quelles ont été vos satisfactions ou regrets éventuels vis-à-vis de la forme finale du livre ? Pourquoi ?

Je n'ai jamais de regret sur la forme d'un livre (sauf en cas de malfaçon, ce qui est rare). Pour moi, je considère les livres davantage comme une personne (avec un supplément d'âme) que comme un objet ou un produit, ils gagnent une autonomie en existant, ils ne m'appartiennent plus. En ceci il n'y a pas de regret à éprouver.

5. La couverture de la réédition est différente de la première, êtes-vous à l'initiative de ce changement ? Que pensez-vous de ce changement ?

Ce n'est pas seulement la couverture qui varie entre les deux éditions, c'est l'ensemble du spectre coloré et l'ordre des lunes (qui est celui du mois de parution pour chacun des ouvrages). Les couleurs et dorure de couverture, le papier des gardes, les 9 encres de tons directs, tout a été réinvesti pour que la deuxième édition soit « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre ». La réimpression est aussi un terrain d'expérimentation !

1. J'ai lu que vous qualifiez vos livres de «livres maquettes» ? Selon vous, sont-ils des livres d'artistes également ? Pourquoi ?

Oui, je considère mes livres comme des livres d'artiste, ou comme des livres-objets, parce qu'ils interrogent la matérialité du livre. La forme du livre domine sur le message écrit (quasi absent), l'objet devient un produit plastique et un rapport entre le corps du lecteur et le corps du livre s'établit instinctivement. Mes livres invitent les sens, mais aussi l'esprit, le corps dans sa dimension globale. Ils invitent à développer l'imaginaire.

2. Qu'est-ce qui vous a amené à faire des livres ?

J'ai toujours aimé les livres. Je n'ai jamais été une grande lectrice, mais j'aime depuis toujours les livres pour leur odeur, leur forme, leur papier, leur masse, leur volume. Les toucher et les sentir. Enfant, je jouais à créer des livres. Ce qui m'embêtait le plus c'était de devoir leur attribuer un contenu (une histoire et des illustrations). Mais je pensais ce contenu indissociable de l'existence du livre. Je m'en suis depuis détachée pour me concentrer sur la matérialité du livre.

3. Pensez-vous au lecteur de votre livre pendant la conception ou l'édition ? Si oui, comment l'imaginez-vous ?

BASIC SPACE a été créé pour les enfants à qui je voulais transmettre la notion d'espace, dans le cadre d'ateliers scolaires. J'ai finalement imaginé ce projet comme un patron qui se replie comme un livre et qui permet de former des dizaines de typologies d'espaces et d'architectures. Le projet permet d'aborder toutes les notions spatiales simples comme dedans/dehors, ouvert/fermé, plein/vide, etc. Tous mes projets émergent de manière directe ou indirecte des échanges avec le public en ateliers.

4. Qu'est-ce qui vous a amené à vous auto-éditer ?

Après des années d'échange avec différents éditeurs et plusieurs projets édités, lorsqu'il s'est agi d'éditer BASIC SPACE je ne connaissais aucun éditeur qui corresponde à ce champ éditorial. J'ai pensé à Corraini, à qui j'ai proposé le projet, mais le moment était venu : BASIC SPACE a été le prétexte à la création d'EXTRA, association pour la sensibilisation à l'espace, avec un pôle éditions et un pôle ateliers. EXTRA n'a d'ailleurs pas vocation à n'éditer que mes projets, et j'espère que bientôt seront édités des projets d'autres auteurs.

Concernant votre livre *Basic Space* :

1. Est-ce que ce livre découle d'un autre projet artistique ?

BASIC SPACE est l'aboutissement de plusieurs projets menés auparavant (projet CUBE, projet patrons..) qui ont été des étapes indispensables pour arriver à la maturité du projet.

2. Est-ce que ce livre est destiné à un public particulier ? Pourquoi ?

Cf. question 3 précédente

3. Pour ce livre, avez-vous rencontré des difficultés (techniques, matérielles, financières, relations avec les éventuels collaborateurs ou autres) ? Préciser les difficultés. Celles-ci vous ont-elles amené à faire évoluer le projet initial ?

Le projet éditorial a connu différentes étapes, mais a été assez fluide globalement. Certaines collaborations échouées ont permis il est vrai de faire mûrir le projet, notamment d'avancer dans l'idée de créer deux versions, l'une illustrée, l'autre blanche à illustrer (version initiale pour les ateliers). Le financement du projet s'est fait en partie par un crowdfunding, en partie en partenariat avec des soutiens publics (DRAC notamment). La fabrication du projet a nécessité un suivi important, son façonnage est délicat et demande beaucoup d'attention et de rigueur pour que le projet fonctionne. Nous avons travaillé pour le premier tirage avec un imprimeur que nous avons dû ensuite, remplacer par un autre, toujours en Italie, pour le second tirage.

4. Quelles ont été vos satisfactions ou regrets vis-à-vis de la forme finale du livre ? Pourquoi ?

Je suis satisfaite de l'objet lui-même. Sans doute le coffret d'emballage aurait-il pu être mieux travaillé. Il est fragile et pose problème en librairies.

5. En tant qu'éditeur de ce livre, comment avez-vous procédé pour qu'il rencontre des lecteurs ?

Les ateliers sont la principale source de diffusion et de rencontre avec les lecteurs. Nous diffusons aussi nos livres en librairie, en auto-diffusion jusque-là, et uniquement dans des librairies spécialisées en architecture, livres d'artistes ou livres d'art pour enfants. Nous faisons aussi quelques salons, comme celui de Montreuil, ou quelques salons plus petits sur invitation.

Radoslaw Nowakowski - réponses reçues par courrier électronique le 19 février 2019.

1. What do you call the books you make? Are they artists' books? And could you explain why ?

“Artist's book” is a very ambiguous notion. It has more or less different meanings depending on a country, language, cultural tradition, history. If we define “artist” as someone dealing with visual arts (painting, sculpture, installations, graphics, etc.) I'm afraid I'm not an artist although sometimes I make drawings and was studying architecture. I'm a musician, too, but is a musician an artist? With no doubt I'm a writer, so it would be better to call my books “writer's books”, but any book with text is a writer's book, isn't it? So, I'd prefer the notion “author's book”, because it indicates or at least suggests, there is somebody responsible for the book as a whole. I like also very much a notion “liberature” invented by a friend of mine, Polish poet Zenon Fajfer. “Liberature” refers both to literature as it is usually understood, and to a book as an object, strongly emphasizing how important the physicality of a book is. And this is exactly what I think about making a book. I want all elements the book is composed of to take part in telling a story: text, languages, typography, paper, colours, drawings, construction and form (codex, accordion, map, tube, rectangle, triangle, etc.), size, cover, and so on, and I think about all these things right from the beginning. I think in terms of a book, not in terms of a text, though text is the most important.

However, these are but names, more or less clear definitions. I could write in French about my street-book: C'est la jolie pièce de ruetérature... But only in French.

2. What led you to make books?

My grandpa's old typewriter. I discovered it as a kid and at once began to learn typing, of course trying to write a story or a poem... Yes. But frankly speaking I don't know. I don't know why I can so easily imagine a book, and can't imagine a symphony (although I play improvised music), why I can write a story, and I can't paint a picture, let alone solve a mathematical problem... I was studying architecture, but I have never built a house (although my own house I do renovate by myself). It looks like instead of building houses I build books. In fact a book is a kind of house –I always think of a book like of a building one can enter.

You can also read an essay I wrote in 2000 *Why do I make my books the way I do?*
<http://www.liberatorium.com/teksty/why.html>

3. Do you think about the reader of your book during the creation process? And how do you imagine the reader ?

No, I don't think much about a reader. Writing/making a book is like solving a scientific issue. It must be solved. In the best possible way. The solution can be very difficult. A quantum theory is not easy –it is what it is. Now it's my turn to understand it. It can't be easier only because I can't understand it... I'm aware that my books are often against a reader. I break all possible rules and conventions, but if we want to go further, we must do it. However I trust readers. I believe they are smart enough. I don't want to treat them as fools and keep prompting all the time what I expect them to do, which way to go, etc. Myself, I am a reader, too. And often I read very difficult texts. Sometimes I don't understand them, but I know it's not the problem of a writer (although he/she maybe could write this or that more clearly) – it's my problem, I'm just not prepared enough. I can't blame chemistry for its complexity –I can blame myself for being a chemistry moron... Reading is always a pleasure, at least for me, but sometimes it's also a hard work.

There is another issue which seems more important, really crucial for the writer-reader relation. I have a message in my mind. Now I must write-draw-print it. Is this written message the same as the one I have in my mind? Let's hope. Now you read this written-printed message of mine. Do you read exactly the same as I have written? Let's hope. Now this read message is in your mind. Transformed into a kind of vision. Your vision. Is the message in your mind the same as the one in my mind? Let's hope, but I doubt.

Maybe you can find also something interesting in these essays:

<http://www.liberatorium.com/teksty/reading-watching.html>

http://www.liberatorium.com/teksty/other_side.html

About your book: Ulica Sienkiewicza w Kielcach

1. Who initiated the project of this book ?

One day somebody from Kielce Town Hall called me and asked if I could do something unconventional and extraordinary for the city I was born in. A nice printed gadget maybe? –map? fancy envelope? unusual info-sheet? I proposed them a street-book. I made a simple mock-up, described the idea. They accepted it. So we made a deal: I was to make three copies; when they saw what the book was like, they would decide what next. I set to work in February, I spent whole summer drawing houses, and in autumn when the book was almost ready, there was a municipal election –the opposite political option won. They paid for the three copies and said good-bye. They had other ideas how to promote the city. Fortunately the Kielce art gallery decided to make an exhibition showing the whole process of making the book. We were discussing the issue of catalogue and we found it would be nice to print books instead of catalogues. The gallery somehow convinced the Town Hall and they agreed to buy 100 copies. Thus we got money for the paper. The printer bought paper and said he would print the whole edition for 100 copies. The gallery took 200 copies. Myself, I got 100 copies. Altogether we had 500 copies of the off-set edition... Of course, this first edition is sold out. Because nobody was interested in making a new edition, I made the second edition and go on printing it by myself, at first on laser printer, now on ink-jet printers. This version is slightly smaller than the off-set one. My printers can print on sheets 33 cm wide, while the off-set sheets were probably 35 cm wide, I don't remember exactly. I don't know how many copies I made, maybe a hundred? Doesn't matter. Anyway, *Sienkiewicza Street in Kielce* has been so far my best selling book.

2. Does this book come from another artistic project ?

Yes. In *Non-description of the World –part 1*, the book I had made almost twenty years before the street-book was printed, there is a description of Amsterdam where the text meanders among the small colourful houses. So, the street-book is as if one line taken from there and magnified.

All my books are linked in that way. A phrase, a word, a page, a sign, a drawing in one book can be the starting point for another one. My books are a kind of hyperbook, I may say so.

3. Is this book for a specific audience? Can it be read by a child? If so, could you explain why?

No, it's not for any specific audience. Of course, this book means something different for the inhabitants of Kielce, but that's not the point. The story is absolutely universal. It could be any street in any town. Quite often people in different countries who never heard about Kielce ask if it is a real street, if it exist in reality or maybe only in my imagination. Definitely it's not for kids. I think it's way too complex. In fact it is a sort of very bizarre treatise on perception, languages, cognition...

4. How was your collaboration with the publisher of this book?

Perfect. Considering the fact that I was the publisher. And I am. The art gallery (the publisher, or co-publisher, of the first edition) was absolutely aware that this was a completed work, and nothing could be changed. I went to the printer with a CD and a copy printed, assembled and bound by myself, so that he could see what it looked like. I only had to change the size of the book to fit to his machine.

5. For this book, had you encounter any difficulties (technical, material, financial, relations with potential collaborators or others)? Specify the difficulties. Have these difficulties led to change the initial project?

No. I must admit the process of making the book was very difficult and complex, yet everything went smooth and with no problems at all. There was one thing I changed. In the beginning I thought of writing many stories on the back of the flaps, as if going on inside the houses, but I gave up this idea. It could be quite interesting to have parallel worlds: the one of the traveller, and the one of the inhabitants. However this would make the process of reading much longer, and I wanted to achieve a unity of time, place, action and... reading. Now your reading is his walking like his walking is writing-reading a street...

6. What were your satisfactions or possible regrets about the final form of the book? And why?

Of course, I could do it better. No doubt. But I could do it worse, too. So, I'm trying not to think about it. This book is completed. The task was solved. The mystery of the street-book revealed. Case closed. Let's do another book.

Valentin Robinet - réponses reçues par courrier électronique le 19 février 2019.

1. Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ?

Nous préférons appeler nos projets «publications d'artistes». Le terme «livre»est, selon-nous, trop lié à la forme codex.

Sont-ils des livres d'artistes ?

Pour nous, oui,il s'agit bien de livres d'artistes. Le contenu a été imaginé et conçu pour être présenté dans un objet éditorial.

2. Qu'est-ce qui vous a amené à faire des livres?

Nous avons étudié le design graphique aux Arts Décoratifs de Strasbourg. Au sein de cette institution nous avons eu accès à de nombreux ateliers permettant de concevoir des objets éditoriaux.De plus, notre ami et ancien enseignant Jérôme Saint Loubet-Bié nous a transmis sa passion pour le design éditorial.

3. Pensez-vous au lecteur de votre livre pendant la conception ou l'édition ?

En tant que designer graphique, nous pensons tout naturellement à l'auraesthétique que celui-ci communique aux potentiels futurs lecteurs. Ensuite, nos publications sont des objets expérimentaux qui ont pour but de questionner des problématiques précises. Nous savons pertinemment que ces ouvrages sont donc destinés à un public restreint et intéressé par le sujet.

4. Qu'est-ce qui vous a amené à créer la maison d'édition Éditions-Éditions avec Gaël Gouault et Alban Leven?

Nous avons décidé de créer Editions-Editions suite à l'écriture de nos mémoires de fin d'étude. Nous y avons vu l'opportunité de concrétiser les questionnements de nos écrits.

Concernant votre livre: *ISBN (tomes 1 et 2)*

1. Est-ce que ce livre est destiné à un public particulier ? Pourquoi ?

Ce livre est bien destiné à un public précis (auteurs, éditeurs, chercheurs, artistes, designers...) qui s'intéresse à l'avenir du livre d'artiste. Ce secteur là est un petit monde, en exergue du reste du milieu de l'édition.

2. Pour ce livre, avez-vous rencontré des difficultés (techniques, matérielles, financières, relations avec les éventuels collaborateurs ou autres) ? Préciser les difficultés. Celles-ci vous ont-elles amené à faire évoluer le projet initial ?

Nous avons rencontré des problématiques liées à la fabrication. Avec de faibles moyens nous ne pouvions pas imprimer un grand nombre d'exemplaires. C'est pour cela que nous avons également choisi de publier ces livres sur des plateformes de Print On Demand. C'était pour nous un moyen de rendre accessible ces ouvrages, et de «démocratiser» les livres d'artistes (en références aux livres des années 70 avec Ed Ruscha par exemple).

3. Quelles ont été vos satisfactions ou regrets vis-à-vis de la forme finale du livre ? Pourquoi ?

Notre principal regret est la faible diffusion de celui-ci. Avec du recul, un format digital aurait peut-être permis de toucher davantage de personnes.

4. En tant qu'éditeur de ce livre, comment avez-vous procédé pour qu'il rencontre des lecteurs ?

Nous avons participé à des salons d'éditeurs à plusieurs reprises comme Offprint Paris.

Erik Van der Weijde - réponses reçues par courrier électronique le 13 février 2019.

1. What do you call books you make? Are they artists' books? And why?

Yes, I call them artists' books. The publication is a autonomous project initiated by the artist. The material used is the book, the end product is the book. So the whole process, from idea or concept, to product and maybe even distribution, is driven by the artist and artistic principles. That is for me the definition of an artists' book.

2. What led you to make books?

I wanted to keep my photographic series together, for which the book is a perfect carrier, plus I wanted to reproduce the work. Photography is easily reproduced and books are made to reproduce. That way the works I make become somewhat more democratic: People in different places are able to see and/or buy the works.

3. Do you think about reader of your book during writing, design or editorial work? If so, when? And how do you see him?

No, actually not. All my works come from my own fascinations, so I have to concentrate on the relation between a certain topic and myself. There is no third party involved.

4. What led you to self-publish your books?

I am quite prolific and noticed that common published worked with slower agenda's. By the time my first book could come out, I had already 5 new ones ready. I also noticed that self-publishing was an economic viable model for me. So it seemed the perfect way to go.

About your book: *Havaianas*

1. Is this book for a specific audience? Can it be read by a child? And why?

No, there is no specific audience, but it can be best understood by people who have knowledge about printing processes. As in most of my books, there are different layers (*Havaianas* is also literally about layers in printing processes), so can be read in different ways. I wouldn't say a child cannot read the book, but I can imagine he/she wouldn't find it interesting.

2. For this book, had you encounter any difficulties (technical, material, financial, relations with potential collaborators or others)? Specify the difficulties. Have these difficulties led to change the initial project?

Hm, not really. The idea was very simple, to use the sole of a famous Brazilian flip-flop as a 'printing' plate, with the commercial offset printing colors and screen angles. I made the first 'plates' in my home studio and then worked further on it digitally. Unfortunately the publication didn't sell as good as I thought, so it didn't make a profit. But it see this book more as an experiment, so the financial issue is not really a problem.

3. What were your satisfactions or regrets about the final form of the book? And why?

I like that is a simple idea, executed in a very simple and direct way. The size, colors and (screen) angles are all 1-to-1, so I am very satisfied with the final form. I don't think I could have done it differently.

4. As publisher of this book, how did you proceed so that this book meets readers?

Well, I sell online through the webshop and directly to specialized bookstores. I also go to fairs where I sell directly to the audience. It is similar for all my publications. Doing everything myself is part of the philosophy of 4478zine: Publishing is part of my artistic process.

1. Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ? Sont-ils des livres d'artistes ? Pourquoi ?

« Livres d'artiste » n'est pas une formule très heureuse mais me convient cependant car il dit ce que j'essaye de faire : un livre qui de sa conception à sa réalisation (mise en page etc) est le produit de mon travail, est cohérent dans le fond et la forme.

2. Qu'est-ce qui vous a amené à faire des livres ?

Le goût des livres d'abord, leur présence physique aussi.

3. Pensez-vous au lecteur de votre livre pendant la conception ou l'édition ? Si oui, comment l'imaginez-vous ?

Je fais d'abord le livre dont je rêve, cependant j'essaye aussi d'être très clair dans mon propos qui peut être vu et lu sans explication même s'il peut y en avoir.

4. Qu'est-ce qui vous a amené à vous auto-éditer ?

Concernant vos livres : *Heureux mélange, Seize pages, Leporello, A la mer, Left-right* et *Sol (Do ré mi fa sol la si)* :

1. Est-ce que ces livres sont destinés à un public particulier ? Peuvent-ils être lus par un enfant ? Pourquoi ?

Je me rends compte qu'il y a des livres dont le propos est assez confidentiel voir référentiel et d'autre qui sont ludiques même légers. Ils ne sont à priori destinés à personne ou alors à tout le monde. Les enfants sont de bons regardeurs.

2. Pour chacun de ces livres, avez-vous rencontré des difficultés (techniques, matérielles, financières, relations avec les éventuels collaborateurs ou autres) ? Préciser les difficultés. Celles-ci vous ont-elles amené à faire évoluer les projets initiaux ?

Certains de mes livres murissent longtemps avant de trouver leur forme et parfois la technique qui conviendra.

3. Quelles ont été vos satisfactions ou regrets vis-à-vis de la forme finale de chacun de ces livres ? Pourquoi ?

Les quelques livres qui m'ont posé problème sont ceux commandés par un tiers et imprimés à distance. Je ne suis pas assez « professionnel » pour bien transmettre

mes exigences. Le travail alors est plus difficile. Mais j'ai en général d'heureuses surprises.

4. En tant qu'éditeur de ces livres, comment avez-vous procédé pour qu'ils rencontrent des lecteurs ?

Le public qui s'intéresse à mes éditions est plutôt réduit. La diffusion reste un vrai problème. J'ai heureusement quelques amateurs fidèles.

Sylvie Vojik, directrice de la galerie Art3, éditeur du livre *Esta mi playa* de Francesc Ruiz, - réponses reçues par courrier électronique le 17 janvier 2020.

Bonjour,

Mes réponses à vos questions seront conditionnées par le fait que je n'étais pas en poste à art3. Je réponds donc à partir de ma connaissance du projet de Francesc Ruiz.

Je reste à votre écoute si jamais certains réponses manquaient de précisions.

Bien cordialement,

Sylvie Vojik

art3

art contemporain
résidence production diffusion

1. Le livre *Esta es mi playa* est-il un livre d'artiste ? Pourquoi ?

Francesc Ruiz a résidé trois mois en résidence à art3. Le livre est le projet qui a finalisé ce temps de résidence de recherche et de production. art3 est également connue pour sa politique éditoriale axée sur le livre d'artistes, c'est-à-dire, revendiquer le livre comme une forme « équivalente » à l'exposition qui est le format plus répandu. Le contenu du livre est intrinsèquement lié à la pratique de l'artiste qui est le dessin. Le livre d'artiste s'est imposé comme étant la forme la plus appropriée pour servir ce que souhaitait faire Francesc Ruiz.

2. Est-ce que ce livre est destiné à un lecteur particulier ? Si oui, quel est ce lecteur ? Peut-il être lu par un enfant ? Pourquoi ?

Question délicate. En 2004, proposer la forme du livre comme la forme possible d'un projet, n'était pas si simple. Elle restreint son accès, et de ce côté aussi, il fallait en faire la médiation, inscrire le livre d'artiste dans son histoire. C'est une forme différée qui vit dans le temps.

3. Comment s'est déroulée votre collaboration avec l'artiste ? Quelles ont été les principales étapes de son déroulement ?

Francesc Ruiz a pensé ensemble le projet sous la forme du livre et d'une frise, qui est le livre déployé au mur. Une réunion de travail réunissant l'artiste, la graphiste et art3

en a posé les termes et le désir d'avancer dans ce projet qui est construit comme un feuilleton qui raconte une fête annuelle « el botellon », où la plage devient une zone temporairement autonome d'un monde renversé. La forme de la publication devait rendre compte de ce chaos tout en en établissant le déroulé. Le livre paraît inachevé sans reliure, ni couverture à proprement parlé puisque le livre permet 7 possibilités dans le montage, donc 7 couvertures. La collaboration avec la graphiste et l'imprimeur, qui sont intervenus à différentes étapes du projet notamment dans la faisabilité technique, a été importante.

Ce sont les différentes étapes de la production de l'édition.

4. Des limites (techniques, matérielles, financières ou autres) vous ont-elles amené à faire évoluer le projet initial ? Si oui, quelles limites ? Comment ont-elles fait évoluer le projet ?

art3 a travaillé de telle sorte que le livre existe au plus près du projet de l'artiste. L'aspect technique n'a pas vraiment posé de problème. Le choix du papier a été déterminant puisque sans couverture, il fallait que l'ensemble se tienne avec le temps. La partie la plus délicate était le façonnage des cahiers qui devait suivre un ordre précis. Et la qualité du noir à l'impression.

J'aime à penser que ce livre s'adresse à tous. Les enfants le lisent comme s'il s'agissait d'un manga, que FR affectionne.

Ce qui m'intéresse plus, est de voir comment un livre vit dans le temps. Esta es mi playa développe ses propres caractéristiques, sa singularité dans son histoire, son aspect formel et technique.

Les artistes s'y sont, s'y intéressent beaucoup parce que cette édition -a pu - peut ouvrir des possibles pour eux.

5. Quelles ont été vos satisfactions ou regrets vis-à-vis de la forme finale du livre ? Pourquoi ?

Nous sommes heureuses d'avoir pu soutenir le projet, d'avoir permis sa production. Ce projet a été important pour l'artiste, pour nous. Qu'il puisse encore éveiller un intérêt.

Eric Watier - réponses reçues par courrier électronique le 18 février 2019.

**1. Pensez-vous au lecteur de votre livre au cours du processus de création ?
Si oui, comment l'imaginez-vous ?**

Non. Jamais.

Concernant votre livre : *L'Inventaire des destructions*

1. Est-ce que ce livre est destiné à un public particulier ?

Non, même s'il est évident que quelqu'un qui s'intéresse à l'art y trouvera plus de choses.

Peut-il être lu par un enfant ?

Oui.

Pourquoi ?

Je pense que tout le monde peut le lire.

2. Comment s'est déroulée votre collaboration avec l'éditeur ?

A l'occasion d'une exposition collective sur le livre d'artistes à Rennes (*Critiques et Utopies*), Leszek Brogowski cherchait un livre à publier. *L'inventaire* (première version) était presque prêt. Nous l'avons donc fini pour l'exposition.

3. Pour ce livre, avez-vous rencontré des difficultés (techniques, matérielles, financières, relations avec des collaborateurs, ou autres) ?

Les premières difficultés sont apparues à la traduction.

Préciser les difficultés.

Il y a eu aussi quelques soucis plutôt cocasses avec le dépôt légal (Leszek raconte ça très bien dans son livre *Éditer l'art*).

Celles-ci vous ont-elles amené à faire évoluer le projet initial ?

Non.

4. Quelles ont été vos satisfactions ou regrets vis-à-vis de la forme finale du livre ? Pourquoi ?

La première réédition a été ratée (façonnage, impression, papier...). C'est une des raisons qui nous a poussé, l'éditeur et moi, à repenser une nouvelle édition de 200 pages.

La première édition et la dernière (celle de 200 pages) sont parfaites (pour moi).

5. La version anglaise et la version brésilienne sont assez différentes de la version française. Que pensez-vous de la pluralité de ces matérialisations ?

J'adore l'édition Suisse (en anglais) et la Brésilienne. Je n'ai quasiment pas maîtrisé leurs formes. Pour la version Suisse nous en avons discuté par mail avec l'éditeur. Pour la version brésilienne, ils avaient carte blanche et je suis vraiment très heureux de voir ceux qu'ils ont fait. Plus il y a de matérialisations mieux c'est. Une version espagnole est en cours. Il y a aussi une version numérique créée par Art Book Magazine. J'aime aussi la version tumblr.

1. What do you call the books you make?

Author's books that I design and sometimes publish are an essential part of my artistic practice, and the contents contained in them are fulfilled only in book form. Sometimes the book accompanies the exhibition, but still it is a separate and independent form.

Are they artists' books?

If we consider a book as the 'artists' book' which: -it is public, produced in a circulation of certain copies, and is not a "sculptural" object - content and form result from the artist's everyday practice then my answer is yes - I'm doing artist's books.

And could you explain why?

See above.

2. What led you to make books?

Working on a book requires a different type of concentration and allows for the synthesis of text and images on a completely different level of intimacy with the recipient. Unlike the exhibitions - the book is also a more democratic medium and its life is much longer. I have never been tempted to make books by hand myself but I like the editorial and printing process. Besides, I like working alone, so I think it would be difficult for me to let someone else do the project.

3. Do you think about the reader of your book during the creation process? And how do you imagine the reader?

Absolutely, I have the reader in mind, and every time I try to make the book be an adventure for the potential reader. I imagine that the reader is someone who is not afraid of unconventional narratives and who can combine, often distant content into a coherent story. The book is also an architecture of the time it takes to read it, the space of the physical object. Just as you can move in many ways around the building, the reader can travel through the book in various ways.

About your book: *Love letter*

1. Who initiated the project of this book?

It was my idea, as I knew the publisher and collaborated with him before, it was natural to have the book published in *onestar press*. The book was also supposed to be an epilogue for several earlier exhibitions, so I knew in advance that it will be published. However, the search for its form took until the very end of the printing process.

2. Does this book come from another artistic project?

It was more the next stage in the chronological sequence of earlier exhibitions. The book uses motifs from exhibitions –texts or illustrations, but works on a completely different level. First of all, as a text, and secondly the context of visual arts is equally important.

3. Is this book for a specific audience? Can it be read by a child? If so, could you explain why?

I think this book is one of the "easiest" in reception of all of my books. All you need is a knowledge of the English language on a fairly basic level, as well as mind openness when it comes to rhymes, rhythms and associations between words, pages and illustrations. If a child wants to read it, I do not see any problem –it is neither brutal nor vulgar –despite the moments of terror or doubt.

4. How was your collaboration with the publisher of this book?

I financed the book and completed the project, while the publisher was responsible for the distribution as a silent partner. For me, it's a perfect cooperation.

5. For this book, had you encounter any difficulties (technical, material, financial, relations with potential collaborators or others)? Specify the difficulties. Have these difficulties led to change the initial project?

I wanted to make the book in form of notebook so the pages would open completely flat; hence the choice of the binding –the pages are held together with glue. I also had to come up with the way of dyeing the glue and to get a high contrast between white typography and black cardboard. After several attempts, I chose hot-stamping with the white foil. Nevertheless, these were small things that neither stopped the design process nor significantly influenced the final shape of the book.

6. What were your satisfactions or possible regrets about the final form of the book? And why?

I think that it was possible to create interesting typographic solutions that affect the ambiguity of the content. I am also happy with the form of the book that requires mindfulness and sensitivity, with contrast to strong colors and capital letters. If I could I would probably change a few pages with text, maybe not everything is as clear as I thought.

Francine Zubeil - réponses reçues par courrier électronique le 14 mars 2019.

1. Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ? Sont-ils des livres d'artistes ?

Livres d'artiste

Pourquoi ?

Chaque livre est un projet à part entière. Il existe de par sa forme, son contenu et le sens que je lui donne. C'est un long travail de maturation.

www.francinezubeil.com/livres

2. Qu'est-ce qui vous a amené à faire des livres ?

C'est banal, mais j'aime faire des livres. Les livres d'artistes en particulier me permettent d'entrer dans un univers, de le déployer. J'utilise des images et du texte : ils doivent se rencontrer, se répondre et il y a une progression jusqu'à la fin du livre. C'est un formidable espace d'expérimentation. Le sens qui en découle doit être lisible, compréhensible. Il y a toujours des indices qui permettent de comprendre ce qui est dit. Fermé, il renferme son secret.

La seconde chose est que le livre devient un multiple, un multiple qui m'échappe, qui est lisible qu'à une personne à la fois que je ne connais pas. Les livres d'artistes peuvent s'acquérir à un coût modéré, donc une plus grande diffusion, même si celle-ci est malheureusement confidentielle.

Une peinture, une photographie ne m'offrent pas le même espace, je me sens frustrée, je ressens un manque de quelque chose qui n'est pas fini.

3. Pensez-vous au lecteur de votre livre pendant la conception ou l'édition ? Si oui, comment l'imaginez-vous ?

Jamais, il correspond à ce que j'ai envie de dire et de faire à ce moment-là.

4. Qu'est-ce qui vous a amené à créer votre maison d'édition ? Selon vous, en quoi l'artiste-éditeur se différencie de l'éditeur ?

Créer un maison d'édition était la chose la plus facile, la faire vivre est une autre affaire.

Ce fut une nécessité. La première maison d'édition fut L'Observatoire à Marseille où nous avons développé des projets avec d'autres artistes. Puis j'ai créé les éditions La fabrique sensible. Réfléchir au livre, comment le construire me tient à coeur. L'idée de pouvoir diffuser un travail sans que l'on soit présent est une idée séduisante. Le livre appartient à l'autre, celui qui choisi de l'acquérir. Découvrir que le livre vit sans que vous soyez là et que le propos est compris lui donne une autre dimension.

Concernant votre livre : *Panique générale*

1. Est-ce que ce livre découle d'un autre projet artistique ?

non

Si oui, lequel ?

2. Est-ce que ce livre est destiné à un public particulier ?

Non

Peut-il être lu par un enfant ?

Oui

Pourquoi ?

La mariée, sujet du livre, est universelle. Elle appelle à des souvenirs familiaux ou collectifs. Du coup le sujet prête à une autre lecture avec des enfants, différente de celle des adultes. Et dans l'histoire de l'art on peut la rattacher à d'autres oeuvres... même si le texte prête pas à un sentiment idyllique.

3. Pour ce livre, avez-vous rencontré des difficultés (techniques, matérielles, financières, relations avec les éventuels collaborateurs ou autres) ?

Problèmes techniques non.

Je n'ai pas changé le propos initial. C'est un livre d'artiste et je suis seule maîtresse de mon projet. Sinon on appelle cela de la censure. On peut en parler, émettre d'autres possibilités, poser des questions quant au sens. Je dois être sûre de déroulement et à un moment je sais que chaque chose est à sa place. Je peux en parler.

Je n'éditionne pas si je ne suis pas allée au bout des possibilités.

Préciser les difficultés.

Celles-ci vous ont-elles amené à faire évoluer le projet initial ?

4. Quelles ont été vos satisfactions ou regrets vis-à-vis de la forme finale du livre ?

Aucun regret. Quand j'ai terminé la maquette, j'étais sûre que c'était cela que je voulais exprimer. J'ai réfléchi pendant presque deux ans, récolter des images, des informations. Et tout s'est mis en place en deux jours. C'est pour cela que je parle de maturation.

5. En tant qu'éditeur de ce livre, comment avez-vous procédé pour qu'il rencontre des lecteurs ?

Présentation publique dans des librairies, surtout presse spécialisée aux Etats-Unis grâce à la librairie Printed Matter à New York qui a permis que ce livre soit montré, diffusé, acheté et aussi par Anne Moeglin-Delcroix...

ANNEXE 7 - ENTRETIENS AVEC LES ARTISTES ET EDITEURS⁵

Entretien téléphonique avec l'éditeur Michel Baverey

date et heure : 22 janvier 2020 à 13h48

durée de l'entretien : 38 : 19

CA - Est-ce que vous considérez que le livre *Atlas* est un livre d'artiste ? Et pourquoi ?

MB - Oui. Ben parce que c'est... comment dire... c'est l'univers de l'artiste, c'est-à-dire c'est Wim Delvoye qui nous a donné un fichier de son monde qu'il avait réalisé je ne sais plus de mémoire sur Illustrator et donc c'était sa volonté que nous fassions un atlas. Voilà donc de mon point de vue - ensuite je ne suis pas spécialiste de la définition du livre d'artiste mais - voilà si un livre d'artiste c'est un livre qui est entièrement fait par l'artiste ça n'est pas un livre d'artiste, si un livre d'artiste c'est un livre qui est pensé en partie par l'artiste c'est un livre d'artiste. De mon point de vue c'est totalement un livre d'artiste parce que, bon évidemment c'est pas du tout Delvoye qui l'a réalisé manuellement, c'est un livre qui est passé par les mains d'artistes, par la réflexion d'un éditeur et qui a été imprimé par un imprimeur donc y a pleins d'intervenants et de même que beaucoup d'artistes pour faire une œuvre, finalement ne la font pas eux-mêmes, ils se contentent de la penser donc de ce point de vue là c'est un livre d'artiste puisqu'on s'est emparés d'un fichier qui nous a été donné par Wim, à partir duquel on a réalisé ce livre voilà c'est vraiment son univers. Donc de mon point de vue voilà, j'ai jamais réfléchi voilà à la définition du livre d'artiste mais parmi tous les livres que j'ai fait instinctivement j'en classe certains comme livres d'artistes et d'autres qui sont comme des catalogues ou voilà ça n'a rien à voir. Parce que là voilà y a quelque chose de cohérent y a, voilà c'est peut-être ça pour moi la vraie définition du livre d'artiste c'est que d'une part c'est l'univers de l'artiste et c'est à partir de l'œuvre d'un artiste et ça forme un ensemble totalement

⁵ Les entretiens sont classés par ordre alphabétique.

cohérent c'est à dire que ce n'est pas la présentation du travail d'un artiste qui présenterait je sais pas 50 œuvres différentes, non là c'est une œuvre.

CA – Est-ce que ce livre est destiné à un lecteur particulier ?

MB - Alors je suis absolument incapable de répondre à cette question. Je ne sais même pas ce que ça veut dire. Qu'est-ce que vous avez en tête avec cette question ?

CA - Est-ce que vous l'avez pensé pour un public particulier ? ou est-ce que vous avez imaginé un lecteur qui tiendrait ce livre dans ses mains après ?

MB - Non. Absolument pas. Euh je pense que c'est le propre du livre d'artiste, c'est que on pense à l'artiste, on ne pense pas du tout au lecteur. Ensuite on pense au lecteur parce que voilà on essaye de faire l'objet le plus beau, le plus cohérent possible avec un prix qui soit raisonnable mais je n'ai jamais pensé à qui pourrait l'acheter : ça ne m'intéresse pas. ça m'intéresse quand je fais des livres d'éditeurs, c'est à dire un livre de texte un livre ou un catalogue mais un livre d'artiste non, on ne pense pas absolument pas au lecteur avant c'est à dire que c'est comme une œuvre quoi [...] J'imagine que quand un artiste fait une œuvre y a quelque chose de y a un mélange de plusieurs choses mais y a une sorte de mouvement intérieur qui fait qu'il va produire cette œuvre. Alors ensuite, une fois qu'il commence à la produire y a pleins de paramètres et peut-être que la pensée du public intervient mais pour l'éditeur là je suis totalement au service de l'artiste.

CA – Et est-ce que vous pensez qu'il peut être lu par un enfant ? Enfin, « lu » entre guillemets ?

MB - Oui, oui. Très certainement parce que y a un support, c'est un support imaginaire c'est à dire que un enfant qui aime regarder... enfin personnellement quand j'étais petit j'aimai bien regarder les cartes donc que ces cartes représentent le monde ou représentent un monde imaginaire importe peu en réalité c'est à dire que la carte est un support de rêverie donc de ce point de vue si un enfant est sensible à ce type de rêverie, un enfant aimera ce livre, voilà [...] ensuite il peut y avoir un jugement moral parce que y a beaucoup de sexe dans ce livre mais je ne pense pas qu'un enfant le voit. Un enfant verra les lunettes peut-être ou les écureuils ou le bonhomme de neige [...]

CA – Comment s'est déroulée votre collaboration avec l'artiste et avec le FRAC Pays de la Loire qui a coédité le livre ?

MB - Alors là je dois vous dire que c'est très loin, c'est un peu le problème car c'est quand même un livre qui a plus de 20 ans alors je dois dire que la façon dont tout ça s'est passé est pour moi très brumeuse [...] tout à fait sincèrement je ne sais plus, je pense que... j'imagine... Je ne sais plus d'où est venue l'idée de faire un atlas des années 50, de copier un atlas des années 50, je pense mais je n'en suis pas sûr que c'est moi qui ait eu l'idée. Ensuite à partir de là les étapes ont été validées (...) je ne sais plus qui a eu quelles idées mais c'est la meilleure idée qui l'a systématiquement emporté et les choix ont été validés par les uns et les autres. Ensuite, une fois que l'idée d'un atlas des années 50 a été choisie, le reste en a un peu découlé parce que quand on regarde un atlas des années 50 ou un atlas de façon générale, ben c'est pas compliqué on voit le monde de façon géographique, on voit le monde de façon géopolitique et ensuite on a un découpage continent par continent et à l'intérieur de chaque continent, on a des zooms sur des pays voilà. Donc on s'est totalement inspirés de ça et puis à la fin on a un index. Donc là, je veux dire, on a pas été très inventifs.

CA - Vous vous souvenez qui a sollicité Wim Delvoye ?

MB - Ah oui, c'est lié à une expo. C'est le FRAC qui a fait une expo Delvoye. Et Delvoye présentait... alors je ne sais plus ce qu'il présentait... mais en tous les cas y avait deux cochons tatoués et au mur y avait une carte du monde. Donc y avait la reproduction de cette carte du monde à partir duquel on a fait cet atlas (...) Et à cette époque-là sincèrement Delvoye il était pas très connu. Non ça n'était pas la star qu'il est aujourd'hui

CA - En fait vous avez fait après collectivement avec l'artiste, le FRAC et vous le projet ? C'est ça ?

MB - Oui même le graphiste parce qu'il y a toute une partie technique. Il y a une partie vraiment technique, c'est-à-dire que le monde, le fichier sur lequel était le monde il a fallu le découper, l'importer, voilà...et ensuite c'était choisir quels étaient les zooms... Alors en général les zooms on les a fait sur des objets donc en plus faire un zoom sur quelque chose qui représente, ben je ne sais pas... un bonhomme de

neige, une scie, y a pleins d'objets différents et ça c'est vraiment graphique. Et ce que je ne sais plus, c'est jusqu'à quel point Delvoye est intervenu. Voilà. Je n'ai pas mémoire, d'échanges avec Delvoye. Mais peut-être que c'était le FRAC qui était en charge de ça. En tout cas sur les décisions je n'ai pas mémoire d'avoir demandé, moi, une validation à Delvoye.

CA – Est-ce qu'il y avait des limites techniques, matérielles, financières ou autres qui vous ont amené à faire évoluer le projet initial ? Si oui, quelles limites ? et comment cela a fait évoluer le projet ?

MB – Ah pareil, on avait sûrement un budget, voilà, mais de mémoire, au-dessus du budget il y avait l'idée de faire quelque chose de bien. Et je n'ai pas le souvenir qu'on ait du changer quelque chose parce qu'il nous manquait cinq francs. Non franchement j'ai pas le souvenir de ça, j'ai franchement le souvenir d'avoir même pu travailler de manière assez confortable c'est-à-dire qu'on s'est payés un bon imprimeur, on a choisi des très beaux papiers. On n'était pas ligotés.

CA – Et même techniquement, il n'y a pas eu de gros souci qui faisait que c'était pas possible ?

MB - Non parce que au fond c'est relativement simple, techniquement, de mémoire, la chose la plus compliquée ça a été de découper le monde parce qu'à l'époque, je ne sais pas pourquoi on ne pouvait pas l'importer tel quel dans les fichiers et le recadrer à l'intérieur du fichier. Il fallait le découper sur Illustrator et c'était ça le plus compliqué en fait. Y a eu un vrai travail technique mais lié aux limites techniques de l'époque mais c'était pas des questions financières ou tout à coup se dire ben on peut pas faire ça parce qu'on est obligés d'enlever huit pages. On est allés jusqu'au bout du projet.

CA - Ça m'amène à la dernière question mais vous y avez un peu répondu c'était : « quelles ont été vos satisfactions ou regrets vis-à-vis de la forme finale du livre ? »

MB – Aucun regret (rires). Aucun regret. Si peut-être un regret c'est que, de mémoire, il y a quelques fautes dans l'index, voilà. Donc le livre n'est pas parfait, c'est-à-dire que parfois l'index renvoie à des pages et on trouve pas le nom de la ville ou du pays à la page à laquelle ça renvoie. Bon c'est un tout petit détail, je doute que qui que ce soit

s'en soit rendu compte. Voilà c'est le seul regret, c'est-à-dire qu'on a laissé passer des choses. Mais sinon moi je trouve que l'objet est totalement cohérent par rapport à l'univers d'origine. C'est-à-dire que les couleurs du monde qu'avaient conçu Delvoye appelait à faire cet objet... copiant des objets désuets.

CA – Et il était content lui ?

MB – Super ! Ah oui, il était super content, bien sûr. Je me souviens qu'il a beaucoup ri parce qu'en fait tous les noms - qui étaient des noms flamands - renvoyaient à des choses qui avaient un sens en flamand que nous ne percevons pas forcément. Donc avec ses copains quand le bouquin est arrivé, ils ont beaucoup rigolé et il était très très content oui oui bien sûr. Ensuite lui, il a fait évoluer le monde, c'est-à-dire que maintenant il en a fait un atlas moderne. Il a fait une sorte de monde presque en 3D enfin moi je trouve ça beaucoup moins bien, mais en tout cas c'est un projet qui a continué d'évoluer et qui à l'origine était, c'était des peintures. C'est-à-dire que, de mémoire, il avait fait une douzaine de peintures au format des cartes qu'on avait dans nos – alors je ne sais pas quel âge vous avez – mais en tous les cas dans nos écoles primaires on avait des cartes qui s'accrochaient au tableau [...] Donc il avait fait des peintures qui représentaient des pays imaginaires comme ça façon « cartes d'écoles primaires » et ces peintures il les avait redessiné sur un fichier Illustrator, assemblé dans un monde, et ce monde il a fait petit à petit évoluer pour en faire aujourd'hui – je crois qu'il en a fait une édition d'ailleurs - un monde, un atlas totalement contemporain. Il l'a enrichi en faisant les montagnes, les fleuves, enfin c'est devenu quelque chose de totalement différent [...]

CA - Et le livre, du coup il ne pouvait pas être présenté durant l'exposition ? C'était après...

MB - Il a été présenté après. Il aurait pu être présenté au moment de l'exposition. Je sais pas pourquoi... C'est parce que le FRAC traînait et que, peut-être l'idée de ce projet est venue pendant l'exposition... Je ne sais pas pourquoi. En tout les cas, effectivement, il est sorti après l'exposition. Ceci dit pour un éditeur c'est une chose qui n'a aucune espèce d'importance parce que c'est pas un livre qui est lié à une exposition, en plus une exposition à Nantes ça a quand même peu de retentissement. Donc c'est un livre qui a vécu une très belle vie sans que j'ai jamais eu besoin de dire que c'était lié à une exposition. Voilà. c'était vraiment un livre en soi. C'était un livre

totallement indépendant. Mais il a été publié à l'occasion d'une exposition mais voilà y avait pas de lien plus fort que ça. Voilà c'était pas un catalogue d'exposition qui arrête de se vendre du jour au lendemain parce que l'exposition est terminée. C'est un livre qui a eu une vie longue et totalement indépendante.

CA – Et par rapport à l'exposition, comment vous vous êtes retrouvé lié à ce projet ? Vous avez été sollicité par le FRAC ? ou vous étiez à Nantes ? Vous co-organisiez ?

MB – Ah oui alors j'avais déjà fait des livres avec eux. J'ai fait beaucoup de livres avec le FRAC Pays de la Loire. Moi j'étais à Nantes, j'étais un éditeur spécialisé en art contemporain, j'étais le seul. J'étais quasiment « passage obligé ». Donc à cette époque-là, j'ai pas le souvenir que le FRAC faisait des livres avec quelqu'un d'autre que moi [...] et puis à nouveau, à cette époque-là Wim Delvoye il était connu mais c'était pas du tout une star, donc faire un livre de Delvoye avec un éditeur qui lui-même n'était pas connu et n'était pas une star, ça n'avait pas... voilà c'était normal. Aujourd'hui Delvoye, déjà il produit lui-même ses livres et quand il les produit pas ses livres, il fait ça avec soit ses galeristes soit des gros éditeurs. Mais là j'ai eu la chance d'être la bonne personne au bon moment.

CA - Selon les projets que vous meniez avec le FRAC... Vous aviez plus ou moins de libertés dans les projets ? de proposer des idées etc. ?

MB – Oui ben là on aborde une autre question qui est le niveau d'implication d'un éditeur dans un projet qui peut aller d'une implication très très forte c'est-à-dire de prendre des décisions importantes, infléchir le projet voilà à : ne quasiment rien faire, c'est-à-dire prendre quasiment un projet qui a été entièrement pensé et sur lequel il n'y a quasiment aucune intervention. Avec le FRAC... avec les FRAC de façon générale, souvent l'édition est un petit plaisir sur lequel le directeur du FRAC estime - en tous les cas moi c'est la relation que j'ai eu avec les différents FRAC avec qui j'ai travaillé, parce que j'ai travaillé avec pas mal de FRAC – c'est un peu le fait du prince le livre. Voilà, c'est-à-dire que c'était l'endroit où le directeur quelque part relayait la pensée de l'artiste et puis s'impliquait à titre personnel souvent par plaisir pour échapper à son quotidien peut-être, enfin j'en sais rien, je ne sais pas quelle était la motivation profonde derrière, mais j'ai souvent vu ça. C'est-à-dire que le directeur s'impliquait dans les projets éditoriaux. Ensuite, de la même manière y a des projets qui les intéressait plus ou moins donc dans le cadre du FRAC Pays de La Loire avec Jean-

François Taddei qui était le directeur du FRAC à l'époque y a des projets sur lesquels il s'investissait pas, enfin ça l'intéressait clairement pas. l'artiste avait débarqué au FRAC mais sans... Bon voilà comme tout le monde y a des projets sur lesquels on s'investit plus ou moins. Donc j'ai eu les coudées plus ou moins franches. Ce qui est sur, c'est que, au fur et à mesure de la collaboration, y a une confiance qui s'établit voilà donc y a aussi ce lien-là de faire confiance à ses collaborateurs. Donc pour le FRAC voilà moi j'étais un collaborateur. J'étais un coéditeur mais j'étais un collaborateur, c'est-à-dire que j'étais quelqu'un voilà sur qui, ils savaient qu'ils pouvaient s'appuyer, ils pouvaient avoir confiance dans la qualité de mon travail. Ensuite, de mémoire, c'était surtout le FRAC qui décidait de la situation financière et des enjeux artistiques parce que j'étais jeune à l'époque donc j'avais pas la même bouteille que Jean-François Taddei qui était quelqu'un important dans le monde de l'art. Voilà donc il avait beaucoup plus de savoir, de connaissance sur le monde de l'art que moi. Donc des choses finalement assez logiques au fond.

CA – Donc des fois y a quand même des choses.

MB – Bien sûr, un livre c'est toujours le résultat de relations. A tous niveaux. C'est le résultat de relations entre l'éditeur et l'artiste, entre les éditeurs s'il y en a plusieurs – ici en l'occurrence une institution et un éditeur privé – entre l'éditeur et le graphiste. C'est le résultat de compromis ou pas parce que des fois ça peut être un rapport de force très simple, l'artiste dit c'est ça que je veux et c'est l'artiste qui décide tout. Ou l'artiste dit je vous fais confiance et ensuite c'est des rapports entre l'institution et l'éditeur privé si y a une institution ou entre l'éditeur et le graphiste. Le graphiste en l'occurrence sur *Atlas* a eu un rôle important ; mais par exemple, la décision de la volonté de faire le livre est venue de la relation entre le livre et l'institution, la décision de demander une préface à Laurent Buzine, de mémoire, c'est venu du FRAC voilà. Donc un livre c'est le résultat de relations entre des gens entre qui y a forcément – bon ça s'exprime pas forcément en termes de rapports de forces, c'est pas moi le plus fort donc c'est moi qui décide – mais quand même en termes de voilà y a quand même des rapports hiérarchiques qui s'instaurent en fonction de ce que chacun est. Voilà j'ai travaillé avec des artistes qui voulaient tout contrôler, qui décidaient tout. Des artistes qui laissaient les coudées franches et qui vérifiaient que ce qu'on proposait était en cohésion avec leur désir mais ils étaient pas comme ça control freaks. Pareil avec les institutions voilà. Franchement chaque livre est une

histoire différente et chaque livre est une relation différente entre les différents intervenants. Sachant que les principaux intervenants ben c'est l'artiste et l'éditeur [...]

CA – C'est étonnant parce que dans les discours moi j'avais plutôt entendu que le FRAC voulait laisser carte blanche à l'artiste et qu'ils avaient une volonté de s'effacer...

MB – Ah mais très certainement, là je dis ma mémoire fait défaut [...] Je pense, très certainement. Mais si vous voulez en tous les cas dans les faits, moi, je n'ai croisé Wim Delvoye que deux fois. C'est-à-dire que dans les faits quand le livre s'est réalisé, j'avais affaire à Jean-François Taddei et à son assistante voilà. Et moi je travaillais chez le graphiste et on décidé des choses ensemble. Et sur d'autres livres que j'ai fait avec le FRAC franchement c'est.. le FRAC représentait l'artiste. J'avais rarement affaire à l'artiste en fait. C'est pour ça que je dis que les décisions venaient du FRAC. Ensuite comment les décisions étaient prises à l'intérieur du FRAC, je n'en sais rien. Ce que j'ai vu clairement, c'est que parfois ensuite dans ma propre expérience - dans mes propres relations avec les artistes quand il n'y avait pas une institution qui était entre moi et l'artiste - ce que j'ai vu c'est que l'artiste peut avoir lui-même différents degrés d'implication dans le projet. C'est-à-dire faire entièrement confiance et valider des étapes clés ou au contraire, vouloir tout contrôler, choisir lui-même le graphiste et quasiment faire le montage budgétaire pour certains. Vraiment tous les cas de figure sont possibles [...] c'est vraiment de l'humanité quoi. C'est des subjectivités de chacun. C'est le degré de confiance qui s'instaure entre les différentes personnes aussi. C'est-à-dire quand un artiste connaît bien un graphiste, il va lui faire confiance. Quand un artiste connaît bien un éditeur, il va lui faire confiance. Et puis souvent, une fois que la relation s'est établie, sincèrement quand ça se passe bien c'est la proposition la plus juste qui l'emporte, c'est pas une décision hiérarchique, qui vient du haut. Enfin moi c'est les collaborations que je préfère ça, à un moment donné on fait une proposition et puis les autres s'en empare et puis le projet évolue petit à petit comme ça. C'est ce que je disais tout à l'heure quand je disais « c'est le plus intelligent qui l'emporte ». C'est pas une question de « c'est moi qui décide ». Donc voilà c'est des décisions collectives, il n'empêche que... L'atlas a été un projet avec des décisions collectives, il n'empêche que c'est un livre d'artiste [...]

MB - Tout à fait sincèrement j'ai jamais réfléchi à cette question, j'ai feuilleté le livre d'Anne Moeglin-Delcroix qui est la bible en la matière... Pour moi c'est très intuitif. C'est ce que je disais tout à l'heure dans ma production, je sais... Il y a des livres que je considère comme des livres d'artistes et d'autres non et c'est un rapport très intuitif. C'est-à-dire que pour moi, une des clés du livre d'artiste c'est déjà qu'il y ait un univers cohérent. C'est-à-dire qu'on ait un ensemble totalement cohérent [...] Il y a un autre livre auquel je pense immédiatement que j'ai fait avec Nicolas Moulin . Il s'appelle *Vider Paris* et qui présente que des photos de Paris avec les rez-de-chaussée et les premiers étages des immeubles qui sont murrés. Donc là on a un ensemble qui est totalement cohérent, qui est une pièce faite. Et l'ordre des photos a été choisi avec Nicolas, le graphiste et moi donc c'est un travail collectif, c'est-à-dire que oui parce que Nicolas a pas forcément pensé à l'objet qu'il voulait, mais on a pensé cet objet avec lui. C'est le résultat d'un travail collectif. Et je pense que pour *Atlas* c'est pareil, au départ y a un univers cohérent, y a un ensemble cohérent qui fait que on fait un objet qui est lié à cet ensemble [...] En tout cas, un livre d'artiste c'est un livre où y a un univers cohérent à une œuvre, un ensemble qui est cohérent et qui détermine un objet. Ce qui est pas pareil qu'un catalogue où tout à coup, ben voilà un catalogue, on travaille avec un artiste, il fait appel à des gens pour écrire des textes, on décide de reproduire une soixantaine d'œuvres ou une centaine d'œuvres et puis on met une couverture et des pages. Alors on peut décider de quelle forme aura la couverture etc. mais au final ce n'est pas de l'univers que jaillit le livre. Là c'est parce que on avait une carte qu'il fallait faire un Atlas. Dans le cas de Nicolas Moulin, on a voulu faire un livre – alors évidemment avec les moyens qu'on avait à l'époque – qui suggère l'idée du béton. En tout cas la forme était imposée par le fond, en tous les cas venait du fond et crée un ensemble cohérent.

Entretien téléphonique avec l'artiste Patrick Corillon

date et heure : 29 mars 2019 à 12h02

durée de l'entretien : 43 : 36

CA - Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ? Sont-ils des livres d'artistes ? Et pourquoi ?

PC - Alors, il y en a certains que j'appelle des livres d'artistes. Par exemple *De rerum fabula* ça pour moi c'est un livre d'artiste mais beaucoup d'autres... Euh, je veux dire, il y en a très peu que je considère comme livres d'artistes. Parce que ça induit... Les appeler comme ça, ça veut dire qu'on est plus sensible à la mécanique, au côté formel du livre que son contenu. Et pour moi le moteur quand même principal c'est le rapport avec les histoires et donc ça raconte des histoires. Et je crois que ça crée de l'attente chez le lecteur qui fait que – d'ailleurs je dis le lecteur – qui fait que peut-être il va être attiré par d'autres choses que l'histoire elle-même mais ici comme les histoires avaient déjà été éditées dans d'autres livres, la question de la mécanique était plus importante et l'expérience de l'aventure était aussi importante. Et puis aussi pour moi ce il y a dans le livre d'artiste c'est quand on sacralise un peu le rôle de l'artiste c'est-à-dire que tout le monde se dit que comme c'est le projet de l'artiste, on est à son service alors autrement par exemple... La question de la mise en page intervient aussi... Enfin, c'est quelqu'un d'autre qui va faire la mise en page... Il y a des regards et j'aime bien ces métiers-là : le métier de typographe, le métier du relieur... et généralement si on dit « livre d'artiste » ça induit aussi que par exemple l'imprimeur ou le relieur se dise « ah oui, il faut se soumettre à sa volonté » alors que si on ne dit pas livre d'artiste, la parole des autres métiers sera plus libre. Et j'aime cette parole-là. Donc c'est pour ça j'hésite de dire « livres d'artistes ». Et puis, c'est aussi : quand c'est distribué, c'est distribué avec des livres d'artistes et ce n'est pas fondamentalement comme justement le rapport histoire-images, la question de l'illustration, pour moi est prépondérante donc dès que je peux éviter le mot « livre d'artistes », je le fais. Mais dès que quelqu'un le nomme « livre d'artistes », j'accepte. J'ai appris ça : je suis belge, je ne me sens absolument pas belge, mais si quelqu'un

me dit que je suis belge, ben je dis OK, oui et que c'est un travail typiquement belge, je dis OK. Et les livres d'artistes, c'est exactement la même chose.

