

## TABLE DES MATIÈRES

### INTRODUCTION

- Leszek Brogowski,  
*Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art dans le livre d'artiste* 9

### TÉMOINS

- Jean-Noël Herlin, *Propos sur la première génération de livres d'artistes* 39
- Clive Phillpot, *De N.E. Thing Co. à n'importe quoi ?* 47
- Maurizio Nannucci, *La mia proposta* 59

### ARTISTES

- Pascale Borrel, *Livres sans texte : le choc des images en l'absence des mots*  
*Quelques œuvres de Hans-Peter Feldmann* 63
- Marie-Hélène Breuil, *Livres et brochures de Lefevre Jean Claude*  
*Le « travail de l'art au travail » ou le récit d'une sociabilité différée* 73
- Marie Boivent, *Yawn : un bulletin pour la « Grève de l'Art »* 87
- Alexander Streitberger, *Vidéo et livre d'artiste à l'ère des médias de masse*  
*Venise, un livre cinématique de Victor Burgin* 107
- Valérie Mavridorakis, *Extension du domaine de l'œuvre*  
*Sur la publication Triple Bluff Canyon de Mike Nelson* 119

## ÉDITEURS

Bertrand Clavez, *Autre chose sur Fluxus*  
*Dick Higgins et Something Else Press* 143

Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*  
*Portrait de l'artiste en auteur(s)* 165

## THÉMATIQUES

Jérôme Dupeyrat, *Le livre d'artiste comme alternative à l'exposition* 179

Stéphane Le Mercier, « *Don't read more than you can lift* » ou l'édition modeste 191

Paulo Silveira, *La réédition comme opération artistique* 203

Denis Briand, *Cartographies et atlas*  
*Le livre d'artiste entre fiction et projet critique* 221

Océane Delleaux, *Les publications d'artistes à l'épreuve du numérique* 239

Thomas Hvid Kromann, *Danish artists' books in an international context* 253

## DOCUMENTS

Dick Higgins, *Ce qu'il faut chercher dans un livre – physiquement*, 1965 271

Dick Higgins, *La distribution du livre*, 1973 277

LISTE DES AUTEURS 289

INDEX 291

INTRODUCTION

T É M O I N S

A R T I S T E S

É D I T E U R S

T H É M A T I Q U E S

D O C U M E N T S

LESZEK BROGOWSKI

DU CONCEPT NON ÉLARGI DU LIVRE ET DU CONCEPT ÉLARGI DE L'ART DANS LE LIVRE D'ARTISTE

Les Modernes ont revendiqué contre les Anciens le droit à l'innovation ; c'est cette même logique de la création qui a abouti il y a quelques décennies à peine à la mise en cause directe du concept de l'art ; en effet, la seule forme plastique, saturée par plusieurs siècles de renouvellement de plus en plus radical, n'offrait plus à l'artiste moderne le champ suffisamment ouvert pour qu'il puisse exercer ce droit à l'innovation en toute liberté. Le point culminant de ce mouvement est acté par les artistes et les critiques d'art dans les années soixante-dix. « C'est uniquement sur la base d'une définition radicalement plus large qu'il sera possible à l'art et aux activités liées à l'art de faire la preuve que l'art est désormais la seule force évolutionnaire-révolutionnaire<sup>1</sup> », affirme avec grandiloquence Joseph Beuys en 1974. Quelques années plus tard Rosalind Krauss développe l'idée de la sculpture dans le « champ élargi », en expliquant ainsi un des aspects du basculement dans le postmodernisme artistique : « Le champ élargi se trouve ainsi généré par la problématisation d'un lot de termes opposés parmi lesquels est suspendue la catégorie moderniste de sculpture<sup>2</sup> », ces oppositions étant les couples paysage/non-paysage et architecture/non-architecture. Les échos de ces tendances s'entendent encore de nos jours lorsque, par exemple, Marie-Hélène Breuil interprète la peinture de Claude Rutault

comme « la possibilité d'une peinture élargie<sup>3</sup> », ou lorsque Christophe Viart envisage « un élargissement de l'art comme expérience » suite à « l'ouverture du livre comme espace d'exposition<sup>4</sup> ».

I.

