



HAL
open science

Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art

Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art. Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix. 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, 1, Edition Incertain Sens, pp.9-36, 2013, Collection Grise. Recherches sur les publications d'artistes, 9782914291613. hal-01690549

HAL Id: hal-01690549

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01690549v1>

Submitted on 31 Jan 2018

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.



LE LIVRE D'ARTISTE : QUELS PROJETS POUR L'ART ?







LE LIVRE D'ARTISTE : QUELS PROJETS POUR L'ART ?
Actes du colloque, 19-20 mars 2010
Université Rennes 2



Éditions Incertain Sens, collection Grise





TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

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

TÉMOINS

Jean-Noël Herlin, <i>Propos sur la première génération de livres d'artistes</i>	39
---	----

Clive Phillpot, <i>De N.E. Thing Co. à n'importe quoi ?</i>	47
---	----

Maurizio Nannucci, <i>La mia proposta</i>	59
---	----

ARTISTES

Pascale Borrel, <i>Livres sans texte : le choc des images en l'absence des mots</i> <i>Quelques œuvres de Hans-Peter Feldmann</i>	63
--	----

Marie-Hélène Breuil, <i>Livres et brochures de Lefevre Jean Claude</i> <i>Le « travail de l'art au travail » ou le récit d'une sociabilité différée</i>	73
--	----

Marie Boivent, <i>Yawn : un bulletin pour la « Grève de l'Art »</i>	87
---	----

Alexander Streitberger, <i>Vidéo et livre d'artiste à l'ère des médias de masse</i> <i>Venise, un livre cinématique de Victor Burgin</i>	107
---	-----

Valérie Mavridorakis, <i>Extension du domaine de l'œuvre</i> <i>Sur la publication Triple Bluff Canyon de Mike Nelson</i>	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-révolutionnaire¹ », 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 sculpture² », 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 élargie³ », ou lorsque Christophe Viart envisage « un élargissement de l'art comme expérience » suite à « l'ouverture du livre comme espace d'exposition⁴ ».

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'hui⁵.

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 livre⁶, soit de « livres » réalisés manuellement/artisanalelement 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 artistiques⁷.

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 Streitberger⁸ ou Danièle Méaux⁹) 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 spécialité¹⁰), 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*)¹¹. 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 constamment¹². »

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 associative¹³ ; 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 *volens nolens* 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 livres¹⁴ » – 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 lire¹⁵ ! – »

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 définition¹⁶ ». 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. »¹⁷

Quelques hypothèses relatives au livre d'artiste peuvent prolonger cette analyse de Pascal Nicolas-Le Strat. 1. La forme *seule* ne suffit plus pour asseoir la fonction critique de l'art, hypothèse qui correspond d'une part à la désesthétisation de l'art observée par Harold Rosenberg dès la fin des années soixante, d'autre part à une autoréflexivité spécifique que favorise le dispositif du livre. En effet, la valorisation capitaliste opère désormais sur « la créativité linguistique, conceptuelle ou sensible ». 2. La conception traditionnelle qui situe la création artistique du côté de l'intuition et qui l'oppose à l'intellect doit être entièrement révisée, car l'intuition guide l'homme dans toutes ses activités, y compris les plus abstraites sur le plan intellectuel, tandis que la lucidité – conceptuelle et historique – est le destin éthique de l'artiste moderne. Conscient du changement du rapport aux œuvres à l'époque du musée imaginaire, Ad Reinhardt observait déjà qu'on les perçoit désormais « dans le contexte de l'écriture et de la connaissance¹⁸ ». En effet, la récupération capitaliste opère désormais « de l'intérieur de la pensée ». 3. La force critique du livre d'artiste tient sans aucun doute à toute la culture du livre qu'il convoque, et non seulement à la forme spécifique du livre. C'est de là que découle d'ailleurs le postulat de préserver le concept non élargi du livre dans le livre d'artiste, ce sans quoi on risque de voir se désagréger l'intégrité de la culture du livre en tant que porteuse de valeurs brièvement évoquées ci-dessus. En

effet, aucune posture critique ne tient dans la durée « si elle opère isolément ».

« Vint enfin un temps, écrit Marx en 1847, où tout ce que les hommes avaient regardé comme inaliénable devint objet d'échange, de trafic, et pouvait s'aliéner. C'est le temps où les choses mêmes qui jusqu'alors étaient communiquées, mais jamais échangées ; données, mais jamais vendues ; acquises, mais jamais achetées – vertu, amour, opinion, science, conscience, etc. – où tout enfin passa dans le commerce. C'est le temps de la corruption générale, de la vénalité universelle, où, pour parler en termes d'économie politique, le temps où toute chose, morale ou physique, étant devenue valeur vénale, est portée au marché pour être appréciée à sa plus juste valeur¹⁹. » L'art est de ces choses-là, même si la collusion de la création artistique et du marché capitaliste progresse par paliers²⁰. La ruse de celui-ci a peut-être excélé le plus dans la récupération marchande et institutionnelle de l'art conceptuel (collections muséales, expositions personnelles dans les plus grands musées du monde, commandes publiques, représentations officielles, décorations d'État, etc.) ; pourtant l'art conceptuel a cherché à tout prix à échapper au marché et aux institutions, notamment par divers procédés déconstructifs : *dématérialisation*, *désesthétisation*, *démystification*, *insignifiance*, *dérision*, etc., mais aussi en inventant les institutions alternatives²¹, dont le livre d'artiste. Comme le souligne Pascal Nicolas-Le Strat, c'est la

fonction critique elle-même qui est aujourd'hui l'objet de la récupération ; sa caricature dans l'art atteint ses sommets lorsque sa subversion est découverte et annoncée directement par les *mass media*, ce qui est assez fréquent pour les grandes carrières internationales des jeunes artistes. La fonction subversive de l'art devient un fait divers parmi d'autres.

Aussi est-il intéressant d'observer tout un jeu – subtil, voire subreptice – de ruse, de traque et de pièges entre le projet critique implicite du livre d'artiste et la tendance spontanée du capitalisme à ramener la culture toute entière sur le terrain de son économie. Le témoignage d'Edward Ruscha est décisif sur ce point : le livre d'artiste a été ressenti par les artistes comme une possibilité de libérer leur pratique à la fois des traditions artistiques et des institutions de l'art. « Je n'ai jamais poursuivi des traditions quelconques dans mes livres. Les livres sont précisément un genre neutre et c'est cela que j'aime bien en eux. C'est pourquoi je me sens si libre quand j'en fais. [...] Lorsque je commence un de ces livres, j'arrive à être l'*impresario* de la chose, j'arrive à en être le major-dome. J'arrive à être le créateur et le propriétaire à part entière de l'ensemble du travail, et j'apprécie beaucoup cela. Je ne me mords pas les doigts pour savoir si le livre va réussir ou pas²². » Ce jeu de ruse entre les artistes et le monde de l'art se développe à plusieurs niveaux et il serait difficile de présenter séparément *divers aspects des critiques implicites portées par le livre*

d'artiste, tellement ils sont imbriqués les uns dans les autres.

Le plus visible est sans doute celui qui vise la conception de l'œuvre d'art ; la confrontation, voire l'affrontement, *oppose ici le livre comme objet d'usage à l'œuvre d'art comme objet fétiche*. Il apparaît rapidement que le livre d'artiste – plutôt sobre, produit avec les techniques semi-industrielles et tiré à des centaines d'exemplaires – contraste tout particulièrement avec la pratique de bibliophilie, vivante surtout en France, et ce depuis la fin du XIX^e siècle, qui tire le livre vers les pratiques convenues de l'art, s'accommodant ainsi des exigences du marché : réalisation manuelle, séries courtes et numérotées, signature de l'artiste sur chaque exemplaire, etc. Cette tradition se perpétue : il y a toujours des artistes qui font ce genre de livres précieux dont la valeur marchande peut atteindre d'emblée des dizaines de milliers d'euros. Pour certains livres de bibliophilie du début du XX^e siècle, les prix dépassent aujourd'hui facilement 100.000 euros. Habituels au marché des œuvres d'art, ces prix sont complètement étrangers aux livres. Or certains livres d'artistes ont rejoint ce marché. À quelques dollars pendant des décennies, certains de ceux des pionniers se négocient aujourd'hui à plus de 10.000 euros. Pourtant, ils ne possèdent le plus souvent aucune des qualités requises par le marché : qualités esthétiques raffinées, signature de l'artiste, tirage limité et exemplaires numérotés, etc. Ce ne sont donc pas des *œuvres* au sens

traditionnel, mais plutôt des *ouvrages* au sens où on utilise ce terme à la bibliothèque, et c'est donc à un autre titre que ces livres rejoignent le marché de la bibliophilie, à savoir celui que Gustave Flaubert a décrit dans sa *Bibliomanie*.

