



HAL
open science

Co-éditions

Leszek Brogowski, Aurélie Noury

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski, Aurélie Noury. Co-éditions . Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste, 2007, 8 Novembre / 20 Décembre 2007 (1). hal-01781173

HAL Id: hal-01781173

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01781173>

Submitted on 29 Apr 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

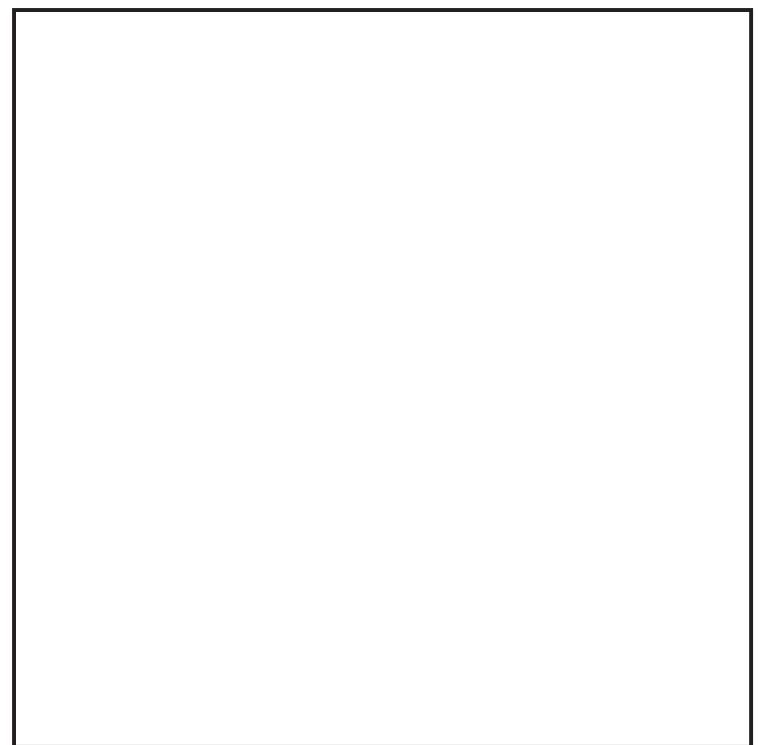
« Sans niveau ni mètre » est le titre donné
par Bruno di Rosa au Cabinet du livre
d'artiste, qu'il a conçu et réalisé en 2006.

Leszek Brogowski, Catherine Elkar.....
Anne Mœglin-Delcroix.....
Aurélie Noury.....

8 Novembre / 20 Décembre 2007

Co-ÉDITIONS

Numéro 1



TEMPS

AND

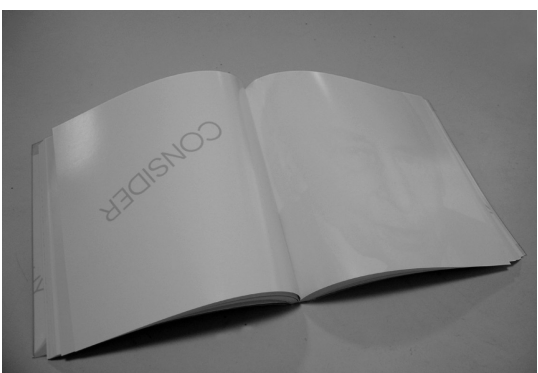
Le Cabinet du livre d'artiste présente les livres co-édités par les Éditions Incertain Sens et le FRAC Bretagne. L'objet de cette présentation est donc un travail conjoint des deux institutions sur le terrain de l'art, l'une, outil de coopération culturelle mis en place par l'État et la Région (Fond Régional d'Art Contemporain), l'autre, menant la recherche universitaire dans la discipline identifiée comme « Art » (Éditions Incertain Sens). Ces publications communes voudraient donc être une contribution créatrice à l'art dans la mesure où elles sont des réalisations de projets d'artistes, mais elles visent aussi à susciter un travail de réflexion sur ce que l'art pourrait être - ce qu'il est déjà un peu grâce entre autres aux livres d'artistes - s'il changeait ses modes opératoires et ses références en se déterritorialisant vers la culture du livre. Mais l'esprit critique invite toujours à la méfiance : qu'est-ce qui légitime ces aspirations ? Les institutions n'ont-elles pas tendance à « jouer leur propre jeu » en inclinant dans son sens les finalités qu'elles doivent servir ? Comment s'assurer donc qu'elles servent l'art et engagent les réflexions adéquates à sa réalité et à ses possibilités ? Dans les années soixante, constatant un décalage fâcheux entre les pratiques des institutions artistiques et les préoccupations des artistes, ces derniers ont procédé à la critique radicale de l'institution ; mais « les trois principales batailles pour l'art, batailles les plus importantes de notre temps contre les musées, ont eu lieu à New York » - selon Ad Reinhardt - déjà au début des années 1940, 1950 et 1960 : d'abord contre le Museum of Modern Art au nom de la modernité artistique, ensuite contre le Metropolitan Museum of Art qui apportait du crédit au « Pepsi-Cola art », au nationalisme et au régionalisme, enfin contre le Modern Museum au nom de l'art abstrait et libre. En 1972, Lucy R. Lippard, critique d'art et une des principales protagonistes de l'art conceptuel, affirme que « la façon dont les artistes utilisent leur art, l'endroit où ils l'exercent, les possibilités qu'ils ont de le pratiquer, la façon dont ils vont le faire connaître, et auprès de qui - tout ceci fait partie intégrante d'un style de vie et d'une situation politique. Cela devient une affaire de pouvoir des artistes - dit-elle ; il faut que les artistes parviennent à être suffisamment solidaires pour ne pas être à la merci d'une société qui ne comprend pas ce qu'ils font. J'estime - conclut-elle - que c'est ici qu'entre en