LE CONCEPT DU LIVRE

Or, pour que, dans les pratiques du livre d'artiste, le concept de l'art puisse s'élargir, il faut maintenir le concept du livre dans ses limites historiquement établies. Je pose donc ici la thèse suivante : *ce qui fait la force du livre d'artiste, c'est notamment le concept – non élargi – du livre, auquel il est attaché*, étant entendu que ce concept est empirique et qu'il s'est constitué dans un long processus historique. Ce concept comporte quatre volets : 1. la description du dispositif matériel du *codex* comme « assemblage de 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 » (Leibniz), 2. la structure fonctionnelle du livre qui s'élabore progressivement jusqu'au Moyen Âge (table des matières et foliotation, index et notes en bas de page, page de titre et quatrième de couverture, etc.), 3. les principes de l'économie du livre, entraînée par l'invention de Gutenberg : « avec peu de frais [...] obtenir beaucoup de livres » (le pape Léon X), et 4. une anthropologie du quotidien

qui décrit les usages du livre dans les sociétés occidentales d'aujourd'hui<sup>5</sup>.

C'est en inscrivant la pratique de l'art dans ce cadre et en la maintenant dans ses limites, que le concept de l'art se trouve élargi à toute une sphère d'expériences, d'usages, d'attitudes, de pratiques et de techniques que lui apporte, que lui suggère ou que lui inspire la culture du livre. Les tentatives d'élargir ce concept conduisent le plus souvent l'art à retomber dans le champ des pratiques artistiques convenues où l'intérêt de l'alliance avec le livre se trouve dilué, voire perdu. L'art retrouve alors ses habitudes et ses voies toutes tracées, plutôt conformistes, et il retombe dans le confort de son concept socialement admis, impliquant la peinture, la sculpture, la gravure, le dessin, la poésie, etc., le cas échéant la production des images par Photoshop. Ces tentatives ne manquent pas, et elles sont de deux espèces, les unes consistant à élargir la dénomination « livre » à des objets qui, sans être des livres, en ont pourtant la forme, les autres à l'élargir à toutes sortes de supports, notamment numériques, du texte et de l'image, qui cherchent à mimer la fonctionnalité du livre (« livre numérique »).

Dans le premier cas, il s'agit soit de « livres-objets », sculptures en forme de livre<sup>6</sup>, soit de « livres » réalisés manuellement/artisanalement à un nombre d'exemplaires limité et de surcroît souvent numérotés et signés de la main des artistes (livres de bibliophilie), objets qui ont certes toutes les apparences de livres, mais qui, au

lieu d'élargir l'art selon les usages et les traditions du livre, reconduisent de toute évidence les modes traditionnels de création et de diffusion de l'art, en n'empruntant au livre que sa seule forme. Ces pseudo livres permettent en effet de faire de l'art comme avant (livres-sculptures d'un côté, « livres de peintres » ou « livres illustrés » de l'autre) et circulent dans l'espace social selon les règles du marché de l'art à des prix, selon les cas, outranciers, voire exorbitants en tant que prix de livres. C'est d'ailleurs leur exceptionnelle beauté qui les empêche souvent d'être livres, soit en favorisant la fétichisation marchande, soit en faisant des objets si fragiles que leur usage en tant que livres devient impossible. – Dans ses nombreux écrits sur les livres d'artistes, Anne Mœglin-Delcroix a décrit la différence entre l'attitude qui anime ce genre de pratiques et celle qui fonde la pratique du livre d'artiste, et elle en a analysé les enjeux artistiques<sup>7</sup>.

Mais pour compléter le tableau, il faut mentionner un autre phénomène éditorial, les livres de photographie ou les livres de design graphique par exemple, qui peuvent être de vrais livres (selon le concept non élargi du livre) et avoir un réel intérêt esthétique, *sans pour autant s'inscrire dans le concept du livre d'artiste*. Les livres de photographie (objet d'études de chercheurs tels qu'Alexander Streitberger<sup>8</sup> ou Danièle Méaux<sup>9</sup>) ne peuvent pas être tenus pour livres d'artistes parce que le livre est considéré ici comme support « naturel » qui simplement accueille la photographie dont

la pratique, fût-elle novatrice et/ou créatrice en tant que photographie, n'intègre pas le concept du livre et par conséquent n'entraîne pas la remise en question du concept de l'art. Ils ne l'élargissent point. Quant aux livres de design graphique (dont par exemple l'école des beaux-arts de Rennes s'est fait une spécialité<sup>10</sup>), ils ne peuvent pas être considérés comme livres d'artistes parce que, même s'ils sont faits par des artistes et s'ils intègrent le concept du livre dans le projet graphique, leur originalité, leur inventivité ou leur beauté sont au service d'un projet éditorial et non d'un projet d'art, et ils ne contestent ni n'interrogent le concept traditionnel de la création artistique.

