
Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

SANS NIVEAU NI MÈTRE

« 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.

Gratuit gratuit

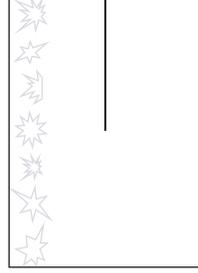
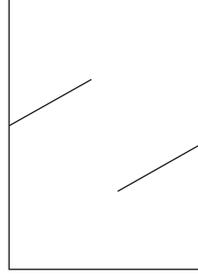
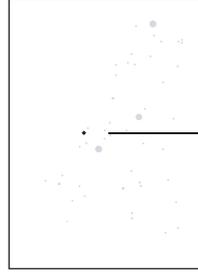
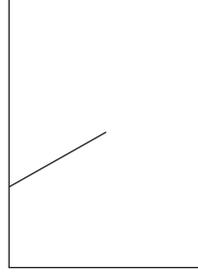
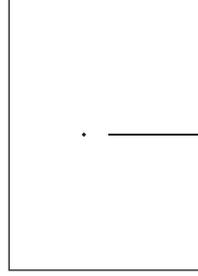
RÉDACTEURS

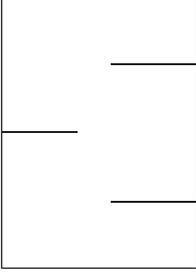
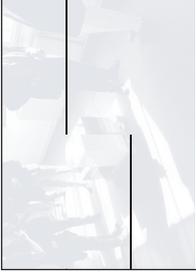
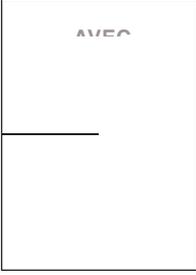
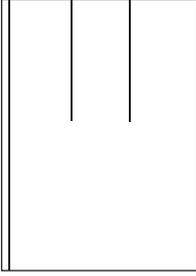
Marc Gontard.....
Leszek Brogowski.....
Aurélie Nourj.....

Janvier 2010

CATALOGUE DES ÉDITIONS INCERTAIN SENS

Numéro 13





L'un des domaines d'excellence de l'université Rennes 2 est celui des Arts avec plusieurs grands projets en cours dont le montage d'un plateau technique pour les arts numériques, dans le cadre du plan Campus, ou l'accueil des Archives de la critique d'art en collaboration avec la DRAC et les collectivités territoriales, sans oublier la Galerie Art & Essai, haut lieu d'expérimentation de l'art contemporain sur le site rennais. Une autre action, dans ce domaine, à laquelle l'université apporte tout son soutien, concerne le Cabinet du livre d'artiste dont on doit la mise en place au professeur Leszek Brogowski. Émanation des Éditions Incertain Sens créées il y a bientôt 10 ans, le Cabinet du livre d'artiste, nouvellement installé dans le bâtiment ÈREVE, a largement fait ses preuves si l'on en juge par les publications, les soutenances de thèses, les expositions, qui configurent l'activité de recherche dans ce secteur.

En effet, le travail qui se fait autour du Cabinet montre que cette recherche, qui va de la théorisation à la mise en œuvre, devient ici une vraie recherche-action contribuant à l'émergence d'un espace spécifique aux arts appliqués. Dans ce sens, le Cabinet du livre d'artiste répond pleinement à l'ambition portée par l'université Rennes 2 de mettre en interaction au sein des formations en art, la recherche, la création et l'ouverture au public d'un lieu de réflexion sur les enjeux mêmes des pratiques artistiques. Car le livre d'artiste est porteur d'une vision sociale de l'art qui l'oppose radicalement à la passion bibliophile de l'amateur des livres de peintre. En choisissant l'objet livre comme support opératoire de la démarche artistique, il ne s'agit pas ici de sacrifier l'espace-papier comme lieu épiphanique de la création mais au contraire de rompre avec le culte de l'esthétisme, de la rareté, et de remettre en cause les mythes de l'inspiration et du génie... Le livre d'artiste se donne plutôt comme produit manufacturé, infiniment reproductible, sans véritable valeur-marché, objet de réflexion plus que de contemplation dont le montage appelle à une interrogation sur la nature même de l'art. C'est dans cette perspective que le livre d'artiste, tout en assumant la fonctionnalité première du livre, nous met en prise avec le procédé de fabrication, par exemple avec le pliage chez Bernard Villers. Chaque dysfonctionnement du produit livre dans l'œuvre, chaque zone de déjouement du sens, devenant ainsi porteur d'un discours méta-critique sur l'art. Andy Warhol ou Marcel Duchamp avaient déjà posé dans leurs productions les plus célèbres la question du statut de l'œuvre d'art. Avec le livre d'artiste le discours méta-critique qui exhibe le procédé technique de fabrication et le caractère industriel de l'objet, entraîne une désesthétisation de l'art où se révèle cette mise en crise de la modernité dans l'aventure postmoderne. Encore faut-il que le postmodernisme soit bien compris comme une forme de retour aux valeurs oubliées de la modernité.

En soutenant le Cabinet du livre d'artiste, l'université Rennes 2 n'a d'autres ambitions que de se constituer en lieu alternatif où l'art, hors de toute contrainte de marché, s'ouvre un nouvel espace entre la réflexion issue de la recherche et l'application qui ici emprunte au livre sa matérialité emblématique.

Marc GONTARD

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

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). Responsable : Leszek Brogowski.

Le Cabinet du livre d'artiste « Sans niveau ni mètre » est une émanation des Éditions Incertain Sens, projet de recherche et de publications de livres d'artistes, initié en 2000 (www.incertain-sens.org ou www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/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 ».)

Achévé d'imprimer à 2000 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. En couverture : A : carton d'invitation n° 1 « Inauguration du Cabinet du livre d'artiste *Sans niveau ni mètre* », V : carton d'invitation n° 2 « Co-éditions », A : carton d'invitation n° 3 « Laurent Marissal *Painterman* : la peinture en un incertain sens », N : carton d'invitation n° 4 « Cartons », C : carton d'invitation n° 5 « Denis Briand : Frosein-Ter* », E : carton d'invitation n° 6 « Hubert Renard : Point de vue », R : carton d'invitation n° 7 « Pascal Le Coq : OXO », M : carton d'invitation n° 8 « Le Livre d'artiste catalogue », A : carton d'invitation n° 9 « Éric Watier : Rétrospective de poche », S : carton d'invitation n° 10 « LJC archive : les inventaires 1997/2007 », Q : carton d'invitation n° 11 « Bernard Villers : La Vue en rose », U : carton d'invitation n° 12 « Peter Downsbrough », É : carton d'invitation n° 13 « INSERTS ».

Nous remercions le département Arts plastiques, l'U.F.R Arts, Lettres, Communication, l'équipe d'accueil Arts : pratiques et poétiques, et en particulier le laboratoire L'œuvre et l'image, ainsi que le service culturel de l'université Rennes 2 pour le précieux soutien apporté à diverses publications répertoriées dans ce catalogue.

LIVRES D'ARTISTES

ÉRIC WATIER, *L'inventaire des destructions*, 2000

[100 p.], dos collé, impression noir & blanc, 19 x 13,5 cm, ISBN 2-914291-00-0, 1000 ex., épuisé.



Les uns après les autres, défilent sur les pages de ce livre les artistes qui ont volontairement détruit leurs propres œuvres. Convoqués par des formules brèves et sobres, mais non

sans commentaire discret de l'auteur, les quatre-vingt-dix-neuf cas de destructions interrogent la création dans ce qu'elle a d'essentiel : objet ? processus ? attitude à l'égard

du monde ? Le livre qui se veut lui-même vulnérable, sans

couverture ni page de titre, consacre sa centième formule à sa propre présentation.

YVES CHAUDOUËT, *My Truck is a Boat*, 2000

[14 p.], leporello, impression couleur, 13 x 13 cm, ISBN 2-914291-04-3, 6€, 1200 ex.

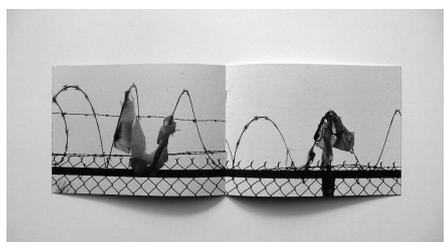


Le bateau qui fait la navette entre St Vaast la Hougue et l'île de Tatihou doit être amphibie, à cause de la rapidité de la marée dans cette rade. Le déplacement possible ou empêché et les moyens de transport sont

les sujets de prédilection de l'auteur, ce qui explique sa sympathie toute particulière pour ce bateau-camion, bloqué quelques heures sur le fond de la mer. Yves Chaudouët était à bord le jour où, pour la première fois de sa carrière, un de ses pneus a crevé. La forme du livre-dépliant organise les photos qu'il a prises en une structure narrative complexe, ouvrant, par là même, diverses perspectives sur l'événement.

ROBERTO MARTINEZ, *Chicago*, 2000

[12 p.], agrafées, impression noir & blanc, 17,5 x 24 cm, ISBN 2-914291-01-9, 3€, 1000 ex.



Série de photos prises à Chicago (*the windy city*) de sacs en plastique qui volent et finissent accrochés dans les arbres, les barbelés, les grillages. Traces

évanescences d'un achat, réduites à l'état de peaux déchirées, nouées aux arbres, comme des décorations dénaturées. Dans cette ville grande et riche où des quartiers entiers sont abandonnés, laissant les traces d'hommes se disperser par le vent, les sacs en plastique, telles les bannières d'une arme décimée, se transforment discrètement en une métaphore du libéralisme.

JEAN-BAPTISTE GANNE, *Le Capital illustré*, 2000

Coédition avec le FRAC Bretagne (Châteaugiron) et la Galerie Françoise Vigna (Nice), [48 p.], agrafées dans un coffret car-

tonné, impression couleur, 18,6 x 17,3 cm, ISBN 2-914291-03-5, 1000 ex., épuisé.



Le *Capital* en question est celui de Marx. Un livre philosophique et mythique, mais aujourd'hui, paradoxalement, absent des débats. L'idée, audacieuse, de l'auteur est d'illustrer un ouvrage

philosophique, dont on sait le caractère complexe et abstrait. Le livre est composé de photographies dont chacune renvoie à un chapitre, une section et un paragraphe précis de l'ouvrage, ce qui ne manque pas d'humour, mais aussi d'efficacité, dans la mesure où cette stratégie éveille une curiosité pour connaître la partie manquante de l'image, à savoir son versant philosophique. Une piste interprétative est tout de même déjà présente dans l'image à travers l'évocation, à chaque fois, d'un concept-clé de l'analyse philosophique correspondante. Les photos de l'auteur jouent sur le mode du détournement, illustrant avec intelligence et un clin d'oeil le monde d'aujourd'hui.

ÉRIC WATIER, *Ceux qui ne détruisent pas*, [2001], 2009

[8 p.], agrafées, impression noir & blanc, 13,5 x 19 cm, 1€, 250 ex. (2^e édition).