jeu l'autre culture, ou le réseau alternatif d'information - pour que nous ayons le choix des moyens de vivre sans tomber hors de la société. » Un des principaux acquis de la critique des institutions faite à cette époque est la prise en charge par les artistes eux-mêmes des institutions qui traditionnellement leur échappaient entièrement, étant réservées à la politique dite « officielle ». Mais qu'est-ce qu'une institution ? Une structure dont l'activité est définie par une finalité et qui reçoit un nom propre. N'acceptant plus que les activités liées à la diffusion de l'art, à ses archives, à la critique d'art, etc. soient laissées au soin des « autres », les artistes ont eux-mêmes fondé des galeries, des centres d'art, des musées, des archives d'art, des revues ou des maisons d'édition. Peu importe que la plupart de ces institutions aient été établies dans les appartements ou les ateliers des artistes ; ce n'est pas la superficie de l'immeuble qui fait l'institution, mais les activités qu'elle mène et les fins qu'elle sert *réellement* et non pas formellement. Cette prise en main par les artistes de la réalité de l'art dans sa globalité (et non pas seulement de la production d'œuvres, ce qui est traditionnellement considéré comme la seule prérogative de l'artiste), correspond à l'esprit de la contre-culture qui éclairait cette époque : développer les formes de la démocratie directe, pratiquer les institutions alternatives et faire passer l'art dans la vie quotidienne. Depuis les années soixante, le rapport entre la production artistique et la société, quoique toujours médiatisé par les institutions, a donc cessé d'être un écran ou un filtre, moyen de censurer les artistes, pour devenir plus transparent et plus fluide. Même si en 1964 Reinhardt écrivait encore que depuis les contestations des années 1940, 1950 et 1960, les musées « n'ont montré que peu de sagesse », les décennies qui ont suivi ont vu une évolution en profondeur du fonctionnement des institutions artistiques. Mais toutes les institutions n'ont pas changé au même rythme, de la même manière, ni - surtout - dans le même sens. Aucun acquis dans l'histoire n'est durable. La question de savoir quelles sont les fins que servent réellement les institutions artistiques doit être constamment réévaluée. En effet, la commercialisation des musées et la déferlante des produits dérivés qu'ils offrent aux visiteurs comme substituts de l'art - pour ne prendre que cet exemple - sont des phénomènes parallèles à un

déverrouillage radical de leurs politiques artistiques. Prenons l'exemple de la loi dite *dépôt légal* instituée par François Ier en 1537, qui - en obligeant tout éditeur de livres ou de gravures, et plus tard de toute sorte d'imprimés (y compris le film, le DVD, etc.), à déposer un ou plusieurs exemplaires de leurs productions - donne une vraie naissance au fonds de la Bibliothèque nationale qui, grâce au dépôt légal, devient les archives uniques au monde du patrimoine qu'on dit aujourd'hui *reproductible* ; les livres d'artistes en font d'ailleurs partie et la Bibliothèque nationale de France en possède, là aussi, un fonds unique par sa richesse. Mais l'usage qu'on fait de cette loi géniale n'est pas toujours le même. Celle-ci a souvent été appuyée par une politique intelligente pour encourager les artistes français à déposer leurs productions, par exemple en achetant à l'étranger des collections de gravures importantes (de Rembrandt ou d'autres artistes célèbres). Mais pendant la période de Vichy, le dépôt légal était un instrument de censure, car la loi obligeait à déposer un exemplaire de chaque publication au Ministère de l'Intérieur. Il y a quelques années encore, ce ministère se montrait très exigeant par rapport aux éditeurs : aux Éditions Incertain Sens, il a refusé le dépôt du livre d'Eric Watier parce qu'il lui semblait ne posséder ni couverture ni page de titre. Depuis juin 2006, le Ministère de l'Intérieur ne collecte plus que les périodiques et, selon les informations données par téléphone, est en train de détruire le fonds de livres constitué par le dépôt légal si les éditeurs ne les réclament pas. Comment s'assurer donc que les institutions artistiques servent réellement l'art et prennent en compte ses potentialités (et non seulement celles de l'institution) ? C'est en choisissant le livre - cet instrument principal de la culture démocratique - comme modalité de pratique artistique, que le FRAC Bretagne et les Éditions Incertain Sens ont déjà donné une réponse à cette question : non pas en leur faisant du crédit de confiance, mais en introduisant le travail des artistes dans la culture du livre qui rend possible et prépare un débat critique. Co-éditer - publier ensemble - un livre d'artiste, c'est - par un travail en commun - *rendre publics* des choix artistiques et les introduire dans un espace de libre échange et de réflexion critique que seul le livre peut offrir.

ROBERT BARRY

Autant certaines autobiographies racontent la vie de l'auteur, autant celle de Robert Barry, impersonnelle, déplace l'attention du lecteur vers l'espace qui relie sa vie à celle des personnes qui en font partie. Imprimés de manière « fantomatique », se succèdent sur les pages de ce fascinant livre d'artiste, les portraits d'amis, de membres de sa famille, d'artistes qui ont travaillé avec lui, presque effacés par l'impression pâle, mais non privés de leurs couleurs propres. Ces portraits sont associés à des idées ou des souvenirs évoqués par de simples mots dont la disposition prend acte de toute la surface de la page, sans ordre hiérarchique, sans haut ni bas, sans dessus ni dessous, surgissant non plus selon un ordre de lecture, mais au regard des visages qui se succèdent avec la même spontanéité qu'un souvenir émergeant dans la conscience. La vie (- bio -) de l'artiste (auto -) est invoquée à travers l'environnement ainsi retracé. Le lecteur est invité à la réécrire (-graphy) à partir des relations mot / idées et portraits / personnes, qui en constituent le milieu propre.



