

Sans Niveau ni Mètre

SANS NIVEAU NI MÈTRE

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

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.

Gratuit gratuit

Joseph Ernst.....
Marie Boivent.....
Leszek Brogowski / Aurélie Noury.....

13 mars / 19 avril 2013

ONE PAGE MAGAZINES

Numéro 28

Revue à page unique : dispositif de visibilité publique

Si nous avons emprunté à Joseph Ernst ce titre programmatique - *One Page Magazines* - pour explorer sous son enseigne tout un champ de publications d'artistes aux formes analogues à la sienne - un périodique fait d'une seule feuille, imprimée d'un seul côté - c'est parce que ce choix fait signe à une tension immanente à l'activité du Cabinet du livre d'artiste, à savoir l'usage des vitrines pour présenter divers types d'imprimés¹. En effet, lorsqu'il faut protéger un document à titre patrimonial en le présentant sous vitrine, on peut nous en tenir rigueur de contredire le principe même de la bibliothèque dont ce lieu se réclame : enfermée dans une vitrine, le livre ne peut plus être feuilleté, et donc lu, et par conséquent cesse d'être livre dans la mesure où le livre - y compris le livre d'artiste qui est support et véhicule de l'art - reste un objet d'usage : c'est son arme de guerre contre l'œuvre-fétiche ou l'œuvre-décoration. En revanche, les publications à page unique - qu'elles soient ou non périodiques - peuvent être présentées sous vitrines sans perdre aucune de leurs dimensions d'usage, et ce contrairement aux livres qui, s'ils ne peuvent pas être manipulés pour être lus, ne sont finalement livres que par métonymie : ils le sont par leur forme, mais ils ne le sont pas en tant qu'objets d'usage.

Cette particularité résulte du dispositif d'*exposition* propre aux publications à une seule page, exposition étant entendue ici non comme une institution dominante du monde de l'art, mais au sens de Walter Benjamin comme une fonction. Exposer, c'est disposer de manière à mettre en vue, pour faire connaître, pour donner un avis, mais c'est aussi offrir le bon côté de ce que l'on expose vers le spectateur potentiel ou le placer au bon endroit pour le rendre visible. Différent de celui du livre, le dispositif d'exposition des revues à page unique - qui les rapproche d'ailleurs de celui du tract ou de l'affiche - prescrit l'affichage et la lecture en position debout (même si rien n'empêche de les lire assis ou couché, ce qui n'est pas tout à fait possible pour les tableaux). Puisqu'il n'y a pas ici de pages à tourner, la totalité du document peut être appréhendée d'un seul coup d'œil. Certes, l'on pourrait objecter à cette observation qu'il en est de même pour les tableaux. Comparons donc les dispositifs d'exposition de la peinture et des publications à page unique.

D'une part, il s'agit dans notre cas de documents destinés essentiellement à la lecture, et il n'est pas sans importance de pouvoir englober d'un seul regard l'ensemble du contenu que porte l'imprimé, y compris le péritexte, c'est-à-dire les informations éditoriales relatives à son origine, son identité et son statut, ainsi que sa mise en page qui est la mise en *une page*. La conception des « magazines », que nous présentons ici s'oppose donc point par point à la plupart des périodiques d'art aujourd'hui qui suivent en cela le modèle de la presse généraliste, et en particulier la presse loisir grand public : revues illustrées, à grand tirage, imprimées sur papier glacé et bourrées de publicités. D'ailleurs, c'est en examinant le contenu des magazines

illustrés, tels que *Vogue* ou *National Geographic*, où la publicité domine sur tout le reste, que Joseph Ernst a eu l'idée de publier en 2007 *One Page Magazine*, dont sept numéros sont parus depuis. Les revues à page unique affichent donc une certaine philosophie de la revue, que l'on peut résumer en trois points : privilégier l'information, aller à l'essentiel, choisir l'économique, tant sur le plan matériel que visuel.