Publié en 2001 et réédité en 2009 comme *post scriptum* à *L'inventaire des destructions*, le fascicule de 8 pages, *Ceux qui ne détruisent pas*, est un recueil paradoxal : sont-ils si peu nombreux, en effet, ceux qui ne détruisent pas ? Alors que *L'in-*

inventaire des destructions, recueil de 100 pages, rappelait un vieux principe anarchiste, repris par les surréalistes et d'autres avant-gardes, selon lequel la création et la destruction forment un couple dialectique, *Ceux qui ne détruisent pas* rapporte des cas d'artistes qui pour diverses raisons - soit parce que c'est leur stratégie en tant que « ramasseurs », soit parce qu'ils croient à la valeur de tout ce qu'ils font, etc. - ne détruisent rien et gardent tout.

GILBERT DUPUIS, *P.S. par G.D.*, 2001

Coédition avec le FRAC Bretagne (Châteaugiron) et Les Carnets de l'atelier (Rennes), [32 p.], dos carré collé, impression noir & blanc, 15 x 15 cm, ISBN 2-914291-08-6, 10€, 1500 ex.



« Pages manuscrites de Pierre Soulages, mises en images et en livre par Gilbert Dupuis », comme l'auteur l'explique lui-même dans le colophon. L'histoire de ce livre commence en 1979, lorsque le peintre confie à Gilbert Dupuis une

grande page manuscrite et accepte qu'elle devienne la « matière première » d'un livre. Découpée, pliée et reliée, elle aboutira en 1982 à un premier livre à exemplaire unique. *P.S. par G.D* est l'effet de son contact avec le photocopieur : livre dans le livre, livre feuilleté et à feuilleter, livre d'écriture en images, l'écriture qui aboutit au livre par un détour.

LEFEVRE JEAN CLAUDE, *Pennadoù da heul / Textes pour suite*, 2001 [114 p.], dos carré collé, impression noir & blanc, 20,5 x 15,5 cm, ISBN 2-914291-05-1, 6€, 1000 ex.

En 1983 sont fondées LJC Archives, « lieu centralisé et mode de gestion de l'activité développée par Lefevre Jean Claude ». *Textes pour suite / Pennadoù da heul* comporte deux textes provenant de LJC Archives, l'un enregistré sous le sigle 52JDC1995, l'autre - PRO 1985877900. Extrait :

Vendredi 2 juin 2000, Découverte du site de l'association Éditions Incertain Sens, avec la présentation de son projet éditorial et programme de publication de livres d'artistes.

E.mail de mon correspondant des Ed. Incs accusant réception de PRO1985879200, l'un des deux textes préparés pour publication. Traduction confiée aux professeurs et étudiants bretonnants.

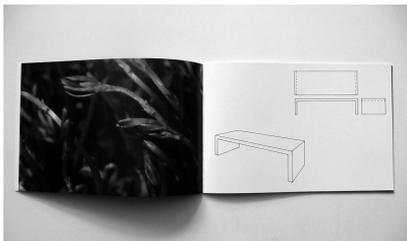
Je dois très rapidement communiquer le titre de l'ouvrage, le nombre de pages et le format retenu. Possibilité d'une présentation de l'ouvrage sur le modèle d'un texte de quatrième de couverture. Penser à un extrait du texte 'LCJ Index' de Jean-Charles Agboton-Jumeau, Omni-bus, Octobre 1995, n° 14, p. 2-3. Enquête auprès du secrétariat des galeries de Villepoix et Crousel afin de retrouver le lieu exact où était "exposé" la boîte de livres d'artistes de Marie-Ange Guillemot, boîte, dont une version nomade doit être présentée à La Napoule dans le cadre de la manifestation organisée par Anne Mœglin-Delcroix.

Envoi du texte "L'appartement" + lettre à Yannick Miloux, directeur du FRAC Limousin, en réponse à sa demande de renseignements sur l'exposition Le Décor, réalisée à Limoges, 21 juin - 10 juillet 1993 [cat.], Jean Geslin commissaire.

Ne pas oublier la maquette de couverture de Travaux sans suite pour Leszek Brogowski. Lui adresser en même temps les pages revues et adaptées de 52JDC1995 l'un des deux textes de la publication.

HUBERT RENARD, *Stille Gesten*, 2001

[28 p.], agrafées, impression couleur, 16 x 24 cm, ISBN 2-914291-07-8, 7€, 1000 ex.



Le catalogue est une publication accompagnant l'exposition d'un artiste ; *Stille Gesten*, publié à l'occasion de l'exposition d'Hubert Renard à la Kunsthalle de Krefeld en 1990, a

toutes les apparences d'un catalogue (les reproductions des œuvres, un bref texte de l'artiste, le colophon précisant les dates, le lieu, le commissariat de l'exposition, etc.), mais il est publié comme livre d'artiste. Peut-on dire que chaque artiste met en œuvre sa biographie artistique ? En tout cas, une bonne part du travail d'Hubert Renard consiste à mettre en œuvre une biographie artistique possible et probable d'Hubert Renard ; *Stille Gesten* en est un épisode et un document. Dans une démarche sociologique, l'artiste explore les modalités de la présence de l'art dans les sociétés d'aujourd'hui : à l'époque où le simulacre met en crise la différence entre la réalité et sa représentation, l'artiste est-il encore le créateur des œuvres ou est-il devenu plutôt le fabricant et le médiateur des documents sur l'art.

ANTONIO GALLEGÓ, *Un Moment*, 2002

Publié avec le concours du département Arts Plastiques de la DRAC Ile de France et de l'Akademie Schloss Solitude (Stutt-

gart), [30 p.], agrafées, impression couleur, 10 x 26 cm, ISBN 2-914291-02-7, 6€, 1000 ex.



Métaphore cosmique du premier mot, *Un moment* joue sur plusieurs registres : photos, typographie, sonorité poétique... Par un glissement insensible entre les mots,

leurs sens, leurs sons dans diverses langues, il opère un rapprochement poétique entre l'attente d'un moment où le tonnerre tombe du ciel et le premier mot qui, tel un éclair, résonne dans un paysage menaçant. Reflété au fond du paysage, le *moment* sonne à l'oreille comme *maman*. Poème sonore qui emprunte sa forme au livre.

VÉRONIQUE HUBERT, *Histoire de la FAGM. Hypersensibilité H - grosse fatigue*, 2002

Coédition avec le FRAC Bretagne (Châteaugiron), 78 p. et un cd rom, dos carré collé, impression couleur, 15 x 15 cm, ISBN 2-914291-06-X, 10€, 1000 ex.



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'hy-

persensibilité 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.

HUBERT RENARD, *La Conférence des échelles*, 2002

Coédition avec le Présent composé (Rennes), cd rom, ISBN 2-914291-14-0, 5€, 1000 ex.

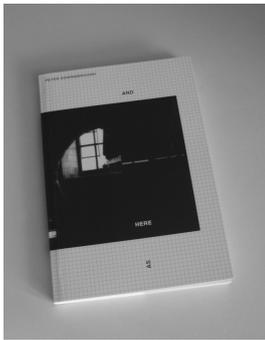


Enregistrée le 12 mars 2002 à l'Université Rennes 2 Haute Bretagne, *La Conférence des échelles* est une tentative de l'auteur pour lire son propre travail à travers le filtre particulièrement révélateur qu'est la notion d'échelle, thème

central de son livre *Stille Gesten*. Le public y est confronté à différents niveaux de langage. Dans cette intervention la révélation de la fiction devient un élément de celle-ci.

PETER DOWNSBROUGH, *AND HERE AS*, 2002

Coédition avec le FRAC Bretagne (Châteaugiron), [72 p.], dos carré cousu collé, impression noir & blanc, 16,5 x 11 cm, ISBN 2-914291-13-2, 8€, 1500 ex.



Dans les travaux de Peter Downsbrough, aussi bien ceux qu'il installe dans l'espace urbain, que ceux qui prennent la forme de livre, on retrouve un « vocabulaire » plastique identifiable comme étant le sien : des mots dont la forme se transforme (recto/verso, coupure/séparation, *slashe sécant*, etc.) sont associés à quelques formes graphiques simples (carré, grille, aplat) pour former une structure dont les configurations sont comme autant d'énoncés à lire. *AS/IF, SET/ABOUT, IN/OUT, HERE/OR/THERE, LIMITES/TIME, AGAIN/BUT* sont des mots que l'on trouve dans *AND HERE AS*. Le lecteur est invité à faire des hypothèses : « Fixe le temps, ici ou là, car le temps contient tout, mais le temps est l'entre-deux - *BETWEEN* -, avec ou sans contexte - *WITHIN, WITHOUT* -, c'est le temps qui limite, en tant que fixé ; il contient tout - *CONTAIN/S* -, cantonne-le donc, et fixe le temps dans le temps ». Mais il ne faut pas oublier qu'aucun discours ne parviendra à épuiser l'idée que portent les formes plastiques.

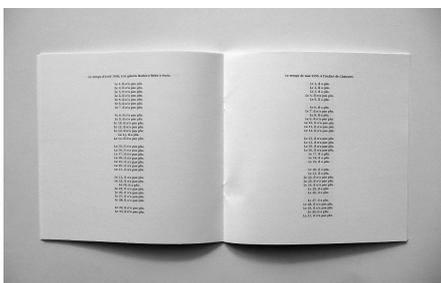
herman de vries, *argumentstellen*, 2003

Coédition avec le FRAC Bretagne (Châteaugiron), [48 p.], dos carré cousu collé, impression noir & blanc, 29,7 x 21 cm, ISBN 2-914291-17-5, 8€, 1250 ex.

Dans ce projet datant de 1968, herman de vries se réfère au *Tractatus* de Wittgenstein, et c'est la façon dont il le fait qui fonde l'idée de ce livre. *argumentstellen* confronte l'expression quelque peu énigmatique du *Tractatus* au sens tangible des références que le discours wittgensteinien met en scène et à l'imaginaire qu'il mobilise. C'est ce travail du concret et du tangible, aussi "minimaliste" soit-il, qui met le lecteur sur la voie de la recherche du sens de l'énigme. "Avant de philosopher, il faut vivre", dit Henri Bergson. Dans la simplicité stupéfiante de son approche, le livre de de vries propose une piste nouvelle et originale pour relire Wittgenstein, et peut-être aussi pour confronter l'art à la pensée philosophique en général.

PATRICK DUBRAC, *La Sculpture : les pluies*, 2003

[20 p.], agrafées, impression noir & blanc, 21 x 21 cm, ISBN 2-914291-12-4, 3€, 1000 ex.



La sculpture : les pluies est un projet que Patrick Dubrac entreprit le 1er janvier 1996, qui consiste à collecter et faire collecter les pluies, par plusieurs personnes simulta-

nément, en plusieurs lieux, pendant 100 mois de suite. S'il choisit le livre - cet objet fragile composé de feuilles de papier enduites de vie - pour documenter les fruits de ce travail, il en fait par là même le lieu de la confrontation de la puissance naturelle qui se déchaîne (inondations ou sécheresses) et de la mesure que l'homme tâche de lui imposer (cartographie, diagrammes, urbanisme ; au pire : documentation des catastrophes naturelles). Il en est pour cette collecte des pluies comme pour tous les grands livres : c'est le temps qui l'écrit. Temps au sens double au demeurant, d'une part le temps qu'il fait, temps météorologique, à la fois cos-

mique et psychologique (rien ne remonte aussi promptement le moral qu'un coup de soleil en janvier), d'autre part le temps qui passe, temps nécessaire pour engager la réflexion et la partager avec les autres.