Robert Barry, *Autobiography*, co-édition Rennes : Incertain Sens / Châteaugiron : FRAC Bretagne (Fonds régional d'Art contemporain), 2006.

Robert Barry, un des fondateurs de l'art conceptuel américain, est né en 1936 à New York. Déjà dans ses premiers travaux, il a recours au langage. Les mots en tant que matière plastique sont énoncés dans des installations sonores, imprimés sur les pages d'un livre, déclinés en listes / poèmes ou directement apposés sur les éléments d'architecture. Le mot est à la fois une donnée graphique, apte à créer une composition, et un vecteur de sens. Mais en travaillant la forme et l'emplacement du mot, Barry n'en livre jamais le sens, au propre comme au figuré, puisque le mot est ici affranchi de tout contexte grammatical et devient par conséquent radicalement polysémique. Procédant par allusion, il

s'en remet au pouvoir d'association du spectateur / lecteur. D'innombrables possibilités de combinaisons des mots et de leurs emplacements désignent alors une certaine contingence de la perception et, par conséquent, du sens.

Dès le début des années soixante, Robert Barry s'intéresse au retrait de l'œuvre comme objet, démarche qui le conduit à la limite d'une œuvre invisible. Par exemple, en 1969, dans *Inert Gas Series*, il lâche dans l'atmosphère plusieurs gaz, comme l'hélium ou le krypton. Faute de visualisation possible, l'œuvre tient alors au titre et / ou aux indications ou commentaires de l'artiste, c'est-à-dire à l'idée de l'œuvre. Progressivement, Robert Barry se concentre sur le langage comme matière et forme de son art. Avant de former un mot et avec lui un sens, la lettre est utilisée comme un matériau plastique dont les modules peuvent être manipulés ; chez Robert Barry, on peut voir les mots inscrits à l'envers et à l'endroit, sans début ni fin, tronqués par les marges de la page ou l'arête du mur, démesurés ou à demi cachés, affadés au point de perdre toute lisibilité, autant d'opérations malmenant la flagrance du sens. En effet, comme Freud l'a déjà remarqué au début du siècle, « Les mots sont un matériau plastique avec lequel on peut faire toute sorte de choses. » Logés sur la surface de la page, comme dans *Autobiography*, le lecteur doit lui-même en reconstruire le sens ; dispersés dans une installation, c'est le corps du spectateur / lecteur déambulant dans l'espace d'exposition qui guide la reconstruction de la pièce dont l'unité passe, là aussi, par la conquête du sens. Robert Barry met ainsi à jour un processus inconscient, difficilement saisissable.

Sa contribution à l'émergence de l'art conceptuel consiste notamment en l'interrogation, propre à celui-ci, du rapport entre l'idée de l'œuvre et sa réalisation. L'originalité de l'œuvre et sa valeur créatrice ne sont plus conditionnées par un processus manuel et artisanal de réalisation. Avec l'art conceptuel, le territoire créateur s'est nettement déplacé vers l'élaboration conceptuelle de l'œuvre ; sa réalisation matérielle pouvant désormais être confiée soit à d'autres personnes, par exemple au collectionneur qui a acheté l'œuvre, soit à des procédés de nature industrielle, comme c'est par exemple le cas du livre produit par l'imprimeur (1000 exemplaires pour *Autobiography*). Ainsi l'art conceptuel remet en cause non seulement les anciennes pratiques de l'art, mais encore son concept même, l'idée que la société s'en fait.

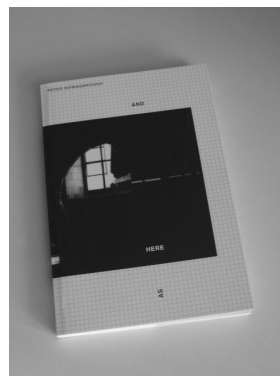
Cf. Robert Barry. *An artist book edited by Erich Franz, with a discussion and essay by Robert C. Morgan* (édition bilingue anglais / allemand), Bielefeld : Karl Kleber Verlag, 1986.

PETER DOWNSBROUGH

Né aux États-Unis en 1940, Peter Downsborough est architecte de formation, ce qui peut éclairer son intérêt pour la question de l'espace, ce qu'il est et ce qu'il pourrait être : aussi bien l'espace de la ville et de ses constructions, que celui des mots imprimés sur une page. C'est d'ailleurs peut-être le même si l'on conçoit l'espace comme le lieu où le langage détermine son sens. En construisant un vocabulaire géométrique et minimaliste - désignation qui vaut, elle aussi, pour les deux sens de l'espace - l'artiste exerce sur celui-ci un certain nombre d'opérations élémentaires (diviser, déplacer, refléter, etc.) et explore les codes et les significations de l'espace. Ainsi les mots peuvent servir à lier les formes plastiques (... ET ..., ... AS ..., etc.) mais les formes plastiques peuvent à leur tour compléter, voire traduire, les mots manquants (AND ... TEMPS, AÇAIN ... BUT, etc.). Mots et formes fonctionnent donc selon le même mode ; ils sont même interdépendants puisque l'écriture est conditionnée par une composition, elle-même soumise aux directives verbales. Peter Downsborough intervient dans des espaces concrets, par introduction de mots et d'éléments plastiques dans un espace de la ville (une de ses réalisations est visible à Rennes, à côté du centre Colombier), par introduction de photos sur les pages du livre (comme dans *AND HERE AS*), etc. Ainsi expérimente-t-il des modifications quantitatives et qualitatives de l'espace en ouvrant les possibles qui conditionnent toute réflexion sur l'espace humain : il détermine de nouvelles perspectives tracées par les formes, propose des défragmentations à travers le sens et la forme reconstitués des mots, découpe des territoires et des interstices, réfléchit sur la distance, la communication, le transport, la concentration, ainsi que sur d'autres usages que l'homme fait de l'espace. Cette réflexion est certes poétique et non pas scientifique, mais en inventant des espaces possibles, il n'en repère pas moins les structures, les identités ou les axes de communication. La nature abstraite de ces repérages lui permet de passer d'un médium à un autre, tout en poursuivant ses études de l'espace avec une rare constance et détermination : espace urbain, architecture, sculpture, photographie, livre, carte postale, installation sonore, vidéo, etc., qui, chacun, examine la question de son propre espace et la résout à sa manière.