Il en résulte que *le concept du livre d'artiste* entretient un rapport intime, mais paradoxalement double, avec la tradition, en reconduisant *le concept historiquement constitué du livre* et en remettant en cause par là même *le concept convenu – historiquement dépassé – de l'art*. En effet, maintenir le concept non élargi du livre permet aux artistes de faire de l'art autrement.

À ces tentatives classiques d'étendre le concept du livre dans les pratiques artistiques qui y font référence, s'en est récemment ajoutée une, consistant à désigner comme livres toutes sortes de nouveaux supports numériques : ebook, tablettes électroniques, livres numériques, iPad, smartphone, etc. Certes, tout comme l'élosion du livre par ces supports numériques – annoncée et orchestrée par l'industrie des nouvelles technologies et son marketing – n'est

sans doute pas pour demain, il ne faut pas non plus exagérer la pression du support numérique sur le livre d'artiste, même si le phénomène commence à exister réellement. En 2010, par exemple, Tom Philipps a réalisé une réédition de son *Humument* en version tablette numérique (*an APP for iPad*)<sup>11</sup>. Or, en élargissant ainsi le concept du livre, le risque consiste à laisser se diluer l'art dans le courant du tout-technologique. Certes, les technologies numériques rendent beaucoup de services à l'édition et aux archives, mais elles entraînent également dans la culture du livre des conséquences dont on ne maîtrise pas encore le sens : la logique abductive et discontinue qui s'impose à la lecture à travers l'internet, la transformation massive de l'imprimerie et la disparition de sa diversité technologique, etc., mais surtout une certaine idéologie matérialisée en elles et dont l'hypertextualité est devenue le symbole. En effet, en comparant la lecture du texte sur les supports numériques à la lecture du livre, il y a dix ans déjà Christian Vandendrope a fait les observations suivantes :

« Si le livre a d'emblée une fonction totalisante et vise à saturer un domaine de connaissances, l'hypertexte, au contraire, invite à la multiplication des hyperliens, dans une volonté de saturer les associations d'idées, de "faire tache d'huile" plutôt que de "creuser", dans l'espoir de retenir un lecteur dont les intérêts sont mobiles et en dérive associative constante. Chaque concept convoqué à l'intérieur d'un hypertexte est ainsi susceptible de

constituer une entrée distincte qui, à son tour, pourra engendrer de nouvelles ramifications ou, plus justement, de nouveaux rhizomes. Par sa nature, un hypertexte est normalement opaque, à la différence du livre qui présente des repères multiples et constamment accessibles. *Il en découle que la dynamique de lecture est très différente d'un média à un autre.* Alors que la lecture du livre est placée sous le signe de la durée et d'une certaine continuité, celle de l'hypertexte est caractérisée par un sentiment d'urgence, de discontinuité et de choix à effectuer constamment<sup>12</sup>. »

La culture du livre privilégie donc compréhension, lucidité et recueillement, tandis que la lecture du texte sur le support numérique favorise la prolifération illimitée d'idées, la liberté décomplexée de caprices, la libre pensée associative<sup>13</sup> ; celle-là construit la pensée de la totalité, celle-ci, incarnation du postmoderne, la pensée du fragment. Les relations entre elles restent complexes et tendues dans la mesure où l'idéologie du fragment est devenue une figure du *divide et impera*. Dans le monde d'aujourd'hui, le livre – je ne parle pas du produit commercial qui tente de le remplacer – se retrouve *nolens volens* dans une position militante, notamment en tant que bastion d'une vision globale de la réalité. Lorsqu'on lit les réflexions de Nietzsche sur la philologie – qui selon Novalis se définit comme « tout ce qui traite des livres<sup>14</sup> » – on peut avoir l'impression qu'il parle de notre époque, ou plutôt contre elle.