ESTELLE FRÉDET, *Histoire de bouts de...*, 2003

[32 p.] et un cd audio, dos carré cousu collé, impression couleur, 15 x 15 cm, ISBN 2-914291-10-8, 10€, 1000 ex.



La force de ce livre d'artiste vient de quelque chose de très classique, à savoir du contenu des paroles, enregistrées lors des entretiens avec Madame Landini, une Marseillaise de 84 ans. Elle raconte sa vie, entièrement concentrée sur un amour

vécu dans sa jeunesse. Bien que malheureuse, cette rencontre d'un homme continue à interroger toute sa vie, et génère des paroles d'une profonde sagesse qui sont en même temps celles d'un perspectivisme effrayant. "Je me laisse vivre, c'est tout", dit-elle. Dans le livret, autour de ces paroles, Estelle Frédet agit ambiance, document, poésie, réflexion. Et évoque Serge Daney : "La question de l'énonciation est toujours liée à celle du pouvoir : pouvoir parler, pouvoir ne pas parler, pouvoir parler autrement".

[ÉRIC WATIER], *Un Livre (Un pli)*, 2003

[4 p.], pliées, impression noir & blanc, 19 x 13,5 cm, 1000 ex.



C'est anonymement qu'Éric Watier publia *Un livre*, simple carton de 19 x 27 cm plié en deux, avec « Un livre » imprimé à la première page, et « Un pli » à la troisième. Véritable « carré noir » du livre d'artiste (en 1913

Kazimir Malevitch choisit le carré noir comme la forme élémentaire de la peinture), source de procédés inédits de l'art, ce principe - un livre, un pli - donne lieu par ailleurs à une production foisonnante de publications, très modestes certes, mais en même temps élémentaires. On trouve parmi elles des interrogations politiques, sur l'Intifada par exemple (*Scrupule*) ou sur le *Libéralisme*, des pamphlets (*Bonnet blanc. Blanc bonnet*), des commentaires d'actualité (*Monsieur Raffarin, que pensez-vous des pauvres ?*), des regards critiques sur la société (*Architectures remarquables*), des réflexions philosophiques (*À ta mort, tu n'emporteras que ce que tu as donné* ou *Je sais*), de savoureux pastiches documentaires, comme *Le catalogue des prix d'amour de Mademoiselle Lapompe* (1915), sans parler de livres plus difficiles à classer comme *s(he)*.

ANNE ET PATRICK POIRIER, *Dangerzone*, 2004

Coédition avec le FRAC Bretagne (Châteaugiron) et le centre d'art La Passerelle (Brest), [6 p.] et un dvd, agrafées, impression couleur, 20 x 14 cm, ISBN 2-914291-21-3, 10€, 1250 ex.

Depuis de nombreuses années, les artistes attirent 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. Leurs travaux, aux apparences de reconstitutions archéologiques,



pariaient sur des hypothèses poético-métaphoriques, afin de se représenter le possible dans la vie de la société humaine. Mais dans les travaux plus récents, *Dangerzone* notamment, on croit découvrir non plus des civilisations 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 d'aujourd'hui ou de demain.

AAMCQ AIYCI IAOSA QIEIQ MAOSC OIGOO QIMWI WIAGI YAQA, 2005
64 p., dos carré collé, impression noir & blanc, 18 x 11 cm, ISBN 2-914291-24-8, 5€, 1000 ex.



... tels sont le titre et l'auteur confondus de ce livre. Il est, en effet, entièrement crypté. Composé d'une suite de courtes séquences de quatre ou cinq lettres, il ne laisse en « clair » que le n° ISBN et le prix du livre. Or, ce sont des axiomes sur lesquels peut miser l'interprète déterminé à en percer

le sens caché. Quelques pages ont en effet été déjà lues ainsi. Geste pouvant paraître provocateur et futile, accablant pour le lecteur, le cryptage n'est pourtant pas une opération étrangère au processus artistique, bien qu'il soit pris ici au pied de la lettre. Les militaires l'utilisent pour protéger le contenu du message ; mais les artistes parfois aussi. Le sens figuré, qui est une autre forme de cryptage, défie la censure et mobilise l'intelligence du lecteur. « Ne me comprenez pas trop vite », lançait André Gide à ses lecteurs. Comprendre une œuvre est un défi, toujours une aventure, parfois un risque.

CHRISTOPHE VIART, *Têtes ou queues*, 2005
Coédition avec les Éditions Théo, 93 p., dos carré cousu collé, couverture rempliée, impression couleur, 21 x 16 cm, ISBN 2-914291-22-6, 9€, 1000 ex.



Têtes ou queues et *La Gamme* résultent d'échanges autour de *Moby Dick* de Herman Melville, engagés par l'auteur à l'occasion d'une résidence d'artiste à la Médiathèque de Saint Herblain en 2002. Le livre, s'il en est, celui de Melville - inachevé et

inépuisable, vériste jusqu'à être prophétique, donne lieu à d'autres livres : ceux de Christophe Viart, dont deux sont pour l'instant sortis, qui, autour de *Moby Dick*, tissent un espace imaginaire d'innombrables associations d'images, de formes,

d'événements... Seules les légendes qui en précisent les sources accompagnent ces images dont le sens vient souvent des relations qui les lient à d'autres images ou à d'autres textes ; ces associations, il faut les rechercher parfois avec beaucoup de *Witz*. En effet, de multiples textes les traversent, ceux de Melville bien sûr, mais d'autres également, de même que les images - celle de la baleine en premier lieu ou du Léviathan - fondent la puissance de *Moby Dick*.

CHRISTOPHE VIART, *La Gamme*, 2005
Coédition avec les Éditions Théo, 45 p., dos carré cousu collé, couverture rempliée, impression couleur, 21 x 16 cm, ISBN 2-914291-22-1, 6€, 1000 ex.



« Grande Élection contestée pour la Présidence des États-Unis. Voyage de pêche à la baleine par un nommé Ismaël. Batailles sanglantes en Afghanistan ». Ces lignes sont extraites de *Moby Dick* de Herman Melville,

écrit et publié en 1851, sans aucun succès, malgré une grande ambition littéraire de concilier roman d'aventures et parabole mystique, genre épique et réflexion philosophique. Ces lignes, reproduites à la page 31 du livre de Christophe Viart, donnent la clé à la lecture de quelques uns des images de *La Gamme* : le drapeau américain qui brûle à Peshawar le 19 septembre 2001 (page 3), un homme qui se jette d'une des Twin Towers en feu le 11 septembre 2001 (page 5), la carte des combats en Afghanistan, publiée par *Le Monde 2* le 11 octobre 2001 (page 19), et à d'autres. Mais pourquoi le « maudit bic » ? - L'auteur du livre découvre avec étonnement qu'au moment même où sortent *La Gamme* et *Têtes ou queues*, Peter Szondi publie un livre sur les prophéties de Melville.

BRUNO DI ROSA, *Le Carnet bleu*, 2005
2 volumes, 194 p., dos carré cousu collé, impression noir & blanc, 17,5 x 11,5 cm, ISBN 2-914291-11-6 / [192 p.], dos carré cousu collé, impression une couleur, 17,5 x 11,5 cm, ISBN 2-914291-26-4, 15€, 1000 ex.



[¹ Le Carnet Bleu compte à ce jour 31 carnets réalisés selon les mêmes contraintes : tous les jours une page de format 11 sur 17 cm à petits carreaux est produite ; elle s'ouvre par le dernier mot de la page du jour précédent. Chaque

page est écrite au stylo bic bleu. Le 31^e livre est un moment d'un processus continu, durable, par principe infini. Il en est un détail sans singularité parce qu'il est généré par ces contraintes définitives et parce que, comme les autres carnets, il vise un objectif constant.]
[...² Le 31^e livre du Carnet Bleu est doublement reproduit, par un fac-similé et par une « traduction » dactylographiée. Le texte original y a été corrigé et remanié en certaines de ses tournures. Par cette double présentation, les qualités de chacun des exemplaires se nuancent mutuellement. Parce que

ces deux volumes se côtoient, le 31^e livre n'est ni l'édition d'un texte littéraire, élaboré comme entité finie, ni la reproduction d'un objet plastique. Ces volumes sont deux moments de l'existence d'un texte ; le fac-similé donne à percevoir son processus génératif. La présente édition est l'occasion de lui offrir une « doublure » qui, elle, sert la lecture.

Le 31^e livre est une ponction, un morceau arraché au vaste ensemble constitué des 31 carnets existants. Une page s'y écrit après une autre ; le travail se fait selon un processus additif, linéaire. La méthode d'écriture attache les pages les unes aux autres, donnant l'image d'un long ruban textuel ininterrompu. C'est penser le texte du point de vue de l'acte d'écriture. Ce point de vue, le volume dactylographié le déplace : les pages y apparaissent comme entités isolables car l'égal remplissage des pages manuscrites est perdu, et qu'alors est amoindri l'effet de continuité de l'ensemble. La lecture peut se faire oublieuse de l'ordre chronologique de production et profiter, pour cheminer, de cette autre géographie dont le texte est ainsi doté. » Pascale Borrel

LAURENT MARISSAL, *PINXIT 1997-2003*, 2005

226 p., dos carré cousu collé, impression noir & blanc, 22 x 14 cm, ISBN 2-914291-18-3, 10€, 1000 ex.



« Été 1993, peintre, Laurent Marissal est employé comme agent de surveillance au musée Gustave Moreau. D'avril 1997 à janvier 2002, il fait de cette aliénation la matière de sa pratique. Il utilise à des fins picturales le temps de travail vendu au ministère de la culture.

Il détourne sa force de travail vendue au musée, se réapproprie ce temps moyen de *subsistance* et le transforme en temps *moyen d'existence*. Cette désaliénation, dont le principe privilégié est le recouvrement du temps, se matérialise dans des actions liées à sa pratique : peindre, écrire, lire...

À son insu, le musée rémunère une production dont il n'aura pas la jouissance. Ce rapt est systématisé.

Hiver 1998, il ouvre une section syndicale CGT, outil administratif, pour concrétiser son projet pictural : modifier réellement les conditions, le temps et l'espace de travail.

Décembre 2001, il prend congé du ministère de la culture et quitte la CGT. Printemps 2002, il lève un coin du voile. Été 2006, les éditions Incertain Sens publient *Pinxit 1997-2003 Laurent Marissal*, recueil des actions picturales et clandestines. »

YANN TOMA, *Faut-il abolir Ouest-Lumière ?*, 2005

64 p., dos carré cousu collé dans un coffret cartonné, impression noir & blanc sur papier orange, 21 x 13 cm, ISBN 2-914291-22-X et 2-913988-09-1, 7€, 1000 ex.



Avec son réseau tentaculaire d'abonnés, son ubuesque président à vie, manipulant avec de grosses ficelles des légions d'agents subalternes et de détracteurs cooptés, Yann Toma a su faire de *Ouest-Lumière* une fiction heuristique.