D'autre part, à l'opposé de la peinture, l'imprimé s'impose grâce à la quantité qui se transforme en une nouvelle qualité : « Le tableau n'a jamais pu devenir l'objet d'une réception collective, écrit Walter Benjamin, ainsi que ce fut le cas de tout temps pour l'architecture, jadis pour le poème épique, aujourd'hui pour le film² » ; les imprimés à page unique le peuvent aussi, ce que prouve leur histoire. Aujourd'hui l'on connaît assez bien, en effet, les formes historiques de la pratique de la lecture publique des imprimés³, tels les circulaires, les réclames ou les placards à afficher (c'est-à-dire les écrits qu'on affiche sur un mur, un panneau ou sur le portail de la cathédrale, pour donner un avis au public). Contrairement à la lecture du livre, qui reste une expérience intime malgré la multiplicité potentielle de lecteurs, la lecture de ces imprimés bénéficie de cette multiplicité pour transformer le mode même de lecture, qui devient publique, collective et comme le dit Benjamin pour le cinéma, critique et autogratulatrice. Concernant la peinture, écrit-il en effet, « encore qu'on entreprit de l'exposer dans les galeries et les salons, la masse ne pouvait guère s'y contrôler et s'organiser comme le fait, à la faveur de ses réactions, le public du cinéma⁴ ». Le dispositif d'exposition propre à la peinture condamne ses spectateurs à la solitude et « la contemplation simultanée de tableaux par un grand public, telle qu'elle s'annonce au XIX^e siècle, est [déjà] un symptôme précoce de la crise de la peinture⁵ ». En revanche, les formes imprimées de type *One Page Magazine* se réactivent spontanément à l'occasion de crises sociales : les journaux de grèves ou les gazettes de révolutions, collés sur les murs des usines ou des villes, viennent confirmer l'hypothèse benjaminienne du caractère potentiellement subversif de la perception collective.

Sans s'interroger sur la difficulté qu'il y aurait à s'allonger avec un tableau pour le contempler avant de s'endormir, Yve-Alain Bois insiste sur le basculement de la peinture de la verticalité à l'horizontalité grâce à la révolution cubiste. Il écrit : « alors que la coupe verticale et sans reste de la peinture s'était toujours opposée à l'espace horizontal et diagrammatique de l'écriture (à peu d'exceptions près, c'est attablé que l'homme lit, surtout depuis l'invention de l'imprimerie), il [Picasso] annule cette antinomie par un pivotement à 90 degrés (c'est le geste radical de sa *Nature morte à la chaise cannée* de 1912) : devenu pour lui un système structuré de signes arbitraires, le tableau désormais s'écrit, sa toile devient une page⁶ ». Si cette analyse n'est pas satisfaisante, ce n'est pas seulement parce qu'elle confond écrire et lire, et parce que la crise de la peinture ne saurait être résolue par le pivotement du tableau à l'horizontal (même si le geste de Jackson Pollock a eu indéniablement son importance), mais surtout parce qu'elle considère la

lecture en position debout comme une rare exception, alors qu'elle apparaît ici comme une possibilité, toujours intéressante pour les artistes, de transformer la lecture - et parlant : l'art - en la confrontant à l'expérience collective de l'imprimé.

Ainsi, les artistes investissent-ils spontanément des pratiques de l'imprimé et de la lecture, connues des historiens de l'imprimerie. Mais alors que ces derniers s'engouffrent dans une interrogation sans fin pour savoir comment distinguer la presse de ces formes éphémères d'imprimés, tant les frontières entre les canards, les occasionnels et la presse sont mouvantes⁷ (publications périodiques ou au gré des événements ? une seule feuille volante ou plusieurs feuilles pliées ? impression recto ou recto verso ?), les artistes, eux, privilégient à partir des années soixante l'expérimentation de ces divers aspects matériels et fonctionnels de l'imprime, voire effectuent des passages à la limite, pour explorer le processus de la production du sens. Le présent numéro du journal s'est d'ailleurs plié à ce genre d'épreuve et n'a été imprimé que d'un seul côté, l'autre offrant sa surface à la colle pour être éventuellement fixé au mur⁸.

