



**HAL**  
open science

## Intercaler l'art dans le quotidien

Leszek Brogowski, Marie Boivent, Aurélie Noury

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski, Marie Boivent, Aurélie Noury. Intercaler l'art dans le quotidien. Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste, 2010, 12, pp.4. hal-01692138

**HAL Id: hal-01692138**

**<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01692138>**

Submitted on 30 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.

---

# Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

SANS NIVEAU NI MÈTRE

Gratuit gratuit

RÉDACTEURS

« Sans niveau ni mètre » est le titre donné par Bruno di Rosa au Cabinet du livre d'artiste, qu'il a conçu et réalisé en 2006.

Leszek Brogowski.....  
Marie Boivent.....  
Aurélie Noury / Laura Le Marois.....

---

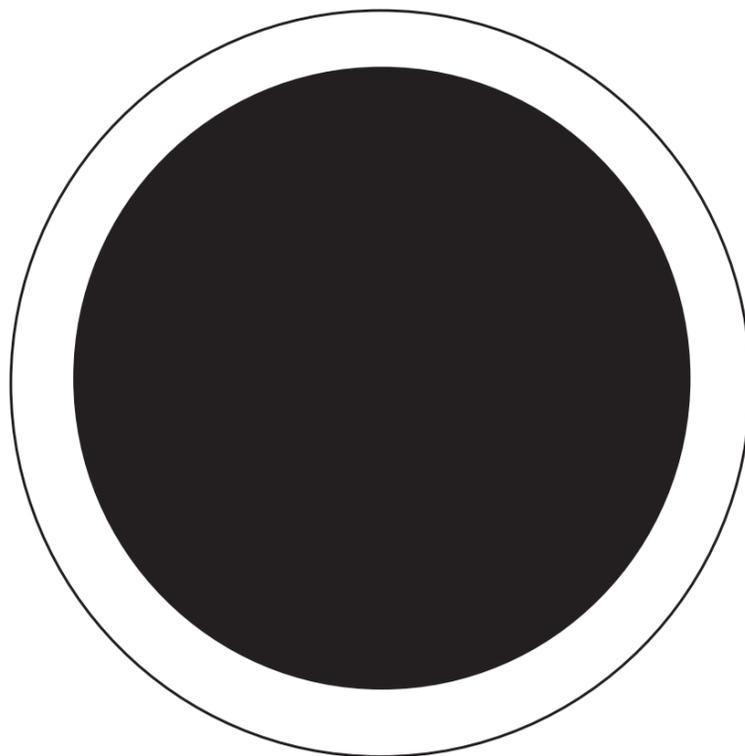
21 janvier 2010 / 16 mars 2010

INSERTS

Numéro 12

---

## « LE TROU »



*Creusons un trou dans le journal  
Un vrai trou dans un vrai journal  
avec une paire de ciseaux  
Creusons un trou  
Un vrai trou d'artiste  
Un trou qui sert à regarder derrière le trou  
A regarder derrière les apparences  
Un trou qui permette désormais de regarder la vie de l'autre côté  
Ce trou vous appartiendra pour toujours  
Pour toujours, car c'est vous qui l'avez creusé*

*Fred Forest*

. Lynda Benglis, [sans titre], double page dans le mensuel *Artforum* (USA), vol. 13, n° 3, novembre 1974, p. 3-4, 26,8 x 52,5 cm.

Sur cette célèbre photographie d'Arthur Gordon, occupant le tiers droit de la double page, Lynda Benglis se met en scène nue, adoptant une posture masculine en tenant un godemichet entre ses cuisses (consultable : Archives de la critique d'art, Châteaugiron).

. Christian Boltanski, [sans titre], encadré dans le quotidien *Der Standard* (Autriche), 17 août 1995, p. 9, 6,3 x 8,7 cm.

À la manière d'un avis de recherche, Christian Boltanski présente la photo d'une anonyme et indique qu'elle était élève en 1931 à l'école juive Zwi Perez Chajes de Vienne, demandant à quiconque saurait ce qui lui est arrivé d'écrire à l'adresse mentionnée (collection privée).

. Christian Boltanski, [sans titre], pleine page dans le quotidien *Le Monde*, n° 16900, 28 mai 1999, p. 33, 47 x 32,5 cm. Pour cette intervention dans *Le Monde*, Christian Boltanski a choisi de faire imprimer en pleine page une photographie extraite des archives du magazine *Detective*, représentant le portrait d'une inconnue, déguisée et souriante pour en faire peut-être, grâce à cette parution, « la reine d'un jour » (consultable : CLA).

. Edouard Boyer, *Le Geste I*, pleine page dans le mensuel *Iconomix*, n° 1, novembre/décembre 2005, p. 16, 41 x 31,5 cm ; encadré dans le bimestriel *Particules*, n° 12, décembre/janvier 2006, p. 5, 20,3 x 13 cm (collection privée) ; pleine page dans le mensuel *Lyon Capitale*, n° 675, février 2009, p. 11, 29,7 x 22,6 cm (consultable : CNEAI, Chatou).

*Le Geste I* est un projet qu'Edouard Boyer a débuté en 2005 et qui consiste en l'invention et en la description d'un geste : « D'une main quelq'un brandit devant lui un revolver, à la hauteur de ses yeux, en tenant l'autre bras dans son dos, paume ouverte. La jambe du côté du bras tendu est devant l'autre. Sa tête est droite et tournée vers le côté du bras replié, ses yeux sont fermés et sa bouche est ouverte ». Cette description est ensuite confiée à des agences de publicité chargées d'interpréter visuellement ce geste en fonction de la ligne éditoriale du magazine et de la niche de lecteurs à laquelle il est destiné.

. Daniel Buren, [sans titre], intervention dans le quotidien *Libération*, n° 705, 5 juillet 2002, 56 pages, pliées, 38 x 29 cm. Daniel Buren décline ses célèbres colonnes sur l'ensemble des pages de ce numéro de *Libération*. Apposées de gauche à droite, ces bandes vertes et blanches de largeur identique (8,7 cm) créent une nouvelle trame visuelle sur laquelle le texte se superpose, les bandes blanches correspondant au papier et à l'imprimé, les bandes vertes, à la couleur et à l'imprimé. Cette trame, que l'on ne peut jamais saisir dans son ensemble, est à appréhender page après page (consultable : bibliothèque des Champs libres, Rennes).