Heuristique, car, à cette fiction d'entreprise réticulaire, indéfinissable, néolibérale, correspond une réalité économique : la colonisation du monde vécu par le capital, rendue possible par le biais de la généralisation du travail immatériel, dont l'artiste incarne l'idéal type. Entreprise immatérielle, *Ouest-Lumière* est emblématique de ces métamorphoses de la composition anthropologique du travail dans nos sociétés où, à l'économie fordiste fondée sur la production d'objets, se substitue une rationalité post-fordiste dont le fondement devient la production de sujets consommateurs d'objets. Les « dispositifs de subjectivation » dont parle Deleuze, que le monde de l'art contemporain, dans un mélange de candeur et de cynisme propre à lui, s'emploie, à son insu peut-être, rarement à son corps défendant, à mettre à la disposition des industries de l'immatériel, se voient, à *Ouest-Lumière*, mis en évidence pour ce qu'ils sont : des dispositifs de production de nouveaux secteurs d'accumulation capitaliste. Telle est la dimension politique de l'entreprise fictionnelle de Yann Toma, c'est aussi son abyssale ambivalence. D'où la question : *faut-il abolir Ouest-Lumière ?* Stephen Wright

ROBERT BARRY, *Autobiography*, 2006

Coédition avec le FRAC Bretagne (Châteauguiron), [232 p.], dos carré cousu collé, impression couleur, 22 x 12 cm, ISBN 2-914291-16-7, 30€, 1000 ex.



Que peut signifier « auto » dans l'*Autobiography* de Robert Barry ? Au lieu d'un récit de la vie de l'artiste, écrit par lui-même, elle montre les visages fantomatiques de personnes proches de l'artiste :

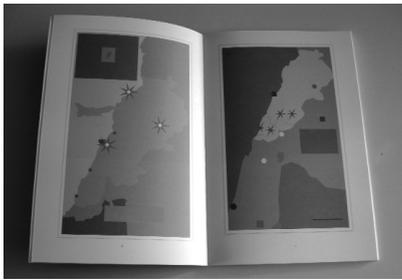
sa famille, ses amis, ses *fellow artists*, ses collectionneurs, etc. Décentrée par rapport au narcissisme, typique non seulement pour ce genre littéraire, mais aussi par rapport au mythe tonitruant de l'artiste, elle rompt avec la conception égocentrique de la création et invite le spectateur à chercher des tonalités émotionnelles ou des résonances poétiques que lui inspireraient les associations de ces visages et des mots - séparés et énigmatiques - imprimés sur les pages de cette *Autobiography*.

C'est peut-être le spectateur / lecteur qui est appelé à l'écrire ? « Je ne rejette rien, dit Robert Barry, ni l'intuition, ni la rationalité, ni le romantisme [...]. Je pense qu'il y a aussi un contexte émotionnel. Même s'il est très difficile de discuter de ce genre de choses et si certains philosophes du langage disent que l'on ne peut pas en discuter. Mais de ne pas pouvoir en discuter ne signifie pas qu'on ne puisse pas les incorporer dans une œuvre ».

DENIS BRIAND, *A Last Slata Atsal. Petit atlas des irritations du monde*, 2007

35 p. et un dépliant, dos carré cousu collé, impression couleur, 30,5 x 20 cm, ISBN 2-914291-29-9, 13€, 1000 ex.

« Collectées dans la presse entre 1999 et 2007, les cartes géopolitiques que rassemble le *Petit atlas des irritations du monde* présentent une cartographie de territoires en guerre. Ces cartes, auxquelles ont été retranchés leurs signes linguistiques, donnent à voir, au travers de leurs silhouettes et de leurs symboles cartographiques aisément identifiables,



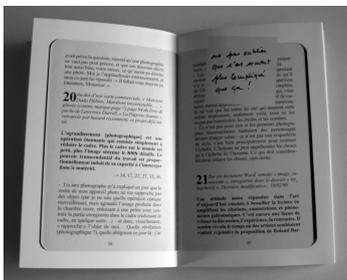
une représentation codifiée des conflits du monde. Comme les anagrammes qui forment son titre et dont on prétend qu'ils découvrent parfois le sens caché des mots, l'étrange Atlas de Denis Briand

dévoile l'envers des cartes et révèle l'impensé des pratiques cartographiques.

Recueil d'images que l'on contemple pour le plaisir de l'œil, il s'offre aussi comme un livre destiné à l'exercer, comme un manuel qui met à l'épreuve la mémoire de notre savoir géographique. À la fois familières et étranges, les cartes de l'Atlas sollicitent un travail de reconnaissance mais s'emploient aussi à dérouter notre mémoire cartographique. À voir ou à contempler, le *Petit atlas des irritations du monde* semble relever d'une cartographie fictive qui a vocation à focaliser l'attention sur l'économie visuelle des cartes et à interroger ce que nos « lectures » y projettent. Il déplace ainsi le regard que nous portons sur les cartes, en montre les points aveugles et interroge les rapports que nous entretenons avec elles ou les usages que nous en faisons au travers d'une expérience qui réveille notre regard. Entre savoir et pouvoir, entre imaginaire et réalité, la cartographie est un art fluide : le *Petit atlas des irritations du monde* en offre une remarquable illustration. » Laurence Corbel

HUBERT RENARD, *Des Illusions ou l'invention de l'art. Un livre d'Alain Farfall*, 2008

64 p., dos carré cousu collé, impression noir & blanc et une couleur, 17 x 11 cm, ISBN 2-914291-30-2, 10€, 1000 ex.



Des Illusions, ou l'invention de l'art, est un ouvrage écrit en 2000 dans lequel le célèbre critique d'art Alain Farfall nous offre des pensées libres et profondes, souvent drôles, observant que l'effondrement de ses grandes certitudes des années 80 a

laissé place à l'intuition selon laquelle le travail de l'art doit se faire, encore, ailleurs, *au risque d'abandonner l'art là où il se trouve*. Le protocole du livre est simple : il s'agit de fabriquer de toute pièce et rétrospectivement un carnet de notes, à partir de mots semés sur des bouts de papiers dans ses archives. 38 notes sont ainsi retranscrites, suivies d'annotations permettant à Farfall de les actualiser, voire de les contredire. Un système de renvois nous invite à nous emparer du texte pour piocher dedans, pour penser avec l'auteur. La mise en page du livre, réalisée par Hubert Renard, reproduit un petit carnet. C'est une sorte de reprint. C'est une image. À nous lecteur de décider s'il s'agit d'un vrai livre ou de sa reproduction. Mais la reproduction d'un livre fait-elle de celui-ci un faux livre ? Sur un post-it collé (c'est à dire imprimé) page 39, il est écrit de la main de l'auteur : *Ne pas oublier que c'est souvent plus compliqué que ça !*

ANNE ET PATRICK POIRIER, *Petit Guide. Exotica*, 2008
Coédition avec le FRAC Bretagne (Châteaugiron), [88 p.] et un cd audio, dos carré cousu collé, impression couleur, 20 x 14

cm, ISBN 2-914291-28-0, 25€, 1000 ex.



Publié sous la forme de *Petit guide. Exotica*, ce livre d'artiste est fait selon le modèle d'un guide touristique qui à l'aide d'un texte, imprimé dans le livre mais aussi lu par une hôteesse et enregistré sur un CD audio

joint au livre, conduit le visiteur à travers les images d'un site archéologique. Le texte est maintenu dans une poétique d'objectivité et de démonstration qui ne laisse aucune place au doute et à la réflexion. *Petit guide. Exotica*, représente en photos une ville tombée en ruine, puis conservée comme patrimoine et visitée comme nous, les occidentaux, visitons des sites d'autres civilisations disparues. Seulement cette ville ressemble étrangement à nos villes d'aujourd'hui, et le texte adopte une perspective du « futur antérieur » : la ville d'Exotica a vécu son apogée au milieu du XXI^e siècle, aujourd'hui elle est en ruine.

JESSICA STOCKHOLDER, *Coating*, 2009

Coédition avec la galerie Art & Essai (Rennes), le FRAC Bretagne (Châteaugiron) et la Galerie Obadia (Paris), [48 p.], dos carré cousu collé, impression couleur, 21 x 21 cm, ISBN 2-914291-31-0, 12€, 1500 ex.



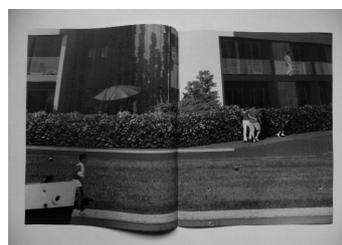
« Coating » signifie recouvrement. C'est un terme *pictural*. Pourtant le livre présente une série de *photos* que l'artiste utilise comme des *esquisses* de ses *installations*. *Coating* est donc un livre « trans-

disciplinaire », s'il en est. Il montre non seulement l'intérêt de l'environnement quotidien du point de vue à la fois pictural et sculptural, mais encore l'annulation des frontières entre photographie et dessin, installation et peinture, etc. Sans doute est-il aussi la confirmation du refus de l'artiste de se déterminer en fonction de compétences disciplinaires ; Jessica Stockholder s'en sert librement en fonction du projet qu'elle porte.

Il en est peut-être également ainsi pour le rapport entre le livre et la galerie, puisque *Coating*, dont la réalisation fut assistée par Mari Linnman, a été publié à l'occasion de l'exposition de Jessica Stockholder « Lumps Bumps and Windy Figures Too », qui a eu lieu à la galerie Art & Essai de l'université de Rennes 2, du 16 novembre au 19 décembre 2008.

MATHIEU TREMBLIN, *Document non contractuel*, 2009

[20 p.], agrafées, impression couleur, 27 x 22 cm, ISBN 2-914291-33-7, 5€, 1000 ex.



Document non contractuel, dont la forme s'inspire de catalogues de vente des grandes surfaces, offre au lecteur une série de photos couleur qui représentent une vision consternante, et pourtant très répandue, du bon-

heur : des jeunes gens et des enfants, tous souriants, devant leurs habitations neuves, accueillantes et plongées dans la verdure, situées dans des contrées où il fait toujours beau. Cependant, cette première impression est aussitôt remise en cause par la présence, bien que discrète, dans ces photos de divers éléments qui en perturbent la lecture : perspective bizarrement déformée, rivets ou traces de vandalisme et de l'érosion naturelle sur la surface de la représentation. Destinées à la lecture, car reproduites dans un livre, les photos prises par l'artiste n'en finissent pas de révéler l'imposture de ce qui s'offre au regard comme des images de la réalité. Le livre s'avère être une mise en abîme, où ce qu'il y a de plus proche de la réalité, sont les trous dans la surface de ces représentations.

BERNARD VILLERS, *La Carte de Tendre*, 2009

Coédition avec le FRAC Bretagne (Châteaugiron), carte pliée, impression deux couleurs, 28,5 x 12,2 cm (format plié), 57 x 73,2 cm (format ouvert), ISBN 2-914291-32-9, 5€, 2000 ex.



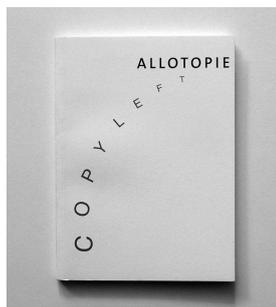
Ce livre de Bernard Villers affirme son sens par la forme même du pli : *La Carte de Tendre*. Le schéma qui explique l'ordre des plis est d'ailleurs imprimé à la dernière page de la carte pliée, et une partie du tirage laisse à ses futurs lecteurs le soin de lui conférer sa forme propre. « Tendre » est le nom d'un pays imaginé au XVII^e siècle ; la Carte de Tendre est donc une représentation topographique et allégorique

de la vie amoureuse, dont la première version date d'il y a plus de 300 ans. La dernière, celle de Bernard Villers, est peut-être une nouvelle interprétation d'*Et in Arcadia ego*; on voit se croiser en elle deux séries de recherches développées par l'artiste depuis plus de trente ans, l'une construisant une poétique du pli, l'autre retrouvant l'esprit de ses premiers livres d'artiste qui prolongeaient la pratique picturale dans l'espace du livre. La carte proprement dite imaginée par Bernard Villers est en effet marquée d'une valeur poétique forte, mais purement picturale. Ce livre peut donc être lu comme une nouvelle topographie du bonheur en peinture.