AND HERE AS est peut-être un livre sur l'atelier de l'artiste comme le suggère l'énigmatique photographie de couverture. Toujours est-il que les pages qui suivent parlent (AS / IF, SET / ABOUT, ...) d'un lieu (IN / OUT, HERE / OR / THERE, ...) et de la

façon dont on en fait l'expérience (LIMITES / TIME, AGAIN / BUT, ...). En effet, ce livre déploie un langage plastique où d'ailleurs le lecteur reconnaît la signature de Peter Downsborough : des mots dont la forme se transforme - par un jeu d'échelle, de coupure ou de recto / verso - sont associés à des formes graphiques - carré, grille, folio - pour former une structure dont les configurations sont comme autant d'énoncés à lire. Mais leurs sens, se dérochant à toute détermination concrète, entraînent toujours le lecteur au-delà de ce qu'ils montrent. D'où le paradoxe : autant l'hypothèse de l'atelier de l'artiste reste entièrement incertaine, autant l'énigme se dissipe à la lecture du livre, car si est énigmatique ce dont on sait trop peu, nous n'en savons maintenant que trop - une fois le livre refermé - pour pouvoir le dire.

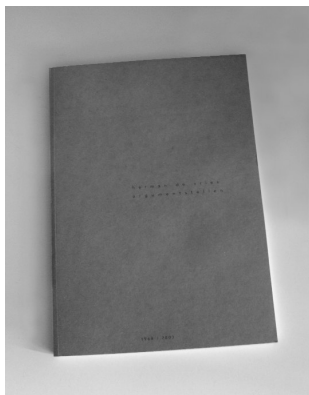


Peter Downsborough, *And Here As*, co-édition Rennes : Incertain Sens / Châteaugiron : FRAC Bretagne (Fonds régional d'Art contemporain), 2002.

Cf. LESZEK BROGOWSKI, « L'Éuvre apophantique, "inscriptive" et décentrée de Peter Downsborough : de Rennes à Łódź and back again », *Art Présence*, n° 51, 2004, p. 2 à 19.
MARIE-THERÈSE CHAMPESME, [et al.], *Position*, Bruxelles : Palais des Beaux-Arts / Moulans-Sartoux : Espace de l'Art concret / Łódź : Muzeum Sztuki, 2003.

HERMAN DE VRIES

c'est par conviction anarchiste qu'herman de vries, artiste né en 1931 aux pays-bas, renonce à l'usage des majuscules : pourquoi en effet certaines lettres revendiqueraient plus de pouvoir que d'autres ! jeune, il suit une formation d'horticulture avant de travailler notamment à l'institut pour la recherche appliquée à la nature d'arnhem. son parcours artistique, qui débute parallèlement à ce métier en 1953, est profondément marqué par son admiration pour la nature qu'il n'a de cesse de parcourir, d'examiner, d'échantillonner et de protéger. bon nombre de ses travaux consistent simplement en une collection d'éléments naturels récoltés au cours de ses promenades : pierres, feuilles, fleurs, bois, terres, etc., spécimens soigneusement répertoriés en herbiers ou matières premières d'un travail à venir ; tel est le cas des papiers frottés de terre ou de cendre ou encore des collections de feuilles, de brindilles ou de chants d'oiseaux. cette fascination pour l'infinie variété de la nature et de ses formes ne donne pourtant pas lieu à une exploration programmée ; l'artiste rencontre la nature au hasard de ses promenades et refuse d'en choisir lui-même les formes : le choix de l'artiste est remplacé par le bon vouloir des processus naturels ou par des protocoles statistiques. en tout cas, sa démarche est aux antipodes des procédés courants dans notre civilisation consistant à intervenir sur les processus ou les éléments naturels. depuis ses origines, la démarche contemplative de de vries relève d'un souci écologique dont les moyens sont principalement la métaphore et la poésie. une terre recueillie par l'artiste est semblable à celle d'autres coins du monde et il croit fermement que cette prise de conscience puisse réconcilier les peuples. ainsi, de vries constitue progressivement son « musée de la terre » qui doit être la démonstration de l'universalité du paysage et crée des « sanctuaires » qui délimitent une zone inviolable, dissimulée quelque part dans la nature, laissant ainsi la nature se développer de manière libre et sauvage, à l'abri de l'action dévastatrice de l'homme. mais l'artiste ne signale jamais la présence des sanctuaires où - sur une toute petite parcelle - la nature se trouve « guérie », si ce n'est par une simple phrase gravée sur une pierre ; ne serait-il pas absurde d'annoncer ostentatoirement ce qui n'est finalement rien d'autre que de la nature ? ! son approche humble et respectueuse de la nature, de vries la trouve confortée par la philosophie de l'orient ; mais il est également marqué par la pensée de wittgenstein : la quête de la vérité passe par la contemplation et par la prise en compte de la contingence de toute chose. cette préoccupation n'est pas seulement la raison de son œuvre, elle fonde aussi sa méthode qui, exerçant ses effets sur le langage poétique, pousse de vries à interroger la philosophie, comme c'est le cas d'*argumentstellen*. dans ce livre d'artiste, en effet, herman de vries se réfère au *tractacus logico-philosophicus* de wittgenstein dont le propos consiste à distinguer ce qui peut être dit de ce qui ne peut l'être : « tout ce qui proprement peut être dit peut être dit clairement, affirme le *tractatus*, et sur ce dont on ne peut parler il faut garder le silence. »



herman de vries, *argumentstellen*, co-édition Rennes : incertain sens / châteaugiron : frac bretagne (fonds régional d'art contemporain), 2003.