. Sophie Calle, *L'Homme au carnet*, encadré dans le quotidien *Libération*, n° 684, 2 août 1983, p. 11, 15,4 x 25,7 cm. Dans ce numéro de *Libération*, Sophie Calle initie une enquête qu'elle mènera pendant plus d'un mois après avoir trouvé le carnet d'adresses d'un inconnu, Pierre D., dont elle tente de dresser le portrait en rencontrant les personnes de son entourage. Livrant quotidiennement l'avancée de ses recherches, *L'Homme au carnet* constituera le « feuilleton de l'été » du journal, à suivre sur trente-quatre numéros (*Libération* du 2 août au 4 septembre 1983 consultables : bibliothèque des Champs libres, Rennes).

. Philippe Cazal, *Générique à la une du journal Pravda de Moscou*, encadré dans le quotidien *La Pravda* (Russie), 18 mai 1994, p. 1, 7 x 7 cm.

En couverture de ce numéro du quotidien russe *La Pravda*, Philippe Cazal a acheté un espace publicitaire et publié un encadré en langue française : un carré noir sur lequel est imprimé en lettres blanches « L'ARTISTE DANS SON MILIEU », ce dernier pouvant aussi être la presse à grand tirage (ici un million d'exemplaires). Le journal fut vendu par un vendeur à la criée pendant le vernissage de l'exposition collective « Le Saut dans le vide » pour laquelle Philippe Cazal était invité à Moscou (archives de l'artiste).

. Claude Closky, *Quelques grains de beauté*, double page dans le trimestriel *Art présence*, n° 11, juillet/août 1994, p. 18-19, 14,8 x 41,6 cm.

Sur cette double page blanche, Claude Closky a simplement dessiné six points de différentes tailles qu'il légende à la main d'un : *Quelques grains de beauté* (consultable : bibliothèque de section ALC, université Rennes 2).

. Claude Closky, *Mots fléchés de Claude Closky*, pleine page dans le trimestriel *Omnibus*, n° 10, octobre 1994, p. 8, 30 x 20 cm.

Claude Closky conçoit ici un jeu de mots fléchés pour la dernière page de ce numéro d'*Omnibus*. Si sa grille ressemble à première vue à un jeu de mots fléchés classique, les mots à trouver sont semblables aux indices. Le lecteur reporte ainsi des « mots fléchés » au sens littéral du terme (consultable : CNEAI, Chatou).

. Claude Closky, *Beautiful Face*, double page dans le quotidien

*Der Standard* (Autriche), 7 octobre 2000, p. 8-9, 47 x 63 cm. Pour son intervention dans ce numéro de *Der Standard*, Claude Closky a détourné une publicité de la marque Christian Dior qu'il dédouble en symétrie sur deux pages (consultable : CNEAI, Chatou).

. Claude Closky, *I LOVE PARIS*, pleine page dans le supplément « Style » n° 1 du quotidien *Libération*, n° 5841, 26 février 2002, p. 42, 38,2 x 28 cm.

Pour ce glossaire, Claude Closky dresse en vingt-et-une entrées le portrait du consommateur parisien tel qu'il est véhiculé par les médias et la publicité dont il s'approprie les codes et expressions consacrées en les transposant à la première personne. Ainsi à l'entrée « L'été », on peut lire : « Pour vivre pleinement l'été à Paris, en toute beauté, il me suffit de presque rien. Grâce à mes autobronzants nouvelle génération, j'affiche un bronzage caramel ou chocolat, peaufiné, intensifié à volonté, et sans que je prenne une ride. Peu importe la météo, ma peau se pare d'un voile de terre de soleil. Mon secret, des formules parfaitement compatibles avec ma peau, qui me garantissent un hâle vraiment naturel » (collection privée).

. Claude Closky, *C'était l'an 2000*, encadré dans l'hebdomadaire *Les Inrockuptibles*, n° 623, novembre 2007, p. 112, 20,4 x 7 cm.

*C'était l'an 2000* est un inventaire de marques contenant le chiffre 2000 comme par exemple : « Bébé Plus 2000 », « Restaurant Maxi-Lunch 2000 », « Royaume du Tapis 2000 » ou « Vêtements Reflet 2000 » (consultable : bibliothèque des Champs libres, Rennes).

. Claude Closky, *C'est l'an 2000*, encadré dans l'hebdomadaire *Les Inrockuptibles*, n° 628, décembre 2007, p. 96, 20,4 x 7 cm.

*C'est l'an 2000* est aussi un inventaire de marques mais contenant cette fois-ci le chiffre 3000 comme par exemple : « Coiff'In 3000 », « Club du Chat 3000 », « Aspi Vap 3000 » ou « Moquette 3000 » (consultable : bibliothèque des Champs libres, Rennes).

. Dector & Dupuy, [sans titre], pleine page recto verso dans le trimestriel *Art présence*, n° 18, avril/mai/juin 1996, p. 59-60, 26 x 20 cm.

Pour cette intervention dans le trimestriel *Art présence*, le duo d'artistes Dector & Dupuy a fait imprimer deux tracts « pour un service public minimum », collés l'un à l'autre, recto contre verso. Les deux faces sont donc perçues simultanément dans un effet de transparence (consultable : bibliothèque de section ALC, université Rennes 2).

. Peter Downsbrough, [sans titre], intervention dans le mensuel *Espace de libertés. Magazine du Centre d'Action Laïque* (Belgique), n° 319, mars 2004, p. 4-10 et 41-45, 29,7 x 21 cm.

Peter Downsbrough intervient dans cette revue sur deux groupes de pages sur lesquelles il déploie deux compositions graphiques en noir, blanc et rouge. L'une s'articule autour des mots « ENTER » et « ENTRE » ; l'autre, autour des mots « DEDANS » et « DEHORS » (consultable : CLA).

. Peter Downsbrough, [sans titre], encart dans le trimestriel *L'art même*, n° 25, 4<sup>e</sup> trimestre 2004, affiche pliée, impression couleur et noir & blanc recto verso, 22 x 23 cm (format plié), 43,7 x 68,7 cm (format déplié).

L'encart de Peter Downsbrough, inséré dans ce numéro de *L'art même*, est une affiche pliée imprimée sur deux faces. La première composition présente une forme géométrique constituée de quatre carrés, l'un est occupé par une photo couleur de vue aérienne d'une ville, les trois autres par le mot « CUT » coupé par les bords des carrés. À droite, une colonne de sept photos en vignettes décompose le mouvement d'un pont mobile. La seconde composition est constituée de deux bandes horizontales de photographies des abords du pont, de segments et des mots « HERE », « AS » et « AND » (consultable : CLA).

. Peter Downsbrough, *OPEN...*, intervention dans la revue annuelle *The OPEN SPACE magazine* (USA), n° 11, automne 2009, p. 51-61, 28 x 21,5 cm.