COLLECTION VARIA

MICHEL GAILLOT, EMMANUELLE GALL, ANTONIO GALLEGÓ, ROBERTO MARTINEZ, JEAN-CLAUDE MOINEAU, ÉRIC WATIER, *Allotopie n°B : « Copyleft »*, 2003

92 p., dos carré cousu collé, impression noir & blanc, 18 x 13 cm, ISBN 2-914291-20-5, 7€, 1000 ex.



Le numéro B de la revue nomade *Allotopie* est consacré au *Copyleft*, idée qui accompagne d'abord l'émergence des logiciels libres, *Linux* notamment. Le principe en est la gratuité de l'utilisation, assorti d'une clause spécifique : si l'utilisateur y apporte des améliorations, celles-ci doivent être mises à la disposition d'autres utilisateurs. La

Licence Art Libre veut « promouvoir et protéger des pratiques artistiques libérées des seules règles de l'économie du marché ». La *Copyleft Attitude* s'attache à rétablir le sens profond du droit de l'auteur que dénature aujourd'hui la mondialisation du *copyright*, protégeant davantage les fabricants des produits de masse que les auteurs, et restreignant l'usage des savoirs et des créations culturelles et artistiques par des barrières financières. Il s'agit donc là d'expérimenter une alternative culturelle - non pas utopique, mais *allotopique* - de l'art comme faisant partie intégrale de la vie et non pas d'une liste de métiers.

GILBERT LASCAULT & JEAN LE ÇAC, *Dans le XX^e arrondissement. Le Musée Jean Le Çac*, 2004

Coédition avec la galerie Art & Essai (Rennes) et le FRAC Bretagne (Châteaugiron), 63 p., dos carré cousu collé, impression couleur, 20 x 21 cm, ISBN 2-906127-26-4, 15€, 1000 ex.



Le travail de Jean Le Çac constitue une œuvre poétique, inspirée des explications biographiques en histoire de l'art, dont elle est la parodie. Sous forme d'une

fiction autobiographique, elle raconte la vie, les aventures [artistiques] et le *Délassement du peintre français*.

Mélangeant texte, photo, pastels, etc., faisant appel à des procédés de redite, de citation ou d'emprunt, Jean Le Çac crée une saga dont sa vie fait partie autant que la vie du héros de sa fiction. Indistinctes finalement l'une de l'autre, fiction et réalité se confondent à tel point que son appartement et son atelier deviennent le Musée Jean Le Çac dont ce livre comporte une documentation, avec ses livres exposés sur les étagères comme dans une vitrine, ses souvenirs et ses œuvres picturales, traces de ses amitiés avec d'autres peintres, mais aussi son lieu de travail et les instruments du métier du peintre - tables, chaises, cheminée, buffet, machine à écrire,...

LAURENT MARISSAL, *LJCBD2006*, 2006

[70 p.], dos carré collé, impression noir & blanc, 21 x 15 cm, ISBN 2-914291-27-2, 15€, 1000 ex.



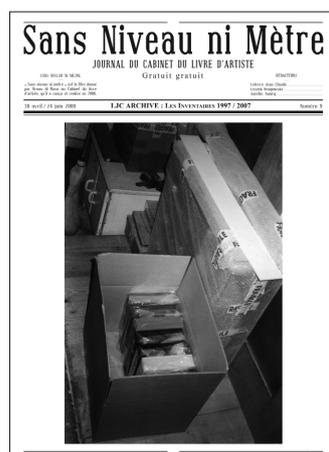
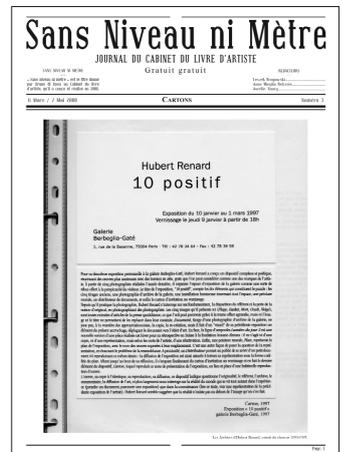
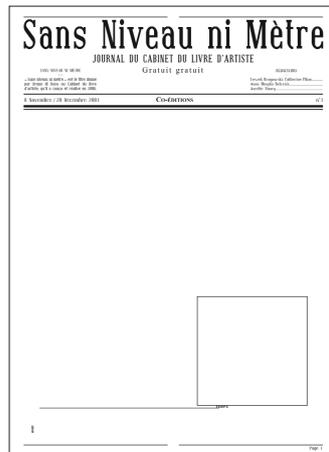
LJCBD2006 est une bande dessinée devenue instrument d'analyse et de présentation du « travail de l'art au travail » de Lefevre Jean Claude ; l'auteur et l'éditeur partagent en effet l'avis selon lequel l'œuvre de cet artiste, « dit concep-

tuel », est « sous-exposée » et mériterait d'être mieux connue. Mais « plutôt que de la comprendre - dit le personnage de cette BD, qui ressemble à Laurent Marissal -, j'aimerais, si je pouvais, contribuer à ce que l'œuvre de LJC reste mystérieuse... ». Fine et drôle, cette BD cite abondamment les documents de LJC Archives, et repose sur une « sympathie créatrice », garante d'une compréhension aussi pertinente que profonde. Elle montre que, loin d'être un terrain de compétition entre les artistes, l'art crée la solidarité autour des valeurs qu'il défend.

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

- . « Numéro zéro », *Sans niveau ni mètre*. *Journal du Cabinet du livre d'artiste* n°0, couverture : Lefevre Jean Claude, novembre 2007, 2000 ex., ISSN 1959-674X
- . « Coéditions », *Sans niveau ni mètre* n°1, couverture : Peter Downsbrough, octobre 2007, 1000 ex.
- . « Laurent Marissal *Painterman*: la peinture en un incertain sens », *Sans niveau ni mètre* n°2, couverture et double page intérieure : Laurent Marissal, janvier 2008, 1000 ex.
- . « Cartons », *Sans niveau ni mètre* n°3 (numéro double), couverture : Hubert Renard, mars 2008, 1000 ex.
- . « Denis Briand : Frosein-Ter* », *Sans niveau ni mètre* n°4, couverture et double page intérieure : respectivement Xavier Briand et Denis Briand, mai 2008, 1000 ex.
- . « Hubert Renard : Point de vue », *Sans niveau ni mètre* n°5 (numéro double), couverture, double page intérieure et encart *Aveu*

- Niè Sans Mentir*: Hubert Renard, septembre 2008, 1000 ex.
- . « Pascal Le Coq : OXO » *Sans niveau ni mètre* n°6, couverture et double page intérieure : Pascal Le Coq, novembre 2008, 1000 ex.
- . « Le livre d'artiste catalogue », *Sans niveau ni mètre* n°7, couverture : Christophe Viart, janvier 2009, 1000 ex.
- . « Éric Watier : rétrospective de poche », *Sans niveau ni mètre* n°8, couverture et double page intérieure : Éric Watier, mars 2009, 1000 ex.
- . « LJC Archive : les inventaires 1997/2007 », *Sans niveau ni mètre* n°9, couverture et double page intérieure : Lefevre Jean Claude, avril 2009, 1000 ex.
- . « Bernard Villers : La Vue en rose », *Sans niveau ni mètre* n°10, couverture et double page intérieure : Bernard Villers, septembre 2009, 1000 ex.
- . « Peter Downsbrough », *Sans niveau ni mètre* n°11, couverture et double page intérieure : Peter Downsbrough, novembre 2009, 1000 ex.



L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique

*Portarum quisquis attollere quæris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem*¹
Abbé Suger

I. Le livre d'artiste

C'est dans la pratique du livre d'artiste - telle est du moins l'hypothèse qui fonde les activités autour du livre d'artiste à l'université de Rennes 2 - que sont posés aujourd'hui les termes d'un débat déterminant pour l'avenir de l'art. C'est à ce titre que le phénomène du livre d'artiste est un objet capital de la recherche universitaire sur l'art.

Là, en effet, les interrogations peuvent être formulées en dehors des crispations et des pressions, celles notamment du marché de l'art qui, depuis la fin du XIX^e siècle - mais avec une nouvelle vigueur aujourd'hui - voudrait imposer à l'artiste un rôle d'entrepreneur² et de fournisseur de marchandises de luxe. À l'époque de la naissance de l'impressionnisme, écrit sans ambages Gérard Monnier, « la nouvelle puissance économique du marché [...] s'exerce sur le public, mais aussi sur les artistes³ ». C'est dans ce contexte équivoque - qui mériterait aujourd'hui une vraie mise au point, une *Auseinanderzetzung*⁴ - de pressions favorablement accueillies par les artistes et de leur complicité résistante avec le marché qu'est né l'art moderne, et avec lui l'actuelle conception du livre de bibliophilie, l'antithèse de ce qu'un siècle plus tard deviendra le livre d'artiste. Pas d'équivoque donc quant à son émergence : « Le marchand devient une sorte de directeur artistique, qui conseille les artistes, continue Gérard Monnier, [...] et qui les oriente vers de nouvelles activités, comme l'illustration des livres de bibliophilie [...] qui correspondent à de nouveaux débouchés commerciaux⁵ ». L'ambiguïté de l'aspect décoratif de l'art, que celui-ci a tenté à plusieurs reprises de transformer en fétiche d'une religion esthétique, vient aussi de là : « Une extrême abondance de capitaux errants qui cherchaient à s'investir [...] et [qui] cherchaient un refuge [...] fut d'un grand profit pour les littérateurs et les artistes, écrit Henri Lefebvre. Le boom sur les tableaux, sur les livres rares et les éditions de luxe commence en même temps qu'un renouveau du snobisme peu après 1900⁶. »

Certes, toute critique du marché se voit aujourd'hui accusée d'angélisme, car le marché, dit-on, constitue depuis toujours, sous diverses formes, la réalité invisible de l'art. Mais, précisément, le livre d'artiste offre la possibilité d'expérimenter un autre rapport au marché, celui du livre, qui a sa réalité, son histoire et ses règles, qui ne sont pas du tout les mêmes que celles du marché de l'art. Le marché du livre peut donc être un modèle expérimental pour un autre marché de l'art. Ainsi peut-on formuler une première définition, *politique*, du livre d'artiste : autant la bibliophilie est une pratique du livre selon les principes du marché de l'art, autant le livre d'artiste est une pratique de l'art selon les principes de la culture du livre. En clair : le livre de bibliophilie doit être rare pour être cher, le livre d'artiste est multiple pour être un instrument démocratique de l'art. Pour assurer des prix rationnels et raisonnables des livres sur le marché, on les protège de la spéculation par la loi dite « Lang » de 1981, en ouvrant ainsi une brèche dans la doctrine de la libre concurrence du marché capitaliste. C'est un aveu et un enjeu : aux tentatives récentes de colmater cette brèche, tentatives émanant notamment de la droite au pouvoir

et de la commission de Bruxelles, le livre d'artiste oppose son élargissement aux œuvres d'art.