Il faut en effet distinguer la bibliophilie qu'il convient de désigner comme « artistique », inventée à la fin du XIX^e siècle par les marchands d'art à la recherche « de nouveaux débouchés commerciaux²³ », de la bibliophilie traditionnelle à la recherche, elle, de livres anciens et/ou rares. La première s'attire les foudres des historiens du livre, car en élargissant ainsi le concept du livre, elle détruit les valeurs démocratiques que le livre porte depuis plus de quatre siècles²⁴. Les excès de la seconde sont pointés par tous ceux qui tiennent au *concept non élargi du livre* comme objet d'usage quotidien ; par Flaubert par exemple pour qui le bibliophile aime le vieux livre comme on admire un fétiche : il l'aime pour « son odeur, sa forme », « sa vieille date illisible, les lettres gothiques, bizarres et étranges »²⁵. N'est pas compatible avec ce *concept non élargi* un attachement irrationnel – quasi magique – à un exemplaire particulier d'un livre dont il existe mille exemplaires identiques, ou à la première édition dont il existe plusieurs rééditions. Pourtant, il y a toujours des collectionneurs prêts à payer des sommes colossales pour un exemplaire des livres de Christian Boltanski provenant de leurs premières éditions, alors que l'artiste a réédité plusieurs de ses titres²⁶ en constatant la

spéculation marchande dont ils ont été l'objet. Cependant, l'idée de la réédition – dont la finalité consisterait, comme Diderot l'a déjà réclamé, à maintenir la disponibilité des ouvrages²⁷ – est tellement étrangère au marché de l'art, que ce geste de l'artiste – comme me l'a fait remarquer Anne Mœglin-Delcroix – n'a fait que renforcer la spéculation dans la mesure où les collectionneurs cherchent désormais les exemplaires de l'édition princeps.

La pratique du livre d'artiste met donc en évidence l'incompatibilité de *la culture démocratique du livre et de la culture de la rareté propre au marché de l'art*. Celui-ci semble épouser les idées des économistes classiques – Adam Smith ou David Ricardo – qui théorisaient la pénurie de la marchandise, la valeur de celle-ci étant proportionnelle à sa rareté. Le principe de cette économie admet donc qu'il n'y aura pas de l'art pour tout le monde, ou plutôt qu'il ne doit pas y en avoir. Pour maintenir les prix des œuvres, écrit sans ambages Raymonde Moulin, « la rareté artistique est délibérément recrée pour être économiquement valorisée²⁸ ». Le concept non élargi du livre est donc réellement inconciliable avec les critères du marché de l'art, à savoir la notion d'authenticité (« l'œuvre d'art est exécuté de la main de l'artiste ou sous son contrôle ») et celle d'originalité (l'œuvre d'art « est unique ou produite en un nombre limité d'exemplaires »²⁹).

La notion d'*authenticité* s'oppose en effet à celle de *copie* dans le cas de l'œuvre d'art, mais à celle de *plagiat* dans le cas du livre.

Le plagiat consiste à s'appropriier les idées (au sens large) d'un autre auteur. Pour le constater, on n'a pas besoin d'une signature manuelle du fraudeur ; son seul nom imprimé dans un document incriminé suffit. Le plagiat s'expose au vu et au su de tous à la seule condition de la disponibilité publique des ouvrages. – La copie, elle, consiste à reproduire à l'identique un objet-œuvre, y compris la signature le cas échéant. Imiter la signature de quelqu'un est une fraude, car sur les documents administratifs elle engage la responsabilité de celui qui signe. Or, dans l'hypothèse limite d'une copie parfaite (par exemple d'un tableau), il n'y a pas de vol intellectuel, le copiste prenant même le plus grand soin de rester anonyme. Il ne s'approprie pas les idées, mais se dissimule derrière l'auteur, car son objectif est seulement pécuniaire. Sa fraude consiste donc en un profit malhonnête et illégal, mais elle s'accompagne du plus grand respect de la constitution matérielle de l'œuvre, en sorte que, précisément, elle puisse donner lieu à la même expérience esthétique qu'une œuvre authentique. Si l'on tient compte du fait que, entre Raphaël³⁰, Rubens et Warhol, bon nombre d'artistes célèbres n'ont pas « exécuté » eux-mêmes leurs œuvres, on doit conclure que plus la copie est parfaite et moins la fraude qu'elle constitue porte sur l'art : elle concerne alors uniquement le marché. Pour la constater, il faut aller chercher au-delà du visible : analyse chimique, datation au carbone, radiographie, etc. Lorsque de deux

objets d'art qu'on ne peut distinguer visuellement, l'un peut n'avoir aucune valeur et l'autre une valeur fabuleuse, on est précisément dans un fétichisme, car pour ce « rien esthétique » qui les sépare, le collectionneur est prêt à payer un prix considérable. Dans la culture du livre (et donc du livre d'artiste) ce problème est réglé en amont, précisément, parce qu'elle repose sur le principe selon lequel tous les exemplaires d'un tirage sont identiques et ont par conséquent une valeur identique. Man Ray a bien senti l'intérêt de la conception de l'authenticité, inspirée du livre, qui s'attache non pas à l'objet, mais à l'idée. Une de ses œuvres de jeunesse, spirale de papier en forme d'abat-jour, préparée pour la première exposition de la Société Anonyme, ayant été jetée à la poubelle par un surveillant ingénu, Man Ray l'a refaite en métal ; mais ce travail disparaît de sa vue lorsque la collection de Miss Dreier se trouve dispersée après sa mort. Il écrit alors : « J'en ai fait une douzaine de copies pour d'autres expositions. Je n'en éprouve aucun remord : brûlés, un livre ou une partition musicale de valeur ne sont pas pour autant détruits. Seul un collectionneur, ayant acheté l'objet pour des raisons d'ordre spéculatif, hésiterait à ajouter pareil objet à sa collection³¹. » Des années plus tard, Marcel Duchamp procédera de la même manière avec ses *readymades*. On voit clairement que la distinction entre les arts autographiques et allographiques, proposée par Nelson Goodman, ne concerne pas deux régimes d'une même conception

de l'œuvre, mais deux conceptions antagonistes de l'authenticité : l'une – propre aux œuvres plastiques – s'oppose à la *copie*, l'autre – propre aux livres – s'oppose au *plagiat*. La formalisation de la démarche protocolaire par les artistes conceptuels, tels Sol LeWitt ou Lawrence Weiner, n'est qu'un cas particulier de cette dernière. En effet, dans la culture du livre (et donc du livre d'artiste) ce problème, lui aussi, est réglé en amont, précisément, parce qu'elle repose sur la conception de l'authenticité qui se réfère à la sphère idéelle, et non pas matérielle, de l'œuvre. Être l'auteur d'un ouvrage, c'est l'avoir écrit et non pas fabriqué ; copier un livre, le photocopier ou le réécrire à la main (comme l'ont fait plusieurs artistes, Gérard Collin-Thiébaud ou Bruno Di Rosa), ce n'est pas en mettre en péril l'authenticité, ce n'est pas spolier l'auteur ou le plagier, mais au contraire, cela peut conduire à en faire une nouvelle œuvre. On y reviendra.

Quant à l'*originalité* de l'œuvre, le marché de l'art la définit par son unicité ou, le cas échéant, par sa rareté. « Pour entrer dans le marché avec le statut d'œuvre d'art, un objet doit être unique ou, à défaut d'être unique, il doit être rare. L'extension du label artistique hors de la définition traditionnelle de l'œuvre singulière, écrit Raymonde Moulin, exige que soit mis en place des mécanismes de contrôle de la rareté³². » Or, depuis Gutenberg, le livre a fondé son économie, au contraire, sur le principe de la libre profusion, c'est-à-dire de sa double accessibilité, par les prix bon

marché et par les tirages importants. L'unicité de l'« œuvre singulière » s'oppose donc frontalement à la reproduction et à la reproductibilité qui sont l'être même du livre. Libérée de cet abus langagier qui désigne comme originale une œuvre, qu'elle soit réellement originale ou pas, parce qu'elle existe en un seul et unique exemplaire, l'originalité peut retrouver dans la pratique du livre d'artiste son sens usuel qui s'articule aux idées véhiculées par l'œuvre, à son caractère curieux, à sa physionomie surprenante, à sa singularité intellectuelle, etc.

Deux observations s'imposent ici. On constate d'abord que l'importance accordée à la définition du livre d'artiste n'est pas l'effet de quelque penchant pédantesque, mais – précisément – de sa fonction critique par rapport aux pratiques du marché de l'art qui, dans la représentation sociale dominante, tend à s'identifier avec l'art tout court. Le livre d'artiste non seulement conteste une telle identification et s'y dérobe, mais encore il témoigne de la possibilité d'associer l'art à une autre économie, celle qui émane de la culture du livre. Une autre économie de l'art est donc possible. Le livre d'artiste entraîne en conséquence une interrogation rafraîchissante sur les valeurs dans l'art, sur authenticité et originalité, on l'a vu, mais aussi sur d'autres valeurs qui seront analysées dans la seconde partie de cet essai.