CA - Et donc, *De rerum fabula*, c'est un livre d'artistes par rapport à d'autres ?

PC - Peut-être là parce que, c'est venu... et peut-être ça répond à ta question, c'était suite à une rencontre avec la directrice d'un lieu de résidence artistique. Elle m'avait invitée à passer une résidence et à faire ce livre, enfin elle m'avait dit tu peux faire un livre : budget illimité. C'est la seule fois de ma vie hein qu'on m'a dit ça. Et donc ça voulait vraiment bien dire ce que cela voulait dire : je pouvais faire ce que je voulais. Alors que un même auteur sont aussi les contraintes économiques ou les réalités, ou certaines réalités économiques donc là voilà y avait vraiment la question d'une aventure aussi éditoriale, parce qu'elle ne voulait pas travailler avec un distributeur, elle voulait le faire aussi par ses propres moyens dont il y avait vraiment la question aussi d'accompagner une exposition mais d'avoir un livre autonome. Donc je dirais que c'était un des seuls où je dirais « livre d'artistes » parce que ce ne sont pas... Je n'ai pas privilégié le confort de lecture. Ça rappelle tout, chaque page rappelle quand même qu'il y a une volonté de faire agir la main du lecteur, de... c'est tellement présent que lui j'accepte.

CA - Donc le contexte de production de l'œuvre est quand même...

PC - Mais le coût, c'est-à-dire le contexte donnait une liberté totale et j'ai accepté le jeu de me dire « Tiens, qu'est-ce que ça donnerait ? Voilà, je ne pense absolument pas à ça ». Parce que j'ai toujours pensé à ça et ça fait partie de la production pour moi. Production et fond, enfin le fond du projet, vraiment ce qu'on défend, tout ça est extrêmement lié. Je ne le vis pas comme un combat ou comme des déceptions ou des... C'est plus l'idée où je me dis tiens je fais avec ce que j'ai. On fait avec ce qu'on a. Mais là comme elle disait budget illimité... alors ça va peut-être répondre aussi, parce que le destin de ce livre est quand même assez incroyable c'est que... Donc c'était une résidence, c'était des héritiers de la Napoule, c'est une fondation américaine. C'était un propriétaire de chemins de fer américain enfin ils étaient richissimes. Et donc ils avaient fait cette fondation et puis après le board du conseil d'administration a décidé de ne plus faire de résidences artistiques mais de faire un hôtel de luxe, quelque chose comme ça et il y a eu un genre de guéguerre avec la directrice. Et tous les livres étaient restés là-bas en dépôt et finalement ils les ont mis au pilon.

CA - Alala...

PC - Oui. Donc il y en avait, je crois qu'il y en avait 1500. Je peux plus vous dire le chiffre mais peut-être qu'il y en a 250 qui ont survécu. Même pas.

CA - C'est fou...

PC - Oui c'est inouï. Et de se dire que le livre... et je crois que c'était vraiment... Parce que c'était vraiment très douloureux pour elle parce qu'elle avait vraiment mis beaucoup du sien dans ce travail, dans ce projet et voilà donc elle n'en parlait pas trop mais c'est un acte qui a été fait vraiment pour lui faire mal donc c'est fou la force aussi symbolique des livres et qu'on peut encore vraiment les attaquer enfin ce sont des choses...

CA - Donc il a été vraiment privé d'une partie de sa diffusion ?

PC - Ah complètement. Ah oui oui il y en a eu très très peu. Ça ne me... alors c'est drôle moi ça m'a pas... ça l'a vraiment touché elle. Moi ça m'a moins touché parce que justement il a ce caractère livre d'artistes est donc peut-être j'acceptais qu'il puisse avoir des destins aussi particuliers.

CA - D'accord. Alors... je passe à la suivante ?

PC - Oui oui je vous en prie.

CA - Donc : qu'est-ce qui vous a amené à faire des livres ? Quel a été le premier livre ou qu'est-ce qui vous a donné l'envie...

PC - Alors... J'ai toujours cherché des petits livres dans des domaines d'expression qui me touchaient particulièrement qui était l'écriture, le théâtre et les arts plastiques à Liège. Et juste après le bac, je m'étais inscrit... J'ai fait lettres, beaux-arts et le conservatoire [...] Parce que les trois étaient aussi importants. Et puis on avait aux beaux-arts... On faisait des portraits en terre glaise d'après modèle et là j'ai appris à tout le temps tourner autour du sujet. C'est-à-dire quand on fait un portrait en terre glaise, on a le modèle qui est là et puis on commence à faire la face, et puis on fait le profil et puis on retourne envers la face mais le fait d'avoir travaillé le profil a légèrement modifié la face donc il faut le refaire et puis après on fait de $\frac{3}{4}$... Et puis à

un moment donné, on a une vue globale. C'est-à-dire qu'on sait que quand on travaille, par exemple sur la face, inconsciemment on voit ce que ça donne de profil ou de $\frac{3}{4}$. C'était vraiment cette multiplication de points de vue. Et c'est quelque chose que j'ai développé vraiment dans mes moyens d'expression en général. La question qui m'intéresse aussi, c'est la question du temps. A tous les points de vue : temps de réalisation, de fabrication d'un projet mais aussi temps de réception de l'autre, et puis aussi comment, l'espace que ça va occuper, la lumière... Et... donc je dirais que, c'est comme si voilà il y a un sujet qui m'habite, et puis comment je vais le donner au monde. Et bien je prends différents modes d'expression parce que... Placer des objets dans une salle ou placer des éléments dans un livre ou écrire un texte en-dessous d'un objet dans un cartel dans une salle d'expo ou bien le mettre dans un livre, c'est pas la même chose et à la fois je cherche la conjonction. C'est exactement comme si je passais de la face au profil. Pour moi dans le projet général, j'ai besoin de tous ces répondants, de passer de l'un à l'autre, d'avoir une... à la fois que tous ces objets puissent vibrer l'un l'autre. Qu'une histoire n'est pas lue de la même façon quand on le lit seul au fond de son lit ou imprimée dans un livre ou bien qu'on le lit debout accompagné de 10 autres personnes. Et voilà et le temps, donc à la fois pour le texte et à la fois pour les images, un objet ne vit pas de la même façon quand on le voit en réalité, éclairé dans une salle où quand on le voit en in situ sur une place publique ou quand on voit une reproduction dans un livre ou... Enfin voilà... et donc la lecture pour moi n'est pas quelque chose – euh la lecture, le livre – n'est pas quelque chose qui est à côté ou qui est primordial, je n'ai pas de hiérarchie mais en même temps je ne fais pas du... je ne me dis pas que ça ne fait qu'un, c'est-à-dire, je vois ça comme une mosaïque et ce qui m'intéresse, c'est chaque fois aussi, comme je disais au début la pensée des métiers, c'est-à-dire que : devoir parler avec quelqu'un par exemple qui fait un éclairage dans un musée ou quelqu'un qui fait l'éclairage au théâtre ben ils n'ont pas la même vision du monde et donc ça m'amène aussi à être constamment avec des personnes qui ont leur propre sensibilité tout simplement mais aussi son métier, les savoirs qu'il a acquis ben voilà l'amène à regarder le monde d'une certaine façon et je crois que ce que je recherche en tout c'est comment c'est monde qui me traverse, et voilà une fois que je les sors, que je les incarne j'aime bien les confronter à ces différents métiers là. Donc je vois aussi le livre comme un métier.

CA - Et donc un des premiers ou le premier livre vous vous souvenez c'était...

PC - Oui. Le premier c'était... C'était un livre vert qui était à Brétigny-sur-Orge. C'était avant les Oscar Serti [...] Dans le site du théâtre du corridor, il y a les éditions et là on reprend vraiment toutes les éditions... Et là tu pourrais avoir justement les livres et aussi justement je n'en ai pas parlé mais depuis quand même pratiquement 10 ans je fais des films d'animation et là aussi ça amène un rapport différent justement de la narration ou du travail des images parce que là ça demande aussi : pour faire cinq minutes c'est six mois de travail donc le rapport au temps est pas le même [...]

CA - Et oui du coup ça me fait penser à une autre question j'en rajoute en cours mais : vous considérez du coup le livre comme un médium pour... je ne sais pas, peut-être que vous ne vous le dites pas en fait mais...

PC - Mais c'est-à-dire ça fait partie d'une... c'est très... J'imagine le livre comme quelque chose aussi d'extrêmement plastique. Le premier livre c'était sur des tablettes d'argile... des tablettes d'argile se modèlent... ça peut devenir un objet et pour moi le livre peut prendre des formes... on peut se servir d'un livre pour caler un coin de table ou enfin ça sert vraiment à beaucoup de choses et j'essaye donc de garder quand même toujours le livre... donc je le mets... je sais pas moi c'est comme dans une famille il y a différents enfants et puis ça fait une communauté et puis chacun a sa vie propre, chacun a un destin propre puis en même temps ça part de la même personne... c'est plus cette question-là donc ça peut vraiment prendre des formes très différentes... ça fait vraiment partie aussi pour moi de l'individu et de la communauté. J'aime bien quand y a un livre il y a une question d'avoir quelque chose de l'ordre voilà d'une chose en soi et puis ça fait partie d'un tout dans mon monde et non ce que j'aime aussi beaucoup dans les livres c'est que c'est peut-être là où il y a peut-être la plus grande forme d'humilité, c'est-à-dire un livre après avoir ouvert sa grande gueule ça peut la refermer et on le remet dans la bibliothèque et puis en même temps il est toujours là vivant. Une œuvre d'art ben, si je prends l'art publique, c'est là, on va mettre le nom de l'artiste à côté et ce sera toujours là et le paysage alentour ne sera plus jamais le même ; ou des œuvres d'art dans une exposition, c'est un temps mais quand c'est entreposé ça prend aussi beaucoup de place dans des cartons il faut... et puis si ça meurt, si ça se détruit ben c'est toute une affaire. Alors que si un livre, le fait d'être reproduit si un livre est corné, ben on va pas demander à des restaurateurs de le réparer parce que je veux dire il y a plusieurs exemplaires. Donc

voilà ça fait partie d'un processus général [...] je veux dire c'est comme une forme d'équilibre et le livre fait partie d'un point d'équilibre.

CA - Et donc la question trois c'était : pensez-vous au lecteur de votre livre au cours du processus de création et si oui comment l'imaginez-vous ?

PC - Oui, ah oui oui tout le temps. Ben je l'imagine comme un acteur et moi comme le metteur en scène. Mais l'acteur n'est pas soumis à ce que propose le metteur en scène et puis il va aussi à un moment donné proposer ses propres chemins. C'est un peu comme il y a dans les parcs ce qu'on appelle les chemins d'âne. C'est que un paysagiste quand il va dessiner un parc il va dessiner les chemins et puis on voit que à l'usage certains chemins vont continuer à être empruntés par les promeneurs et puis il y a ce qu'on appelle les chemins d'âne. Les chemins d'âne ce sont les promeneurs qui vont prendre leur propre raccourci ou bien pas du tout des raccourcis mais prendre d'autres chemins parce que c'est un point qu'ils ont envie de voir et le parc il est constitué des deux. Donc moi j'aime bien penser à la façon dont le lecteur va entrer justement, comment... Et c'est ce que j'adore dans la mise en page et j'essaie vraiment quand je fais des mises en page de me dire tiens il faut que ça soit cette phrase là au moment où le lecteur tourne une page parce que tourner une page c'est aussi faire basculer des mondes. On passe d'un endroit à un autre enfin c'est un monde nouveau qui arrive. Mais maintenant je sais que le lecteur lui va aussi avoir son propre chemin, va peut-être picorer dans le livre va peut-être enfin voilà... et donc j'aime bien voir des rouages que je construis vraiment avec précision pour moi c'est vraiment presque de l'horlogerie de faire un livre, et en même temps ben je sais et je garde toujours en tête de laisser des ouvertures pour ne pas que le livre soit juste une illustration de ma pensée mais qu'il ait aussi son système propre, sa structure propre c'est-à-dire puisse entraîner et développer chez le lecteur ses propres images.

CA - Et vous pensez des fois à un lecteur en particulier, une personne en particulier ou un type de personnes ?

PC - Non, non, non absolument pas. Mais maintenant j'ai vraiment des... Je veux dire, un comité de lecture, c'est-à-dire quand je fais un livre alors moi je construis la totalité et puis c'est-à-dire quand je dis la totalité c'est-à-dire la totalité d'un projet, je pense autant aux performances que je peux avoir sur scène, à ce que ça va donner sur le livre, aux expositions. Et donc ça peut partir, ce projet là, ça peut partir d'une

commande parce qu'on m'a demandé quelque chose ou bien si personne ne me demande rien ben ce sont des projets que je fais de moi-même et puis après donc j'imagine comme un tout mais je teste aussi auprès des autres l'autonomie de chacun. Parce que je cherche aussi justement ce moment de passage, c'est ce qu'on appelle la concaténation, c'est comment un mot peut aussi par lui-même, a son propre sens et à la fois quand il est impliqué dans d'autres mots, ben le sens aussi peut varier, peut s'étoffer peu... voilà. Et donc... après par exemple quand j'ai terminé, ben l'histoire je la fait dire à ma femme et elle, en fait c'est oui ou non (rires) donc elle le lit même parfois après des mois de travail, mais bon j'ai confiance dans son regard, donc elle me dit ça marche ou ça marche pas. Et si ça marche pas, soit je laisse tout tomber, soit je me remets à l'ouvrage mais ça je sais pas au fond de moi-même, on se découvre aussi, ce sont des aventures. Ça c'est comme les grands voyages qu'on fait quoi puis bon moi un moment donné voilà soit le voyage s'arrête parce qu'on n'a pas de ressources en soi pour continuer tout ce qu'on... voilà... ou alors on le sent et on reprend. Et puis alors j'ai vraiment un groupe d'amis qui depuis au moins 30 ans, qui depuis que je fais ça, me suivent, me donnent des conseils et puis aussi ce qui compte, et je dirais pas uniquement en termes d'histoire de mots mais aussi vraiment de livres et d'articulation – parce que je vois vraiment un livre comme une articulation comme vraiment, alors ça peut être l'articulation de la grammaire, de la syntaxe, mais également des pages du livre l'articulation des images avec – et je me suis rendue compte que ce qui m'aide beaucoup : je travaille aussi depuis le début avec un traducteur allemand et un traducteur anglais que je n'ai jamais vu, je ne les ai jamais vus ni l'un ni l'autre, mais je dirais presque que ce sont des proches tellement on parle des projets et eux me donnent la pensée de la langue sous la structure de la langue par exemple, le traducteur allemand il va me dire tiens tu dis ça en français mais moi en allemand je ne peux pas le dire mais à la fois j'ai ça, ou alors ça pour le dire mais finalement ça ne s'applique pas et ce qu'il me propose en fait de dire en allemand ben le français ne me le permet pas parce que une langue c'est aussi un point de vue comme les métiers d'un typographe d'un relieur, une langue c'est aussi une pensée sur le monde et ça, je sais que je revois aussi beaucoup les projets donc pas uniquement l'histoire mais le projet en général parce que parfois eux ben s'autorisent maintenant parce qu'on se connaît de plus en plus, s'autorise à me dire « Tiens ben là voilà moi en allemand j'aimerais bien dire ces choses-là, je sais que toi

tu ne dis pas vraiment mais j'ai l'impression que c'est contenu dans l'histoire » et automatiquement ça a des répercussions sur le projet en général.

CA - Et après en fait vous avez, parce que ça je ne sais pas, ils sont traduits ces livres avec ces personnes-là ou non c'est juste une...

PC - Oui. Alors je dirais sais pas, c'est plus par le biais des expositions. Mais oui il y a des livres qui... mais je dirais c'est plus avec les cartels des expositions. Mais moi je vais traduire le tout parce que parfois dans les expositions et dans les cartels ben il y a trois fois moins que tout le projet qu'il peut y avoir dans le livre. C'est une autre façon parce que c'est un autre temps qu'on passe mais je demande toujours au traducteur de tout traduire.

CA - Et donc ça m'amène à celle d'après : est-ce que ce livre découle d'un autre projet artistique, *De rerum fabula* ?

PC - Ben je dirai pas découler, c'est-à-dire, dès le départ c'est vraiment la source, au moment où je conçois un projet la question du livre s'impose même si dans la commande – quant y a commande, il n'y a pas toujours commande – quant y a commande et que par exemple ça appartient juste au domaine plastique mais je pense quand même à la façon dont voilà le projet qui naît en moi peut vivre en tant que livre. J'en ai besoin pour tourner autour du projet donc ça vient dès le départ et puis après ça s'incarne ou ça ne s'incarne pas.

CA - Donc tout projet a à la fois ces trois déclinaisons possibles ? De livre, de performance...

PC - Oui exactement. Et depuis une dizaine d'années également de films d'animation.

CA - Et donc pour *De rerum fabula*, vous avez fait des performances avec ?

PC - Donc là il y a eu une exposition qui était dans le parc c'était une commande c'était pour laisser les objets dans le parc – comme ça a été repris donc tout a été enlevé – mais il y avait une exposition temporaire plus les objets qui restaient dans le parc donc la question du temps aussi était intéressante parce que voilà je fabriquais des objets qui allaient rester d'autres qui... Enfin, quand je dis rester je ne crois pas non plus à la pérennité des œuvres. C'est Renzo Piano qui a fait le Centre Pompidou,

l'architecte, il disait : « mais finalement le seul élément pérenne que peuvent entraîner les œuvres d'art c'est l'amour, c'est-à-dire quand quelqu'un aime un projet bah il va continuer mais à sa façon ». Et puis il disait : « on m'a reproché de ne pas prendre des pierres de pas prend des éléments très pérennes mais plutôt des éléments fragiles, d'autres recyclables... Moi ça ne me choque pas qu'on les change au bout de 30 ans mais la seule chose qui fait qu'en fait le bâtiment continue à vivre c'est qu'en fin de compte les gens qui vivent dedans l'aime ». Et voilà donc moi c'est un peu ça par rapport au projet, c'est comment la question qui m'intéresse c'est – enfin pas qui m'intéresse mais qui, qui me motive c'est la question de la transmission, c'est-à-dire comment est-ce que des mondes – je ne me sens pas non plus créateur de mondes – c'est-à-dire je suis traversé par des mondes, par des sensibilités qui me viennent d'un peu partout, par le biais de la culture, de la communauté familiale ou autre et puis c'est traversé et puis ça ressort et puis d'autres les reprenne et puis vont être traversés... Donc ça fait partie de cycles.. Si bien que c'est pas parce que c'est écrit dans un livre que la question que ça va durer plus longtemps, je veux dire ce sont les temps de transmission qui m'intéresse. Je veux dire que le livre soit vendu d'occasion sur un marché à un euro et puis que quelqu'un tombe dessus ça me plaît autant de penser à ça que... voilà je me dis pas qu'une commande publique avec un objet qui va rester là... Je ne me dis pas qu'il va rester pour toute l'éternité. Ça veut dire que je ne crois pas à la pérennité des œuvres, en revanche à leur potentiel de transmission j'y crois et c'est pas le même potentiel de transmission dans un livre que dans une œuvre d'art publique ou une œuvre bah voilà qui va être dans une exposition ou achetée par un collectionneur. Et toutes ces choses-là, j'allais dire m'attire autant l'une que l'autre mais dans la question du temps et avec quand même oui oui le processus de la transmission. Mais je sais pas si j'ai répondu à votre question.

CA - Si si même à d'autres que je n'ai pas posées donc c'est bien [...] ah oui est-ce que c'est destiné à public particulier ? Et si ça peut être lu par un enfant par exemple.

PC - Certains, je voudrais citer trois livres avec les éditions MeMo, qui est un éditeur pour enfants. Moi j'ai jamais imaginé que ça pourrait... C'est tout le cycle des Diables abandonnés. Mais bon c'était un moment justement c'était je voulais faire un théâtre de marionnettes et ça ne venait pas d'une commande. C'était vraiment venu comme ça et j'avais fait justement les livres parce que j'en avais besoin et puis je cherchais un éditeur et puis en parlant avec des amis, quand ils ont vu : « olala la couleur est très

très importante dans tes livres, les aplats de couleur » et y'en a un qui m'a dit moi je ne vois que des éditeurs de livres pour enfants parce qu'un éditeur pour adultes va pas donner autant d'argent. T'en trouveras pas. Et donc j'ai proposé ça à MeMo et ça a marché. Mais maintenant, c'était distribué dans les rayonnages des livres pour enfants alors que pour moi c'est du tout public. Mais voilà, donc c'était distribué comme ça, mais en même temps on a fait des tournées, on a fait pas mal de tournées avec ce théâtre de marionnettes et les livres étaient vendus après le spectacle et donc là c'était des adultes qui l'achetaient. Donc la question du... moi je crois que la destination, je ne sais pas si on contrôle vraiment ça. Je sais pas.

CA - Mais vous ne voyez pas de limite à votre public ?

PC - En tout cas j'ai jamais fait des projets en pensant à quelqu'un en particulier. Oui j'ai pas cette idée je fais pas ça pour un lectorat ou des personnes en particulier. Absolument pas quoi. Voilà une fois que c'est là ben ça va trouver... Je pense plus à : un projet c'est comme de l'eau ça peut couler absolument partout et puis après ça va vraiment partout et puis on peut essayer d'un petit peu orienter vers où ça va aller mais je sais pas si on peut vraiment décider d'où un livre va aller et puis qu'un livre va aller là où on l'a destiné.

CA - En tout cas vous participez quelque part à sa distribution, à sa diffusion... ça ouvre de nouveaux canaux en fait... de diffusion le théâtre...

PC - Ah oui tout à fait. Oui oui c'est ça, ça vous avait raison de le souligner. Ça m'intéresse, toutes les questions de production m'intéressent beaucoup parce que c'est aussi une pensée la production, c'est comment... où un livre est... parce qu'avec les, justement tous les livres qui sont édités au corridor, et là alors je participe vraiment de tout, de la conception à la fabrication à l'entreposage... oui mais et puis après voilà enfin je veux dire la vie du livre, parce qu'à partir de là des personnes, on n'a pas trop pensé à des librairies mais il y a des librairies qui en redemandent on ne sait pas trop pourquoi ça marche dans des librairies. On avait tenté le truc par PayPal avec le site du corridor mais ça revenait vraiment trop cher, c'était pas possible donc on a abandonné. Puis ça peut, ça peut encore... mais évidemment là je parle, des tirages, c'était en moyenne 400 exemplaires donc c'est pas énorme.

CA - Et du coup, le corridor, c'est vous qui avez créé le théâtre c'est ça en premier ?

PC - Non, non non c'est pas moi c'est ma femme qui a créé ce théâtre là et vraiment avec la question de l'art vivant et puis petit à petit moi je suis, voilà, je suis rentré là-dedans et alors avec toutes les questions d'arts plastiques aussi mais... vous donnez par exemple : là au mois de mai je participe à la Biennale de la marionnette à Paris mais je donne une conférence -enfin par des projets de théâtre où il y a de l'objet- et je donne aussi une conférence qui s'appelle « le livre en main » et comment avoir un livre en main c'est aussi avoir une sorte d'objet inanimé qu'on anime. Et je parle toute la question voilà d'écrivain mais qui, pour qui le livre était aussi un objet avec lequel il vivait, manuscrit. Et donc je tourne toujours autour de la question, même quand c'est dans un... pour de l'art vivant, la question du livre est quand même toujours récurrente [...]

CA - La quatrième c'était : si vous avez rencontré des difficultés techniques, matérielles, financières, enfin relations ou autre. Et puis comment ça pu participait ?

PC - Oui mais c'est... le mot difficulté pour moi c'est un art de vivre. Difficultés, c'est comme quelqu'un qui se dit que voilà, sa course c'est le 100 m s'il y a une haie au milieu, ça va être terrible. Moi je sais que la course dans laquelle je suis c'est le 110 m haies. Elles font partie intégrantes donc c'est : comment, qu'est-ce qu'on en fait, comment on s'adapte avec elles. Donc je dirai les difficultés c'est comme une part du dialogue c'est-à-dire que nous, ça revient peut-être à la question du livre d'artiste, dans le livre d'artiste, il faudrait tout faire pour qu'il n'y ait pas de difficultés, pour que sa parole, pour que tout se couche devant la volonté de l'artiste alors que moi j'aime bien me dire que voilà il va y avoir toujours des impondérables des choses auxquels on s'attend pas mais ça fait vraiment partie de la production et de la dynamique.

Entretien téléphonique avec l'artiste Marie-Ange Guillemot

date et heure : 16 février 2019 à 13h20

durée de l'entretien : 1 : 17 : 02

MG – Pour l'histoire, j'ai une marraine très proche, très, très proche qui est aujourd'hui très âgée, illustratrice, une grande dame de l'illustration des livres pour enfants qui écrit, qui dessine ses livres et qui s'appelle Marie Wabbes. Marie vit en Belgique. Elle a été l'épouse – il est décédée aujourd'hui - mais d'un grand designer qui s'appelle Jules Wabbes. Et donc Marie, voilà, elle a gagné sa vie avec ses livres. Elle en a publié chez des grands éditeurs : le père Castor à l'époque, Flammarion, bon plus récemment – je ne sais plus le nom des éditeurs peu importe... En tout cas, voilà j'ai eu cette vraie marraine et cette affinité avec le livre qui est pour moi peut-être une première chose. Bon ça c'est une parenthèse mais qui a son intérêt. Et pour aujourd'hui, alors c'est vrai qu'aujourd'hui... Alors on va prendre un petit peu les choses dans l'ordre. « Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ? » Ben je dis « livres d'artistes » c'est plus simple. C'est un livre que je conçois soit moi de A à Z, soit avec quelqu'un que j'ai choisi, que ce soit un graphiste ou un que ce soit un auteur. Et il y a toujours ce désir que ce soit vraiment un travail partagé. C'est souvent des talents conjugués. Après, je ne dirais pas que... Donc... dans quelle mesure ils sont des livres d'artistes ? À part le fait que je sois plasticienne et que j'ai choisi aussi le livre comme moyen de créer et de réaliser mon travail ? Plus j'avance dans le temps, plus je trouve que c'était important de les avoir faits. Et je me rends compte à quel point ce serait même génial de le faire à chaque fois au fur et à mesure. Parce que bon, on est beaucoup aujourd'hui dans l'expression de l'image virtuelle de tout ça. Et je l'utilise aussi. Mais le livre, il a ce statut vraiment à part. La première exposition que j'ai conçu vraiment, je dirais « expo personnelle », c'était suite à ma résidence à l'Atelier Calder en 2000 et j'avais à ce moment-là pu exposer mon travail au Musée des Beaux-Arts et de la dentelle à l'époque à Calais. Et c'est vrai que j'ai conçu un livre qui était complémentaire de l'exposition qui n'était pas, ni un catalogue, ni vraiment un livre d'artiste. C'était en tout cas, c'était l'œuvre qui était complémentaire de l'exposition. Et pour moi, le livre avait dans cet exemple précis le statut de lieu, et de

lieu qui permettait aux choses d'exister, dans le sens où c'est parfois difficile d'emprunter une œuvre. Et comme dans l'exposition je faisais souvent des rapprochements entre à la fois mon travail, le travail d'autres artistes, ou même pas forcément de choses qui ont à voir avec l'art, mais qui renvoie à ce travail – ça peut être l'artisanat ou encore autre chose : des rituels, je ne sais... Donc il était possible d'avoir les œuvres dans le livre, complémentaire de l'exposition et pas « référent de » ou « représentatif de » ce qui avait là. Ça, ça m'a beaucoup intéressé. Et donc, à ce moment là, j'avais travaillé avec un graphiste et ça c'était le livre *Projet* alors je ne sais pas si vous l'avez dans votre liste, ça c'était une question que j'avais envie de vous demander. Parce que dans certains cas, vous dites « là, je connais bien », « là, j'ai déjà eu ». Je vous pose cette question pour plusieurs raisons. C'est d'abord pour comprendre votre cheminement, et pour pouvoir bien répondre à vos questions. Mais aussi parce que, je me fais le reproche - et là, on en revient au livre - d'être très peu dans la communication. J'ai noté donc que vous étiez en thèse sur la lecture « info-communication ». J'ai moi-même fait quand j'ai étudié à la Villa Arson – j'ai terminé en 1985, le choix de faire le département Communication. Donc il y a... On est un peu sur ces mêmes pistes, ou désir d'approcher les choses. Mais j'ai pas, j'ai pas été... ou plutôt je pense pas que ce soit un sacrifice. C'est vraiment un choix, un choix mesuré mais un choix de faire le travail, et de rentrer le plus possible dans le développement du travail, dans la recherche, dans la rencontre, dans le développement de cela et beaucoup en relation avec le livre, à travers le livre, le lien, l'objet entre. Donc un peu pour revenir sur cette première question : « Comment appelez-vous les livres que vous réalisez ? », j'essaye de faire des livres qui sont destinés à un maximum de personnes, mais qui soient pas paralysants dans le sens où, si c'est un catalogue, il prend vraiment littéralement l'effet de communiquer sur un projet et est destiné à expliquer ce projet alors que l'œuvre, elle garde toujours cette ouverture. Et j'essaye dans la mesure du possible que le livre soit, reste, cette matière qui peut être transformée, qui peut être vraiment interprétée, qui peut être appropriée, etc. Donc nommer mes livres « livres d'artistes », ça me convient très bien parce que voilà j'ai fait le choix de faire des livres plutôt que de m'investir dans des catalogues qu'on me proposait parfois même si aujourd'hui, je pense qu'un livre rétrospectif, un petit peu complet sur mon travail me manque. Parce que le livre artiste, sauf si j'en avais produit à chaque fois que j'ai fait un travail. Et ben, il est... avec son statut à part

entière, il n'a pas pu remplir cette mission ni de communication, ni d'ouvrage raisonné un peu rétrospectif sur un travail qui s'est réalisé.

[...] Alors « Qu'est-ce qui m'a amené à faire des livres ? » Ben c'est vraiment un des médiums comme un autre dans le travail. Mais qu'est-ce qui a déclenché le premier livre ? Ça c'est une réponse qui peut être simple. C'était une invitation pour participer à une exposition qui a eu lieu à la Villette à l'époque. C'était Yves Jammet qui travaillait pour un programme de réinsertion de personnes sans emploi et donc il y a eu cette idée dans ce programme de réinsertion en fin de stage de faire rencontrer des artistes à ces personnes qui finissaient leur formation et essayer de réaliser un projet en collaboration. Et la formation qu'il avait donc proposé à l'époque à ces personnes, c'était ce qu'on appelait la reprographie par un photocopieur. Donc des photocopieurs un peu sophistiqués comme y a eu Rank Xerox, Canon etc. Et là, c'est là que j'ai eu l'idée de faire un livre et j'ai travaillé donc avec un des stagiaires - Marc-André je crois qu'il s'appelait. Et donc je me suis dit, écoutez on va faire un livre, on va faire un livre en photocopies de A à Z et on est partis de ça. Et donc premier livre dans le cadre du projet, et ce livre s'est appelé *Danser ou mourir* [...] C'est aussi une rencontre et là c'était celle avec Pierre Gicquel et Pierre Gicquel au moment où je commençais à travailler ce livre, j'étais vraiment partie dans un objet où étaient présentés des objets que je fabrique, mais qui n'étaient pas nécessairement des photos que j'avais faites moi, qui étaient des photos soit que j'avais pu prendre, soit que d'autres avaient prises et qui m'étaient revenues. Voilà et au fur et à mesure de ces rencontres entre des gens et des photographies qui naissent tout ça... J'avais constitué ce livre *To dance or to die* entièrement en photocopies noir et blanc. Et en même temps, parallèlement, Pierre Gicquel avait exposé, s'était exposé comme écrivain et poète et il proposait, ça s'appelait *Antichambre* et c'était dans une galerie – il faudrait retrouver le nom. Et proposait à qui le souhaitait de prendre rendez-vous avec lui pour écrire quelque chose, un texte, une lettre qu'il n'arrive pas à écrire, que la personne n'arrivait pas à écrire. Donc, j'ai pris rendez-vous - alors j'avais rencontré Pierre auparavant - mais à cette occasion. Je rebondis, je prends rendez-vous avec Pierre et je demande à Pierre : « Pierre acceptez-vous d'écrire mon testament ? » Et donc, on est parti de ça. Donc le texte publié dans cette première publication s'appelle *L'éternité chatouillée* et c'est la partie qui vient sur la jaquette, qui commence sur le revers de la jaquette d'un côté et qui se termine sur l'autre donc ou plutôt qui

s'interrompt puisque ce texte, pour moi, se voit continuer dans d'autres de mes publications. Donc, c'est un texte de notre vivant - bon, il est décédé maintenant, mais en tout cas un testament de notre vivant aussi. Et donc, à partir de là, je dois dire que s'est construit ce premier livre. *To dance or to die* c'est la continuité. C'est des objets que je crée, que ce soit les livres ou autres, qui m'accompagnent. Je voyage avec ces objets, donc le livre *To dance or to die*. C'était *Danser ou mourir* qui a pris cette forme carrée suite à un voyage au Japon où j'ai été amenée à travailler pendant une longue période sur la mémoire de Hiroshima et où j'ai découvert, place de la Paix le monument aux milles grues, fabriquées dans du papier et des pliages d'origami, le fameux jour où... La grue que les enfants plient et déposent chaque année au jour commémoratif, donc le 6 août, sont déposés place de la Paix, ces petits pliages magnifiques qui nécessitent un temps de pliage et c'est un peu comme une prière, en tout cas comme une imitation. Et donc, j'avais ce jour là avec moi, mon livre *Danser ou mourir*. Et c'était le seul papier que j'ai pu transformer. Et donc j'ai décidé de trancher le livre et d'en faire autant de pages que d'oiseaux, autant d'oiseaux que de pages. De l'enfiler sur le fil, comme le font les Japonais. Et je l'ai déposé sur le monument aux mille grues créé par les enfants et à l'initiative des enfants. Donc à mon retour à Paris, j'ai décidé de refaire ce livre comme une piste de remise dans un mouvement, dans ce mouvement-là en tout cas, commémoratif, d'engager un travail qui s'est appelé le *Salon de transformation*. C'était la deuxième fois où j'activais cette œuvre - elle a été inaugurée en 1997 à Venise. Donc en 1999, je crée le *Salon de Transformation blanc* où était transformé le livre *Danser ou mourir* et qui reprenait une forme. Donc c'était le même contenu - alors ça c'est un peu difficile quand on a pas vu le livre mais là vous l'avez vu - donc vous voyez que les pages ont des impressions qui ont l'air d'être des motifs décoratifs - évidemment, je jouais sur l'aspect décoratif du papier origami qui était parfois très joliment décoré - sauf que ces images décorées, c'était la mémoire des images du premier livre. Parce que la pixellisation, si on s'en éloigne et ben on retrouve l'image et, évidemment, les légendes qui renvoient à l'œuvre et à l'usage de l'œuvre. On est toujours dans ce cycle par rapport à l'art et à la vie. Donc le deuxième livre *Danser ou mourir* a été une édition qui s'est faite entre le Frac Paca et la Ikon Gallery où a été exposé *Le Salon de Transformation* et où il a été activé pendant des mois par le musée qui voyageait dans les écoles et qui amenait donc le livre édité pour qu'il puisse être transformé. Alors je pense évidemment à mon lecteur mais au-delà de mon lecteur je pense à

celui qui transforme le livre, à celui qui se l'approprié, qui se l'accapare et qui s'implique, qui s'engage à son tour. Voilà, et c'est vrai que le jeune public il est aussi est très, très, très présent. La beauté, ce qui m'a émue, et qui a déclenché pour moi ce travail, c'était vraiment à Hiroshima pour parler de la naissance de ce deuxième livre, c'est le monument aux mille grues. C'est le fait que des enfants suite au décès de leur camarades ont eu le désir de faire quelque chose, d'agir. Et en agissant, c'était voilà, on va déposer ces pliages et c'était un geste vraiment magnifique, comme on en voit parfois dans des nécessités comme ça, quand y a des choses comme ça qui sont très très difficile et donc moi simplement de prendre ce relai, j'étais au service de, la messagère ou l'accompagnatrice, je sais pas, et voilà, ce relai est pris par beaucoup d'autres. Donc j'ai signifié ça par ce premier geste qui était la transformation du livre fait en 1997, *Danser ou mourir* et puis de mettre en œuvre ce second livre qui a vocation d'être transformé par d'autres. Alors, il y a eu des écoles, aussi bien après l'Angleterre en France [...] Et pour conclure sur ce livre *Danser ou mourir*, il a pris une forme plus monumentale et qui correspond toujours pour moi à l'idée du livre. D'une édition qui était *Le nuancier*. Alors *Le nuancier* reprend ses mêmes images tramées mais dans un format plus grand. Et donc, c'est à l'atelier Michael Woolworth à Paris que j'ai réalisé ce que j'ai appelé *Le nuancier* et qui était un livre déployé. Il a plus de reliure, il est vraiment voilà... Mais pour expliquer un petit peu le lien au public, pour lui donner un petit peu cette vision globale. J'ai réalisé avec Gilles Couderc un film au moment de l'exposition du *Salon Transformation blanc* et avec le livre d'origami *To dance or to die* dans la rotonde au moment d'une exposition qui s'appelait *I went* et j'ai réalisé donc un film où j'ai collaboré avec d'autres jeunes artistes et on a fait une lecture. On était 6 personnes... et on a fait la lecture simultanée des différents livres, celui de 1997, celui de 2000, celui du *Nuancier* qui est né après et donc là on comprend ça. C'est toujours ce passage entre le livre et la vie et les mains. Le livre évidemment il prend tout son sens quand il est lu, quand il est entre les mains, quand il est même abîmé je dirai, pour être restauré pourquoi pas... Et voilà donc le livre et est aussi lié à l'image [...] Ce film s'appelle *Mouvement* [...] « Pensez-vous au lecteur... ? », je ne pense qu'à lui. C'est toute mon œuvre qui est conditionnée par l'autre. Alors, « pensez-vous au livre pendant la conception de l'édition ? ». Ça, c'est encore un petit peu autre chose, je pense que tout ça se tient forcément, maintenant, il faudrait détailler mais ça prendrait du temps. Disons que, pour résumer, c'est quelque chose qui se décline toujours de quelque chose, c'est un

peu comme une boule de neige... Plutôt qu'une boule de neige, c'est pas forcément grandissant, c'est le rapport à la matière, pour moi, qui est le point de départ du livre, et qu'est-ce que c'est que cette matière, et qu'est-ce que c'est que cet objet ? Pour moi, je dis souvent l'objet « entre », c'est comme ça que j'ai d'ailleurs baptisé une de mes œuvres récentes : l'espace entre, c'est très important, et le livre, quand je le conçois, j'essaye toujours de lui laisser cette dimension d'objet entre et à la fois d'effacement. Alors, là, l'exemple le plus percutant, c'est celui du livre de *Mes poupées*. Le livre de *Mes poupées*, je l'ai conçu avec un éditeur qui était quelqu'un qui a un regard sur le livre particulier, que j'ai rencontré en Israël, qui s'appelle Michaël Gordon. Entre parenthèses, il y a un très beau texte qu'a écrit Anne Moeglin-Delcroix sur notre travail et notre collaboration, qui regroupent non seulement le livre de *Mes poupées* mais aussi le livre du *Chapeau-Vie*, donc il s'appelle *Le Cristal et l'Oursin*, et là, à nouveau, vous verrez le lien très important qu'il existe entre l'œuvre et l'œuvre, puisque l'œuvre, c'est aussi le livre, mais en tout cas l'œuvre et le livre. Et donc, dans ce livre, *Mes poupées*, avec Michaël Gordon, nous avons imaginé un livre qui soit à la fois un espace où il n'y a aucune inscription, donc le livre est blanc, il y a juste écrit *Mes poupées* dessus, et il contient des images qui viennent se glisser entre les pages du livre, et c'est la reliure, curieusement, qui tient l'image, parce qu'elle n'est pas collée, il n'y a pas d'onglet qui la retient, c'est vraiment simplement la position de cette image glissée dans le fond du livre, qui vient se pincer dans la reliure, ça veut dire que les images, dans le livre, vont être interchangeables. Dans le texte qu'écrit Anne Moeglin-Delcroix, elle parle de ce principe, elle le détaille assez bien, elle parle aussi de la question de la protection de l'œuvre. *Mes poupées*, c'était une œuvre éphémère qui a été aussi achetée par un Frac, le Frac des Pays de la Loire, qui a été plus qu'usée, je l'ai restaurée deux fois et la troisième fois, on a mis au point un protocole pour essayer pas de la sauver, mais de lui donner encore une existence aujourd'hui, donc j'ai accepté de faire des patrons, des objets qui puissent être refaits. Mais finalement, ce qui est la protection des objets, ce sont les photos, les premières photos qui ont été faites, qu'on a réalisées avec un artiste qui s'appelle Pierre Leguillon, et donc, c'est ensemble que ces photos ont été réalisées, et c'est dans ce livre qu'on a créé avec Michaël Gordon que les objets ne subiront jamais la déformation du temps ou du toucher, d'où l'importance du livre. Et là, petit clin d'œil au livre et à son usage autre que celui du texte, parce que le texte a un statut particulier aussi dans mes livres, il est souvent imaginé par l'autre, mais je fais

référence aux choses qu'on cache dans les livres : l'image qu'on vient glisser dedans, ou bien le marque-pages, ou l'habitude qu'on a par rapport au livre. Donc les images que nous avons insérées dans chaque page, elles avaient un peu ce statut-là, d'être complètement libres. Maintenant, j'en viens à ce qui m'a amené à créer l'association La Boîte. Et bien, c'est toujours ce premier livre que j'ai conçu, *Danser ou mourir*, et j'avais comme désir de le présenter dans la rue plutôt que de l'avoir exposé à la Villette, donc là, on en revient au projet qui s'appelait *Ici et maintenant*, de Yves Jammet, donc ça, c'était en 97, et j'ai eu envie de m'associer à un bouquiniste. J'avais envie de le présenter dans ce contexte, à la fois pour l'inscrire dans la rue, dans la vie, dans le passage, pas forcément dans un musée ou dans une petite librairie, mais dans un lieu qui allait vraiment être celui de tout passant. J'ai échangé, j'ai, à l'époque, racheté une boîte de bouquiniste à un bouquiniste, et puis je me suis mise là avec mes livres, sauf que le livre n'étant pas prêt pour le vernissage, j'ai invité, du coup, d'autres artistes à présenter leurs livres ce jour-là, ce qui a finalement déclenché cet intérêt pour d'autres livres d'artistes et de belles rencontres, et successivement de leur confier cet espace et d'organiser de petits événements. Et le projet de La Boîte, il a fait son chemin, il a 21 ans aujourd'hui. La Boîte a des affiches. On est en train de travailler sur un Instagram un petit peu à jour, mais ça fait partie des nombreuses tâches. J'ai Pauline Laudet et Clara Chevrier, qui ont fini une école d'art toutes les deux et qui ont collaboré à deux de mes projets récents, et qui m'ont proposé de faire cet Instagram. Donc là, il y aura, je pense, un petit peu une rétrospective visible, accessible à tous de ce qui s'est passé dans ces boîtes depuis toutes ces années. La Boîte a déménagé en... Je sais plus les dates exactes... On était au départ quai de la Tournelle, et maintenant, elle est vraiment à deux pas du Pont des Arts, ce sont les boîtes 31, les boîtes sont numérotées. Donc entre temps, j'ai créé d'une part l'association, à vocation de promouvoir le lire d'artiste et les petites éditions. C'est une association loi 1901, mais c'est aussi, entre temps, devenu officiel, le fait d'être bouquiniste, en tout cas d'avoir une concession. Donc ça, c'est depuis environ 2000, un petit peu avant, je sais plus, il faudrait regarder les dates. Et là, j'ai quatre boîtes d'occasion que j'ai rachetées, que j'ai un petit peu retapées, que j'ouvrais, là, dernièrement, avec des étudiants à qui je les confie pour en faire un projet, et j'espère qu'on y fera quelque chose avant le printemps. Il y a eu des écoles d'art, et on essaye de passer le flambeau avec ces boîtes et de trouver des gens qui puissent s'impliquer dans ce projet, qui en ont le désir, ça, c'est bienvenu. Et je viens aussi de faire une

demande - enfin, ça fait quelques mois - et d'obtenir une aide pour réaliser deux nouvelles boîtes, donc ayant l'expérience de terrain, je vais réaliser quatre boîtes nouvelles dans lesquelles vont pouvoir continuer, je le souhaite, pendant longtemps, ces projets, toujours promouvoir le livre d'artiste, le rendre accessible, visible à la rue, et de donner des espaces dans la mesure aussi des petits moyens, parce que c'est quand même toujours des économies un peu difficiles, faire un livre, un livre d'artiste. Voilà. Alors, dites-moi, par rapport à ce que je vous ai dit, comment vous voyez les choses, si vous voulez que je reprenne les questions.

CA - Alors, je reprends... Parce que vous avez avancé aussi sur celles d'après.

MG - "Pourriez-vous me préciser les différentes missions de cette association ?" Oui, vraiment, c'est ça, elle évolue avec le temps. Il y a eu des moments hauts... Il y a une très belle collection, finalement, très modeste à la fois, mais il y a eu des artistes qui ont été très impliqués. Dernièrement, c'est Pierre Leguillon, avec qui j'ai fait ces photos de *Mes poupées*, qui a un petit peu relancé l'énergie, parce qu'on trouve pas toujours le temps : l'ouverture avec quatre écoles des Beaux-Arts, il y avait les Beaux-Arts de Rennes, de Paris, de Genève et l'école de Bruxelles, il y a eu des éditeurs belges qui sont venus montrer leur travail... Donc à chaque fois, c'est des moments assez magiques, parfois un peu rudes : l'ouverture pour la Journée de la Femme, on a eu de la neige, quand même, on a pas eu grand monde mais on était très contents.

CA - Et vous communiquez comment, du coup, pour l'actualité de cette Boîte, quand vous faites des événements ?

MG - C'est toujours un petit peu par mail, on a quand même fait des invitations... J'ai obtenu une subvention pour faire faire une ligne graphique, que j'ai confiée à un grand graphiste, que j'admire beaucoup, qui s'appelle Philippe Millot, qui réalise aujourd'hui, entre autres, la ligne graphique de l'école des Beaux-Arts de Paris, donc c'était bien avant eux que la Boîte a fait sa ligne avec lui : donc les boîtes, les cartes de visite, les cartes de compliments... Bref, donc on communique... C'est très variable, si l'artiste invité a envie de faire un flyer ou un petit quelque chose... Parfois, c'est le recyclage d'un autre carton d'invitation... Je me souviens d'un recyclage d'un carton de Leni Hoffmann, on avait recollé dessus, c'est Pierre Leguillon qui avait fait une ouverture. Et puis, ça peut être, évidemment, beaucoup par les réseaux, des invitations par mailing et puis, maintenant, par Instagram, qu'on essaye vraiment

d'aboutir. Là, c'est sur le point, mais à chaque fois, on se dit qu'il faut qu'on soit historiquement précis pour que ça puisse après s'enchaîner. "Est-ce que ces livres ont été publiés dans le cadre d'une exposition ou d'une résidence artistique ?" Alors, *Mes poupées*, ça a été publié dans le cadre d'une invitation, c'était les Ateliers des Pays de la Loire, c'est là qu'on a pu organiser le voyage de Michaël Gordon, qui est venu faire ces Ateliers avec moi, et c'est dans le cadre de ces Ateliers des Pays de la Loire, et à l'époque, c'était Pierre Leguillon qui était commissaire d'une exposition pour les Ateliers, qui était un petit peu à l'origine de cette invitation. Il y a une famille qui s'est créée et c'est sûr qu'il y a un intérêt autour du livre qui se retrouve, il y a des fidèles autour de ce projet. Après, l'autre que j'ai cité tout à l'heure, *Danser ou mourir*, version Origami, c'était le Frac PACA et Ikon Gallery. *Shoe/Chaussure*, les deux livres, c'est un livre qui a été financé entièrement par un collectionneur privé qui s'appelait Morey Chaplik, qui était collectionneur de livres d'artistes au Canada, et quand j'ai fait un projet au Canada à l'époque, avec Gregory Salzman, mon hôtel était en face du Musée de la chaussure, et j'ai commencé à faire un tour dans le musée, et à partir de là, ça a été une jolie histoire parce que sa femme était folle de chaussures et lui fou de livres d'artistes, et donc, pour son anniversaire, il m'a donné un chèque et il m'a dit : « Voilà, vous allez faire un livre sur les chaussures puisque c'est votre projet, pour offrir à ma femme ». Donc ces deux éditions ont été financées par ce mécène. Les choses se font à chaque fois un peu comme ça. *Le Livre du Chapeau-Vie*, c'était aussi une souscription, on a laissé une souscription pour pouvoir financer le livre avant de l'écrire, donc des gens s'engageaient à l'acheter à l'avance, et puis c'était un collectionneur... C'était un dentiste qui est devenu quelqu'un qui s'occupe de Artcurial en Israël, d'une des succursales, il s'appelle Philippe Cohen et il était collectionneur également, et il m'avait financé une grande partie de cet ouvrage, et il avait donc, pour cette raison, reçu le premier exemplaire, donc l'original, le seul, l'unique, un peu différent des autres parce qu'une feuille était tombée dedans, dans son livre. Et donc, je sais qu'il a fait donation de ses livres, entre temps, au musée de Jérusalem, donc voilà, ce livre a trouvé sa place dans un très beau musée. Après, qu'est-ce qu'il y a comme édition ? Le livre en feutre qui a été fait avec le musée de Mouzon, c'était une invitation de Yves Sabourin, et j'avais exposé au moment de la fermeture du musée du feutre, ce qui était assez triste, à Mouzon, et donc de la création de ce musée du feutre, dans lequel ont lieu maintenant des expositions, et donc c'était une des premières invitations, donc Yves Sabourin m'avait invité et

j'avais imaginé un livre en feutre. Donc les pages sont faites en feutre et quand on lit le livre, il y a d'abord un très beau texte qu'avait écrit Philippe Bonnin sur la question du seuil et du passage, puisque ce livre se place à l'entrée, au sol, au seuil de la maison, et il est né pour moi de la coutume japonaise, mais on trouve ça dans d'autres pays également, d'ôter ses chaussures et de mettre des tabis, on marche sur les tatamis avec des chaussettes blanches, en fait des petits chaussons blancs. Et donc, comme je suis souvent allée au Japon, j'ai souvent été dans cette position de devoir retirer mes chaussures et mettre des petites chaussures pour aller sur les tatamis, et donc j'ai imaginé ensuite ce livre comme un livre de seuil, et se détachent des pages en feutre des formes pré-découpées qu'on voit à peine, qu'on transforme, qu'on noue, et qui deviennent une tong, des chaussons pour aller dans la maison. Et c'est Philippe Millot également qui a fait la mise en page de ce texte qui vient se glisser entre les pages de ce livre qui s'appelle *Le Livre de seuil*. Donc ça, c'est une édition liée à un projet d'exposition. C'est souvent le cas, c'est vrai qu'il y a pas règles, je pourrais vous donner à chaque fois l'origine. Le seul projet financé qui aurait, apparemment... Mais qui n'est pas du tout un catalogue non plus pour moi, c'est celui dont je vous avais parlé un tout petit peu au début, ce livre qui s'appelle *Projet*, que j'ai conçu suite à ma résidence à l'atelier Calder et au moment de l'exposition au musée des Beaux-Arts et de la dentelle à Calais, donc là, ça a été produit en partie par le musée, et en partie par l'atelier Calder, qui produisait une partie du livre s'il y avait une exposition. Voilà, bon, Ikon Gallery, bien sûr, c'est un centre d'art ; le Frac PACA aussi ; *Mes Poupées*, c'était les Ateliers des Pays de la Loire... Qu'est-ce qu'il y a encore ? Je peux les énumérer après... Il y a eu le livre *Il n'y a d'urgent que le décor*, qui a été à nouveau travaillé avec Pierre Gicquel, dont il a, à partir d'une sélection de textes sur les écrits de Loti qu'avait sélectionnée un des spécialistes de cette œuvre, Alain Quella-Villéger... Donc dans ce choix qu'il avait imaginé et réuni pour nous, et ensuite confié à Pierre Gicquel qui l'a recomposé, c'est-à-dire fait comme un scénario, il a pris ce paragraphe et puis cette autre, et puis cette phrase, et puis il a fait ce montage, et c'est devenu le texte qui accompagne ce livre, *Il n'y a d'urgent que le décor*, où sont représentées des photographies que nous avons réalisées ensemble avec l'artiste Jean-Luc Moulène dans la maison de Pierre Loti, et donc ça, ça a été publié par la Galerie Louise-Michel au moment d'une exposition que j'avais faite avec Dominique Truco vers Poitiers. D'autres livres peut-être plus limités : il y a eu le livre de mouchoirs, limité à, je crois, douze exemplaires, avec un poème que Pierre Gicquel

avait écrit, toujours dans cette continuité, *Le Mariage de Saint-Maur à Saint-Gallen*, mariage que j'effectuais avec une robe particulière, etc, entre deux villes, deux pays, et que Pierre accompagnait à sa façon en imaginant cette cérémonie et en écrivant un fax qui apparaissait - à l'époque, il y avait pas encore les ordinateurs - qu'on voyait arriver chez des particuliers ou dans des galeries, qui reprenait ce très beau poème que j'ai ensuite brodé sur des mouchoirs d'hommes, douze mouchoirs. Lui, il est actuellement au Bégonia d'Or, à Rochefort, qui a brodé les textes sur les mouchoirs, et le livre a été acheté par la médiathèque François Mitterrand qui est... Je crois que c'est à Rochefort. Voilà, et donc ils ont cet ouvrage. Il y en a d'autres qui sont dans des collections privées. Ensuite, l'un des livres que j'ai fait, moi, comme un livre d'artiste et qui accompagnait mon projet d'exposition au musée d'art contemporain de Hiroshima, il s'appelle *Never(s)-Hiroshima*, c'est un petit livre de poche - je sais pas si vous le connaissez - c'était vraiment tout le projet lié à la mémoire, et il est lié à l'exposition que j'ai pu faire au musée d'art contemporain d'Hiroshima en 2005. Voilà, suite à ce projet-là, il y a eu un autre projet dans la continuité qui s'appelle *Kimono Kara*, à partir du kimono, c'est vraiment la continuité du projet sur la mémoire, et cette fois, c'est tout un travail autour du kimono et du livre, ce petit livret qui reprend l'aboutissement de ce travail. Il y a aussi eu un livre-jeu qui est un jeu de cartes, un livre qui s'appelle *Les Photographes*, qui a été publié par la synagogue de Delme. Je reprends les questions... Ça fait déjà un peu une masse de choses.

CA - Non, mais c'est bien.

MG - Je ne me suis pas limitée. Je relis maintenant vos questions concernant les livres.

CA - Est-ce que vous aviez eu, quand vous collaboriez comme ça avec des éditeurs, des limites ? Comment ça se passait, c'était une carte blanche qui vous était donnée ?

MG - Je ne me suis jamais sentie limitée parce que je pense que c'était toujours tellement dans la rencontre et dans la façon dont la chose se déployait, même si c'est une commande... Là, j'ai un exemple, la Fondation de France, avec le projet que j'ai réalisé dans le cadre d'un CMPEA, un centre médico-psychologique pour enfants et adolescents : le projet est installé dans ce lieu de soin, et là, il y a eu juste une invitation que j'ai réalisée avec un graphiste que j'ai rencontré - à nouveau, je pourrais vous raconter toutes les histoires, les rencontres, c'est jamais par hasard - et

on a fait ce dépliant ensemble, c'est juste une invitation en trois volets, et donc, bien sûr qu'il y a un cadre parfois. Le cadre, c'est informer des gens, là, c'est une invitation mais, à la fois, c'est plus qu'une invitation. Donc dès qu'on est dans ce rapport de travail, je dirais qu'on a les contraintes parfois, mais qui sont... Pas des défis...

CA - C'est un moteur aussi ?