C'est dans cet esprit que nous traitons, aussi bien sur le plan théorique que pratique, la controverse de l'exposition dans les activités du Cabinet du livre d'artiste. Lorsque l'exposition n'est pas considérée comme pratique institutionnelle du monde de l'art, mais comme fonction d'exposition qui se réalise différemment selon les dispositifs propres à chaque médium, support ou technique, et selon la façon de pratiquer l'art, nous échappons à la contradiction de principe, sans que cela annule, cela va sans dire, les désagréments liés à l'enfermement des livres dans les vitrines, désagrement que la présente exposition permet - précisément - d'éviter. Les vitrines peuvent donc être un dispositif de visibilité publique tout à fait adéquat à certaines formes ou pratiques de l'art, comme l'ont été par exemple les vitrines syndicales des musées pour les activités de Laurent Marissal, regroupées par la suite dans *Pinxit*⁹. À force d'explorer les dispositifs spécifiques de visibilité publique qui s'imposent en fonction des emplois que les artistes font de l'imprimé, nous soumettons ici à l'attention du spectateur la possibilité envisagée par les artistes d'un retour de l'art non seulement dans le quotidien, mais encore dans l'espace public de la ville.

Les imprimés n'utilisant qu'une seule face pour l'impression (revues à page unique, mais aussi tracts, affiches ou lettres ouvertes) partagent certains combats avec le livre ou la revue d'artiste en général, mais avec des spécificités qui méritent d'être précisées ici. « Dans le troisième et dernier numéro de *The Fox*, écrit Tony Godfrey, l'artiste Kathrÿn Bigelow pointa le paradoxe inhérent au magazine : [...] "l'opposition à la culture capitaliste constitue-t-elle seulement le thème de la critique, ou le magazine est-il lui-même une méthodologie de l'opposition ? Ou est l'opposition ?"¹⁰ ». Sa question est presque mcluhanienne : le médium est-il déjà un message ? En effet, *The Fox*, revue de Joseph Kosuth publiée en 1975 et 1976, traitait amplement des thèmes politiques, sans toutefois thématiser

la revue d'artiste comme pratique de l'art, ce qui reste en contraste avec la prise de conscience, datant de cette époque, des enjeux indissociablement artistiques et politiques des revues d'artiste, comme de ceux de la revue à page unique, qu'on vient de pointer. Les différences spécifiques de celle-ci dans les combats récents de l'art sont toutes liées à la radicalité matérielle et économique du « tout en une seule page ». Comme toute revue d'artiste, elle s'oppose à la dévaluation de l'art à ses seules fonctions marchandes et à la définition de l'artiste par ses compétences professionnelles, mais elle y échappe plus facilement tant ses modes opératoires sont accessibles à tous et son être-objet matériellement insignifiant. Comme toute revue d'artiste, elle s'oppose à l'enfermement de l'art dans les espaces réservés des galeries et des musées, car l'espace public de nos villes est sa véritable destination ; si l'on compare les revues à page unique aux gros panneaux de Hans Haacke, résultats de ses enquêtes politiques, on voit jusqu'à quel point la forme de ceux-ci favorise le compromis avec les institutions et le marché de l'art, tandis que la forme volatile des revues à une seule page les met à l'abri de toute récupération politique. Comme toute revue d'artiste, *last but not least*, la revue à page unique s'oppose à la conception de l'œuvre-fétiche, unique et « originale », réalisée à la main et signée par l'artiste, en offrant - et c'est là sa spécificité primordiale - un dispositif alternatif de visibilité publique, dont les vitrines ne sont qu'un cas particulier, dispositif qui rend possible une expérience collective de l'art modelé sur la lecture collégiale des affichages dans l'espace public.