Une autre observation concerne la coïncidence de la fonction critique du livre d'artiste et de son action subversive, et ce

parce qu'il rejoint le marché des œuvres sans correspondre à ses critères. On l'a vu. En effet, le livre est entièrement rebelle aux principes de l'exposition d'art telle qu'elle est pratiquée dans les sociétés occidentales où les œuvres d'art sont données à voir, tout en restant intouchables. Or, un livre posé sur un piédestal entouré d'une corde, ou un livre enfermé dans une vitrine, ne sont plus des livres en tant qu'objets d'usage. Pour en présenter le contenu, deux types de solutions sont envisageables. L'une, imparfaite, consiste soit à exposer sous vitrine autant d'exemplaires du livre que le livre comporte de pages, chacun ouvert à une page différente³³, soit à renoncer au livre et exposer les photos ou les dessins qui – d'une manière ou d'une autre – ont donné lieu aux pages de livres³⁴ ; l'autre consiste à réimprimer le livre ou à en faire un fac-similé et à le laisser à la libre consultation du public, comme à la bibliothèque. Dans un cas on renonce au livre, dans l'autre on se passe d'exposition dont les valeurs et les principes se trouvent contredits et renversés, ce qu'on appelle précisément subversion. Le livre a d'ailleurs son propre mode d'exposition et il l'impose ici au détriment de l'« exposition » entendue comme système artistico-idéologico-commercial³⁵. Les conséquences de cette subversion se manifestent de diverses manières. On extrait par exemple les photographies des livres d'artistes pour les exposer en tant que telles et on promeut comme photographes les artistes dont la

réputation s'est construite entièrement (Hans-Peter Feldmann) ou partiellement (Ed Ruscha³⁶) sur les livres d'artistes.

Les réponses que le livre d'artiste apporte à toutes ces difficultés à exposer des livres (vitrines, cimaises, livres attachés avec une chaînette, vidéo d'un livre feuilleté, livre sur tablette numérique, etc.), y compris lorsqu'il s'agit de présenter des publications épuisées ou devant être protégées à titre patrimonial mais impossibles à intégrer dans le système de l'exposition, ces réponses tiennent à la nature *reproductible* du livre. La *réimpression* et/ou la *réédition* ne font que déployer l'essence historiquement constituée du livre, son concept non élargi. La réédition est d'ailleurs un phénomène particulièrement intéressant du point de vue artistique³⁷ dans la mesure où il montre la possibilité d'une modification significative du rapport à l'œuvre. Le livre d'artiste en tant que tel brise déjà le tabou d'une œuvre « sacrée », car intouchable, puisque le livre n'est livre que lorsqu'on peut en tourner les pages ; la réédition va plus loin, car – à l'instar des éditions « revues » et/ou « augmentées » pratiquées dans le domaine de l'édition – elle rompt aussi avec l'idée de l'œuvre « sacrée », car immuable. Réédité, le livre redevient vivant, l'artiste ne craignant pas d'apporter des éléments nouveaux à une œuvre pourtant déjà finie, en en faisant davantage un état dans le processus plutôt que son aboutissement définitif et absolu.

Pour compléter le tableau, mentionnons encore deux autres types de pratiques qui

contestent au livre d'artiste la rigueur de ses choix, et qui – malgré leur position sur les marges du marché de l'art – entrent en confrontation avec la fonction critique portée par le livre d'artiste.

1. Divers petits éditeurs, souvent passionnés de techniques anciennes d'impression et de reliure, et fascinés par la collaboration des plasticiens et des poètes, réalisent parfois des livres très précieux selon le principe du tirage limité de la bibliophilie³⁸. Leur mode opératoire consiste pour l'essentiel à éviter la confrontation avec le marché institutionnalisé de l'art, et à mettre sur pied, pour les besoins de la cause, des micromarchés locaux, dont les principaux acteurs sont des cercles de collectionneurs fidèles et des bibliothécaires de bonne foi, tout aussi passionnés de livres, qui, sans en avoir conscience, font ainsi entrer dans les bibliothèques – et c'est assez fréquent en France – des livres « précieux », à la fois étrangers aux principes de la culture du livre (prix excessifs allant vers des milliers d'euros pour un exemplaire, tirage limité, fabrication manuelle, signature de l'artiste, et surtout exclusion non seulement du prêt, mais encore de la libre consultation à la bibliothèque, etc.) et anachroniques par rapport aux enjeux actuels de l'art (notamment la défense de son autonomie par rapport à l'assujettissement utilitariste et économique). Or, implicite à cette pratique est l'idée selon laquelle la culture, l'art en l'occurrence, doit s'autofinancer, ici à travers le travail qui peut par ailleurs défendre

les valeurs traditionnelles de l'imprimerie, idée que ces mêmes éditeurs peuvent par ailleurs contester sur le plan politique.

2. Un autre phénomène a récemment pris de l'ampleur, consistant dans diverses pratiques de marketing importées dans le domaine de l'art et considérées par des jeunes artistes comme allant de soi. Ces pratiques s'approprient souvent le livre, support commode, tantôt sous forme d'un *book* qui réunit leurs travaux, tantôt sous forme d'un projet d'art porté par le livre, mais accompagné d'éléments de « communication » de l'artiste (CV, introduction écrite par un critique d'art reconnu, reproduction d'autres travaux, etc.), tantôt sous forme d'une publication qui se substitue au catalogue d'exposition où les exigences éditoriales sont en général plus difficiles à satisfaire, etc. Par compromis ou inconscience politique de l'art, et à l'opposé idéologique des choix faits notamment par les pionniers du livre d'artiste, ces pratiques font entrer les logiques commerciales dans les pratiques éditoriales de l'art³⁹, tout comme la pratique de l'exposition d'art garde souvent les traces de son origine commerciale.

Dépouillé de son nom (puisque la dénomination « livre d'artiste » est couramment employée aujourd'hui pour désigner également les livres de bibliophilie, beaux et chers, parfois faits main et réalisés à peu d'exemplaires), le livre d'artiste se voit encore systématiquement adresser des critiques virulentes lors de nombreuses rencontres publiques qu'on leur consacre et

où cohabitent souvent éditeurs et artistes de différentes obédiences. Chacun reconnaîtra la sienne dans des accusations selon lesquelles les livres d'artistes seraient « dogmatiques » pour se tenir à une exigence intellectuelle, « subventionnés » pour refuser d'entrer dans la libre concurrence du marché⁴⁰, ou des « pour analphabètes », parce qu'en eux on chercherait en vain de la poésie au sens traditionnel, etc. Dans ces accusations, on peut lire entre les lignes les limites de toutes ces tentatives « d'instrumentalisation, de détournement, de renversement ou de récupération » du projet critique du livre d'artiste. De là résulte la nécessité d'en rappeler, encore et toujours, la « définition » et les enjeux, nécessité que j'interprète, précisément, comme témoignage de la vivacité de la fonction critique du livre d'artiste, son inscription dans la durée : cinquante ans, fait unique dans l'art contemporain ! L'inscription dans la durée – l'opposé du fait divers et de l'opportunisme de circonstance – est sans doute aujourd'hui l'enjeu majeur de la fonction critique de l'art en général, épreuve de sa réalité.

Une proposition résulte de ces analyses, faite aux éditeurs d'art, quelle que soit la nature de leur projet, pour favoriser le débat et chercher les lignes de convergences dans le contexte d'une crise culturelle et politique sans précédent. Pensons le projet critique du livre d'artiste dans ses ultimes conséquences – son concept élargi de l'art comme conditionné par le concept non élargi du livre –, puis reconnaissons

les contraintes pratiques liées à chaque situation concrète : d'un artiste, d'un éditeur, d'un collectionneur, d'un bibliothécaire, d'un critique d'art, d'un responsable de galerie, d'un fonctionnaire de la culture. Là seulement on pourrait poser la question de *la limite acceptable du compromis* : que peut-on sacrifier sur l'autel du réalisme pragmatique *sans compromettre ce projet critique* ? Le concept non élargi du livre dans le livre d'artiste ouvre en effet un large champ à la reconnaissance de la valeur des pratiques susceptibles de préserver et revitaliser les traditions éditoriales passées. Il n'y a pas de vie sans *compromis*, mais lorsque le compromis se glisse dans la pensée, il vire à la *compromission* ; autrement dit, on bascule dans celle-ci lorsqu'on refuse de penser pour justifier celui-là.

II.

LE PROJET DE L'ART

Sur la base de ces deux exigences indissociables, fonction critique et déterritorialisation de l'art vers la culture du livre, toutes les deux conditionnées par le maintien du concept non élargi du livre, on peut esquisser le concept élargi de l'art qu'elles rendent possible. Ce concept n'est cependant pas l'effet d'une déduction, mais d'une description. Bien que seules quatre caractéristiques du concept aient été retenues, opération qui ne se veut ni réductrice ni restrictive, elles pourraient être illustrées par les pratiques éditoriales de nombreux artistes ; faute de place, celles-ci seront tout au plus mentionnées

ici, mais le lecteur pourrait prolonger l'exercice pour constater à quel point elles contribuent aujourd'hui à renouveler le projet de l'art, aussi bien sur le plan de sa production que de sa circulation, ce qui veut dire aussi sur le plan conceptuel.