Cette intervention de Peter Downsbrough intitulée *OPEN...* se décline sur 10 pages. L'artiste y distribue les éléments graphiques récurrents dans ses compositions : des mots (« HERE », « AS », « AND », « OPEN », « REOPEN », « POSITION » et « THERE »), des photographies en noir et blanc sous forme de vignettes et des segments fragmentant l'espace de la page (consultable : CLA).

. Ernest T., [sans titre], pleine page dans le trimestriel *Flash Art* (édition française), n° 2, hiver 1983/84, p. 65, 27 x 20,5 cm.

Sur la 3<sup>e</sup> de couverture de ce numéro de *Flash Art*, Ernest T. énonce en gros caractères dans un cadre noir et non sans ironie pour la revue qui l'accueille : « La production artistique actuelle semble généralement faite pour une consommation immédiate et une satisfaction aussi rapide que courte. La reproduction (la production d'images) dans une revue d'art c'est-à-dire dans un lieu culturel, est ressentie, non sans raisons, comme une consé-

crution de l'artiste. Dans cette obsédante fuite en avant, il doit y avoir une véritable fierté à être vu (lu ?) pendant un trimestre. » (archives de l'artiste).

. Ernest T., [sans titre], pleine page dans le journal *GRATUIT*, n° 6, 1985, p. 5, 42,3 x 28,8 cm.

Dans ce journal d'images lancé par l'artiste Gilles Mahé et financé par les annonceurs (éditeurs, galeries, stylistes, agences de publicité, etc.), Ernest T. livre sa réflexion sur la peinture et la condition de l'artiste : « L'artiste a toujours misé sur le paradoxe de sa fonction dans la société en faisant jouer toutes ses particularités. Mais aujourd'hui, appliquer de la peinture sur une toile n'est plus suffisant pour lui reconnaître ne serait-ce qu'un semblant de talent. S'il continue à peindre, c'est d'abord et surtout pour faire son auto-analyse ; elle aura réussi le jour où il sera devenu riche et célèbre. La peinture n'a donc plus de projets ou de raisons d'être autres que thérapeutiques. Le collectionneur est un fortifiant. Pendant ce temps là, le spécialiste de l'art s'emploie à maintenir par les mots une différence, tout à fait artificielle désormais, entre la peinture et l'illustration-décoration. La situation de l'artiste n'est guère enviable : la peinture salit les doigts, sent mauvais et est parfois toxique. Plus grave, une critique à la fois pertinente et méchante, pourrait avoir les pires conséquences sur le comportement d'un être fragile par nature, comme il est montré plus haut. » (archives de l'artiste).

. Ernest T., [sans titre], pleine page dans le trimestriel *Journal. A Contemporary Art Magazine* (Los Angeles Institute of Contemporary Art), automne 1987, p. 47, 28 x 21,5 cm.

De la même façon, Ernest T. fait paraître dans le journal de l'Institut d'Art Contemporain de Los Angeles le texte suivant : « Today, if an artist feels that he must produce to make his mark in the world of art, it is because he is afraid of being criticized or forgotten. He will be lucid or cynical enough to consider his productions as mere merchandise. But he can still be an artist if he is content to see his name printed, for example, in an art review, considering himself in this way flattered to be in such good company. » (archives de l'artiste).

. Fred Forest, *150 cm2 DE PAPIER JOURNAL*, encadré dans le quotidien *Le Monde*, n° 8397, 12 janvier 1972, p. 13, 13 x 14,5 cm.

Au milieu du « gris typographique » que peut constituer la page de journal, Fred Forest introduit un espace vierge : *150 cm2 DE PAPIER JOURNAL* et invite le lecteur à remplir ce vide par le texte ou le dessin. Libre à lui ensuite de découper son œuvre, de l'encadrer ou de l'envoyer à Fred Forest pour la réalisation de ce que l'artiste nomme une « œuvre d'art média » (collection privée).

. Fred Forest, *COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE*, encadré dans le quotidien *Le Monde*, n° 9249, 10 octobre 1974, p. 21, 15 x 14,5 cm.

Parmi les annonces d'expositions, Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thenot annoncent la constitution d'un *COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE* dont ils exposent les principes en cinq points (consultable : bibliothèque universitaire Rennes 2).

. Fred Forest, *PLACEZ VOS CAPITAUX À DEUX PAS DE LA FRONTIÈRE SUISSE*, encadré dans le quotidien *Le Monde*, n° 9987, 10 mars 1977, p. 13, 25,2 x 14,6 cm.

Cette intervention de Fred Forest, intitulée *PLACEZ VOS CAPITAUX À DEUX PAS DE LA FRONTIÈRE SUISSE* et présentée comme une publicité, propose aux lecteurs l'acquisition d'« un mètre carré artistique » situé en Haute-Savoie et correspondant à « un mètre carré de terrain dont le statut artistique a été déterminé par Fred FOREST » (consultable : bibliothèque universitaire Rennes 2).

. Fred Forest, *SPÉCULATION M2 ARTISTIQUE*, encadré dans le quotidien *Le Monde*, n° 10152, 20 septembre 1977, p. 46, 26,5 x 14,4 cm.

De la même façon, l'intervention *SPÉCULATION M2 ARTISTIQUE*, publiée 6 mois après, invite le lecteur à renvoyer une promesse d'achat du montant de son choix pour « un mètre carré artistique » situé sur ce même terrain de Haute-Savoie (consultable : bibliothèque universitaire Rennes 2).

. Fred Forest, *ART SOCIOLOGIQUE*, encadré dans le quotidien *Le Monde*, n° 10894, 7 février 1980, p. 17, 14,9 x 9,7 cm.

Dans ce numéro du *Monde*, Fred Forest publie l'« Acte II » du manifeste de l'art sociologique entrant « DANS LA SECONDE PHASE DE SON DÉVELOPPEMENT » (consultable : bibliothèque universitaire Rennes 2).

. Fred Forest, *A PROPOS DU BLANC*, encadré dans le quotidien *Le Monde*, n° 12035, 7 octobre 1983, p. 25, 12,3 x 4,6 cm.

Cette intervention de Fred Forest se présente sous la forme d'un encadré énigmatique imprimé en bas de page. Un carré blanc, surmonté du titre : « A PROPOS DU BLANC » est introduit comme suit : « Afin de dissiper tout malentendu, la Maison "FRED FOREST" avise son aimable clientèle, les pouvoirs publics, les fabricants de lessive, les populations de Dreux et de Poitiers, qu'elle est étrangère à l'actuelle campagne du blanc dans la presse, ses prop-

res stocks ayant été épuisés au cours de l'année 72. Cette précision n'enlève rien (au contraire !) à notre jubilation profonde devant cette envahissement du blanc, combien sympathique, salubre et réconfortant, qui nous comble d'aise. La publicité ce n'est pas notre rayon : nous sommes des épicuriens du blanc. » (consultable : bibliothèque universitaire Rennes 2).