- Pour une problématisation plus complète de cette tension, voir Leszek Brogowski, « Le livre d'artiste et le discours de l'exposition », in *PUBLIER... [EXPOSER. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition]*, Nîmes, École Supérieure des Beaux-Arts, coll. « Hôtel-Rivet », 2012, p. 106-131.
- Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991, § XV, 162.
- Voir par exemple *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe. XVI-XIX^e siècles*, sous la dir. de Roger Chartier et Hans-Jürgen Lüsebrink, Paris, IMEC/MSH, coll. « In Octavo », 1996, ou Nicolas Peit, *L'Éphémère, l'occasionnel, et le non livre à la bibliothèque Sainte-Geneviève (XV^e-XVIII^e)*, Paris, Klincksieck, 1997.
- Walter Benjamin, *Écrits français*, op. cit., § XV, p. 162.
- Ibid.*, § XV, p. 161.
- Yve-Alain Bois, « La valeur d'usage de l'informe », in *L'Informe*, catalogue d'exposition, Paris, C.G.P., 1996, p. 26.
- Voir notamment deux ouvrages de Jean-Pierre Seguin, *Nouvelles à sensation, canards du XIX^e siècle*, Paris, A. Colin, coll. « Kiosque », 1959, et *L'Information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1964.
- Pour radicaliser cette fonction de l'imprimé destiné à l'affichage, il faudrait faire comme Marcel Duchamp dans l'affichette gommée réalisée pour l'ouverture de la galerie L'Étoile Scellée à Paris en 1952, portant la mention « Prière de coller ».
- Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005.
- Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, trad. Nordine Haddad, Paris, Phaidon, 2003, p. 256.

. 1993 *ÇA VA BIEN* (revue faximilée), Paris, Ivan Messac,

18 numéros, 1993, impression n°b (fax), 29,7 x 21 cm (consultables : Archives de la critique d'art, Rennes / numéros exposés : 1, 2, 3, 5 et suivants).

Cette revue transmise à ses destinataires par fax, change de titre en fonction de son année d'émission, "Ça va bien" faisant référence au titre d'un célèbre recueil de Maiakovski. Compte tenu de son mode d'impression, et en fonction du matériel des destinataires, certains numéros tendent à s'effacer complètement.

. *A BOOK ABOUT DEATH*, New York, Ray Johnson, 13 numéros, mars 1963 - février 1965, impression n°b, 31,5 x 21,7 cm (collection privée / pages exposées : fac-similés des p. 3, 5, 8 et 15).

Chaque livraison de ce périodique a, non pas le statut de "numéro", mais de "page". Ainsi, treize pages, pour lesquelles le titre change à chaque fois, ont été diffusées. Elles sont numérotées de 1 à 15, la page 13 n'existant pas et la page identifiée comme étant la 14 n'ayant pas été diffusée.

. *ARTFORUM INTERNATIONAL: Bimonthly Magazine of Mail Art and Ephemeral Art*, Elblag (Pologne), Pawel Petasz, 7 numéros, 1980 - 1986, impression n°b, 29,7 x 21 cm (consultables : Collection of Subspace Archive / De Pere, WI / numéro exposé : 7).

Artforum international n'a été distribué qu'à partir de 1983 à cause des restrictions de la loi martiale en Pologne. La revue est le reflet de ces conditions difficiles : elle est imprimée en linogravure et tapée à la machine sur du papier fabriqué par l'artiste, en très peu d'exemplaires. Les contributions, envoyées par de nombreux artistes, essentiellement issus du Mail Art, sont quant à elles réduites au minimum, au point de ne plus apparaître dans la revue que par une mention dans la table des matières. La revue se résume ainsi à un feuillet unique sur lequel sont répertoriés des noms, précédés d'un numéro, suivis d'un titre et d'une brève description matérielle de l'envoi initial.

. *BULLETIN D'ABONNEMENT*, Paris, Éditions provisoires, 5 numéros, depuis janvier 2013, impression n°b ou couleur, format variable (consultables : CLA, Rennes). Chaque numéro de la revue prend la forme d'un simple bulletin d'abonnement, permettant de se réabonner pour le numéro suivant. Les numéros sont en fait constitués de bulletins d'abonnements "empruntés" à des revues qui n'en ont plus l'usage puisqu'il s'agit à chaque fois du bulletin diffusé dans ce qui s'est trouvé être leur

dernier numéro. La revue *Bulletin d'abonnement* s'arrêtera à son tour dès lors qu'il n'y aura plus aucun abonné.

. *CIARTA*, Santiago, Damaso Ogaz, 47 numéros, 1973 - 1983, impression n°b, format variable (consultables : MOMA, New York / numéros exposés : 19, 20, 21 de *CIARTA* et 9, 10 de *Writing*).