MG - Oui. Je commence un petit peu à me fatiguer donc je m'exprime moins bien là-dessus mais je vois pas ça comme une contrainte. Ce que je devrais dire plutôt, c'est que la raison pour laquelle j'ai vraiment orienté mon travail et le livre d'artiste, et ce choix de m'impliquer dans ce travail - parce que c'est vraiment un travail et une œuvre à part entière - c'était un peu contradictoire avec ma propre communication, dans le sens classique du catalogue ou du livre monographique, mais il faut le faire aussi. Mais bon, j'ai engagé mon énergie dans ça plutôt que dans ça, c'était vraiment un choix. Ce que je dirais, par rapport à l'éditeur qui vient vous voir avec son projet, c'est qu'il a une collection, il a une famille d'auteurs, il a des obligations. On fonctionne très différemment, c'est évident : la vie d'artiste, l'artiste le fait en allant dans le sens de son autonomie et de cette liberté qui peut s'exprimer de tellement de façons, mais qui s'associe aussi merveilleusement à un éditeur quand c'est le cas. Et donc, je pense que le livre d'artiste, il a pas une forme, il a toutes les formes. La collaboration avec Michael Woolworth, si on voit le film *Mouvement*, je pense qu'on peut comprendre qu'il s'agit aussi d'un livre, mais il ne se définit pas comme un livre avec sa reliure, etc, donc c'est tout le travail que vous pouvez imaginer, d'échange, comment expliquer qu'un livre peut être autrement qu'un livre mais reste un livre. Mais c'est vrai que - je peux quand même me permettre de dire ça - dans des ouvrages collectifs, parfois on nous demande d'envoyer des photographies, et c'est pas quelque chose que j'aime, parce que j'ai très souvent vu la limite... Si on a pas cet échange privilégié ou choisi, on va se retrouver dans quelque chose qui est beaucoup plus flou, et c'est pas que je ne souhaite pas la déformation, parce que la déformation, c'est au contraire ce que je provoque, j'aime que l'œuvre soit éphémère et qu'elle ait cette autonomie, etc, mais l'information se perd et on peut se retrouver parfois... Je vais prendre un exemple concret : les photos que j'ai faites avec Pierre Leguillon, j'étais à genoux devant lui et j'avais les bras tendus, et mes poupées étaient posées sur mes mains, et lui était sur une chaise, debout sur la chaise, et il photographiait mes mains par-dessus. Donc c'est intéressant de dire ça par rapport à ces photographies parce

que ces photographies, du coup, ont un statut de ne pas avoir de sens, elles ont pas un haut, un bas, une droite, une gauche : elles ont cette vision sur l'objet. Comment la restituer ? C'est un petit peu le dialogue qui était engagé avec Michaël Gordon, c'est qu'on les a glissées dans la page du livre, du coup, elles viennent posées sur la table, et quand vous la posez sur la table ou qu'elle est dans les mains de quelqu'un, elle est dans tous les sens, et peu importe. Alors, c'est sûr qu'après, dans l'absolu, elle a cette pesanteur et le livre la maintient comme un écrin, si je la mets dans un catalogue classique et que je l'envoie par mail et que la personne ne sait pas ça, à la limite, c'est pas sa place. Et, d'ailleurs, il va la mettre dans un sens qui, de mon point de vue, est pas... Je dis ça parce que l'exemple des poupées est drôle, parce que je l'ai vu à plusieurs reprises : une autre fois, j'avais exposé ces œuvres au musée de Jérusalem, et la photographie de cette œuvre, *Mes poupées*, que j'avais installée de façon un peu discrète mais en les rapprochant d'œuvres précolombiennes... Bon, c'était tout le dialogue, je vais pas rentrer dans l'idée de cette exposition. En tout cas, il y a eu une photographie et la photographie a été envoyée et a été recadrée, et on a recadré sur la sculpture d'art précolombien et la poupée a disparu. Donc c'était drôle parce qu'on a pas imaginé... Ou, au contraire, cette forme dérangeait, elle était pas belle ou quelque chose. Je dis les choses comme elles me viennent, mais c'est vrai, il y a une espèce de... Et finalement, ce livre d'artiste, il est là pour permettre d'aller dans tous ces détails-là, et ce que vous faites me semble passionnant et intéressant, parce que ça va révéler tout ce qu'on ne sait pas forcément, mais peu importe, puisqu'après tout, ce qu'on ne sait pas, on l'imagine autrement, et c'est le lecteur qui va se projeter dans ce livre ou dans cette œuvre et qui va en faire une lecture très personnelle, ce qui va provoquer chez lui, je l'espère, je le souhaite, soit une attention, soit un intérêt, soit une énergie, soit un rejet. Voilà, ça, c'est l'art.

CA - Je pense que vous avez fait le tour de...

MG - J'ai fait le tour, hein ? Je vous ai dit pas mal de choses autour de ces livres. C'est bien, ça me replonge un peu dans les livres, et puis vous allez dégrossir un peu ça, voir ce qui vous intéresse. Comment je fais pour que les livres rencontrent les lecteurs ? J'ai mis en place des choses, les boîtes évidemment, j'ai des installations que je confie même à d'autres... J'aurais aimé même aller plus loin mais...

CA - Mais vous êtes impliquée dans la vie de vos livres.

MG - Si je suis impliquée dans la vie de mes livres ?

CA - Moi, dans ce que j'entends, certains, une fois que le livre est fait, lâchent le livre, le livre vit sa vie, mais vous êtes dans l'après aussi.

MG - C'est vrai, je réalisais ça très récemment d'une façon très concrète en faisant *Le Salon de transformation* et en créant le livre *To dance or to die*, l'œuvre qui a été achetée par l'Espace d'art concret, à Mouans-Sartoux, c'est Gottfried Honegger qui a été le... C'est la dernière œuvre que Gottfried Honegger a acheté pour l'Espace d'art concret, et qui est destinée, d'ailleurs, plutôt aux enfants. Il était très engagé dans un art... L'art concret, bien sûr, son propre travail, mais le choix des artistes qu'il a collectionné, cette collection dont il a fait donation, et cette dernière œuvre qu'il a achetée, *Le Salon de transformation* blanc, elle fait le lien entre l'art concret et la vie, et donc le livre *To dance or to die*, dont il y a eu cette édition, j'ai racheté une partie de l'édition parce qu'à un moment donné, le musée avait engagé beaucoup de temps et de travail et il restait des livres, comme dans certains musées quand il reste des livres, soit ils les soldent... C'était le cas, ils les soldaient, et quand ce livre a été en soldes, je l'ai racheté parce que je savais ce que c'était et que je voulais pas le voir partir non plus au pilon, parfois, ça arrive aussi. Et donc, j'ai cet ensemble de livres qui m'est resté, et *Le Salon de transformation*, comme il est activé, comme il y en a une autre version qui existe au Cnap, celui qui était exposé, justement, quand on a fait le film *Mouvement* pendant l'expo *I went*, et bien, on m'a redemandé les livres, et au fur et à mesure, à chaque fois que cette œuvre est présentée, on me commande ce livre, jusqu'à ce qu'il y en ait plus. Mais, en tout cas, ça a créé une économie que je n'avais pas soupçonnée, parce que le livre est quand même à vendre à un prix toujours accessible, à part le livre de broderie où, évidemment, c'est un temps de travail pas possible, donc là, ça a un prix un peu élevé, mais sinon, je dirais que, pour répondre à cette dernière question, les livres sont toujours à des prix très raisonnables, et puis après, c'est la rareté qui fait qu'un livre devient... Qui est pas forcément vendu par moi, d'ailleurs. Voilà, en tout cas, cet investissement, je crois que c'est parce que c'est pas de la communication, c'est vraiment quelque chose qui est dans le vécu et dans l'appropriation.

CA - Bon, et bien j'ai beaucoup de matière. Merci beaucoup, c'est vraiment riche pour moi.

MG - Oui, c'est sûr que c'est riche. Là, j'aimerais bien, et je vous ferai signe... Je m'attellerais bien à une sorte de catalogue de l'ensemble des livres justement, et de l'œuvre en général, parce que ce que je vous dis, là, c'est pas argumenté. C'est vrai, j'ai eu cette chance de rencontrer Anne Moeglin-Delcroix... Vous la connaissez, vous voyez un petit peu son travail ?

CA - Oui, je connais ses textes, en tout cas.

MG - Voilà, après, il y a pas mal quand même de personnes qui s'intéressent au livre d'artiste...

CA - Mais vous n'avez aucun catalogue raisonné de vos livres ?

MG - Non, c'est vraiment un gros travail. Je dirais que j'ai aussi fait ce choix de me distancer d'une part des galeries, et ensuite d'un système... Le travail ne s'inscrit pas forcément dans les musées ou dans les galeries. Je fais parfois des expositions mais ce qui m'intéresse, c'est vraiment de développer des projets à part entière. Là, je fais un projet, j'ai une commande publique pour un musée qui est le Musée du costume et de la scène à Moulins, et dans le contexte de ce projet, je fais un livre avec, justement, ce jeune graphiste, Simon Dara, avec qui j'avais fait l'invitation pour le projet du CMPEA à Gaillac, et donc j'aimerais bien, effectivement, envisager le livre comme exposition, et que ce soit le livre qui existe avant l'exposition.

CA - Donc ça, c'est pour le musée de Moulins ?

MG - Là, avec Moulins, je fais un livre qui est lié à l'œuvre que je crée pour le musée, qui sera dans le jardin, qui va s'appeler *Le jardin de la licorne*. Donc là, il va y avoir un livre comme une sorte de mode d'emploi, de mode d'usage de ce jardin et qui explique la genèse de ce projet, mais indépendamment de ce projet-là, j'ai vraiment à l'esprit maintenant de me pencher sur mes archives et de démarrer un livre qui doit être financé par une collectionneuse privée et qui prendra, disons, la forme de quelque chose d'un peu rétrospectif sur mon travail depuis que je crée, depuis que j'expose, et donc ça, c'est un gros travail à envisager, et pas forcément... Parce que si j'avais, idéalement, une invitation... Voilà, on vous invite à faire une exposition dans tel musée, c'est beaucoup de travail, c'est beaucoup de temps engagé et, du coup, le livre redevient ce catalogue d'exposition, et j'ai vraiment envie de dissocier : c'est pas

représentatif de l'exposition, c'est un livre à part entière qui, en soi, est une exposition, un espace comme je l'ai toujours fait. Je pense que ce sera intéressant de le traiter différemment, et il manque parce qu'il n'existe pas. J'ai deux personnes qui sont... Un auteur qui vient de sortir un livre, qui travaille à la Villa Noailles, il s'appelle Stéphane Boudin-Lestienne, il a travaillé avec Alexandre Mare sur un projet de livre sur le fameux couple de mécènes, Charles et Marie-Laure de Noailles, et ils viennent de sortir un livre sur lequel ils ont travaillé pendant quinze ans, un très beau livre. Et donc, en parlant avec Stéphane Boudin-Lestienne et Simon Dara, on s'est entendus sur le fait que ça manque et qu'il faut qu'on fasse ce livre qui manque, et ils vont me donner, je crois, ce courage-là. Et Nathalie Guiot, qui est la collectionneuse qui me soutient aussi dans mon travail, va nous aider financièrement.

CA - D'accord, ça m'intéressait de savoir quand vous aurez avancé sur ce projet.

MG - Avec plaisir. En tout cas, là, j'ai six mois de travail avec le projet de Moulins, qui va sûrement m'accaparer, parce qu'il y a beaucoup de choses. J'ai votre adresse, je vous enverrai... De toute façon, on va rester en contact, vous allez, de votre côté, me dire comment ça se passe, si vous avez des choses, faire ce petit débroussaillage, et puis pourquoi pas... D'ailleurs, en pensant à la Boîte, tout à l'heure, quand vous me disiez : « Mon projet, j'aimerais bien arriver à développer, autrement que par le Salon du livre, cette relation entre l'enfant et l'art, monter une structure associative... », faite-moi part de comment les choses évoluent pour vous. Moi, j'ai ces boîtes parisiennes, qui sont ce qu'elles sont, sur le trottoir, mais on a aujourd'hui la chance d'être en face de la Monnaie de Paris avec ce contact privilégié avec Camille Morineau, qui en est la directrice de toutes les expositions, et qui a créé l'association AWARE, et qui a l'air d'être intéressée à essayer de créer des liens entre les différents lieux, donc un lien avec la Boîte. C'est peut-être une petite graine que je sème aujourd'hui.

CA - J'aimerais bien, déjà, venir voir les boîtes quand je monterai à Paris ou même quand vous avez une actualité, quand vous faites quelque chose, je veux bien être tenue au courant, c'est pas très loin.

MG - Oui, on va faire ça. Là, je travaille, j'enseigne, je suis artiste invitée pendant un an, je fais ça juste une fois par semaine mais j'ai un groupe d'étudiants très bien, on a déjà fait un petit tour aux boîtes, on a déjà fait quelques réunions, et je leur ai proposé l'espace des boîtes pour réfléchir à un projet, pour qu'il prenne forme,

pourquoi pas, d'ici la fin du mois de mai... Fin avril, fin mai, je sais pas. En tout cas, quand quelque chose prend forme avec eux, pourquoi pas..?

[...]

MG - C'est super en tout cas. On a les contacts, vous me faites signe, je me mets dans un petit coin que quand il y a des ouvertures à la Boîte, je joins votre mail.

CA - Oui, n'hésitez pas. Et si vous retrouvez des extraits de la vidéo *Mouvement*, ça m'intéresse.

MG - D'accord, je vais essayer de vous envoyer les trois choses, la bio des livres, *Mouvement*, et l'historique de la Boîte.

CA - Parfait, merci beaucoup.

MG - De rien, bon week-end à vous.

CA - À vous également, merci.

Entretien avec l'artiste Julien Nédélec

Date et heure : 12 janvier 2018 à 14h00

Lieu : MSH Ange Guépin, Nantes

Durée de l'entretien : 1 : 14

Remarques : Nous avons pris contact le 11 décembre 2017 et échangé quelques mails qui ont permis de lui fournir quelques précisions sur l'entretien et de fixer une date. Il s'agit d'une première rencontre avec l'artiste et du premier entretien dans le cadre de la thèse. L'artiste m'a invité à le tutoyer.

CA - Comment désignes-tu les livres que tu as réalisés ?

JN - Ce sont des livres.

CA - Mais, par exemple... Est-ce que c'est des livres d'artistes ?

JN - Oui, oui ce sont des livres d'artistes, ce sont des œuvres pour moi. Toute l'ambiguïté des livres d'artistes, c'est qu'ils sont à la fois livres et œuvres.

CA – Mais donc tu ne refuses pas spécialement l'appellation « livres d'artistes » ?

JN - Non non, non pas du tout. Et même j'ai été amené à la pratique du livre d'artiste par Éric Watier qui parle de livres d'artistes, qui m'a fait lire les livres théoriques qui en parlaient. Même si j'ai pris une distance assez vite avec le dogme, enfin les dogmes, du livre d'artiste, j'ai été biberonné à Anne Moeglin-Delcroix sur ma découverte de ce médium.

CA – Comme tu utilises le terme, qu'est-ce qui est important pour toi... qui pourrait définir le livre d'artiste ? En trois mots ?

JN - Je dirai « entier ». Il doit être œuvre alors ça n'est pas une reproduction de l'œuvre - c'est ça que je veux dire par le terme entier, reproductible, disponible.

CA – Donc là j'ai amené plusieurs livres et j'ai aussi quelques images sur la tablette et j'aimerais bien que spontanément tu me dises si ça correspond à des livres

d'artistes, pourquoi ou alors qu'est-ce que ça t'évoque, qu'est-ce qui est dérangeant, qu'est-ce qui manque pour que ce soit un livre d'artiste...

JN – C'est là où je dis que j'ai réussi à me détacher du dogme parce que je trouve que c'est un peu trop... Si on prend des gens comme Leszek Brogowski des éditions Incertain Sens, Anne Moeglin Delcroix qui sont un peu les universitaires historiques, français en tout cas, qui ont fait le boulot que Clive Phillpot pouvait faire aux États-Unis, de définition du livre d'artiste, en fait, ils avaient tellement besoin de le définir à un moment, qu'ils l'ont trop borné, ils ont mis trop de frontières. Et donc un peu par réaction, moi j'ai envie de dire, si c'est un artiste qui fait le livre et que c'est un livre qui est l'œuvre, enfin qui est œuvre qui est pas un catalogue – même un catalogue refoulé ça peut devenir œuvre d'artiste - donc je serai pas catégorique sur oui, non...

CA – Oui plutôt pour une définition élargie...

JN – Élargie. Les seuls trucs qui me feraient sortir, c'est plus une idée de fétichisation de l'objet qui pour le coup est de l'ordre de la bibliophilie mais même ça, ça peut être un peu limite... Là où je pense que c'est intéressant en tant qu'artiste de faire des livres d'artistes, c'est soit d'aller pleins sillons, mais aussi d'essayer de sortir et faire des petits chemins de traverse.

Il regarde les livres.

JN – Non mais déjà Munari⁶, je le mets en « livre d'artiste » sans avoir regardé celui-ci. Parce qu'il en fait vraiment. Ses objets, ils sont incroyables, même ses livres pour enfants, ils sont plus pour les parents que pour les enfants, pour le coup, il a une vraie pratique du livre d'artiste.

Il y a pas mal de choses qui sont de l'ordre du livre d'images, qui est jeunesse, dans ce que tu as mis, donc c'est une volonté ?

CA – Oui, avant j'avais travaillé sur des albums qui étaient aux limites en fait, assez proches du livre d'artiste.

⁶ MUNARI, Bruno. Libro illegibile MN 1. Mantova : Edizioni Corraini, 2009. ISBN 978-88-86250-15-3.

Il regarde le livre d'Irma Boom *The Architecture of the Book*⁷ :

JN – Mais... c'est ?

CA - Alors là, c'est son travail à elle.

JN – C'est comme un catalogue, un mini-catalogue ?

CA – C'est une rétrospective de tout ce qu'elle a fait.

JN – Oui ben tu vois ça par exemple, même si une fois de plus rien que par la particularité de l'objet... mais c'est juste qu'elle a réussi à se réapproprier un catalogue qui joue peut-être l'ambiguïté mais c'est un catalogue pour moi. Ce qui empêche pas que ça puisse être un livre très intéressant. Mais si c'est juste ses images - voilà y a des petites idées : à l'inverse chronologique, elle le fait en petit - si c'est juste des reproductions de ses œuvres sans une distance en plus ou un retournement [...] Tu vois si on parle d'un livre catalogue... Bon alors je suis pas du tout théoricien du livre d'artiste donc j'en parle juste en tant qu'amateur même - avant de faire des œuvres, je suis amateur de celles des autres - pour moi le catalogue - livre d'artiste en tout cas que j'aurai aimé faire, là où je me mets en tant qu'artiste, c'est Simon Starling, je sais pas si tu vois le double catalogue qu'il avait fait au MACVAL⁸ - c'était le MACVAL, Pougues-les-eaux et... y avait un troisième lieu - et en fait il a une collection de livres blancs Simon Starling qui sont en fait les livres avant de faire une impression - je sais pas si tu as un peu pratiqué l'édition – voilà donc y a le livre où il te donne l'épaisseur avec le bon papier, qui est une maquette blanche. Donc il collectionne tous ces livres-là qui sont des livres sans contenu, ou juste d'un livre à venir. Et ils ont fait un livre blanc, ils l'ont scanné et ils s'en sont servi pour la maquette du livre d'après. Donc là, et c'est un catalogue d'expo mais, y a deux livres en fait ils mettent le faux-livre blanc – le livre blanc pardon - et le scan du livre blanc qui devient le catalogue. Là je le sortirai juste du point de vue catalogue.

⁷ BOOM, Irma et LOMMEN, Mathieu. *Irma Boom : the architecture of the book*. Trad. par John A. LANE. Amsterdam : University of Amsterdam Bijzondere collecties, 2013, 1 vol. ISBN 978-94-6226-035-1.

⁸ STARLING, Simon. *Thereherethere*. [S. l.] : [s. n.], [s. d.].

Ryan Gander aussi, je sais pas si tu vois ses catalogues notamment il en a fait un pour la villa Arson qui reprend une maquette d'Astérix⁹. Mais c'est parce que leurs travaux aussi permettent ça [...]

Il regarde le livre de Fanny Milliard *Basic space*¹⁰, je lui dis quelques mots sur le travail de Fanny Millard.

JN - Ben tu vois là, c'est de l'édition mais je trouve qu'il manque pas mal d'éléments qui constituent un livre et donc je... C'est comme : est-ce qu'un leporello - tu vois, un dépliant cartes postales - est-ce que c'est un livre ?

CA - Donc, il faut que ce soit un codex pour être un livre ?

JN - En tout cas, il faut qu'il y ait certains éléments et là je trouve qu'il y en a beaucoup trop qui disparaissent ; et je trouve qu'une des choses importantes du livre, en fait - et d'ailleurs c'est parce que j'ai été biberonné par Éric Watier - c'est ce livre minimal *Un livre, un pli*¹¹ et donc c'est une couverture, une quatrième de couverture, un contenu. Et là, ça devient plus un objet où il y a pas ce rythme de lecture aussi puisque c'est juste : il a un packaging en gros d'un objet éditorial et une fois qu'on l'ouvre, en fait il est plus du tout livre. Il se passe rien du tout et y a pas cette volonté qui ramènerait à un livre blanc de de vries ou pas de juste déplier ça. C'est pas ça la volonté je pense.

CA – Donc par exemple s'il y avait une couverture, une quatrième de couv. avec cette structure-là particulière, ça pourrait ?

JN – Non, non non. Là je trouve y a la couverture et la quatrième de couv. c'est écrit. Enfin y a ce truc. Mais c'est juste qu'à l'intérieur, pour moi, il manque le rythme de la lecture. Enfin si je me souviens bien c'est un peu le sujet de ta thèse « comment on lit un livre d'artiste ? » et je pense que contrairement à n'importe quelle œuvre, c'est une œuvre qui a son temps de lecture qui lui est propre, il est inclus dans l'objet par un nombre de pages, comme peut l'être une vidéo ou autre où on a un temps mais sauf que là on peut le refaire en amont. Y a toutes ces questions qui disparaissent un peu de ce type d'objet.

⁹ GANDER, Ryan et ÅBÄKE. *Le dit du dé*. Dijon : Presses du réel, 2012. ISBN 978-2-84066-554-0.

¹⁰ MILLARD, Fanny. *Basic Space*. Bordeaux : EXTRA, 2015. ISBN 978-2-9558904-0-8.

¹¹ WATIER, Éric. *Un livre: [un pli]*. Rennes : Éditions Incertain Sens, 2003.

Mais c'est dur comme ça de... Enfin, en fait je me pose peu la question, c'est plus instinctif si je vois un livre, je me demande pas si c'est un livre d'artiste ou pas, c'est est-ce qu'il me plaît ou pas en tant qu'objet éditorial ? Je suis beaucoup plus basique dans ma façon de consommer ce type d'objet.

CA - Et le fait que ce soit pour un enfant ?

JN - Ah ben non, il n'y a aucun souci. Y a pleins de livres d'artistes qui sont... William Wegman il a fait des livres pour enfants. Enfin, je pense à ceux que j'ai. Munari même si y en a vraiment pour adultes, y a ce truc d'enfants. L'art, c'est pas fait pour les adultes alors pourquoi les livres d'artistes ça serait fait que pour les adultes ?

CA - Donc, de dire « livres d'artistes pour enfants », c'est pas nécessaire ?

JN - Non, c'est des livres d'artistes [...] De toute façon, j'ai un regard qui est forcément biaisé je viens des beaux-arts en allant pour la bande dessinée à Angoulême, et ma compagne elle est illustratrice jeunesse - auteure BD donc je peux pas être snob par rapport à ces questions-là même si y a des trucs qui sont très loin d'être des objets artistiques [...]

Ça c'est un objet [*Cahier de Chantenay*¹²] Tu l'as eu par Zédélé en fait ?

CA – Oui.

JN – Parce que c'est un gratuit. C'est un objet qui est pour les collégiens parce que c'est donné dans un collège et ça n'empêche pas que toi tu l'aies et qu'il soit pas en vente parce que j'ai dit non, on a fait des exemplaires en plus mais c'est le cahier des collégiens.

Donc j'ai fait un livre d'artiste qui a priori est pour les collégiens, ce qui n'empêche pas que ce soit pour d'autres.

CA – Est-ce qu'on a le droit sur celui-là par exemple, si on te demandait ton avis, on a le droit d'écrire, de dessiner dessus, de s'en servir comme d'un cahier d'école ?

¹² NÉDÉLEC, Julien. *Cahier de Chantenay*. Brest : Zédélé, 2014. [48 pages], agrafées, et un feuillet mobile, impression couleur, 32 x 24 cm.

JN – Mais bien sûr, le truc c'est que déjà, à partir du moment où on fait un objet qui se diffuse et qui a pas l'aura de l'œuvre d'art sacralisée, moi j'ai fait pas mal de gratuits, des posters, je pense que les gens qui prennent le poster, 8 sur 10 avant la fin de la journée, il est écrasé dans la poche avant d'arriver à destination. Donc à partir de ce moment-là, on se dit que l'œuvre elle existe au-delà de sa résistance au temps et de ce qu'on en fait, et qu'on peut pas résister à ça. Là l'idée de faire un cahier, en plus d'une autre œuvre parce que c'était une autre œuvre, c'était de faire ce cahier avec vraiment la trame, les souvenirs du collège, où on te dit « feuilles grands carreaux, déplacez la marge de deux carreaux » [rires] et un peu le traumatisme de ça. Et donc je me suis dit que j'allais faire un cahier qui...comme un des objectifs du secondaire c'est d'amener à l'autonomie, et donc de ces lignes qui disparaissent et qui font un objet visuel en plus, cette petite composition, qui pourrait être quasiment une partition, arrive à l'autonomie qui est le cahier blanc. Et donc je fais ça, j'utilise un objet qui est dans leurs codes, pour leur dire aussi, puisque c'est distribué tous les ans par le prof principal, donc pas le professeur d'arts plastiques, ça j'y tenais, donc le prof principal qui distribue, donc qui est obligé a priori d'en parler un peu. Et d'un objet usuel, ça sort de l'idée a priori qu'on se fait d'une œuvre d'art à cet âge-là. Enfin, moi c'est en arrivant aux beaux-arts que j'ai compris que l'art, c'était pas que de la sculpture sur pierre et de la peinture sur châssis. Et donc là, je vais vraiment à ça et le livre, il est anonyme, ce qui empêche pas qu'il ait un auteur, puisqu'il y a pas mon nom, c'est écrit « Cahier de Chantenay », et en gros c'est un effort intellectuel du collégien, du propriétaire, de choisir s'il va l'utiliser comme un cahier ou comme une œuvre d'art. Donc c'est lui en fait qui donne son propre statut à l'objet qui est par ailleurs une œuvre...

CA – Dès lors qu'on écrit dessus, est-ce qu'il perd ce statut ?

JN – Ouais, ouais, moi je trouve qu'il devient autre chose, ce qui n'est pas moins bien. Mais c'est aussi un des trucs qui me plaît, c'est dans une idée très fluxus, une espèce d'utopie que tout le monde peut être artiste. C'est à partir du moment, vu qu'il est anonyme, où quelqu'un écrit dessus, ça vient plus le *Cahier de Chantenay* de Julien Nédélec, ça devient son cahier, et donc c'est lui qui devient l'auteur de ce cahier. Ça joue avec toute cette ambiguïté, que je te

disais que j'essayais de jouer un peu avec les limites, là je suis peut-être un peu péremptoire dans mes réponses, mais pour moi, ça serait un peu ouvert comme ambiguïté le statut de cet objet.

CA – Mais ça ne te dérange pas qu'il le perde...

JN - Non non, non non, sinon faut pas faire ce type d'objet, on revient à la bibliophilie, et je fais un truc très précieux et que je vends très cher, si j'arrive à le vendre, et les gens, parce qu'ils l'ont payé très cher, ils vont y faire très attention, là c'est un gratuit...

CA – Donc est-ce que justement, ça, ça peut t'intéresser, la relation qu'on peut avoir avec un objet comme ça, à côté d'un objet de bibliophilie, parce qu'on ne va pas l'aborder du tout de la même façon ? Moi quand je vais voir dans un fonds de beaux livres, je dois mettre des gants etc., quelqu'un me regarde, je vais pouvoir me permettre d'autres choses avec ça...

JN – Mais oui, mais c'était... enfin si tu l'aimes bien, je pense, on en reparlera, mais c'était cette idée de *Feuilleté* entre d'autres choses quoi, ce sacrilège... Je suis plutôt maniaque avec mes livres, mais je suis maniaque avec mes livres qui sont plutôt comme ça, qu'on peut même acheter à la Fnac quoi, pas tant que ça, mais y en a qu'on peut acheter à la Fnac, et c'est le summum de l'objet non-chic quoi, ou voilà, d'avoir un feuilleton j'en prendrai aussi soin qu'un livre de Munari, qui est fait par un petit éditeur, avec un façonnage à la main, je les différencie pas, moi je trouve que c'est la même chose. En fait, j'ai pas d'appétence pour l'esthétique bibliophile, même si j'aime le beau papier mais j'aime dans l'épure donc c'est rarement ça et ce qui fait qu'on doit mettre des gants, des fois ce qui fait en fait c'est la rareté... Même l'objet, s'il était fait en très grand nombre d'exemplaires avec une impression offset lambda parce qu'il est devenu rare en première édition, par sa muséification ou sa patrimonialisation, il devient précieux à conserver, or il pourrait être réédité de la même façon, enfin si on pense à des bouquins d'Ed Ruscha qui sont devenus des objets de bibliophiles, a priori c'est l'offset normal, il travaillait dans une imprimerie, il les faisait avec ce qu'il avait, y avait pas ce petit plus...

CA – Et par exemple, celui-là¹³ ? Il y a le petit texte à la fin aussi.

JN – Sans le texte, comme ça, moi j'ai l'impression que c'est un livre d'illustrations, qui est un bel objet d'illustrations... mais c'est parce que j'ai pas lu le texte, peut-être qu'il y a quelque chose, enfin c'est là où c'est aussi des lectures personnelles, et qu'un peu tout est défendable, et comme je disais, qu'on peut pas être péremptoire... Qu'est-ce que l'art ? C'est de l'ordre inframine, c'est à nous, c'est à l'artiste de décider s'il fait de l'art ou pas. Si on pense à Duchamp... De la même façon, c'est au lecteur de décider, même si pour lui après j'aurais du mal à me dire qu'un, je sais pas, un livre dégueu pour enfants, de... je sais pas... Machin loup, l'espèce de loup immonde là, ça je le mettrai pas du tout dans ce champ mais si on prend les éditions MeMo à Nantes, t'as une réelle d'ambiguïté entre les livres d'artiste et... D'ailleurs, moi j'ai un enfant, les bouquins qu'on a de Memo, ça l'intéresse pas du tout quoi, ces bouquins, ils font plaisir aux parents.

CA – Ah oui, oui, c'est sûr...

JN – Et par exemple, Weiner a fait des livres pour enfants, et tout, il y a quand même un paquet d'artistes, et de gros artistes, qui ont fait des livres pour enfants.

CA – Oui, oui, il y a eu des collections aussi, justement, qui faisaient appel à des artistes...

JN – Moi j'ai fait des posters de coloriage, aussi oui enfin, c'est pas des livres mais...

CA – Avec ?

JN – Avec L'Endroit.

CA – Et juste pour finir, celui-là par exemple ?¹⁴ Il l'a fait aussi de l'illustration jeunesse et...

¹³ KOMAGATA, Katsumi. *Les bruits du vent*. S.l. : Les trois ourses., 2008.

¹⁴ MC GUIRE, Richard. *Ici*. 2e éd. Paris : Gallimard, 2015, 1 vol. [Consulté le 7 mars 2017]. ISBN 978-2-07-065244-0. Disponible à l'adresse : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44479744w>. 805. Ill. en coul. 24 cm.

JN – Non, mais je vois, comme j’ai fait beaucoup de BD, il a écrit des choses... mais ouais, ça c’est pareil, je mettrais... enfin, c’est un beau livres d’images mais...

CA – Parce que c’est un peu un ovni, c’est pas vraiment de la bande dessinée...

JN – il y a plein d’ovnis... Ah la bande dessinée, le spectre il est hyper large aussi, y a la BD franco-belge classique, mais ça fait longtemps que... quand on prend les... celui qui fait Jimmy Corrigan¹⁵ et tout, en termes de narration, c’est hyper complexe, les objets, ils sont complexes, il y a un poster avec, enfin il y a plein de choses... D’ailleurs moi j’arrive pas trop à les lire, je m’y perds un peu, c’est parce que, ce que j’aime dans la BD pour le coup - je serai plus client dans d’autres champs de cette complexité - mais c’est de la narration graphique...

CA – Parce qu’en fait c’est toujours sur un même lieu, et il dessine à plusieurs périodes, et chaque partie de la page permet...

JN – Ouais si, y a des trucs en plus oui...

CA – ... de faire des micro-narrations, des fois qui se chevauchent, etc.

JN – Ouais, c’est ambigu, c’est là où... c’est ambigu. Je saurais pas trop te dire...

CA – Mais on peut le lire sans suite en fait.

JN - Et puis sans l’avoir vraiment lu, juste comme ça, de prime abord, par tous les codes aussi qu’il a, je le mettrai comme ça, mais c’est comme, Jochen Gerner, qui fait *TNT en Amérique*¹⁶... pour le coup, la base... Tu vois ou pas ?

CA – Oui, oui.

JN – Il vient vraiment de la bande dessinée, c’est vraiment ça, et il a réussi par des objets un peu ovni comme ça à rentrer même dans le milieu de l’art car il a commencé par une galerie d’art comme Killoffer c’est une galerie qui a aussi des artistes qui viennent de la BD Et je trouve qu’il arrive à jongler entre les deux, et à distiller et de la BD dans l’art, et de l’art dans la BD. Mais je me

¹⁵ WARE, Chris et CAPURON, Anne. *Jimmy Corrigan: the smartest kid on earth ...* Paris : Delcourt, 2002. ISBN 978-2-84055-805-7.

¹⁶ GERNER, Jochen. *TNT en Amérique*. [S. l.] : [s. n.], 2002. ISBN 978-2-84804-000-4.

demande, lui, si on lui demandait, comme il se considère. Est-ce qu'il est auteur de BD dans le champ de l'art, ou est-ce qu'il est artiste dans le champ de l'art et de la BD ? Enfin je sais pas...

CA – OK. Alors, on peut passer à la suite. Il y a-t-il eu une seule ou plusieurs caractéristiques formelles du livre qui vous ont donné envie de travailler avec ce medium ? Qu'est-ce qui dans la forme du livre en fait vous a peut-être séduit et donné envie d'en faire ?

JN – Déjà, c'est que j'étais consommateur, entre guillemets de livres. Vu que je suis allé aux beaux-arts pour la bande dessinée, c'était déjà par l'objet livre que je suis arrivé à l'art, que j'ai découvert l'art, parce que c'est une école qui a bande dessinée et art. Je connaissais pas du tout l'art et j'ai découvert à ce moment-là. Et une des choses qui m'a plu vraiment au début, c'est que les livres que je faisais, en fait c'était plus des maquettes de livres, parce que l'idée c'était qu'il soit édité, et que je me transforme pas en artisan de ma propre pratique à faire 20 ou 30 exemplaires, ça m'intéressait pas du tout, donc c'est des livres qui n'ont jamais été édités, qui existent qu'à moitié puisque je les ai faits, mais comme ils ont pas leur vie de livre - comme je le disais, un objet disponible qui se diffuse - ils n'ont pas eu ce statut-là. Mais ce que j'aimais, c'était que très facilement et de façon autonome, on pouvait faire une forme finie, en choisissant tous les... Enfin, tout. On choisit la couverture, le papier, le format, y a quand même beaucoup de libertés. Et au-delà de ça, y avait cette idée que en faisant le livre, l'objet livre, en fait pouvait réunir plein de medium différents. Je pouvais faire des livres en parlant de dessins, de sculptures, de photos. J'avais l'impression que c'était un champ d'expérimentation qui cadrerait une recherche prolixe, le plus possible, c'est un peu mon tempérament de tirer dans tous les sens. Et je trouve que c'était un bon moyen de faire ça. Et donc mes 2 et 3 ans aux beaux-arts, j'ai fait je pense, 90% de mes boulots, c'était des livres. Et comme je les voyais avec des potentiels à un moment donné, je me disais, bon ben faut sortir un peu du livre, et je me disais bon ben quatrième année des beaux-arts, tu fais plus aucun livre et j'ai tenu... 6 mois. Enfin c'était un peu pour me l'imposer, mais voilà, je l'ai fait.

CA – Du coup, ça m’amène d’autres questions qui étaient plus loin. C’était de voir un peu comment ça s’articule, les livres, justement avec le reste de ta pratique...

JN – Y a pas de différence pour moi, c’est faire une œuvre comme une autre. Après souvent, vu que c’est pas très simple d’éditer des livres, c’est l’occasion qui fait que je peux faire un livre aussi ou l’opportunité, et donc où je me dis, je vais utiliser le livre comme medium, puisque sinon on va aussi vers ce qu’on expérimente aussi facilement... C’est bête en fait j’aurais dû te ramener un autre livre, que t’as pas, à l’occasion, je te le redonnerai si y en a qui manquent...

CA – J’en ai repéré d’autres au CLA à Rennes, il y avait *Titrer*...

JN – Oui, oui.

CA – Il y a plusieurs *Feuilleté*, je sais pas combien il y en a en tout mais...

JN – En fait y a eu la toute première édition, c’était des *Feuilleté* qui étaient uniques à chaque fois, qui étaient numérotés dans le titre *Feuilleté numéro 1*, qui sont les premiers, qui sont moins bien, je trouve, que ceux imprimés. Après suite à ça, j’ai imprimé la première édition de *Feuilleté* qui était un... je sais plus combien de pages, moins que ça en tout cas, qui était plus fin en tout cas.

CA – Je l’ai vu en fait au Frac à Nantes, je crois qu’ils l’ont.

JN – Ouais, ils ont...

CA – Ils avaient un plus petit.

JN – Oui, c’est ça, le plus petit, c’était la première édition. Et ça on le voit en fait.

CA – Oui, oui, ça c’est une réédition.

JN – Y a marqué... Non y a pas marqué selon l’édition... Puisque c’est le même...

CA – Sur leur site en tout cas.

JN – Voilà c’est ça, et en fait quand je l’ai dit, j’ai dit c’est version augmentée, parce que l’idée c’était qu’il ressemble à un livre un peu de roman, enfin voilà de

jouer avec cette esthétique-là, et dans « le fin », en fait j'étais en troisième année des beaux-arts, quand on a décidé de faire *Feuilleté* donc c'était un beau cadeau que me faisait l'éditeur, et une petite prise de risque, mais si c'était arrivé plus tôt, je pense que ce serait arrivé directement sur cet objet. Ceux d'avant, c'était des compromis... Voilà. Et pourquoi on disait ça, c'était quoi déjà la question de départ, excuse-moi ?

CA – Oui, comment ça s'articulait un peu, parce qu'en fait je regardais par rapport à ton site, on retrouvait des choses soit liées au langage, soit à l'histoire du livre, aux techniques de l'imprimerie.

JN – En tout cas, le livre, il peut être présent dans ma pratique sculpturale.

CA - Du coup c'est un sujet qui lie un peu ton travail ?

JN - Après comme je disais, c'est que j'arrose dans tous les sens, et donc tout éclabousse les uns sur les autres. D'un boulot à l'autre, ça revient pas forcément, mais c'est peut-être d'un boulot à trois autres après où il va y avoir des liens. J'ai fait des sculptures qui parlent des livres, plusieurs, j'ai fait des livres qui sont des sculptures pour moi...

CA - Avec les affiches... ?

JN - *Titrer*. *Titrer* pour moi c'est un livre de sculpture vraiment, parce que ces actions que j'ai faites utilisent la photo pour faire de la sculpture. Et en retournement, vu que je suis joueur, j'ai rephotographié le livre pour faire *Retitrer* qui devient une œuvre photographique, qui joue aussi avec cette idée de la reproductibilité et du livre unique multiple, puisque là c'est 700 exemplaires qui deviennent la matrice d'un œuvre unique, voilà, ça faisait un retournement. En fait je fais aucune différence, et c'est un peu un postulat qui est peut-être difficile à tenir ou pas... entre une grosse sculpture et *Feuilleté*, j'ai pas de hiérarchie, c'est pas un produit dérivé de ma pratique, c'est surtout ça qui me semble intéressant et qui est aussi une des questions du livre d'artiste qu'on aurait pu évoquer dans la première question.

CA - Parce qu'il y a des livres d'artistes... Des fois des artistes vont ponctuellement en faire...

JN - Qui sont un peu de l'ordre du bouddhisme, voilà qui sont de l'ordre du bouddhisme...

CA – Lors de résidences ou d'expositions...

JN – Ouais mais ça à la limite, ça peut être un peu fait... Ou c'est des produits dérivés de d'autres œuvres à eux, c'est pas des œuvres autonomes, c'est de la mise en petit objet d'une autre œuvre, c'est un peu fallacieux pour moi. Donc ils deviennent des moyens de promotion en fait. Et quand je trouve que je fais des objets qui pourraient être, mais c'est parce que j'aime bien me faire des croches-pattes tout seul, quand j'ai un objet qui pourrait être un peu... justement avoir ce côté d'autopromotion, généralement, je le fais anonyme, il est pas signé, comme ça, ça évite ce côté « carte de visite géante ».

CA – Comme quoi, alors, par exemple ?

JN – Comme à la FIAC, mais c'est pas un livre pour le coup, c'est un poster... Enfin, je sais pas si ça t'intéresse.

CA – Oui.

JN – J'avais fait un poster gratuit à la FIAC qui était un grand poster de 120 par 80 centimètres, avec une forme découpée au milieu, qui était le dessin d'un aviateur américain, Kenneth Arnold, qui est le premier à avoir employé le terme de *flying saucer*, donc soucoupe volante, dans son rapport de police, et c'est le dessin qu'il a fait de l'OVNI qu'il a vu.

CA – Je crois que je l'ai vu.

JN – Oui, sans doute. Et donc, il y avait cet objet dans un lieu où on est tous là pour se faire voir parce que c'est une foire, donc moi, j'avais un stand tout blanc a priori, de loin, parce que quand on retournait le papier, il était rouge pétant, il y avait des céramiques aux murs qui étaient en fait fluo derrière, donc il y avait un petit halo lumineux. Donc voilà, ça jouait une fausse discrétion pour se faire voir et donc de faire des gratuits dans le lieu de vente, puisque le poster était gratuit, je me suis dit : « Est-ce que je le signe ? Il a un titre, il a tout, est-ce que je le mets ? » Et, assez rapidement, je me suis dit : « Mais non, il faut pas que ce soit une carte de visite

géante », et donc ça me semblait important aussi qu'il soit anonyme aussi pour ces questions-là, de fond, de pourquoi on fait ces choses-là, et qu'il y ait pas d'ambiguïtés.

CA – C'était pas celui qui était en origami ?

JN – Non, ça, c'est la première œuvre que j'ai faite quand j'ai décidé de faire de la sculpture, l'origami en cinq dimensions. Je me suis dit : « Tu sais faire des objets imprimés, maintenant il va falloir prendre des objets en 3D : il suffit de prendre deux et trois, ça fait cinq dimensions ». Il y avait les deux objets dedans, c'est comme ça que c'est arrivé.

CA – Du coup, comment on appelle celui qui a ton livre dans les mains ? C'est un lecteur, c'est un regardeur, un spectateur ?

JN – Je ne sais pas non plus, c'est un lecteur-regardeur, comme il veut. Vu que le principe du livre d'artiste, c'est qu'il est à la fois dans le champ de l'art, on peut dire regardeur, et comme je suis très duchampien, le mot n'est pas pour me déplaire, mais vu que c'est un livre, c'est avant tout un lecteur, quel que soit le livre. Même s'il y a juste des traces de doigts, j'aime l'idée qu'on le lise, et c'est pas pour rien que je reprends les codes du roman pour l'objet, c'est parce qu'il y a cette volonté de lire un objet. Et quand on dit « lire un objet », c'est aussi le décrypter, essayer de le comprendre, donc c'est un terme qui est assez chouette.

CA – Ça me fait penser qu'il y avait quelque chose plus haut, parce qu'au début, je te demandais s'il y avait quelque chose dans la forme du livre qui te plaisait vraiment et qui t'avait donné envie d'en faire, mais c'est ce dont tu parlais au début, du rythme imposé par la lecture, ce qui implique déjà que...

JN – Oui, on sait pas trop expliquer pourquoi on aime les livres ou pas, il y en a qui détestent ça. Enfin, c'est comme quand on va chez quelqu'un, soit il y a beaucoup de livres, soit il y en pas du tout, soit il y en a trois qui sont jamais ouverts d'une collection qui est sensée un peu faire genre. Je pense que le rapport au livre... Je dirais pas qu'il est inné parce que c'est pas trop l'idée que j'ai, mais je pense qu'on se le fait très jeune et qu'on a cette curiosité pour l'objet livre très tôt, et donc, je pense que ce truc du livre, je l'ai eu tôt. J'ai toujours eu des livres, même quand je lisais peu,

en dehors de BD, j'ai toujours aimé les livres en tant qu'objets, en tant que formes sculpturales très simples, ça me plaît.

CA – Et est-ce qu'il y a un de tes livres que tu as fait en partant d'une caractéristique du livre ? Par exemple, le fait qu'il y a un pli qui sépare les pages, ou que les pages se succèdent ?

JN – *Titrer*, c'est que ça. C'est un livre de sculpture, mais qui joue qu'avec le papier et la succession de pages, et les pages en regard.

CA – Donc ça, ça vient très tôt dans ton projet de livres ?

JN – C'était le début. En fait, j'ai fait des plis aussi, comme Éric Watier, qui invite d'autres gens à faire des plis, et donc j'ai joué tout de suite avec cette idée d'un livre, par rapport à comment on choisit le nombre de pages... J'aime beaucoup la pratique des hasards programmés, comme un Morellet, un Sol LeWitt, ou même des auteurs fluxus, et donc, par exemple, j'avais fait un boulot, quand je faisais des livres, en troisième année, qui s'appelait *La collection numérique*, et c'était que des livres où il y avait les nombres un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dans les titres, et le nombre de pages était proportionnel, avec cette espèce de contrainte de jouer avec le jeu de mots, qui m'amenait à faire le plus de médiums possible. Après, on est limité aussi par les moyens qu'on a, de jouer avec les livres, mais oui, j'y pense toujours, en tout cas, c'est pas anodin, le choix du papier, de la typo, c'est un ensemble qui doit être maîtrisé de A à Z. Je le fais pas avec un graphiste ou autre parce que c'est ma pratique.

CA – Et ça, avec les éditeurs avec qui tu as travaillé, ils t'ont toujours laissé..?

JN – C'est un dialogue.

CA – Mais tu avais suffisamment les rênes sur le résultat pour que l'objet fini..?

JN – J'ai le *final cut*, comme on dit. Mon premier livre avec ZédéLé, à un moment, on était pas d'accord sur comment il devait se faire sur un truc, et j'ai dit : « Si c'est pour qu'il soit pas comme je le veux, on le fait pas ». Donc à partir du moment où, la première fois, en tant qu'étudiant, j'ai réussi à dire non, je crois que je vais m'y tenir.

Enfin, si ça me plaît pas, si ça s'éloigne trop de mes choix et que j'ai l'impression que c'est plus mon projet, je le ferai pas.

CA – Et donc, c'est arrivé que tu fasses pas un projet ?

JN – Non, parce qu'après, il est revenu et il m'a dit : « Prouve-moi que t'as raison », c'était plutôt chouette. Donc comme ça a marché une fois, je pense que je continuerai. Généralement, il y a beaucoup de... Déjà, il y a pas mal de trucs que j'ai aussi fait en mode auto-édition ou édition accompagnée, parce que ça, c'est pas un projet avec Zédélé, c'est que je suis allé le chercher. D'ailleurs, il est pas signé Zédélé, c'est juste que je me suis servi de ses compétences d'éditeur pour m'accompagner, pour faire l'objet. C'est ça que je voulais t'amener, j'ai un tout petit livret qui a été fait aussi pour le Voyage à Nantes : j'ai fait une chambre d'hôtel et donc, j'ai décidé de faire un livre.

CA - Oui, mais j'ai pas vu beaucoup d'images, en fait.

JN - Non, il y en a pas beaucoup, je suis vraiment débile de pas te l'avoir...

CA - Non, mais j'ai même pas pensé à te demander d'en prendre.

JN - Je te l'enverrai ou je te le donnerai si on se recroise. Mais voilà, c'est aussi trouver des endroits comme ça, même si c'est un petit livre, y a plus beaucoup de budget, donc après, l'objet est pas comme j'aurais voulu qu'il soit mais il y a quand même tous les composants pour qu'il me satisfasse d'un certain côté, au niveau du contenu. Après, j'aurais bien aimé qu'il soit un peu plus beau, précieux, il est un peu *cheap*, c'était pas une volonté qu'il fasse autant petit fascicule dépliant. Mais c'était bien qu'il existe...

CA - Dès lors qu'il y a, du coup, une relation avec un éditeur, tu perds un petit peu la main sur..?

JN - Oui, bah là, c'était une auto-édition, c'était dans mon budget, j'ai décidé... Je devais refaire une chambre d'hôtel et j'ai décidé que dans le budget de la chambre d'hôtel, il y aurait une édition gratuite pour les personnes. Et on revient à cette idée du livre, qu'est-ce qui est important avec le livre ? C'est que ça prolonge un temps artistique, c'est qu'on peut découvrir un livre dans une librairie, dans une expo, on

peut juste le feuilleter, et on peut aussi l'acheter ou le prendre s'il est gratuit, et avoir ce temps à la maison, l'oublier, le ressortir. Ça, c'est hyper important.

CA - Ça me ramène à la question de tout à l'heure, que je voulais te poser : du coup, qu'est-ce qui te plaisait..? Là, on parlait de la forme du livre, et qu'est-ce qui te plaît dans les pratiques du livre ? Le fait qu'on puisse revenir..?

JN - Dans les pratiques, tu parles du lecteur-regardeur ou de l'artiste ?

CA - Non, pour le lecteur. Qu'on puisse soit le transporter facilement ou revenir dessus, qu'on le retrouve sur une étagère où on l'avait oublié...

JN - Oui, c'est ça. Même le nombre de livres qu'on a achetés parce qu'on les trouve bien et puis qu'on a encore jamais ouverts, et puis on culpabilise de les avoir sans les avoir encore lus ou regardés, j'aime bien ce rapport-là, d'un contenu en attente et à activer. Et ce qui me plaît aussi, dans le livre, c'est qu'il y a quelque chose qui est induit, quel qu'il soit, il y a une valeur de transmission dedans qui me semble assez... Comment dire ? Ça doit être un truc à garder tout le temps dans un coin de la tête en tant qu'artiste, ce que certains ne veulent pas trop entendre, ils préfèrent être cryptiques. Mais je pense qu'il faut pas être cryptique et penser à la transmission. Ça, c'est très fluxus, j'ai été éduqué par ça, quand même.

CA - Ça m'amène à une autre série : les artistes ou les œuvres qui sont des références pour toi dans ton travail artistique. Parce que là, tu dis fluxus...

JN - Oui, c'est ça, Fluxus : Filliou, Brecht... Même si ça se voit pas beaucoup dans les formes que je fais, parce que moi, c'est plutôt les références formelles aux minimalistes. Même dans la façon d'envisager les choses, je parlais de Morellet tout à l'heure, LeWitt un peu mais il est un peu trop austère par rapport à ce que je fais, je pense, et puis il y a un côté un peu pop aussi, qu'on peut retrouver avec les minimalistes américains ou la sculpture anglaise. Sinon, en référence importante, c'est ceux qui allaient avec les minimalistes, les conceptuels historiques des années 60-70, Baldessari tout ça... Et puis Duchamp.

CA - Donc pas mal d'artistes qui ont fait des livres d'artistes ?

JN - Oui. Je pense que tous les artistes que j'adore... Mais est-ce qu'il y a beaucoup d'artistes qui font pas du tout de livres d'artistes ? Peut-être un peu plus dans cette génération mais j'ai l'impression, des années 60 à 80, ceux qui sont restés, ils ont quasiment tous fait des livres d'artistes.

CA - Oui, et ils en ont fait plusieurs.

JN - Oui, c'est ça, ils avaient vraiment cette pratique. Parce qu'il y avait ce truc aussi de cette époque de sortir de la galerie, et c'était un moyen aussi de faire ça, et ces questions m'intéressent, même si j'aime bien aller aussi dans les galeries.

CA - Et des écrits théoriques qui sont importants pour toi ? Donc tu disais Moeglin-Delcroix au début...

JN - Je dirais pas que c'était important. C'était important comme découverte...

CA - Quand tu as commencé à faire des livres ?

JN - Oui, c'est ça, c'est qu'elle a quand même fait un boulot d'inventaire qui est dingue. Après, je le mettrais pas dans les bouquins théoriques qui m'ont amené... Si on parle des bouquins théoriques, même un peu plus loin, je mettrais le poète Ulises Carrión qui a écrit *Quant aux livres*¹⁷. Ça, je trouve que rien que par le fait que ce soit un livre d'artiste théorique, poétique, qui soit tellement ambigu... Ou John Cage

CA - Sinon, penses-tu à d'autres références ou d'autres pratiques qui ont pu..?

JN - Le graphisme, comme on disait. Ça se voit pas trop, mais la bande dessinée, c'est important pour moi. Beaucoup de vulgarisation scientifique aussi. C'est des choses qui reviennent tout le temps dans mon boulot, une espèce de curiosité permanente. Les livres de poésie, la poésie contemporaine...

CA - Et quand tu parles de vulgarisation scientifique, tu penses à quelque chose en particulier ?

JN - Il y a pas mal de livres mais il y en a qui a été important, c'est John D. Barrow, qui a écrit *Une brève histoire de l'infini*, c'est un superbe livre de vulgarisation qui

¹⁷ CARRIÓN, Ulises Bogard. *Quant aux livres = On books*. Genève : Héros-Limite, 2008. ISBN 978-2-9700300-1-0.

parle de... Par le thème de l'infini, on revient à des idées un peu « cagiennes¹⁸ », mais de façon scientifique. C'est toujours un peu étrange quand un scientifique parle de ces notions d'infini parce que ça devient à la fois très cartésien et très mystique, il y a une espèce de tension un peu débile qui s'opère, je trouve, et qui me plaît bien.

CA - Et j'avais vu que tu avais fait *Module pour La conquête de l'espace...*

JN - Oui, de Broodthaers.

CA - Après, tu l'as pas cité..?

JN - Il est cité dans le titre, c'est une bibliothèque pour les cinquante exemplaires de la première édition, parce qu'il vient d'être réédité. Mais c'est la bibliothèque pour les cinquante exemplaires de son dernier livre...

CA - Pour toi, ça a été important aussi ?

JN - Oui, Broodthaers, ça en fait partie. Quand je disais des conceptuels historiques, c'est de cet acabit. Mais en gros, tous les artistes qui ont fait beaucoup de livres, tous ceux qui étaient avec Seth Siegelau tout ça, Laurence Weiner, c'est des gens qui m'ont beaucoup nourri l'œil et l'esprit.

CA - OK. Et donc toi, comme lecteur, est-ce que tu as une pratique de lecture régulière ? Combien de livres le mois dernier, par exemple ?

JN - Je serais incapable de le quantifier...

CA - T'en as toujours un dans ton sac, ou..?

JN - Oui, là, j'en ai un dans ma poche. Sauf quand je suis vraiment trop en période de production d'une œuvre à l'atelier. Je suis un monomane donc là, j'arrive pas du tout à lire, mais sinon lire, c'est à la fois le plaisir et c'est comme ça, en fait, que j'ai mes idées. Je pense que la moitié de mes idées au moins sont venues en aillant un livre, et c'est en pensant à autre chose que le livre. On va croire que je répète tout le temps la même chose : il y a Jérôme Dupeyrat qui vient de sortir un livre...

¹⁸ L'artiste fait référence ici à John Cage.

CA - Oui, je l'ai pas lu encore.

JN - Il vient juste de sortir, je l'ai reçu mais je l'ai pas lu non plus. Mais il nous parlait justement de ce rapport à la lecture... En fait, c'est une interview croisée entre Éric et moi. On savait pas, en fait, que ça allait être publié donc on a un ton assez léger, qui aurait mérité d'être un peu plus poussé mais... Jérôme, je le connais depuis ma troisième année des Beaux-Arts, lui était en quatrième année à la fac, donc on se connaît depuis quelque temps maintenant. Bref, il nous pose la question de notre rapport à la lecture, et je prenais cette citation de Barthes, qui disait qu'il était un très mauvais lecteur. Toutes proportions gardées, je ne me compare pas à Barthes, mais il disait qu'il était un très mauvais lecteur dans le sens où quand un livre l'ennuie, il lui tombe des mains, il arrive pas à le lire, et moi, j'arrive pas à me forcer, ou si l'écriture m'embête, ou j'en sais rien, j'y arrive pas, j'avance pas, je peux relire cinq fois la même page et je finis par... Il y a des livres dont j'ai lu dix pages et puis je lirai jamais les autres. D'un autre côté, quand un livre me plaît vraiment, ça m'amène à penser à plein d'autres choses et donc, je sors du livre, parce que ça met mon cerveau en ordre de marche et donc, quand je lis un livre que j'aime bien, je pense à plein d'autres trucs qu'au livre, et c'est vraiment comme ça que j'ai mes idées.

CA - Mais je crois qu'en fait, j'avais entendu ça, j'ai vu une petite... T'avais fait une petite vidéo pour Arte ?

JN - Ah, je le dis déjà, ça ?

CA - Je crois que...

JN - Je dis en tout cas que le livre est important mais je raconte pas l'histoire de Barthes, parce que sinon ça fait vraiment je suis...

CA - Non, mais que des fois, tu lis et que ça t'amène...

JN - Oui, c'est tout le temps ça, c'est un mot... Je dois avoir des connexions qui se font mal au niveau du cerveau et c'est un mot qui va faire une espèce de connexion débile avec un autre truc et puis après, c'est foutu, je lis plus, je suis dans mon idée et il faut que je fasse un *reboot* après pour continuer la lecture.

CA - Et donc quels types de livres ? Tu disais de la bande dessinée...