Le livre d'artiste invite également à une nouvelle alliance de l'art avec la large sphère de la technologie et de l'industrie, et par conséquent de l'économie, sur d'autres bases que celles que l'on pratique massivement de nos jours, à savoir le *sponsoring*, le *marketing*, le *trade mark image*, etc. Le livre d'artiste applique une démarche sélective par rapport aux technologies, à l'aide du critère de l'*utilité* au service des valeurs humanistes que l'art partage traditionnellement avec la culture du livre. Le livre - ainsi que le livre d'artiste - est sans aucune ambiguïté un objet de fabrication industrielle, et ce, depuis l'emploi de la presse à caractères mobiles, devenue de nos jours une rareté, jusqu'à la révolution de l'imprimerie par les technologies numériques, en passant par l'utilisation de la photocopieuse « Xerox ». Le statut de l'œuvre étant toujours tributaire des conditions de sa production, le livre d'artiste oblige à repenser la théorie esthétique, fondée sur l'antique conception de la *technè*. Le livre d'artiste cherche à rendre compatibles des idées ou des projets d'art avec les conditionnements économico-matériels du processus de production industrielle ou semi-industrielle du livre ; s'effondrent alors les conceptions de l'« acte créateur » à la fois comme travail nécessairement manuel et comme effet de l'inspiration. Du point de vue de la *technè*, on peut donc formuler une deuxième définition. Assumant la logique de la reproductibilité, le livre d'artiste est comme tout autre livre : un objet d'usage quotidien, industriel et multiple, doté d'un dispositif matériel de pages pliées et/ou reliées pour rendre remarquablement accessible le contenu qu'il porte, images aussi bien que texte.

Une troisième définition, *esthétique*, doit insister par conséquent sur le fait que le livre d'artiste ne consiste pas à reproduire des peintures (gravures, dessins, photos, etc.) et/ou des poèmes (ou d'autres textes) sur le support livre, mais qu'il implique *une autre façon de faire de l'art*, qui, précisément, rend caduques les « spécialités » artistiques : peinture, photographie ou poésie ; le livre n'est pas non plus une forme dont pourrait s'inspirer le sculpteur, comme l'ont fait Claes Oldenburg, Jasper Johns ou Jonathan Borofsky. Le livre est une pratique et une culture, et la définition *esthétique* du livre d'artiste doit par conséquent être en même temps *historique*, c'est-à-dire prendre en compte les usages contemporains du livre. En effet, en devenant livre, l'œuvre se dote de sa structure à la fois matérielle et « péritextuelle », ainsi qu'on va le voir.

La structure matérielle du livre fait éclater l'unité formelle de l'œuvre, censée être appréhendée dans sa totalité d'un seul point de vue. Or, le livre cache bien plus qu'il ne montre à un seul regard ; il invite à ajouter le geste, à « aller voir » la face cachée de chaque feuille - feuilletter le livre ou tourner les pages -, à agir sur son dispositif pour enclencher la ou les lecture(s). Le pli du papier, qui fonde cette structure, n'est pas simplement une forme plastique, car en tant que forme, sans le mouvement induit par le lecteur - sans le lecteur -, « est-ce qu'un livre existe ?⁷ » L'unité de l'œuvre n'est plus à construire à travers les formes plastiques seules, car elle doit être recherchée dans le projet d'ensemble où les formes sont intégrées à la matérialité dynamique du livre, irréductible aux formes plastiques.

Au cours d'une longue histoire qui commence avec l'invention du *codex* (cahier de pages pliées) au début de notre ère, et qui est pratiquement achevée avant l'invention par Gutenberg de l'imprimerie vers 1450, le livre, dispositif matériel, s'est doté d'un certain nombre d'éléments (titre, nom d'auteur, dédicace et

épigraphe, etc.) ou d'instruments (table des matières, foliotation, typographie, index, colophon, etc.), qui forment la structure « péritextuelle » du livre. Le terme « péritexte » a été proposé par Gérard Genette pour désigner tous les éléments textuels autres que le texte « idéal » du livre, mais contenus *dans* le livre⁸, qui, pour les uns, précisent le contexte de sa production et de son inscription dans un horizon historique ou culturel, pour les autres, permettent d'en explorer avec efficacité le contenu ; je l'adopte, faute de mieux, en y adjoignant toutefois l'incontournable dimension visuelle, passée sous silence par le théoricien de la littérature. Pour l'œuvre d'art, cette structure péritextuelle du livre est une aubaine ! En adoptant la forme du livre, l'œuvre porte en elle non seulement les éléments du contexte de sa conception, de sa production et de son inscription, mais encore un dispositif d'autoréflexivité spécifique, susceptible de fournir aussi bien un commentaire de l'artiste (certes, souvent sous une forme qui reste à interpréter) que les instruments de l'exploration de son contenu⁹. Faire de l'art autrement, c'est donc miser sur une possibilité forte, mais pas tout à fait nouvelle, de lire l'art comme on lit les livres, en dépassant (au sens hégélien d'*Aufhebung*) les formes vers les idées, les concepts, les pensées, etc. Le livre d'artiste apprend à lire l'art : « Learn to read art » est une remarquable injonction de Lawrence Weiner, un des pionniers du livre d'artiste. Dans ce contexte, on peut comprendre la position de certains artistes, comme Peter Downsbrough par exemple, qui refusent de parler de « livres d'artistes », leur préférant simplement la dénomination « livres¹⁰ », pour souligner l'identité du livre et de l'œuvre dans cette pratique de l'art.

Il faut donc clairement opposer cette façon d'aborder l'art, qui s'appuie sur le livre comme objet d'usage quotidien, à une vénération vouée au livre comme objet fétiche : précieux, rare et irremplaçable dans son unicité. Cet amour particulier du livre, si bien disséqué par Gustave Flaubert dans la « Bibliomanie », n'est pas sans rapport avec une certaine conception de l'expérience esthétique à laquelle s'oppose précisément le livre d'artiste, qui adopte la lecture comme nouveau modèle de l'expérience esthétique. « Oh ! il était heureux, cet homme (Giacomo, le libraire) ; heureux au milieu de toute cette science, dont il comprenait à peine la portée morale et la valeur littéraire ; il était heureux au milieu de tous ces livres, promenait ses yeux sur les lettres dorées, sur les pages usées, sur le parchemin terni. Il aimait la science comme un aveugle aime le jour. / Non ! ce n'était point la science qu'il aimait, c'était sa forme et son expression. Il aimait un livre, parce que c'était un livre ; il aimait son odeur, sa forme, son titre. Ce qu'il aimait dans un manuscrit, c'était sa vieille date illisible, les lettres gothiques, bizarres et étranges, les lourdes dorures qui chargeaient les dessins ; [...] c'était ce joli mot *finis*, entouré de deux Amours portés sur un ruban, s'appuyant sur une fontaine, gravés sur une tombe, ou reposant dans une corbeille entre les roses et les pommes d'or et les bouquets bleus¹¹. »

Une quatrième définition du livre d'artiste, enfin, - étant entendu que ces définitions doivent être considérées comme complémentaires les unes des autres -, définition que l'on pourrait désigner comme *culturelle*, voire *socio-culturelle*, met les points sur les « i » en précisant que cette autre façon de faire de l'art implique une réflexion sur une autre place pour l'art dans la société, une autre conception de la société donc, et par conséquent un autre type de rencontre avec l'art : une autre culture de l'art. Cette autre *place* pour l'art est délibérément écrite au singulier. Certes, on pourrait parler de *lieux* alternatifs - librairies

et bibliothèques notamment - où le livre d'artiste trouverait naturellement sa *place*. Ainsi s'exprime par exemple Allen Ruppersberg, un autre artiste parmi les pionniers : « J'étais également très attaché à rendre l'œuvre d'art plus accessible, dit-il. Lorsque j'ai commencé à concevoir des livres, c'était dans l'optique de les vendre aussi bien en librairie que dans les galeries¹² » ; Dick Higgins, artiste et éditeur, fondateur en 1964 de Something Else Press, comptait mettre ses livres sur les rayons du supermarché. Mais en réalité, la librairie et la bibliothèque, aussi bien publique que personnelle, ne sont que des relais à partir desquels les livres se diffusent pour trouver leur *place* partout, y compris dans les non-lieux qui se multiplient dans le monde d'aujourd'hui : les bus et les trains, les pauses déjeuner et les cafeterias, les plages et la salle d'attente, etc. Avec le livre d'artiste, c'est simplement la vie de tous les jours qui devient une nouvelle *place* pour l'art, même dans ses non-lieux.

Les premiers livres d'artistes, correspondant à la conception ainsi exposée, sont apparus au début des années soixante du siècle dernier¹³. Cinquante ans après, et ce, en seulement trois ou quatre ans, le marché de l'art a multiplié par cent, mille ou plus les prix de ces premières publications, initialement vendues quelques dollars à peine. Depuis quelques années aussi, les amoureux des livres de luxe ont commencé à désigner comme « livre d'artiste » l'objet qui depuis un siècle portait d'autres noms : livre de bibliophilie, livre illustré, livre de peintre¹⁴ ; cela brouille souvent les cartes dans les discussions. Mais le livre d'artiste lui-même continue à être l'objet de disputes passionnées. Lors de débats publics, il est courant d'entendre des accusations démesurées à son sujet. « Livre pour analphabètes », disait il n'y a pas longtemps le directeur d'une célèbre bibliothèque, comme si le livre comme support de l'art lui faisait perdre toute aptitude esthétique. « Souci académique de tout définir », écrivait une critique parisienne, comme si son objectif était d'occulter la différence entre le marché de l'art et le marché du livre. Et pourtant rien ne semble de nos jours menacer en quoi que ce soit la position écrasante du marché dans la pratique de l'art, mis à part les excès du marché lui-même. Cette situation paradoxale donne à réfléchir. En épousant la pratique du livre, l'art - qu'on ne croit plus porteur d'une fonction critique - provoque encore un vrai scandale. Non pas un scandale spectaculaire, arrangé par les médias, non pas un scandale moral d'un érotisme obscène, toujours facile à susciter, mais un scandale qui met en crise le sens de l'art même. En contestant les drapeaux qui se croient hors du temps, les livres d'artistes sèment des troubles symboliques, car pour renouveler le sens de l'art, ils explorent ses fondations - politiques, techniques, esthétiques et sociales. La pratique du livre d'artiste - elle-même, comme on va le voir, assimilable à une forme de recherche - est donc un objet de recherche universitaire, défini ci-dessus dans ses quatre perspectives ; objet au demeurant passionnant dans la mesure où cette pratique enveloppe - c'est précisément l'hypothèse qui oriente nos travaux -, des projets alternatifs pour l'art à venir¹⁵.

II. Les recherches en art et par l'art

Proches en cela de l'« anthropologie de la surmodernité », nos travaux de recherche ont une particularité épistémologique que Marc Augé a saisie dans toute son acuité : « C'est l'avantage de travailler au présent, écrit-il, - modeste compensation à l'avantage essentiel qu'ont toujours les historiens : ils connaissent la suite¹⁶. » C'est dans ce sens premier que, dans les recherches sur l'art, il faut suivre le précepte cartésien *Iarvatus prodeo*¹⁷.