CIARTA, comme *Writing*, est une revue photocopée, souvent rehaussée de tampons, publiée par le mail artiste et poète vénézuélien Damaso Ogaz. Si *CIARTA* et *Writing* ne comptent qu'une seule page et n'impliquent pas la participation d'autres artistes, Ogaz est à l'origine de plusieurs autres revues, dont *Cisoria Arte*, qui fonctionne sur le principe de l'assemblage.

. *CLOACA MAXIMA*, Paris, Ernest T., 25 numéros, décembre 1985 - janvier 1988, impression n°b sur papier pelure jaune, 29,7 x 21 cm. Ernest T., avec les contributions ponctuelles de Philippe Cazal, Noëlle Charbaud, Sylvain Depoorter, Dorotheë Framin, Claude Georges, François Guinochet, Hans Lechner, Guy Marchal, René Mettler, Georges Paslman, A.L. Plurabelle, Claude Rutault et Michel Tournereau (consultables : CLA).

Cloaca Maxima se présente comme une compilation d'images et de textes portant sur l'art, issus de différents périodiques, toutes époques confondues. Sur chaque bulletin se retrouve l'explication suivante : "Des documents sur l'art qui méritent d'être connus ou mis en valeur. Le titre, le choix et les juxtapositions tiennent lieu de commentaire ; toutefois, *Cloaca Maxima* se refuse absolument à faire de la morale".

. *COMMUNICARTE*, Poços de Caldas, Hugo Pontes, 154 numéros, avril 1991 - 2007 (plus 2 numéros en 2010), impression n°b, 48 x 32,5 cm, multiples contributions (collection privée / numéros exposés : 69 et 117).

La particularité de cette revue collective brésilienne repose sur ses deux modes de diffusion parallèles : *ComunicARTE* est à la fois publié comme insert dans le mensuel *Jornal da Cidade* (la revue dans la revue), mais également diffusé de manière indépendante.

. *lutura : publikationsfolge für experimentelle literatur, druckgrafik und typographie*, Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 26 numéros, 1965 - 1968, impression n°b, 48 x 64 cm. Avec les contributions de Carlo Belloli, Max Bense, Claus Bremer, Klaus Burkhardt, Bob Cobbing, Augusto de Campos, herman de vries, Reinhard Döhl, Robert Filliou, Pierre Garnier, Bohumila Grögerova,

Mathias Goeritz, Ian Hamilton Finlay, Dick Higgins, Josef Hirsal, Hiro Kamimura, Edward Lucie Smith, Edwin

Morgan, Frieder Nake, Dieter Rot, Peter Schmidt, Wolfgang Schmidt, Louis Sukofsky, André Thomkins, Wolf Vostell, Emmett Williams et Jonathan Williams (consultables : Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-la-Perche / numéros exposés : 3, 22, 23 et 26).

Le choix du titre de cette revue de grand format, qui fait la part belle à la poésie concrète, est un renvoi explicite à la police de caractère futura, considérée par l'éditeur comme "la plus simple et la plus neutre des polices". La volonté de Hansjörg Mayer était en outre de produire autant de numéros que de lettres dans l'alphabet, chacun étant confié à un artiste invité.

. *MOUSSE VERTE, VIN TROUBLE, SILENCE SOUS LES ARBRES*, Fontaine, Jean-Pierre Nouet, 8 numéros, 2000 - 2004, impression n°b et une couleur, 29,7 x 21 cm. Avec les contributions de Nicholas Audureau, Olivier Bardin, Serge Comte, Clode Couplier, Anne Fremy, Éric Sarrazin, Kim Seob Boninsegni et Vincent Voillot (consultables : CLA). Cette revue, baptisée d'après un vers du poète chinois Tufu, est systématiquement imprimée sur un papier à en-tête, indiquant le nom de la publication et les coordonnées de l'éditeur. Seul le verso est confié aux huit artistes ayant pris part au projet (un par numéro) : chacun est invité à y "révéler des références" qui ont été importantes pour lui.