JN - Je lis plus beaucoup de bande dessinée, ça me prend trop de temps parce que maintenant, je lis des vrais livres. C'est une blague, hein. En fait, j'ai vraiment appris à lire aux Beaux-Arts, donc assez tard, et le truc, c'est que comme j'ai découvert l'art très tard et que j'étais pas du tout au point - j'étais même complètement à la masse au niveau référent - et que j'ai bien compris qu'on pouvait pas faire sans, en gros, première, deuxième et un peu troisième année, mon atelier, c'était la bibliothèque de l'école, j'empruntais des livres tous les jours, j'ai usé les rayonnages de l'école. Et donc, j'avais ce truc, j'ai appris à lire et j'ai lu beaucoup de livres critiques, théoriques, quand ça commençait à parler d'un philosophe ou d'un truc comme ça, j'essayais de lire. Donc je suis allé vers ça et ça m'a amené à lire un peu. Après, j'ai commencé parce que je me suis rendu compte que j'y avais un intérêt et que je tournais autour de ces questions, donc des livres de vulgarisation scientifique, donc encore un peu du côté théorique, et en passage un peu des deux, je suis arrivé à des personnes comme Borges, et petit à petit, maintenant, je lis beaucoup de romans ou en tout cas d'écriture narrative, même si l'histoire... Je me rends compte que les livres que j'aime, c'est des livres où l'histoire est un prétexte à l'écriture, ça reste des lectures formalistes, entre guillemets.

CA - Des livres qui parlent de livres, d'écriture ?

JN - Non, c'est pas tant ça, mais j'aime bien quand l'histoire n'est pas plus forte que la façon d'écrire, donc dans une idée poétique, poétique au sens large, pas poétique au sens lyrico-cul-cul, quoi. Je lutte un peu contre ça, j'aime bien une écriture un peu sèche. Mais je crois que j'aime la forme de l'écriture, c'est plutôt ça qui me... Mais après, je disais que le contenu ne m'intéresse pas, mais c'est pas vrai du tout. Mais, par exemple, j'aime pas les polars, j'aime pas les livres de suspense, tous ces trucs-là où, en fait, le cerveau est plus pris par une angoisse de ce qui va arriver que par ce qu'on lit.

CA - Et le dernier livre, ou celui que tu as dans ta poche ?

JN - Celui que j'ai dans ma poche, c'est *Ponce Pilate* de Caillois. En fait, je lis souvent plusieurs livres en même temps, j'ai mon livre de poche, au sens littéral, et j'ai mon livre de chevet, et généralement, j'ai mon livre d'atelier.

CA - Ah d'accord, chaque lieu ?

JN - Oui, souvent j'en mets un à un endroit et puis je plonge... Et, ce qui est marrant, c'est que je lisais pas du tout au collège-lycée, quand on me disait de lire un livre, je le lisais pas. J'ai lu aucun livre de ma liste du bac de français, et j'ai eu une bonne note, ce qui est contradictoire, c'est vraiment horrible. Mais je lisais pas du tout et là, coup sur coup, je viens de lire *Macbeth* de Shakespeare et *L'Odysée* d'Homère, donc j'ai l'impression de repasser mon bac de français, donc je récupère un peu des lacunes, et puis si on m'avait dit il y a encore cinq ans : "Tu vas lire du Shakespeare et Homère", j'aurais fait « Pfff... Jamais ». Donc c'est marrant d'arriver à des classiques, alors que c'est plutôt la littérature contemporaine, a priori, qui m'intéresse. A priori parce que là, j'en reviens un peu.

CA - Et est-ce que tu lis sur support numérique ?

JN - Non, j'y arrive pas. Et pourtant je passe ma vie sur un ordinateur. Je lis plein d'autres trucs sur Internet, j'y suis beaucoup trop, mais un livre, j'y arrive pas. Enfin, on revient à la même question du livre d'artiste, de la lecture ou autre, c'est que c'est un temps, c'est aussi une action, c'est le fait de tenir un livre, le fait d'avoir un peu... Enfin, moi, j'ai tout le temps mal aux doigts quand je tiens le... Je lis beaucoup dans le bain et donc, je tiens mon livre comme ça, et y a un truc physique du livre, de la page, de... J'y arrive pas avec les... Je trouve ça froid.

CA - Donc tu ferais pas un livre numérique, si on te proposait ou si..?

JN - Si, parce qu'il peut y avoir un livre d'images et que c'est poser la question, mais si on parle de lecture... En fait, je trouve qu'un livre numérique, il est intéressant s'il est conçu comme tel mais, par exemple, lire un roman, je trouve ça dix fois moins agréable de le lire sur tablette ou sur écran, de façon plus large, qu'en objet. Et puis, vu que beaucoup de mes titres d'œuvres viennent des livres, quand j'ai bien aimé un livre et que je cherche un titre d'expo ou autre, je vais prendre le livre, je le re-feuille, et puis je sors un truc, et je pense que je le ferais pas avec un livre numérique, parce que tu fais quoi ? T'as ton PDF, tu scrolles... Après, je comprends que les gens qui sont des plus gros lecteurs que moi, par exemple, qui lisent beaucoup et qui voyagent beaucoup, je trouve ça super de pouvoir partir avec une bibliothèque entière. Généralement, je pars avec cinq livres quand je pars en voyage et puis j'en lis un. Mais je pars toujours avec beaucoup trop de livres, je suis lent, en fait, je lis pas vite, parce que je sors du livre trop souvent. C'est vrai, je lis vraiment lentement. Je suis

assez fier, comme je suis un mauvais lecteur, quand je sens que je m'approche de la fin d'un livre qui est un peu gros, j'arrête pas de compter le nombre de pages qui me reste, j'ai une sorte de fierté à aller jusqu'au bout. C'est triste, hein ?

CA - Du coup, le premier livre, c'était *Feuilleté* ?

JN - Oui, enfin, le premier livre édité.

CA - Oui, parce que sinon c'était *1+1* ?

JN - *La collection numérique* ?

CA - Oui.

JN - Il y en a avant, *Des plis* notamment. Même, mon premier livre, il s'appelait *Manuel d'encouragement à l'usage des entraîneurs de football*. Elle est introuvable, tu peux y aller.

CA - Ça, c'est ton tout premier livre ?

JN - Oui, que j'avais fait avec un de mes camarades de classe à Angoulême.

CA - Et t'as pas d'images de ça ? C'était quoi en fait ?

JN - Je dois en avoir... Sur la page de droite, il y avait un plan du terrain de foot et il y avait des schémas faits au rouge dessus qui étaient complètement idiots et qui devenaient juste du dessin, en fait, et à côté il y avait des phrases qui étaient des phrases clichés, idiotes, de ce qu'on peut entendre dans des terrains amateurs le week-end, qui veulent souvent pas dire grand-chose, et donc il y avait une espèce de friction poético-idiote entre ces schémas qui veulent rien dire et une phrase à côté qui, en substance... On ne la comprend pas, quoi.

CA - Et donc ça, c'était un projet d'école ?

JN - Oui, c'est ça, j'avais fait ça à l'école.

CA - Donc t'as fait des collaborations aussi ?

JN - Pas beaucoup.

CA - Parce que là, il y a plus de compromis si tu...

JN - Oui, mais je suis trop un ours pour... Oui, j'ai du mal, j'ai trop un caractère de merde. J'aimerais bien mais, justement, il faudrait que je trouve quelqu'un qui ait les mêmes volontés que moi, et je me résous pas à faire des compromis, en fait. Enfin, je veux bien les faire avec moi-même, c'est tout.

CA - Pour *Cahier de Chantenay*, c'est toi qui est allé voir après... T'avais déjà fait, en fait, le projet...

JN - Oui, j'avais déjà une idée et je suis allé voir...

CA - Zédélé ?

JN - Oui.

CA - Et donc c'est souvent toi qui inities... T'as ton projet et tu vas vers l'éditeur, ou t'as déjà eu des cas de figure..?

JN - Je suis allé vers un éditeur. En fait, j'ai quasiment tout fait avec Zédélé parce qu'on s'est rencontré au début. *Titrer*, c'est l'éditeur qui m'a dit : "T'as pas un autre projet ?", et j'en avais plein mes petits cartons, d'anciens, mais comme on me dit à chaque fois où on m'invite à une expo, j'essaye de faire quelque chose de nouveau parce que ça m'excite assez. Et donc, j'ai eu ce projet de *Titrer* à ce moment-là. Oui, ça peut être l'éditeur qui me propose. En fait, je suis assez feignant et je suis un gros bosseur en même temps donc ça donne une espèce de truc étrange mais je crois que si j'ai pas d'occasions ou de trucs comme ça, je peux procrastiner beaucoup. Par contre, quand je m'y mets, je m'y mets à fond. Les gens qui me voient bosser ont du mal à se dire que je suis feignant, ça les fait marrer, mais je crois vraiment profondément que je le suis. Et donc, souvent, on me dit : « Tu veux faire un truc ? », j'ai une occasion de faire un truc, je le fais mais... Parce que c'est pas trop ma nature de démarcher, même s'il faudrait que je le fasse un peu plus. Je suis pas timide longtemps mais je suis un peu timide, j'arriverai pas à faire un livre et puis après aller avec mon petit projet, ça me plairait pas.

CA - Et si, par exemple, un éditeur généraliste ou spécialisé dans un autre domaine que l'art te proposait quelque chose, tu serais..?

JN - Oui, c'est vachement bien. On revient encore à la question de transmission, de diffusion, tout ça, c'est important, donc d'aller là où on nous attend pas. Je suis pas trop pour l'entre-soi.

CA - Mais pour faire un livre selon tes... Enfin, où tu décides de tout, peut-être que tu pourrais pas le faire de la même façon avec un éditeur. Disons que tu pourrais avoir plus de contraintes.

JN - A priori, si l'éditeur vient me voir, c'est qu'il accepte aussi... Par contre, là où moi j'ai une exigence, c'est que s'il vient me voir pour faire un livre, donc un livre d'artiste, il faut qu'il accepte que ça puisse être différent de ce qu'il a fait, puisque c'est un livre qui est œuvre, qui est unique, qui sort d'une collection. Enfin, on peut être invité aussi à rentrer dans une collection mais là, ça devient des contraintes dès le début, où tu fais ton projet en fonction. Mais, par exemple, si j'arrive avec un projet et qu'en fait, il dit : « Ah oui, mais non, nous, la couverture, elle doit être bleue, c'est forcément à l'italienne... », des trucs comme ça, je pense que je dirais : « On fera autre chose ».

CA - En fait, tu as répondu tout seul aux questions que je n'avais pas posé.

JN - Je suis bavard, hein ?

CA - Ça, on l'a dit aussi ? Si tu avais eu des déceptions une fois le livre publié ? Tu donnais juste l'exemple de quand tu t'étais publié toi-même, finalement, t'as pas pu avoir...

JN - Oui, c'est le fait du budget, quoi. De toute façon, c'est toujours compliqué, un rapport aux œuvres. Moi, il me faut du temps pour pouvoir regarder mes travaux une fois qu'ils existent. Généralement, ils sortent, je suis hyper enthousiaste et puis une semaine après, il faut plus m'en parler.

CA - Et, du coup, on en a un peu parlé mais toi, quand tu fais ton projet, est-ce que tu as en tête ce lecteur, en quelque sorte, ou ce regardeur, quand tu conçois et que tu réalises le livre ?

JN - Oui.

CA - C'est une contrainte, c'est un moteur pour créer ?

JN - C'est là. Tu fais un livre, c'est qu'il doit être... Après, t'y penses mais c'est pas forcément pour ça que tu vas aller dans le sens qu'il faut. C'est comme quand tu fais une exposition, quand tu fais une sculpture, tu penses à la taille de l'espace, au fait que quelqu'un va tourner autour. De la même façon, un livre, tu vas penser au fait que quelqu'un va le manipuler.

CA - Mais est-ce qu'il est différent, du coup, celui-là, le regardeur ?

JN - Non, vu que c'est intrinsèque à l'objet. À la fois on y pense et ça change rien, c'est juste que c'est une composante.

CA - Et donc comment tu l'imagines, ce lecteur ? Mais on a déjà un peu répondu... J'avais marqué est-il un adulte...

JN - J'en sais rien...

CA - Un amateur d'œuvre d'art ? Peut-il être un enfant ?

JN - Il peut être n'importe qui. J'ai un enfant et je me rends compte que je commence à lui sortir ma collection pas des livres que j'ai faits, mais de livres d'artistes. L'autre fois, on est allé au Frac Bretagne et Zédélé avait édité Dominator... Je sais pas si tu vois ce que c'est ? Donc Pascal Rivet, un artiste qui fabrique des faux engins, notamment en bois, et donc, il avait fait une moissonneuse-batteuse à l'échelle une, et c'est le livre de la fabrication de cette moissonneuse-batteuse en bois, et ça prend tous les codes du livre pour enfants : c'est un petit livre carré, avec... Et donc là, ça joue encore l'ambiguïté, c'est plutôt un livre pour adultes a priori, parce que le sujet, il est plus adulte, et ça prend les codes du livre pour enfant, et, en même temps, je me suis retrouvé à le montrer à mon fils.

CA - Oui, donc tous tes livres, on peut les mettre dans les mains de personnes différentes, etc, c'est pas..? Ils seront pas..?

JN - Le truc, c'est que, à partir du moment où tu fais un livre qui se diffuse, où t'es plus là, où il y a pas le lieu de l'expo et tout, tu gères plus rien, donc les gens qui ont des espèces de positions, de *statements* hyper arrêtés comme ça, tu te dis qu'ils se racontent leur petite histoire. Quand ils vont se réveiller, ça va être douloureux. Tes livres, t'as beau faire un truc hyper beau, les pages vont être arrachées, on va faire

tomber de l'eau dessus... Même s'ils en prennent soin, on est à l'abri de rien. Le bouquin va peut-être servir pour caler quelque chose dans la baraque, enfin, j'en sais rien, tu prends ce que t'as sur le moment. La personne va écrire au Bic en mettant une feuille dessus, il va être gravé. C'est la vie de l'objet. Oui, j'arrive pas à me dire : "Non, ce livre-là, il faut avoir de longs ongles pour..."

CA - Non, mais peut-être qu'il y aurait un lecteur idéal pour recevoir ton travail.

JN - Le lecteur idéal, c'est celui qui a la curiosité de l'ouvrir. Moi, j'ai une volonté universaliste, je veux propager la bonne parole, je veux être le Messie.

CA - Et est-ce que t'as déjà participé à des rencontres avec des lecteurs ? Comme ça peut se faire dans d'autres...

JN - Si j'ai fait des séances de dédicace, par exemple ? Des signatures ?

CA - Oui, ou des rencontres, comme il peut y avoir des rencontres littéraires avec des...

JN - En fait, je suis jamais allé à une rencontre littéraire. C'est une table ronde, tu veux dire, où on parle de sa pratique ?

CA - Oui, ou tu peux même être tout seul à présenter tes livres.

JN - Oui, je l'ai déjà fait plusieurs fois.

CA - Et du coup, t'as eu un retour des lecteurs ?

JN - En fait, généralement, ils l'ont jamais lu. Ils viennent parce que c'est dans le champ de l'art et ils sont là parce qu'ils suivent l'actualité d'un lieu, ou c'est dans une école, et il y a plus de chances pour qu'il le lisent après qu'ils l'aient lu avant.

CA - Donc t'as déjà fait dans des écoles aussi ?

JN - Oui.

CA - Dans le cadre de *Cahier de Chantenay* ou pas du tout ?

JN - Quand je parlais d'écoles, c'était plutôt d'écoles d'art. Après, si, j'ai déjà fait un livre avec des collégiens. Avec le Frac, tu le trouveras au Frac, c'est le Frac Pays de la Loire. J'étais en résidence à Châteaubriant et, dans un collège, on a fait un abécédaire, enfin un abécédaire inversé. Après, moi, j'étais accompagnateur, c'est un livre des enfants, enfin des collégiens. C'est pas un livre de moi mais c'est moi qui ait accompagné ce travail.

CA - Et donc, il a un statut différent par rapport à ce que t'as fait ?

JN - Il a pas un statut d'œuvre pour moi. C'est un livre d'artiste des enfants.

CA - Est-ce que t'as dans ta collection de livres d'artistes des livres où, comme dans *Cahier de Chantenay*, on pourrait écrire, dessiner, découper ou transformer, en fait, le livre ?

JN - S'ils sont prévus pour ou où il y a le potentiel ?

CA - Oui, voilà, qui ont le potentiel.

JN - En fait, *Feuilleté*, il vient essayer de comprendre un livre qui est *Wit – White*¹⁹ de vries. Tu vois ou pas ? C'est un livre blanc. Donc ce livre blanc, qui est hyper complexe comme objet, à comprendre, à appréhender, et qui, en même temps, me faisait un truc mais je le comprenais pas. Et donc, je me suis dit : « C'est quoi un livre blanc ? » et « Le truc du livre blanc, c'est de regarder un objet pour ce qu'il est ». Et donc, je me suis mis à *Feuilleté*, et je me suis dit qu'en fait, le truc du livre blanc, c'était juste regarder un livre, et donc l'idée des traces de doigts, c'est à la fois le truc sacrilège par rapport à ce livre qu'on doit pas salir, de signature ultime, donc de livre unique, pour un objet, et en même temps, de façon plus poétique et un peu moins rieuse, c'est la trace de mon regard, puisqu'un par un, j'ai vraiment fait cet effort de feuilleter le livre juste pour ce qu'il est, une succession de pages. Donc voilà, c'était juste pour revenir aux bouquins de de vries. Après, il y a Éric Watier qui a beaucoup de livres qui sont détachables, qui sont à activer et que j'ai jamais activés...

CA - Oui, c'était ça, la question : est-ce que tu les as déjà activés ?

¹⁹ vries, herman de et SCHAGEN, Johan C. van. *Wit white*. Brest : Z??d??l?? ??d., 2012. ISBN 978-2-915859-41-6.

JN - Non, je les active pas, ou alors, il me faudrait deux exemplaires. J'ai peut-être eu des trucs comme ça mais j'en prendrais deux. C'est là où je suis aussi un peu fétichiste de l'objet, mais même, Éric, il a fait un livre sur Blurb - je sais pas si tu vois, c'est les trucs d'auto-impression, où il te font un livre pas très cher, qui ressemble vraiment à un livre de poche, un peu épais - et dessus, il demande à ce qu'on déchire la couverture pour que le livre soit fini, parce qu'en fait, c'est couverture obligatoire, et généralement, Éric, il y a pas de couverture sur ses livres. Et donc il y a écrit dessus - « Pour finir le livre, merci de déchirer la couverture ». Bien sûr, je ne l'ai pas déchirée. J'en ai parlé avec lui, je lui ai demandé : « Est-ce que tu penses qu'il y en a beaucoup qui le déchirent ? »

CA - Oui, c'est ça, est-ce que tu veux vraiment que toi, on l'active ?

JN - De toute façon, de la même façon que tu sais pas... Tu t'en fous, il a tous les potentiels, donc après, ce qu'il devient, on s'en fiche, quoi. Et c'est ce que je demandais aussi à Éric : « Tu demandes à ce qu'ils le fassent, est-ce que ça te dérange qu'on le fasse pas ? » Il s'en fout, enfin, tu vois, le livre, il existe, il a un protocole, que les gens le suivent ou pas... On peut pas... Je pense qu'être *control freak* comme ça sur le devenir d'un objet qui nous échappe complètement à partir du moment où il est mis en circulation, ça doit foutre des ulcères aux *control freaks*.

CA - Je crois qu'on a fait le tour. Juste s'il y a des trucs que j'ai pas abordés ou dont t'avais envie de parler ? Des livres que t'as faits qui te paraissent importants ? Ou s'il y a des questions qui t'ont semblé un peu inadaptées, si tu ressens un jugement de valeur ?

JN - Non, et puis même, on peut pas l'avoir parce que je pense qu'on arrive avec ces livres-là auprès des ayatollahs du livre d'artiste, il y a des poils qui vont s'hérisser.

ANNEXE 8 - ÉTUDE Q 2018

1. Images du recueil des q-sorts (étude 2018 et 2019)



Figure 13 : vue d'ensemble de l'espace

CLASSER LES LIVRES DE L'ÉTAGÈRE SELON VOTRE ENVIE DE LES LIRE				
-	0	+	++	
2 LIVRES	4 LIVRES	6 LIVRES	4 LIVRES	2 LIVRES

Figure 14 : grille de classement

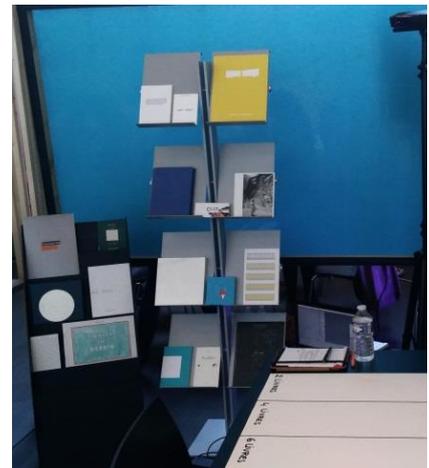


Figure 15 : espace dédié au recueil des q-sorts

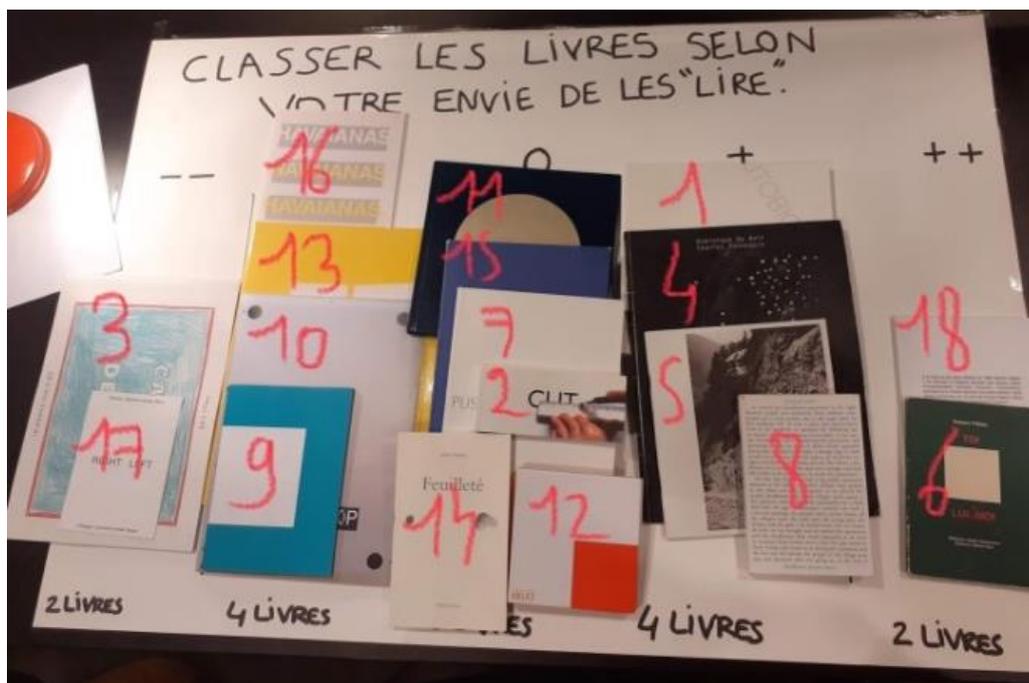


Figure 16 : numérotation des livres d'un des classements



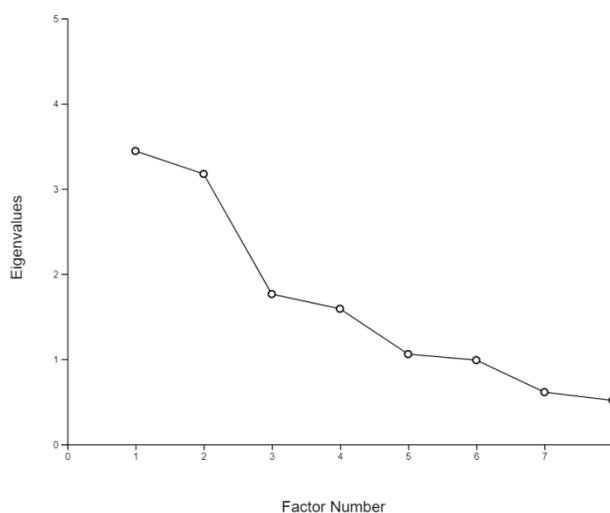
Figure 17 : photographie d'un classement réalisé

2. Traitement des données de l'étude 2018

On a procédé à la saisie des données recueillies lors de chaque enquête dans le logiciel Kade²⁰ : les énoncés de l'étude - les 18 livres de l'échantillon, ainsi que les q-sorts à partir des photographies réalisées à l'issue de chaque classement. Le logiciel a généré le tableau des corrélations²¹ suivant :

Correlations between Q sorts														
Participant	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
1	100	29	-38	29	-38	-38	25	-29	17	63	17	13	8	58
2	29	100	-13	42	-13	17	4	0	-4	29	21	-21	46	38
3	-38	-13	100	-8	50	13	13	58	71	-4	0	38	0	-17
4	29	42	-8	100	0	-25	-8	21	4	17	38	-8	8	71
5	-38	-13	50	0	100	4	13	67	42	-29	-21	8	-50	-17
6	-38	17	13	-25	4	100	-17	25	-25	-4	-13	-13	8	-8
7	25	4	13	-8	13	-17	100	0	42	4	-4	38	-13	8
8	-29	0	58	21	67	25	0	100	58	0	4	38	-17	13
9	17	-4	71	4	42	-25	42	58	100	21	17	58	4	17
10	63	29	-4	17	-29	-4	4	0	21	100	58	50	17	42
11	17	21	0	38	-21	-13	-4	4	17	58	100	42	46	33
12	13	-21	38	-8	8	-13	38	38	58	50	42	100	-4	4
13	8	46	0	8	-50	8	-13	-17	4	17	46	-4	100	4
14	58	38	-17	71	-17	-8	8	13	17	42	33	4	4	100

Pour déterminer le nombre de facteurs, on a tenu compte de trois éléments : le fléchissement dans le diagramme des éboulis, les valeurs propres des facteurs et la variance expliquée.



Sur le diagramme des éboulis, on remarque que la courbe connaît un premier fléchissement au niveau du 3^e facteur, puis un second moins important au niveau du 5^e facteur. Selon le « test du coude » de Cattell, la première cassure de la courbe, la plus nette, invite à retenir trois facteurs.

²⁰ BANASICK, Shawn. shawnbanasick/kade. [S. l.] : [s. n.], 8 juillet 2021.

²¹ Le logiciel se base sur le coefficient de corrélation de Pearson.

Unrotated		Factor Matrix							
Nm	Participant	Factor 1	Factor 2	Factor 3	Factor 4	Factor 5	Factor 6	Factor 7	Factor 8
1	1	0,7732	0,0808	-0,3791	-0,2488	0,1719	0,1477	-0,3046	0,0255
2	2	0,5392	-0,0076	0,5249	-0,0409	0,5162	-0,0242	0,0018	0,3472
3	3	-0,4248	0,7059	0,1867	0,2158	0,0865	-0,1799	-0,2156	-0,1205
4	4	0,5509	0,2019	0,4306	-0,5212	-0,2111	-0,2188	0,1684	-0,0883
5	5	-0,5958	0,5202	0,1903	-0,3781	-0,0029	0,0129	0,0559	0,3609
6	6	-0,2588	-0,1164	0,5514	0,3263	0,2548	0,6138	0,0913	-0,1912
7	7	0,0482	0,3946	-0,4962	-0,1144	0,6044	-0,0149	0,4457	-0,0693
8	8	-0,3117	0,7392	0,4446	-0,12	-0,0905	0,1461	-0,0251	-0,0349
9	9	-0,0309	0,8993	-0,1329	0,028	0,168	-0,2195	-0,2366	-0,0863
10	10	0,6958	0,3472	-0,1224	0,2687	-0,1282	0,4126	-0,1777	0,2251
11	11	0,6025	0,3255	0,1532	0,3947	-0,3794	-0,128	0,3363	0,1248
12	12	0,1041	0,7316	-0,3599	0,3595	-0,1719	0,1864	0,1708	-0,0254
13	13	0,4483	-0,0909	0,3298	0,6102	0,2316	-0,4362	-0,0653	-0,1035
14	14	0,6994	0,2519	0,2132	-0,4495	-0,0204	0,1647	0,0044	-0,3387
	Eigenvalues	3,443185	3,174213	1,763487	1,591236	1,058614	0,988006	0,612478	0,516036
	% Explained Variance	25	23	13	11	8	7	4	4

Sur le tableau, on voit que la valeur propre²² est supérieure à 1 sur les 5 premiers facteurs. Selon la règle de Kaiser-Guttman, on peut donc retenir jusqu'à 5 facteurs. Il est conseillé d'atteindre un pourcentage de variance expliquée cumulée supérieur à 70 %. Ainsi, les facteurs étudiés résumeront 70 % de l'information. En additionnant la variance expliquée des trois premiers facteurs, on atteint seulement 61 % de variance, mais avec 4 facteurs, on parvient à 72 %. On en retiendra donc 4.

La méthode d'extraction des facteurs utilisée est l'analyse en composantes principales (ACP). Cette méthode de réduction des dimensions permet de résumer l'information contenue dans un large ensemble de données en un certain nombre de variables : les composantes principales.

Après avoir extrait les 4 facteurs grâce à l'ACP, on a appliqué une rotation Varimax. Cette rotation orthogonale permet d'obtenir une structure claire des facteurs²³ simplifiant ainsi leur interprétation.

²² En anglais, elles sont appelées eigenvalues comme sur le tableau.

²³ C'est-à-dire des facteurs marqués par de fortes corrélations avec certaines variables et par de faibles corrélations avec d'autres.

Factor Matrix with Defining Sorts Flagged							
Part. No.	Q-sort	Factor	Factor	Factor	Factor	Factor	Factor
% Explained Variance		17	22	15	15	17	
8 8		0,2007	0,8877 Flagged	-0,1436	0,1436	-0,0822	
3 3		-0,2017	0,8424 Flagged	-0,0686	0,0686	0,0716	
9 9		0,0291	0,7721 Flagged	0,4357	-0,4357	0,2033	
5 5		0,0287	0,7309 Flagged	-0,0212	0,0212	-0,519	
12 12		-0,2222	0,5201	0,5049	-0,5049	0,4796	
7 7		-0,0827	0,1965	0,6098 Flagged	-0,6098	0,0056	
6 6		-0,1092	0,1505	-0,6698	0,6698 Flagged	0,0884	
11 11		0,2518	0,1045	0,0531	-0,0531	0,7557 Flagged	
4 4		0,8919 Flagged	0,0657	0,0212	-0,0212	0,0335	
10 10		0,2564	0,0119	0,3533	-0,3533	0,7079	
14 14		0,8425 Flagged	-0,0031	0,2428	-0,2428	0,1772	
2 2		0,6083 Flagged	-0,0782	-0,2772	0,2772	0,3393	
13 13		0,0511	-0,152	-0,3571	0,3571	0,733 Flagged	
1 1		0,4568	-0,3338	0,6354 Flagged	-0,6354	0,2937	

Le tableau fourni par le logiciel permet d'observer à quel point les individus sont représentatifs des différents facteurs. À cette étape, appelée *flagging*, on peut réajuster ou confirmer les résultats de l'analyse factorielle en sélectionnant les individus pour chaque facteur. Le *flagging* a permis de sélectionner les individus les plus représentatifs automatiquement avec un seuil à $P < 0,05$. On a ainsi obtenu 4 facteurs dont un facteur « bipolaire ²⁴», le facteur 3. Le facteur 1 compte 3 individus (4, 14 et ²⁵), le deuxième, 4 (8, 3, 9 et 5), le troisième 3 (6, 1 et 7), et le quatrième 2 (11 et 13). Les q-sorts réalisés par les enquêtés 10 et 12 ne sont pas rattachés à un facteur. En effet, ils sont présents de manière équilibrée sur les facteurs 2, 3 et 4. Par conséquent, leurs commentaires ont été pris en compte dans les remarques générales mais pas dans l'analyse des facteurs.

3. Commentaires des enquêtés recueillis à l'issue des classements (étude 2018)

Participant 1

homme + 65 ans

retraité (auparavant architecte)

« J'étais architecte alors j'aime beaucoup ça la texture »

²⁴ Un facteur est qualifié de bipolaire lorsqu'il réunit des individus qui ont une même structure de perception (i.e. les éléments déterminants du facteur sont les mêmes) qui s'exprime dans une vision diamétralement opposée.

²⁵ Les individus sont indiqués ici par ordre décroissant d'importance pour chacun des facteurs.

+2

Cut : « j'aime bien les petits formats [...] et alors celui-là je le trouve très rigolo... Il arrive à faire animer des dessins »,

Toi, par lui et moi : « j'aime bien les petits formats » (il parlait de celui-ci et de *Cut*)

-2

Basic Space : « un adulte n'a pas envie de lire ce genre de livre [...] il est fractionné de plusieurs façons, c'est pas très pratique [...] mais pour des enfants je conçois très bien »

Left Right : « ça c'est une notice » , « celui là je le considère comme une notice d'appareil ménager »

Participant 2

femme + 65 ans

retraîtée (auparavant professeur d'espagnol)

+2

Cloak : « c'est parce qu'il est beau... C'est ma couleur préférée... C'est un livre beau qui m'attire, j'ai été attirée tout de suite en le voyant... j'avoue que j'ai pensé à Majorelle, c'est un bleu Majorelle. Je trouve qu'il y a de belles photos dedans, j'aime bien la jaquette c'est intéressant... qu'il y ait une autre image dedans »

Cloudbuster project Maroc : « c'est la forme des bouquins que je prends pour le train, je fais de longs voyages en train et j'adore avoir des bouquins comme ça... C'est la forme hein ? C'est pas le sujet » Pourtant durant le classement, elle avait dit : « Là, y a pas de texte alors c'est un peu gênant »

Elle dit avoir hésité avec *Basic Space* : « peut-être celui-ci pour mes petites filles »

-2

Left Right : « je trouve c'est dommage de mettre sur un beau papier, je n'appelle pas ça un livre »

Laptop book : « celui-ci il fait trop notice de machine à laver, je sais pas ce qu'il a fait le sujet ne m'intéresse pas et la forme ça correspond à un écran mais pas à mon écran d'ordinateur »

commentaires sur les autres livres : « Moi j'ai des copains qui ont fait des livres de ce format là alors j'aime bien » (*Feuilleté* classé en 0), « Ah, c'est beau ! » (*Havaianas* classé en +1)

Participant 3

femme 45/55 ans

bibliothécaire

+2

Basic Space : « Le côté livre-objet sur celui-ci, le côté découverte, le côté de la surprise [...] pour moi c'est plus qu'un livre, y a plusieurs lectures. On peut jouer avec, ça peut être un objet. Moi si je l'avais chez moi, je crois que j'aimerais le poser dans un endroit pour que quand les gens arrivent, le voient, on peut le tourner le lendemain, on peut en faire autre chose. Je pense que chaque personne qui l'a en main peut faire une lecture différente [...] C'est étonnant. Pour moi il est étonnant. Il y a une création qui est pour moi presque une œuvre, ça va au delà du livre [...] c'est vrai que j'y suis sensible parce que moi je vous disais je travaille en médiathèque plutôt en section jeunesse et j'ai beaucoup de mission auprès des tous-petits les 0-3 ans" [...] puis elle évoque Jeanne Ashbé et son livre qu'on peut mettre en tour de lit "C'est une manière d'amener le livre vraiment chez les tous-touts-petits déjà, comme un objet [...] «J'aime beaucoup le travail de Jeanne [...] donc je pense que je suis influencée aussi »

Cahier de dessin : « ça parce qu'il y a beaucoup de choses. J'aime à la fois le côté naïf, les couleurs et puis surtout la double lecture qu'on peut y faire [...] en plus j'ai un défaut, je ne sais pas feuilleter comme ça (à l'endroit), je feuillette souvent comme ça

[...] à la première lecture, j'avais pas vu moi, le profil qui se dessinait, je l'ai vu à la deuxième lecture, et c'est ça qui m'intéresse [...] y a aussi la surprise, y a aussi différents niveaux de lecture [...] c'est étonnant »

À la question du lien entre ces deux livres : « peut-être aussi le lien à la couleur [...] le côté ludique aussi [...] plus je le regarde et plus je vois de choses, c'est presque un livre... » Elle évoque les cherche et trouve.

Elle explique avoir hésité avec *Dans la lune* : « il y a aussi beaucoup de choses dans celui-ci, il y a une progression qui est intéressante [...] et l'approche du livre sans texte aussi [...] il y a un côté flip book [...] pareil il y a tout un côté ludique »

-2

Havaianas : « ça ne me parle pas [...] c'est peut-être l'illustration [...] si je passais plus de temps peut-être qu'ils passeraient dans une autre case »

Laptop Book : « il me renvoie à mon univers de travail, je suis toute la journée sur l'informatique alors »

Participant 4

homme 18/25 ans

étudiant en informatique

+2

Cut : « Il m'a plu tout de suite car déjà c'est original [...] et quand on commence à le feuilleter, on se dit c'est tout le temps la même chose, sauf à un moment où on se rend compte «ah ça a changé... ah ben ah ben ah ben en fait bam franchement c'est génial ! »

Toi, par lui et moi : « je le trouve juste super original et la fin m'a ému [...] j'ai regardé juste la fin et du coup j'ai trop envie de le lire en entier »

Je le questionne sur ce qui est commun aux +2. Il répond : « ils sont tous les deux très originaux »

Il dit avoir hésité avec *Havaianas* (pour mettre en +2) : « il se lit vite donc je l'ai lu, enfin je l'ai regardé, et en fait je trouve ça super métaphorique, le fait qu'il y ait pas la trace de pied à la fin ça veut dire [...] moi je vois qu'on rencontre des gens dans la vie et que au final ils commencent à mourir, au final même si on est tout seul on sera jamais tout seul, je trouve ça beau »

-2

Feuilleté : « lui, il raconte rien [...] je trouve pas intéressant ce qu'il veut dire ou alors j'ai pas compris »

— qu'est-ce qui a pu te rebuter ?

— on aurait pu intervertir deux pages sans qu'il y ait de conséquences vraiment notables, on aurait pu commencer par la fin »

Laptop book : « ben c'est que des images d'ordinateur, ça m'intéresse pas tant que ça »

Concernant les livres en négatif, il dit avoir hésité avec plusieurs : « il y en a pas mal que je voulais rétrograder, y en a des très bons mais y en a des pas si bons que ça ». Il parle notamment de *Cloudbuster project Maroc* : « lui il est intéressant parce que [...] les couvertures sont couvertes de texte et par contre on est inondés d'images à l'intérieur [...] les images c'est cool quand ça vient donner de la légèreté à un texte là on est noyés dans les images »

Participant 5

homme 35/45 ans

enseignant (école primaire)

+2

Havaianas : « le graphisme, les chaussures et à travailler en maternelle je me suis même dit qu'on pouvait reproduire les pages graphiquement avec des chaussures trempées dans la peinture donc j'ai pensé aux élèves maternelles en fin de compte »

Cahier de dessin

Je lui demande s'il voit un lien entre les deux (il l'avait placé en +2 avec *Havaianas*) : « ils me donnent envie de les prendre, de les travailler, de les utiliser, de partir avec »

Il dit avoir hésité à mettre *Basic Space* et *Dans la lune* en +2 : « j'ai pensé aux petits notamment, le format s'il tenait dans les mains, c'est facile à attraper" et *Dans la lune* "les formes géométriques, les couleurs, on a envie d'entrer dedans ». Il ajoute : « tous ces ouvrages sont exploitables graphiquement, plastiquement ».

-2

Cut : « c'est un cauchemar à l'école la mesure, voilà donc je l'ai tout de suite mis de côté »

Cahier de Chantenay : « pareil c'est les cahiers, les lignes sans rien dessus, ce sont les élèves qui ne produisent pas »

Je lui demande s'il voit un lien entre les deux : « les deux m'angoissent »

Participant 6

femme + 65 ans

professeur (sciences humaines)

+2

Elle classe les livres en +2 sans hésitation.

Feuilleté : « j'ai aimé le titre, l'écriture, par rapport au thème c'était très lié, j'aime beaucoup la taille, l'épaisseur [...] j'ai flashé »

La stratigraphie des images : « celui-là m'a attiré et je suis allée voir l'intérieur, je l'ai mis là je l'aurai peut-être pas fait un autre jour mais comme on vient de voir la conférence sur les momies et comme juste en regardant je vois les squelettes [...] ça a fait tilt »

Quand je l'interroge sur le lien éventuel entre les deux « oui oui y a quand même ce gris, un petit format, l'épaisseur, pas lourd [...] quand même j'aime bien un peu de discrétion donc je pense que par rapport aux autres [...] y a quelque chose qui me convient »

-2 Là encore, elle classe les livres sans hésitation.

Trou type : « alors celui-là il me fait peur pour être clair [...] et quand je suis allée voir l'intérieur, ah non, j'aime pas du tout [...] le noir et tous les trous, il y a quelque chose qui m'arrache, c'est physique »

Toi, par lui et moi : « en fait il est abîmé là et ça m'a... ces deux là me paraissent sales [...] j'aime pas ce vert et le carré blanc là ça m'a pas, non c'est plutôt repoussant pour moi »

Elle dit à propos des livres qu'elle classe en +1 : *Cloak* : « tiens la couverture m'emballe pas mais pour le coup l'intérieur [...] j'ai vraiment envie d'aller regarder », *Dans la lune* : « je suis très sensible aux formes rondes, à la lune tout ça donc ça m'a donné envie », *Spaces* : « celui-là m'a plus pas mal parce que le format [...] c'est vrai que c'est un format que j'aime beaucoup [...] c'est que de la forme et ça me plaît bien, *Basic Space* : « ça je vois une copine, je lui offrirai ça ».

Elle dit à propos de deux livres qu'elle classe en -1 : *Cahier de Chantenay* : « là, le format et les intérieurs ni l'un ni l'autre, et j'en ai assez des cahiers », *Autobiography* : « ça par exemple c'est trop lourd pour moi » (elle parle du poids du livre).

Participant 7

homme + 65 ans

ancien agent de sécurité actuellement sans emploi

Il a une pratique d'écriture régulière (de poésie)

+2

Basic Space : « c'est les seuls vraiment intéressants [...] j'avais pas pensé à cette forme là, là c'est vraiment original, j'aurai pu l'acheter EMMAÛS celui-là s'il était pas très cher »

Toi, par lui et moi : « c'est un truc d'enfant donc forcément il y a de l'interprétation possible. Il y a du sens possible [...] parce qu'on peut donner du sens (en parlant de la poésie pour enfant) ils ont pas encore la modification culturelle, enfin la façon de penser des adultes »

-2

La stratigraphie des images : « c'est tiré par les cheveux, ça m'énerve parce que je cherche une interprétation »

Plis pages : « Je peux rien faire avec ça »

sur les livres en - et -- : « tout ceux là ce qui m'énerve parce qu'y a aucune interprétation possible, l'idée qui me vient c'est qu'est-ce qu'ils ont encore été cherché pour vendre un livre, voilà pff... c'est lamentable... c'est des livres normalement je les repose »

Il dit à propos des autres livres : *Cahier de dessin* (o) : « Il faut une légende », *Havaianas* (o) : « ça le mélange des couleurs, je peux le mettre là, ça peut être intéressant »

Left Right (o) : « bon celui-là il est rigolo »

Autres commentaires pour lesquels je dois retrouver les livres : « la forme des livres c'était surtout pour présenter ma poésie donc voilà par exemple ça c'est une idée intéressante [...] là je comprends pas, le délire, je comprends pas, je comprends pas, ça ça m'énerve [...] ça je sais pas à quoi ça sert, moi il faut que je puisse instrumentaliser [...] c'est comme un tableau, j'ai des tableaux je les regarde et ça me fait du bien [...] mais là je peux rien faire avec ça [...] et là j'arrive pas à donner de sens [...] en fait faut que le livre se singularise par la couverture des fois, des fois c'est

une catastrophe [...] non mais en même temps c'est difficile votre truc parce que y a pas de sens dans les livres ! »

« c'est tiré par les cheveux [...] celui là il m'énerve (il le répète 5 fois de suite) tout ça ça m'énerve ».

Il dit à propos du classement : « c'est marrant mais je fais pareil dans ma bibliothèque mais c'est beaucoup moins difficile parce qu'y a du contenu, là c'est que de la forme ».

Participant 8

femme 18/25 ans

photographe

+2

Cloak : « celui-là au premier abord il m'a pas forcément attiré [...] par contre j'aime beaucoup les photos dans les tons bleus et je suis très sensible aux images, le fait qu'il y a certaines pages qui se déplient et que ce soit pas les mêmes tonalités. J'aime bien l'odeur aussi [...] l'intérieur m'attire beaucoup en fait. On a envie de s'y perdre et de regarder vraiment les détails [...] par contre la couverture non [...] moi je suis très sensible aux odeurs des livres »

Dans la lune : « là parce que j'aime bien la lune [...] on a envie de le feuilleter plusieurs fois en fait pour voir justement le cycle de la lune »

Sur le lien : « je pense que c'est en rapport à tout ce qui est rêve et ça donne plus de superbe cette couleur bleue ». Plus tard elle ajoute : « c'est un peu les livres comme quand on est plus petits où vraiment on se perd dans le livre et on regarde plus que les images. Après moi j'aime aussi lire des livres » (sous-entendu avec du texte)

-2

Cahier de Chantenay : « celui-là parce que moi ça me rappelle les cahiers d'école et clairement ça me donne pas trop envie de regarder ce qu'il y a dedans [...] ça me parle pas du tout en fait. C'est trop linéaire en fait, trop carré [...] ça m'attire pas »

Laptop book : « des photos d'ordinateur donc je sais pas c'est pas très passionnant, non ça me laisse complètement stoïque en fait "le côté carré [...] froid" »

Participant 9

femme 25/35 ans

documentaliste (cursus en Lettres modernes)

+2

Trou type : « celui-ci c'est par le côté tactile ; la graphie et la couverture également mais le toucher [...] qui sort de l'ordinaire [...] pour l'imaginaire de l'histoire que ça peut procurer par une autre approche »

Toi, par lui et moi : « celui-ci c'est pour le côté au niveau de la graphie, tout ce qui fait penser à des manuscrits. J'aime beaucoup. Le titre également. La couverture et le titre. c'est un peu l'aspect vieux livre en fin de compte qui m'a attiré [...] qui fait penser à des brouillons d'écrivains »

Elle dit avoir hésité à mettre en +2 *Cahier de dessin* (+1) : « l'originalité, le fait de pouvoir écrire l'histoire » et *Basic Space* (+1) : « son graphisme, sa géométrie que j'ai trouvé originale »

-2

Laptop book : « alors là c'est pour le côté ordinateur à l'intérieur qui m'a beaucoup moins intéressé [...] j'avoue que j'ai pas trouvé beaucoup d'intérêt »

La stratigraphie des images : « et celui-ci c'est pour les illustrations intérieures médicales qui m'ont pas donné envie »

Elle dit avoir hésité à classer *Left Right* (-1) en -2 : « étant vraiment très restreint »

Participant 10

homme 35/45 ans

mètreur

+2 : Il dit à propos des livres classés en +2 : « j'ai eu du mal à les trouver [...] parce que du coup dans tout le lot y en avait pas beaucoup qui me branchaient à fond »

Autobiography : « celui-là y a des photos derrière, parce que j'aimerais bien essayer de reconnaître les gens, par curiosité »

Cloak : « celui-là parce que c'est bleu, un éclairage assez sombre mais je trouve les photos de qualité »

En parlant des deux livres classés en +2 : « je pourrai passer un petit peu de temps à les regarder pour savoir pourquoi on a pris ces photos et pourquoi en bleu »

Je lui demande s'il voit un lien entre les deux. Il me répond : « y a le côté pavé »

Il dit avoir hésité à mettre *Cut* (+1) en +2 : « lui il m'avait tapé dans l'œil dès que je l'ai vu dès le début, peut être l'effet "règle" par rapport à mon métier de mètreur. Il était petit et la photo de bonne définition, l'image qui m'a tapé dans l'œil mais pas assez pour arriver là parce qu'en fait il sert à rien »

-2

Havaianas : « ici c'est les couleurs, j'aime pas juste les couleurs primaires, je trouve ça simple, sans intérêt et j'aime pas du tout les tons. Ça ça me revient maintenant parce que j'avais pas trop fait attention tout à l'heure »

Left Right : « j'ai pas trouvé beaucoup d'intérêt »

Participant 11

femme 45/55 ans

technicienne dans l'évènementiel (cursus en architecture)

+2

La stratigraphie des images : « celui-ci parce qu'au niveau de l'image je pense qu' y a vraiment quelque chose à découvrir [...] donc c'est intéressant de revenir dessus, de creuser un petit peu [...] ces images elles m'intriguent, moi j'aime bien les cartes [...] j'aime bien ces mélanges de cartes et de dessins »

L'inventaire des destructions : « celui-là parce que y a vraiment une histoire à lire... C'est un des rares »

-2

Feuilleté : « ça me touche pas ça, je ne suis pas assez poète pour que ça me touche. Je ne comprends pas. Je suis assez hermétique à ça »

Cahier de dessin : « et puis le coloriage je déteste donc même si on me parle du coloriage à l'envers, de refaire un contour c'est pareil, je suis un peu allergique »

Elle dit avoir hésité à mettre *Laptop book* (-1) en -2 : « ça vraiment un format publicitaire, bon le travail de l'artiste... ça me touche pas beaucoup »

Participant 12

femme 35/45 ans

personnel administratif des universités

+2

Toi, par lui et moi : « le fait que ce soit fait à la main, ça accroche pour moi, c'est personnel » (elle parle de l'écriture manuscrite).

Basic Space : « il y a des livres pour lire et il y a des livres qui sont des objets d'art; pour moi c'est plus l'objet qui m'attire que peut-être l'histoire. Ça peut être une

histoire racontée par la forme pas forcément les mots qui sont écrits et dans ce cas c'est très intéressant. C'est ludique. C'est la forme qu'il a, les couleurs, c'est très attirant, on peut jouer, c'est comme un jouet »

Elle dit avoir hésité à classer les livres suivants en +2 : *Cloak* (+1) : « je pensais que c'était un livre traditionnel [...] de belles images un peu à déchiffrer, c'est pas clair ce que ça représente, je pense que ça vaut la peine de découvrir l'histoire racontée à travers des images [...] et le fait que ce soit un peu obscur avec des couleurs comme ça, ça donne un peu plus un sentiment que ça cache quelque chose », *Autobiography* (+1) : « on peut regarder dans plusieurs directions, c'est un objet pour s'amuser à découvrir ce qui est caché par exemple les visages qu'on peut regarder et on se pose la question s'il y a des liens entre les mots écrits et les visages [...] pour réfléchir », *Trou type* (+1) : « j'aimais l'aspect graphique du livre et le fait que [...] les perforations ça ajoute aussi une dimension de toucher, pour moi c'est intéressant. Après le noir aussi ça m'attirait » et *Inventaire des destructions* (+1) : « c'était la curiosité, si c'était une histoire continue ou des fragments de quelque chose et est-ce qu'il faut trouver des liens entre les petites parties [...] ça m'intriguait »

-2

Cahier de Chantenay : « je pense que ça aussi c'est une histoire personnelle, j'ai appris à écrire depuis que je suis toute petite sur du papier blanc sans lignes depuis que j'étais à l'école primaire et [...] jamais dans ma vie j'ai acheté des cahiers comme ça, et je me sens comme attrapée quand j'écris, comme si je suis pas libre [...] mais aussi la couverture, il y a quelque chose qui ne m'attire pas »

Havaianas : « il y a des dessins »

Je lui demande si elle voit un lien entre les deux : « c'est peut-être l'association d'un objet consumériste »

Elle dit avoir hésité à classer *Spaces* (-1) en -2 : « c'est très simple, les couleurs... ça m'attirait pas forcément, il n'y a pas grand-chose à découvrir ».

homme 45/55 ans

architecte-scénographe

+2

Cloudbuster project Maroc : « celui-là y a pleins d'images, y a une histoire de fabrication d'un objet, y a pleins de choses à découvrir dans les images et puis ça e passe dans un pays je ne sais pas où dans des ateliers [...] j'ai pas compris à quoi ça servait la machine »

Trou type : « celui-ci il m'a intrigué, rien que la couverture m'a intrigué, "trou, types, caractères" c'est des mots qui m'ont intéressées et j'ai vu qu'il y avait un peu de poésie sûrement dans l'histoire aux auteurs et du coup ça m'a intrigué d'autant plus ça m'a donné envie de lire les textes et après j'ai trouvé extraordinaire la manière de l'illustrer avec ces petits trous et du coup j'avais envie de rentrer un petit peu plus dans les dessins, de prendre un peu de temps en plus pour celui-ci »

Il dit avoir hésité à mettre *Cut* (+1) en +2 : « celui-ci un petit peu parce que j'adore les flip books et disons que c'est presque le premier que j'ai pris parce que c'est instantané, c'est toujours drôle et y a toujours un petit truc qui se passe et j'aime bien ce format-là »

-2

Laptop book : « parce que j'ai trop d'ordi dans la tête déjà et que j'avais pas envie de voir des écrans même sur un bouquin [...] j'ai pas eu envie d'aller plus loin en fait », *Cahier de dessin* (n°3) : « ça c'est que les dessins enfantins fait par des grands ça me plaît pas toujours en fait et là ça me fait vite chier en fait [...] je préfère garder des dessins d'enfants en fait. Après je connais pas peut-être que ça me plairait en regardant un peu plus longtemps »

Il dit à propos des autres livres : *Spaces* (0) : « celui-là il m'a intrigué quand-même, plus par les plis qu'il y avait à l'intérieur et d'essayer de comprendre comment on pouvait jouer avec », *Havaianas* (-1) : « celui-là, j'ai horreur des tongs, tout simplement », *la stratigraphie des images* (+1) : « j'adore les cartes et les vues aériennes ».

En regardant *Left Right* (0) pendant l'entretien (alors qu'il a terminé son classement) il dit : « si ça se trouve j'ai fait une erreur ».

Participant 14

1 homme + 1 femme 45/55 ans

pas d'entretien

+2

Cut

Toi, par lui et moi

-2

Laptop book

Basic Space

4. Facteurs de l'étude 2018



Figure 18 : q-sort synthétique du facteur 1 (étude 2018)



Figure 19 : q-sort synthétique du facteur 2 (étude 2018)



Figure 20 : q-sort synthétique du facteur 3a (étude 2018)



Figure 21 : q-sort synthétique du facteur 3b (étude 2018)

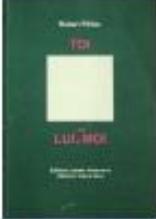
	-2	-1	0	1	2
16		9 	2 	4 	18 
3		14 	6 	15 	5 
	17 	13 	8 		
	10 	7 	1 		
			12 		
			11 		

Figure 22 : q-sort synthétique du facteur 4 (étude 2018)

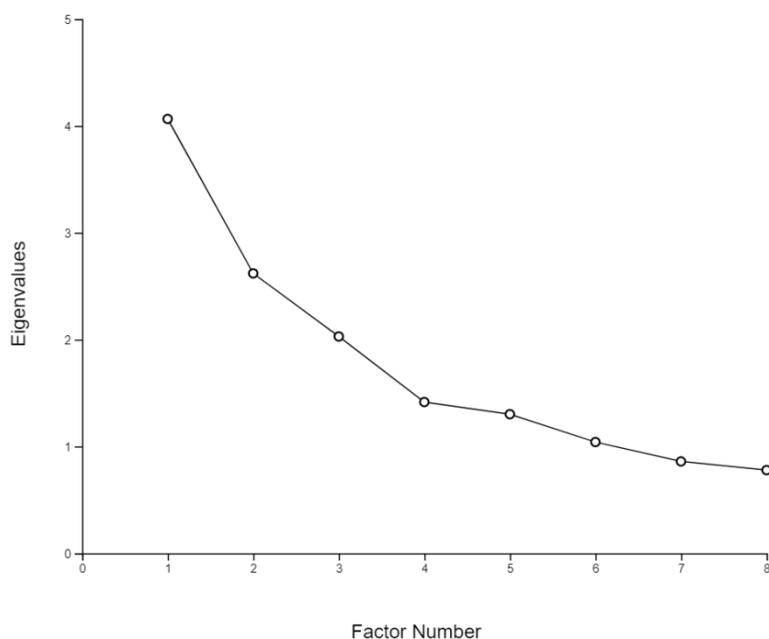
ANNEXE 9 - ÉTUDE Q 2019

1. Traitement des données de l'étude 2019

L'étude menée en 2019 a été traitée de la même manière. Le tableau des corrélations généré par le logiciel est le suivant :

Correlations between Q sorts																
Participant	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11	P12	P13	P14	P15	P16
P1	100	25	4	8	17	25	21	-38	-29	21	33	25	42	-4	42	42
P2	25	100	25	25	13	21	13	-33	-21	-21	33	29	29	50	33	8
P3	4	25	100	33	13	-25	21	-33	-54	25	29	25	29	29	38	25
P4	8	25	33	100	13	25	0	13	-25	-4	38	46	-4	8	21	-29
P5	17	13	13	13	100	46	21	21	-4	50	25	33	21	21	0	33
P6	25	21	-25	25	46	100	-33	50	0	4	33	25	-21	-4	-4	-17
P7	21	13	21	0	21	-33	100	-29	-29	42	-8	-8	50	21	46	29
P8	-38	-33	-33	13	21	50	-29	100	29	21	8	4	-71	4	-33	-25
P9	-29	-21	-54	-25	-4	0	-29	29	100	-13	-8	0	-21	0	-63	0
P10	21	-21	25	-4	50	4	42	21	-13	100	25	17	25	38	17	50
P11	33	33	29	38	25	33	-8	8	-8	25	100	13	0	17	8	8
P12	25	29	25	46	33	25	-8	4	0	17	13	100	17	38	38	0
P13	42	29	29	-4	21	-21	50	-71	-21	25	0	17	100	21	33	29
P14	-4	50	29	8	21	-4	21	4	0	38	17	38	21	100	33	29
P15	42	33	38	21	0	-4	46	-33	-63	17	8	38	33	33	100	8
P16	42	8	25	-29	33	-17	29	-25	0	50	8	0	29	29	8	100

Pour déterminer le nombre de facteurs, on a tenu compte ici encore du fléchissement sur le diagramme des éboulis, des valeurs propres des facteurs et de la variance expliquée.