. Group Material, *INSERTS*, encart dans le quotidien *The Sunday New York Times*, 22 mai 1988, [12 pages], collées, impression noir & blanc, 27,7 x 21 cm.

Ce livret de 12 pages, distribué avec le *New York Times* du 22 mai 1988, propose à chaque page une œuvre d'un membre du Group Material, à savoir : Mike Glier, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Carrie Mae Weems, Felix Gonzalez-Torres, Nancy Spero, Nancy Linn, Hans Haacke, Richard Prince et Louise Lawler (collection privée).

. Stephen Kaltenbach, *Perpetrate a hoax; Teach Art et You are me*, encadrés dans les mensuels *Artforum* (USA), respectivement vol. 7, n° 8, avril 1969, p. 80 ; vol. 8, n° 1, septembre 1969, p. 69 et vol. 8, n° 4, décembre 1969, p. 75, 5,7 x 11,4 cm chacun.

De novembre 1968 à décembre 1969, Stephen Kaltenbach est intervenu dans douze numéros successifs de la revue américaine *Artforum*, sous la forme d'une série d'encadrés qu'il considérait comme des « micro manifestes ». Introduites au milieu d'annonces publicitaires, chaque intervention affiche le même minimalisme : des courtes propositions inscrites dans un cadre noir et formulées anonymement (Pour la série complète, voir également : *ART WORKS*, vol. 7, n° 3, novembre 1968, p. 72 ; *JOHNNY APPLESEED*, vol. 7, n° 4, décembre 1968, p. 74 ; *ART*, vol. 7, n° 5, janvier 1969, p. 15 ; *Tell a lie*, vol. 7, n° 6, février 1969, p. 71 ; *Start a rumor*, vol. 7, n° 7, mars 1969, p. 96 ; *Build a reputation*, vol. 7, n° 9, mai 1969, p. 73 ; *Become a legend*, vol. 7, n° 10, été 1969, p. 11 ; *Smoke*, vol. 8, n° 2, octobre 1969, p. 79 et *Trip*, vol. 8, n° 3, novembre 1969, p. 85, consultables : bibliothèque Kandinsky, Paris).

. Ivana Keser, *Paradies*, encart dans le quotidien *Kleine Zeitung* (Autriche), n° 135, 13 juin 1996, 4 pages, pliées, impression noir & blanc, 31 x 24 cm.

Ivana Keser, artiste croate, mène depuis plusieurs années une réflexion autour des médias, en particulier la presse écrite. Outre la distribution de journaux gratuits qu'elle conçoit pour ses expositions, elle est intervenue dans de nombreux journaux sous forme d'encarts, comme avec ce supplément au quotidien autrichien *Kleine Zeitung* qui s'inspire de la presse locale (collection privée).

. Jeff Koons, *JEFF KOONS. SONNABEND, NEW YORK. MAX HETZLER, KÖLN. DONALD YOUNG, CHICAGO.*, série de quatre pleines pages dans les mensuels *Art in America* (USA), vol. 76, n° 11, novembre 1988, p. 51, 26,7 x 22,5 cm ; *Arts Magazine* (USA), vol. 63, n° 3, novembre 1988, p. 23, 27,6 x 22,8 cm (consultables : Archives de la critique d'art, Châteaugiron) ; *Artforum International* (USA), vol. 27, n° 3, novembre 1988, p. 23, 26,7 x 26,7 cm et le bimestriel *Flash Art* (édition internationale), n° 143, novembre/décembre 1988, p. 86, 26,9 x 20,5 cm (consultables : bibliothèque de section ALC, université Rennes 2).

En novembre 1988, Jeff Koons a simultanément publié dans quatre revues différentes une photographie en pleine page sur laquelle il se met en scène. Sur la première, il pose sur fond de ciel bleu et parterre de fleurs entouré de deux filles en bikini, l'une tenant un gâteau à la crème et l'autre, caressant un poney. Sur la deuxième, il est assis de face en peignoir, dans une végétation luxuriante, entre deux otaries portant des colliers de fleurs et devant une cabine colorée. Sur la troisième, il incarne un jeune instituteur souriant, assis sur son bureau, au milieu d'enfants attentifs. Sur la quatrième enfin, il pose à côté d'un cochon, tenant un porcelet dans ses bras.

. Christian Marclay, [sans titre], encadré dans le quotidien *Der Standard* (Autriche), 26 avril 1996, p. K6, 4,5 x 17,8 cm. Dans ce numéro de *Der Standard*, Christian Marclay publie, au milieu d'annonces publicitaires, un encadré énigmatique, signé de son nom et d'une date : 1995. Il y encourage le lecteur à déchirer la page qu'il lit et à écouter le froissement du papier : « Arrache cette page soigneusement en écoutant bien, tend ton oreille et froisse cette page pour en faire une petite boule de papier. Tu peux reproduire ces sons en recommençant avec d'autres pages, conserve les boules de papier et jette le journal. » (nous traduisons) (collection privée).

. Lloyd de Mause, [sans titre], pleine page dans le quotidien *Der Standard* (Autriche), 15 novembre 1995, p. 26, 47 x 31,5 cm.

Lloyd de Mause présente sur cette page des coupures de presse de gros titres reprenant les instructions d'attaques aériennes du Président Clinton contre les serbes de Bosnie. Chacun d'entre eux contient le mot « WAR ». Sous cette composition, l'artiste a ajouté un mode d'emploi invitant le lecteur à expérimenter le procédé :

« (1) Découpe les titres de une de journaux et magazines qui sont repris le plus souvent dans la presse et ce pendant un mois. / (2) Colle les sur une feuille de papier et accroche cette feuille au mur. / (3) Vérifie si cela se produit. » (nous traduisons) (collection privée).

. Annette Messager, [sans titre], interventions dans le quotidien *Libération*, n° 720, 6 juillet 2004, 40 pages, pliées, 38 x 29 cm.

Annette Messager utilise ce numéro de *Libération* comme « réceptacle à [ses] affaires et à [ses] humeurs » qu'elle dissémine au gré de la mise en page sous forme d'interventions manuscrites (petits dessins, essais de signatures, pense-bête, commentaires divers) ou de photos d'objets détournés (filet, clé, épingle à cheveux, crayon, ciseaux, etc.). « Un journal, ça sert à tout », déclare-t-elle, notamment « à recueillir la vie de ma maison » (consultable : bibliothèque des Champs libres, Rennes).