« Un tel livre, un tel problème ne sont pas pressés ; en outre, nous sommes tous deux des amis du *lento*, moi et mon livre. On n'a pas été philologue en vain, on l'est peut-être encore, ce qui veut dire professeur de la lente lecture ; – finalement on écrit aussi lentement. Maintenant cela ne fait plus seulement partie de mes habitudes, mais aussi de mon goût, – un méchant goût, peut-être ? – Ne plus jamais rien écrire qui n'accule au désespoir toutes les sortes d'hommes “pressés”. La philologie est effectivement un art vénérable qui exige avant tout de son admirateur une chose : se tenir à l'écart, prendre son temps, devenir silencieux, devenir lent, – comme un art, une connaissance d'orfèvre appliquée au *mot*, un art qui n'a à exécuter que du travail subtil et précautionneux et n'arrive à rien s'il n'y arrive *lento*. C'est en cela précisément qu'elle est aujourd'hui plus nécessaire que jamais, c'est par là qu'elle nous attire et nous charme le plus fortement au sein d'un âge de “travail”, autrement dit : de hâte, de précipitation indécente et suante qui veut tout de suite ‘en avoir fini’ avec tout, sans excepter l'ensemble des livres anciens et modernes : quant à elle, elle n'en a pas si aisément fini avec quoi que ce soit, elle enseigne à *bien* lire, c'est-à-dire lentement, profondément, en regardant prudemment derrière et devant soi, avec des arrière-pensées, avec des portes ouvertes, avec des doigts et des yeux subtils... Ô, mes amis patients, ce livre souhaite seulement des lecteurs et des philologues parfaits : *apprenez* à bien me lire<sup>15</sup> ! – »

De cette comparaison de la philologie nietzschéenne avec l'hypertexte d'aujourd'hui, rendu possible par les supports numériques, je me propose seulement de tirer les premiers éléments susceptibles d'éclairer la culture du livre – où le livre d'artiste puise ses inspirations –, et ce afin de cerner le projet de l'art qu'il porte en son sein.

#### LA FONCTION CRITIQUE

Mon propos n'est pas ici, loin de là, de considérer les livres d'artistes comme « menacés » par d'autres types de pratique ou de vouloir limiter le champ de leur expérimentation, ni même d'opposer les uns aux autres divers usages du livre à des fins artistiques. Ce serait non seulement absurde, mais surtout contraire à l'esprit de liberté qui anime la pratique du livre d'artiste. Conformément au thème du colloque, l'objectif de cet écrit est de dégager le projet implicite à cette pratique, c'est-à-dire de mettre en évidence le concept de l'art qu'elle porte, concept élargi ou renouvelé, dont la première condition de possibilité, on l'a vu, est le maintien du concept – celui-ci non élargi – du livre. Si les distinctions introduites au départ sont nécessaires pour la réalisation de cet objectif, c'est parce que ces diverses pratiques du livre sont orientées chacune par sa conception singulière de l'art et/ou du livre.

Cette cartographie du livre d'artiste et de ses contrées voisines est une entrée typique en la matière, cartographie qui se présente comme un territoire que des frontières, certes mouvantes et perméa-

bles, séparent pourtant nettement du livre-objet, du livre de bibliophilie, du livre de photographies, du livre appartenant au *design* ou du livre numérique, l'énumération n'étant sans doute pas exhaustive. En effet, dans sa thèse sur *La Revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, Marie Boivent observe que nombreux sont les critiques d'art qui, pour avoir écrit sur les publications d'artistes, à commencer par Lucy R. Lippard, ont « déploré » la nécessité qu'ils ressentaient alors de devoir commencer par « repréciser sa définition<sup>16</sup> ». Le fait est là, certes, mais faut-il le déplorer pour autant ? Ne vient-il pas confirmer plutôt l'inscription dans la durée de la fonction critique des publications d'artistes, qui résistent à entrer dans les concepts esthétiques convenus et de ce fait nécessitent le rappel de la définition ?

La fonction critique – qu'on dit aussi subversive – de l'art ne peut plus être interrogée aujourd'hui distinctement du pouvoir de la récupération idéologique construit par le capitalisme contemporain, de « son extraordinaire pouvoir d'instrumentalisation, de détournement, de renversement ou de récupération », comme l'écrit Pascal Nicolas-Le Strat. « Aucun énoncé, aucun langage, aucune théorie n'est assuré de tenir, écrit-il [...], surtout si elle opère isolément. La valorisation capitaliste s'est déplacée sur le terrain même de la créativité linguistique, conceptuelle ou sensible et c'est bien de l'intérieur de la pensée, du langage ou de l'art, que cette emprise s'exerce désormais. »<sup>17</sup>