Quant à la *production artistique*, elle se situe aux antipodes de l'idée de la « création géniale », qu'elle démasque comme alibi d'une conception élitiste et fétichiste de l'art, d'une part pour formuler ses exigences du côté du choix conscient et de la responsabilité esthétique, et d'autre part pour employer l'imagination non pas tant à la création de mondes imaginaires, mais à l'invention de nouveaux rapports au monde réel. Le phénomène désigné par Harold Rosenberg comme « désesthétisation » de l'art a notamment ouvert un nouveau champ d'expériences où l'action de l'art vise la modification directe des conditions *réelles* d'existence au lieu de s'accomplir dans la production des seules formes que leur caractère *esthétique* situe « au second degré » par rapport à la réalité. Les procédures créatrices héritées de l'art conceptuel permettent en outre de limiter l'arbitraire et le subjectif, ou plutôt de les déplacer de telle manière qu'ils n'interviennent pas dans la détermination directe de la forme (où ils interfèrent précisément avec l'idée de génie ou de talent artistique). Favorisée par le support imprimé, l'utilisation quasi systématique de l'écrit comme matière de l'expérience artistique, voire plus étroitement plastique, est une nouvelle chance pour donner contenu à cette

proximité de l'art et de la pensée dont rêvaient quelques philosophes et artistes, en développant par exemple une forme spécifique d'autoréflexivité rendue possible par le dispositif péritextuel du livre⁴¹. Enfin, entre la « petite polygraphie » de l'autoédition et les nouvelles technologies de l'offset numérisé, la reproductibilité du livre (ou d'autres formes d'imprimé) encourage l'exploration de nouveaux rapports avec l'industrie qui sortent du schéma du *sponsoring* et du *marketing* pour infiltrer les conditions matérielles et économiques de la production.

Du côté de la *réception*, le livre d'artiste épouse les conditions élaborées lentement pendant des siècles par la culture du livre. Pour l'art, ces conditions impliquent des modifications substantielles 1. de l'expérience qu'on appelle esthétique, qui s'inspire désormais de la pratique lectrice, à la fois sensible et intellectuelle, 2. du nouvel espace que l'art pourrait occuper désormais dans la vie quotidienne des individus, dont seule l'anthropologie du livre et de la lecture pourrait esquisser le modèle, 3. des stratégies de la diffusion de l'art, allant désormais de la bibliothèque à la vente de livres d'artistes par internet, et par conséquent une prise de distance critique par rapport aux institutions artistiques en place, 4. enfin, *last but not least*, modification de l'économie de l'art, de ses conceptions de l'originalité et de l'authenticité comme valeurs de l'art, et, partant, du droit d'auteur.

Tel est, en quelques points synthétiques, le projet de l'art immanent aux pratiques

du livre d'artiste, présenté dans les deux dimensions que la théorie de l'art fait ressortir sous les dénominations traditionnelles de l'esthétique de la création et de l'esthétique de la réception. Elles vont se décanter ci-dessous en quatre tendances dont le choix et l'ordre d'exposition sont contingents.

NÉGOCIER LES CODES FORMELS

REDONNER LE SENS À LA FORME

L'art conceptuel a séparé le concept et la forme en mettant ainsi un terme à la conception quasi théologique et plus que millénaire de l'incarnation de celui-là dans celle-ci. Afin que l'image (et en particulier l'image-spectacle) ne tienne pas lieu de pensée et que le simple assentiment au désir qu'elle suscite ne se substitue pas au jugement esthétique qui, lui, implique une délibération suivie d'une décision, l'art conceptuel a enlevé à l'image toute nécessité et toute universalité, pour lui restituer la contingence d'une chose matérielle singulière, et la subordonner d'une nouvelle manière aux structures de la pensée, notamment selon le modèle sémiotique. Ainsi l'œuvre se retrouve-elle du côté de l'idée, exprimée par exemple par un protocole, pérenne et identique à l'œuvre, alors que ses concrétisations formelles sont variables et contingentes ; la forme reste toujours un vecteur important dans le travail de l'artiste, mais elle n'incarne ni la nécessité ni l'universalité de l'œuvre. C'est sur la base de cette rupture, posée par le *nominalisme* de l'art *conceptuel*, qu'une

nouvelle alliance du concept et de la forme est devenue possible. Désormais l'autonomie de l'art ne peut plus reposer (fut-ce jamais le cas ?) sur l'immédiateté de la contemplation de la forme pure, car l'expérience de la forme interfère potentiellement avec toutes les sphères de la culture. Aussi, dans le nouveau projet de l'art, la signification de la forme est systématiquement médiatisée par un moyen terme auquel elle fait appel : la littérature et le livre (Bernard Villers, Bruno Di Rosa), la nature (herman de vries), l'écriture (Peter Downsbrough, Robert Barry), la cartographie (Wim Delvoye, Denis Briand), etc. L'articulation de la forme et du concept fait alors référence à une micro-culture qui possède ses propres codes de l'usage des formes ; l'artiste « négocie » avec eux plus qu'il ne les met en cause.

EXPÉRIMENTER L'ÉCRITURE

INVERSER LE RÉALISME

Bon nombre d'expérimentations avec l'écriture, induites ou favorisées par le livre d'artiste, se caractérisent également par cette curiosité pour la réalité – pour toute réalité – qui finit par mettre l'imaginaire à son service. Elles impliquent l'interrogation portant sur leur rapport au(x) réalisme(s) d'un côté et à la littérature de l'autre. On appelait « réalisme » divers types de représentation d'abord littéraire, puis plastique, résultant de l'intérêt pour la réalité, surtout dans ses registres crus. Mais on ne s'est pas aperçu qu'à l'origine, chez Courbet, la pratique du réalisme a

conduit à de subtiles interventions sur le dispositif de la représentation picturale même, et en conséquence à la constitution d'un rapport complexe et circulaire entre la peinture et la réalité. Plus tard, le « réalisme socialiste » a, au contraire, perdu sa dimension critique et, surtout après 1920, idéalisé le monde du travail. Le réalisme rimait alors simplement avec la figuration picturale, jusqu'à ce que l'abstraction du début du XX^e siècle ne soit revendiquée comme une nouvelle figure du réalisme⁴². Le Nouveau Réalisme des années soixante a permis aux œuvres d'intégrer directement des éléments du nouvel environnement culturel, et l'hyper-réalisme, qui l'a suivi de peu, a réaffirmé la représentation picturale dans sa position classique comme « copie » de la réalité, quitte à en faire l'objet d'une interrogation critique. Par rapport à toutes ces manifestations du réalisme – sauf celle, originelle, de Courbet –, il faudrait désigner les expériences dont je veux parler ici comme une *antithèse du réalisme*, dans la mesure où elles partagent le même intérêt pour le mouvement qui conduit *de l'art vers la réalité*, et non plus de la réalité vers l'art où cette réalité trouvait son expression et/ou sa représentation. En effet, il ne s'agit plus pour ces artistes de *produire une représentation* de la réalité simplement contemplée, mais d'*agir directement sur la réalité*, et de faire de cette action directe de l'art l'objet de leur travail et de leur réflexion, comme c'est par exemple le cas de Laurent Marissal ou d'Alain Bernardini. Une forme d'observa-

tion passive qui a finalement collé à l'idée de réalisme se résume bien dans les euphémismes inhérents aux expressions telles que « réalisme politique » ou « il faut être réaliste », qui incitent à une compréhension cynique, à la fois lucide et conformiste, du monde.

Le rapport des livres d'artistes, de ceux qui impliquent l'écriture et qui m'intéressent ici, à la littérature s'éclaircit par là même. La proposition récente de greffer – d'*enter* – les écrits d'artistes des années soixante et soixante-dix – qui seraient une « sorte d'enfant bâtard de la littérature » – « sur la branche de la littérature générale »⁴³ est séduisante, malgré la lucidité de cette déclaration de Sol LeWitt : « 16. Si l'on utilise des mots, et s'ils procèdent d'idées à propos de l'art, alors ils sont de l'art et non de la littérature⁴⁴ » ; elle est intéressante, car elle pourrait susciter l'intérêt inédit des chercheurs pour cette production écrite, mais elle risque toutefois d'être victime de ce qu'on pourrait appeler la « fictionnalisation » du réel ou le syndrome d'Arsène Lupin. Ce personnage littéraire de *gentleman* cambrioleur fut inspiré à Maurice Leblanc, on le sait, par Marius (Alexandre) Jacob, « anarchiste illégaliste », qui menait ses actions au tout début du XX^e siècle ; mais Lupin est un Jacob vidé de sa réalité sociale et sans ses revendications politiques⁴⁵. Il est donc important de ne pas laisser entendre que les écrits des artistes conceptuels et Fluxus valent en soi, c'est-à-dire que leur sens peut être appréhendé en dehors de toute référence

à la réalité dans laquelle ils intervenaient, comme le postule la théorie moderne de la littérature, confortée par le structuralisme et l'herméneutique. Une catégorie plus appropriée que celle de « littérature générale » serait peut-être celle de « document d'art » – document-œuvre en même temps – et, si cette catégorie peut être retenue, on comprendra qu'à la différence d'une littérature générale, il s'agit plutôt d'une écriture militante de l'art.