Le fléchissement de la courbe du diagramme des éboulis au niveau du quatrième facteur invite à en retenir 4.

Unrotated Factor Matrix									
Nm	Participant	Factor 1	Factor 2	Factor 3	Factor 4	Factor 5	Factor 6	Factor 7	Factor 8
1	P1	0,5781	0,0527	0,0244	0,6869	-0,1768	-0,0411	0,0077	-0,2885
2	P2	0,5311	0,1935	-0,3888	0,1624	0,5277	0,0987	-0,3328	0,2138
3	P3	0,6327	-0,0411	-0,1973	-0,4348	-0,1291	0,4249	0,2243	-0,039
4	P4	0,2723	0,5262	-0,4988	-0,2124	-0,1656	0,0181	0,2998	0,1637
5	P5	0,3781	0,5064	0,5006	0,079	-0,0586	-0,1146	0,1492	0,3592
6	P6	-0,042	0,8039	-0,0061	0,4048	-0,1154	-0,1628	-0,1852	0,0895
7	P7	0,5716	-0,3729	0,2551	-0,1677	-0,1851	-0,268	-0,1778	0,3692
8	P8	-0,4933	0,6737	0,2838	-0,3046	-0,174	-0,1196	-0,2026	-0,0532
9	P9	-0,5511	0,1094	0,3723	0,1059	0,5695	-0,0032	0,2355	0,0189
10	P10	0,4625	0,1839	0,7124	-0,2432	-0,2617	0,0094	0,0249	-0,084
11	P11	0,3412	0,533	-0,056	0,1657	-0,0778	0,6063	-0,0841	0,0591
12	P12	0,4299	0,5032	-0,1512	-0,1011	0,2745	-0,3719	0,431	-0,3003
13	P13	0,6766	-0,3749	0,0809	0,2382	0,1645	-0,1359	0,2744	0,2903
14	P14	0,5011	0,2103	0,1688	-0,4379	0,5659	-0,0273	-0,2945	-0,1023
15	P15	0,7124	-0,0757	-0,306	-0,1052	-0,173	-0,3495	-0,2607	-0,2705
16	P16	0,473	-0,1766	0,6262	0,155	0,1222	0,2744	-0,0094	-0,2754
	Eigenvalues	4,064577	2,619094	2,028671	1,414966	1,301492	1,040691	0,859186	0,778213
	% Explained Variance	25	16	13	9	8	7	5	5

Sur le tableau, on voit que les valeurs propres des facteurs permettent de retenir jusqu'à 6 facteurs. Sur ce même tableau, on remarque que pour dépasser les 70 % de variance il est nécessaire de retenir 5 facteurs. On atteint alors les 71 % de variance expliquée.

On a ainsi extrait 5 facteurs grâce à une analyse des composantes principales suivie d'une rotation Varimax. Parmi ces facteurs, deux sont bipolaires : les facteurs 1 et 4. Les individus les plus représentatifs ont été retenus lors du *flagging*.

Factor Matrix with Defining Sorts Flagged									
Part. No.	Q-sort	Factor 1a	Factor 1b	Factor 2	Factor 3	Factor 4a	Factor 4b	Factor 5	
1	P1	0,1501	-0,1501	0,5258	0,1811	0,6992 Flagged	-0,6992	-0,1418	
2	P2	0,1153	-0,1153	0,2577	-0,2292	0,4427	-0,4427	0,6688 Flagged	
3	P3	0,6997 Flagged	-0,6997	-0,1025	0,1769	0,0672	-0,0672	0,3327	
4	P4	0,5279	-0,5279	0,4381	-0,2421	-0,2402	0,2402	0,2924	
5	P5	-0,0293	0,0293	0,4988	0,6155 Flagged	-0,0322	0,0322	0,1738	
6	P6	-0,1594	0,1594	0,8782 Flagged	-0,0335	-0,1655	0,1655	-0,0029	
7	P7	0,4061	-0,4061	-0,2699	0,5018	0,322	-0,322	0,0037	
8	P8	-0,2327	0,2327	0,3248	0,1538	-0,8458	0,8458 Flagged	-0,0456	
9	P9	-0,8489	0,8489 Flagged	-0,0916	-0,0069	-0,1896	0,1896	0,1574	
10	P10	0,1813	-0,1813	0,1123	0,9084 Flagged	-0,1012	0,1012	0,0446	
11	P11	0,1728	-0,1728	0,5996 Flagged	0,1009	0,0277	-0,0277	0,1919	
12	P12	0,1779	-0,1779	0,3935	0,0363	-0,0027	0,0027	0,5988 Flagged	
13	P13	0,1919	-0,1919	-0,1044	0,2679	0,7316 Flagged	-0,7316	0,1841	
14	P14	0,0628	-0,0628	-0,0828	0,34	-0,0058	0,0058	0,8423 Flagged	
15	P15	0,6912 Flagged	-0,6912	0,0659	0,0669	0,3408	-0,3408	0,2124	
16	P16	-0,124	0,124	-0,0491	0,693 Flagged	0,4237	-0,4237	0,0919	
	% Explained Variance	15	15	14	15	15	15	12	

Le facteur 1 compte 3 individus (9, 3 et 15²⁶), le deuxième, 2 (6 et 11), le troisième 3 (10, 16 et 5), le quatrième 3 (8, 13 et 1) et le cinquième, 3 (14, 2 et 12). Les q-sorts réalisés par les enquêtés 4 et 7 ne sont pas rattachés à un facteur car ils sont

²⁶ Les individus sont classés par ordre d'importance dans chaque facteur.

équivoques. En effet, ils sont présents de manière équilibrée sur deux facteurs : le premier sur les facteurs 1 et 2 et le second sur les facteurs 1 et 3. Leurs commentaires ont donc été pris en compte uniquement dans les remarques générales.

2. Commentaires des enquêtés recueillis à l'issue des classements (étude 2019)

Participant 1

femme 15/25 ans

traductrice

Elle trie les livres en ne les feuilletant quasiment pas.

+2 :

Inventaire des destructions : « j'ai lu le texte qu'il avait sur la couverture et ça m'a intrigué, ça m'a donné envie d'en lire plus »

Trou type : « j'avais jamais vu de livres qui ressemblaient à ça alors, pareil j'avais envie de savoir ce qu'il y avait à l'intérieur »

-2 :

Cahier de Chantenay

Spaces

« c'est très très vide [...] je me suis dit si l'extérieur est comme l'extérieur... (rires) c'est peut-être pas très très intéressant » (elle parle des deux livres classés en -2)

Au centre :

Dans la lune : « j'ai jamais vu de couverture qui ressemblait à ça » (elle le place en +1)

Cloudbuster project Maroc : « celui-ci l'absence de capitales ne m'a pas donné envie de le lire. Je me suis dit si tout est écrit comme ça, ça doit pas être très agréable à lire » (elle le place en -1)

Participant 2

Homme +65 ans

Actuellement étudiant en master d'anglais

Il travaille pour une radio indépendante

Il feuillette les livres rapidement.

« Ah oui c'est vide! [...] ah ben non un livre vide... » (il classe le livre en –)

+2

Cloudbuster project Maroc : « celui-là y a pleins de photos. J'aime beaucoup la photo [...] Donc ça me plaît beaucoup »

Dans la lune : « ça m'a beaucoup plus aussi ça "la lune" »

— Et vous voyez un point commun entre ces deux ?

— Un point commun ça c'est difficile à dire... peut-être la couleur, oui. »

-2 : « Parce qu'il y a rien dedans, tout simplement »

Feuilleté : « Il y a des empreintes mais bon je ne vois pas ça passionnant »

Autobiography : « Et puis celui-là je crois qu'il n'y a rien non plus, non y a rien. Donc y a rien à lire, pour moi c'est pas un livre »

Je lui montre qu'il y a des visages imprimés dans le livre mais qui se voient à peine
« Ahhh j'avais pas vu ça y a un visage oui »

Je le questionne sur ses éventuelles hésitations. Il répond : « ben en fait, vous voyez j'ai pas changé l'ordre, donc en fait j'étais assez sûr de mon choix ».

Participant 3

Homme 15/25 ans

étudiant en physique-chimie

Il est très rapide dans le classement. Il garde son sac à dos sur lui.

+2

L'inventaire des destructions : « celui-là déjà, c'est le seul avec des phrases, y a vraiment une histoire »

Cloudbuster project Maroc « lui y avait des images en couleur et des phrases aussi. C'était le plus construit avec des images dedans. Parce qu'avec des images on peut trouver autre chose, une histoire ».

Je lui demande s'il voit un point commun entre ces deux livres. Il me répond : « sa forme plus une histoire ».

-2 : « les livres que j'ai pas envie de lire c'est surtout des livres qui sont avec que des images et là y a beaucoup d'images. Y a beaucoup de blanc aussi »

Dans la lune « c'est une histoire imagée pour des enfants »

Autobiography « Et lui j'ai pas envie de le lire, parce que même si y a quand même des mots, y a beaucoup de blanc quoi, c'est des feuilles blanches avec des mots dessus ». Je lui indique qu'il y a des images aussi (les visages imprimés mais à peine visibles) et je lui demande s'il les avait vus. Il me répond que non.

Il ajoute : « tous les livres où il y a pas de texte, ben je les aurais mis ou là ou là » (en -2 ou en -1).

À propos de *Cahier de dessin* : « Celui-là était plus intéressant car on aurait pu voir une histoire à travers les images » (il le classe en +1)

Participant 4

femme 45-55 ans

assistante sociale en reconversion professionnelle, projet dans la lutte contre l'illettrisme

+2

Cahier de dessin : « C'est simplement parce que j'aime bien le dessin. Ça me rappelle mon enfance »

Cut : « Je trouve qu'il est moderne. Il m'intrigue de par son format »

-2

Trou type : « Parce que le noir ça me fait peur, ça me rappelle la mort et rayé comme ça on dirait du métal, c'est froid donc je repousse »

Autobiography : « le livre blanc il est trop lourd pour moi. Des fois j'ai mal aux poignets et ça m'énerve rien que de le porter »

Je lui demande si elle voit un point commun entre ces deux livres. Elle réfléchit puis me répond : « les sensations, perceptions, ça ne me provoque pas de plaisir sensoriel quand je touche ou quand je regarde »

Je l'interroge sur ses éventuelles hésitations.

Elle dit à propos de *Havaianas* classé en 0 « au départ je l'avais mis dans la colonne de gauche et parce que quand je l'ai ouvert ça m'a rappelé quelque chose - alors je ne sais pas pourquoi - mais ça m'a rappelé quelque chose que j'aimais pas, je ne sais pas quand j'ai vu ça mais à un moment dans ma vie j'ai vu des trucs comme ça et j'aimais pas, je ne sais pas quand, du coup j'ai eu un rejet comme ça je l'ai mis là, puis après je me suis ben non mais c'est complètement idiot tu as pas besoin d'avoir un rejet comme ça, c'est peut-être intéressant donc je l'ai remis là en me disant il est peut-être intéressant celui-là »

Elle parle aussi de *Spaces* (classé en -1) : « je me disais mais qu'est-ce que c'est ça, y a pas d'écriture. Est-ce que c'est un livre ou est-ce que c'est plutôt un produit artistique ? Pour moi c'est pas un livre. Donc je me suis dit c'est un piège du coup voilà »

Elle parle ensuite de *Cahier de Chantenay* (classé en +1) et de *Cloak* (classé en +1):
« les couleurs m'ont bien plu, le jaune bien imprégné et le bleu également »

Elle dit à propos de *Stratigraphie des images* (classé en +1) : « la photographie noir et blanc, j'aime beaucoup parce qu'avant je faisais du dessin donc tout ce qui est en lien avec mes passions même de l'enfance ça m'attire. J'ai fait le lien entre ce que j'aimais et ce que ça pouvait m'apporter »

Elle ajoute : « C'est vrai que les choses qui ne sont pas habituelles, j'ai plutôt un rejet, j'ai, pas une peur, mais un réflexe ».

Participant 5

femme 45/55 ans

documentaliste

Quand je lui demande à la fin de l'entretien si elle est familière de l'art contemporain (à la vue de ces propos sur Roman Opalka). Elle répond : « Oui ça m'intéresse beaucoup. Je crée, mais pas de l'art contemporain ». Je l'interroge sur sa pratique artistique « je fais beaucoup de collages, assemblages, des petites sculptures mais c'est très naïf, avec du fer, plutôt des choses en volume. Et d'ailleurs j'aime beaucoup travailler avec de la rouille. Et c'est drôle je viens de penser c'est un peu aussi dans le matériau qui disparaît et qui s'efface ».

Elle ajoute : « en fait c'est entre le livre et l'objet pour moi ce classement »

+2

Inventaire des destructions : « parce que j'aime bien le travail d'Opalka déjà et puis j'ai vu qu'il y avait tout un parallèle avec pleins d'autres artistes » (la première de couverture porte sur l'artiste Roman Opalka)

Cahier de Chantenay : « celui-là ben c'est un peu la même démarche, j'ai failli le mettre dans ceux qui m'intéressaient pas du tout et en regardant un petit peu j'ai vu

la disparition. C'est l'idée que je trouve intéressante et du coup je le trouve vraiment attirant ».

-2

Laptop book : « c'est parce que vraiment, je le trouve... ça fait commercial, ça fait catalogue de pub. La qualité, les couleurs, il ne me plaît pas ».

Havaianas : « Celui-là c'est pareil, je dirai que c'est esthétique. J'aime pas le motif, j'aime pas les couleurs ».

Je l'interroge sur ses éventuelles hésitations. Elle répond : « ah ben y en a beaucoup en fait ».

Sur les livres classés en -1 : *Feuilleté*, *La stratigraphie des images*, *Basic Space* et *Spaces*, elle dit : « là j'ai pas trop hésité, ceux-là globalement ne m'intéressent pas parce que, soit j'aime pas les couleurs, soit ils ne me parlent pas »

Feuilleté (-1) : « Je vois ça comme un livre sale »

La stratigraphie des images (-1) : « les photos ne me plaisent pas »

Autobiography (+1) et *Plis pages* (0) : « Celui-là (*Autobiography*) j'ai hésité. J'ai hésité avec le livre *Plis pages* parce que en fait... C'est aussi... Je ne sais pas y a une distance avec le blanc comme ça qui m'attire et j'aurai aimé les mettre tous les deux dans la même catégorie et en fait je reprends celui-là toujours un peu par rapport au travail d'Opalka, de la disparition, j'ai trouvé ça intéressant »

Dans la lune, *Trou type* et *Cloak* (tous classés en +1) : « Et ces trois-là... en fait... par rapport un peu aux mystères de la nuit, quelque chose d'obscur, d'inquiétant qui est un peu captivant »

Participant 6

homme

15/25 ans

master informatique

+2 Il les désigne comme « ceux qui étaient les plus intéressants entre guillemets »

Trou type : « j'ai trouvé intéressant le principe de faire des petits trous pour représenter des choses, bon ce qui était écrit c'était pas très beau, je veux dire c'était un gros bloc de texte et ça on sait en général quand on aime lire c'est pas cool de pas avoir d'espaces [...] Mais j'ai bien aimé voir les mains enfin les différentes choses qui étaient représentées avec des trous. Je trouvais ça intéressant le fait qu'il y ait des faux trous et des vrais trous ; bref ça m'a amusé, j'ai fait "OK c'est cool". Et la couverture me plaisait bien j'ai pensé à un trou noir à la base [...] et puis comme j'aime bien les sciences »

Left right : « Je l'ai ouvert un peu curieux en mode "d'accord OK c'est des piles de cercles" et puis ensuite j'ai compris le principe de la main et des deux mains qui finissent par se rejoindre et j'ai aimé en fait, l'idée m'a plu. Du coup j'ai trouvé que c'était un beau message. J'ai aimé l'idée. C'est court, c'est simple. J'ai aimé ce que ça représentait ».

-2

Feuilleté : « Feuilleté simplement j'ai fait ce qui était écrit sur la notice : j'ai feuilleté. Et puis je me suis fait chier profondément, du coup je l'ai posé de côté »

Havaianas : « même chose, artistiquement j'ai pas trouvé ça très intéressant, même pour être clair, j'ai trouvé ça assez inutile, du coup non il ne m'a pas intéressé du tout ».

Je l'interroge sur ses éventuelles hésitations. Il répond : « ben j'ai hésité entre ceux que j'ai détesté le plus parce que *Toi par lui et moi* (en-1) aussi... alors lui je l'ai lu mais je l'ai pas trouvé du tout intéressant. Je me dis : à lire à un enfant peut-être mais je préfère lui raconter une histoire et je sais pas... il m'a pas plu [...] *Laptop book* (-1), j'ai beau bien aimer les ordinateurs, je trouve pas ça très utile d'avoir un livre de ce genre ».

Dans la lune (+1) : « Celui-ci je l'ai aimé parce que je trouvais qu'il représentait une révolution de lune et que, avec ce livre-là, y a pas besoin de mots parce que tu peux

représenter comment se fait un cycle lunaire à un enfant et comme je suis plus du côté scientifique forcément... »

Basic Space (+1): « Il m'a juste fait rire après j'ai été spoilé, j'ai vu la dame l'utiliser tout à l'heure et je me suis dit ah c'est marrant, du coup je me suis dit qu'il méritait une place »

Cut (+1) « c'est pareil, c'est une petite blague pour moi, tu le vois au fur et à mesure se faire et ensuite la page se décolle. Il m'a amusé tout simplement »

Cahier de Chantenay (+1) « J'ai trouvé rigolo de voir qu'au fur et à mesure le livre se dégradait en fait. Enfin je l'ai lu dans l'autre sens mais... ça j'ai bien aimé »

« Au centre là... rien [...] en général c'était des livres qui étaient plutôt positifs mais fallait bien que je fasse un classement »

Cloak (0) : « le livre bleu il m'a rien évoqué de particulier. C'est des photos prises en fond bleu tout simplement. Y a qu'une seule couleur finalement, bon voilà. Il m'a absolument rien fait. Je l'ai vu, j'ai fait "bon c'est des photos. On les voit pas très bien. OK" »

« *Plis pages* (0), ben c'est littéralement une représentation de graphique de ce qu'on est en train de faire. C'est amusant mais sans plus. Le *cahier de dessin* (0) je l'ai pas trouvé utile mais je me suis dit c'est le genre de truc qu'on avait en maternelle quand on revenait de l'école et je me suis dit "ouais y en a qui ça évoquerait des souvenirs mais pas moi ».

Après avoir évoqué *Laptop book* (-1), il digresse sur l'enquête « je me suis dit que y a des problèmes qui sont différemment représentés : là on a une barrière de la langue, là on a une barrière de ce qu'on voit bien ou pas à l'écran. Je me suis dit que c'était peut-être pour ça que les livres étaient pas "vraiment des "vrais livres" on va dire »

Participant 7

femme 45/55 ans

médecin généraliste

+2

Cloak : « Pour celui-ci, je pense que c'est la texture, la texture du papier et puis on l'a bien en main. Même la couleur. Oui voilà : la texture, le toucher et même la teinte un peu douce aux yeux ça flashe pas »

Feuilleté : « Il m'a semblait être comme un beau livre. Comme un beau livre qu'on a plaisir à regarder plus qu'à lire. Voilà, il donnerait l'idée d'un beau livre comme quand on achète un livre sur un thème ou sur quelque chose d'artistique. Le papier est agréable aussi. Et voilà, on a l'impression d'un beau livre qu'on pourrait offrir ou qu'on pourrait recevoir »

-2

Cut : « Alors celui-là, il me fait l'effet d'une plaquette de publicité ou alors il pourrait avoir un petit côté "jeu" (...) mais bon ça ne me donne pas spécialement envie d'y aller. Mais bon j'ai l'impression que ça pourrait plaire aux enfants par exemple (...) mais c'est plus du jouet que de la lecture, voilà. Alors si c'est dans l'idée de lire, ça me donne moins envie ».

Basic space : « Ben celui-là pour moi c'est pareil, c'est pas un livre. C'est une construction, c'est un truc en 3D alors je pense ça peut être très plaisant pour quand on a deux ans, trois ans mais, voilà pour moi c'est pas un livre que j'ai plaisir spécialement »

Je l'interroge sur ses éventuelles hésitations. Elle dit : « Alors, j'ai mis un peu en dernier ceux qui me paraissaient être plus comme des cahiers. C'étaient des cahiers un peu pour moi »

Toi, par lui et moi (+1) : « Celui-là je l'aimais bien aussi, j'ai hésité à le mettre en tête, un peu dans la même texture que celui-là » (elle parle de *Feuilleté*).

Dans la lune (+1) : « Celui-là aussi je l'avais mis en tête au début, donc il doit être un peu dans ce même thème pour moi »

La stratigraphie des images (+1) : « Celui-là il me rappelait les livres d'enfants aussi, mais plaisants à lire. Le grain du papier, un peu l'épaisseur. On a envie de s'y arrêter un petit peu »

Cloudbuster project Maroc (o): « Celui-là c'est "un poche" donc bon c'est cool mais les autres étaient... » Elle laisse sa phrase en suspens.

Left Right (o) : « ça c'est vraiment pour moi un petit bout de papier enfin c'est pas un livre pour moi. Ça ressemble plus à un petit bout de papier »

Spaces (o) : « Ouais on est plus dans le carnet que dans... » (phrase en suspens)

Autobiography (o): « ça j'aurai vu ça comme un livre de photo à regarder... mais voilà comme je suis partie dans l'idée de lire, ben c'est plus ceux-là qui sont à lire à mes yeux ; ça je pourrais le feuilleter, le regarder mais pas le lire »

Cahier de dessin (o): « et là c'est pareil, je le lirai aussi pour pouvoir le regarder ou je le lirai à un enfant »

Participant 8

filles 12 ans

+2

Spaces : « parce que celui-là en fait, j'ai vu qu'on pouvait les plier et on peut faire beaucoup de formes de constructions et ça peut être rigolo »

Cahier de Chantenay : « celui-là c'est parce que dedans, y a juste des trous blancs, ce qui fait qu'on peut inventer des trucs dessus et faire une histoire par les dessins en dessinant ». Je lui demande : «Tu dessinerais dans celui-là ?» Elle me répond : « Oui je dessinerais »

-2

Inventaire des destructions : « celui-là en fait y a pas assez d'écriture pour que j'aime le lire et y a pas de dessins [...] Et puis ça fait beaucoup de gâchis en feuilles blanches. Ça fait au maximum quatre lignes »

Laptop book : « Celui-là il ressemble à quelque chose du genre quand... quel ordinateur on doit choisir [...] et j'aime pas trop »

Participant 9

femme 25/35 ans

travaille dans l'informatique médical

+2 : « ils m'inspirent plus, enfin je dirai plus que les autres »

Toi, par lui et moi : « Alors moi déjà j'ai aimé le devant, enfin le titre et puis l'auteur et puis le style enfin je veux dire l'écriture et c'est épuré en fait »

Autobiography : « eh ben du coup c'est qu'à première vue j'avais l'impression de voir des pages blanches. Et c'est qu'après que j'ai vu les visages et ça m'a donné envie, par curiosité en fait ».

-2

Cloudbuster project Maroc : « Alors là clairement, celui-là, la couverture, y a trop de texte pour moi, ça me fait fuir directement même si à l'intérieur c'est que des images »

La stratigraphie des images : « moi je l'ai trouvé trop historique pour moi et j'aime pas l'histoire »

Je l'interroge sur ses éventuelles hésitations. Elle répond : « Ben j'avoue que y en a que j'ai mis sur les "+"... Ben j'ai du en inverser pour que ça rentre dans le nombre » (elle parle du nombre imposé de livres par colonne). Elle ne se souvient plus des livres qu'elle a du inverser.

Je lui demande : « Est-ce qu'il y a quelque chose que vous auriez envie de dire sur les livres ? » Elle me répond : « ben comme je vous disais, moi ce qui me fait bizarre c'est de lire un livre qui a pas de texte, pour moi c'est pas lire un livre »

Participant 10

filles 12/15 ans

accompagnée de ses parents et de son frère qui font des commentaires sur les livres pendant qu'elle les classe

— Et tu lis beaucoup ?

— J'aime bien lire une bonne histoire intéressante avec une bonne intrigue et des personnages bien développés.

+2 :

Cloak : « alors donc le livre bleu c'est un livre d'images et je trouvais intéressant que c'était des belles photographies »

Plis pages : « je l'ai un peu feuilleté et puis j'aime bien la façon dont c'est écrit à l'intérieur, d'autant que c'est un livre qui a l'air assez court »

-2

Laptop book : « C'est des photographies de pubs, c'est pas ce qui m'intéresse le plus »

Basic Space : « C'est un livre de formes, donc honnêtement les formes ça m'intéresse pas trop par rapport aux autres »

— Il y a des livres que tu as eu du mal à classer ?

— Alors oui certains ben notamment *Cut*, je l'aurai voulu dans les deux livres préférés (+2) parce que j'ai beaucoup aimé mais il y avait que deux places (elle a classé *Cut* en +1)

— Et par rapport aux autres, du coup tu as préféré le faire descendre ? Tu préférerais quand même...

— Oui.

— Tu saurais dire pourquoi entre les trois, tu as choisi ces deux-là ? (*Cloak et Plis pages*)

— Ben parce que *Cut*, il était original mais les deux autres ils étaient plus intéressants selon moi parce qu'on voyait plus de choses.

— Est-ce qu'il y a d'autres livres que tu as eu du mal à classer ?

— Ben le dernier (*Left Right*) aussi j'hésitais, je voulais le classer dans les deux livres que je n'aimais pas beaucoup parce que c'est aussi de l'abstrait et je n'aime pas trop l'abstrait » (Elle l'a classé en -1).

Participant 11

femme 45/55 ans

accompagnée de sa fille (mais elle classe les livres seule)

+2

Cut : « Celui-ci le *Cut* parce que je l'ai trouvé très original et dans la conception et dans la manipulation »

Inventaire des destructions : « Et l'autre ben c'est sur la destruction.... En fait les textes m'ont plu. C'était très court et j'ai bien aimé les textes. Je les ai pas tous lu mais ceux que j'ai lu m'ont plu ».

-2

Cloak : « Alors celui-ci c'est, en fait, comme j'aime pas le bleu, je voulais aller plus loin que le bleu des pages »

Laptop book :

- Et là en fait, je suis restée bloquée sur le numérique et voilà ça m’a pas intéressé ».
- Et pourtant il y a d’autres livres bleus. C’est pas les mêmes bleus ?
- Voilà. Non mais le bleu était foncé et voilà j’ai à peine feuilleté.
- Et est-ce qu’il y a des livres que vous avez eu du mal à classer ?
- Celui-ci j’ai eu du mal à... Ces deux-là en fait. (*Cahier de Chantenay* classé en -1 et *Trou type* classé en 0)
- Et alors pourquoi ?
- Parce que je les ai trouvés surprenants et du coup trop surprenants pour moi ».
- Il y a autre chose que vous auriez envie de dire sur les livres que vous avez consultés ?
- J’ai trouvé très intéressant d’avoir des styles aussi différents et dans le format et dans la présentation enfin je trouvais ça très intéressant et ça n’a pas facilité mon classement »

Participant 12

femme 15/25 ans

débute des études en SVT

+2

Cloak : « le bleu c’était plus par rapport aux images je trouvais que c’était drôle que tout soit en bleu, que tout soit sombre, ça faisait l’illustration de la nuit »

Cahier de dessin : « Je trouvais ça marrant l’idée inverse des dessins, que ce soit l’extérieur qui soit coloré et pas l’intérieur »

-2

Feuilleté : « ben je comprends pas le but, juste des petites tâches d’encre »

Left Right : « je comprends pas... juste le dessin de la main. C'est simple, je comprends pas ce qu'a voulu dire l'auteur en fait »

— et est-ce que vous voyez un point commun entre ces deux-là ?

— Ben je trouve que c'est très simple et qu'il y a pas vraiment de recherche en fait. C'est très simple, très épuré, très... enfantin.

— Et sur les autres livres, est-ce qu'il y avait des livres que vous avez trouvé difficiles à classer ? Que vous auriez voulu mettre ailleurs ?

— Ben le cahier, je voyais pas trop où le mettre (*Cahier de Chantenay* classé en o) ça reste un cahier même s'il y a des trous dedans, dans les lignes. Ça reste toujours un cahier, y a pas de lecture en fait. Après les autres ça a été ».

Participant 13

homme 25/35 ans

étudiant en anglais

+2

Inventaire des destructions : « Franchement, celui-là quand j'ai vu le speech, franchement il m'a l'air assez cool à lire et puis avec le fait y a que des phrases qui sont au milieu. Vraiment dans l'aspect en fait. L'aspect ça fait un petit peu carnet de bord. Et avec le speech à la fin où il nous parle de 30, 30, 30 à chaque fois »

Cloak : « ça m'a fait pensé un peu à l'artiste qui a créé son propre bleu, non j'ai trouvé ça drôle et puis avec tout là dedans à l'intérieur tout ce qui a de bleu, ça m'a fait pensé à ça, du coup ça m'a fait un peu marrer »

— Et vous voyez un point commun entre les deux-là ?

— Non pas spécialement, non justement : l'un est un livre d'images [...] Je mettais celui-là par envie de lire mais l'autre c'était surtout pour l'image souvent qui m'a fait repenser à l'artiste

Cahier de Chantenay : « celui-ci j'ai juste vu le principe disparition de lignes tout ça. Ça m'a pas vraiment, faudrait juste laisser en mode OK... Mais... pourquoi ? (rires) Ouais j'arrive pas vraiment à expliquer, en fait ça fait un peu vraiment juste livres d'école. Mais j'arrive pas à comprendre grandement son intérêt principal au fond »

Spaces :

— en fin de compte celui-là j'arrive pas à le comprendre c'est pour ça je voulais le mettre dans l'indifférence (o) mais j'avais déjà trop de trucs. Alors du coup je l'ai mis là mais j'arrive pas à comprendre trop son intérêt. C'est juste les pages pliées et c'est tout.

— Et pourquoi du coup par rapport aux autres vous le mettez plus bas ? Par rapport à ceux auxquels vous êtes indifférent ?

— Par rapport à celui-là par exemple qui a l'air d'être dans le même principe (*Basic Space* classé en -1) et tout, c'est juste j'ai, il m'a éprouvé un peu plus d'intérêt que celui-ci. Parce que lui déjà celui-ci se développe. Il se met comme un carré en angle dans son principe de lecture ouais c'est juste un qui m'a un peu plus plu. Parce que celui-là, il a l'air pas de se lire mieux mais plus dans son intérêt à se développer, on voit genre qu'il y a toute une continuité entre chaque... Ouais c'est pour ça, celui-là je l'ai plus mis là.

— Il y a des livres qui vous ont posé problème ? que vous vouliez déplacer ?

— Ouais.

— Vous avez hésité... ?

— Ouais sur celui-ci *Left Right* (classé en +1). Je savais pas vraiment où le mettre et en fait quand j'ai compris son truc, j'ai trouvé ah ben c'est pas mal, c'est drôle. Du coup c'est pour ça je l'ai mis dans le plus. Et celui-ci j'ai bien aimé, celui-ci aussi j'ai bien aimé son principe du toi, lui, moi (*Toi par lui et moi* classé en +1) et qu'à la fin l'auteur se présente et tout. Je trouvais ça plutôt amusant. C'est s'amuser avec l'écriture. Non j'ai trouvé ça drôle. Pareil pour le *Cahier de dessin* (classé en +1) aussi

dans le principe du dessin... où le pompier par exemple on voit que ses vêtements mais y a rien autour.

Participant 14

femme +65 ans

responsable d'achat

Elle explique se rendre de temps en temps à Paris et aller voir des expositions. Elle cite la fondation Louis Vuitton.

+2 « Parce que pour moi lire c'est du texte, donc ce sont deux livres, enfin un livre où y avait du texte (*Toi, par lui et moi*) et un livre où je pouvais m'imaginer des scènes éventuellement des textes à travers les photos qui représentent des scènes de la vie de tous les jours dans différents pays – comme j'aime bien les voyages, bon – ou l'industrie, voilà (*Cloudbuster project Maroc*) ».

– Et est-ce que vous voyez un point commun entre ces deux livres ?

– Non, c'est purement imaginaire pour moi parce que d'un côté y a du texte, de l'autre côté c'est des photos donc... Au contraire. Je suis attirée par les voyages donc les voyages c'est surtout beaucoup communiquer avec les gens mais c'est aussi ce qu'on voit. Et puis le texte bon, on lit voilà, on lit c'est... On lit.

-2 « Pour moi ça ressemble à rien, voilà ».

Feuilleté : « Là, bon y a rien et franchement je vois pas l'intérêt de ça »

Basic Space : « Et ça non plus, mais ça ressemble un petit peu à moi parce que tout l'art abstrait, c'est pas trop mon truc donc ça correspond ».

– Et est-ce que vous avez eu des difficultés à classer les autres livres ?

– Oui parce que là c'est vrai que y en a que j'aurai bien mis dans les moins

– Comme par exemple lesquels ?

— Laptop (*Laptop book*) Là franchement bon... Et puis les pages du cahier “Le conquérant” (*Cahier de Chantenay*) là franchement c’est pareil (rires) ça je vois pas trop, je vois pas trop. A part éventuellement une éventuelle bande dessinée un jour. Y a donc les bulles, et faut remplir les bulles peut-être. Là ici en remplissant les bulles, écrire, c’est tout ce que je vois [...] Alors ça (*Left Right*) ben y a pas d’intérêt pour moi et ça (*Inventaire des destructions*) comme je le disais tout à l’heure à une de mes amies, je lis beaucoup mais je ne suis pas du tout attirée par l’Histoire. Je suis attirée par la Science, la géographie et tout mais alors l’Histoire ça a toujours été mon... Alors là comme ça parle un petit peu de personnages artistiques bon, pas très vieux mais avec des noms que je ne connais pas, dans différents domaines, bon ben je suis pas attirée [...]

Alors ici là-dedans qu’est-ce que j’aurai ? Bon ben ça *Cut* je l’ai mis là parce que je savais pas quoi en faire et que par rapport à ça, ça allait, ça pareil (*Spaces*) je vois pas non plus trop d’intérêt. Bon, ça (*La stratigraphie des images*) y avait des photos puis y avait le travail manuel, ça représentait le travail manuel qui était fait à une époque, maintenant qui est remplacé par des machines, bon même si ça veut rien dire mais enfin on voit les mains d’une ouvrière, bon c’est toute une époque qui a disparu alors pourquoi le comparer à la terre, à des vues aériennes j’en sais rien mais bon c’est des belles vues, là on dirait la montagne voilà, j’ai pas lu plus donc je sais pas. *Havaianas*, bon c’est drôle mais c’est pas un livre pour moi, mais c’est drôle. Le Plis des pages (*Plis pages*) ben ce qu’il faut c’est le faire défiler rapidement comme ça au moins ça fait un jeu d’animation, c’est comme ça que je l’ai vu. Et la bibliographie (*Autobiography*) ben je l’ai mis là parce que je pouvais pas le mettre ailleurs mais au départ je l’avais mis ici (-1) parce que c’est pareil, bon je vois pas.

Participant 15

Homme 55/65 ans

Chercheur (physique)

+2

La stratigraphie des images : « celui-là me paraît assez beau en fait et intéressant. Il me semble qu'il y a... Enfin c'est un livre que je pourrai avoir envie de regarder. Il me semble qu'il y a un contenu, y a des photos, des dessins. Non il me paraît intéressant, le sujet est intéressant »

Cahier de dessin : « *Cahier de dessin* également, je trouve ça assez beau ».

-2

Basic space : « Là y a... Y a pratiquement rien quoi, à mes yeux en tout les cas »

Autobiography :

— Celui-là également. Oui j'aime pas ce genre de choses. C'est assez prétentieux je trouve.

— Et qu'est-ce qui est prétentieux ?

— C'est prétentieux. L'ensemble me paraît un peu, oui prétentieux. Sans intérêt, enfin pas beaucoup d'intérêt et prétentieux ».

Je l'interroge sur les autres livres.

— Ben là j'en ai mis un peu au hasard je dois dire mais enfin bon. Parce qu'on les prend au fur à mesure donc on les pose, puis après faut les enlever, donc ça devient plus compliqué.

— Mais est-ce qu'il y a eu des hésitations ?

— Ben la lune là (*Dans la lune* classé en 0), la lune... finalement la lune... C'est assez joli la lune aussi. C'est pas mal. C'est pas mal, j'aurai pu le mettre dans plus. J'ai mis au milieu mais j'aurai pu le mettre dans plus.

— Et parmi les autres ?

— Toi, lui, moi (*Toi, par lui et moi* classé en 0). Bon celui-là aussi j'aurai pu le mettre dans le plus. Non mais là c'est un peu au hasard entre le 0 et le + (le +1). Y aurait pu avoir des permutations.

— Et dans ceux-là ? (dans le négatif)

— Ah là c'est pareil quoi (*Cut* classé en -1). Ça n'a pas beaucoup de... C'est pas intéressant quoi.

Il regarde les livres classés en négatif.

Oui les tongs (*Havaianas* classé en -1) ça c'est pas mal effectivement. Ça aurait pu être ici.

Et le jeu... Ouais y a pratiquement rien non plus. Enfin y a pas grand chose.

Participant 16

Enseignant-chercheur (littérature)

45/55ans

Avant l'entretien enregistré, elle a dit en regardant les livres (en faisant son classement) : « Ah Paul Cox [...] C'est génial », en lisant la 4^e de couverture de *Feuilleté* : « C'est ça la beauté du truc ».

Elle a examiné minutieusement tous les livres et avait classé trop de livres dans les + ou ++ et elle a dû en faire descendre plusieurs. Son classement a pris beaucoup de temps.

+2

Inventaire des destructions : « Celui-ci c'est l'intrigue tout simplement de la première de couverture et après le fait que en tournant les pages, j'ai eu l'impression voilà ça allait être développé. La forme aussi m'a plu. Le côté fragmentaire. Enfin voilà, ça m'a intrigué. Je pense que le mot convient dans tous les sens du terme. Et le sujet m'a plu aussi de l'art. Ah ben oui. Enfin le... l'idée de départ ».

Toi, par lui et moi :

Ben celui-là, ben c'est le poème. C'est juste ouais découvrir ce poème. Avec les... bon y a le côté naïf aussi... ça m'a plu aussi dans une perspective peut-être... le côté conte un peu, la perspective de pouvoir le partager avec des enfants peut-être aussi et en même temps je me suis dit est-ce que c'est vraiment pour enfant ?

— Et vous voyez quelque chose de commun entre ces deux-là qui se retrouvent ensemble tout en haut du classement ?

— Euh... Si je pense que si y avait un point commun c'est l'écriture tout simplement. Je pense les mots, l'écriture, le travail... la langue littéraire. Après y a le graphisme aussi, enfin c'est pas anodin... Y a des graphismes dans les deux qui sont intéressants. De façon complètement différente donc je sais pas... Si, c'est un point commun même si c'est complètement différent mais y a un travail sur voilà, sur la page qui m'intéresse.

-2

Cahier de dessin : « Celui-ci le principe m'intéressait quand j'ai lu la quatrième de couverture. j'ai trouvé ça très intéressant mais j'étais un peu déçue par le contenu. Je trouvais que c'était pas assez créatif à mon goût. Enfin ça me paraissait... Je pense que – après c'est peut-être présomptueux de ma part, je sais pas – en tout cas je pense que je m'attendais à quelque chose de plus surprenant »

Left Right : « Oh celui-là ? Parce que je l'ai pas trouvé assez stimulant. C'est pour ça. c'est bien mais... Bon fallait bien en mettre en bas et de mon point de vue, voilà... j'ai l'impression que c'était pas... »

— Sur quels livres vous aviez hésité ?

— Alors y avait celui-ci parce que c'est un travail sur l'autobiographie (*Autobiography* classé en +1) et c'est un sujet qui, dans mes recherches, voilà, m'intéresse. Donc ça m'intéressait voilà, de voir comment c'était traité en fait [...] Là (*Cloudbuster project Maroc* classé en +1) j'aimais beaucoup le concept de l'écriture et puis ça incite à essayer de retrouver le lien avec les images enfin le travail là sur le mélange d'arts visuels, de photos en fait et de textes m'intéressait... De façon intéressante je trouve aussi de consacrer, d'inverser la perspective avec la photo sur la couverture et le texte enfin y avait une notion là d'inversion qui me plaisait.

Et alors autrement ouais celui avec qui j'ai hésité aussi c'est celui-là (*Trou type* classé en +1) en fait pour aller mettre dans les ++. Ça j'aime beaucoup. J'aime beaucoup parce que... Pour pleins de raisons. Le thème de la relation déjà m'intéresse qui est mis. J'aime beaucoup ce côté investigation justement comme thème. On a l'impression que voilà on découvre ces feuillets-là et puis on se demande ce qui va en faire, voilà ce qu'il en a fait dans le texte ici sur la page. Et puis après ce que ça, le rapport, y a toute la mise en relation déjà des trous par rapport au reste et ensuite du texte par rapport à... Moi je trouve ça très riche quoi et ça m'a beaucoup plu. Ouais quand je le vois je me dis ouais j'aurai peut-être dû quand même le mettre là (en +2). Mais bon, je l'aime beaucoup en tout cas.

— Et sur les autres, y a quelque chose que vous voudriez ajouter ?

— ...

— Est-ce qu'il y a des livres que vous aviez classés en haut et que vous avez redescendus après ?

— Ben y a celui-là (*Feuilleté* classé en 0) , je l'aime bien mais pour moi c'est assez conceptuel en fait. Pour moi ça c'est un livre conceptuel. C'est-à-dire que, ben c'est ce que je vous expliquais, pour moi tout est dans la quatrième de couverture en fait mais c'est ce qui fait que c'est un livre que... C'est un objet que j'aime bien. Même pour ce qui est de le re-relire, si si je pourrais... Mais ça j'étais très intéressée ouais par le côté, justement dans le cadre de la lecture pour le coup, que ce soit celui-là (*Basic space* classé en 0) ou l'autre (*Spaces* classé en -1) aussi qui est à base de pliage. C'est des... Ouais je trouvais ça intéressant parce que, c'est pas forcément des... C'est la lecture créative en fait. C'est intéressant que... Ce côté lecture créative je trouve.

3. Facteurs de l'étude 2019

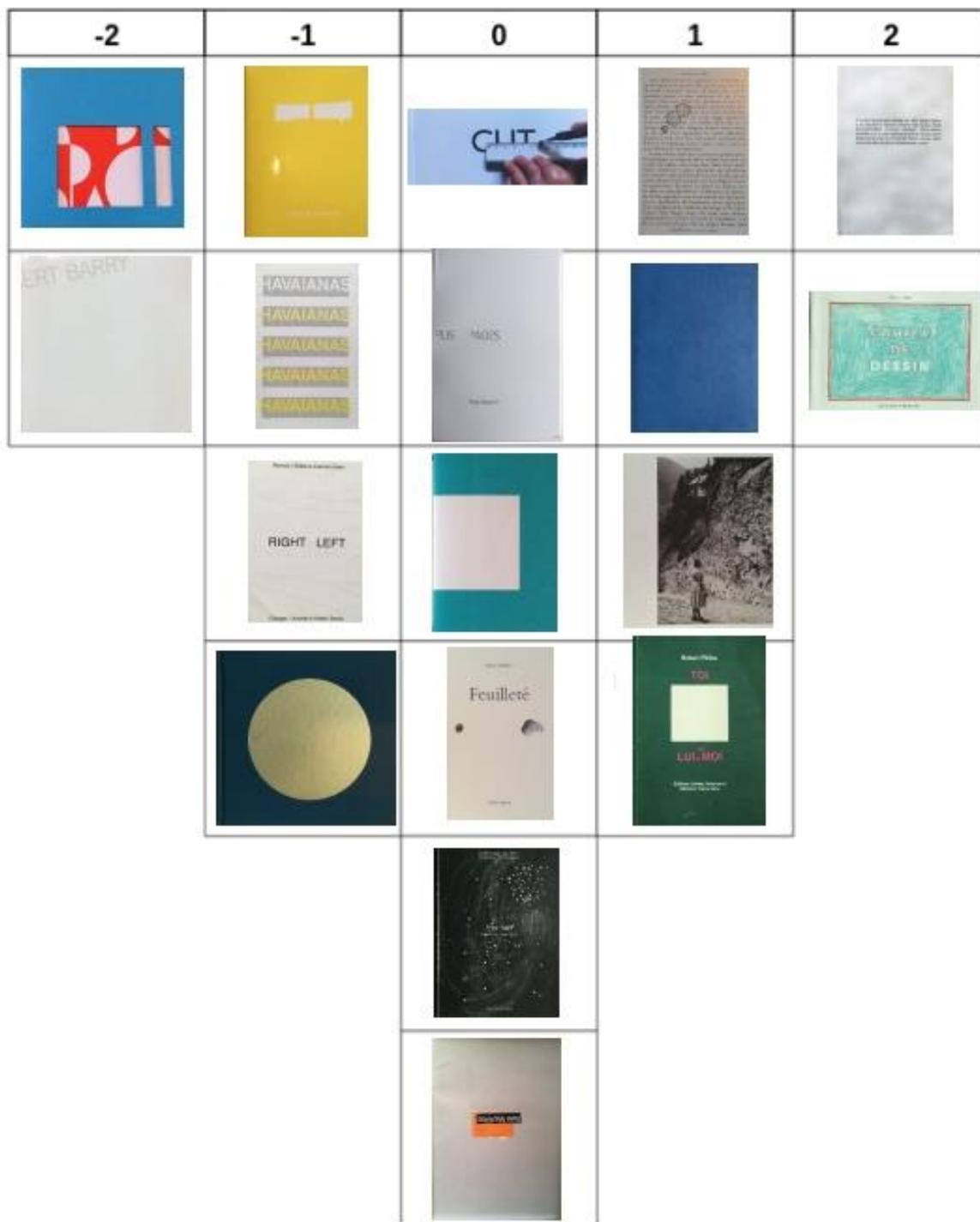


Figure 23 : q-sort synthétique du facteur 1a (étude 2019)

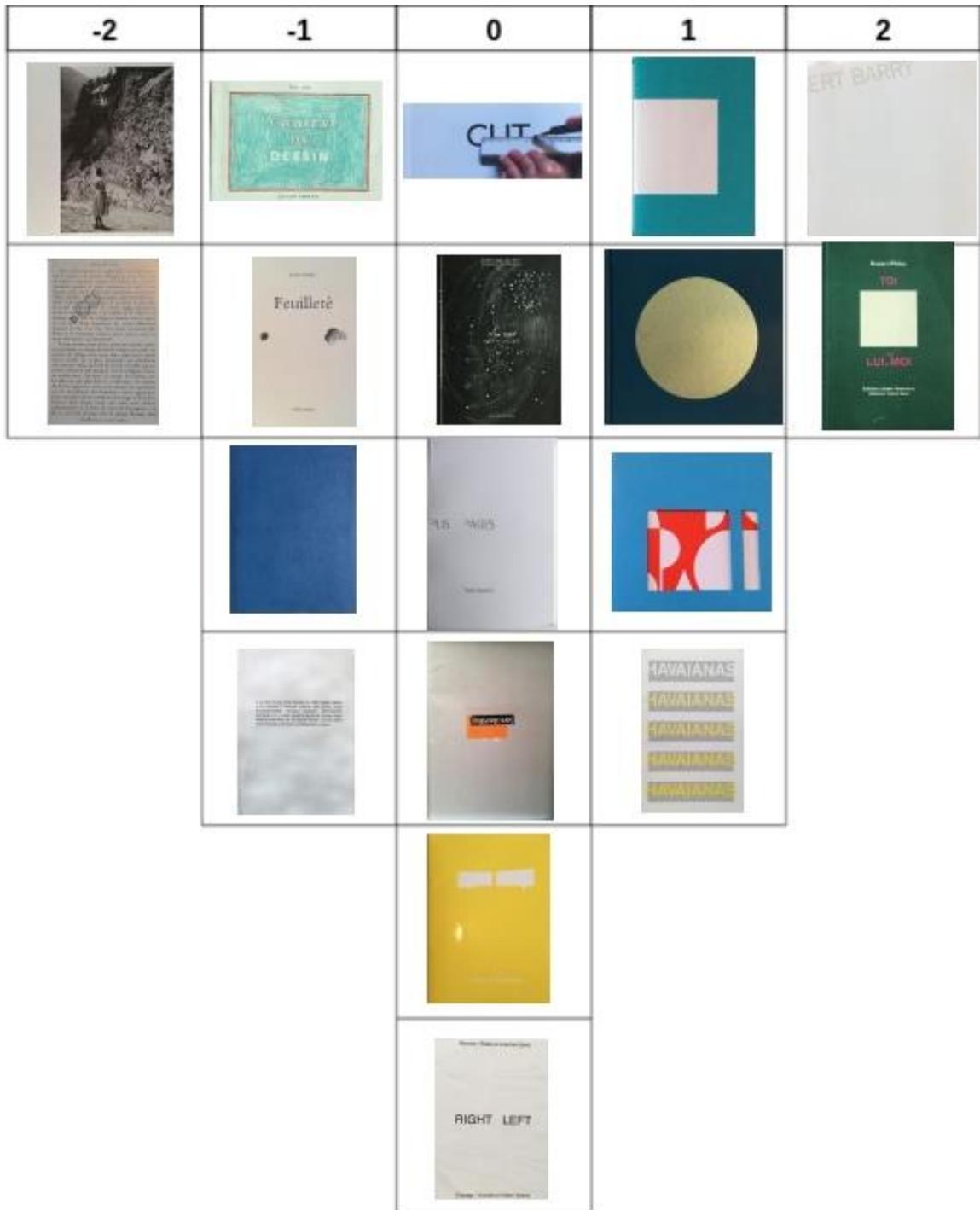


Figure 24 : q-sort synthétique du facteur 1b (étude 2019)

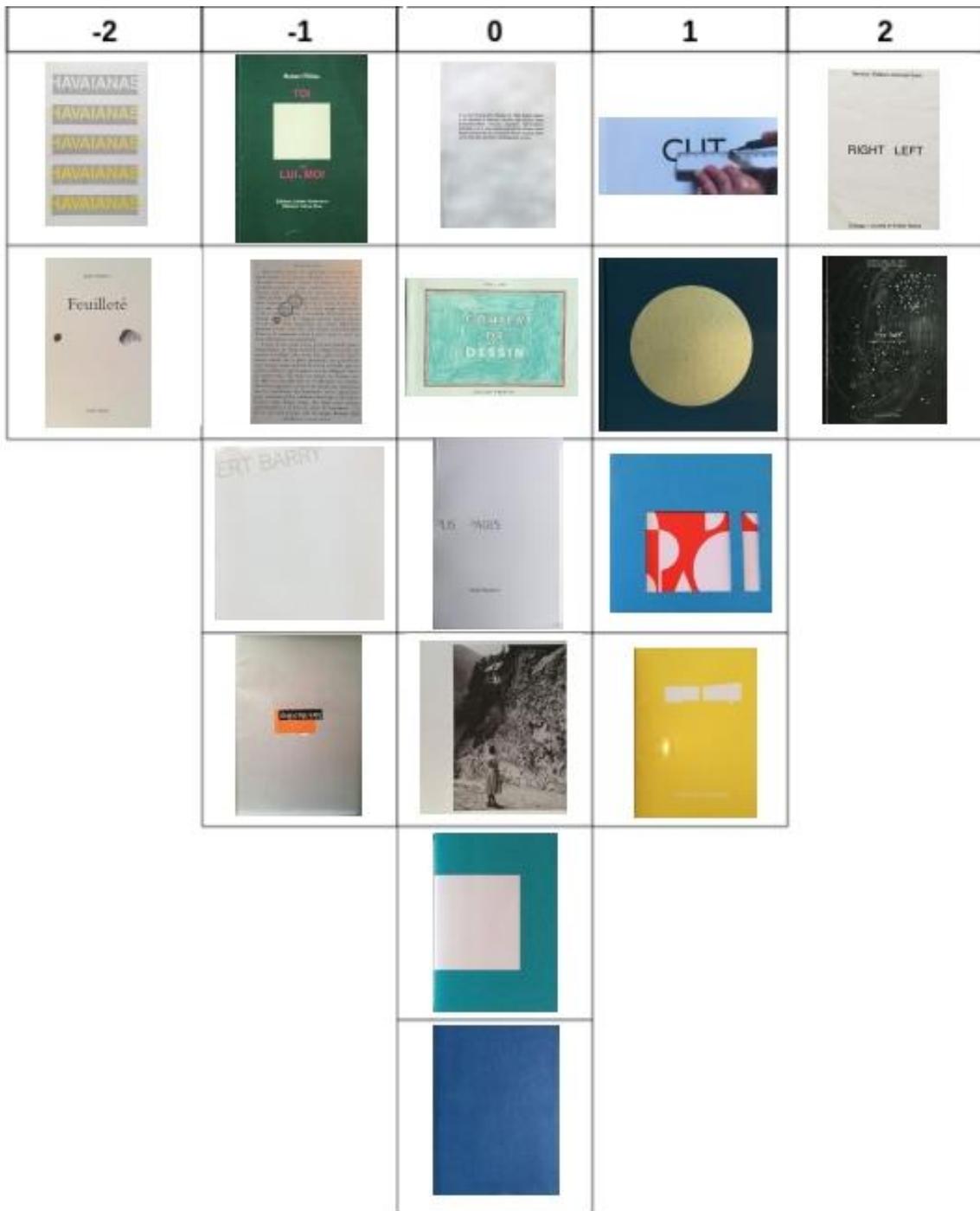


Figure 25 : q-sort synthétique du facteur 2 (étude 2019)

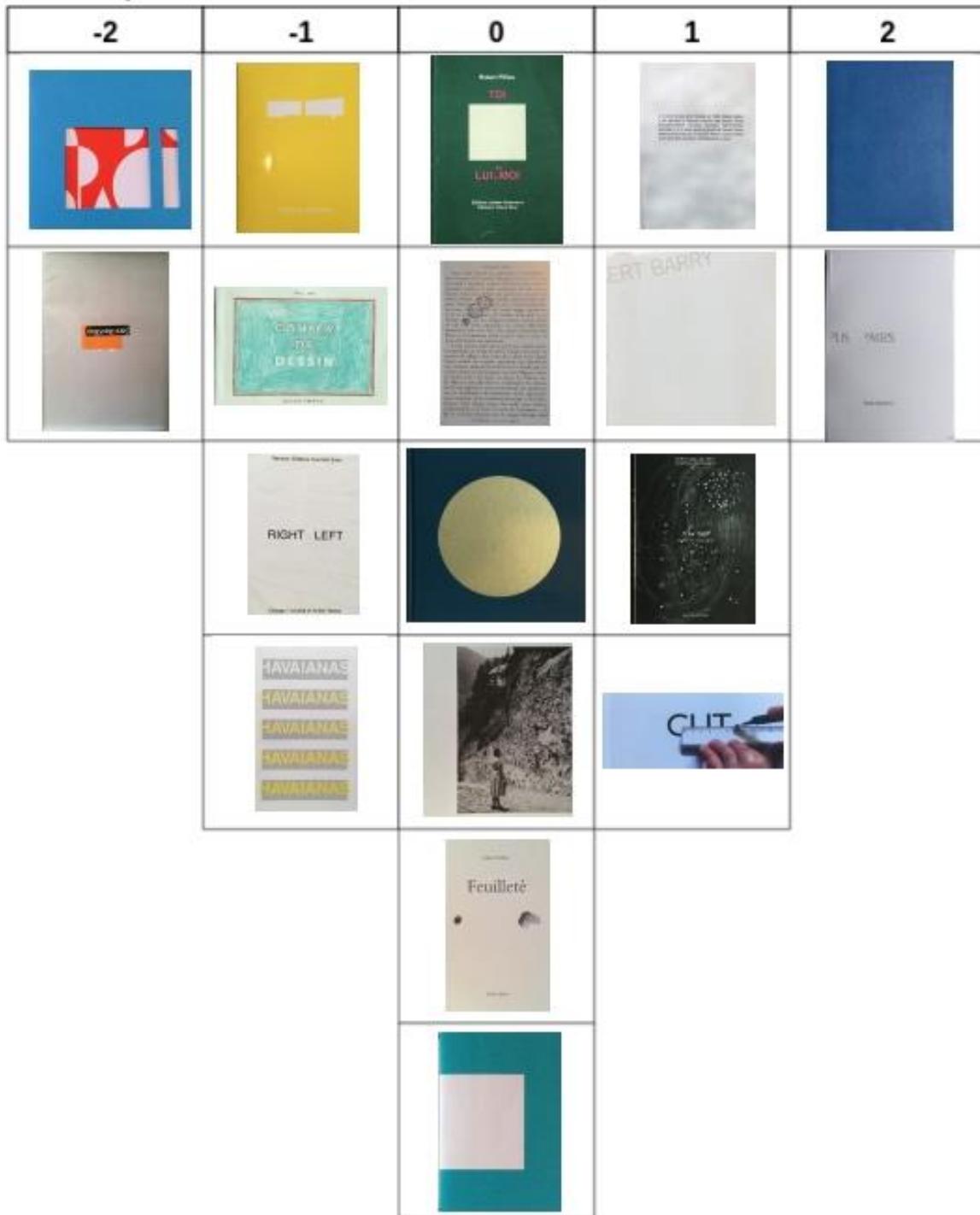


Figure 26 : q-sort synthétique du facteur 3 (étude 2019)

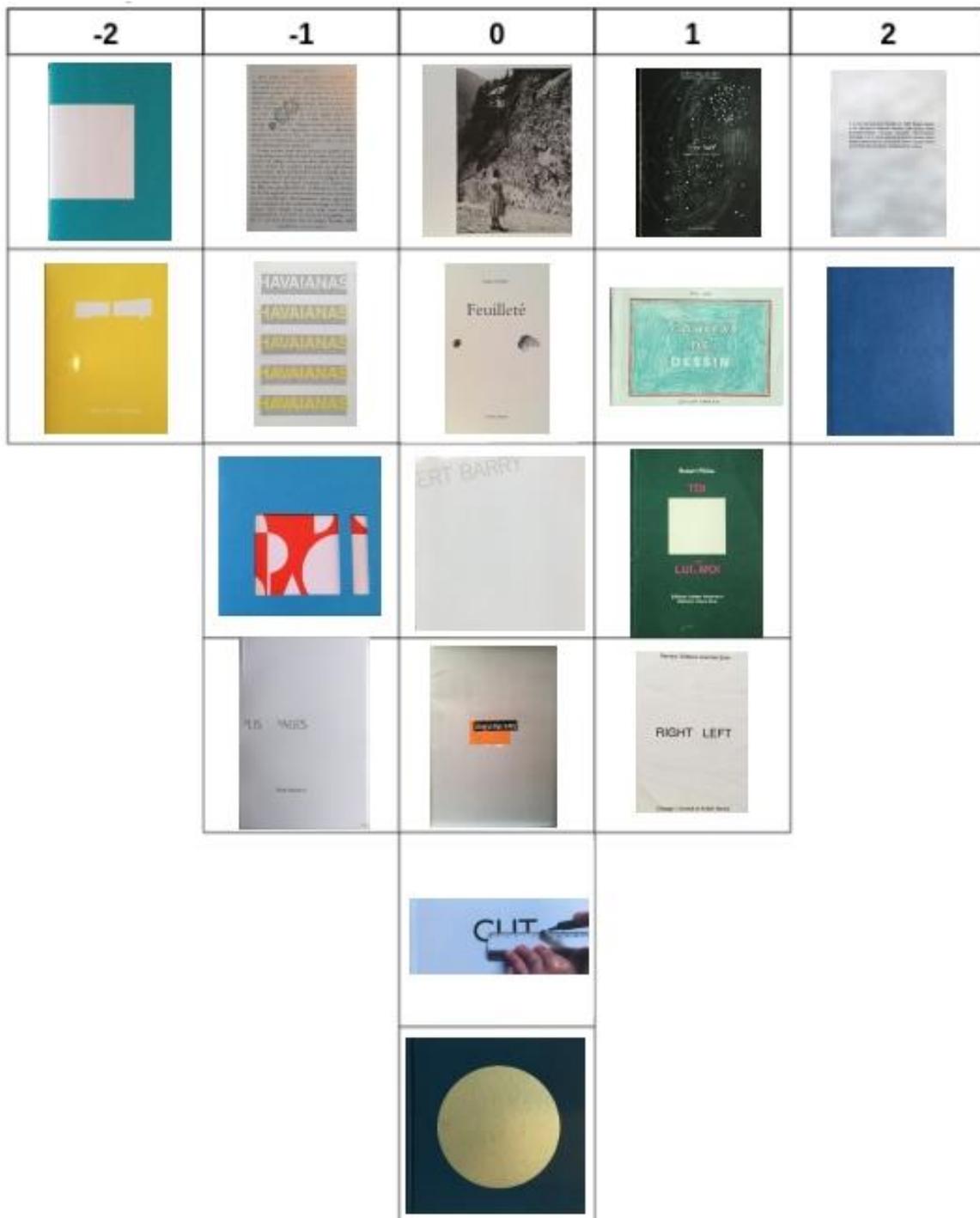


Figure 27 : q-sort synthétique du facteur 4a (étude 2019)

-2	-1	0	1	2

Figure 28 : q-sort synthétique du facteur 4b (étude 2019)



Figure 29 : q-sort synthétique du facteur 5 (étude 2019)

ANNEXE 10 - OBSERVATIONS ET ENTRETIENS AVEC LES LECTEURS

1. Première grille d'observation réalisée pour le workshop

Une première grille d'observation a été réalisée en amont des séances prévues dans le cadre du workshop. Celle-ci distinguait trois moments dans la lecture : avant l'ouverture du livre, la lecture du livre ouvert et après la fermeture du livre. Il semblait en effet important d'inclure ce qui se passait juste avant la lecture et notamment l'examen éventuel du livre fermé, ainsi que le moment juste après. Une fiche de conseils pour l'observation avait été remise avant la première séance aux étudiants. Elle consistait en une liste non-exhaustive de ce à quoi on pouvait être attentif durant l'observation : les actions du lecteur en prenant soin de conserver l'ordre chronologique, le langage verbal – interjections et verbatims – et le langage non-verbal – expressions du visage et postures. Les étudiants avaient une fiche d'observation à remplir pour chaque lecture observée. Celle-ci invitait à renseigner le nom de l'observateur, le sexe et l'âge ou la tranche d'âge de l'observé et de remplir un tableau composé d'une simple colonne d'observation distinguant les trois moments : avant la lecture, la lecture proprement dite et après la lecture. Au dos de la fiche se trouvaient quatre questions ²⁷ et les étudiants pouvaient en ajouter d'autres notamment en lien avec les livres qu'ils avaient réalisés. Enfin, un espace à la fin de la fiche permettait de faire des commentaires et remarques. Comme il s'agissait de premières observations, on espérait ainsi que les étudiants contribuent à l'amélioration de la grille d'observation en pointant des éléments qui n'avaient pas été envisagés.