L'art avance toujours masqué, car il est porteur d'un sens que personne ne maîtrise et dont seule l'histoire qui vient peut actualiser le potentiel. C'est dire que l'art ne se laisse pas résorber par le spectaculaire, et donc ramener à l'histoire des images, car il ne sert jamais celui qui pense être servi¹⁸, tandis que le spectaculaire est sans arrière plan. Un animateur célèbre de télévision, lorsqu'il se permet une plaisanterie, ajoute : « C'est au second degré. » De même que la recherche scientifique digne de ce nom mise sur des hypothèses ouvertes, l'art mise sur des valeurs dont la réalisation n'est pas acquise d'avance. Dans *La Condition postmoderne*, bilan des savoirs scientifiques à la fin du XX^e siècle, Jean-François Lyotard souligne le rapprochement des procédures scientifiques avec les démarches depuis longtemps expérimentées par l'art. « L'activité différenciante, ou d'imagination, ou de paralogie dans la pragmatique scientifique actuelle, écrit-il, a pour fonction de faire apparaître ces méta-prescriptifs (les "présupposés"), et de demander que les partenaires en acceptent d'autres. La seule légitimation qui rende recevable en fin de compte une telle demande est : cela donnera naissance à d'autres idées, c'est-à-dire à de nouveaux énoncés¹⁹. » Ces mécanismes sont en effet bien connus des artistes. Des *readymades* de Marcel Duchamp on ne demande pas s'ils sont vrais ou faux, car leur légitimité repose sur un nombre toujours croissant d'œuvres et de réflexions qu'ils continuent à susciter.

Les recherches universitaires menées dans notre établissement autour du livre d'artiste reposent donc sur une articulation étroite de la recherche en art et par l'art. En effet, depuis plusieurs décennies se manifeste en art, et ce, de diverses manières, le rapprochement avec la recherche. La capacité de l'art à produire des connaissances de la réalité - connaissances poétiques ? politiques ? pratiques ? il conviendrait de le déterminer - n'est plus aujourd'hui sujette à caution. Dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Lyotard met en évidence le « pouvoir de réflexion » de l'art, ainsi que l'importance des avant-gardes - non pas certes pour la production des savoir-faire et des savoirs - mais pour la compréhension de la complexité croissante de la réalité qu'elles explorent du point de vue de la perception et des « sensibilités (visuelles, auditives, motrices, langagières)²⁰ ».

À l'époque où sont édités les premiers livres d'artistes, Ad Reinhardt, peintre sans doute le plus radical de l'histoire, rêve d'une implantation de l'art au sein de l'université : « La prochaine révolution verra l'académie universitaire d'art s'émanciper des fantasmes du marché et se constituer comme "centre de la prise de conscience et d'une pratique de la conscience" ; elle verra se former un Ministère d'art comme principal soutien de l'art insoutenable²¹. » Au même moment, le critique d'art de *The New Yorker*, Harold Rosenberg, met en rapport le livre comme support de l'art et la recherche, qui selon lui prend de plus en plus de place dans la pratique artistique. Dans l'article intitulé « La désesthétisation de l'art », il constate d'une part l'évolution de l'art vers la production des connaissances (« la fonction de l'art à notre époque n'est pas de satisfaire les sens, mais d'effectuer une recherche fondamentale dans l'art et la réalité²² »), et d'autre part son évolution vers la pratique du livre (une bonne partie de la production artistique de l'époque était, selon lui, « essentiellement de l'art pour le livre²³ »). Plus récemment, Peter Downsbrough, artiste dont le travail a été présenté au Cabinet du livre d'artiste en automne 2009 et auteur d'une soixantaine de livres, perçoit ce rapport d'une manière analogue. « Il y a une séparation, constate-t-il : d'un côté, le marché fait la pop star, l'art star ; de l'autre, les artistes qui travaillent, qui

font une recherche. L'art, pour moi, devrait être un espace de recherche. Je crois que c'est très difficile d'être art star et de faire de la recherche en même temps. Malheureusement, on n'a pas un système dans l'art comme dans la science où les gens sont soutenus par l'université par exemple pour travailler ; où ils ont le temps de vivre tranquillement, de quoi manger, de quoi payer le loyer sans problèmes le lendemain matin et où ils peuvent aller chaque jour faire leurs recherches²⁴. » L'université peut donc jouer le rôle d'un laboratoire et d'un lieu alternatif de l'art, à condition toutefois qu'il se reconnaisse dans les principes traditionnels de l'université : la liberté d'expression, l'exigence intellectuelle, la curiosité studieuse, les valeurs non instrumentales et humanistes de la recherche.

Cette réactualisation du rapport de stimulation réciproque de l'art et de la recherche scientifique, instauré à la Renaissance, mais portant cette fois-ci non plus sur les mathématiques, mais sur les sciences humaines, crée un contexte inédit, dont l'enjeu n'est pas seulement la production des savoirs - quoiqu'elle joue ici un rôle fondamental -, mais aussi l'expérimentation des solutions pour l'avenir de l'art. C'est une vieille revendication des sciences humaines, en effet, de considérer que leur rôle ne se limite pas à la production des savoirs, mais qu'elles travaillent également à leur *application*, en préparant l'avenir. « Personne ne songe à s'étonner, écrit Henri Lefebvre à la sortie de la seconde guerre, qu'une théorie physique, qu'une loi chimique ou biologique trouve des applications dans l'industrie. Rien ne semble plus naturel. Pourquoi en serait-il autrement dans le domaine historique et social²⁵ ? » Les travaux universitaires sur les livres d'artistes se développent à Rennes 2 dans ces trois dimensions indissociables : dimension scientifique (production des connaissances, archivage des pratiques et recherches portant sur leur évolution, révision des théories esthétiques, réflexion sur les alternatives culturelles de l'art, etc.), dimension artistique (publication de livres d'artistes, présentation de travaux récents et historiques, notamment au Cabinet du livre d'artiste, travail avec les artistes, recherches artistiques, etc.), dimension pédagogique (application des deux autres dimensions à la formation des étudiants et à la réflexion sur les nouvelles modalités d'être artiste, exploration des hypothèses pour l'art à venir, etc.). Il s'agit donc de travaux qui sont corrélativement la production des savoirs théoriques et leurs applications à la réalité de l'art : à ses pratiques, aux dispositifs qui organisent leurs mises en rapport avec le public, à la création de fonds d'archives, à la transmission des savoirs artistiques, etc.

Nous concevons la recherche en esthétique comme exploration de cette « portée philosophique » de l'art par rapport au monde d'aujourd'hui, que lui suppose Jean-François Lyotard²⁶, pour explorer les sujets, les objets et les projets portés par les livres d'artistes.

III. « Sans niveau ni mètre »

Le Cabinet du livre d'artiste (CLA) « Sans niveau ni mètre », dont l'idée remonte au début des années 2000, est un dispositif de lecture proposant en libre accès un fonds de près de 1000 livres. Ce lieu est la devanture des diverses activités menées autour du livre d'artiste à notre université depuis une dizaine d'années ; « devanture » est précisément le mot que Louis Aragon utilise dans *Le Paysan de Paris* lorsqu'il parle d'expositions dans les vitrines de libraires et d'éditeurs, « où l'on peut consulter à son aise les revues sans les acheter. Aussi y voit-on fréquemment stationner des gens jeunes qui lisent en soulevant les pages non coupées²⁷ », écrit-il.

Depuis 2000, plus d'une trentaine de livres d'artistes ont été publiés dans le cadre du programme intitulé Éditions Incertain Sens. Depuis 2002, une formation portant sur les publications d'artistes et les pratiques éditoriales est dispensée aux étudiants en Arts plastiques ; d'autres cours sont proposés également à l'ensemble des publics de Rennes 2. Mais les travaux de recherche ont démarré pour de bon en 2003 avec la mise en place du séminaire interuniversitaire « Papier en action », organisé en collaboration avec l'université de Paris I (deux colloques internationaux et de nombreuses journées d'études). Plusieurs thèses de doctorat sont engagées sur ce terrain, certaines ont été soutenues ; des expositions à caractère historique et pédagogique ont été organisées dans leur cadre, notamment « Un art de lecteur ²⁸ » et « Revues d'artistes : une sélection ²⁹ ». Un certain nombre de publications strictement scientifiques ont été réalisées, notamment un numéro de la *Nouvelle Revue d'esthétique* (P.U.F.), intitulé « Livres d'artistes : l'esprit de réseau » (n° 2, 2008), préparé par Anne Mœglin-Delcroix (Paris I) et Leszek Brogowski (Rennes 2), ainsi que le catalogue « Revues d'artistes : une sélection » (264 pages), préparé par Marie Boivent. En 2007 enfin, le programme de recherche sur les publications d'artistes a été officiellement reconnu par le ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche dans le cadre du laboratoire « Arts : pratiques et poétiques ».

Le CLA a été réalisé par Bruno di Rosa, artiste-écrivain, dont les Éditions Incertain Sens ont publié en 2005 *Le Carnet bleu. Livre 31* (fac-similé et transcription). En privilégiant *l'esthétique du bricolage et de la récupération* pour le mobilier du Cabinet, l'artiste s'est non seulement adapté à la donne budgétaire, mais encore il a ainsi proposé une métaphore du livre d'artiste comme un « montage » qui s'adapte aux conditions matérielles modestes, en y trouvant des réponses intelligentes et débrouillardes. La pratique des Éditions Incertain Sens vérifie cette métaphore ; l'histoire du livre d'artiste aussi. Les premiers livres de 1962 sont de ce genre : *La Topographie anecdotée du hasard* de Daniel Spoerri a été un arrangement financier, *Dagblegt Bull* et autres livres de Dieter Roth un bricolage technique, *Moi, Ben je signe*, enfin, « sous cette forme modeste, bricolée, est en lui-même un exemple de réconciliation de l'art et de la vie [...]. En effet, écrit Anne Mœglin-Delcroix, sous la couverture de papier maïs, papier destiné à l'origine à emballer des frites, les feuillets, en papier gris de boucherie dans la première édition, comportent des textes ronéotés (déclarations, manifestes, projets artistiques, fragments d'autobiographie, de catalogue raisonné, etc.), et des objets réels collés, tels un disque, une lame de rasoir, un sachet en papier qui se déplie, une étiquette de vin, une carte postale, etc.) ³⁰ ». Lorsque, en septembre 2009, après deux années passées au Lycée Victor et Hélène Basch à Villejean, le Cabinet s'est installé dans le bâtiment ÈRÈVE de l'université, Bruno di Rosa l'a recouvert de peinture dorée. L'effet est éblouissant, certes, mais on aurait envie de dire, comme l'abbé Suger dans l'inscription qu'il a fait graver sur le portail de la basilique de Saint-Denis, et que nous rappelons en exergue : « Qui que tu sois qui cherches à exalter l'honneur de ce portail, ne dirige pas ton regard vers l'or ou la dépense, mais vers le travail de l'ouvrage. » En effet, le bricolage du mobilier n'a point disparu sous l'apparence dorée, ce qui constitue un avertissement esthétique, exactement comme celui de l'abbé Suger : le chemin peut être court entre une condition modeste revendiquée comme telle et la splendeur de la reconnaissance. Mais Bruno di Rosa évite le danger, car dès l'origine, son œuvre s'est mise au service du livre et de la lecture. On pourrait

même réécrire ainsi la pensée de l'abbé Suger : *Aurum nec sumptus, librorum mirare laborem* - « Ne dirige pas ton regard vers l'or, mais vers le travail des livres ³¹. » L'aspect doré du Cabinet crée finalement une agréable et douce ambiance d'intimité qui convient bien à la lecture et produit de surcroît une rupture, que nous revendiquons, avec le *white cube* et son idéologie de l'œuvre comme objet absolu.