PRATIQUER L'ÉCONOMIE

INVENTER DES ALTERNATIVES

Les auteurs s'inscrivant dans la tradition de l'esthétique ont l'habitude d'interroger l'économie des moyens dans les œuvres qu'ils ont à interpréter. Cet usage esthétique du concept de l'économie, l'*oikonomia* grecque signifiant la loi du monde visible, appelle quelques remarques. D'abord, cet usage reconnaît implicitement que l'économie n'est pas une instance autonome, mais qu'elle est mise au service d'une œuvre et se trouve adaptée à chaque fois au sens recherché par celle-ci. Ensuite, il admet silencieusement une pluralité des économies possibles qui se constituent en fonction des diverses façons dont les œuvres (im)posent leurs valeurs. Enfin, l'économie des moyens est à son comble dans l'univers classique de la simplicité et du « plus court chemin », où règne les principes : plus c'est moins, moins c'est plus. D'ailleurs, l'art désigné comme classique n'y a pas toujours été fidèle, et c'est une des raisons pour lesquelles plusieurs

peintres abstraits se sont revendiqués classiques (Wladyslaw Strzeminski dans les années vingt/trente ou Ad Reinhardt dans les années cinquante/soixante). Déjà, Sigmund Freud avait montré que le mot d'esprit, qui incarne concision et optimisation, à savoir simplicité et réduction des moyens pour le maximum de sens et de plaisir, fait éclater l'idée du classicisme comme raison au travail dans la création⁴⁶.

Les artistes impliqués dans les pratiques éditoriales sont – comme tous les autres artistes – confrontés à l'économie esthétique des moyens (Bernard Villers), certes, mais en même temps ils rencontrent l'économie spécifique du livre, et ce dans ses divers aspects : l'autoédition (herman de vries), la diffusion (qui signifie ici la circulation de l'art dans la société, par exemple via la distribution de tracts : Antonio Gallego et Roberto Martinez, les « tracteurs »), le principe de reproductibilité, etc. Dans les cas les plus intéressants, les deux perspectives économiques – l'une esthétique, l'autre politique – se croisent et donnent lieu non pas tant à l'expérimentation d'alternatives économiques (Pascal Le Coq) qu'à la réflexion sur les fondamentaux de l'économie en général (Éric Watier). *Réflexion d'autant plus intéressante* que l'esprit de notre époque se trouve dominé par la pensée économique unique de plus en plus rigide à mesure qu'elle entraîne l'économie du monde entier dans une crise de plus en plus profonde, *et réflexion d'autant plus précieuse* qu'en conséquence de cette domination, l'art – sinon

la culture toute entière – est de plus en plus fréquemment associé au domaine économique comme un de ses secteurs. La discrétion et la sobriété qui caractérisent souvent le livre d'artiste (Stéphane Le Mercier) sont un contrepoids à l'esthétique spectaculaire et exubérante des œuvres les plus chères sur le marché de l'art. D'emblée on remarque la particularité de l'économie esthétique associée à la pratique du livre d'artiste ; le livre – sa fonctionnalité prodigieuse et sa simplicité extraordinaire – y ajoute la fonction d'optimum, chère à Leibniz : le maximum de contenu dans le minimum de volume. L'économie des moyens prend alors une tout autre ampleur.

Le livre, considéré avec ses usages sociaux, ouvre en effet plusieurs brèches dans l'idéologie de l'économie capitaliste : dans la notion même de propriété, dans les réglementations du marché, dans le principe d'abondance, dans la conception du prêt public, etc. Le livre d'artiste s'engouffre dans ces brèches pour réfléchir sur l'art autrement et pour proposer une pratique de l'art indépendante des exigences du marché de l'art. Le livre est par exemple doublement inappropriable : d'un côté par rapport à son auteur (il est le « propre du propre⁴⁷ », selon l'expression de Marcel Hénaff, que l'on ne peut ni acheter ni même recevoir comme un don de l'auteur, l'acquéreur s'exposant toujours au risque du plagiat), d'un autre côté par rapport au collectionneur, car « le livre d'artiste [– mais cela vaut pour tout livre imprimé–] est

idéalement reproduit à l'infini⁴⁸ », selon l'expression d'Éric Watier. Le prix du livre fixé par l'éditeur, selon les lois en vigueur dans la plupart des pays européens, va à son tour à l'encontre de l'économie du marché, et on ne s'étonne pas des pressions de la Commission de Bruxelles pour qu'elles soient abrogées ; en effet, les réglementations que cette Commission impose visent l'uniformisation des échanges et la visibilité de la concurrence, alors que le prix fixe du livre protège, au contraire, la diversité de l'offre sur le marché du livre et son accessibilité au plus grand nombre. De là vient d'ailleurs l'énorme différence, évoquée ci-dessus, entre le marché de l'art et les économies alternatives du livre d'artiste : tandis que le premier repose sur le principe selon lequel l'art de qualité doit être réservé aux seuls collectionneurs fortunés, les autres devant se contenter de marchandises de l'industrie culturelle, les secondes suivent le modèle de l'économie du livre. Alors, le prix de l'art sous la forme du livre pourrait être d'autant plus accessible que cet art deviendrait populaire. Le livre d'artiste met donc l'utopie de l'art – original et authentique – à la portée de tous ; à la fausse abondance de la production capitaliste qui rime avec le gaspillage, la surproduction, la réduction des coûts, etc., et surtout avec la richesse comme principe discriminant de la hiérarchisation de la société, le livre d'artiste oppose le réseau d'échanges indépendant (forme que prend souvent sa diffusion) d'un art accessible à

tous. C'est le même objectif d'accessibilité à la lecture et de présence du livre dans la vie quotidienne de tous qui animait le combat mené au XIX^e siècle, d'abord pour mettre en place, ensuite pour généraliser cet usage partagé de la propriété publique qu'est le prêt à la bibliothèque. Entorse à la pratique courante de la propriété, le prêt à la bibliothèque a finalement été porté par l'argument selon lequel « le fonctionnement du prêt régulier a partout diminué le nombre des voleurs » : « le meilleur remède contre l'emprunt illégitime est le prêt légitime⁴⁹ », surenchérit Eugène Morel. Les vélos blancs à la disposition des habitants d'Amsterdam à partir de 1967 ou les artothèques sont l'application timide d'un paradigme économique et social dont le potentiel est infini.

PRENDRE CONSCIENCE DE L'ART L'ANALYSER EN SOCIOLOGUE

Depuis le romantisme allemand, l'art tend *systématiquement* à prendre conscience de lui-même. La poésie, lit-on dans un fragment attribué à Friedrich Schlegel, « devrait ainsi dans chacune de ses présentations se présenter aussi elle-même, et être partout à la fois poésie et poésie de la poésie⁵⁰ ». Ce *gnôthi seanton* – le « connais-toi toi-même » de Socrate – conditionne l'évolution, sinon une suite de révolutions, de l'art moderne. Il n'y a pas en effet de révolution plus irréversible que la prise de conscience, que seuls peuvent vaincre l'oubli, le mensonge ou le refoulement. Conscient de la nature de

l'art, de sa place dans la société et de son histoire, l'artiste ne peut plus se fier à ses intuitions et à ses seuls « talents artistiques » ; faire de l'art à *l'époque moderne*, c'est avoir une théorie de la pratique de l'art, étant entendu que le terme « théorie » enveloppe par ses racines le plus anciennes la visualité du *theorein* grec : observer, contempler ou passer en revue. Il ne s'agit donc pas d'une théorie au sens académique du terme : l'artiste moderne a une *vision* de l'art qui oriente sa démarche – une théorie d'artiste –, et c'est une vision à la fois historique et sociologique. Ad Reinhardt a insisté sur le fait que « l'histoire de l'art et la conscience historique de l'histoire de l'art sont une part absolument essentielle dans le bagage de l'artiste⁵¹ » moderne ; la sensibilité sociologique s'y est récemment ajoutée, et elle invite à comprendre l'art, d'une part, comme un processus fait de rencontres et d'échanges entre divers acteurs de l'art et, d'autre part, comme un rituel institué, voire institutionnalisé, qui impose à l'art des formes et des modalités convenues autant, si ce n'est pas davantage, qu'il ne lui permet d'en inventer. Autrement dit, les artistes s'intéressent de près aux conditions sociales de possibilité de l'art, conditions qui sont celles des évolutions techniques, de la politique institutionnelle, de contraintes économiques, ou encore de la part grandissante prise par le *marketing* et la communication dans la représentation sociale de l'art. Cette prise de conscience leur est aujourd'hui indispen-

sable pour cerner les nouveaux champs créateurs, que n'occupent encore ni le *marketing* ni le design ni aucune autre forme de l'industrie culturelle, et ce pour pister les nouvelles interrogations que l'art pourrait prendre en charge et pour pouvoir organiser leurs propres démarches de critique des figures imposées de l'art.