. Jean-Luc Moulène, [sans titre], encadré dans le quotidien *Le Monde*, n° 12605, 9 août 1985, p. 16, 13,7 x 9,5 cm

Au milieu des annonces culturelles du journal, Jean-Luc Moulène publie une photographie en noir et blanc représentant la ville. Sur le ciel, se détachent les silhouettes des bâtiments et celle d'une cuillère, démesurée, dépassant les toits, tandis que le nom de l'artiste est imprimé en lettres capitales au sommet de l'image. La mention de la galerie Jacques Donguy du 6 au 24 août 1985 a été ajoutée par l'artiste à la demande de la rédaction (consultable : bibliothèque universitaire Rennes 2).

. Jean-Luc Moulène, *LA GRILLE SAUTE À MOINS UNE*, encadré dans le quotidien *Libération*, n° 1747, 1<sup>er</sup> janvier 1987, p. 1, 14,8 x 20,4 cm.

À la une de ce numéro du 1<sup>er</sup> janvier 1987 de *Libération*, Jean-Luc Moulène publie, l'une à côté de l'autre, deux photographies en noir et blanc d'une horloge indiquant minuit, symbolisant « un moment de passage social », celui d'une année à l'autre. Ce passage est visuellement signifié par la trace de l'aiguille égrainant les cinq dernières secondes de 1986 et les cinq premières de 1987. Un extrait de *L'Amour en visite* d'Alfred Jarry est cité sous ces photos : « La peur : Mon Dieu, ces trois aiguilles, comme je suis inquiète. / L'amour : Rien de plus naturel, de plus simple. Calmez-vous. La première marque l'heure, la deuxième entraîne les minutes et la troisième, toujours immobile, éternise mon indifférence. » (archives de l'artiste).

. Jean-Luc Moulène, *Produkt / Bedingungen*, encart dans le quotidien *Die Tageszeitung* (Allemagne), 20 décembre 1996, 16 pages, pliées, impression couleur, 31,5 x 23,5 cm.

Ce supplément au quotidien *Die Tageszeitung* présente dans sa forme presse l'exposition *Figures de Passage* que Jean-Luc Moulène réalisa au Confort Moderne à Poitiers en 1994. Les quatorze photographies interrogent notre rapport au contemporain à travers les catégories académiques du portrait, de la nature morte et du paysage (archives de l'artiste).

. Jean-Luc Moulène, *la vida, o amor, a morte!*, édition spéciale du quotidien *Valor Econômico* (Brésil), 23 mars 2002, 36 pages, pliées, impression couleur, 56 x 32 cm.

Cette édition spéciale du quotidien brésilien *Valor Econômico* a été publiée à l'occasion de la 25<sup>e</sup> biennale de Sao Paulo consacrée aux « Iconographies Métropolitaines ». Jean-Luc Moulène y présente trente photographies appuyées sur les rapports de l'économie et de l'icône, notamment la sacralisation des marchandises et des marques qui les véhiculent. Ainsi se confrontent rayonnages de supermarchés, vitrines de magasins et produits commerciaux à certains symboles religieux comme le crucifix, le pain, le crâne ou la fleur (archives de l'artiste).

. Jean-Luc Moulène, *40 objets de grève présentés par Jean-Luc Moulène*, encart dans l'hebdomadaire *La Nouvelle Vie Ouvrière*, n° 3057/107, 24 mars 2003, 32 pages, pliées, impression couleur, 45 x 31,5 cm.

Dans cette édition spéciale de la *NVO*, publiée à l'occasion du 47<sup>e</sup> Congrès de la CGT, Jean-Luc Moulène présente quarante objets produits pendant une période de grève et présentant à ce titre une particularité dans leur fabrication (par exemple la « poupée de lutte Bella », le « Chomageopoly » ou le « Billet SNCF classe 0 [estampillé] dernier billet avant augmentation ». La prise de vue frontale des objets s'accompagne pour chacun d'une description (consultable : CLA).

. Jean-Luc Moulène, *Honni Soit*, édition spéciale du quotidien *Ouest-France*, 23 octobre 2003, 32 pages, pliées, impression couleur et noir & blanc, 52 x 36 cm.

Cette édition spéciale du quotidien *Ouest-France* du 23 octobre 2003 est la suite du travail initié par Jean-Luc Moulène avec *la vida, o amor, a morte!*, paru en 2002. Les trente-deux photographies présentées en pleine page respectent la maquette du journal dans sa distribution de la couleur pour les pages consacrées à l'international et au divertissement et du noir et blanc pour les pages locales (consultable : CLA).

. Jean-Luc Moulène, *Le Monde / Le Louvre*, encart dans le quotidien *Le Monde*, n° 18926, 30 novembre 2005, 24 pages, pliées, impression couleur, 47 x 32 cm.

Pour ce supplément gratuit du *Monde*, Jean-Luc Moulène a photographié vingt-quatre statuettes datant pour la plupart de l'antiquité et provenant des collections du Louvre (consultable : CLA).

. Jean-Luc Moulène, *EITHEROR*, édition spéciale du quotidien *Vientiane Times* (Laos), 29 novembre 2007, [32 pages], pliées, impression couleur, 41 x 29,5 cm.

Pour ce numéro spécial du quotidien *Vientiane Times*, publié à l'occasion de la biennale de l'image de Luang Prabang, Jean-Luc Moulène publie une série de diptyques photographiques en couleur. Il y confronte des portraits de danseurs laotiens portant des masques traditionnels du pays et des images de végétaux ou de fruits (consultable : CLA).

. Yoko Ono, *FOUNTAIN PIECE*, encadré dans le mensuel *Art and Artists* (Royaume-Uni), vol. 1, n° 7, octobre 1966, p. 44, 6 x 6 cm.

*FOUNTAIN PIECE* se présente sous la forme d'un petit encadré imprimé en bas d'une page consacrée aux annonces d'expositions. Yoko Ono annonce le titre de son œuvre, signe et date. L'œuvre est un rendez-vous, formulé en ces termes : « Go to Eros fountain and throw in all your jewelries ». Si l'artiste initie une action que le lecteur suivra ou pas, l'œuvre consiste bien en ce seul énoncé qu'elle encourage, par une petite formule ajoutée sur le côté, à découper et conserver (consultable : Archives de la critique d'art, Châteaugiron).

. Yoko Ono, *MOUTHPIECE*, encadré dans le mensuel *Art and Artists* (Royaume-Uni), vol. 1, n° 8, novembre 1966, p. 39, 12,2 x 8,2 cm.

Présentant les mêmes caractéristiques formelles que *FOUNTAIN PIECE*, *MOUTHPIECE*, publié dans le numéro suivant, représente en dessin un homme sous la douche. Sa bouche est occultée par le texte suivant : « HIDE MOUTH : HIDE YOUR MOUTH AT ALL TIMES, THE GOVERNMENT SHOULD OUTLAW SUCH INDECENT EXPOSURE » (consultable : Archives de la critique d'art, Châteaugiron).