Les observations menées dans le cadre du workshop ont fait l'objet de notes prises « sur le vif » par les participants dans la fiche ci-après. On a cité dans le manuscrit certaines observations ainsi que des verbatims des lecteurs mais on ne remet pas en annexe des copies de ces fiches non seulement parce qu'un grand nombre d'entre elles contenaient très peu d'informations mais aussi parce que certaines présentaient des informations qui ne permettaient pas de garantir l'anonymat des personnes observées.

²⁷ Les questions étaient : Qu'est-ce qui vous a plu ou déplu ? Qu'avez-vous ressenti pendant la lecture ? Ce livre vous a-t-il fait penser à un autre livre, à un souvenir ? Auriez-vous envie de recommander ce livre ? Si oui, à qui ?

Séance : 23/05/18 24/05/18

Nom de l'observateur :

sexe : ... **âge :** ...

	Observations
Avant l'ouverture du livre	
La lecture du livre ouvert	
Après la fermeture du livre	

Questions :

- Qu'est-ce qui vous a plu ou déplu ?
- Qu'avez-vous ressenti pendant la lecture ?
(ex.surprise/agacement/ennui/amusement etc.)
- Ce livre vous a-t-il fait penser à un autre livre, à un souvenir ?
- Auriez-vous envie de recommander ce livre ? Si oui, à qui ? (à quel type de personne)
-
-?
-
-?

Commentaires de l'observateur :

2. La grille d'observation et entretien des séances individuelles

Nom de l'observé :

date :

heure :

sexe :

âge :

remarques :

Cette courte séance fait l'objet d'un enregistrement vidéo afin de permettre une observation approfondie mais les images ainsi que la bande son ne seront pas diffusées. Si jamais il y avait un intérêt à les diffuser à l'occasion d'une communication par exemple, je vous demanderai votre accord préalablement et les images pourraient être transformées en dessin pour que vous ne soyez pas identifiable. Votre identité ne sera jamais mentionnée.

Présentation de la thèse :

Je fais une thèse sur la lecture en Europe et je réfléchis en particulier au livre en tant qu'objet/forme et à comment le lecteur lit/reçoit cette forme. Dans le cadre de cette recherche, je mène cette préenquête, qui me permet à la fois de m'exercer, de préciser les informations que je cherche à recueillir et de préciser aussi mon protocole d'enquête. Je mène ma recherche en étudiant ce qu'on appelle des livres d'artistes et donc avant de te proposer d'en lire un, pourrais-tu me dire ce que cela évoque pour toi ?

Ça ressemble à quoi ?

Ça s'adresse à qui ?

On peut en trouver où ?

Présentation de l'expérience :

Voici 10 livres d'artistes. Je vous invite à en choisir un et à le lire. À la fin de votre lecture, je vous poserai quelques questions. Ces questions ne sont en aucun cas des pièges. Il n'y a aucune mauvaise réponse.

----- Grille d'observation -----

Avant l' ouverture du livre

- H : Min : Sec : (à relever sur la vidéo)
- Position du lecteur : assis, debout
 - Position du livre : dans les mains du lecteur, posé sur une table etc.
 - Choix du livre : rapide/long, hésitations : oui/non, Quelles parties du livre semblent avoir été examinées ?
 - Le lecteur regarde :
 - o La couverture
 - o Le dos
 - o La 4^e de couverture
 - Autres observations :

La lecture du livre ouvert

- H : Min : Sec : (à relever sur la vidéo)
- Le regard :
 - o le lecteur regarde d'abord la page de gauche /la page de droite ? Il semble regarder d'abord les mots, les images ?
 - o le lecteur semble-t-il regarder de haut en bas : oui /non
 - La tourne des pages :
 - o ordre : dans le sens de lecture habituel /en sens inverse/lecture aléatoire, saut de page : oui/non, retour en arrière : oui/non
 - o la manière de les tourner : une à une / feuilletage
 - o changement de rythme observé : accélération/ralentissement, à quel moment ?
 - Manipulation du livre :
 - o Comment le lecteur manipule-t-il le livre ? : toucher les matériaux/ plier un rabat/sentir le livre/mettre le livre à la lumière/le tenir à bout de bras pour le voir de plus loin/faire pivoter le livre, autre
 - o Le lecteur active-t-il les propositions interactives ? oui/non
 - o Lesquelles : plier/découper/dessiner/ écrire/autre
 - Autres observations :

Après la fermeture du livre

- H : Min : Sec : (à relever sur la vidéo)
- Fin de la lecture : Après avoir regardé la dernière page/ au .../... du livre,
 - autre :
 - Relecture : oui/non, Si oui : combien ? :
 - Expression spontanée à la fin de la lecture (langage verbal ou non-verbal) :
 - Autres observations

CHOIX DU LIVRE

- Pourquoi ce livre ?
- Pourquoi pas les autres ?
- Des hésitations ? avec lesquels et pourquoi ?

PROCESSUS DE LECTURE

- Le regard (page de gauche ou de droite ? seuils du livre ? haut-bas ? texte-image-forme ?
- La tourne (ordre/à l'envers/aléatoire ? saut/retour en arrière ? une à une/feuilletage ? accélération/ralentissement ?)
- Manipulation (interaction oui/non, toucher/sentir etc.)
- Arrêt de la lecture, relecture

EFFETS DE LECTURE

- Immersion (oubli du contexte ?)
- Plaisir (plu ou pas plu ? quoi ?)
- Émotions (amusement/curiosité/ennui/agacement/surprise etc.)
- Recommandation/achat pour qui ?

QUESTIONS COMPLÉMENTAIRES :

ART

- Fréquentes-tu des lieux artistiques (musées, galeries, salons, lieux artistiques alternatifs etc.) ?
- A quelle fréquence ? (par mois ou par an)
- Comment as-tu été amené à fréquenter ces lieux ?

LECTURE

- Quel type de livres lis-tu ?
- Combien de livres le mois dernier ?
- De quel type de livre s'agit-il ?
- Sur quel support de lecture lisez-vous ces livres ? tablette/ liseuse/ordinateur/ivre imprimé/autre :
- De quel type de lecture s'agit-il ? : personnelle /professionnelle/ scolaire/autre :

PARCOURS SCOLAIRE OU PROFESSIONNEL

- Quel parcours ?
- Quel métier ?

2.1 Description de la grille d'observation

La grille d'observation définitive – qui a permis de mener les séances d'observation 5 à 10 – distingue trois temps : le moment juste avant l'ouverture du livre, la lecture du livre et le moment juste après la fermeture du livre. Le premier de ces temps permet d'observer le choix du livre par l'enquêté. En effet, le protocole d'enquête prévoit que le participant choisisse un livre parmi un échantillon dans le but d'examiner l'incidence éventuelle de la forme du livre sur la décision de lire un livre plutôt que d'autres. Cela consiste à noter si ce choix est réalisé rapidement ou pas, si l'enquêté a des hésitations et quelles parties du livre il examine (e.g. couverture, dos, quatrième de couverture) dans l'optique d'y revenir ensuite lors de l'entretien. Ce premier temps permet en outre de relever la position du lecteur dans l'espace où se déroule la lecture (e.g. assis, debout etc.), la position du livre (e.g. dans les mains du lecteur à la verticale ou en biais, sur une table à l'horizontale etc.) et les éventuels changements de posture du lecteur ou de position du livre au cours de l'expérience afin de prendre en compte les contraintes exercées par le support sur le corps du lecteur.

Le deuxième temps, la lecture du livre une fois que celui-ci est ouvert, se concentre sur l'activité des yeux et des mains du lecteur. On s'intéresse au regard du lecteur : regarde-t-il d'abord la belle page²⁸ (i.e. la page de gauche) puis celle de droite ? ou bien l'inverse ? Quels éléments regarde-t-il en premier ? Effectue-t-il plusieurs allers-retours entre les deux pages ? Le regard suit-il une trajectoire générale de gauche à droite et du haut de la page vers le bas ?²⁹ Ce deuxième temps est attentif aussi au parcours des mains et à la tourne des pages. Il s'agit de regarder dans quel ordre le lecteur tourne les pages (e.g. dans le sens de lecture habituel, en sens inverse, de façon aléatoire, en sautant des pages ou en effectuant des retours en arrière), de quelle manière (e.g. une à une, en feuilletant le livre) et si le lecteur change de rythme au cours de la lecture (e.g. accélération ou ralentissement en indiquant à quel page du livre). Il s'agit aussi dans ce deuxième temps de l'observation d'être attentif à comment le lecteur manipule le livre : est-ce qu'il touche la surface de la page du bout des doigts s'il y a des éléments en relief ou des

²⁸ La belle page désigne le recto d'un feuillet. Dans un ouvrage qui se lit de gauche à droite, elle désigne la page de droite.

²⁹ En l'absence d'une technologie d'eye-tracking, le chemin du regard est saisi de manière générale grâce à l'observation en direct ou lors du visionnage de l'enregistrement vidéo.

textures particulières ? Est-ce qu'il déplie des rabats ou des volets ? Est-ce que le lecteur transforme le livre (e.g. en découpant, pliant, écrivant ou dessinant) parce que le livre l'y invite. Est-ce que le lecteur initie d'autres actions (e.g. éloigner le livre, l'orienter vers la lumière, le faire pivoter, s'en approcher pour le sentir).

Le troisième moment de l'observation consiste à relever à quelle page du livre le lecteur arrête sa lecture. Cela n'est pas forcément à la dernière page et notamment dans le cas de livres d'artistes construits sur un principe de répétition³⁰ ou d'énumération³¹. Il convient aussi de relever si, une fois parvenu à la dernière page, l'enquêté fait une relecture, intégrale ou partielle du livre. Il est alors utile de mentionner quelles pages sont relues et si la relecture « relecture » est faite à-rebours. Enfin, ce troisième temps permet de relever les réactions verbales ou non-verbales du lecteur qui doivent être explicitées lors de l'entretien à l'issue de la séance d'observation.

L'observation des lecteurs apporte des éléments utiles à la compréhension de la lecture de livres d'artistes et notamment à l'expérience du corps dans cette lecture en se basant sur des faits observables et objectifs ; mais pour savoir comme celle-ci est vécue par le lecteur, il est nécessaire de recueillir son témoignage.

2.2 Description du guide d'entretien

La grille d'entretien suit une logique semblable à celle de la grille d'observation ciblée sur trois aspects de la lecture, le choix du livre, le processus de lecture et les effets de lecture, et vise en partie à expliciter les observations qui se sont déroulées en première partie de la séance avec l'enquêté (e.g. mimique, interjection ou commentaire, changement de posture, geste inattendu).

Au début de ces séances, quelques questions préalables étaient posées à l'enquêté, avant de lui présenter le déroulé. Celles-ci visaient à évaluer le degré de familiarité de l'enquêté avec l'art contemporain en général et avec le livre d'artiste en particulier et de recueillir quelques informations sur ses pratiques de lecture. Elles

³⁰ Voir OBRIST, Hans Ulrich et M-M PARIS. *The future will be*. Paris : Onestar press, 2007, 1 vol. ISBN 978-2-915359-24-4. Tolbiac - Rez de Jardin - Littérature et art - Magasin - 2007-56583. Ill., couv. ill. 23 cm. autocollant ; 15 cm. Titre pris au dos. Textes tête-bêche. Éd. originale numérotée : ex. n° 531.(Obrist, M-M Paris 2007).

³¹ Voir GILBERT & GEORGE. *Gilbert & George: art titles, 1969-2010 in chronological order*. Köln ; London : Walther König, 2011. ISBN 978-3-86560-880-2. 702.81/GIL.

s'attachaient ainsi à savoir ce que le terme « livre d'artiste » évoquait au lecteur, quelle définition éventuelle il en avait et quelle représentation il s'en faisait. Elles cherchaient aussi à savoir s'il fréquentait des lieux dédiés à l'art contemporain et à quelle fréquence. Elles visaient en outre à le questionner sur le nombre et le type de livres lus, le ou les supports de lecture utilisés, et le contexte de ces lectures (i.e. personnelle, professionnelle ou scolaire). À l'issue, l'enquêté était invité à choisir un livre parmi la dizaine de livres qui lui étaient présentés et de les lire. Lorsqu'il signalait avoir terminé, l'entretien démarrait.

Le premier point étudié dans l'entretien était le choix du livre. Il visait à comprendre le rôle de la forme du support dans le choix de lire un livre plutôt que d'autres. Cela consistait à questionner le lecteur afin de savoir pourquoi il avait choisi de lire tel livre et notamment si certaines qualités matérielles du livre avaient pesé sur ce choix. Pour l'aider à expliciter les raisons de ce choix – qui pouvaient demeurer assez floues pour lui – il était invité à parler de ses éventuelles hésitations à choisir un autre livre et à se remémorer ce qui avait été déterminant pour faire son choix final. Il était aussi invité à expliquer pourquoi les autres livres sur la table n'avaient pas retenu son attention.

Le deuxième point étudié, le processus de lecture, permettait de revenir sur le parcours des yeux et des mains du lecteur et sur la fin de la lecture. Une première série de questions permettait de connaître globalement le chemin du regard du lecteur³² ; d'abord sur les différentes parties de la couverture (première et quatrième de couverture et dos), et ensuite dans le corps d'ouvrage. On espérait ainsi savoir si le regard du lecteur avait été attiré par certains éléments matériels et quelle incidence ces éléments pouvaient avoir sur le chemin parcouru par ses yeux. Une deuxième série de questions s'intéressait au parcours effectué par les mains du lecteur et traitait en premier lieu de la tourne des pages. Cela consistait à revenir sur le sens de la tourne (e.g. dans le sens ordinaire³³, en sens inverse, aléatoirement) et la manière (e.g. une à une, en feuilletant le livre), sur les éventuels sauts de page et retours en arrière opérés par le lecteur et sur les changements de rythme observés (e.g. accélération et ralentissement). Ces questions devaient permettre de distinguer une

³² Les seuils ont-ils été regardés ? Dans les doubles pages, quelle page est regardée en premier ? Dans les pages, quels éléments sont regardés en premier (texte, images, éléments matériels) ? Le lecteur a-t-il effectué des allers-retours entre les pages ou des zones de la page ? De manière générale, quelle est la trajectoire du regard ?

³³ Il est question ici du sens ordinaire d'usage en Occident.

manière de tourner les pages relevant d'une habitude personnelle, d'une manière induite par le support (contenu textuel ou visuel, ou forme du livre). L'enquêté était ensuite invité à comparer cette lecture à celle d'un autre type de livres (e.g. recueil de poésie, polar, album de jeunesse). Les questions suivantes poursuivaient sur l'activité des mains du lecteur en s'intéressant aux gestes de l'enquêté qui avaient été observés ou non durant la première partie de la séance. Ainsi, si le lecteur avait touché les reliefs du papier, manipulé des rabats, rapproché le livre pour le sentir, c'était l'occasion de le faire expliciter ses actions, ou à l'inverse, de comprendre pourquoi il n'avait pas manipulé le livre alors que des éléments l'y invitaient. Par ailleurs, lorsque le livre présentait des propositions interactives (e.g. découper, plier, dessiner, écrire), on cherchait à savoir si l'enquêté les activerait s'il s'agissait de son propre livre. Enfin, quelques questions sur la fin de la lecture permettaient de mieux comprendre cette dernière étape du processus : pourquoi le lecteur s'est arrêté à telle page ? Pourquoi il a relu – ou n'a pas relu – le livre ? Pourquoi il a tenu tels propos à la fin de sa lecture ?

Le troisième et dernier point étudié dans l'entretien portait sur les effets de lecture. Une des questions permettait de savoir si l'enquêté avait durant un moment oublié le contexte de l'expérience afin de sonder le degré d'immersion dans la lecture. On cherchait également à étudier le plaisir de lire un livre d'artiste en interrogeant le participant sur ce qui lui avait plu ou déplu dans le livre, et pour quelles raisons. Une autre question l'invitait à faire part des émotions qu'il avait pu éprouver durant la lecture en revenant éventuellement sur les expressions qu'on avait pu observer sur le visage de l'enquêté. Enfin, une dernière question permettait de savoir si l'enquêté recommanderait le livre à un proche, en précisant à quelle personne. L'ensemble des questions de ce dernier point consacré aux effets de lecture en général, essayait, dans l'échange avec le participant, de saisir l'implication de la forme du livre dans les effets de lecture.

3. Séances d'observation & entretien individuelles

Fiche d'observation & entretien : lectrice 1

Femme de 24 ans étudiante en histoire

date : 12/05/2018

heure : 12h30- 13h15 et 14h-15h (en deux sessions)

remarque : L'enquête se déroule dans le salon d'un appartement. L'enquêtée est assise dans un fauteuil et les livres sont posés sur une table basse face à ce fauteuil.

Consigne : consulter les 16 livres³⁴ proposés

1. Cloak

Elle dit que la couverture bleue lui évoque les « blind date with a book ».

Elle feuillette le livre dans un sens puis dans l'autre : « Il est tout bleu. Y a pas de texte [...] Quand on voit la couverture, on a pas envie d'y aller [...] j'ai pas trop regardé le contenu parce que c'est tout bleu, c'est sombre et y a pas de texte. Après moi je ne suis pas hyper patiente [...] Y a beaucoup de pages et c'est toujours la même couleur ».

Elle déplie un des volets à l'intérieur du livre qui dévoile l'image d'un paysage de montagne : « Whaw ».

« J'aime bien le papier, c'est agréable au toucher, c'est pas du papier tout fin ou comme dans les magazines [...] ça me dérange, l'image n'est pas nette, ça m'agace que ce soit sombre ». L'enquêtée a des problèmes de vue importants.

2. Autobiography

³⁴ Les 16 livres ont été consultés, soit la quasi-totalité des livres du corpus achetés.

Elle est assise avec le livre dans ses mains. Elle feuillette le livre dans un sens puis dans l'autre : « En fait... Attend... On voit des visages des fois. On les voit pas très bien [...] C'est pas le genre de bouquin que je vais lire page après page. C'est le genre de bouquin que je feuilletterai dans une librairie mais que je ne vais pas acheter [...] J'aime plus celui-là parce que c'est plus clair [...] J'aime bien que les mots soient un peu en bordel comme ça [...] Je trouve ça plutôt cool qu'il résume sa vie avec quelques mots [...] après à toucher c'est un peu plastifié [...] ce qui est un peu frustrant c'est qu'on les voit pas un peu mieux ». Elle parle ici des photographies qui sont imprimés dans un ton très clair à la limite du visible.

3. *Cloudbuster project Maroc*

Elle est assise avec le livre dans ses mains. Elle commence par regarder la première de couverture puis la quatrième. Ensuite, elle ouvre le livre.

« Ah je croyais que c'était un flip-book » (sa déception est perceptible).

Elle regarde les premières pages dans l'ordre puis feuillette le livre. Elle regarde de nouveau la quatrième de couverture : « Ils ont inversé la couverture classique. Ils ont mis beaucoup de texte sur la couverture et les photos dedans. [...] C'est bizarre la disposition des photos. C'est pas très agréable visuellement ».

4. *Cahier de dessin*

Elle est assise avec le livre dans ses mains.

« Ah il est plus rigolo celui-là [...] Oh c'est Paul Cox [...] Le papier il est agréable [...] C'est déjà colorié, il faut dessiner les contours ».

- S'il t'appartenait, tu ferais les contours ?

- Un livre, tu n'oses pas trop écrire dedans. En même temps c'est ce qu'il te demande de faire mais tu as toujours un peu peur de le dénaturer.

5. *Cut*

Elle est assise avec le livre dans ses mains.

Elle sourit : « Ah c'est un flip-book. C'est rigolo. Ah ouais du coup ils ont découpé. Ah c'est bien [...] « Cut »... Ah, c'est pour ça que ça s'appelle « Cut » Ça se lit en 10 secondes mais il est bien. Celui-là je l'aime bien. Il se passe un truc. C'est facile à lire. C'est atypique : le livre se découpe. C'est comme si tu aidais l'auteur, tu participes. C'est agréable au toucher ».

6. Cahier de Chantenay

Elle est assise avec le livre dans ses mains.

« Ah, c'est un vrai cahier. Il y a même pas un nom d'auteur, c'est déstabilisant. Ah, ça disparaît petit à petit. Il se passe pas grand chose ».

- Est-ce que tu t'en servais ?

- S'il est gratuit, peut-être. Oui un livre qui ressemble à un cahier, tu as plus tendance à écrire dedans. Surtout là où il y a des carreaux.

7. Feuilleté

Elle est assise avec le livre dans ses mains.

« Ah il ne se passe pas grand-chose. c'est pas d'un grand intérêt. [...] le papier est agréable ».

Après un premier feuilletage, elle relit le titre.

- Quand tu as vu la couverture, tu t'attendais à cela ?

- Non, je pensais qu'il y aurait du texte dedans.

8. On dirait qu'il neige

Elle est assise avec le livre dans ses mains.

Avant d'ouvrir le livre, elle sourit. Elle lit le texte en bas sans regarder le blanc de la page : « C'est coupé au milieu, c'est pas facile pour lire les mots ».

En regardant le papier miroir : « J'aime bien ça »

9. Sometimes you win sometimes you lose

Elle tenait les autres livres dans ses mains mais là elle semble gênée par le format du livre. Elle se redresse sur son fauteuil et pose le livre sur la table.

Elle prend le livre dans un sens puis dans l'autre puis commence à le lire dans un sens en le faisant pivoter pour voir les images dans le bon sens : « C'est pas très pratique ».

« J'aime bien le papier [...] J'aime bien les photos mais ça m'énerve que les pages elles s'en aillent comme ça et qu'il faille tourner le livre dans l'autre sens [...] à la lecture c'est pas hyper agréable ». Ce livre n'est pas relié et il est de grand format.

Elle dit à propos de la couverture : « C'est un peu comme une radio (sous-entendu : une radio médicale) ».

10. [Inventaire des destructions]

Elle est assise avec le livre dans ses mains : « Attend... C'est que des artistes qui ont jeté des œuvres [...] Oh Gerhard Richter... J'aime bien ce qu'il fait [...] Si je voulais prendre le temps, je lirai tout [...] Tu as plutôt envie de le lire dans l'ordre [...] La disposition sur la page c'est plutôt agréable, l'écriture est bien, c'est centré [...] ça a l'air intéressant, on ne sait pas que les artistes se débarrassent de leurs œuvres [...] J'ai vu pleins de livres bizarres alors là c'est un des plus normaux, là au moins y a du texte [...] Y a pas de titre ».

11. Trou type

Elle est assise avec le livre dans ses mains : « Oui, bon ça je comprends pas trop. C'est drôle qu'il y ait des trous. J'aime pas trop le côté noir et blanc ».

Elle regarde les pages en vis-à-vis et non pas en recto-verso comme cela semble avoir été pensé par les créateurs du livre. Mais elle dit : « J'aime bien qu'on puisse toucher et qu'il y ait les trous dans les deux sens ».

12. Spaces

Elle ouvre le livre dans un sens puis le retourne en voyant le colophon à l'envers : « Ah c'est pas dans le bon sens [...] Il y a pleins de combinaisons possibles [...] j'aime bien les couleurs et qu'on puisse faire les plis. C'est agréable mais une fois plié moins ».

- Tu ne veux pas le plier ?

- Non je ne veux pas l'abîmer.

13. Dans la lune

Elle est assise avec le livre dans ses mains.

« Ah ben c'est la lune [...] là on sait pas dans quel sens on doit le regarder... Ah si ! J'aime bien le papier et le fait que ce soit un peu moucheté ».

Elle sent le livre. L'encre de ce livre a une odeur forte. Elle le feuillette dans un sens puis dans l'autre : « Les couleurs elles sont vraiment belles ».

- Tu le feuillettes à l'envers ?

- Oui pour regarder les images c'est plus facile comme elles sont sur la page de droite.

14. Toi, par Lui et Moi

Elle est assise avec le livre dans ses mains. Elle lit le livre intégralement. « Ouais, sympa. C'était amusant [...] J'avais un peu de mal à lire l'écriture manuscrite ».

- Tu dessinerais dedans ?

- Non, j'écris pas dans les livres.

15. La stratigraphie des images

Elle est assise avec le livre dans ses mains. Elle lève un sourcil. Elle baisse sa lèvre inférieure. Elle baille. Elle lève les deux sourcils : « Je ne comprends pas. Je trouve ça perturbant parce qu'on ne comprend pas le rapport entre ces pages là et celles-là. C'est agaçant ». Elle parle des pages avec des photographies montrant des découpes au cutter et celles avec des images de la terre vue du ciel.

16. Plis pages

Elle est assise avec le livre dans ses mains. Elle feuillette dans un sens puis dans l'autre. Elle hausse les sourcils à certains moments : « C'est joli. [...] On se demande si c'est un flip-book au début ».

Fiche d'observation & entretien : lecteur 2

Homme de 33 ans, cuisinier

date : 12/05/2018

heure : 20h

remarque : L'enquête se déroule dans le salon d'un appartement. L'enquêté est assis dans un fauteuil et les livres sont posés sur une table basse face à ce fauteuil.

Consigne : choisir entre 3 et 5 livres parmi 16 livres³⁵ et les lire.

1. On dirait qu'il neige

Actions :

Il lit dans l'ordre en tenant le livre dans ses mains (livre léger).

Il vérifie qu'il n'y a vraiment rien dans le blanc (il a lu dans les mois qui précèdent le livre de Robert Barry *Autobiography*).

Il écarte bien les pages pour pouvoir lire les mots situés au centre de la page près du pli (phrase qui court le long du bas de la double page).

Il remet le livre dans l'enveloppe.

2. Autobiography

Actions :

Il regarde la couverture. Il tourne le livre et regarde la 4^e de couverture en faisant pivoter le livre pour lire les mots. Il tourne les pages dans l'ordre.

³⁵ Il s'agit des mêmes livres que ceux qui avaient été proposés à la première enquêtée : *Cloak*, *Autobiography*, *Cloudbuster project Maroc*, *Cahier de dessin*, *Cut*, *Cahier de Chantenay*, *Feuilleté*, *On dirait qu'il neige*, *Sometimes you win sometimes you lose*, *[Inventaire des destructions]*, *Trou type*, *Spaces*, *Dans la lune*, *Toi, par lui et moi*, *La statigraphie des images* et *Plis pages*.

Après une dizaine de pages dans l'ordre, il le feuillette à l'envers tout en continuant de regarder d'abord la page de gauche puis celle de droite.

Verbatims :

« J'aime bien. Le fait que ce soit flouté comme ça ça fait vraiment disparitions », « Tu as envie de le mettre à la lumière comme une radio pour faire ressortir les ombres », « Les mots se sont pas complets, mais c'est comme des souvenirs qui s'effacent », « C'est pas émouvant car on ne connaît pas la personne », « Là pour moi, j'ai fait le tour même si je ne regarde pas tout », « Je trouve ça bien le principe », « Je trouve ça bien fait. Je trouve qu'il y a du travail. C'est pas mal. Après y a pas d'histoire ».

3. Cahier de dessin

Actions :

Il regarde la couverture. Il appuie le livre sur la table (couverture souple et format italien).

Il regarde les pages. Il retourne d'une page en arrière.

Il regarde la page de gauche puis de droite. Il fronce les sourcils, il pince sa lèvre inférieure avec ses dents. Il lève le livre et le tient devant lui. Il tourne le livre à l'envers.

Lorsqu'il a tourné toutes les pages, il lit la quatrième de couverture.

Verbatims :

En regardant la première de couverture : « *Ah, Paul Cox ! Il y a un côté très enfantin* »

En feuilletant le livre : « Ah oui, à chaque fois tu as le corps (les premières images sont difficiles à lire par l'absence de contours/de traits). J'aime bien ça. Quand tu comprends le principe, tu reviens en arrière. Il joue avec nous », « Il y a des dessins où tu t'attardes parce que tu cherches où sont les corps. Des fois c'est plein, des fois c'est vide », « A chaque fois (sous-entendu : à chaque double page) il y a les mêmes couleurs », « Je trouve ça vachement bien parce que c'est comme si on te posait

plusieurs énigmes et que tu ne comprends pas tout de suite. Après tu dois le regarder avec un œil préparé ».

Après avoir lu la 4^e de couverture : « Ce serait presque sympa qu'il ne donne pas cette info. Je trouve que c'est le défaut. On te massacre ton imagination et le côté jeu. J'ai eu la chance de ne pas l'avoir lue ».

4. Cloak

Actions :

Il regarde la couverture puis ouvre le livre. Il retire la couverture et la déplie (il s'agit d'un poster).

Verbatims :

« Je trouve ça magnifique ce bleu là. J'adore », « Est-ce qu'il y a une histoire ? Je n'en sais rien. Pour moi, c'est contemplatif », « Le papier, j'aime bien, il brille un peu », « Ah oui je comprends. Je trouve ça intéressant », « Le bleu, c'est un peu claustrophobique et après on ouvre, c'est la délivrance », « Première lecture : je ne cherche pas le sens. J'ai besoin d'une deuxième lecture pour apprécier ».

Fiche d'observation & entretien : lecteur 3

Homme de 29 ans doctorant (droit)

date : 16/05/2018

heure : 9h

remarque : L'enquête se déroule dans un bureau à la MSH Ange-Guépin. Les livres sont disposés sur le bureau avec la première de couverture de face. Je suis assise en face à environ 1m50 et je me décale parfois pour mieux voir.

Consigne : choisir entre 3 et 5 livres parmi 10 livres³⁶ et les lire.

Livres choisis (dans l'ordre chronologique) : *Toi, par lui et Moi*, *Cloudbuster project Maroc*, *Cloak*, *Dans la lune* et *Autobiography*.

L'enquêté a sélectionné ses 5 livres avant de commencer à les lire.

1. *Toi, par lui et Moi*

Il regarde la couverture puis ouvre le livre et le lit page après page. Il a un sourire et parfois un rire léger pendant la lecture : « J'aime bien, ça m'a fait pensé au CP avec les histoires progressives où on devait compléter les bulles [...] J'aime bien les petits livres comme ça. C'est participatif, c'est pas une lecture passive ».

2. *Cloudbuster project Maroc*

Il est assis sur une chaise, ses avant-bras sont appuyés sur le bureau. Il tient le livre dans sa main droite et tourne les pages avec l'autre main.

Il regarde la première de couverture, le dos puis la quatrième de couverture. Il lit le texte qui court sur l'ensemble de la couverture en entier. Il ouvre le livre en tournant les pages dans l'ordre et en regardant de haut en bas plusieurs fois.

³⁶ Il s'agit des livres : Cut, Dans la lune, Trou type, Cloudbuster project Maroc, Autobiography, Cahier de dessin, Cloak, [L'Inventaire des destructions], Toi par Lui et Moi et La statigraphie des images.

Lorsqu'il se trouve à environ un tiers du livre, il accélère le rythme de tourne des pages. Son visage paraît fermé, sans sourire. Il fronce légèrement les sourcils. Il retourne une page en arrière à un moment. Il veille à ne tourner qu'une page à la fois. Il baille. Il ne regarde quasiment jamais les pages de gauche ayant probablement déduit que les images étaient qu'en page de droite (même si certaines sont aussi en pleine page).

Parvenu à la moitié du livre, il se redresse sur la chaise et soupire à plusieurs reprises.

Aux $\frac{3}{4}$ du livre, il accélère encore le rythme de tourne de pages tout en veillant à tout regarder.

À la fin de sa lecture, il dit : « Ça m'a fait pensé à un cours que j'avais au CNED : l'éducation à l'art par l'image [...] Il y a des choses qui m'ont perturbé, il y a pas un guide qui va de l'un à l'autre, la taille des images n'a rien à voir avec l'intérêt. Il y a un souci de cohérence pour moi ou de fluidité. [...] Je le brûlerai pas mais je ne l'achèterai pas ».

3. Cloak

« On le prends dans quel sens celui-là ? Ah, c'est très très bleu [...] mais ça se déplie ? Ça se déplie par là ». Il regarde la couv. Puis ouvre le livre et tourne les pages dans l'ordre en regardant de gauche à droite après plusieurs pages, il accélère la tourne de pages. À partir de la moitié du livre environ, il se met à feuilleter à l'envers. Lorsqu'il arrive à la fin, il ferme le livre. Il dit :

Ça m'évoque un style de livre que j'ai découvert avec Louis ça m'évoque les livres qu'on achète à la fin d'un vernissage. Ça n'a d'intérêt que si on le rattache à quelque chose [...] Quand quelque chose est identifié à un catalogue, j'ai plutôt la technique du « coup d'œil [...] J'ai pris du temps parce que je cherchais, mais à la fin j'étais agacé parce que je n'ai pas trouvé ce que je cherchais. Ça me frustre un peu, y a pas de travail derrière, c'est une pub.

- Qu'est-ce qui lui manque pour être un livre ?
- Une âme [...] Il lui manque quelque chose, y a pas un intérêt à ce que ça soit un livre [...] Il lui manque un sens.
- Et la jaquette ?
- Moi le truc par dessus je le jette.

4. Dans la lune

Il regarde la couverture, puis il tourne les pages dans l'ordre en ne regardant quasiment que les pages de droite sur lesquelles se trouve l'image de la lune. Quelquefois, il jette un œil sur la page de gauche. Il lit la dernière page avec le colophon puis ferme le livre.

À la fin de sa lecture, il dit : « Celui-là, je l'ai trouvé intéressant pour pleins de choses différentes : parce que je suis à l'aise avec le format [...] le fait de mettre une page noire comme sur les anciens albums [photos]. Il y a une page de repos pour les yeux ».

« Il y a un fil rouge : le cycle lunaire [...] et si y avait du texte ça aurait gêné ».

5. Autobiography

Il ouvre le livre sans regarder la couverture et le feuillette rapidement. Il penche la tête vers le livre pour voir les visages. Il tourne la tête sur le côté pour lire les mots. Il regarde la page de gauche d'abord et ensuite celle de droite.

Parvenu à environ 1/3 du livre, il s'arrête. Il se met à feuilleter le livre à l'envers à partir de la fin mais avec un rythme plus lent que précédemment. Au bout d'un moment, il accélère mais sans jamais sauter une page. En approchant de la fin, il tourne les pages encore plus vite.

À la fin de sa lecture, il dit :

ça me fait penser aux livres avec des autocollants quand on était petits. Je trouve que le papier ça évoque ça et ça sent pareil [...] Bon, lui, je pense que le mot le plus proche de ce que je ressens c'est « perturbant » [...] il faut se concentrer pour les voir (sous-entendu les photographies de visages) et voir les détails. Et à la fois ça met mal à l'aise qu'on y voit les images qui sont là. On a l'impression qu'on est en train de pénétrer dans l'intimité des gens qui sont en photos. Il y a presque un côté comme ça, voyeur. Ça m'a mis mal à l'aise [...] J'aurai pas du regarder le descriptif à la fin car ça a changé ma façon de regarder [...] C'est un livre, ça me pousserait à l'acheter ». Il précise qu'il n'aime pas non plus lire la préface d'un livre avant de lire un livre.

Fiche d'observation & entretien : lectrice 4

Femme de 33 ans, chercheuse (statistiques)

date : 16/05/2018

heure : 11h

remarque : L'enquête se déroule dans un bureau à la MSH Ange-Guépin. Les livres sont disposés sur le bureau avec la première de couverture de face. Je suis assise en face à environ 1m50 et je me décale parfois pour mieux voir.

L'enquêtée a fait son apprentissage de la lecture en arabe (et donc de droite à gauche) mais elle a appris le français très jeune et passe facilement d'un sens de lecture à un autre.

Consigne : choisir entre 3 et 5 livres parmi 10 livres³⁷ et les lire.

Livres choisis (dans l'ordre chronologique) : *Dans la lune*, *Cahier de dessin*, *Cut*, *Autobiography* et *Cloak*.

L'enquêtée a sélectionné 4 livres avant de commencer à les lire puis après leur lecture, elle a décidé d'en lire un cinquième.

1. Dans la lune

Elle regarde rapidement la couverture puis feuillette le livre en sautant des pages. Elle dit avec un rire nerveux : « Et donc là, qu'est-ce qu'il a essayé de faire ? [...] Y a même pas de lien entre les figures ». Elle lit le colophon puis feuillette le livre à l'envers. Elle regarde de nouveau le colophon puis elle dit : « C'est très simpliste, j'ai pas l'impression qu'il y ait un effort. Si tu fais sur « Paint » tu peux faire la même chose [...] Bon je comprends... mais les couleurs ne collent pas [...] En plus ça coûte cher tout ça par rapport à la qualité-contenu, c'est pas trop top ».

³⁷ Il s'agit des livres : *Cut*, *Dans la lune*, *Trou type*, *Cloudbuster project Maroc*, *Autobiography*, *Cahier de dessin*, *Cloak*, *[L'Inventaire des destructions]*, *Toi par Lui et Moi* et *La statigraphie des images*.

2. Cahier de dessin

Le livre est posé sur le bureau. Elle regarde la première de couverture rapidement, elle lit la quatrième en se tenant le menton. Elle ouvre le livre à l'envers puis le lit en regardant la page droite avant celle de gauche. Elle tourne les pages plus rapidement. À certains moments, elle regarde plus longuement les pages.

Parvenue au milieu du livre, elle prend plus le temps et dit : « C'est joli ce truc [...] J'aime bien, on a l'impression que c'est des coloriages tous bêtes mais en fait y a des dessins derrière, des images ». Elle fait pivoter parfois le livre pour regarder les images dans un autre sens. Elle semble essayer de déchiffrer les images. Parfois, elle se gratte le menton et fronce les sourcils.

À un moment, elle dit : « Ah oui, je vois ! C'est deux personnages ». Elle ne saute plus de pages contrairement au début de sa lecture. Elle poursuit ainsi sa lecture à l'envers et lorsqu'elle arrive à la première de couverture, elle tourne le livre pour relire le texte en quatrième de couverture.

3. Cut

« Voyons si ça marche ce truc. Whaww... c'est cool ça ».

Après avoir vu les découpes réelles sur les dernières pages, elle regarde le flip-book de haut en plongée. Elle feuillette page après page lentement puis le refeuillette rapidement plusieurs fois.

Elle m'interpelle car elle ne comprend pas. Je lui rappelle que le livre s'appelle *Cut* et que les découpes sont réelles. Elle dit : « Pourquoi à la fin il est comme ça ? [...] C'est pas le même nombre de pages coupées et non-coupées [...] j'aime bien, mais les dernières pages c'était pas nécessaire parce qu'en plus c'est la même longueur sur plusieurs pages. J'ai compris le principe mais on a pas besoin d'autant de pages pour comprendre ».

4. Autobiography

Elle regarde la première puis la quatrième de couverture, et ensuite le dos. Elle tourne les pages dans l'ordre mais commence toujours par la page de droite avant de

regarder celle de gauche. Elle penche parfois la tête. En inclinant la tête, elle dit : « On comprend rien à ce qui est marqué [...] « Impossible » : qu'est-ce qui est impossible ?, « cohérent³⁸ » : qu'est-ce qui est cohérent ? ».

En regardant les photographies de visages, elle commente : « Un monsieur... peut-être son père ? ».

Elle poursuit le livre en décrivant ce qu'elle lit et ce qu'elle voit : « « Intense » ? Ça n'a pas l'air intense du tout... « Forgotten » Ah... C'est des gens morts peut-être [...] En plus les figures ne collent pas avec les mots. On n'a pas la même définition des mots je pense ».

Elle fait pivoter le livre pour lire les mots. Au bout d'un moment, elle feuillette plus vite. Puis elle repart en arrière lorsqu'elle voit un visage qu'elle croit avoir déjà vu précédemment. Elle se met vers la lumière pour mieux voir l'image : « C'est le même monsieur.... Il y était tout à l'heure ! ».

Arrivée à la moitié, elle feuillette plus vite. À la fin, elle lit le colophon : « 30 years [...] Ah... il a gaspillé beaucoup de papier. C'est nul de nul [...] 30 years ! En tout cas, c'est pas très réussi son truc ».

5. Cloak

Elle ouvre le livre à l'envers et dit : « Whaw... C'est où le début ? ».

Elle enlève la jaquette, la déplie et dit : « ça c'est beau ! Et donc c'est quoi ? ». Elle lit les infos sur la jaquette. Elle regarde le livre sans la jaquette. Elle prend le livre à l'envers et ouvre le premier volet : « il n'a rien trouvé de plus sombre ! ». Elle lève les yeux du livre : « Qu'est-ce qu'il est en train de photographier ? ».

Elle feuillette le livre page à page. Elle ouvre le volet central sur lequel se trouve une photographie avec des montagnes et la regarde. À ce moment, il n'y a aucune expression sur son visage. Elle dit : « Hmm... ». Elle feuillette le livre plus rapidement en regardant d'abord la page de droite puis celle de gauche.

³⁸ Elle traduit les mots écrits en anglais.

Elle parvient au début du livre et ouvre le volet sur lequel se trouve les informations relatives à l'exposition de l'artiste qui est à l'origine de cette publication, elle dit « OK ». À la fin de sa lecture, elle dit : « En fait, il y a quelques photos qui donnent envie, mais les autres c'est sa maison qui est toute en bleu donc... ». Elle soupire.

Fiche d'observation & entretien : lectrice 5

Fille de 5 ans

date : 23 juin 2018

heure : 14 :40

remarque : L'enquête se déroule dans le salon d'un appartement. L'enquêtée est assise dans un fauteuil et les livres sont posés sur une table basse face à ce fauteuil.

Consigne : choisir des livres parmi ces 10 livres³⁹ et les regarder⁴⁰.

Livres choisis dans l'ordre chronologique : *Cahier de dessin*, *Cut*, *Autobiography*, *Trous types* et *Dans la lune*.

1 . *Cahier de dessin*

- Pourquoi tu l'as choisi ?
- Parce que j'aime beaucoup le dessin (elle parle de la couverture)

Elle a fait un premier feuilletage en étant distraite puis elle a tout regardé en prenant le temps.

Puis elle veut savoir ce qui est écrit alors je lui lis le titre, le nom de l'auteur puis la quatrième de couverture et je l'invite à regarder les pages. Elle décrit ce qu'elle voit : « un chien », « je crois que c'est une piscine ça ». Je lui dis ce que je vois quand elle ne trouve pas.

- Et le livre, pourquoi tu trouves qu'il est bien (elle me l'a dit avant) ?
- Parce qu'il y a pleins de jolis dessins.

Je lui demande :

³⁹ Il s'agit des livres : *Cut*, *Dans la lune*, *Trou type*, *Cloudbuster project Maroc*, *Autobiography*, *Cahier de dessin*, *Cloak*, *[L'Inventaire des destructions]*, *Toi par Lui et Moi* et *La statigraphie des images*.

⁴⁰ L'enquêtée sait lire seulement des mots ou des phrases simples.

- Et toi si tu avais un crayon et si j'étais d'accord pour que tu dessines dans le livre, tu dessinerais les contours ?

- C'est quoi les contours ?

Je lui explique puis je pose de nouveau la question.

- Est-ce que toi si tu avais un stylo, tu le ferais dans le livre ?
- Ouais.

En regardant une des pages :

- Celui-là il est joli. Ça me fait penser à quelque chose de très joli.
- Ça te fait penser à quoi ?
- Ça me fait beaucoup penser à quand tu manges dehors sur une table ou que tu fais du camping tu mets ton gaz et hop et vvvvvv... et après tu dors sous une tente.

En regardant une autre page :

- Ah ça me fait beaucoup penser en Chine quand tu montes les escaliers dans la maison de Chine.
- Tu as déjà été en Chine ?
- Non. Je regarde en fait un dessin animé Mook [...]

Comme je la vois chercher à reconnaître les images, je lui demande :

- Quand tu ne trouves pas ce que c'est ça t'énerve ou tu t'en fiches ?
- Je m'en fiche.
- Et les couleurs, tu aimes bien ou pas ?
- Euh... J'aime pas beaucoup le gris mais j'aime beaucoup le rouge et le vert et aussi le blanc.

On a regardé ainsi tout le livre page à page en essayant de reconnaître les images.

Pendant qu'elle regardait le livre, j'ai fait un croquis pour mémoriser sa posture de lecture. Elle est allongée sur un fauteuil avec les pieds qui traînent par terre, sur le côté avec les bras tournés vers l'avant . Elle regarde ce que je fais et dit :

- Ah ça c'est drôle !
- C'est comme ça que tu te tiens quand tu lis.
- (Rires) Je me tiens jamais comme ça.
- Ben là, tu te tenais comme ça (Rires).

2. Cut

Elle est assise au début puis s'allonge au fond du canapé au cours de la lecture puis pendant les questions elle se rassoit puis s'allonge puis s'assoit de nouveau. Elle a changé ainsi 4 fois de position. Elle approche parfois son visage du livre qui est appuyé sur ses genoux.

Elle touche les pages là où elles sont découpées et semble essayer même de séparer complètement les pages qui sont juste incisées.

À la fin de sa lecture, elle me regarde et me dit : « C'est bon. Je trouve ça un peu bizarre ».

Je la fais décrire. Elle me dit lorsqu'elle regarde les pages découpées : « là tu peux commencer à mettre ton doigt ».

Je lui explique qu'elle peut le feuilleter rapidement. Je lui montre.

- Ah ouais on dirait qu'il découpe. Ah, c'est comme ça qu'il marche ?
- Le livre ?
- Ah c'est comme ça qu'il marche ?
- Qu'il marche quoi ?
- Qu'il faut qu'on le regarde [...] Ah ouais ça découpe.
- C'est mieux quand on le regarde comme ça ?
- Hm Hm...
- Ou t'aimais bien regarder page après page ?
- Comme ça c'est mieux parce que je vois mieux comment il découpe.
- Tu as trouvé ça bien ?

- Oui. Mais au début, je comprenais pas trop comment il faisait [...] donc je vais vous montrer, en fait là, le but du jeu c'est une page à la suite vous pouvez mais si vous voulez vous pouvez le faire comme ça [...] J'ai bien aimé beaucoup [...] Mais c'est pas très amusant de découper ça toute la journée.

3. Autobiography

Assise tout le long, le livre posé sur les genoux. Elle avance son visage pour mieux voir. Elle dit : « Il se met dans quel sens ? Comme ça ? [...] Ah les images en fait on les voit pas. [...] On dirait qu'il faut souffler dessus. Je vois pas très bien. Ah ça veut dire quoi les prénoms ? ». Elle parle des mots en anglais. Elle essaie de les lire. Elle dit ensuite : « C'est mal fait ce truc ».

Après ¼ du livre regardé page à page, elle feuillette le livre vite jusqu'au bout puis refeuillette l'ensemble une fois. Elle dit : « C'est dommage, celui-là, je vois rien du tout dedans ».

- Tu le trouves bien ? Pas bien ? Ou il te plaît juste un petit peu ?
- Moyen parce qu'on voit même pas les images en fait.
- Et tu penses que c'est parce qu'ils ont raté ou ils ont fait exprès ?
- Ils ont raté en fait. Et je sais pas pourquoi ils ont pas fait avec de la couleur[...]là ça veut rien dire [...] en fait tu vois les enfants quand ils regardent ils disent beuh mais ça veut rien dire ce truc on voit même plus rien.

4. Trou type

Assise tout le long, le livre posé sur les genoux. Au cours de la lecture, mais pas systématiquement sur chaque page, elle touche les trous réels pas ceux qui sont photographiés. Parfois elle les touche du bout des doigts et à deux reprises elle les pince.

Elle dit : « Il se met dans quel sens celui-là ? Il se met comme ça ou comme ça ? Ah oui comme ça ». Elle le met dans le bon sens et feuillette les premières pages.

Elle dit : « Là je peux pas lire tout ça en fait ». Elle parle du texte de Charles Pennequin en introduction.

Elle commente ce qu'elle regarde : « Donc ça en fait, ce sont un peu des légumes. On dirait que ça va être des trucs de jardinage. Donc tu as le sécateur, un plantoir... ». L'enquête était le matin même à un atelier de découverte de la nature et elle a l'habitude de jardiner avec ses parents.

Elle s'exclame : « Et ça c'est une main ! » puis elle pose sa main sur la page, sur la main dessinée en veillant à la placer dans le même sens.

« J'aime bien ce livre et en plus il est super bien et en plus c'est pour ça que j'ai décidé de le voir parce que les images sont supers belles avec les paillettes comme ça ». Elle parle des perforations dans le papier qui sont photographiées ».

Je lui demande dans quel ordre elle regarde les pages, elle dit :

Je commence par regarder celle-là, la [page] noire après je regarde la blanche. Je fais noir-blanc-noir-blanc [...] Donc là ça va être la dernière page parce qu'après on a plus rien comme page⁴¹. Y a pleins de choses dedans qui expliquent pleins de choses.

- Tu as bien aimé ?
- J'ai bien aimé, il est super bien avec les petites paillettes Tu les as touché ? [les trous]
- Ouais, ils sont super agréables.

5. Dans la lune

Le livre était posé sur la table alors elle l'a laissé sur la table mais s'est rapprochée et elle est restée assise tout le long. Je l'ai ouvert le livre et quand elle a vu la première page, elle a dit : « Ah ouais, celui-là il donne trop envie de le regarder ».

Elle commente : « Donc là tu as des belles couleurs qui donnent très envie de regarder aux enfants. Tu as trop envie de l'acheter ».

- Et là, tu regardes quelle page en premier ?
- Je regarde que celle-là [la page de droite] parce que la noire elle sert à rien [...] Elles sont super belles.

⁴¹ C'est bien la dernière page blanche avec des trous et après ce sont des pages documentaires.

- Et c'est quoi alors ?
- Ce sont des ronds de couleur en fait.
- Ça te fait penser à quelque chose ?
- On peut avoir des balles de couleur comme celles qu'y a dans le livre [...] par exemple des couleurs qui peuvent être dans mon maillot de sport par exemple [les couleurs fluos] [...] Attends, je vais voir si ça fait quelque chose quand je fais...

Elle a l'idée de feuilleter le livre comme un flip-book car elle a vu tournant les pages que ça semblait s'animer mais elle se retrouve gênée par la couverture cartonnée. Elle dit : « Ah non là on peut pas, c'est dommage. Ah... Mais si on le fait comme ça ». Elle commence à le feuilleter à partir de la première page.

- Ouais ça fait quelque chose, ça change de couleurs.
- Quand tu le regardes, ça te fait penser à des choses ?
- Ça me fait penser à un œil un peu. Un gros œil. Immense.

Elle ne caresse pas les pages mais elle tourne les pages avec la main entière et même à certains moments le bras. Les mains sont posées sur la page. Sur une des pages avec un verni brillant, elle passe les doigts sur l'encre.

Fiche d'observation & entretien : lectrice 6

Femme de 38 ans, chercheuse (sociologie).

date : 27 juin 2018

heure : 9h30

remarque : L'enquête se déroule dans un bureau à la MSH Ange-Guépin. Les livres sont disposés sur le bureau avec la première de couverture de face. Je suis assise en face à environ 1m50 et je me décale parfois pour mieux voir.

1. Informations sur l'enquêtée

Sur le livre d'artiste :

- Dans le cadre de cette recherche, je mène cette enquête, qui me permet à la fois de m'exercer, de préciser les informations que je cherche à recueillir et de préciser aussi mon protocole d'enquête. Je mène ma recherche en étudiant ce qu'on appelle des livres d'artistes et donc avant de te proposer d'en lire un, pourrais-tu me dire ce que cela évoque pour toi ?
- Je pense qu'on peut entendre pas mal de choses sous « livres d'artistes »
- Ça ressemble à quoi ?
- Soit c'est des livres où on reprend des peintures, des gravures [...] plutôt des maisons d'édition assez grosses, ou alors on va être sur un autre pan, des livres plutôt microéditions avec petite production pas forcément professionnalisée avec une distribution par exemple type fanzine où on va faire plutôt des gravures, de la sérigraphie, ce genre de choses, une recherche artistique qui va pas tendre forcément vers une grosse diffusion.