. *NERVO OPTICO: Publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais*, Porto Alegre, groupe Nervo Optico (Mara Alvares, Carlos Asp, Vera Chaves Barcellos, Clóvis Dariano, Telmo Lanes, Carlos Pasquetti), 13 numéros, avril 1977 - septembre 1978, impression n°b, 33 x 23,5 cm (consultables : Bibliothèque Kandinsky, Paris / numéros exposés : 6, 7, 8, 9 et 11).

Nervo Optico est une revue à dominante photographique (photographies pleine page, nombreuses vignettes ou photo-texte) souvent publiée en écho à des manifestations du groupe ; chaque numéro est habituellement confié à un artiste. Alors que toutes les livraisons sont imprimées sur un seul côté d'un feuillet simple, le n°10, de plus grand format, est à titre exceptionnel plié en deux, imprimé recto verso et diffusé comme encart dans le n°9 de la revue *Ephéméra*.

. *NEW YORK CORRESPONDENCE SCHOOL WEEKLY BREEDER*, New York, Ken Friedman, 11 numéros, 1971, impression n°b, 28 x 21,5 cm (consultables : ATCA Archives, IOWA City / fac-similés).

NYS Weekly Breeder est un bulletin mensuel d'inspiration Fluxus, édité en 1971 par Ken Friedman en hommage à

la New York Correspondence School de Ray Johnson. Une deuxième série est publiée par Stu Horn (New York), puis par Till Mancusi et Bill Gaglione (San Francisco) entre 1971 et 1974 (le format en une seule page est alors abandonné au profit d'un feuillet recto verso).

. *ONE PAGE MAGAZINE*, Amsterdam, Joseph Ernst, 7 numéros, 2007, impression n°b et bandeau vert fluo, format variable (consultables : CLA).

Chaque numéro de *One Page Magazine* est réalisé à partir d'un exemplaire d'un magazine source : *National Geographic*, *French Vogue*, *Time Magazine*, etc. dont la totalité des occurrences d'un élément donné - logotype, nom ou titre - est reportée sur une page à son emplacement d'origine. Chaque numéro est présenté sur un carton, avec un bandeau vert portant le titre *One Page Magazine*, ainsi que le titre et la date du magazine source, son nombre de pages initial et celui des éléments trouvés dans le magazine. Le format de *One Page Magazine* reprend à chaque fois celui du magazine d'origine.

. *OR*, Amherst, Uncle Don Milliken (George Brett), env. 160 numéros, 1976 - 1995, impression n°b, format variable (consultables : MOMA / numéros exposés : fac-similés des n°1 et 2).

Seuls les deux premiers numéros de *OR* - également qualifiés de "sheetart" sur la revue - ne comptent qu'une seule page. Les suivants prennent le plus souvent la forme de petits livrets agrafés, généralement réalisés en photocopie et tampons.

. *PAPIERS*, Montpellier, Éric Watier, 7 numéros, septembre 2007 - novembre 2008, fichiers PDF pour impression n°b, 29,7 x 21 cm (consultables : CLA).

Papiers est une revue exclusivement transmise par email, à imprimer chez soi. Une seconde série intitulée *Papiers (Hors série)* et réalisée à partir des réponses spontanées aux envois a été diffusée parallèlement.

. *PETIT CHAT MAGAZINE*, Grenoble, Clode Couplier et Séverine Gørlier, 8 numéros (plus un n°0), depuis 2009, polycopie une couleur, 21 x 29,7. Avec les contributions d'Alice Assouline, Pierre Courtin, Fabrice Croux, Perrine Gamot, Camille Laurelli, David Lefebvre, Fanette Muxart et Tolga Taluy (consultables : CLA).

Petit Chat Magazine se présente sous la forme d'un polycopie recto, glissé dans une pochette transparente et étiqueté. À chaque numéro, un artiste est invité à investir une page de format A4, verticale ou horizontale. La page est ensuite recopiée à la main par les éditeurs puis polycopiée jusqu'à la disparition de

l'image, définissant ainsi le nombre d'exemplaires.