. Ed. Ruscha, *ED RUSCHA SAYS GOODBYE TO COLLEGE JOYS*, pleine page dans le mensuel *Artforum* (USA), vol. 5, n° 5, janvier 1967, p. 7, 27 x 26,4 cm.

Pour dire au revoir aux joies du Collège, Ed. Ruscha publie dans *Artforum* une photographie en pleine page d'un homme (peut-être l'artiste lui-même) endormi dans un lit entre deux femmes (consultable : Archives de la critique d'art, Châteaugiron).

. Unglee, *Les Disparitions*, pleines pages dans les trimestriels *Art présence*, n° 16, octobre/novembre/décembre 1995, p. 68 ; n° 18, avril/mai/juin 1996, p. 66 ; n° 20, octobre/novembre/décembre 1996, p. 55, 26 x 20 cm chacun et un encadré dans le mensuel *Art press*, n° 195, octobre 1994, p. 12, 16,8 x 19,5 cm.

La série des *Disparitions* d'Unglee consiste en la publication dans des revues d'art de faux articles de presse relatant « ses » morts puisque chaque article diffère sur son âge, les circonstances de sa mort et le récit de sa vie. Ces coupures de presse présentées comme provenant de journaux existants (*Le Monde*, *Libération*, *The Times*, *Le Soir*, *Le Figaro*, etc.) portent toutes sur le côté la mention « publicité » dans la mesure où l'artiste a effectivement acheté ces espaces publicitaires dans les revues (consultables : bibliothèque de section ALC, université Rennes 2).

. Martin Walde, [sans titre], pleine page dans le quotidien *Der Standard* (Autriche), 21 mars 1996, p. 18, 47 x 31,5 cm. Dans ce numéro de *Der Standard*, Martin Walde raconte sous forme de textes datés les différents épisodes de sa rencontre avec une entité, peut-être un fantôme, peut-être un homme, sans parvenir réellement à l'appréhender. Il en ébauche un portrait robot reproduit au centre de cette page (collection privée).

. Daniel Walravens, *Grand Louvre*, double page dans le trimestriel *Art présence*, n° 14, avril/mai/juin 1995, p. 2-3, 14,8 x 41,6 cm.

Sur la page 2 de ce numéro d'*Art présence*, Daniel Walravens reproduit en pleine page un aplat de la couleur qu'il fut invité à créer pour plusieurs salles du Louvre. Une liste de ces salles est imprimée sur la page de gauche comme un guide destiné au lecteur désireux de se rendre sur place (consultable : bibliothèque de section ALC, université Rennes 2).

. Lawrence Weiner, [sans titre], double page dans le quotidien *Der Standard* (Autriche), 1<sup>er</sup> août 1996, p. 8-9, 47 x 63 cm. Sur la page de gauche, Lawrence Weiner élabore une composition constituée de deux groupes de mots inscrits dans ses polices de prédilection : « IN ONE END & OUT THE OTHER », imprimés en noir et blanc en lettres détournées au sommet de la page et « (& THEN AGAIN) », en lettres pleines rouges imprimées de biais au milieu de la page. La page de droite est l'exacte transcription de cette composition en langue allemande (collection privée).

## Intercaler l'art dans un quotidien

« Insert » est un anglicisme dont l'usage de plus en plus fréquent a eu raison de nous ; mais il a l'avantage de désigner en un seul mot deux types d'interventions pratiquées par les artistes dans la presse écrite depuis les années soixante : l'encart (papillon, feuillet ou livret indépendant, volant ou agrafé en page centrale mais pouvant être désolidarisé du « porteur »), et l'insertion (ajout d'un élément supplémentaire, encadré ou pleine page, dans un contenu éditorial). Dans les deux cas il s'agit généralement d'un espace publicitaire acheté dans un journal ou une revue (ou offert par eux), utilisé par l'artiste comme un support et un lieu alternatif de son art. L'exposition « Inserts » au Cabinet du livre d'artiste présente en effet des encarts et des insertions d'artistes dans des publications périodiques ; elle a été préparée par Aurélie Noury et Laura Le Marois, en collaboration avec Marie Boivent.

Mais la force du mot « insert » vient de son champ sémantique qui, dénnotations et connotations confondues, renvoie à ce qui est devenu la hantise des artistes modernes : la réinsertion de l'art dans l'environnement quotidien de l'homme. Réaliser un « insert », c'est *introduire* l'art dans la vie quotidienne comme on *glisse* une feuille dans un quotidien, c'est *immiscer* dans l'environnement ambiant comme on *incruste* un encadré dans la page d'un hebdomadaire, c'est *implanter* l'art (encore un synonyme d'« insérer » !) dans la périodicité d'un temps ordinaire. Sacré nom d'insert !

L'analyse de cette pratique de l'art peut réserver des surprises ; pratique certes encore mal connue<sup>1</sup>, et pourtant importante tant pour son abondance insoupçonnée que pour la qualité des interventions. Considérons les journaux et autres périodiques *non spécialisés* en art<sup>2</sup> comme supports utilisés par les artistes. On peut penser que le choix d'un tel support est essentiellement motivé par les avantages liés à l'entrée, ainsi opérée, dans l'univers de la communication : dans un périodique, l'art occuperait alors une place réservée à la publicité. Il faut d'emblée nuancer de telles idées et les ramener à la réalité. Abstraction faite de la façon dont est regardée et perçue la publicité dans un quotidien, abstraction faite aussi de son public, la paradoxale « loi du jetable » fait que plus le nombre d'exemplaires d'un imprimé est important, plus rapide sera sa disparition complète. Cette « loi » a été vérifiée sur plusieurs interventions d'artistes dans les journaux régionaux ou nationaux recherchés en vain pour cette exposition au Cabinet du livre d'artiste. Après quelques années, il devient en effet impossible de retrouver certains encarts ou insertions, pourtant parfois diffusés à des centaines de milliers d'exemplaires : ils existent dans le présent pour disparaître aussitôt, tout comme le quotidien est fait pour ne pas durer. C'est le propre de la communication. Les bibliothèques archivent certes les journaux. Il n'a pourtant pas été rare de trouver les pages recherchées arrachées ou les encadrés découpés. Dans certains cas, il s'agit visiblement d'une méprise de collectionneurs voulant à tout prix garder l'« objet » qui pour l'artiste n'a de sens qu'en tant que véhicule périssable d'idées ; dans d'autres, le geste de découper un encadré ne faisait qu'obéir à la consigne de l'artiste lui-même qui, tel Fred Forest, demandait par exemple de découper le trou que constituait l'encadré, pour regarder le monde à travers lui... au-delà de ce qu'en dit la presse. Paradoxe insoluble : d'un côté, l'art qui se propose d'intervenir dans le quotidien, et, de l'autre, la mémoire qu'on voudrait en conserver. Pour le résoudre, nous avons fait le choix de *réactualiser* le travail de l'artiste, en l'occurrence l'intervention de Fred Forest dans le *Nord-Matin* des 27 et 28 novembre 1988, c'est-à-dire de rejouer sur les pages de notre propre journal l'intervention de Fred Forest, qui se revendique « artiste de la communication ».