Sociologues, les artistes ne produisent pas pour autant une connaissance scientifique, mais plutôt un savoir – voire un savoir-faire – artistique : une vision historique et sociologique de l'art, lisible en creux dans leurs pratiques. Pour certains, comme Lefevre Jean Claude, Hubert Renard ou Jean-Baptiste Ganne, il s'agit d'une vision et d'un savoir globaux, qui débouchent sur une méthode artistique, pour d'autres, comme Mathieu Tremblin, Jean-Benoît Lallemand ou Patrick Dubrac, il s'agit plutôt de micro-analyses faites dans des perspectives fragmentaires pour réfléchir sur des aspects ponctuels de l'univers social, tels que le statut de l'image, les modes de la production des connaissances sur l'internet, ou la formation des réseaux sociaux. Si les échanges entre les sociologues et les artistes sociologues pouvaient s'établir sur le terrain scientifique, il apparaîtrait sans doute que l'art éclaire les expériences, les phénomènes ou les fractions de la réalité que la sociologie ignore, certes, mais qui sont susceptibles d'inspirer ses travaux. Dans tous les cas de figure, ces attitudes d'artistes contredisent les théories qui refusent aux humanités la capacité d'expérimenter.

CONCLUSION : LE LIVRE D'ARTISTE UN PROJET DÉMOCRATIQUE

« Il faudra vingt siècles pour qu'on se rende compte que l'importance primordiale du codex pour notre civilisation a été de permettre la lecture sélective et non pas continue, contribuant ainsi à l'élaboration des structures mentales où le texte est dissocié de la parole et de son rythme », remarque avec pertinence Colette Sirat⁵². Sans doute la confrontation avec le flux ininterrompu d'images à la télévision et sur l'internet a-t-elle accéléré cette prise de conscience. En retour, le livre – dans son sens non élargi, précisément – permet aujourd'hui, grâce notamment aux études comparées, de mieux décrire et analyser les opportunités et les risques induits par l'usage des technologies numériques, et c'est le choix fait par les artistes de déterritorialiser l'art vers la culture du livre qui offre une occasion intéressante pour mener ce type d'études comparatives⁵³.

Mais l'intérêt de ce choix se mesure également à l'aune des valeurs démocratiques dont le livre est porteur, puisque, depuis plus de cinq cents ans, il a contribué plus que tout autre support à rendre accessibles à tous toutes sortes de connaissances, véhiculées aussi bien par l'écriture que par l'image. La démocratie – littéralement : pouvoir du peuple – n'a de sens que si elle repose sur la croyance en la capacité de chaque individu de fonder ses appréciations, ses choix et ses actions sur une réflexion qui les rend responsables. La remarque de Colette Sirat sur la « lecture

sélective et non pas continue » soulève donc indirectement la question du fondement de la culture démocratique dans la mesure où la *capacité de réflexion* – Platon le savait déjà – est elle-même conditionnée par une distance critique par rapport au flux continu de paroles, d'images ou d'autres occupations qui sollicitent la conscience.

Cette capacité de l'individu, il faut y croire. Possible en tant que pouvoir de chacun, elle n'est pas actualisée par tous et toujours. Il y a là un malentendu souvent retourné contre le livre d'artiste. Selon cet argument, si on lui refuse cette aptitude démocratique, c'est parce que, dit-on, tous les artistes ne pratiquent pas l'édition, et que, de surcroît, ces livres ont souvent besoin de subventions. Double confusion, en effet, qui prend comme modèle de la démocratie tantôt la marchandise de masse de l'industrie culturelle, tantôt la marchandise-fétiche du marché de l'art. Confusion d'abord parce que la démocratie désigne le *pouvoir* du peuple. Or, la plupart des œuvres disponibles sur le marché de l'art, dont les prix sont pour la plupart excessifs, voire exorbitants, ne sont pas dans le *pouvoir* du peuple, tandis que la plupart des livres d'artistes le sont. Chacun *peut* en être lecteur (en acheter ou en emprunter à la bibliothèque), mais aussi en être auteur/éditeur : « faire un livre c'est facile⁵⁴ », déclare Éric Watier. La démocratie signifie l'*égalité* de droit de tous les individus (appelés alors citoyens) devant *tous les possibles*, et non pas l'*égalisation* de l'offre culturelle, effet de l'industrie culturelle qui

l'uniformise. Le livre d'artiste est *accessible*, ce qui ne veut pas dire que tous en possèdent effectivement ou que tous en font ; cela ne serait sans doute pas souhaitable. Confusion donc aussi parce que, à tort, cet argument prend la marchandise de masse comme modèle de la démocratie, tandis que – tout au contraire – le marché mondialisé écrase avec plus ou moins de violence tous les autres possibles, et limite par conséquent le *pouvoir* des individus. À l'époque où la diffusion des livres est quasi monopolisée par le nombre très restreint d'entreprises, l'autoédition ou l'économie associative apparaissent comme alternative à l'autofinancement de l'édition sur le marché de la libre concurrence, de plus en plus impossible à assumer par les éditeurs, ce qui met en péril, précisément, la diversité des *pouvoirs* culturels.

On sait qu'un des motifs déterminants du choix des artistes en faveur du livre d'artiste dans les années soixante a été d'échapper aux pressions du marché de l'art et de ses institutions complices ; pour les mêmes raisons, on observe aujourd'hui un autre phénomène : bon nombre d'artistes choisissent de séparer leur pratique de l'art du travail alimentaire. Depuis sa création, les Éditions Incertain Sens ont donc revendiqué la République des Lettres⁵⁵ comme sa référence, en l'opposant au marché de l'art, et ce pour toute une série de motifs qu'il est impossible de hiérarchiser. La République des Lettres est un modèle de la communauté des hommes : concept qui, à partir du XIV^e

siècle, présidait à l'existence dans toute l'Europe d'un réseau d'échanges entre les hommes de lettres. Le mode de diffusion des livres d'artistes y ressemble : un réseau d'échanges impliquant artistes et lecteurs, associations et bibliothèques, étudiants et universités, petites librairies et galeries engagées, imprimeurs passionnés, quelquefois aussi centres d'arts, Fonds régionaux d'art contemporain ou musées, etc., réseau qui, depuis l'émergence du livre d'artiste, permet aux idées et valeurs qu'il porte de circuler librement au-delà des frontières. Si la République des Lettres reste un modèle, c'est parce qu'elle a été un réseau d'échanges directs, de personne à personne, sans hiérarchie, sans direction et sans institutions, animée par la seule volonté de partager les idées et les valeurs humanistes, parfois à contre-courant des époques, et constituant à ce titre une « communauté des fins⁵⁶ ». Le fonds du Cabinet du livre d'artiste, mis en place par les Éditions Incertain Sens en 2006 et installé sur le campus de l'université Rennes 2, qui compte aujourd'hui près de trois mille livres d'artistes, témoin de la réalité et de l'ouverture du réseau informel autour des livres d'artistes : la quasi totalité de ce fonds a été constituée par Aurélie Noury à travers les échanges et les dons⁵⁷. Un tel réseau peut être considéré comme modèle d'une démocratie *directe* dans la mesure où la position de chaque participant – lecteur et/ou artiste – ne connaît ici aucune interposition institutionnelle, aucune intercession ; chaque participant accède à tous de

manière immédiate, c'est-à-dire sans médiation et sans intermédiaire. À contre-courant des tendances actuelles à développer la « médiation culturelle », ce caractère immédiat – au sens quasi hégélien de *Unmittelbarkeit* – est le gage de la fonction désaliénante de l'art dont la théorisation a été inspirée à Friedrich Schiller par la Révolution française. Cette fonction doit aboutir, selon les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, à la formation de ce qu'il appelle « État esthétique » où « aucun privilège, aucune dictature ne sont tolérés⁵⁸ » : « Dans l'État esthétique (*ästhetischen Staate*), tout le monde, le manœuvre lui-même qui n'est qu'un instrument, est un libre citoyen dont les droits sont égaux à ceux du plus noble⁵⁹. » « L'art servile qui travaille pour un salaire, écrit-il encore en 1795, acquiert grâce à lui des ailes et s'envole loin de la poussière⁶⁰. »

Si le projet des Éditions Incertain Sens peut se revendiquer de la République des Lettres, c'est aussi par cette *alliance particulière de la recherche et de la publication imprimée, souvent l'autoédition*, qui a caractérisé cette République. Faut-il rappeler que *Les Salons* de Diderot fut un périodique manuscrit, et donc autoédité, envoyé aux têtes couronnées d'Europe pour rendre compte de l'actualité de l'art ? Faut-il rappeler qu'entre le XVII^e et le XXI^e siècles plusieurs publications périodiques, visant le partage d'idées, évoquèrent dans leur titre la République des Lettres ? C'est précisément l'alliance que les Éditions Incertain Sens ont construite avec la recherche uni-



versitaire qui m'a permis de me revendiquer « éditeur-chercheur⁶¹ », et cette association n'a rien de fortuit. Bien plus : la reproduction imprimée qui, à travers le livre d'artiste, assure la *publicité* de l'art – qui en fait donc chose *publique*, une

res publica –, ainsi que l'expérimentation visant l'élargissement du concept de l'art et la recherche des nouveaux territoires pour sa pratique⁶², sont les conditions de possibilité du projet démocratique porté par le livre d'artiste.