dans *argumentstellen*, herman de vries place un seul petit point noir sur chacune de ses quarante-quatre pages ; à la dernière page, il cite une phrase du *tractacus* : « 2.0131 l'objet spatial doit se trouver dans un espace infini. (le point spatial est une place pour un argument.) » sans entrer dans les nuances de la pensée de wittgenstein, on peut affirmer qu'*argumentstellen* est une tentative de poursuite des recherches philosophiques par les moyens de l'art, là où la pensée est confrontée à l'indicible. si telle a toujours été l'ambition de l'art, on ne sera pas surpris que pour de vries l'indicible est du côté de la nature : *argumentstellen* a été récemment réalisé sous la forme de points perdus dans la nature.

Cf. ANNE MEGLIN-DELCROIX, « les choses mêmes », préface à HERMAN DE VRIES et CORNELIS DE BOER, *herman de vries*, arcueil : anthèse, 2000.

JEAN LE GAC

Jean Le Gac est peintre, à ceci prêt qu'à défaut d'une œuvre picturale, c'est dans la dénomination et la biographie mêmes du peintre que se situe le sujet de son œuvre. Le peintre ici ne se rapporte pas à ses productions mais au personnage, quête de toute une vie pour Jean Le Gac qui engage, entre autobiographie et fiction, une réflexion autour de la création artistique et de la posture du peintre. Jean Le Gac est né en 1936 à Tamaris et nourrira pendant toute son adolescence le rêve de devenir peintre ; il renoncera pourtant à sa vocation et deviendra professeur de dessin. À partir de là, le mythe du peintre - celui qu'il aurait dû être - constituera le principal propos de son œuvre ; ce peintre à une vie, des relations, un emploi du temps, des états d'âme, un atelier, des accessoires..., autant d'éléments périphériques à l'œuvre même du peintre, mais non moins nécessaires à sa mise à jour : lettres manuscrites, cahiers, livres, écrits dactylographiés, clichés amateurs et souvent associés aux textes, objets réels, vestiges du quotidien ou instruments de travail. L'œuvre de Jean Le Gac est donc faite d'indices, de preuves de l'effectivité de la carrière de ce peintre qui n'est autre qu'un double de lui-même et métaphore d'une œuvre qu'on ne verra jamais, d'une peinture en puissance. La narration qui structure cet ensemble d'éléments de la vie d'un peintre « moyen » n'est pas éloignée de la sentimentalité touchante d'un feuilleton. Le complexe (auto)portrait de Jean Le Gac oscille entre l'auto-analyse (puisqu'il confesse ici sa vocation ratée), le fantasme (puisqu'il projette un idéal rêvé) et la réalité (puisque les sentiments qu'il dépeint sont bien réels : sentiments des affres de la création qui sont aussi les siens). En s'attachant à la seule représentation du peintre, Jean Le Gac explore la tragique possibilité d'un artiste sans œuvre et thématise les difficultés de la création. En effet, une œuvre est aussi tout ce qu'elle n'aura pu devenir : ses échecs, ses tâtonnements, ses repentirs, ses fantasmes, son idéal même, remplissant des vies entières. Geste à rebours puisque abstenu, fondant un art improductif, non réalisé et non réalisant. Jean Le Gac aura rêvé toute sa vie à son œuvre ; œuvre inatteignable qu'il semble pourtant tenir à bouts de bras, elle reste, comme figure de l'impuissance, captive de son propre mythe.



Gilbert Lascuit et Jean Le Gac, *Dans le vingtième arrondissement. Le Musée Jean Le Gac*, co-édition Rennes : Incertain Sens / Châteaugiron : FRAC Bretagne (Fonds régional d'Art contemporain), 2006.

Le Musée Jean Le Gac matérialise cette contiguïté entre fiction et réalité. Puisqu'ils forment un seul et même berceau, l'appartement et l'atelier se confondent pour devenir le Musée Jean Le Gac dont le livre, *Dans le vingtième arrondissement. Le Musée Jean Le Gac*, comporte une documentation. S'y succèdent une trentaine de photographies menant la visite des lieux et agissant comme une série de portraits. Les meubles et objets entreposés là signifient la fonction

dévolue à la pièce : pièces à vivre racontant l'existence de Jean Le Gac avec ses livres exposés sur des étagères ou sous vitrine, ses souvenirs de voyages, ses photos et les traces de ses amitiés avec d'autres peintres ; l'atelier enfin, espace de création, abritant les outils du métier de peintre, une machine à écrire, un appareil photo et un projecteur, instruments de la fiction dont l'affiche nous rappelle combien la représentation est un artifice.

Cf. ANNE MEGLIN-DELCROIX, « Subjectivité et temporalité du narratif ». in *Esthétique du livre d'artiste*, Paris : Jean-Michel Place / Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 279 à 286.