Il faut donc rectifier les idées reçues. Intervenir dans l'espace d'un quotidien, c'est certes profiter d'une diffusion sans commune mesure, mais c'est également adopter une attitude modeste et discrète, en partageant le sort du « jetable » condamné à la disparition : l'artiste renonce alors à vouloir capitaliser son nom dans des objets voués à durer, et choisit plutôt d'intervenir dans le présent, de tenter d'en incliner le cours en produisant une surprise ou une prise de conscience. L'intervention de Fred Forest dans *Nord-Matin* a d'ailleurs été reconstituée à partir de quelques photocopies fragmentai-

res fournies par l'artiste. En effet, les aléas de la conservation muséale de ce type de documents font que notre exposition présente quelques inserts très recherchés, mais absents des meilleures collections publiques. En règle générale, la démocratisation de l'art sous la forme d'imprimés d'artistes, à la limite éphémères - comme le sont *littéralement* les quotidiens -, se manifeste entre autre par un renversement de la logique des archives, qui peut désormais échapper aux institutions artistiques classiques, se déplacer vers les bibliothèques<sup>3</sup>, reposer de plus en plus sur la mémoire entretenue par les artistes eux-mêmes, ou simplement se décentraliser vers un nombre potentiellement illimité d'archives alternatives.

Enfin, certains numéros de périodiques ont été retrouvés dans les bibliothèques, mais reliés en d'imposants volumes dans lesquels leur caractère léger et éphémère est irrémédiablement perdu. La bibliothèque universitaire de Rennes 2 a généreusement accepté l'élargissement de notre exposition qui se poursuit ainsi dans ses locaux où plusieurs de ces gros volumes, ouverts, seront présentés au public. Il faut donc préciser d'emblée les objectifs que l'on peut raisonnablement assigner à la présentation d'encarts et d'insertions d'artistes au Cabinet du livre d'artiste, et ne pas perdre de vue le fait qu'elle en déforme le mode opératoire, voire le mode d'existence. Ces propositions, censées être découvertes au hasard d'un feuilletage, prévues pour atteindre par surprise un lecteur non averti, se retrouvent maintenant figées sous vitrines et perdent leur sens originare dès lors qu'une partie de leur contexte - notamment le reste du périodique - est occultée. Mais cette immobilisation et cet enfermement des inserts est aussi l'occasion de confronter des pratiques, de mettre à jour différentes conceptions de l'art, de dévoiler des stratégies de diffusion qui de toutes façons seraient « perdues » pour qui ne les a pas croisées ; remarquons qu'il peut arriver aussi, à l'inverse, qu'une telle présentation d'archives d'inserts apporte, après coup, un éclairage sur une rencontre fortuite passée, restée inexplicite. La présentation des inserts au Cabinet du livre d'artiste permet également de rappeler qu'il y a autant de façons d'exploiter le potentiel de la presse périodique, de jouer avec ses codes et de dialoguer avec son contenu, que de projets d'artistes<sup>4</sup>, et que leurs situations et leurs statuts sont à chaque fois singuliers. En effet, les inserts s'inscrivaient à l'origine dans une logique de déplacement de l'art des galeries et des musées vers des lieux d'existence et d'expression qui les rapprochent du quotidien, mais les usages qui en sont faits par la suite, le jeu avec le fonctionnement de la presse, rendent souvent complexe leur mise en œuvre, et l'insert reste un phénomène artistique difficile à définir et à circonscrire.

Prenons l'exemple de Dan Graham qui est incontestablement l'un des pionniers de l'exploration de la presse comme lieu alternatif et nouveau support de l'art. En 1968, il publie dans le magazine de mode *Harper's Bazaar*<sup>5</sup> le travail intitulé *Figurative*, datant de 1965 : simple ticket de caisse, il est imprimé dans toute sa banale modestie visuelle et sans commentaire ; seuls sont mentionnés le titre de l'intervention et le nom de l'artiste<sup>6</sup>. Le travail est placé entre deux espaces publicitaires consacrés l'un à la marque de tampons hygiéniques Tampax et l'autre à la marque de lingerie Warner de sorte que le geste peut être compris comme une critique non seulement de l'impact des magazines sur la consommation (le ticket de caisse comme une anti-publicité par excellence), mais aussi de l'œuvre d'art en tant que marchandise dans la mesure où cet encart peut être interprété à la fois comme l'œuvre et comme sa publicité. D'ailleurs, le regard jeté sur cette page ne retient dans un premier temps que la photo d'une femme en soutien-gorge et le slogan fort allusif : « If nature didn't, Warner's will ». Mais lorsque ce ticket de caisse est reproduit sur la couverture du magazine *Artforum* d'octobre 2009, sans le logo de la marque Warner, sans la publicité pour Tampax, et avec le slogan publicitaire rogné<sup>7</sup>, on peut se demander s'il s'agit toujours d'une insertion d'artiste. Le ticket apparaît désormais en face d'un visage de femme, comme si celui-ci faisait partie de l'œuvre. De surcroît, la note relative à l'exposition itinérante « Dan Graham : Beyond » au Whitney Museum of American Art, écrite dans ce même numéro par Hal Foster et censée justifier le choix de cette illustration pour la couverture, ne mentionne à aucun moment *Figurative*. Et pour cause. Ce travail, qui se voulait discret, critique et indépendant du circuit fermé de la presse spéciali-

sée, se retrouve propulsé en première de couverture d'*Artforum*, une des revues d'art les plus diffusées au monde. N'assiste-t-on donc pas là à une récupération de la pratique de l'insert, du moins à une volonté d'institutionnalisation, contredisant ainsi le projet qui l'a fondée et lui faisant perdre le caractère critique et « intempesitif », tout du moins inattendu, des insertions ? Une telle tendance est déjà perceptible à partir de la fin des années soixante-dix ; dès 1985, Dan Graham analysait lui-même, avec beaucoup de lucidité, le fonctionnement en « circuit-fermé » de la presse artistique, et la difficulté d'intégrer ce circuit pour tout artiste cherchant à se faire reconnaître : « La revue d'art, écrivait-il, est financée par les publicités, qui, à une ou deux exceptions près, proviennent des galeries qui présentent des expositions. Il s'ensuit que, d'une certaine manière, on doit s'occuper des annonceurs puisque leurs expositions doivent faire l'objet d'articles à l'intérieur du magazine. [...] Les revues d'art dépendent financièrement des galeries d'art, de même que l'œuvre exposée dans une galerie dépend de sa reproduction photographique qui déterminera sa valeur dans les médias<sup>8</sup> ».