1. Joseph Beuys, « J'explore un caractère de champ », trad. Martine Passelaigue, in Charles Harrison et Paul Wood (sous la dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 984. À ce sujet, voir la note 26, p. 158, de Max Reithmann, in Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1988.
2. Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, vol. 8, spring 1979, p. 38 (je traduis). Étant donné cette analyse, le titre du colloque « Drawing in an Expanded Field », organisé en février 2011 par l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, paraît être sinon un contresens, alors un jeu de mots superficiel, tant on voit mal les termes entre lesquels serait « suspendue » la catégorie du dessin, la citation de Jean-Luc Nancy qui fait office de programme du colloque annonçant le dessin comme la simple « ouverture de la forme ».
3. Marie-Hélène Breuil, « Avant-propos » du dossier « Claude Rutault », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 7 : « (in)actualité de la peinture », 2011, p. 120.
4. Christophe Viart, « L'exposition des mots et des images dans l'espace du livre. Les exemples de Lothar Baumgarten, Hamish Fulton et Sophie Ristelhueber », in *Livres de photographies et de mots*, Danièle Méaux (sous la dir.), Caen, Minard, coll. « Lire & voir », 2009, p. 196.
5. Pour la déduction historique de ce concept, le lecteur pourrait se référer à mon livre : Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, La Transparence, coll. « Essais d'esthétique », 2010, d'où proviennent les citations, respectivement p. 213, 57 et 44-46 ; pour le dispositif fonctionnel (péritextuel) du livre, voir : p. 301-304 ; comme source historique, l'on peut indiquer l'excellent livre de Lucien Febvre et Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, Paris, Albin Michel, [1958] 1999.
6. L'article de Christophe Domino « Objet du discours et discours de l'objet » dans *Artforum* n° 19, winter 1990, p. 7-17, apporte un certain nombre d'exemples qui illustrent bien ce cas de figure.
7. On doit saluer la réédition, considérablement augmentée, par Le mot et le reste (Marseille, 2012) et la Bibliothèque nationale de France de *l'Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, initialement publiée en 1997 et épuisée depuis plusieurs années, portant désormais le sous-titre : *une introduction à l'art contemporain*.
8. Professeur d'Histoire de l'art à l'université catholique de Louvain-la-Neuve en Belgique, Alexander Streitberger a notamment co-dirigé le colloque « Entre document et fiction. La photographie dans le livre d'artiste » (Louvain-la-Neuve, 8-10 octobre 2009) où ont été traités indistinctement les livres d'artistes, comme ceux de Peter Downsbrough ou de Hans-Peter Feldmann, et les livres de photographie, comme ceux de Marcel Mariën ou de Rudy Burckhardt. Voir le n° 4, vol. 11, 2010, de la revue bilingue en ligne *Image [e] Narrative* : « Photography and the Book », www.imageandnarrative.be/index.php/image-narrative/issue/view/9 [12.08.13], qui reproduit partiellement les actes du colloque. Voir aussi : Patrizia Di Bello, Colette Wilson and Shamoan Zamir (eds), *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, London, I. B. Tauris, 2012.
9. Professeur d'Esthétique à l'université Jean Monnier à Saint-Étienne, Danièle Méaux dirige notamment la collection « Lire & voir » chez Minard, où est paru entre autres l'ouvrage *Livres de mots et de photographies*, op. cit.
10. Son équipe s'appuie notamment sur Catherine de Smet, historienne du design graphique, et Jérôme Saint-Loubert Bié, artiste et designer graphique.
11. Promoteur passionné du livre numérique, Nicolas Frespech écrit sur son site que l'année « 2011 est de fait l'année des liseuses technos : iPad 2, Kindle DX, Iphone 4, FnacBook, encre électronique, écran couleur, tactile ou pas, multi-touches... ». « Le livre électronique a (déjà) 40 ans [...] des milliers de livres numérisés. [...]

Quant au rayon livre d'artiste... c'est carrément le désert ! ». Pourtant, c'est avec beaucoup d'enthousiasme qu'il décrit cette culture de l'hypertexte : « le livre d'art contemporain (donc numérique) peut comporter des liens hypertextes, de la vidéo, des données dynamiques. C'est ce qu'on appelle un *livre augmenté*. Il peut changer de contenu suivant l'endroit où l'on se trouve, une feuille blanche qui se remplit toute seule, presque comme dans un conte de fées, quitte à créer un doute : suis-je sur un site internet ou en train de consulter un livre ? » (je souligne), www.poptronics.fr/Inventons-le-livre-d-artiste [12.08.13] – La relative résistance du livre d'artiste à la numérisation pourrait peut-être – contrairement aux attentes de Nicolas Frespech – alimenter la réflexion sur la spécificité de la lecture sur divers supports, livre d'un côté, supports numériques de l'autre.

12. Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences et société », 1999, p. 10-11 (je souligne).

13. Les remarques de Walter Benjamin sur la *distraction* comme nouveau mode de perception esthétique, par exemple dans le cas de l'écoute des enregistrements de la musique, préfigurent la transformation des modes de perception esthétique et de lecture dont relève aujourd'hui l'hypertexte.

14. Novalis, *Fragments de Taplitz*, in *Œuvres complètes, II. Les fragments*, trad. Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975, fragment 323, p. 112.

15. Friedrich Nietzsche, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux*, in *Œuvres philosophiques complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1970, § 5 de l'« Avant-propos », p. 18.

16. Marie Boivent, *La Revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, vol. 1, p. 45-46 ; rédigée sous la direction de Leszek Brogowski et soutenue le 1^{er} juin 2011 à l'université Rennes 2, cette thèse sera publiée comme le deuxième

volume de la collection « Grise » aux Éditions Incertain Sens.

17. Pascal Nicolas-Le Strat, « À l'échelle et à la mesure d'un agencement », in *Moments de l'expérimentation*, Montpellier, Fulenn, 2009, p. 87.

18. Citation d'après : Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, Chatou, La Transparence, coll. « Essais d'esthétique », 2011, p. 130.

19. Karl Marx, *Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la misère de M. Proudhon*, in *Œuvres de Karl Marx, I. Économie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 12.

20. Les récentes recherches augmentent la connaissance de ce phénomène ; elles ont permis, pour ne donner qu'un exemple, de mieux comprendre le rôle des réseaux et des marchés italiens et internationaux dans les succès et les insuccès du nouveau réalisme, face française du Pop Art new-yorkais. Voir : Jean-Marc Poinot, « Géographies de Pierre Restany », in Richard Leeman (sous la dir.), *Le Demi-Siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA / Les Éditions des Cendres, 2009, p. 219-226, et plus généralement les contributions dans les deux parties de l'ouvrage, intitulées « Géographies » et « Réseaux ».

21. Même si ce phénomène est caractéristique surtout de la période de la contre-culture, l'esprit des institutions alternatives est toujours vif en art, bien que son esprit ait évolué, ce dont témoigne par exemple l'article de Ghislain Mollet-Viéville, « Avec la Biennale de Paris, l'art c'est mieux sans... », *Art Présence*, n° 66, octobre 2011, p. 2-5.

22. Edward Ruscha cité par David Bourdon, « Ruscha as Publisher [or All Booked Up] », in Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, Cambridge / London, MIT Press, coll. « October Books », 2004, p. 40-41. Pour la méthodologie que j'applique à ce genre rare de témoignages, voir l'article : Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste et son pouvoir théorique », in Ricardo Saez (sous la

dir.), *L'Imprimé et ses pouvoirs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 306-307.

23. Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1999, p. 276.

24. Robert Brun, *Le Livre français*, Paris, Larousse, 1948, p. 127 et suiv.

25. Gustave Flaubert, « Bibliomanie. Conte » (1836), in *Œuvres complètes, I. Œuvres de jeunesse*, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 162.

26. Par exemple *L'Album photographique de Christian Boltanski 1948-56*, Bruxelles / Hambourg, Lebeer Hossmann, [1972] 1998.

27. Cette exigence sous-tend l'ensemble de sa *Lettre sur le commerce de la librairie* (vers 1763), Paris, Librairie Fontaine, 1984 ; elle coïncide selon lui avec l'intérêt de l'éditeur : « Il est d'expérience que les ouvrages les plus réimprimés sont les meilleurs, les plus achetés, vendus au plus bas prix, et les instruments les plus certains de la fortune du libraire », p. 34.

28. Raymonde Moulin, *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2003, p. 156.

29. *Ibid.*, p. 157.

30. « Raphaël n'a pas "exécuté" lui-même la majeure partie de ses fresques », écrivent déjà Karl Marx et Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, trad. Henri Auger, Gilbert Badia, Jean Baudrillard et Renée Cartelle, Paris, Éditions sociales, [vers 1846] 1968, p. 432.