ANNE ET PATRICK POIRIER

Nés en 1942, Anne et Patrick Poirier renouent avec une esthétique de la ruine dont les origines remontent au XVII^e siècle, mais leur travail se nourrit autant de la mémoire collective que de réminiscences personnelles. En effet, ils sont marqués par les destructions de la guerre et notamment par la reconstruction qui s'en est suivie et dont ils étaient témoins. Ils ont gardé le souvenir des masses de gravas remplissant les villes, déblayés et servant surtout à un renouvellement. La mémoire se trouve ainsi enterrée pour constituer les soubassements de la ville présente, mais l'image des décombres continue à habiter inconsciemment les esprits. Les Poirier n'auront de cesse, au cours de leurs nombreux voyages, de pénétrer les vestiges de civilisations passées, à partir desquels ils établissent des topographies et tentent des reconstructions imaginaires. La photographie, le livre, l'installation et surtout la maquette « d'architecte » sont autant de formes de reconstitution des sites, alors que les méthodes d'archéologie inspirent les stratégies de leur propre pratique de l'art. Le rapport d'échelle est important : dans le cas des maquettes, la miniaturisation contraste avec la grandeur présumée des civilisations disparues. En résultent des paysages figés sous la cendre, étouffés sous une lueur moribonde : visions lunaires, apocalyptiques, perdues, comme celle de la Domus Aurea. La démarche d'Anne et Patrick Poirier s'assimile donc à celle de l'architecte et / ou du sculpteur ; mais elle a aussi des parentés avec le travail de l'historien dans la mesure où elle consiste à donner forme - en palimpseste - à la mémoire collective, à ses images, rêves, archétypes, souvenirs ou croyances. De la cité engloutie, ils donnent à voir une image présente, certes différente de la première, mais dont l'objectif n'est pas la reconstruction à l'identique comme une maquette scientifique, mais la possible remise en jeu, oscillant entre le plan réel et le paysage onirique, de la mémoire du passé. Anne et Patrick Poirier engagent donc une réflexion ancrée dans le temps de l'histoire et inséparable d'elle ; en effet, si le passé anticipe sur sa propre érosion, si tout organisme, au moment même de sa formation, contient déjà les modalités de sa propre disparition, alors l'histoire ne construit que des ruines. Leur travail peut donc être lu comme un avertissement, un memento mori ; d'ailleurs, l'homme n'y apparaît jamais directement. Et pourtant, dans leur œuvre il est constamment question de la précarité de la vie humaine et, à travers elle, de la vanité de l'ouvrage humain.



Anne et Patrick Poirier, *Dangerzone*, co-édition Rennes : Incertain Sens / Brest : La Passerelle / Châteaugiron : FRAC Bretagne (Fonds régional d'Art contemporain), 2004.

Anne et Patrick Poirier ont toujours attiré l'attention sur l'importance critique de la pensée utopique. Mais leurs utopies étaient la plupart du temps « renversées », car projetées non pas sur l'avenir mais vers le passé. Dans les travaux plus récents, *Dangerzone* notamment, on croit découvrir non plus des civilisations passées ou imaginaires, mais la nôtre : telle que nous la connaissons ou telle que nous craignons qu'elle devienne. Le possible n'est alors plus poétique, mais prend des allures catastrophiques. Les vidéos que ce livre comporte, montrent des images crépusculaires d'un monde technologique qui du corps humain fait cible et marchandise ; d'autres renvoient à l'actualité destructrice. Leurs titres suggèrent non pas les ruines du passé, mais celles d'aujourd'hui ou de demain.

Cf. EVELYNE TOUSSAINT, *Anne et Patrick Poirier : Vade-mecum*, Bruxelles : La Lettre volée, coll. « Palimpsestes », 2007.

VÉRONIQUE HUBERT

Née en 1970, Véronique Hubert développe une œuvre représentative de la nouvelle génération de plasticiens : une production foisonnante aux multiples supports où le recyclage et la récupération sont des outils privilégiés, d'où sa capacité à se répandre en terme d'espace et de temps. L'artiste puise dans tout ce qui l'entoure, accumule, digère, recycle, monte, démonte, recolle, répète..., selon un procédé proche du montage vidéo. La frontière entre l'atelier et le domicile, le public et le privé, l'art et le quotidien, n'existe plus. L'hétérogénéité même des éléments qu'elle préleve, induit une œuvre multiforme. Ainsi oscille-t-elle entre photographie, dessin, collage, maquette, installation, écriture, performance, vidéo, son, multimédia..., autant de supports dont dépendront les circonstances de réception. En effet, outre les lieux d'expositions, les travaux de Véronique Hubert sont susceptibles de surgir au sein de différents contextes : dans la rue lorsqu'elle distribue des tracts, dans les commerces ou les cafés où elle s'adonne à des lectures, dans les clubs puisqu'elle organise des soirées, ou encore à la radio avec des fausses émissions (comme celle du 26 décembre 1998 sur France Culture). D'autant que toute sa démarche est fondée sur l'invention de personnages fictifs possédant, au sein de son œuvre, leur propre autonomie et surtout leur propre production comme une œuvre à plusieurs voix. Ainsi « Sémaz Maleck » : la productrice de cinéma, « Odile Traoré » : l'architecte, « la fée Utopia » : l'ambassadrice « spotniave » ou encore « Mimicry le mou », les « Toucharien » ou les « Adams », et, avec chacun, son tempérament et son lot d'états d'âme. Dans cette joyeuse surabondance, conçue sans nul doute comme un écho à la cacophonie de la culture des médias, Véronique Hubert joue à se représenter dans tout un répertoire de rôles, sans s'identifier à aucun d'entre eux. Ce n'est pas un autoportrait qu'elle nous livre, mais peut-être le portrait de notre société. En assumant une représentation éclatée de l'individu, constitué d'une quantité de morceaux disparates, elle montre combien un sujet est complexe et difficile à construire dans un monde où toute référence est fragmentaire. Guettée par une remise en cause permanente, son œuvre est toujours appelée à abandonner une forme pour une autre, chacune ne valant finalement que pour un instant. Dans le flux continu, instable et capricieux, chaque geste de l'art fonctionne comme une hypothèse.