Quelle conclusion tirer de ces expériences contradictoires de *Figurative* ? L'insert d'artiste dans la presse écrite réalise pleinement son sens en épousant le présent que détermine la périodicité d'une publication, mais dans son projet initial sont inscrites également sa valeur critique et sa volonté d'« infiltrer » la presse, malgré elle en quelque sorte<sup>9</sup>, pour en détourner la fonction et l'utiliser comme support d'un art qui cherche son indépendance dans l'espace du quotidien. Mais le caractère imprimé, et dès lors multiple, de ces travaux amplifie le danger d'utilisations qui échappent à l'artiste. C'est pour cette raison que nous avons pris la précaution de préciser qu'une présentation d'archives d'inserts, si elle contribue indéniablement à la connaissance du phénomène, ne peut se substituer au phénomène lui-même. Elle incite à en faire le bilan, notamment à se demander jusqu'à quel point cette infiltration de la presse par l'art a pu troubler les relations établies, et à observer, à la manière de la « provocation expérimentale » des ethnosociologues, jusqu'où peut aller une telle action critique. On ne peut rendre compte objectivement de la nature du phénomène d'insert en la négligeant. Une publicité réalisée par un artiste, serait-ce sur son œuvre, est une chose, mais l'insert en est une autre.

1. Même si certaines ont acquis une célébrité indéniable, rares sont les études qui se sont intéressées au sujet. Parmi les tentatives d'exploration de ce phénomène, on peut mentionner le catalogue *Extra Art, a survey of artists' ephemera*, sous la dir. de Steven Leiber, San Francisco, ccaac/smart art press, 2001 ; le catalogue d'Anne Rorimer, *New Art in the 60s and the 70s: Redefining Reality*, London, Thames & Hudson, 2001 ou encore le récent catalogue *EX Guide. We Interrupt this Program: Print Ads and TV Spots by Artists*, Toronto, Mercer Union, 2009.
2. La volonté d'inscrire l'art dans des publications destinées à un public non averti redouble l'effet de déplacement. Mais, de l'aveu même des artistes, ce type d'opérations en dehors du milieu de l'art n'est pas toujours possible et les projets se voient souvent obligés de réintégrer les espaces publicitaires des revues d'art.
3. Le dépôt légal devient alors l'ultime rempart contre l'oubli et libère l'art de hiérarchies et sélections opérées par le marché et par ses institutions.
4. Notons au passage que ce type de projets existe également dans les livres, les catalogues d'exposition, voire dans les affiches d'expositions (tel est notamment le cas de certains inserts de Lefevre Jean Claude ; voir : *Lefevre Jean Claude. Publications / éditions 1972-2007*, Saint-Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes, 2008, p. 159 et sv.). Mais une publication périodique reste le lieu par excellence des inserts : plus facile à infiltrer en raison de son caractère éphémère, elle est surtout, en tant que réunion d'articles et de rubriques disparates, plus apte à ménager des espaces interstitiels, occupés pour une grande partie par les annonces publicitaires.
5. Dan Graham, *Figurative*, 1965, publié pour la première fois dans *Harper's Bazaar*, n° 3076, mars 1968, p. 90 ; travail reproduit dans le catalogue *Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, Paris, Paris-Musées, 2001, p. 93.
6. Le titre et le nom de l'artiste ont d'ailleurs été ajoutés par la rédaction contre son gré.
7. *Artforum*, vol. XLVIII, n° 2, octobre 2009.
8. Dan Graham, « My works for magazines pages » [1985] in *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, Dijon, Presses du Réel, 1992, p. 62-63.
9. Dans un autre contexte, Krzysztof Wodiczko définit avec précision une telle démarche : « infiltrer consciemment le système et [...] le manipuler, tout en cherchant à savoir jusqu'où on est manipulé par le système », « A Conversation with October » in *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press, 1999, p. 154.

CABINET DU LIVRE D'ARTISTE. Campus Villejean, Université Rennes 2 Haute Bretagne - Batiment ÉREVE.

Le Cabinet est ouvert du lundi au jeudi de 12h à 17h hors vacances scolaires et également sur rendez-vous (contact coordinatrice du CLA Aurélie Noury : 06 60 48 76 96 ou noury\_aurelie@yahoo.fr).

SANS NIVEAU NI MÈTRE. Le Cabinet du livre d'artiste est un projet des Éditions Incertain Sens. *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste* est publié conjointement par l'équipe de recherche *Arts : pratiques et poétiques* de l'Université Rennes 2, le Fonds Régional d'Art Contemporain de Bretagne et l'École des Beaux-Arts de Rennes. (Le Frac Bretagne reçoit le soutien du Conseil Régional de Bretagne, du ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne. Le Frac Bretagne est membre du réseau « Platform ».)

RÉDACTION. ÉDITIONS INCERTAIN SENS, La Bauduinais, 35580 Saint-Senoux, www.incertain-sens.org



Achevé d'imprimer à 1000 exemplaires sur les presses des Compagnons du Sagittaire à Rennes, composé en Covington et Baskerville Old Face sur papier Cyclus 80 g. Dépôt légal janvier 2010. ISSN 1959-674X. Publication gratuite. Couverture : © Fred Forest, *Le Trou*, initialement publié dans le quotidien *Nord-Matin*, 27 et 28 novembre 1988, p. 1 et présenté comme suit : « Œuvre-media n°17 / Signée en bas à droite / Dimensions 47 x 34,5 cms / Tirage 9.874 exemplaires / Dédiée au Pr Vilem Flusser ». Remerciements à Paule-Léon Bisson-Millet, Marie Boivent, Philippe Cazal, Laurence Corbel, Peter Downsborough, Ernest T., Fred Forest, Anne Moeglin-Delcroix, Jean-Luc Moulène et Ghislaine Trividic ; aux Archives de la Critique d'Art (Châteaugiron), au Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé (Chatou), à la bibliothèque des Champs libres (Rennes), à la bibliothèque universitaire et à la bibliothèque de section ALC de l'université Rennes 2, au Fonds Régional d'Art Contemporain Bretagne (Châteaugiron) et à la bibliothèque Kandinsky (Paris).