31. Man Ray, *Autoportrait* (1963), trad. Anne Guérin, Montpellier, Actes Sud, coll. « Babel », 1998, p. 139.

32. Raymonde Moulin, *Le Marché de l'art, op. cit.*, p. 156.

33. Pour l'exposition « In Visible Light / Photography and Classification in Art, Science, and the Everyday » (1997), le Museum of Modern Art d'Oxford s'est procuré sept exemplaires de *Twenty-six Gasoline Stations* d'Ed Ruscha,

qui ont été présentés sous vitrine, ouverts à des pages différentes ; cf. Ian Walker, « Beyond the exhibition, from catalogue to photobook », in Patrizia Di Bello, Colette Wilson and Shamoon Zamir (eds), *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond, op. cit.*, p. 117, ill. 3b et p. 120.

34. Tel est le cas de deux artistes, pionniers du livre d'artiste, Hans-Peter Feldmann et Hanne Darboven, dont les œuvres occupaient en mars 2008 deux grandes salles du musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Dans le premier cas, il s'agit des photographies utilisées pour *100 Jahre*, livre d'artiste publié par l'éditeur Schirmer/Mosel à Munich en 2001, dans le second, j'ignore si, dans ce cas précis, les dessins de l'artiste étaient destinés à un livre ; d'autres dessins réalisés par Darboven dans un même esprit étaient, dès les années soixante, publiés sous forme de livres. Il m'a toujours été difficile de comprendre quel bénéfice artistique on peut tirer de ce passage du livre à l'exposition, passage de l'ingéniosité du dispositif du livre à la lourdeur des encadrements et des cimaises, d'une place modeste dans des centaines de bibliothèques à une énorme salle d'un prestigieux musée parisien ; mais je n'ignore pas d'autres profits qu'on en tire.

35. Voir : Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », in Clémentine Mélois (sous la dir.), *PUBLIER]...[EXPOSER. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, actes du colloque de Nîmes (2011), Nîmes, École supérieure des beaux-arts, coll. « Hôtel-Rivet », 2012, p. 106-131.

36. « Ed Ruscha. Photographe », exposition organisée par le Whitney Museum of American Art et présentée entre autres lieux au Jeu de Paume à Paris en 2006 (voir le catalogue de l'exposition). Pourtant, dans une interview avec John Coplans en 1965, Ruscha affirme clairement et fermement : « Surtout, les photographies que j'utilise ne sont en aucun sens "artistiques". Je pense que la photographie est arrivée à son terme en tant

qu'art [...]. Je ne parle pas de la photographie au cinéma, mais de la photographie d'art, c'est-à-dire des éditions à tirage limité, des photographies uniques, tirées manuellement. Les miennes sont simplement des reproductions de photographies », John Coplans, « À propos de *Various Small Fires and Milk* : Ed Ruscha commente ses curieuses publications », in *Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens. 1965-2009*, Zurich, JRP / Ringier, 2011, p. 59. – « Il y a quelque chose de honteux dans l'abandon d'un engagement si fort », a écrit Ad Reinhardt à propos des peintres de la « protestation sociale » devenus peintres abstraits, et vice versa, « What is Corruption? » (1961), in Barbara Rose (ed.), *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 155-156.

37. Voir l'étude de Paulo Silveira sur la réédition des livres d'artistes dans le présent volume.

38. Il faut clarifier aussi la question du tirage de tête. Aux époques reculées, où les livres s'écoulaient lentement, ce genre de tirage de luxe servait parfois à aider le lancement d'un livre, un peu à la manière d'aide à l'édition d'aujourd'hui, mais jamais à en limiter définitivement le tirage. C'est ainsi que *L'Apparition du livre* explique « la différence énorme entre les sommes parfois considérables versées par un roi ou un prince à un auteur en échange du premier exemplaire de présentation d'une œuvre récente, et le prix infiniment plus modéré auquel étaient vendues des copies ultérieures, même s'il s'agissait, dans certain cas, d'exemplaires de luxe. Du point de vue de l'économiste, on pourrait en effet considérer que la totalité des droits d'auteur devait être incorporée dans la première 'édition' de l'œuvre – édition qui ne se composait que d'un seul exemplaire puisque l'auteur ne possédait dès lors plus aucun droit sur son œuvre », Marcel Thomas, « Introduction », in Lucien Febvre, Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre*, *op. cit.*, p. 31.

39. Cf. Anne Mœglin-Delcroix, « Préface à la nouvelle édition », in *Esthétique du livre d'artiste*, *op. cit.*, 2012, p. XII et suiv.

40. Il faut toutefois rappeler l'existence au Centre national du livre d'un fonds spécifique destiné à soutenir la bibliophilie lorsque le tirage du livre ne dépasse pas trois cents exemplaires ; les petits éditeurs peuvent également bénéficier d'une dérogation par rapport à l'assujettissement à la TVA, ainsi que, pour ceux qui ont le statut d'association 1901, de subventions des collectivités locales.

41. Dispositif dont j'ai esquissé la « mécanique » dans : Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, *op. cit.*, p. 241 et suiv.

42. Le manifeste suprématiste de Kazimir Malevitch de 1915 porte le sous-titre : « Nouveau réalisme en peinture », et le manifeste d'Antoine Pevsner et de Naum Gabo de 1920 s'intitule : « Manifeste réaliste ».

43. Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos (sous la dir.), *Art conceptuel. Une entologie*, Paris, MIX, 2008, p. 10.

44. Sol LeWitt, « Sentences on Conceptual Art » (1969), in *Sol LeWitt*, catalogue d'exposition, New York, MoMA, 1978, p. 168.

45. Jacob ne tuait pas, sauf pour protéger sa vie, et uniquement des policiers ; il ne volait que les patrons, les juges, les militaires, le clergé, jamais les professions qu'il considérait comme utiles : architectes, médecins, artistes... Il refusait de travailler avec la pègre. Un pourcentage de l'argent volé devait être reversé aux camarades anarchistes dans le besoin.

46. « La "tendance à l'économie" est le caractère le plus général de la technique du mot d'esprit ». Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1990, p. 102.

47. Cf. Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2002, p. 478-485.

48. Éric Watier, notes sans titre datées du 8 août 2000 reproduites dans *Critique et Utopie. Livres d'artistes*, plaquette d'exposition préparée par Anne Mœglin-Delcroix, Rennes, La Crie Centre d'art contemporain, janvier-février 2001, non paginé.
49. Eugène Morel, *Bibliothèques. Essai sur le développement des bibliothèques publiques et de la librairie dans les deux mondes*, Paris, Mercure de France, 1908, t. II, p. 387 et 386.
50. Friedrich Schlegel, *Athénaum* in *L'Absolu littéraire*, présenté par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 1978, fr. 238, p. 132.
51. Ad Reinhardt, conférence inédite à l'Institute of Contemporary Art, Londres, 28 mai 1964, communiquée à l'auteur par la Ad Reinhardt Foundation à New York, et citée dans : Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt*, *op. cit.*, p. 39.
52. Colette Sirat, « Du rouleau au codex », in Jean Glenisson (sous la dir.), *Le Livre au Moyen Âge*, Paris, Presses du CNRS, 1988, p. 21.
53. J'ai tenté une analyse dans ce sens dans la conférence « Le livre et l'internet. Les conditions de possibilité de l'accès universel à la culture », prononcée dans le cadre du colloque « Partages d'espaces », organisé les 10, 11 et 12 mai 2012 à l'université de Pau et des Pays de l'Adour (publication des actes en cours).
54. Éric Watier, « Faire un livre c'est facile », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 2 : « Livres d'artistes : l'esprit de réseau », 2008, p. 73-80.
55. Leszek Brogowski, « L'art, le livre, même combat », *Nouvelles de l'estampe*, n° 187, mars-avril 2003, p. 37.
56. C'est dans les *Fondements de la métaphysique des mœurs* de 1785 qu'Emmanuel Kant formule cette idée, celle de l'État des fins (*Reich der Zwecke* que le traducteur français rend par « règne des fins »), et ce pour cerner l'application de l'impératif catégorique aux idées politiques : jamais dans une telle communauté l'individu ne doit « se traiter soi-même et traiter tous les autres *simplement comme des moyens*, mais toujours *en même temps comme des fins en soi* ». *Œuvres philosophiques*, t. II, trad. Victor Delbos, revue par Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 300.
57. Cette logique a été poussée à la limite dans le Mail Art des années soixante et soixante-dix. Étant donné que cette pratique d'échange n'avait aucun ancrage dans l'économie, pour constituer une collection de Mail Art, une institution ne pouvait que faire appel à un artiste faisant partie du réseau, par exemple l'employer en tant qu'artiste.
58. Friedrich Schiller, « Vingt-septième lettre », in *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. Robert Leroux, Paris, Aubier, 1992, coll. « Domaine allemand bilingue », p. 369.
59. *Ibid.*, p. 371.
60. *Id.*
61. Leszek Brogowski, *Éditer l'art*, *op. cit.*, p. 22.
62. « Auteur vient de "auctor", celui qui augmente, écrit José Ortega y Gasset. Les Latins appelaient ainsi le général qui gagnait un nouveau territoire pour la patrie », *La Déshumanisation de l'art*, trad. Paul Aubert, Ève Giustiniani et Cabris, Sulliver, [1925] 2008, p. 91.