Véronique Hubert, *Histoire de LA FAGM*, co-édition Incertain Sens / Rennes / Clâteaigrion : FRAC Bretagne (Fonds régional d'Art contemporain), 2002.

Son livre d'artiste, intitulé *Histoire de LA FAGM*, raconte l'histoire de la « femme aux grosses mains », rapportant aux médecins les aléas de son traitement à une hormone non fiable et dont l'effet secondaire est l'hypersensibilité qu'elle vit ou subit. On y trouvera les thèmes chers à l'auteure : la paranoïa, la panique face aux choix, le jeu, le hasard qui manipule notre organisation existentielle, l'incessante appréhension hypersensible. La fiction est amenée par des moyens multiples : pages traditionnelles de roman, poésies en prose, faux / vrais documents, contrats ou formulaires médicaux, diagrammes ou dessins anatomiques, photographies, collages et un cd-rom contenant le testament ironique de cette femme et qui, en dehors du protocole médical strict, laisse à ceux qui se sont occupés de son cas, un témoignage poétisant de ses ultimes états neuro-physiologiques.

Cf. LESZEK BROGOWSKI, « Véronique Hubert : les grands yeux de l'art », *Art Présence*, n°43, 2002, p. 48 à 51.

GILBERT DUPUIS

L'histoire du livre, *P.S. par G.D.*, commence en 1979 lorsque Pierre Soulages confie à Gilbert Dupuis une grande page manuscrite et accepte qu'elle devienne « matière première » d'un livre. Le manuscrit aboutit donc au livre en 1982, mais au prix d'un décalage : la mise en page à laquelle procède Gilbert Dupuis cache le secret de l'écriture pour n'en laisser voir que la graphie. Sans égard pour l'éventuel sens initial, la page a été découpée, redécoupée, puis pliée, repliée, reliée..., selon le procédé usuel de fabrication d'un livre. Dans ce remembrement, Gilbert Dupuis souligne l'incidence du façonnage sur le sens du contenu d'un livre à tel point qu'ici, dans la mise en valeur de la matérialité de l'écriture, c'est le sens même des mots qui se dérobe. À ce stade, le livre qu'obtient Gilbert Dupuis est à exemplaire unique ; une œuvre originale donc, mais susceptible d'être photocopiée en tant que livre et dont la duplication permettra d'une part, l'obtention d'un nouveau livre et d'autre part, sa diffusion.



Gilbert Dupuis, *P.S. par G.D.*, co-édition Rennes : Incertain Sens / Les Carnets de l'Atelier / Clâteaigrion : FRAC Bretagne (Fonds régional d'Art contemporain), 2001.

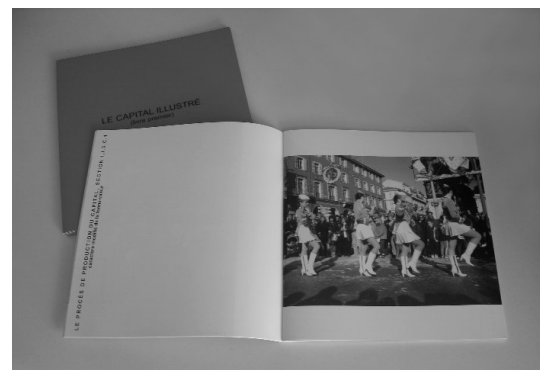
Ainsi, *P.S. par G.D.* est le résultat d'un travail entre la photocopieuse et le manuscrit relié ; un travail en effet, plus qu'une simple photocopie frontale, puisque le livre y a été posé sur la tranche, laissant, au fur et à mesure de l'affaissement, deviner l'intérieur de ses pages. Quand cette opération aboutit finalement à un nouveau livre, c'est à une mise en abîme que l'on assiste puisque c'est bien le livre que l'on voit dans le livre et lorsqu'on le feuillette, c'est encore à un livre feuilleté que nous accédons. Plus les pages défilent et plus s'y confond ce que devient réellement le livre entrouvert entre les mains. Effet qu'amplifie encore l'impression voilée des pages de gauche qui simulent la transparence du papier puisque ce que l'on voit au recto se répercute au verso de chaque page par un effet de calque. Le contenu de ce livre correspond donc à s'y méprendre à la situation de son contenant. Dès lors, *P.S. par G.D.* est un livre-histoire, racontant sa propre création. C'est aussi un livre-temps car son essence est d'être mouvement et qu'en représentant sa propre manipulation au moment même où il se voit manipulé, il désigne le véritable temps du livre : le nombre de la page dans la succession selon l'avant et l'après. Gilbert Dupuis interroge ici le geste par lequel nous pratiquons le livre, ce geste si caractéristique du passage successif des pages. Une telle approche, peut faire songer au dispositif des flipbooks, ces petits livrets produisant au feuilletage un mouvement cinématographique surprenant. Mais son livre ne raconte pas d'événements : ici pas de baisers volés, pas de galop à cheval ; bien au contraire, la lecture s'épuise dans un geste qu'elle explore.

Cf. www.estampes.com/atelier/

JEAN-BAPTISTE GANNE

Déconstruire les images et défaire les idéologies : telle semble être une des principales missions de l'artiste actuel, face notamment à la transformation massive de la réalité en spectacle. Jean-Baptiste Ganne (né en 1972) a choisi d'illustrer le *Capital* de Karl Marx à l'époque où le capital a atteint « un tel degré d'accumulation qu'il devient image », pour reprendre la définition que Guy Debord donne du spectacle ; tel n'était sûrement pas encore le cas à l'époque où Sergueï Eisenstein envisageait de tourner un film dont le scénario se serait inspiré de cet ouvrage célèbre.