Sur l'art :

- Est-ce que tu fréquentes des lieux artistiques (musées, galeries etc.) ? Si oui à quelle fréquence ? (par mois ou par an)

- C'est pas fréquent [...] peut-être 2/3 fois par an mais des choses un peu plus, dites alternatives ça sera plus fréquent [...] à Lyon on y allait je dirai une fois tous les deux mois

Sur la lecture :

- Combien de livres as-tu lu le mois dernier ?
- 5 ou 6 bouquins
- De quel type de livre s'agit-il ?
- De la littérature et des ouvrages liés à mon activité de recherche, de la sociologie
- Sur quel support de lecture lisez-vous ces livres ?
- ouvrage papier
- De quel type de lecture s'agit-il ?
- personnelle et professionnelle

2. Choix du livre

Cloudbuster Project Maroc

choix du livre : environ 2 min

hésitations : oui

Quelles parties des livres semblent avoir été examinées ?

Couverture + quelques pages intérieures : feuilletage dans un sens ou dans l'autre, arrêts brefs sur quelques pages au hasard, parfois le colophon (*Dans la lune*), touche les pages du livre *Trou types*.

Elle a choisi le livre *Cloudbuster Project Maroc*. Elle a regardé quelques pages au hasard et l'a refermé. Elle explique ensuite : « Celui-là il m'intéressait bien parce que

voilà les photos, le lieu et puis ça m'intriguait toute la première partie où tu les vois travailler ».

Je lui demande pourquoi elle a choisi ce livre. Elle répond : « Alors déjà on est le matin, il est 9h15 donc j'avais pas envie de lire des choses, j'avais envie d'avoir des trucs plus graphiques [...] c'est aussi lié à la matinée. Les photos m'intéressaient ».

Pourquoi pas les autres ? Des hésitations ? avec lesquels et pourquoi ?

- *Dans la lune* : ouvre, lit le colophon, feuillette à l'envers, ferme
« j'ai hésité avec celui-là, il m'intéressait [...] je trouve ça joli à feuilletter mais c'est pas un bouquin tu vois où je m'attarderai trop dessus »
- *Cut* : feuillette à l'envers très vite sur une partie des pages « c'est intéressant, je trouve ça rigolo mais tu vois ça me parle pas »
- *Toi, par lui et moi* : feuillette quelques pages dans un sens, s'arrête sur une page, ferme : « pareil j'avais pas envie de lire »
- *Trou type* : regarde quelques pages au hasard en touchant la zone centrale de la page avec les trous. Elle dit : « les trous, les perforations, ça m'intéressait moins » (que celui qu'elle a choisi)
- *Cloak* : feuillette à l'envers en s'arrêtant sur quelques pages « trop froid la couleur, trop froid et pareil le matin non ça me dit pas »
- *L'inventaire des destructions* : feuillette vite dans l'ordre « oh non j'avais pas envie de lire ce matin »
- *Autobiography* : feuillette dans l'ordre quelques pages au hasard « ce type de livres avec juste des mots moi ça me parle pas [...] je trouve qu'il y a pas une recherche artistique particulière »
- *Cahier de dessin* : feuillette dans l'ordre, page à page et regarde plus longuement que les autres. Elle dit :

celui-là j'aimais bien [...] j'ai hésité avec celui-là, les dessins étaient... je les trouvais beaux très naïfs très enfantins mais je trouvais que ça faisait penser à

pas mal de tableaux classiques tu vois... les glaneurs, ce genre de chose. [...] Tu te dis ben ouais c'est vraiment enfantin mais en même temps il arrive à faire écho à des tableaux assez classiques .

3. La lecture

Position :

- Position du lecteur : assis
- Position du livre : posé sur une table

Premières actions :

- Une fois le livre choisi, le lecteur ne regarde pas : la couverture et la 4^e de couverture mais ouvre directement le livre et regarde la première page, aller-retour première double page et seconde double page
- Examen de la couverture ? À la fin de la lecture : couverture puis 4^e de couverture « C'était les photographies qui m'avaient attirées en premier lieu [...] c'est à la fin parce que je ne comprenais pas trop ce que c'était leur installation [...] je me suis dit c'est vrai, ils vont faire un lance-roquette et en fait c'était pas du tout ça »

Le regard :

- Page de droite : elle confirme dans l'entretien (photos quasiment toujours à droite). Elle précise avoir été attirée par l'image en haut à droite avec les deux hommes dans la voiture « parce que ces individus dans la voiture [...] je me disais ou est-ce qu'ils vont »
- Il semble regarder d'abord les mots, les images ? Pas de mots donc les images
- Le lecteur semble-t-il regarder de haut en bas : oui

La tourne :

- ordre : dans le sens de lecture habituel
- saut de page : non

- retour en arrière : oui
- la manière de les tourner : une à une puis feuilletage à l'envers
- changement de rythme observé : accélération/ralentissement, à quel moment ?

Déroulement de la lecture :

Elle tourne les pages du bout des doigts (probablement pour ne pas cacher les images qui vont jusqu'au bord des pages. Au bout d'une vingtaine de pages elle s'arrête et feuillette ces vingt premières pages à l'envers. Elle réitère l'opération une vingtaine de pages plus loin. Arrivée au 3/4 environ elle feuillette le quart restant et s'attarde sur les trois dernières doubles pages. Elle revient ensuite au début du dernier quart qu'elle avait gardé avec sa main gauche et le regarde page à page comme elle l'a fait pour le reste du livre. Elle a bien regardé toutes les pages du livre en 4 étapes. À la fin elle feuillette le dernier quart du livre à l'envers comme elle l'avait fait auparavant. Elle lit ensuite la couverture puis la 4^e de couverture en fronçant légèrement les sourcils. Quand elle a fini elle regarde le livre à l'envers page à page sur quelques pages et relève les yeux. Elle a fini de le lire.

Fin de la lecture :

- Arrêt de la lecture à la fin, relecture pas vraiment si ce n'est les dernières pages
- Relecture : oui mais uniquement la fin

Type de lecture :

- Est-ce que tu as l'impression que ta manière de lire ce livre ça s'apparente à la lecture d'un autre type de livre ?
- Quand je te dis que je le trouvais vraiment bien construit et que je te disais tu vois ça fait un peu polar, je trouve qu'il se prête bien à cette lecture là parce que il est bien construit narrativement, on voit bien qu'il nous raconte une histoire [...] les successions de photos nous racontent l'histoire [...] je l'ai lu un peu comme un, enfin je l'ai lu ouais tu vois je te dis je l'ai lu en plus, ouais je l'ai regardé comme un polar.

Elle compare à *Dans la lune* qu'elle lirait différemment : « Je faisais plus attention tu vois à la texture des feuilles, tu vois à me dire c'est quelle technique qu'ils ont prise pour dessiner ou [...] plus sur l'aspect technique que sur « qu'est-ce qu'on me raconte ? ».

Immersion :

Je lui demande si elle a oublié le contexte autour. Elle répond : « non, c'est trop court en fait »

Plaisir :

« ah ouais oui je le trouve vraiment bien »

- Est-ce que ça t'a fait penser à une autre œuvre, un autre livre, une expérience ?
- Ouais ouais je te dis ça m'a fait penser à : je lis un polar, je lis un polar.

Recommandation du livre :

- Oui, à mon conjoint par exemple qui est assez habitué à... c'est lui qui m'a emmené en fait aussi à ce genre de bouquins sur... d'art, en fait, d'artiste [...] des amis qui apprécient aussi ce genre d'ouvrages.

Autres remarques :

- Ils arrivent à bien tenir en haleine [...] je me disais qu'est-ce qu'ils construisent là ? [...] c'est pour ça j'avais envie d'aller vers la fin [...] et souvent ça me fait ça dans les bouquins type polar où parfois et notamment dans les mauvais polars où j'ai envie de connaître la fin et ben je lis la fin et après [...] je lis quand même mais en sautant des pages, des passages qui sont trop longs etc. Et donc ça ça m'a fait un peu cet effet là mais parce que là le temps était limité [...] donc j'avais juste envie d'aller voir la fin mais c'était pas par ennui du bouquin, je le trouve vraiment vraiment intéressant dans sa construction. Et je revenais un peu en arrière parce qu'on voyait bien que c'est aussi construit en mode [...] flipbook. Vraiment la construction est vraiment chouette parce qu'il y a vraiment différents niveaux de lecture du bouquin.

- Donc ça ça ne te dérange pas ?
- Non moi au contraire voilà... la marque livre d'artiste elle se retrouve là et donc à la fin je me suis rappelée ... Ah mais oui en fait y a un texte et c'est là où je l'ai lu. Et en fait je me dit ben c'est bien aussi de pas avoir commencé par le texte parce que y a tout un imaginaire qui se développe propre, à ta propre lecture de tes images, de comment tu lis aussi le bouquin [...] et comment tu peux relier aussi les images comme tu as envie en fait [...] là aussi on se dit ben ouais c'est un ouvrage d'artiste parce que tu te dit même si on voit bien qu'ils ont vraiment pensé leur structure narrative dans l'ouvrage ben ils laissent la place à l'imagination.

Fiche d'observation & entretien : lecteur 7

1. Informations sur l'enquête

Homme de 46 ans, chercheur (droit)

date : 28 juin 2018

heure : 10h29

remarque : L'enquête se déroule dans un bureau à la MSH Ange-Guépin. Les livres sont disposés sur le bureau avec la première de couverture de face. Je suis assise en face à environ 1m50 et je me décale parfois pour mieux voir.

sur le livre d'artiste :

- Dans le cadre de cette recherche, je mène cette enquête, qui me permet à la fois de m'exercer, de préciser les informations que je cherche à recueillir et de préciser aussi mon protocole d'enquête. Je mène ma recherche en étudiant ce qu'on appelle des livres d'artistes et donc avant de te proposer d'en lire un, pourrais-tu me dire ce que cela évoque pour toi ?

sur l'art :

- Fréquentes-tu des lieux artistiques (musées, galeries, salons, lieux artistiques alternatifs etc.) ?

- Il répond que oui et plutôt de l'art antique « *c'est un truc en famille on adore* »
- À quelle fréquence ? (par mois ou par an)
- très aléatoire, 1/mois en faisant une moyenne
- Comment as-tu été amené à fréquenter ces lieux ? : « quand je suis rentré en fac, [...] quand je suis devenu conseiller municipal j'ai été invité à des vernissages [...] c'est là que j'ai découvert des artistes »

sur la lecture :

- Quel type de livres lis-tu ?
- « beaucoup de science -fiction » et il ajoute qu'il lit beaucoup de BD « beaucoup beaucoup »
- De quel type de livre s'agit-il ?
- professionnelle uniquement au bureau sinon personnelle
- Sur quel support de lecture lisez-vous ces livres ?

Il répond qu'il lit essentiellement sur une liseuse « quand on bouge » et livre imprimé « à la maison y en a partout, le couloir est devenu une bibliothèque [...] ma table de nuit c'est une pile à lire ». Ses enfants ne lisent pas sur tablette « prudence avec le capital visuel ».

2. Choix du livre

Toi, par Lui et Moi

choix du livre : rapide

hésitations : peu

Quelles parties du livre semblent avoir été examinées ?

L'enquêteur feuillette les premières pages très rapidement.

Pourquoi ce livre ?

« C'était le fait qu'il y ait du texte et des images, j'ai bien aimé l'écriture du texte⁴² et le titre j'ai trouvé ça drôle ».

Pourquoi pas les autres ? Des hésitations ? avec lesquels et pourquoi ?

- *Cloudbuster project Maroc* : « un peu gros pour le temps imparti »
- *Cloak* : titre et en anglais
 - 2/3 c'est plus du graphisme que du texte et généralement les livres comme ça [*Cloak* et *Autobiography*], je les vois plus comme des catalogues d'expo et donc dans un autre contexte je les lirai » et « celui-là [*Dans la lune*] sur le coup il m'a fait plus penser à un catalogue d'expo
 - Donc tu avais plus envie de...
 - Un format classique.

3. La lecture

Position :

- Position du lecteur : assis
- Position du livre : dans les mains du lecteur

Premières actions :

Le lecteur regarde la couverture et les pages liminaires « 1998 » (il lit la date de la réédition à voix haute).

Le regard :

- Observations : page de gauche en premier, il a regardé la couverture, de haut en bas, en commençant par le texte. Il ne saute pas de page. Réouverture du livre à la fin pour lire le colophon car ayant vu que le livre était numéroté. Il

⁴² Il parle de la typographie manuscrite.

explique à l'issue de sa lecture qu'il voulait savoir si c'était un exemplaire de l'édition numérotée ou une réédition.

- Lorsqu'on lui demande comme il a regardé les pages, il répond : « D'abord l'écriture et ensuite quelques allers-retours avec le dessin en relation et après on se prend au jeu et ce que j'ai bien aimé c'est qu'est-ce qui va se rajouter au fur et à mesure du dessin ».

La tourne :

- ordre : dans l'ordre une à une
- saut de page : non
- accélération/ralentissement : non

Fin de la lecture :

- Arrêt de la lecture : à la dernière page
- Relecture : non

Sur l'invitation à transformer le livre :

- Il t'invite à écrire ou à dessiner, et toi si tu avais ce livre, tu le ferais ?
- Non.
- Pourquoi tu ne le ferais pas ?
- Je n'annote pas les livres, j'arrive pas, je mets des papiers dans les pages
- Même au crayon à papier tu...
- Non. [...] J'arrive pas. Je peux pas.
- Et si tu l'avais en deux exemplaires ?
- Non [...] parce qu'en plus avec une invitation comme ça à faire du dessin je pense qu'entre guillemets il serait fait mais il serait plus à refaire tu vois.

Type de lecture :

- Est-ce que tu as l'impression que ta manière de lire ce livre ça s'apparente à la lecture d'un autre type de livre ?
- Je le verrai plus comme de la poésie [...] dans les recueils de poésie que j'ai à la maison également je trouve qu'il y a une forme d'interaction avec le lecteur qui est plus importante avec le lecteur qu'avec le roman [...] là-dedans (dans ce livre d'artiste), on est carrément l'interlocuteur de l'écrivain ».

Immersion :

Je lui demande s'il a oublié le contexte autour. Il répond : « oui aucun problème »

Plaisir :

Le livre lui a plu. Il dit à la fin de sa lecture : « Ah j'ai adoré. Trop bien ». Il sourit quand il lit la dernière page. « J'ai beaucoup aimé je vais prendre la référence d'ailleurs je trouve ça très drôle ».

Émotions

Je l'interroge sur les éventuelles émotions ressenties pendant la lecture. Il répond : « d'abord de la surprise » puis ajoute « pas de l'amusement, c'est plaisir plutôt. Le concept met en joie. Moi j'aime bien ».

Quand je le questionne sur ce que cela a pu lui rappeler (livre, œuvre, autre expérience culturelle), il ne trouve pas mais évoque la visite du musée d'art contemporain de Saint-Etienne qu'il a visité il y a presque 20 ans. Les œuvres qu'il avait vu « semblaient s'adresser au spectateur ».

Fiche d'observation & entretien : lecteur 8

Homme italien, environ 40 ans, chercheur (sociologie).

date : 29 juin 2018

heure : 09:52

remarque : L'enquête se déroule dans un bureau à la MSH Ange-Guépin. Les livres sont disposés sur le bureau avec la première de couverture de face. Je suis assise en face à environ 1m50 et je me décale parfois pour mieux voir.

Sur le livre d'artiste :

Dans le cadre de cette recherche, je mène cette enquête, qui me permet à la fois de m'exercer, de préciser les informations que je cherche à recueillir et de préciser aussi mon protocole d'enquête. Je mène ma recherche en étudiant ce qu'on appelle des livres d'artistes et donc avant de te proposer d'en lire un, pourrais-tu me dire ce que cela évoque pour toi ? (ça ressemble à quoi ? ça s'adresse à qui ? On peut en trouver où ?).

Il évoque la dernière Biennale de Venise dont il m'avait déjà parlé et un livre sur lequel tombait une coupe d'eau qui a creusé le livre qui révélait alors des strates. Il dit « l'usage des artistes du bouquin ». Il évoque aussi l'exposition de Kiefer à la BnF en parallèle de son exposition à Beaubourg. Il mentionne aussi une librairie spécialisée pour l'enfance à Bologne où il a souvent acheté des livres pour sa fille.

Sur l'art :

- Fréquentes-tu des lieux artistiques (musées, galeries, salons, lieux artistiques alternatifs etc.) ?
- Oui.
- À quelle fréquence ? (par mois ou par an)
- Au moins 1 fois par an, souvent plusieurs fois par an. C'est très variable, ça dépend des périodes de ma vie.

Sur la lecture :

- Combien de livres le mois dernier ?
- 2 livres et des articles
- De quel type de livre s'agit-il ?

Plus d'essais que de romans, les articles « parce qu'ils sont courts [...] les articles scientifiques j'aime beaucoup ». Pour le loisir : il évoque la presse.

- Sur quel support de lecture lisez-vous ces livres :

Il répond « plutôt imprimé ». Il explique sa préférence à lire sur support imprimé les articles (photocopie ou bouquins) : « quand tu lis, la lecture des essais scientifiques [...] tu lis une fois peut-être deux fois, s'il s'agit de quelque chose de très difficile ou très important trois fois, quatre fois. Normalement tu lis une fois et après tu retournes sur des passages spécifiques que tu as stabiloté ». Il dit avoir essayé sur liseuse « mais comme je suis pas trop linéaire, j'aime pas trop les liseuses [...] pas très efficace comme technologie c'est beaucoup plus efficaces les bouquins », « je suis pas très attiré par les liseuses ».

- De quel type de lecture s'agit-il ?

Il répond plutôt professionnelle et peu de lecture personnelle : « je lis pas trop pour le loisir, je lis tellement toute la journée »

2. Choix du livre

Toi, par lui et Moi

choix du livre : long

hésitations : oui, beaucoup et il explique en entretien qu'il a hésité notamment avec *Autobiography*.

Il dit « c'est des livres intéressants », « très belle sélection ». Il a des difficultés à choisir et je lui dis (influencée probablement par les propos de la lectrice 6 « ou ce que tu as envie de lire ce matin » puis plus tard : « juste ce matin c'est l'idéal ». Mes

propos ont certainement eu un impact sur son choix puisqu'il n'a pas pris *Autobiography* qui lui semblait évoquer la mort mais un livre plus léger qui s'apparente selon lui à un « conte de fées ».

Quelles parties du livre semblent avoir été examinées ?

Les pages intérieures. Il feuillette à l'envers en sautant des pages et s'arrête à certains moments.

- Pourquoi ce livre ?

La taille, « un peu abîmé », l'incipit : « y avait le début qui était génial », « le petit nombre de page ».

Pourquoi pas les autres ? Des hésitations ? avec lesquels et pourquoi ?

- *Cloudbuster project Maroc* : « C'est une histoire apparemment »
- *Autobiography* : « ça rappelle un peu la mort », il a lu le colophon et feuilleté le livre. S'il avait plus de temps il l'aurait pris mais il ne l'a pas pris peut-être en raison de la mort que lui évoquait le livre. Il dit qu'il pourrait l'acheter.
- *Dans la lune* : « ça, moi, je comprends pas »

3. La lecture

Il lit à voix basse le texte tout au long de sa lecture.

position :

- Position du lecteur : assis
- Position du livre : dans ses mains (le livre est léger, la couverture souple et le format est petit avec une reliure dos-carré-cousu-collé : il le prend dans ses mains en le pliant).

premières actions :

Le lecteur regarde : la couverture et le colophon : « Ah c'est 75 [...] il a été réédité récemment ». Il prend en compte la date et dit que c'est peut-être ce qui a fait que ça lui ait plu.

le regard :

Le lecteur regarde d'abord la page de texte puis les images.

la tourne :

- ordre : dans l'ordre
- une à une
- pas de saut de page
- retour en arrière : au bout de 5/6 pages, il regarde de nouveau la couverture

sur l'invitation à transformer le livre :

Il évoque les livres d'Hervé Tullet et sa fille qui avait du mal à écrire sur un de ses livres. « ma fille c'était un peu... tu vois... écrire sur un livre c'est quelque chose que font les petits enfants [...] mais finalement on l'a fait ». Il explique que le livre de Cox invite à dessiner dessus en prenant des libertés puisque le coloriage n'est pas régulier comme peuvent le demander les institutrices et que ça invite à prendre des libertés mais malgré ça, il dit ses réticences à le faire.

type de lecture :

« ça fait un peu conte de fées postmoderne [...] c'est entre un conte de fées et poésie je dirai »

immersion :

« oui [...] pendant quelques minutes, le temps qui m'a pris de le lire »

plaisir :

« Plutôt plu ». Juste après l'avoir lu, il dit : « C'est un bon choix ».

Quand je lui pose la question : « Ouais ouais tout à fait, je l'achète ».

- Et donc ce qui t'a plu pour résumer, c'est surtout ?

- Tout en fait même l'histoire le fait qu'elle soit un peu ouverte à la fin, très raffiné aussi à la fin, tout un discours entre ce qui est l'auteur, ce qui est l'ouvrage, ce qui est le lecteur

Il évoque l'effort pour lire l'écriture manuscrite : « la chose que je n'aime pas trop, c'est que l'écriture pourrait être un peu plus lisible » mais il dit « peut-être que ça fait partie du jeu ».

Je lui demande s'il le recommanderait ou s'il l'offrirait. Il répond : « ouais les deux ». Il explique : « Je pense que c'est un livre que j'aime beaucoup c'est très démocratique et très raffiné en même temps ». Il compare avec les essais qui demandent un effort. Et ajoute : « Mais normalement ce qui est très facile à lire c'est souvent pas très profond ».

Autres remarques :

Il trouve que l'écriture manuscrite est difficile à lire : « c'est pas écrit très bien en fait ».

Il fait quelques commentaires : « en plus c'est le livre qui dit quelque chose », « c'est des dessins qui ne servent pas à enchanter mais qui sert justement à représenter quelque chose à dire quelque chose, c'est un complément de l'écriture ».

Il lit la fin en cours de lecture : « mais souvent ça m'arrive après l'introduction, je suis pas tu vois [...] moi je fais toujours ça, j'aime pas la lecture linéaire [...] pas forcément la fin, souvent je commence au milieu [...] j'ai un peu cette habitude-là ».

Fiche d'observation & entretien : lecteur 9

Homme de 22 ans, étudiant ingénieur spécialisé en cartographie et environnement

date : 29 juin 2018

heure : 12 : 57

remarque : L'enquête se déroule dans un bureau à la MSH Ange-Guépin. Les livres sont disposés sur le bureau avec la première de couverture de face. Je suis assise en face à environ 1m50 et je me décale parfois pour mieux voir.

Sur le livre d'artiste :

Dans le cadre de cette recherche, je mène cette enquête, qui me permet à la fois de m'exercer, de préciser les informations que je cherche à recueillir et de préciser aussi mon protocole d'enquête. Je mène ma recherche en étudiant ce qu'on appelle des livres d'artistes et donc avant de te proposer d'en lire un, pourrais-tu me dire ce que cela évoque pour toi ? (ça ressemble à quoi ? ça s'adresse à qui ? On peut en trouver où ?)

- Non pas spécialement.
- Tu ne vois pas à quoi ça pourrait ressembler ?
- Tu me dis livres d'artistes, je pense à des photos tout de suite, mais après c'est parce que je fais de la photo [...] ou des illustrations. J'imagine quelque chose avec plein de graphisme.

Sur l'art :

- Fréquentes-tu des lieux artistiques (musées, galeries, salons, lieux artistiques alternatifs etc.) ?
- Oui
- À quelle fréquence ? (par mois ou par an)
- 1 fois par mois ou une fois tous les deux mois

Sur la lecture :

- Combien de livres le mois dernier ?
- Je ne lis pas beaucoup mais quand je lis j'aime bien finir un livre rapidement. Je n'aime pas m'éparpiller.
- De quel type de livre s'agit-il ?
- J'aime bien les biographies.
- Sur quel support de lecture lisez-vous ces livres ?
- Livre imprimé pour la lecture personnelle et format numérique pour les études

2. Choix du livre

Cloudbuster project Maroc

choix du livre : long : 5 minutes (sur 25 minutes d'entretien)

hésitations : oui

Quelles parties du livre semblent avoir été examinées ? Questions posées à l'enquêté : Pourquoi ce livre ? Pourquoi pas les autres ? Des hésitations ? avec lesquels et pourquoi ? (les citations après le retour à la ligne font partie de l'entretien, le reste concerne les observations et les commentaires de l'enquêté durant l'observation.

- *Cahier de dessin* : couverture, première page puis quelques pages au hasard, quatrième de couverture qu'il semble lire intégralement puis il feuillette le livre à l'envers
« Lui je l'ai trouvé vraiment bizarre [...] on dirait des dessins d'enfant »
- *Cloudbuster project Maroc* : feuillette au hasard dans un sens puis dans l'autre
- *Toi, par lui et moi* : couverture - 4^e de couv. Quelques pages feuilletées à l'intérieures « Lui un peu pareil » (il parle de *Cahier de dessin* et *Toi, par lui et moi*)

- *Autobiography* : « il est bizarre celui-là », le livre glisse dans ses mains, il se rend compte qu'il l'a ouvert à l'envers alors il le retourne puis le feuillette en penchant légèrement le livre (probablement pour voir les images peu visibles)
 - *Trou type* : première et quatrième de couv. Il touche les trous (je lui explique que l'artiste a troué tous les exemplaires. Il pose une question sur la technique « ça c'est des imprimés de trous ? » et évoque les « trucs pour enfants avec les numéros, tu relies et à la fin ça fait un dessin » Il feuillette le livre. « Ça j'ai trouvé ça vraiment bizarre le fait d'avoir un livre troué. Je trouve ça assez intrigant»
 - *Cloak* : « Whow » avec un sourire (cela ressemble à de l'étonnement mais cela ne semble pas positif pour autant). il feuillette quelques pages à l'envers et le referme assez vite. « Lui il est trop bleu, lui il est trop blanc » (sur *Autobiography* et *Cloak*).
 - *Dans la lune* : Il ouvre le livre, il regarde les premières pages et dit : « on dirait une lune ». Il regarde le dos (aucune infos sur la couv-4^e de couv et le dos si ce n'est les petits dessins sur le dos), il le feuillette à l'envers et dit en haussant les sourcils et en penchant légèrement la tête (mais cela semble plutôt positif) « ah je savais pas qu'on pouvait trouver des livres comme ça, il y a rien d'écrit, ah, il ne met pas son nom quelque part ? ah si là ».
- Après je trouve c'est un peu trop répétitif mais j'aimais bien le design».
 - Tu aimais bien quoi du design ?
 - Ben le fait de je trouve les couleurs elles sont agréables à regarder même le papier. Donc faut que j'en choisisse un alors ?
 - Oui.
 - Je ne sais pas... Lui j'aime bien avec les photos. (Il le feuillette mais il a du mal à se décider). Bon je vais prendre celui-là.

3. La lecture

position :

- position du lecteur : assis
- position du livre : posé sur la table, puis au bout de 5 pages, il le prend dans ses mains.

premières actions :

Après avoir fait son choix, le lecteur regarde : la couverture, le dos, la 4^e de couverture. Mais il ne semble pas avoir lu intégralement le texte présent sur la couverture. Cela a été confirmé dans l'entretien.

Je lui précise comme il ne me semble pas très à l'aise : « tu n'oublies pas tu es libre, tu fais comme tu veux ».

le regard :

Le lecteur regarde d'abord la page de droite (où se trouvent les photos le plus souvent). Il regarde les images (il n'y a pas de mots à l'intérieur du livre). Il semble regarder de haut en bas.

- Est-ce que tu saurais me dire où tu regardes en premier ?
- Sur les premières photos qui sont ici en haut à droite
- Et donc après tu regardes pas la page de gauche ?
- Là je me focalise essentiellement sur la page de droite parce que ... Comme en gros je m'habitue à regarder celle de droite, celle-ci j'y fais presque plus attention, je pense.
- Et du haut vers le bas ?
- Ouais, toujours.
- Donc tu l'as regardé plutôt dans l'ordre, des fois tu es revenu en arrière...
- Ouais pour voir si y avait une suite logique. Ben y en a une. Surtout sur les, justement, les images qui sont en haut et en bas, elles se suivent assez bien d'une page à l'autre.

- Et c'est facile, difficile, de suivre dans trois vignettes⁴³ l'évolution ?
- ...

Plus tard dans l'entretien, il reparle des vignettes :

Pour revenir aux histoires des vignettes je me rends compte en fait que c'est hyper compliqué parce que en gros c'est comme si y avait trois parties différentes qui se suivaient en même temps...

La tourne :

- ordre : dans le sens de lecture habituel
- retour en arrière : oui d'une page de temps en temps en aller-retour avec la suivante
- la manière de tourner les pages : une à une
- changement de rythme observé : accélération vers la moitié du livre puis il accélère encore la vitesse de tourne sur le dernier quart. C'est même du feuilletage à certains moments. Il a peut-être sauté une ou deux pages mais semble avoir regardé toutes les autres.

manipulation du livre :

Comment le lecteur manipule-t-il le livre ?

Il le tient dans ses mains avec la main gauche qui semble empiéter plus sur la page que l'autre main cela s'explique probablement par la présence d'image jusqu'aux bords latéraux de la page sur la page de droite alors que la plupart du temps les pages de gauche sont blanches. Il tient avec sa main droite le livre avec les 4 doigts derrière (4e de couv) et le pouce contre la tranche (la gouttière) qui semble dépasser à peine sur le bord de la page.

déroulement de la lecture :

⁴³ On désigne ainsi des photographies de petite taille présentes sur les pages du livre. Il y a des séries photographiques dans le livre placées toujours au même endroit sur la double page à la manière d'un flip-book.

Il parle au bout de 7 pages : « j'essaie de trouver si y a un sens dans son ordre de photo mais... », « c'est marrant qu'il se serve juste de la couverture comme texte » il m'avait déjà demandé en faisant son choix s'il devait parler ou pas et je lui avais dit qu'il faisait comme il voulait que je lui poserais de toute façon quelques questions à la fin de sa lecture. Au bout d'une vingtaine de pages, il dit « ah si ça avance ».

fin de la lecture

Expression spontanée à la fin de la lecture (langage verbal ou non-verbal) : « J'ai toujours pas compris à quoi ça servait ce truc ». Il lit la couverture et 4e de couverture intégralement à ce moment-là. Quand il lit je vois ses lèvres bouger à certains moments : il dit les mots qu'il lit de façon inaudible. Il hausse les sourcils. Après il feuillette le livre à l'envers et dit « je suis désolé, je suis pas très bavard » je lui dis que je n'attends rien en particulier des gens mais que je me contente de l'observer et qu'après je vais le faire parler. Je lui dis de me prévenir quand il pense avoir fini. Il regarde quelques pages dans l'autre sens « je pense que j'ai fait le tour ».

relecture :

oui, un feuilletage.

- Tu as bien aimé ?
- Ouais pfff.... En fait je pense que j'ai toujours pas tout à fait compris ce qu'il voulait mettre en avant. Avec un peu de texte j'aurai bien aimé je pense (rires).
- Et est-ce que ça t'as aidé le texte ?
- Oui, oui ben oui quand même. Je l'avais pas vraiment lu au début [...] je l'avais lu vite fait. Mais je pense si j'avais pas eu lu tout le texte autour, je pense je serai encore en train de me poser des questions.

type de lecture :

« comme un livre de photos mais pas comme un roman du tout »

immersion :

- As-tu oublié le contexte ?
- Oui quand y a une grande photo avec des cactus, j'étais en train de penser à mes vacances.
- Pourquoi les cactus, tu étais...
- J'étais à Majorque.
- Tu te souviens de d'autres trucs auxquels tu aurais pensé
- Quoique... Les montagnes avec les jeux de lumière ça me fait penser à un photographe qui s'appelle Alexandre Deschaumes.

plaisir :

- Est-ce que le livre t'a plu ?
- Plutôt plu, surtout moi j'aime bien les photos de paysages et les photos comme ça style de vie avec des gens qui, juste des gens qui font des actions du quotidien. J'aime pas mal ça.

émotions :

Je l'interroge sur les émotions qu'il a pu éprouver pendant sa lecture. Il dit : « Il est intrigant quand même », puis « de la curiosité je pense, vraiment parce que j'essaie de comprendre ce qu'il essaie de faire passer ».

recommandation du livre :

Je lui demande s'il recommanderait ce livre et le cas échéant à qui ou quel type de personne. Il répond : « je pense à mon frère qui est un peu perché. Il est en terminale mais il aime bien tout ce qui est mode, tout ce qui est photo ».

autres remarques :

Il parle de la couverture durant l'entretien :

- C'est vrai que j'aurai plus tendance à regarder les photos et après à lire le truc, du coup après je suis obligé de revoir les photos pour comprendre le lien entre le texte et les photos.
- Et est-ce que tu aurais envie de le relire maintenant mais si tu avais le temps, qu'on était pas dans le contexte là...
- Pas forcément je pense, il resterait posé sur mon étagère.

Fiche d'observation & entretien : lecteur 10

Homme de 29 ans, doctorant (sociologie)

date : 29 juin 2018

heure : 14:25

remarque : L'enquête se déroule dans un bureau à la MSH Ange-Guépin. Les livres sont disposés sur le bureau avec la première de couverture de face. Je suis assise en face à environ 1m50 et je me décale parfois pour mieux voir.

1. Informations sur l'enquête

sur le livre d'artiste :

- Dans le cadre de cette recherche, je mène cette enquête, qui me permet à la fois de m'exercer, de préciser les informations que je cherche à recueillir et de préciser aussi mon protocole d'enquête. Je mène ma recherche en étudiant ce qu'on appelle des livres d'artistes et donc avant de te proposer d'en lire un, pourrais-tu me dire ce que cela évoque pour toi ? (ça ressemble à quoi ? ça s'adresse à qui ? On peut en trouver où ?)

- Un book, un livre dans lequel l'artiste présente ses œuvres.

sur l'art :

- Fréquentes-tu des lieux artistiques (musées, galeries, salons, lieux artistiques alternatifs etc.) ?

- Oui

- À quelle fréquence ? (par mois ou par an)

- Très très peu... Et ce qui va m'intéresser éventuellement dans ces choses-là ça va être la dimension technique plus.

sur la lecture :

- Quel type de livres lis-tu ?

- Pas mal de thriller, j'aime bien les trucs d'espionnage en rapport avec la justice, les avocats, mais la série de bouquins que j'ai le plus aimé et que j'ai lu trois fois c'est Pennac « Malaussène ».
- Sur quel support de lecture lis-tu ?
- J'écoute beaucoup de livres audio à vélo, le soir en train de m'endormir.
- Pas de liseuse ?
- Oh non. (Il imprime quasiment tous les textes pour sa thèse).

Il dit que c'est plutôt des lectures académiques que des lectures personnelles.

2. Choix du livre

Trou type

choix du livre : rapide (moins d'une minute sur 35 d'entretien au total)

hésitations : avec *Cloak* et *Autobiography*

Quelles parties des livres semblent avoir été examinées ?

La couverture. Il a dit : « j'ai le droit de les feuilleter ? » et je lui ai dit de faire comme il voulait, qu'il pouvait ne regarder que la couverture. Sans m'en rendre compte, je l'ai probablement encouragé à ne pas les feuilleter. Dans l'entretien, il explique : « je me suis dit, je vais garder la surprise ». Il ne les a pas feuilletés. La quatrième de couverture a aussi été examinée. Il n'a pas lu le texte sur la couverture de *Cloudbuster project* mais il a lu celui qui est en quatrième de couverture de *Cahier de dessin*.

Je lui demande pourquoi il a choisi ce livre. Il répond : « Oh je vais prendre ça "étude de caractères" j'aime bien la typographie ». Il ajoute : « peut-être aussi le côté palpable ».

Je lui demande pourquoi il n'a pas choisi les autres.

- *Cloak* « au début je voulais plutôt choisir celui-là parce qu'il me semblait avoir une forme différente ».

- *Cahier de dessin* : « bof »
- *Toi par lui et moi* : « trop vieux [...] le visuel, ce vert-là »
- *Autobiography* : « y en a un qui est en anglais j'ai la flemme »

3. La lecture

Position :

- Position du lecteur : assis
- Position du livre : posé sur la table pendant la lecture de la première page puis dans sa main droite à partir de la seconde double page. Le livre est appuyé sur la table pendant sa relecture qui cette fois ne suit plus l'ordre mais qui est plus comme une exploration. Il est probablement ainsi plus à l'aise pour explorer le livre.

Premières actions :

Après avoir fait son choix, le lecteur regarde la première et quatrième de couverture.

le regard :

Le lecteur regarde d'abord la page de gauche puis celle de droite puis fait de nombreux allers-retours. Au bout de quelques pages, il lève les yeux et regarde dans le vide une seconde : il semble réfléchir. Il a les sourcils légèrement froncés. Quelques pages plus loin, il lève à nouveau les yeux en fronçant encore plus les sourcils et en baissant la lèvre inférieure. À un moment, il se gratte la tempe avec le doigt.

la tourne :

- dans l'ordre
- une à une
- pas de saut de page
- retour en arrière souvent avec la page qui est juste avant et à un moment aussi retour sur la couverture en gardant la page où il en est

fin de la lecture

Il finit le livre mais ne lis pas le texte sur les pages « volantes ». Il fait une relecture en « auscultant le livre ». et il dit ensuite dans l'entretien qu'il est intéressé par les questions techniques.

relecture :

Il feuillette le livre sans suivre l'ordre mais dans un sens puis dans l'autre. Il ne suit plus du tout l'ordre, il semble chercher des infos et fait une lecture en aller-retour. Il explique dans l'entretien : « j'ai pas compris que c'était des objets qui faisaient des trous avant d'arriver au sommaire. Et une fois que j'y suis arrivé, une fois que j'ai eu fini, j'ai essayé de voir, de faire le lien entre les deux ».

manipulation du livre :

Il ne semble pas toucher les trous mais comme le livre est légèrement relevé, je ne peux pas en être sûre car je ne vois pas le bout de ses doigts. Lorsque je lui demande s'il a plus touché le livre, il répond : « J'ai eu l'impression de le toucher beaucoup plus qu'un livre où y a pas de trucs » Il dit avoir touché les faux trous et les vrais trous.

le regard :

« Je regardais la page de droite enfin non, je regardais la page noire [...] je prenais ça comme étant la page 1 et du coup son verso... »

Il explique plus tard dans l'entretien :

- Y a un truc qui m'a déstabilisé, c'est quand on est passé de la feuille de droite noire à la feuille de droite blanche et c'est pour ça après une fois que j'ai fini je suis revenu là, j'ai fait ça parce que je voulais comprendre si c'était une contrainte technique du papier et effectivement c'est que les feuillets ils sont noirs d'un côté [...] mais par contre ça m'a gêné parce que j'ai eu l'impression qu'à partir de là, il fallait lire comme ça puis comme ça puis comme ça mais ça j'ai trouvé ça marrant [...] Comme on a commencé par un dessin noir je me suis dit que c'est toujours le recto donc j'ai essayé de continuer le même sens de lecture.
- Et ça tu l'as fait intuitivement ou tu te l'es dit dans ta tête.

- Ah non j'ai réfléchi pour être sûr... j'ai vérifié que c'était bien le sens... suivant la logique que je pense... que j'avais adopté, j'ai vérifié que c'était bien en faisant ça que je le respectais. Disons qu'à partir du moment où j'avais lu la première page, où j'étais passé mettons à la troisième, quatrième, je me suis dit ok, y a pas... On va pas me raconter une histoire qui que je pourrais raconter après, c'est autre chose alors à partir de là, le sens tout ça, c'est un peu comme si c'était un truc général.

- Tu as quand même respecté l'ordre de lecture...

- Oui [...] en fait j'ai tout fait une fois et après j'ai essayé de répondre aux questions qu'on me posait en allant les voir.

remarques sur le déroulement de la lecture :

Il lit le texte d'introduction. Il semble le lire en entier. Cela est confirmé dans l'entretien même s'il précise « je l'ai lu avec une attention moyenne mais je l'ai lu en entier ».

Il ne lit pas le texte (feuilles jaunes dans la pochette rose placé à la fin du livre. À partir de la page qui reprend les différentes œuvres, il fait des allers-retours avec les pages intérieures maintenant qu'il connaît les titres.

immersion :

As-tu oublié le contexte autour de toi ?

Je saurai pas te dire... Non.

plaisir :

-Est-ce que le livre t'a plu ?

- Ce qui me plaît c'est de découvrir un truc comme ça, de voir sur quoi tu travailles. Euh le livre en lui-même, pas vraiment non. Ouais je trouve ça un peu péteux quoi.

- Qu'est-ce qui ne te plaît pas ?

- J'ai peut-être pas lu assez attentivement cette première partie mais euh... Disons que je vois pas ce que ça dit sur le monde [...] mais parce que je me laisse pas aussi emporter facilement par ce genre de trucs. Je suis assez pragmatique.

Il ajoute plus tard : « Au début je me suis dit "ok il fait un livre d'artiste donc c'est déjà décalé par rapport au support-livre, il fait un texte qui est décalé aussi, bon si tout est en décalage, moi je vais être décalé" ».

recommandation :

- Est-ce que tu recommanderais ce livre à quelqu'un ?
- Non. En même temps ça m'a rappelé le peu de contact que j'ai avec l'art contemporain, enfin j'en ai très très peu...

Il évoque l'exposition d'un artiste au Château de Nantes. Il dit y avoir pensé pendant sa lecture.

autres remarques :

Il reparle aussi de son choix de lire ce livre :

C'est peut-être pour ça que j'ai pris un livre avec des trous. Si disons, la technique est utilisée pour faire entrer dans un univers [...] En fait j'ai pas de compétences pour comprendre sur l'aspect conceptuel, références à d'autres œuvres d'art tout ça, peut-être que je rebascule du coup en allant sur un domaine que je maîtrise plus, le bricolage [...] en allant sur la dimension technique de l'œuvre d'art [...] je me suis demandé en quoi les contraintes techniques d'avoir un livre avec des feuillets, des trous ont participé à donner cette forme à ce livre [...] est-ce que c'est que ça a pas percé plus loin ou est-ce que c'est une volonté ?

ANNEXES NUMÉRIQUES

Le jeu de données bibliographiques sur les livres du corpus est consultable en ligne : <https://zenodo.org/record/6573085>.

L'ensemble de la documentation photographique des livres est consultable également en ligne : <https://zenodo.org/record/6568272>.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

A. LE CORPUS (sources primaires)

ABDESSEMED, Adel, 2002. *The Green book*. S.l. : FRAC Haute-Normandie.

AITKEN, Doug, 2005. *Alpha* [en ligne]. Zürich : JRP/Ringier.

AMBECK, Mette-Sofie D, 2010. *Day Return*. Thisted, Denmark : Ambeck.

ANSELMO, Giovanni, 1990. *Lire (Leggere)*. Gand : Im Schoot uitgevers.

BAENSCH, Thorsten, 2016. *A Self-portrait*. Bruxelles : Bartleby & Co.

BARRY, Robert, 2006. *Autobiography*. Rennes : Incertain Sens.

BAUMGARTEN, Lothar, 1991. *Carbon*. Los Angeles : Museum of Contemporary Art.

BAZARNIK, Katarzyna et FAJFER, Zenon, 2003. *(O)patrzenie*. 1^e edition – réédition en 2009. Cracovie : Krakowska Alternatywa.

BAZARNIK, Katarzyna et FAJFER, Zenon, 2009. *Oka-leczenie (Mute – I – Late)*. 2^e edition. S.l. : s.n.

BELLEI, Mauro, 2010. *Les cailloux de l'art moderne*. Paris : les Trois ourses.

BELLEI, Mauro, 2012. *Cent mille petits points*. Paris : Les Trois Ourses.

BELLINGHAM, David, 2008. *Fresh fruit + tables*. Stirling : The Changing Room.

BOCQUET, Marie, 2009. *Cut*. Rennes : Lendroit éditions.

BODMAN, Sarah, 1995. *Cuttings*. Bristol : University of West England.

BOLTANSKI, Christian, 2005. *6 septembres*. Milano : Padiglione d'arte contemporanea : Charta.

BYARS, James Lee et SARTORIUS, Joachim, 1992. *The golden tower*. Köln : König.

CAMPBELL, Nancy, 2014. *Itoqqippoq*. Oxford : Bird Editions.

CARRIÓN, Ulises, 1995. *Mirror Box*. Genève : Héros-limite.

- CAZAL, Philippe, 1998. *Assemblée générale*. Le Crestet : Centre d'art du Crestet.
- CERINO, Jean-Marc, 1999. *Nous ou Petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître*. La Roche-sur-Yon : Artothèque de la Roche-sur-Yon.
- CHARLIP, Remy, 2003. *On dirait qu'il neige : un livre d'images*. Paris : les Trois ours.
- CHARLIP, Remy, 2011. *Reading dance*. Parme : Minimondi.
- CLOSKY, Claude, 2001. *Colorie comme tu veux, dessine et écris ce que tu veux*. Paris : Seuil jeunesse. Collection Lezzart, 3.
- CORILLON, Patrick, 1998. *De rerum fabula*. France : Galerie Duchamp/centre d'art contemporain municipal, Yvetot.
- COTTENCIN, Jocelyn, 2002. *J'ai dix orteils*. S.l. : Lieuxcommuns.
- COX, Paul, 2002. *Cependant : le livre le plus court du monde*. Paris : Éd. Du Seuil.
- COX, Paul, 2004. *Papier imprimé*. Blois : s.n.
- COX, Paul, 2006. *Cahier de dessin*. Mantova : Corraini.
- CROMBIE, John, 1996. *Whereof, thereof*. Paris : Kickshaws.
- CUTTS, Simon, 2013. *A line only a word*. Tipperary : Coracle press.
- CVACH, Miloš, 2007. *Dans tous les sens*. Paris : les Trois ours.
- DE BEIR, Dominique et PENNEQUIN, Charles, 2010. *Trou Type (études de caractères)*. Friville-Escarbotin : Friville Éditions.
- DELVOYE, Wim, 1999. *Atlas*. Nantes : FRAC des Pays de la Loire M. Baverey.
- DOCUMENTATION CÉLINE DUVAL, 2014. *La stratigraphie des images : documentation Céline Duval exposition, Vénissieux, Espace arts plastiques Madeleine-Lambert, 20 septembre – 15 novembre 2014...* Vénissieux : Ville de Vénissieux, [Direction des affaires culturelles].

DOWNSBROUGH, Peter, 1995. *Words, Vol. 2*. Valence : École régionale des beaux-arts de Valence.

DOWNSBROUGH, Peter, 2002. *And here,as*. Rennes Châteaugiron : Editions Incertain Sens Frac Bretagne.

ELIASSON, Ólafur, 2006. *Your house*. New-York, Etats-Unis : Library Council of the Museum of Modern Art (MoMa).

FELDMANN, Hans-Peter, 1994. *Ferien*. Vienne : Wiener Secession.

FELDMANN, Hans-Peter, 2001. *100 Jahre : mit 101 Photographien des Verfassers [Ausstellung, vom 16. März bis 6. Mai 2001, Museum Folkwang, Essen]*. München : Schirmer-Mosel.

FILLIOU, Robert, 1998. *Toi, par Lui et Moi*. Bruxelles/ Crisnée : Lebeer Hossmann/Yellow Now.

FINLAY, Alec, 2008. *Specimen colony : six colonies for a European city*. Liverpool : Liverpool University Press.

FISCHLI, Peter et WEISS, David, 2005. *Fotografias*. Köln : Verl. Der Buchhandlung Walter König.

GAUTEL, Jakob, 2005. *Maria Theodora*. Paris Sotteville-lès-Rouen : Éd. Au figuré Fonds régional d'art contemporain de Haute-Normandie.

GEERS, Kendell, 2004. *Point blank*. Gand : Imschoot.

GILBERT & GEORGE, 2011. *Gilbert & George : art titles, 1969-2010 in chronological order*. Köln ; London : Walther König.

GOBLET, Dominique et FOSSOUL, Nikita, 2010. *Chronographie*. Paris : l'Association.

GODARD, Keith, 1992. *Sounds*. S.l. : Studio Works.

GUILLEMINOT, Marie-Ange, 1996. *Mes poupées*. Nantes : FRAC des Pays de Loire.

GUILLEMINOT, Marie-Ange, 1998. *Le Chapeau-Vie*. Tel Aviv/Paris : Michaël Gordon/La Boîte.

GUILLEMINOT, Marie-Ange, 2001. *Shoe : Chaussure*. Toronto/Paris : Michaël Gordon/La Boîte.

GUILLEMINOT, Marie-Ange, Ikon Gallery, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur et Espace Culturel du Centre Hospitalier Edouard Toulouse A Marseille, 2000. *To dance or to die = Danser ou mourir*. Birmingham : Ikon Gallery.

HEYVAERT, Anne, 2015. *Plis pages*. Rennes : Incertain sens.

HIRST, Damien, 1997. *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*. London : Booth-Clibborn Editions.

HUYGUES, Pierre, 2006. *I do not own the modern times*. Paris : Paris Musées.

JACQUES, Benoît, 2011. *Vivre (un poème pour)*. Montigny-sur-Loing : Benoît Jacques Books.

KELLER, Christoph, 2010. *Cloudbuster project Maroc*. Berlin : Christoph Keller.

KESSELS, 2008. *Couples*. [Amsterdam] : KesselsKramer.

LADRILLO, Antonio, 2017. *Spaces*. Strasbourg : Editions du livre.

LE GAC, Jean, 1995. *La boîte à couleurs*. Amiens : Fonds régional d'art contemporain de Picardie.

LEHNI, Jürg et RICH, Alex, 2011. *Empty words*. Zurich, Switzerland : Nieves.

LONG, Ricard, 1991. *Labyrinth*. Frankfurt am Main : StÉadtische Galerie im StÉadel.

LONG, Richard, 1990. *Nile (Papers of River Muds)*. S.l. : s.n.

MACKILLOP, Sara, 2010a. *Mirrors*. Londres : auto-édition.

MACKILLOP, Sara, 2010b. *Remains*. Londres : Dundee Contemporary Arts.

MACKILLOP, Sara, 2016. *Laptop Book*. Londres : auto-édition.

MELLIER, Fanette, 2013. *Dans la lune*. Strasbourg : Éd. Du Livre.

MILLARD, Fanny, 2015. *Basic Space*. Bordeaux : EXTRA.

MUNARI, Bruno, 2009. *Libro illegibile MN1*. Mantova : Edizioni Corraini.

NANNUCCI, Maurizio, 2002. *Nothing is original*. Hannover : Sprengel Museum.

NÉDÉLEC, Julien, 2008. *Feuilleté*. S.l. : éditions Zédélé. FRAC Pays de la Loire

NÉDÉLEC, Julien, 2011. *Lignes de train*. S.l. : s.n.

NÉDÉLEC, Julien, 2014. *Cahier de Chantenay*. Brest : Zédélé.

NELSON, Mike, 2017. *Cloak*. Rome : Nero.

NOWAKOWSKI, Radosław, 2009. *Ulica Sienkiewicza w Kielcach = Sienkiewicza street in Kielce = Sienkiewicza strato en Kielce*. Bodzentyn : Liberatorium.

OBRIST, Hans Ulrich et M-M PARIS, 2007. *The future will be*. Paris : Onestar press.

PARIS, Guillaume, 2004. *Kids*. Paris : M19. Collection IS (Inventaire supplémentaire).

PÉRIGOT, Alexandre et SÉRANDOUR, Yann, 2007. *Sometimes you Win Sometimes you Lose*. Rennes : La Criée centre d'art contemporain.

RICHTER, Gerhard, 2005. *War cut : Gerhard Richter*. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris Paris-musées.

RICHTER, Gerhard, 2011. *Patterns*. [London] Köln : Heni Publ. König.

ROBINET, Valentin, 2014. *ISBN, tome I*. Paris : Editions Editions.

RONDINONE, Ugo, 2000. *Hell, Yes ! Ostfildern-Ruit* : Hatje Cantz.

RUIZ, Francesc, 2003. *Ésta es mi playa*. Valence : Art 3.

SIMARIK, Nicolas, 2006. *La Déroute*. Toulouse : Entrez sans frapper.

STARLING, Simon, [sans date]. *Thereherethere*. S.l. : s.n.

VAN BEIRENDONCK, Walter, 1997. *Mutilate*. Gand : Imschoot.

- VAN DER WEIJDE, Erik, 2013. *Havaianas*. Waalwijk, Hollande : 4478Zine.
- VENET, Bernar, 2000. *Sursaturation*. Cajarc : Maison des Arts Georges Pompidou.
- VILLERS, Bernard, 1998. *Sol*. S.l. : s.n.
- VILLERS, Bernard, 2009. *Leporello*. S.l. : s.n.
- VILLERS, Bernard, 2010. *À la mer – Aan Zee*. S.l. : s.n.
- VILLERS, Bernard, 2015. *Left Right*. Saint-Senoux (35) / Bruxelles / Chicago : Incertain Sens / Le Nouveau Remorqueur / Journal of Artists' Books.
- VILLERS, Bernard, [sans date]. *Heureux Mélange*. S.l. : s.n.
- VILLERS, Bernard, [sans date]. *Seize pages*. S.l. : s.n.
- VRIES, Herman de, 2003. *Argumentstellen*. S.l. : s.n.
- WALRAVENS, Daniel, 1990. *Serie Noire*. Gand : Imschoot.
- WATIER, Éric, 2000. *[L'inventaire des destructions]*. Rennes : GRAC, Université Rennes 2, Haute-Bretagne.
- WHITEREAD, Rachel et SASEK, Miroslav, 2008. *Rachel Whiteread presents M. Sasek, Mike and the modelmakers*. Cologne : Salon-Verl.
- ZAKAĬ, Adva, 2015. *I seem to be the only one left*. Kasterlee, Belgique : Frans Masereel Centrum.
- ZAMOJSKI, Honza, 2017. *Love Letter*. France : Onestar press.
- ZUBEIL, Francine, 1993. *Panique générale*. Marseille : Éditions de l'observatoire.

B. LIVRES D'ARTISTES, LIVRES DE BIBLIOPHILIE, ROMANS ET ALBUMS DE JEUNESSE CITES (sources primaires)

APOLLINAIRE, Guillaume et DERAINE, André. *L'Enchanteur pourrissant*. Paris : Henry Kahnweiler, 1909.

BEN. *Moi Ben je signe*. Nice : Ben, 1962.

BIANCO-LEVRIN, Nicolas. *Oeil pour oeil*. Lachaux : l'Atelier du poisson soluble, 2003.

BOOM, Irma et LOMMEN, Mathieu. *Irma Boom : the architecture of the book*. Trad. par John A. LANE. Amsterdam : University of Amsterdam Bijzondere collecties, 2013.

CARON, Marion et TRIMARDEAU, Camille. *Hello tomato*. Strasbourg : Éditions du Livre, 2016.

COLLECTIF RESEARCH GAP. *Version 1, version 2, version 3, version 4, version 5...* Nantes : [s. n.], 2017.

CUMONT, Louise-Marie. *Vingt personnages*. Paris : Les trois Ourses, 1993.

DANIELEWSKI, Mark Z, ZAMPANO et TRUANT, Johnny. *House of leaves: the remastered full-color edition*. New York : Pantheon Books, 2000.

DUCHAMP, Marcel. *La Boîte-en-valise* [image]. 1936.

FANELLI, Sara. *La grande évasion de Mlle Oignon*. Paris : Phaidon, 2012.

GERNER, Jochen. *Flipochrome* [image]. 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von, STAPFER, Albert et DELACROIX, Eugène. *Faust: tragédie*. Paris ; Sautet : C. Motte ; 1828.

HERBAUTS, Anne. *De quelle couleur est le vent ?* Paris : Casterman, 2010.

HERBAUTS, Anne. *Lundi*. [S. l.] : Casterman, 2004.

JOYCE, James et BARTNICKI, Krzysztof. *Finneganów tren*. Kraków : Korporacja Ha!art, 2012.

- KOMAGATA, Katsumi. *Les bruits du vent*. S.l. : Les trois ourses., 2008.
- LADRILLO, Antonio. *Strips*. [S. l.] : [s. n.], 2017.
- LISICKIJ, Èl'. *Le dit suprématisse des deux carrés en 6 constructions*. Nantes : Éd. MéMo, 2013.
- MAGNANI, Julien. *Le jouet*. Nantes : Éd. MeMo, 2011.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard : [épreuves d'imprimerie]*. Paris : A. Vollard, 1898.
- MALLARMÉ, Stéphane et BONNARD, Pierre. *Parallèlement*. [S. l.] : A. Vollard, 1900.
- MALLARMÉ, Stéphane, RÓŻYCKI, Tomasz, MARKOWSKI, Michał Paweł, BAZARNIK, Katarzyna, FAJFER, Zenon, et FUNDACJA KORPORACJA HA!ART. *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*. Kraków : Korporacja Ha!art, 2005.
- MC GUIRE, Richard. *Ici*. 2e éd. Paris : Gallimard, 2015.
- PHILLIPS, Tom. *A Humument : a treated Victorian novel*. London : Thames and Hudson, 1980.
- QUENEAU, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris : Gallimard, 1961.
- QUENEAU, Raymond et GONDOWICZ, Jan. *Sto tysięcy miliardów wierszy*. [S. l.] : [s. n.], 2009.
- RODČENKO, Aleksandr Mihailovič et TRET'AKOV, Sergej Mihaïlovič. *Animaux à mimer : Samosveri*. Trad. par Valérie ROUZEAU et Odile BELKEDDAR. Nantes : Éd. MeMo, 2010.
- ROTH, Dieter. *Bok*. Reykjavik : Forlag Ed, 1959.
- ROTH, Dieter. *Bok 2: 1960*. Reykjavik : Forlag Ed, 1960.
- ROTH, Dieter. *Bok 3a (1961): 200 books, handmade by Boekie Woekje Amsterdam, numbered and signed by D.R.* Basel : Roth, 1961.
- ROTH, Dieter. *Bok 3c*. Reykjavík : Forlag Ed., 1961.