. *P.O.W.*, Antonio Claudio Carvalho, Londres / Edimbourg, Unit4art, 18 numéros, depuis 2012, impression n°b, 48 x 64 cm. Avec les contributions de Simon Barraclough, Victoria Bean, Paul Brown, Antonio Claudio Carvalho, Augusto de Campos, Peter Finch, Mel Gooding, Tom Jenks, Julie Johnstone, Pierre Joris, Edward Lucie-Smith, Chris McCabe, Geraldine Monk, Opal Louis Nations, Pascal O'Loughlin, Richard Price et Chrissy Williams et Sam Winston (consultables : CLA).

P.O.W., acronyme de *poetry / oppose / war*, est une série hommage à la revue *futura* de Hansjörg Mayer dont elle reprend le format et la mise en page, confiant chaque numéro à des artistes contemporains proches de la poésie concrète.

. *PRIVATE TUTOR*, Simon Cutts & Stuart Mills, Nottingham, Tarasque Press, 12 numéros, août 1967 - septembre 1970, 26 x 20 cm. Avec les contributions de Stephen Bann, Simon Cutts, Ian Hamilton Finlay, Stuart Mills et Edwin Morgan (consultables : CILA).

La revue se présente comme un sobre document administratif. Le "L" rouge encadré de la manchette - qui suit les mots "private tutor", littéralement "professeur particulier" - évoque le signe servant à distinguer les jeunes conducteurs en Angleterre ("learner"). En accord avec son titre, qui renvoie à une phase d'apprentissage, la revue est conçue comme une suite de fiches pédagogiques. Les textes évoluent tantôt les tests ludiques des magazines de loisirs, tantôt une formation par correspondance, exercices à l'appui.

. *-RANDO-*, Aurélie Noury, Rennes, Éditions Lorem Ipsum, 6 numéros, depuis 2009, impression n°b, 29,7 x 21 cm (consultables : CLA).

-rando- est la commande permettant d'activer le lorem ipsum automatiquement présent dans le logiciel de traitement de texte Word. Il suffit donc de taper les éléments suivants : "-rando" puis la touche "entrée" pour faire apparaître une phrase différente selon les pays mais dont l'origine et le sens restent inexpliqués.

. *REAL CORRESPONDENCE*, Vittore Baroni, Forte del Marmi, Near the Edge Editions, 6 numéros, 1981 - 1983, impression n°b, 33 x 22 puis 29,7 x 21 cm (consultables : MOMA).

Inspirés d'une esthétique administrative (logotypes, tampons), ces bulletins offrent des espaces vacants destinés aux interventions manuelles de l'artiste qui personnalise ses envois ou invite le lecteur à compléter lui-même.

CABINET DU LIVRE D'ARTISTE. Campus Villejean, Université Rennes 2 - Bât. Èrève, place du recteur Henri Le Moal, 35000 Rennes (M^e Villejean - université), 0299141586 / 0660487696 / noury_aurelie@yahoo.fr www.incertain-sens.org / www.sans-niveau-ni-metre.org. Le Cabinet est ouvert du lundi au jeudi de 11h à 18h hors vacances universitaires et également sur rendez-vous en contactant la coordinatrice du CLA Aurélie Noury. RÉDACTION. ÉDITIONS INCERTAIN SENS, La Bauduinais, 35580 Saint-Senoux, 0299575032, www.incertain-sens.org

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

Encart : Joseph Ernst, *Sans Niveau ni Mètre, issues 0-27, mention 2554 different artists whose names are placed in exactly these positions*, mars 2013. Remerciements à Vittore Baroni, Marie Boivent, Antonio Claudio Carvalho, Clode Couplier, Simon Cutts, Agnès de Bretagne, herman de vries, Ernest T., Joseph Ernst, Ken Friedman, Séverine Gørlier, John Held Jr., Anne Mcgehin-Delcroix, Jean-Pierre Nouet, Stephen Perkins, Hugo Pontes, Ana Victoria Sánchez, Timothy Shippe, Jennifer Tobias et Éric Watier ; aux Archives de la critique d'art (Rennes), à ATCA (Alternative Traditions in Contemporary Art Collection - University of Iowa), à la Bibliothèque Kandinsky - Centre de Documentation et de Recherche du Musée national d'art moderne Centre Pompidou (Paris), au FRAC Bretagne (Rennes), à la Galerie Inmanance (Paris) et au Museum of Modern Art Library (New York).