Le Cabinet du livre d'artiste se propose de réactualiser la tradition des petites bibliothèques publiques, qui ont proliféré à partir du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e, sous le nom, précisément, de « cabinets de lecture ». En tant que dispositif de lecture - ouvrage de Bruno di Rosa -, le Cabinet « Sans niveau ni mètre » suggère le dépassement du statut esthétique de l'art : les formes sont ici surplombées par le sens, l'or et la splendeur par le travail des livres. La lecture comme nouveau modèle esthétique est la contribution du livre d'artiste au processus de désesthétisation de l'art, qui a commencé avec l'Internationale situationniste et s'est poursuivi avec Fluxus et l'art conceptuel ; ces deux dernières références sont en effet considérées par Anne Mœglin-Delcroix, spécialiste incontestée de l'histoire du livre d'artiste, étroitement associées à nos travaux, comme sa double racine.

Œuvre au service d'autres œuvres, le Cabinet a été intitulé par Bruno di Rosa : « Sans niveau ni mètre », titre repris d'ailleurs pour le journal du CLA. Dorée, cette formule travestie est un clin d'œil d'une part à la condition des artistes d'aujourd'hui - désarrois pour certains - qui n'ont plus ni absolu, ni maîtres, d'autre part à l'attitude bricoleuse et débrouillarde face à la vie, que le livre d'artiste reprend à son compte ; c'est aussi une allusion à la propre histoire du CLA en tant qu'œuvre. Trois noms propres donc - « Éditions Incertain Sens », « Papier en action », « Sans niveau ni mètre » - comme autant de revendications : celle du sens, d'abord, comme incertain et fuyant, qu'il faut sans cesse reconquérir ; celle de l'œuvre, ensuite, ainsi que de sa lecture, comme action et non pas comme objet ou comme travail (ni simple processus, ni non plus idée désincarnée) ; celle de l'art, enfin, comme rationnellement rebelle et avançant masqué ³², car c'est de cette manière seulement que les idées peuvent voyager à travers le temps à l'époque de la récupération généralisée.

Dans le premier catalogue des Éditions Incertain Sens, publié à l'occasion de la présentation de celles-ci à la Bibliothèque nationale de France en 2003, le livre à venir de Laurent Marissal a été annoncé par un dessin au fond duquel se dissimulent les quatorze lettres de « *larvatus prodeo* ». *Pinxit* est en effet le récit d'un travail que l'artiste a réalisé entre 1997 et 2003 dans l'environnement du Musée Gustave Moreau où il a été employé comme surveillant. Passer inaperçu a été la condition non seulement de son projet consistant à investir son lieu de travail, mais encore de sa réussite artistique, dans la mesure où celle-ci ne résidait pas dans la reconnaissance de l'artiste par l'institution, mais dans le recouvrement de son existence en tant qu'artiste. Geste lucide et précurseur : la redéfinition de la réussite artistique s'impose aujourd'hui non seulement aux artistes, mais à toute la société. Puisque Laurent Marissal a été le premier artiste dont le travail a été présenté au CLA, nous avons par jeu conçu les premiers cartons d'invitation comme autant de lettres que comporte cette formule-manifeste de l'art, *larvatus prodeo*, traduite en français. La preuve en a été faite ; les cartons sont donc reproduits à la première page de ce catalogue.

L'ensemble des activités autour du livre d'artiste à Rennes 2 doit être considéré comme un tout indivisible : la production des connaissances et l'expérimentation artistique sont deux aspects

d'un même processus. Le travail de recherche se nourrit ici directement de la pratique artistique, de la rencontre avec le public, du travail avec les artistes, et surtout, *last but not least*, de l'expérience du chercheur en tant qu'éditeur de livres d'artistes³³. Les présentations thématiques de documents, réalisées dans les vitrines et sur les panneaux du Cabinet par sa coordinatrice, Aurélie Noury, constituent autant d'explorations de nouveaux territoires de recherche portant sur des formes imprimées de l'art, territoires où se sont jusque là cachés des objets et des phénomènes inédits, tels les cartons d'invitation³⁴ (lorsqu'ils sont réalisés par les artistes eux-mêmes et envoyés parfois à des milliers d'exemplaires à d'heureux collectionneurs-d'art-malgré-eux), tels les inserts dans des journaux quotidiens ou des revues³⁵, qui sont une véritable « insertion » de l'art dans la vie de tous les jours. D'autres présentations de ce type sont à l'étude : les tampons d'artistes ou les œuvres et travaux dont la forme définitive est portée par la photocopie.

Les échanges entre l'art et la recherche permettent de rappeler à l'art que, s'il veut se concevoir comme une forme de recherche, il est soumis à l'exigence du progrès des connaissances, et à la recherche qu'elle contribue à élaborer les projets pour l'avenir de l'art. En faisant en 1980 un premier bilan, à la fois réaliste et enthousiaste, de la pratique du livre d'artiste, Kate Linker ne semblait pas songer au *larvatus prode* ; concernant l'achat de livres d'artistes, le soutien des bibliothèques universitaires, écrit-elle, « est tellement important (la catégorie "acquisitions diverses" permettant toutes sortes d'achats) qu'Ingrid Sischy affirme même que "l'entrée" du livre [d'artiste] dans la société pourrait bien se faire par la petite porte du monde académique³⁶ ».

Sur la porte d'entrée du Cabinet, là où Peter Downsbrough a inscrit le mot HERE, à cheval sur les deux battants, nous pourrions donc ajouter : *Aurum nec sumptus, opus mirare librorum* : ne dirige pas ton regard vers l'or, mais vers le travail des livres.

Leszek Brogowski

1. Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures, edited, translated and annotated by Erwin Panofsky, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1948, p. 46. Pour la traduction, lire cet éditorial jusqu'au bout.

2. Le livre du sociologue Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste au travail : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, coll. « La république des idées », 2002, est un éloge du marché capitaliste et une tentative idéologique de récupérer l'artiste comme entrepreneur-modèle ; ce livre instructif suggère, plus qu'il ne le dit, son sens : c'est l'entrepreneur capitaliste qui sera l'artiste de demain. La disparition de l'art est donc la perspective envisageable de cette fusion de l'art et du marché.

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

4. Ce terme, qu'on pourrait traduire par : « faire les comptes », mais aussi « s'expliquer » ou même « se battre contre », a été utilisé par Friedrich Nietzsche lorsqu'il « s'expliquait » avec Schopenhauer dans son célèbre « écrit polémique » : *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Berlin, Wilhelm Goldmann, 1983, « Vorrede » 5, p. 11.

5. Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France*, op. cit., p. 276.

6. Henri Lefebvre, *La Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947, p. 9.

7. Roger Chartier, *Le livre en révolutions*, Paris, Textuel, 1997, p. 153-154.

8. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002, p. 11.

9. Des exemples très concrets peuvent être évoqués ici : les renvois entre divers chapitres dans *Des Illusions ou l'invention de l'art. Un livre d'Alain Farfall*, conçu et mis en page par Hubert Renard (Éditions Incertain Sens, 2008), ou *Notes pour un dictionnaire de l'économie oxo et pour un dictionnaire des reliefs oxo* de Pascal Le Coq, qui proposent l'index des no-

tions mises en œuvre par l'artiste, définies une fois dans un discours « économique » et une autre fois dans un discours artistique (publiées par l'artiste, n.d.).

10. Cf. David Platzker, « Peter Downsbrough. The Published Books » : <http://www.specificobject.com/projects/downsbrough/>. La limite de cette position se dessine toutefois dans certains usages où il est difficile de le maintenir ; on ne peut par exemple, sans induire le public en erreur, remplacer le nom du Cabinet du livre d'artiste par le « Cabinet du livre ».

11. Gustave Flaubert, « Bibliomanie. Conte », in *Œuvres complètes, I : Œuvres de jeunesse* [1836], Paris, nrf / Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 162.

12. Allen Ruppersberg, « Entretien » avec Frédéric Paul, in *Books, Inc.*, Limoges, FRAC Limousin, 1999, p. 97-98.

13. Anne Mœglin-Delcroix, « 1962 et après. Une autre idée de l'art », in *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 359-360.

14. Voir : Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place / BNF, 1997, p. 41 et suiv.

15. Le colloque qui aura lieu les 18, 19 et 20 mars 2010 à l'université Rennes 2 Haute Bretagne, co-organisé avec l'université de Paris I - Panthéon Sorbonne dans le cadre du séminaire interuniversitaire « Papier en action », s'intitule précisément : « Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? » (*Ideas for the future of art*).

16. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 23.

17. René Descartes, « Cogitationes privatae », in *Œuvres de Descartes*, volume X, éd. Charles Adam et Paul Tannery, Paris, Vrin, 1996, p. 213.

18. Voir par exemple : Louis Marin, *Le Récit est un piège*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990.

19. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 105.

20. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, coll. « Livre de poche. Biblio essais », 1993, p. 120.

21. Ad Reinhardt, « The Next Revolution in art » [1964], in *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, edited by Barbara Rose, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 62.

22. Harold Rosenberg, « La désesthétisation de l'art », in *La Dé-définition de l'art*, trad. C. Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 33-34.

23. *Ibidem*, p. 32.

24. « Peter Downsbrough, une présence discrète. Propos recueillis par Patrick Bougelet, Denis-Laurent Bouyer et Yves Brochard à Bruxelles le 7 avril 1990 », *Sans titre*, n° 10, avril-juin 1990, n. p.

25. Henri Lefebvre, *Pour Connaître La Pensée de Marx*, Paris, Bordas, 1947, p. 20.

26. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 120.

27. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 27.

28. Commissaire Yann Sérandour, Galerie Art & Essai, Université de Rennes 2 Haute Bretagne, du 16 mars au 15 avril 2005.

29. Commissaire Marie Boivent, Galerie des Urbanistes, Fougères / Cabinet du livre d'artiste, Rennes / Lendroit Galerie, Rennes, du 8 novembre au 19 décembre 2008.

30. Anne Mœglin-Delcroix, « 1962 et après. Une autre idée de l'art », *loc. cit.*, p. 359-330.

31. Merci à Philippe Guérin pour la traduction du latin, ainsi que pour les variantes de cette belle formule.

32. La lecture que nous faisons de ce principe cartésien s'oppose ainsi à celle qu'en fait Jean-Luc Nancy dans *Ego sum* (Paris, Flammarion, 1979, p. 61 et suiv.), comme « sans niveau ni mètre » s'oppose à son *pro Deo*.

33. Je m'explique longuement à ce sujet et l'illustre pas maints exemples dans : « Voir le livre, voir le jour. Comment j'ai fabriqué et lu certains de 'mes' livres », in *Le livre et l'artiste, Le mot et le reste*, coll. « Formes », Marseille, 2007, p. 153-188.

34. Du 6 mars 2008 au 7 mai 2008.

35. Du 21 janvier 2010 au 16 mars 2010.

36. Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », Nouvelle revue d'esthétique, n° 2, 2008, p. 17.