- ROTH, Dieter et al. *Dagblegt bull*. La Louvière, Belgique : Daily bul, 1962.
- RUSCHA, Edward. *Twentysix gasoline stations*. [S. l.] : Cunningham Press, 1963.
- SIMARIK, Nicolas. *Boulot*. France : auto-édition, 2005.
- SPOERRI, Daniel. *Topographie anecdotée du hasard*. Paris : Galerie Lawrence, 1962.
- STERNE, Laurence, NEW, Melvyn et NEW, Joan. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Vol.I*. [S. l.] : [s. n.], 1769-1759.
- STOKES, Telfer et DOUGLAS, Helen. *Real fiction an inquiry into the bookeresque*. New York; Yarrow : Visual Studies Workshop Press ; Weproductions, 1987.
- SUNKYUNG, Kim Inkyeong & et INKYEONG & SUNKYUNG, Kim. *Zoo in my hand*. [S. l.] : Editions du livre, 2018.
- TORSETER, Øyvind. *Le trou*. Trad. par Jean-Baptiste COURSAUD. Genève : la Joie de lire, 2013.
- WATIER, Éric. *Un livre: [un pli]*. Rennes : Éditions Incertain Sens, 2003.
- WEINER, Lawrence. *Statements*. New York : The Louis Kellner Foundation, 1968.

C. BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS (sources secondaires)

La bibliographie qui suit reprend uniquement les références citées dans le manuscrit de la thèse. Elle est organisée en 6 sections.

1. Sur le livre et la lecture

ARNAR, Anna Sigrídur, *The book as instrument Stéphane Mallarmé, the artist's book, and the transformation of print culture*. [S. l.] : [s. n.], 2011. ISBN 978-0-226-02701-2.

AUBRY, Chloé. *Mémoire de master : Comment la matérialité du livre participe-t-elle à la narration dans l'album de jeunesse ?*, sous la direction de Brigitte Ouvry-Vial, Université du Mans. 2014.

AUBRY, Chloé, KROEMER, Cora et OUVRY-VIAL, Brigitte. *Introduction : Reading & Gaming*. Publije [en ligne]. Le Mans Université, Juillet 2019, n° N°1 2019. [Consulté le 16 octobre 2020]. *Reading & Gaming*. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02177342>.

BARBIER, Frédéric. *Écrire L'apparition du livre*. dans Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, rééd. Paris. 1999, p. 553.

BERTRAM, Gitta. *Peter Paul Rubens as a Designer of Title Pages: Title Page Production and Design in the Beginning of the Seventeenth Century*. *Stuttgarter Akademieschriften* [en ligne]. University Library Heidelberg, 2018. [Consulté le 1 mars 2021]. DOI 10.11588/ARTHISTORICUM.403.

CHARTIER, Roger. *Du livre au lire*. PAYOT/RIVAGES, Éditions (dir.), Réseaux. *Communication - Technologie - Société*. 1997, Vol. 1, n° 1, p. 271-290.

CHARTIER, Roger. *Henri-Jean Martin ou l'invention d'une discipline*. *Bibliothèque de l'École des chartes* [en ligne]. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2007, Vol. 165, n° 2, p. 313-328. DOI 10.3406/bec.2007.463537.

CHOL, Isabelle et KHALFA, Jean (dir.). *Les espaces du livre : supports et acteurs de la création texte / image (XXe-XXIe siècles)*. Bern : Peter Lang, 2015. *European Connections*, Volume 37. ISBN 978-3-0343-1903-4.

DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien : 1: Arts de faire*. Paris : Union générale d'édition, 1980. 10-18. ISBN 978-2-264-00268-6.

DUFAYS, Jean-Louis. *Stéréotype et lecture*. Liège : P. Mardaga, 1994. Philosophie et langage. ISBN 978-2-87009-561-4.

DUFAYS, Jean-Louis. *Stéréotype et littérature : L'inéluctable va-et-vient*. Dans : GOULET, Alain (dir.), *Le Stéréotype : Crise et transformations* [en ligne]. Caen : Presses universitaires de Caen, 27 octobre 2016, p. 77-89. [Consulté le 19 janvier 2022]. Colloques de Cerisy. ISBN 978-2-84133-841-2. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/puc/9702>.

ESPOSITO, Nicolas. *Comparaison de l'activité de lecture entre un livre imprimé et son adaptation numérique enrichie, expérimentation et analyse des dimensions de l'expérience utilisateur*. Publije [en ligne]. Juillet 2019, n° 1. [Consulté le 22 mai 2022]. DOI 10.23639/publije.201910140.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987. ISBN 978-2-02-009525-9.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 2014. Poétique, 43. ISBN 978-2-02-116942-3. Document numérisé - ACQNUM-3959.

GOODY, Jack et MELOT, Michel. *La place du livre dans le monde de l'écrit*. Entretien entre Jack Goody et Michel Melot. *Pratiques*. Persée-Portail des revues scientifiques en SHS, 2006, Vol. 131, n° 1, p. 76-82.

GRACQ, Julien. *Familiarité du livre*. *Medium*. Association Médium, 2004, n° 1, p. 11-14.

HUGH-JONES, Stephen et DIEMBERGER, Hildegard. *L'objet livre*. *Terrain. Anthropologie & sciences humaines* [en ligne]. Association Terrain, Septembre 2012, n° 59, p. 4-17. ISBN 9782735115075. DOI 10.4000/terrain.14877.

HUGO, Victor. *Oeuvres complètes de Victor Hugo , Roman*. Paris : Ollendorff, 1904, 9 vol. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64375887>.

JOHANNOT, Yvonne. L'espace du livre. *Communication & Langages* [en ligne]. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1987, Vol. 72, n° 1, p. 41-48. DOI 10.3406/colan.1987.971.

JOHANNOT, Yvonne. *Qu'est-ce qu'un livre?* 1978.

JOUVE, Vincent. *La lecture*. Paris : Hachette, 2014. ISBN 978-2-01-020460-9.

KRAUS, Dorothea. *Appropriation et pratiques de la lecture*. Labyrinthe [en ligne]. Editions Hermann, Avril 1999, n° 3, p. 13-25. DOI 10.4000/labyrinthe.56.

LESAGE, Sylvain et SUVILAY, bounthavy. *Pour un tournant matériel des études sur la bande dessinée. Comicalités. Études de culture graphique* [en ligne]. Université Paris 13 / Université Paris Sorbonne, Décembre 2019. [Consulté le 7 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02570732>.

LESIEWICZ, Sophie. *Le « livre (typo)graphique », 1890 à nos jours : un objet littéraire et éditorial innommé. Identification critique et pratique*. Paris : Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2019.

MACKEN, Marian. *The space of the book. Perception in architecture: Here and now*. Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 70.

MACKEN, Marian, . *Binding space the book as spatial practice*. [S. l.] : [s. n.], 2018. ISBN 978-1-138-69433-0. /Z-wcorg/.

MALDINEY, Henri. *L'Espace du livre*. [S. l.] : La Sétérée, 1990.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris : E. Fasquelle, 1897.

MALLARMÉ, Stéphane et FINAS, Lucette. *Quant au livre: précédé de Mallarmé ou le papillon blanc par Lucette Finas*. [S. l.] : Farrago, 2004. ISBN 2-84490-138-7.

MANGEN, Anne. *Hypertext fiction reading: Haptics and immersion*. *Journal of Research in Reading* [en ligne]. Novembre 2008, Vol. 31, p. 404-419. DOI 10.1111/j.1467-9817.2008.00380.x.

MANGEN, Anne. What Hands May Tell Us about Reading and Writing. *Educational Theory* [en ligne]. 2016, Vol. 66, n° 4, p. 457-477. DOI <https://doi.org/10.1111/edth.12183>.

MANGEN, Anne, OLIVIER, Gérard et VELAY, Jean-Luc. Comparing Comprehension of a Long Text Read in Print Book and on Kindle: Where in the Text and When in the Story? *Frontiers in Psychology* [en ligne]. Frontiers, 2019, Vol. 10. [Consulté le 9 juillet 2021]. DOI 10.3389/fpsyg.2019.00038.

MANGEN, Anne et SCHILHAB, Theresa. An embodied view of reading: Theoretical considerations, empirical findings, and educational implications. *Skriv.* 2012, p. 285-300.

MARTIN, Henri-Jean. *L'apparition du livre*. [S. l.] : A. Michel, 1958.

MARTIN, Henri-Jean et FEBVRE, Lucien. *L'apparition du livre*. [S. l.] : Albin Michel, 2013. [Consulté le 8 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.epagine.fr/ebook/9782226233738-l-apparition-du-livre-lucien-febvre-henri-jean-martin/>.

MARTIN, Henri-Jean, CHARTIER, Roger et VIVET, Jean-Pierre. *Histoire de l'édition française. Tomes 1-4*. Paris : Promodis, 1982. ISBN 978-2-903181-06-2.

MARTIN, Henri-Jean et CHATELAIN, Jean-Marc. *La naissance du livre moderne: XIVE-XVIIe siècles: mise en page et mise en texte du livre français*. [S. l.] : Editions du Cercle de la Librairie, 2000. ISBN 2-7654-0776-2.

MARTIN, Henri-Jean et VEZIN, Jean. *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*. [S. l.] : Editions du Cercle de la librairie-Promodis, 1990. ISBN 978-2-7654-0446-0. Google-Books-ID: qIQWAQAIAAJ.

MCLAUGHLIN, Thomas. *Reading and the body: the physical practice of reading*. [S. l.] : [s. n.], 2015. ISBN 978-1-137-54131-4.

MELOT, Michel. *À livre ouvert. Medium*. Association Médium, 2016, n° 1, p. 174-187.

MELOT, Michel. *Histoire du livre et histoire de l'image : Henri-Jean Martin précurseur*. Dans : VARRY, Dominique (dir.), *50 ans d'histoire du livre* [en ligne].

[S.l.] : Presses de l'enssib, 2014, p. 110-119. [Consulté le 9 novembre 2020]. ISBN 979-10-91281-15-7. DOI 10.4000/books.pressesenssib.2691.

MELOT, Michel. Le dernier livre. Livraisons de l'histoire de l'architecture. Association Livraisons d'histoire de l'architecture-LHA, 2010, n° 20, p. 113-119.

MELOT, Michel. Le livre comme forme symbolique | Institut d'histoire du livre [en ligne]. 2004. [Consulté le 6 mai 2019]. Disponible à l'adresse : <http://ihl.enssib.fr/le-livre-comme-forme-symbolique>.

MELOT, Michel. L'image au risque du livre. Textuel. 2007, n° 54, p. 17-26.

MELOT, Michel et MERZEAU, Louise. Le livre déplié. Medium. 2007, Vol. N°10, n° 1, p. 51-66.

MELOT, Michel et TAFFIN, Nicolas. Livre,. Paris : L'Oeil neuf éd, 2006, 1 vol. [Consulté le 27 février 2017]. Collection L'âme des choses. ISBN 978-2-915543-10-0.

MILLAR, Susanna. Lire par le toucher. [S.l.] : Editions Les Doigts Qui Revent, 1 janvier 2013. ISBN 978-2-36593-007-9.

MILLAR, Susanna. Reading by touch. London : Routledge, 1996. [Consulté le 29 avril 2021]. ISBN 978-1-134-91613-9. Disponible à l'adresse : <http://www.vlebooks.com/vleweb/product/openreader?id=none&isbn=9781134916139>.

MILON, Alain et PERELMAN, Marc. Le livre au corps. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, 1 vol. Livre et société. ISBN 978-2-84016-127-1.

MILON, Alain et PERELMAN, Marc. Le livre et ses espaces. Nanterre : Presses universitaires de Paris 10, 2007, 1 vol. [Consulté le 27 février 2017]. ISBN 978-2-84016-004-5.

MILON, Alain et PERELMAN, Marc. L'esthétique du livre. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2010. ISBN 978-2-84016-052-6.

MUNARI, Bruno. De choses et d'autres. Paris : Pyramyd, 2015, 1 vol. T. ISBN 978-2-35017-350-4.

MURRAY, Simone. Introduction to contemporary print culture: books as media. [S. l.] : [s. n.], 2021. ISBN 978-0-367-33899-2.

OUVRY-VIAL, Brigitte. Entre éthique et esthétique du livre.... Dans : MILON, Alain et PERELMAN, Marc (dir.), L'Esthétique du livre [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 13 février 2013, p. 111-147. [Consulté le 26 avril 2019]. Autour du livre et de ses métiers. ISBN 978-2-8218-2685-4. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pupo/1882>.

OUVRY-VIAL, Brigitte. La conception éditoriale du lecteur en France des années 1950 à la fin des années 1970: en particulier dans les «discours d'escorte» de Jean Cayrol, Jean Paulhan et Gaëtan Picon. Mémoires du livre/Studies in Book Culture. Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec, 2019, Vol. 10, n° 2.

OUVRY-VIAL, Brigitte. L'acte éditorial : vers une théorie du geste. Communication & Langages [en ligne]. 2007, Vol. 154, n° 1, p. 67-82. DOI 10.3406/colan.2007.4691.

OUVRY-VIAL, Brigitte. Le savoir-lire de l'éditeur? Présupposés et modalités. Editions Nouveau Monde, 2005.

OUVRY-VIAL, Brigitte. Mallarmé, le « bibliophile navré » et les éditions de L'Après-midi d'un faune. Dans : RIFFAUD, Alain (dir.), L'écrivain et l'imprimeur [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 20 septembre 2016, p. 315-336. [Consulté le 15 octobre 2018]. Interférences. ISBN 978-2-7535-4715-5. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pur/38676>.

OUVRY-VIAL, Brigitte. Médiation éditoriale, 4èmes de couvertures et valeur minimum du texte. Dans : La Valeur littéraire en question, Textes réunis par Vincent Jouve, Editions L'Improviste, 2010 [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], 2010. [Consulté le 15 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02112960>.

MUZERELLE, Denis. Glossaires Codicologiques [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <http://codicologia.irht.cnrs.fr/recherche>.

PEREC, GEORGES. Lire : esquisse socio-physiologique. Esprit (1940-). Editions Esprit, 1976, n° 453 (1), p. 9-20.

PERELMAN, Marc. Le livre est un corps (ouvertures et prolongements à partir de Husserl et Lévinas). Dans : MILON, Alain (dir.), Le livre au corps [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 10 juin 2016, p. 77-87. [Consulté le 10 avril 2020]. Autour du livre et de ses métiers. ISBN 978-2-8218-5090-3. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pupo/4281>.

PERELMAN, Marc. Livre papier vs livre électronique (forme chaude vs forme froide). Dans : MILON, Alain (dir.), L'Esthétique du livre [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 13 février 2013, p. 397-409. [Consulté le 12 février 2020]. Autour du livre et de ses métiers. ISBN 978-2-8218-2685-4. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pupo/1912>.

PERELMAN, Marc. L'ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective). Dans : MILON, Alain (dir.), Le livre et ses espaces [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2007, p. 487-510. [Consulté le 10 avril 2020]. Autour du livre et de ses métiers. ISBN 978-2-8218-2691-5. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pupo/527>.

PICARD, Michel. La lecture comme jeu: essai sur la littérature. Paris : Ed. de Minuit, 2007. ISBN 978-2-7073-1082-8.

RIFFAUD, Alain, PANTIN, Isabelle Préfacier et DÉSILES, Paul. Une archéologie du livre français moderne. Genève, Suisse : Droz, 2011. ISBN 978-2-600-01453-3.

ROBERT, Pascal. Le biblion et les substituts du livre. Communication langages. NecPlus, 2015, n° 2, p. 3-23.

ROYSTON, Anne M. Material Noise: Reading Theory as Artist's Book. [S. l.] : MIT Press, 2019. ISBN 978-0-262-04292-5. Google-Books-ID: [_2yuDwAAQBAJ](https://books.google.com/books?id=__2yuDwAAQBAJ).

SCHILHAB, Theresa et WALKER, Sue. The materiality of reading. [S. l.] : Aarhus University Press, 2020. ISBN 87-7184-958-0.

SEFFOUH, Nadia. L' objet livre ou la naissance d'un nouveau territoire dans le champs éditorial [en ligne]. These de doctorat. [S. l.] : Paris 10, 1 janvier 2012.

[Consulté le 7 mai 2022]. Disponible à l'adresse :
<https://www.theses.fr/2012PA100076>.

STEAD, Evanhélia. La chair du livre: matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle. [S. l.] : Pups, 2012. ISBN 979-10-231-0204-8.

TADIER, Elsa. Les corps du livre, du codex au numérique. Enjeux des corporités d'une forme médiatique : vers une anthropologie communicationnelle du livre [en ligne]. thesis. [S. l.] : Theses.fr, 7 février 2018. [Consulté le 15 juin 2019]. Disponible à l'adresse : <https://isidore.science/document/10670/1.ykea3j>.

THIBAUDET, Albert (1874-1936) Auteur du texte. Le lecteur de romans / Albert Thibaudet. [S. l.] : [s. n.], 1925. [Consulté le 26 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227750q>.

VALÉRY, Paul. Les deux vertus d'un livre. Paris : Arts et métiers graphiques, 1927.

TISSERON, Serge. Sensorialités. Les cahiers de médiologie. Gallimard, 1997, n° 2, p. 199-206.

VAUGEOIS, Dominique. Le Livre. Introduction, dans Critique et médium, CNRS éditions, 2016. [en ligne]. 2016. [Consulté le 10 décembre 2020]. Disponible à l'adresse :
https://www.academia.edu/36805176/Le_Livre_Introduction_dans_Critique_et_medium_CNRS_editions_2016.

WATY, B. L'incarnation de la lecture: sensualisation et corporité de lecteurs. Le livre au corps. 2012.

WATY, Bérénice. L'île lettrée : voyage au pays des grands lecteurs : enquête ethnographique sur un groupe statistique de lecteurs [en ligne]. Thèse de doctorat. [S. l.] : Paris, EHESS, 1 janvier 2006. [Consulté le 18 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2006EHES0590>.

WATY, Bérénice. Radioscopie de grands lecteurs. Terrain. Anthropologie & sciences humaines [en ligne]. Association Terrain, Septembre 2009, n° 53, p.128-139. ISBN 9782735112623. DOI 10.4000/terrain.13814.

ZALI, Anne, GERMAIN, Marie-Odile, et BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. La grande aventure du livre: de la tablette d'argile à la tablette numérique. Paris : Bibliothèque nationale de France : Hatier, 2013. ISBN 978-2-218-96764-1.

ZUMTHOR, Paul. Performance, réception, lecture. Québec : Préambule, 1990. ISBN 978-2-89133-124-1.

Dictionnaire encyclopédique du livre , [2] : E-M. Paris : Éd. du Cercle de la librairie, 2005. Dictionnaire encyclopédique du livre. ISBN 978-2-7654-0910-6.

Mnémotechnologies, pour une théorie générale critique des technologies intellectuelles. [S. l.] : [s. n.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00742250

Refresh the Book: On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing. [S. l.] : Brill, 26 avril 2021. [Consulté le 24 juin 2021]. ISBN 978-90-04-44355-6.

2. Sur le livre d'artiste et le livre de bibliophilie

BAZARNIK, Katarzyna. Affordances of the Book: A Tentative Typology of Liberateure. Dans : Refresh the Book. [S. l.] : Brill Rodopi, 2021, p. 41-70. ISBN 90-04-44355-X.

BÉCHARD-LÉAUTÉ, Anne et ONCINS, Valentine. Le livre d'artiste depuis 1980 en France et au Royaume-Uni : actes du colloque international Actualité du livre d'artiste, depuis 1980, en France et au Royaume-Uni. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2014.

BLOUIN, Danielle. Un livre délinquant : les livres d'artistes comme expériences limites. [S. l.] : Les Editions Fides, 2001. ISBN 978-2-7621-2269-5.

BODMAN, Sarah et SOWDEN, Tom. A manifesto for the book. [S. l.] : Impact Press, 2010.

BOIVENT, Marie. La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique. Rennes : éditions Incertain sens, 2015.

BERNIER, Silvie. À la croisée des champs artistique et littéraire : le livre d'artiste au Québec, 1900-1980. Voix et Images [en ligne]. 1986, Vol. 11, n° 3, p. 528-536. DOI 10.7202/200586ar.

BROGOWSKI, Leszek. Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre. Nouvelle édition revue et Augmentée. Rennes : Éditions Incertain sens, 2016, 1 vol. [Consulté le 9 juin 2017]. Collection grise. ISBN 978-2-914291-77-4.

BROGOWSKI, Leszek. Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art. Dans : LESZEK BROGOWSKI, Anne Moeglin-Delcroix (dir.), Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? : actes du colloque, Université Rennes 2, 19-20 mars 2010 / sous la direction de Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix, Aurélie Noury. Vol. 1 [en ligne]. [S. l.] : Edition Incertain Sens, 2013, p. 9-36. [Consulté le 12 novembre 2020]. Collection Grise. Recherches sur les publications d'artistes. Disponible à l'adresse : <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01690549>.

CARRIÓN, Ulises. Bookworks revisited. The Print Collector's Newsletter. JSTOR, 1980, Vol. 11, n° 1, p. 6-9.

CARRIÓN, Ulises Bogard. Quant aux livres = On books. Genève : Héros-Limite, 2008. ISBN 978-2-9700300-1-0.

CARRIÓN, Ulises Bogard. The New Art of Making Books. Kontexts, Amsterdam, 1975.

CASTLEMAN, Riva. A Century of artists books : [publ. on the occasion of the exhibition « A Century Artists Books », Department of Prints and Illustrated Books, The Museum of Modern Art, New York, October 23, 1994-January 24, 1995]. New York : the Museum of Modern Art, 1994. ISBN 978-0-8109-6124-1.

CHAPPELL, Duncan. Typologising the artist's book. Art Libraries Journal [en ligne]. Ed 2003, Vol. 28, n° 4, p. 12-20. DOI 10.1017/S0307472200013316.

CLÉMENT-JANIN, Noël, JEANNIOT, Pierre-Georges et GERMAIN, Jules. Le Livre d'artiste. Paris : C. Bosse, 1904.

DELLEAUX, Océane. Le multiple d'artiste : histoire d'une mutation artistique Europe, Amérique du Nord de 1985 à nos jours. Paris : l'Harmattan, 2010.

DRUCKER, Johanna, GRANARY BOOKS (FIRM), et PRESS COLLECTION (LIBRARY OF CONGRESS). The century of artists' books. New York City : Granary Books, 1995. ISBN 978-1-887123-01-3.

DUCIAUME, Jean-Marcel. Le livre d'artiste au Québec : contribution à une histoire. Études françaises [en ligne]. 1982, Vol. 18, n° 2, p. 89. DOI 10.7202/036764ar.

DUPEYRAT, Jérôme. <o> future <o> → Jérôme Dupeyrat, «As cheap and accessible as comic books»: l'utopie démocratique du livre d'artiste [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 21 août 2017]. Disponible à l'adresse : http://f-u-t-u-r-e.org/r/12_Jerome-Dupeyrat_L-Utopie-democratique-du-livre-d-artiste_FR.md.

DUPEYRAT, Jérôme. Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives [en ligne]. thesis. [S. l.] : Rennes 2, 30 novembre 2012. [Consulté le 30 septembre 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.theses.fr/2012REN20043>.

DUPEYRAT, Jérôme. L'exposition des livres d'artistes, ou son impossibilité. Dans : exPosition [en ligne]. 10 mai 2016. [Consulté le 7 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles/dupeyrat-exposition-livres-artistes-ou-son-impossibilite/%20>.

GAUZENTE, Claire. A Cluster Account of the Artist's Book Concept -Paving the Way to Non-Essentialist Thinking. Book Arts Newsletter. 2018, n° 116, p. 62-64.

GUEST, Tim et CELANT, Germano. Books by artists. Toronto : Art metropole, 1981. ISBN 978-0-920956-10-6.

HIGGINS, Dick. A Preface. Dans : Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook. [S. l.] : Visual Studies Workshop Press, 1985. ISBN 978-0-89822-041-4. Google-Books-ID: tpBPAAAAMAAJ.

KRYG, Jagoda. Classification générique de la libération dans les manifestes de Zenon Fajfer. La libération en tant que quatrième genre littéraire ? Romanica Cracoviensia [en ligne]. Novembre 2016, Vol. Tom 16 (2016), n° Tom 16, Numer 3, p. 197206. DOI 10.4467/20843917RC.16.018.5939. World.

LAUF, Cornelia et PHILLPOT, Clive. Artist / Author : contemporary artists' books [exhibition, Weatherspoon art gallery, Greensboro, February 8-April 12, 1998, the Emerson gallery, Clinton, August 31-October 18, 1998, Museum of contemporary art, Chicago, November 6, 1998-January 3, 1999, Lowe art museum, Coral Gables, February 18-April 14, 1999...]. New York : Distrib. Art publ. and The American federation of arts, 1998. ISBN 978-1-881616-94-8.

LEVAILLANT, Françoise. François Chapon: Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970. Paris, Flammarion, 1987. 320 p., 200 ill. en noir et blanc, 60 ill. en couleurs. Revue de l'Art. Persée-Portail des revues scientifiques en SHS, 1988, Vol. 80, n° 1, p. 95-95.

LORTIC, Elisabeth, PAUZAT, Monique, et ECOLES NATIONALES D'ART DÉCORATIF. Livres d'enfances: [exposition ... ENAD Aubusson 1998. St-Yrieix-la-Perche : Pays-Paysage, 1998. ISBN 978-2-9512638-0-2.

LYONS, Joan. Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook. [S. l.] : Visual Studies Workshop Press, 1985. ISBN 978-0-89822-041-4.

MAFFEI, Giorgio et PISSARD, Annie. Les livres de Bruno Munari. Paris : Les 3 Courses, 2009. ISBN 978-2-9518639-5-8.

MAŁOPOLSKI INSTYTUT KULTURY. Zenon Fajfer „Liberature (appendix to a dictionary of literary terms... [en ligne]. 06:04:06 UTC. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : https://fr.slideshare.net/mik_krakow/zenon-fajfer-liberature-appendix-to-a-dictionary-of-literary-terms.

MARSEILLE et RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX. Poésure et peinture : d'un art, l'autre [exposition, Marseille], Centre de la Vieille Charité, 12 février-23 mai 1993. Marseille Paris : Réunion des musées nationaux, 1993.

MIRABEL, Annie, CURTIL, Sophie et KOMAGATA, Katsumi. Quand les artistes créent pour les enfants : des objets livres pour imaginer. Paris : Autrement/Les Trois Courses, 2009, 1 vol. Le Mook autrement. ISBN 978-2-7467-1150-1.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980. Paris : [Université de Paris I], 1994.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain. [S. l.] : Le mot et le reste, 2012. ISBN 2-36054-013-0.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Livres d'artistes : [exposition, Paris, 12 juin-7 octobre 1985, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges-Pompidou]. Paris : Centre Georges-Pompidou Herscher, 1985. Sémaphore. ISBN 978-2-7335-0085-9.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, DEMATTEIS, Liliana, MAFFEI, Giorgio et RIMMAUDO, Annalisa. Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni'60 ad oggi. [S. l.] : Ed. Corraini, 2004. ISBN 88-87942-81-1.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne et GERMAIN, Marie-Odile. Le livre d'artiste ou comment changer l'art par le livre ? Dans : La grande aventure du livre: de la tablette d'argile à la tablette numérique. Paris : Bibliothèque nationale de France : Hatier, 2013.

MOSELY, Tim. The Haptic Touch of Books by Artists. Thesis (PhD Doctorate), Brisbane Griffith University, 2014.

NOURY, Aurélie, BROGOWSKI, Leszek, BOIVENT, Marie, BONORON, Alexandrine, CORBEL, Laurence, LAMARQUE, Béatrice, MIGNON, Morgane, PATAT, Gwenaëlle, SORIEUX, Aurore, WOLFF, Dominique et MOEGLIN-DELCROIX, Anne. CollEx-Persée.: CLA++ : Numérisation et signalement des publications d'artistes 2021 : vers une interopérabilité des bases documentaires Projet de recherche labellisé et cofinancé par [en ligne]. report. [S. l.] : Université Rennes 2 ; MSHB (Maison des Sciences de l'Homme de Bretagne) ; FRAC Bretagne (Fonds Régional d'Art Contemporain Bretagne), 2021.

PEYRÉ, Yves. Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000. Paris : Gallimard, 2001. ISBN 978-2-07-011688-1.

PHILLPOT, Clive. Book Art Digressions. Artists' Books. 1976, p. 40-1.

PHILLPOT, Clive. Books, Book Objects, Bookworks, Artists Books. Artforum. Mai 1982.

PHILLPOT, Clive. Booktrek : selected essays on artist's books. Dijon Zurich : les Presses du réel JRP Ringier, 2013, 1 vol. Documents series, 10. ISBN 978-2-84066-574-8.

PHILLPOT, Clive. Fruit Salad [image]. 1982.

RUSCHA, Edward., Criqui, Jean-Pierre.,. Huit textes, vingt-trois entretiens. Zurich : JRP/Ringier, 2010. ISBN 978-3-03764-089-0.

RUSCHA, Ed. Leave any information at the signal: writings, interviews, bits, pages. [S. l.] : Mit Press, 2004.

RUSCHA, Edward et SÉRANDOUR, Yann. Monsieur Je-sais-tout. Nouvelle revue d'esthétique. Novembre 2012, n° 2, p. 23-24.

SCHRAENEN, Guy. Dear reader: don't read : Ulises Carrión. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016. ISBN 978-84-8026-539-3.

SCHRAENEN, Guy, ARCHIVE FOR SMALL PRESS & COMMUNICATION, MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL (CUENCA), et MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH (PALMA DE MALLORCA). Un coup de livres: (una tirada de libros) : libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication = Artists' books and other publications from de Archive for Small Press & Communication. Madrid : Fundación Juan March : Arte y Ciencia, 2010. ISBN 978-84-7075-578-1.

VINCENT, Josée (1967-), BERNIER, Stéphanie, DROUIN, Sophie et GROUPE DE RECHERCHES ET D'ÉTUDES SUR LE LIVRE AU QUÉBEC (SHERBROOKE, Canada) Auteur du texte. Le livre comme art : matérialité et sens / Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec, GRELQ ; sous la direction de Stéphanie Bernier, Sophie Drouin et Josée Vincent. [S. l.] : Nota Bene (Quebec), 2014.

ZENON, Fajfer. Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich. Liberatura czyli literatura totalfina. Teksty zebrane z lat 1999–2009. 2010, p. 22-28.

3. Sur le médium et la médiation

AKRICH, Madeleine. Les formes de la médiation technique. Réseaux. 1992, n° 60, p. 87-98.

BAUDRILLARD, Jean, FINKIELKRAUT, Alain, SERRES, Michel et DEBRAY, Régis. Les cahiers de médiologie une anthologie. Paris : CNRS, 2009. ISBN 978-2-271-06888-0.

BORDEAUX, Marie-Christine. La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques. Culture pour tous. 2008.

CAUNE, Jean. La médiation culturelle: expérience esthétique et construction du vivre-ensemble. [S. l.] : [s. n.], 2017. ISBN 978-2-7061-2642-0.

CAUNE, Jean. Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1999. Communication, médias et société. ISBN 978-2-7061-0824-2.

DAVALLON, Jean. La médiation : la communication en procès ? 2003, p. 23.

DEBRAY, Régis. Cours de médiologie générale. 1991.

DEBRAY, Régis. Histoire des quatre M. Les cahiers de mediologie. Gallimard, 1998, Vol. N° 6, n° 2, p. 7-25.

DEBRAY, Régis. Transmettre. Paris : O. Jacob, 1997. [Consulté le 27 février 2017]. Le champ médiologique. ISBN 978-2-7381-0461-8.

JEANNERET, Yves. La médiologie de Régis Debray. Communication & Langages [en ligne]. 1995, Vol. 104, n° 1, p. 4-19. DOI 10.3406/colan.1995.2583.

JOUËT, Josiane. Pratiques de communication et figures de la médiation. Réseaux. Communication - Technologie - Société [en ligne]. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1993, Vol. 11, n° 60, p. 99-120. DOI 10.3406/reso.1993.2369.

KANE, Oumar. Marshall McLuhan et la théorie médiatique : genèse, pertinence et limites d'une contribution contestée. tic&société [en ligne]. ARTIC, Octobre 2016, n° Vol. 10, N° 1. [Consulté le 19 novembre 2020]. DOI 10.4000/ticetsociete.2043.

KRAJEWSKI, Pascal. Éditorial. Appareil [en ligne]. Juin 2016, n° 17. [Consulté le 23 avril 2019]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/appareil/2281>.

LAMIZET, Bernard. La médiation culturelle. Paris, France : Harmattan, 1999, 1 vol. [Consulté le 27 février 2017]. Collection Communication et civilisation. ISBN 978-2-7384-8644-8.

MCLUHAN, Marshall. The Gutenberg Galaxy: Making of Typographic Man. Toronto: U. of Toronto Press, 1962.

MCLUHAN, Marshall. Understanding media: the extensions of man. London : Routledge & Kegan Paul, 1964.

MCLUHAN, Marshall et CHESNEAU, François. Mutations 1990. Paris, France : Mame, D.L 1969.

MCLUHAN, Marshall et FIORE, Quentin. The medium is the message. Toronto : Random House, 1967. ISBN 978-0-14-103582-6.

MERZEAU, Louise. Ceci ne tuera pas cela. Les Cahiers de médiologie. Gallimard, 1998, n° 2, p. 27-39.

OUVRY-VIAL, Brigitte. Réflexions sur la figuration du livre comme ruine. Dans : MILON, Alain et PERELMAN, Marc (dir.), LE LIVRE AU CORPS [en ligne]. [S. l.] : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 109-135. [Consulté le 30 mars 2022]. Autour du livre et de ses métiers. DOI 10.4000/books.pupo.4285.

OUVRY-VIAL, Brigitte. Stéphane Mallarmé self-appointed publisher of one's work: 1865-1898, the editorial epic of *The Afternoon of a Faun*. *Quaerendo* [en ligne]. Brill Academic Publishers, 2014, Vol. 44, n° Issue 1-2 (Oct 2014), p. 1-36. DOI 10.1163/15700690-12341286.

PAQUIN, Maryse et LEMAY-PERREAULT, Rébéca. Typologie des médiations muséales : des logiques d'intervention au registre d'actions culturelles. *Muséologies : les cahiers d'études supérieures* [en ligne]. Association Québécoise de Promotion des

Recherches Étudiantes en Muséologie (AQPREM), 2016, Vol. 8, n° 2, p. 121-138.
DOI 10.7202/1050764ar.

Pouvoirs du papier. Gallimard. Paris : [s. n.], 1997. Les cahiers de médiologie, 4.

Qu'est-ce que la médiologie ? - médiologie [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 avril 2019].
Disponible à l'adresse : <https://www.mediologie.org/qu-est-ce-que-la-mediologie-26>.

RASSE, Paul. La médiation, entre idéal théorique et application pratique. [s. d.].

RÉACH-NGÔ, Anne. L'écriture éditoriale à la Renaissance. Pour une herméneutique de l'imprimé. Communication & langages. Persée-Portail des revues scientifiques en SHS, 2007, Vol. 154, n° 1, p. 49-65.

ROUZÉ, Vincent. Médiation/s : un avatar du régime de la communication ? [en ligne]. 2010. [Consulté le 26 avril 2019]. Disponible à l'adresse : <https://isidore.science/document/10670/1.zzz354>.

SOUCHIER, Emmanuël. Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale [en ligne]. 2007.[Consulté le 26 avril 2019].

DOI <https://isidore.science/document/10.3406/colan.2007.4688>.

SOUCHIER, Emmanuël. L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale. Les cahiers de médiologie [en ligne]. 1998, n° 6, p. 137-145.
DOI 10.3917/cdm.006.0137.

TIFFON, Vincent. Pour une médiologie musicale. MEI «Médiation et Information. 2002, n° 17, p. 109-122.

WOLTON, Dominique. Ouverture. Hermès, La Revue [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2019, Vol. 83, n° 1, p. 12-19. DOI 10.3917/herm.083.0012. Cairn.info.

4. Méthodologie

Arrêté du 25 mai 2004 fixant les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire, du registre des biens déposés dans un musée de France et au récolement. [s. d.].

ASSOCIATION FRANÇAISE DE NORMALISATION et LERESCHE, Françoise. Normes de catalogage: normes fondamentales. Tome 1, Tome 1,. Saint-Denis La Plaine : AFNOR, 2005. ISBN 978-2-12-484451-7.

BEAUD, Stéphane et WEBER, Florence. Guide de l'enquête de terrain: produire et analyser des données ethnographiques. [S. l.] : [s. n.], 2017. ISBN 978-2-7071-6008-9.

BANASICK, Shawn. KADE: A desktop application for Q methodology. Journal of Open Source Software [en ligne]. Avril 2019, Vol. 4, p. 1360. DOI 10.21105/joss.01360.

BANASICK, Shawn. shawnbanasick/kade. [S. l.] : [s. n.], 8 juillet 2021. [Consulté le 15 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://github.com/shawnbanasick/kade>.

BOURDIEU, Pierre. Esquisse d'une théorie de la pratique. Travaux de Sciences Sociales. 1972, p. 157-243.

BOWERS, Fredson. Principles of bibliographical description. [S. l.] : Princeton University Press, 1949.

BRADSHAW, Henry. A classified index of the fifteenth century books in the collection of the late M.J. de Meyer which were sold at Ghent. London : Macmillan, 1869.

BROWN, Steven R. Q methodology and qualitative research. Qualitative health research. Sage Publications Sage CA: Thousand Oaks, CA, 1996, Vol. 6, n° 4, p. 561-567.

FRANCE, Bibliothèque nationale de. BnF - ISBD (International Standard Bibliographic Description) [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 18 décembre 2018]. Disponible à l'adresse : http://www.bnf.fr/fr/professionnels/normes_catalogage_intles/a.normes_isbd_presentation.html#SHDC__Attribute_BlocArticleoBnF.

GASKELL, Philip. A new introduction to bibliography. Oxford : at the Clarendon Press, 1972.

GAUZENTE, Claire. Chapitre 7. La méthodologie Q et l'étude de la subjectivité. *Methodes Recherches*. De Boeck Supérieur, 2005, p. 177-206. ISBN 9782804147112.

GAUZENTE, Claire. Une invitation illustrée à utiliser la Q-method dans les Recherches en Systèmes d'Information. *Systèmes d'information & management* [en ligne]. Octobre 2013, Vol. me 18, n° 2, p. 69-109. DOI 10.3917/sim.132.0069.

GREG, W. W. What is Bibliography? *The Library* [en ligne]. Oxford Academic, Janvier 1913, Vol. TBS-12, n° 1, p. 39-54. DOI 10.1093/libraj/TBS-12.1.39.

HIBBERT, Lloyd. *Physical and Reference Bibliography*. Library. 1965, p. 124-134. 5th ser. 20.

ICOM CIDOC Déclaration des principes de la documentation muséale. [s. d.], p. 5.

LAHIRE, Bernard. McKenzie D. F., La bibliographie et la sociologie des textes. *Revue française de sociologie*. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1993, Vol. 34, n° 1, p. 138-140.

LAUFER, Roger. *La bibliographie matérielle dans ses rapports avec la critique textuelle, l'histoire littéraire et la formalisation*. [S. l.] : [s. n.], 1970.

LAUFER, Roger. Pour une description scientifique du livre en tant qu'objet matériel. *Australian journal of French studies*. Monash University, 1966, Vol. 3, p. 252.

LAUFER, Roger et BARBER, Giles. *La bibliographie matérielle: la table ronde sur La Bibliographie Matérielle s'est tenue les 17 et 18 mai 1979 à la Bibliothèque Nationale à Paris*. Paris : Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983. ISBN 978-2-222-03281-6.

MCKENZIE, D. F. *La bibliographie et la sociologie des textes*. Trad. par Marc AMFREVILLE. Paris : Editions du Cercle de la Librairie, 1996. ISBN 978-2-7654-0475-0.

MCKENZIE, D. F. *Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practices*. *studbibl Studies in Bibliography*. 1969, Vol. 22, p. 1-75.

MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliography and the sociology of texts*. London : British Library, 1986. ISBN 978-0-7123-0085-8.

MCKERROW, R. B. *An introduction to bibliography for literary students*. Londres : Oxford University Press, 1927.

Object ID. Dans : International Council of Museums [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 28 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/object-id/>.

Paramètres de la notice analytique | LivrEsC - Livres (Espaces) de Création - Bibliothèque numérique critique de la BLJD [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 20 novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://my.yoolib.com/bubljdlec/documentation/>.

R. BROWN, Steven. *A Primer on Q Methodology. Operant Subjectivity* [en ligne]. Avril 1993, Vol. 16, n° 3/4, p. 91-138. DOI 10.15133/j.os.1993.002.

VARRY, Dominique. *La bibliographie matérielle : renaissance d'une discipline*. Dans : *50 ans d'histoire du livre : 1958-2008* [en ligne]. Villeurbanne : Presses de l'enssib, 14 janvier 2019, p. 96-109. [Consulté le 9 novembre 2020]. Papiers. ISBN 979-10-91281-92-8. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pressesenssib/2685>. Container-title: 50 ans d'histoire du livre : 1958-2008.

VARRY, Dominique. *Qu'est-ce que la bibliographie matérielle*. Enssib, 2012.

5. Autres références

5.1 Autres ouvrages et articles scientifiques

AMOSSY, Ruth. *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*. [S. l.] : Nathan, 1991.

ARNAR, Anna Sigridur. *Books at documenta: Medium, Art Object, Cultural Symbol*. OnCurating. Juin 2017, n° 33.

BECKER, Howard Saul. *Les mondes de l'art*. Trad. par Jeanne BOUNIORT. Paris : Flammarion, 2010. ISBN 978-2-08-124564-8.

BENJAMIN, Walter. L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939. Trad. par Maurice de GANDILLAC. Paris : Gallimard, 2007, 1 vol. [Consulté le 27 février 2017]. Folioplus. ISBN 978-2-07-034963-0.

BOUCHÉ, Claude. Lautréamont: du lieu commun à la parodie/par Claude Bouché. [S. l.] : Larousse, 1974. ISBN 2-03-035024-9.

BOURRIAUD, Nicolas. Esthétique relationnelle. Dijon, France : les Presses du réel, 1998. ISBN 978-2-84066-030-9.

CAILLOIS, Roger. Les jeux et les hommes : le masque et le vertige. Paris : Gallimard, 1967. Collection Idées. ISBN 978-2-07-035125-1.

DEWEY, John. L'art comme expérience. Trad. par Jean-Pierre COMETTI. Paris : Gallimard, 2010, 1 vol. Folio, 534. ISBN 978-2-07-043588-3.

GAUT, Berys. « Art » as a cluster concept. [S. l.] : na, 2000.

GIBSON, James J. The ecological approach to visual perception. Boston, MA : Mifflin, 1979. ISBN 978-0-395-27049-3.

GIBSON, James Jerome, PUTOIS, Olivier et ROMANO, Claude. Approche écologique de la perception visuelle. Bellevaux : Éd. Dehors, 2014. ISBN 978-2-36751-005-7.

GUÉRIN, Michel. Qu'est-ce qu'un médium artistique?. Intention et condition. Appareil [en ligne]. Juin 2016, n° 17. [Consulté le 23 avril 2019]. DOI 10.4000/appareil.2308.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Éloge de la présence: ce qui échappe à la signification. [S. l.] : Libella-Maren Sell Editions, 2010. ISBN 2-35580-023-5.

HALL, Edward Twitchell, Petita, Amelie. La dimension cachée. Paris : Seuil, 2001. ISBN 2-02-004776-4.

HÖLLING, Hanna B, BEWER, Francesca G et AMMANN, Katharina. The explicit material: inquiries on the intersection of curatorial and conservation cultures. Leiden; Boston (Mass.) : Brill, 2019. ISBN 978-90-04-37281-8.

INGOLD, Tim. *Materials against materiality*. *Archaeological dialogues*. Cambridge University Press, 2007, Vol. 14, n° 1, p. 1-16.

INGOLD, Tim, GOSSELIN, Hervé et AFEISSA, Hicham-Stéphane. *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture*. [S. l.] : [s. n.], 2017. ISBN 978-2-36751-010-1.

LANGE-BERNDT, Petra. *Materiality*. Cambridge, MA : The MIT Press, 2015. ISBN 978-0-262-52809-2.

LATOUR, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. [S. l.] : La Découverte, 2007. ISBN 978-2-7071-5327-2.

LATOUR, Bruno. *Une sociologie sans objet ? Note théorique sur l'interobjectivité*. *Sociologie du travail* [en ligne]. Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1994, Vol. 36, n° 4, p. 587-607. DOI 10.3406/sotra.1994.2196.

MAUSS, Marcel. *Sixième partie : Les techniques du corps*. Dans : *Sociologie et anthropologie*. Vol. 58. [S. l.] : PuF, 1985, p. 365-386. ISBN 2-13-039089-7.

MOUJAN, Carola. *Optique-haptique, distraction et expérience spatiale*. *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel* [en ligne]. Juillet 2013, n° 10. [Consulté le 15 mai 2020]. DOI 10.4000/entrelacs.522.

PARVU, Ileana, BOLAY, Jean-Marie, LE PIMPEC, Bénédicte et MAVRIDORAKIS, Marie. *Faire, faire faire, ne pas faire*. [S. l.] : Les presses du réel, janvier 2021. [Consulté le 26 octobre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03164959>.

NORMAN, Donald A. *The design of everyday things*. New York : Basic Books, 1988. ISBN 978-0-465-06710-7.

NORMAN, Donald A. *The design of everyday things, revised and expanded edition*. New York : Basic Books, 2013. [Consulté le 22 novembre 2021]. ISBN 978-0-465-00394-5. Disponible à l'adresse : <http://www.books24x7.com/marc.asp?bookid=59487>.

PANOFISKY, Erwin. La perspective comme forme symbolique : et autres essais. Paris : Les éditions de minuit, 1975. Le Sens commun. ISBN 978-2-7073-0091-1.

PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie. Le cliché de style en français moderne: nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire. [S. l.] : Presses Univ de Bordeaux, 1985. ISBN 2-86781-027-2.

PIERROT, Anne Herschberg. Problématique du cliché: Sur Flaubert. Poétique. 1980, Vol. 43, p. 334.

REY, Jean-Michel. Un concept introuvable. Dans : ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, SORLIN, Pierre et LAGNY, Michelle (dir.), La Forme en jeu [en ligne]. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 26 juin 2018, p. 101-115. [Consulté le 29 avril 2020]. Esthétiques hors cadre. ISBN 978-2-84292-915-2. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/puv/224>.

YAVUZ, Perin Emel. La lecture comme paradigme esthétique. De l'extase moderniste au plaisir du texte, in Andreas Beyer & Daniele Cohn (eds), "Die Kunst denken. Zu Ästhetik und Kunstgeschichte, Deutscher Kunstverlag, Berlin & München, 2012 p. 199-213. [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 novembre 2020]. Disponible à l'adresse : https://www.academia.edu/1450447/_La_lecture_comme_paradigme_esth%C3%A9tique_De_l_extase_moderniste_au_plaisir_du_texte_in_Andreas_Beyer_and_Daniele_Cohn_eds_Die_Kunst_denken_Zu_%C3%84sthetik_und_Kunstgeschichte_Deutscher_Kunstverlag_Berlin_and_M%C3%BCnchen_2012_p_199_213.

5.2 Entrées d'encyclopédie et de dictionnaire

ARCHÉTYPE : Définition de ARCHÉTYPE [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 20 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/archetype>.

ARCHÉTYPE : Etymologie de ARCHÉTYPE [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 20 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/archetype>.

COMMUNICATION, D. G. Appropriation. Dans : Publictionnaire [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 4 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/appropriation/>.

COMMUNICATION, D. G. Médiation. Dans : Publictionnaire [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 novembre 2021]. Disponible à l'adresse : <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/mediation/>.

EXPÉRIENCE : Définition de EXPÉRIENCE [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 3 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/experience>.

FORME : Etymologie de FORME [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/forme>.

IMPRIMER : Etymologie de IMPRIMER [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 1 mars 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/imprimer>.

INNOVANT : Définition de INNOVANT [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 2 novembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/innovant>.

LAROUSSE, Éditions. Définitions : somesthésie - Dictionnaire de français Larousse [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/somesthesie/73394>.

LISEUR : Etymologie de LISEUR [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 26 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/liseur>.

MANIER : Définition de MANIER [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 16 septembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/manier/verbe>.

MANIPULER : Définition de MANIPULER [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 16 septembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/manipuler/verbe>.

MÉDIATION : Définition de MÉDIATION [en ligne]. [s. d.].
[Consulté le 6 novembre 2021]. Disponible à l'adresse :
<https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9diation>.

STÉRÉOTYPE : Définition de STÉRÉOTYPE [en ligne]. [s. d.].
[Consulté le 14 janvier 2022]. Disponible à l'adresse :
<https://www.cnrtl.fr/definition/st%C3%A9r%C3%A9otype>.

SUSPENSE : Définition de SUSPENSE [en ligne]. [s. d.].
[Consulté le 29 septembre 2021]. Disponible à l'adresse :
<https://www.cnrtl.fr/definition/suspense>.

6. Webographie

6.1 Catalogues en ligne

Accueil - Catalogue - Bibliothèque Municipale de Lyon [en ligne]. [s. d.].
[Consulté le 4 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://catalogue.bm-lyon.fr/>.

Accueil - Catalogue des Bibliothèques de Nantes [en ligne]. [s. d.].
[Consulté le 4 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://catalogue-bm.nantes.fr/>.

Actualités – CLA++ [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 8 juillet 2021]. Disponible à
l'adresse : <https://cla.hypotheses.org/category/actualites>.

Advanced - UWE Bristol Library search [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 28 mai 2022].
Disponible à l'adresse : <https://uwe.summon.serialssolutions.com/advanced#!/advanced>.

BnF Catalogue général [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 4 décembre 2020]. Disponible à
l'adresse : <http://catalogue.bnf.fr>.

Book Arts [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 8 mai 2022]. Disponible à l'adresse :
<https://www.bookarts.uwe.ac.uk/canon/>.

Cabinet du livre d'artiste [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 4 décembre 2020].
Disponible à l'adresse : <https://www.sites.univ-rennes2.fr/cabinet-livre-artiste/>.

CULTURE, Ministère de la Culture. Moteur Collections [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 8 janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections>.

Formulaire [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 4 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/clientBookline/toolkit/p_requests/formulaire.asp?GRILLE=SIMPLE&INSTANCE=incipio&OUTPUT=PORTAL.

FRAC, Portail des collections des 23. Portail des collections des 23 Frac. Dans : Navigart.fr [en ligne]. 28 août 2020. [Consulté le 4 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.navigart.fr/lescollectionsdesfrac/artworksIKEA>.

Les bibliothèques numériques - Mnesys [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 12 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <http://bljd.sorbonne.fr/Bibliotheques-numeriques/p31/Les-bibliotheques-numeriques>.

Recherche avancée - Bibliothèques de Bordeaux [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 28 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://bibliotheque.bordeaux.fr/advancedsearch/:new>.

Recherche : Bibliothèques d'Angers [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 5 décembre 2018]. Disponible à l'adresse : <http://bm.angers.fr/catalogue/recherche/index.html>.

Recherche Livres d'artistes numérisés - Commulyse. Dans : Mnesys [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 16 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://commulyse.angers.fr/search?preset=25&view=medias>.

6.2 Pages d'un site web

ambeckcs.pdf [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 15 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.bookarts.uwe.ac.uk/pdf/papermodels/ambeckcs.pdf>.

Analyse des Médiations Innovantes de la Culture et de l'Art pour une Europe ouverte (AMICAE^o). Dans : Alliance Europa [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 21 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://alliance-europa.eu/fr/project/analyse-des-mediations-innovantes-de-la-culture-et-de-lart-pour-une-europe-ouverte-amicae/>

À propos. Dans : Éditions du livre [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.editionsdulivre.com/a-propos/>.

ART3. 2003 | art3 [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.art-3.org/art-contemporain/expositions-2003.php>.

BnF - l'aventure du livre - Arrêt sur [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 16 février 2022]. Disponible à l'adresse : <http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/premiers-supports/01.htm>.

Exposition Dans la lune | Fanette Mellier [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 17 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://fanettemellier.com/project/dans-la-lune-expo/>.

FAJFER, Zenon. co to jest liberatura - Liberatura [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 22 janvier 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.liberatura.pl/co-to-jest-liberatura.html>.

Jikji, premier livre imprimé au monde avec des caractères mobiles. Dans : Graphiline.com [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.graphiline.com/article/24522/jikji-premier-livre-imprime-monde-caracteres-mobiles>.

Lendroit éditions - Flipochrome [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.lendroit.org/catalogue/fiches/544-Flipochrome>.

Materiality, Space and Embodiment | Illuminating the Non-Representable [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 17 octobre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://illuminating.no/symposiums/materiality-space-and-embodiment>.

Najmniejsze niezwykajne wydawnictwo autorskie [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 13 juillet 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.liberatorium.com/tytul.html>.

PROFESSIONNELS | Benoit Jacques Books [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 25 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://benoitjacques.com/professionnels/>.

The Library Council | MoMA. Dans : The Museum of Modern Art [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 18 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.moma.org/research-and-learning/library/library-council>.

What Causes the Smell of New & Old Books? Dans : Compound Interest [en ligne]. 1 juin 2014. [Consulté le 19 septembre 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.compoundchem.com/2014/06/01/newoldbooksmell/>.

6.3 Documents audiovisuels disponibles en ligne

CHARTIER, Roger. Making and Meaning, réflexions à partir des travaux de D.F. McKenzie [en ligne]. EHESS, Paris, 2003 2002. [Consulté le 30 avril 2021]. Disponible à l'adresse : http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=56&ress=651&video=86550&format=68.

ISHINO, Catherine Jo et APPLETON. Holdup by Keith Godard and Emmett Williams [en ligne]. 2004. [Consulté le 6 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://vimeo.com/181834354>.

SINGAPORE. Experience the power of a bookbook™ [en ligne]. 3 septembre 2014. [Consulté le 30 décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=MOXQo7nURso&feature=youtu.be>.

Titre : Contributions de la matérialité du livre à l'expérience de lecture. Le cas du livre d'artiste en Europe de 1990 à aujourd'hui.

Mots clés : livres d'artiste européens, matérialité du livre, expérience de lecture, médiation artistique contemporaine, médium, bibliographie matérielle, méthodologie Q

Résumé : Les travaux de recherche sur l'histoire et les processus de lecture littéraire ou de loisir, s'accordent pour souligner l'importance du support de l'écrit – qu'il soit imprimé ou électronique – et affirment que « la matérialité compte » (Mangen, 2008). Cependant, on comprend encore mal comment cette matérialité intervient dans l'acte de lecture d'un texte ou d'images et contribue à leurs effets.

À partir d'un corpus de 100 livres d'artistes – i.e. des œuvres d'art sous forme de livres –, publiés depuis 1990 en Europe, de leur bibliographie matérielle, d'observations et entretiens empiriques, d'analyses statistiques sur les données matérielles des livres et de la méthodologie Q, la thèse analyse l'activité du *liseur* (Picard, 1986).

Les concepts de médium et de forme sont examinés tant dans le champ du livre imprimé que dans celui de l'œuvre d'art, et conduisent à mettre en évidence, à nouveaux frais, le rôle à la fois spécifique et pluriel de la forme-livre dans la médiation de la culture et de l'art.

En détaillant l'ensemble de contraintes, d'affordances et de stéréotypes par lesquels la matérialité du livre comme objet et médium façonne l'expérience, physique, haptique, des lecteurs-regardeurs, la thèse contribue à l'état des connaissances sur le livre d'artiste en Europe, mais aussi à une réflexion plus large sur le statut – conventionnel ou réinventé – de l'imprimé dans des pratiques de lecture et culturelles aujourd'hui largement converties au numérique.

Title : Contributions of book materiality to the reading experience. The case of the artist's book in Europe from 1990 to today.

Keywords : European artists' books, materiality of the book, reading experience, contemporary art mediation, medium, material bibliography, Q-Methodology

Abstract : Research on the history and processes of literary and leisure reading has emphasized the importance of the material support of the text, whether in print or digital : "Materiality matters" (Mangen, 2008). However, we still do not fully understand how the materiality of the artefact affects the act of reading texts and images and contributes to its effects.

Based on a corpus of 100 artists' books – or works of art shaped as books – published since 1990 in Europe, on its material bibliography, on empirical observations and inquiries, statistical analysis of the material data of the books and the Q-Methodology, the dissertation analyzes the activity of the *liseur* (Picard, 1986).

The concepts of "medium" and "form" are examined both with respect to print works and to artworks, leading to sustain evidences about the specific and plural role of the book form on art and cultural mediation.

While conveying the array of constraints, affordances and stereotypes through which the book as an object shapes the physical, haptic experience of readers-viewers, the dissertation contributes to the state of knowledge on book art in Europe. It also highlights the potentially renewed status of print in contemporary reading and cultural practices that by and large have converted to digital.