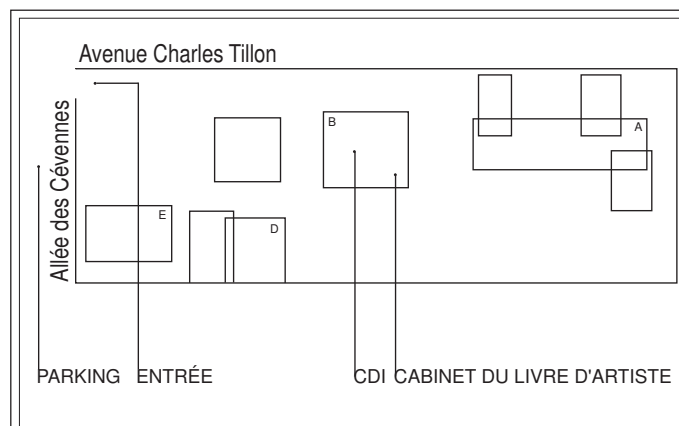
Mais qu'est-ce qu'illustrer le *Capital* lorsque le capital est lui-même devenu image ? Artiste, mais aussi photographe, Jean-Baptiste Ganne remarque laconiquement que « tous ceux qui aujourd'hui font du reportage » - si toutefois ils le font honnêtement - « illustrent le *Capital* ». Dans son *Capital illustré*, chaque photographie renvoie à un paragraphe précis du livre 1 de l'ouvrage de Marx et on a l'étrange impression que l'artiste fabrique les images dont il a besoin pour illustrer le *Capital*, tant elles présentent la réalité de manière exagérée comme des pastiches, des simulacres, voire des métaphores. Mais il n'en est rien : ce ne sont ni des récupérations d'images publicitaires, ni des mises en scènes. Introduites dans un contexte inhabituel qui, de surcroît, rappelle la critique la plus radicale jamais formulée du capitalisme, ces photos semblent précisément dévoiler un sens profond du monde d'aujourd'hui : lorsqu'on les regarde comme des photos de reportage - qui doivent donc rendre compte de la réalité -, on s'aperçoit que cette réalité elle-même est en effet devenue spectacle. Images de l'image donc, elles fonctionnent dans ce livre d'artiste comme des allégories du monde d'aujourd'hui et éveillent la curiosité d'en connaître la partie manquante, à savoir leur versant philosophique.



Jean-Baptiste Ganne, *Le Capital illustré*, co-édition Rennes : Incertain Sens / Clâteaigrion : FRAC Bretagne (Fonds régional d'Art contemporain), 2000.

Le livre de Jean-Baptiste Ganne soulève donc une question fondamentale pour l'art de nos jours : quel statut peut-on encore accorder à l'image si toutes les images sont des « images d'images » ? Lorsque l'objet le plus banal, la technique la plus courante, le support le plus ordinaire sont déjà des représentations marquées - entachées ? - de significations, lorsque toute matière est image, toute démarche est vision du monde, que reste-t-il à l'artiste sinon de les détourner de leur sens ou de les déconstruire, non plus certes à la recherche d'un sens premier ou originel, mais en cherchant à produire une prise de conscience : faire comprendre non pas tant le sens, mais surtout les enjeux de l'image dans la société du spectacle. On ne peut même pas dire qu'il s'agit de comprendre le « vrai » sens de l'image, car - précisément - les enjeux se sont déplacés : il n'y a plus de vérité en image, mais une possibilité de résistance politique dans l'image et à travers elle. Face à cette transformation massive de la réalité en représentation spectaculaire, la stratégie du détournement, théorisée par Guy Debord, apparaît comme une possibilité de résistance majeure, si ce n'est comme une fatalité. En effet, l'artiste d'aujourd'hui ne peut plus se prévaloir de détenir une ultime vérité ; il conçoit plutôt des dispositifs - comme celui de Jean-Baptiste Ganne - qui rendent inévitable le processus de relecture de l'image et donc le remue-ménage des consciences. *Le Capital illustré* rejoint donc les intuitions profondes de Marx : la transformation effective du monde doit s'ajouter à la tâche purement interprétative de la philosophie. Ainsi le livre de Ganne réactualise-t-il les analyses de Marx et engage à les reconsidérer dans le contexte actuel afin que la victoire définitive du capital ne s'accompagne pas d'un obscurcissement définitif par l'image.

Cf. www.documentsdartistes.org/ganne



Depuis avril 2007, le Cabinet du livre d'artiste est accueilli au lycée Victor et Hélène Basch dans une salle annexe au CDI. LYCÉE VICTOR ET HÉLÈNE BASCH, 15 AVENUE CHARLES TILLON, RENNES VILLEJEAN.

Il est ouvert au public le mercredi après-midi hors vacances scolaires de 14h à 18h et sur rendez-vous (contact Coordinatrice du CLA : Aurélie Noury 06 60 48 76 96).

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.

RÉDACTION : ÉDITIONS INCERTAIN SENS, La Bauduinais, 35580 Saint-Senoux
www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens

Achévé d'imprimer à 1000 exemplaires sur les presses des Compagnons du Sagittaire à Rennes, composé en Covington et Baskerville Old Fac sur papier Cylchus 80 g. Dépôt légal octobre 2007. ISSN en cours. Publication gratuite. En couverture : AND TEMPS Peter Downsbrough 2007.