

Deux types des publications d'artistes ont été présentés à l'exposition que ce catalogue accompagne. Les unes, c'étaient les livres d'artistes publiés par les Éditions Incertain Sens, créées en 2000 à l'initiative de Leszek Brogowski à l'Université Rennes 2 Haute Bretagne. Ceux-ci ont été librement accessibles aux visiteurs dans le sens où ils pouvaient les prendre en main, feuilleter, regarder, lire... – comme les livres dans une bonne bibliothèque. Les autres imprimés – livres, affiches, tracts, cartes postales, étiquettes autocollantes, etc. – ont été offerts à la collection du Centre d'art contemporain Zamek Ujazdowski par les artistes qui travaillent avec les Éditions Incertain Sens. En tant qu'exemplaires d'archives, ceux-là ont été tantôt mis dans des cadres (affiches, tracts, cartes postales), tantôt enfermés dans les vitrines (livres). Les livres d'artistes présentés sous vitrines ont été toutefois accessibles aux visiteurs sur demande, de sorte qu'ils puissent redevenir livres que l'on peut prendre en main, feuilleter, regarder, lire... – comme dans une bonne bibliothèque.

Leszek Brogowski

### Je suis partie prenante du livre d'artiste<sup>1</sup>

*Livre dangereux* – Quelqu'un dit : « Je le remarque sur moi-même : ce livre est dangereux. » Mais qu'il attende un peu, et il s'apercevra certainement un jour que le livre lui a rendu un grand service, en mettant à jour la maladie cachée de son cœur, la rendant ainsi visible<sup>2</sup>.

Pratiquer l'art sous la forme du livre d'artiste n'a de sens que comme attitude et activité radicales (*radix*, racine, fondement, source). Au XIXe siècle, les positivistes polonais parlaient d'un « travail aux fondements ». La Révolution française trouva un tel fondement dans les droits de l'homme et du citoyen, son objectif n'étant pas la répétition ou l'amélioration des modèles antérieurs, mais la construction d'une nouvelle société sur des fondements universaux. La Révolution dut se libérer par conséquent de références historiques et – pour ainsi dire – pour un temps sortir de l'histoire. Jules Michelet ou Walter Benjamin sont d'accord pour dire que la Révolution est un temps arrêté : un arrêt de l'histoire, nécessaire afin de repenser les fondements sur lesquels une nouvelle époque pourrait s'appuyer. Aujourd'hui, plus que jamais, la nécessité se fait sentir d'un arrêt pour réfléchir. Mais lorsque cette sortie de l'histoire est devenue l'histoire de la Révolution, l'idée d'une révolution permanente a été inaugurée, dont l'art est – peut-être – l'unique incarnation permanente. Harold Rosenberg pointait ensuite le paradoxe de la « tradition du nouveau » dans l'art, tradition que le post-modernisme s'est proposé d'annuler.

Seule l'attitude radicale peut cependant ouvrir devant l'art de nouvelles possibilités, car elle suscite des expériences rafraîchissantes, fondées sur des valeurs essentielles, que l'on perd facilement de vue lorsque la vie nous impose des compromis et lorsque les actualités suscitent les émotions fortes. L'objet de la présentation par les Éditions Incertain Sens des livres d'artistes dans la *Galerie du document* du Centre d'art contemporain Zamek Ujazdowski à Varsovie, est précisément l'expérimentation sur le territoire des possibilités de l'art en vue de l'élaboration d'un nouveau con-

---

<sup>1</sup> Ce texte a été écrit pour le catalogue de la présentation des Éditions Incertain Sens au Centre d'art contemporain Zamek Ujazdowski à Varsovie. Son titre polonais, *Jestem stroną w książce artysty*, comporte un jeu des mots intraduisible en français ; en effet, « partie prenante » est en polonais l'homonyme de « page ». Aussi, en affirmant « je suis partie prenante », le titre suggère aussi « je suis une page dans le livre d'artiste ».

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *Opinions et sentences mêlées* [première partie du volume II de *Humain, trop humain*], fragment 58, trad. H. Albert, Paris, Denoël/Gonthier (Médiations), 1975, p. 46.

cept de l'art, ainsi que la mise en place des conditions pratiques qui rendent possibles l'une et l'autre. Il s'agit donc ici, en « faisant prendre l'air aux livres » (l'expression est de Pétrarque), de faire prendre à l'art une bouffée d'oxygène.

Le fait que les années cinquante et soixante ont vu le rôle de l'artiste dans la société et la place de l'art dans la culture *radicalement* repensés, a créé à cette époque seulement les conditions de possibilité des nouvelles pratiques artistiques, telles notamment les livres et les périodiques d'artistes, bien que diverses relations liaient depuis toujours les arts plastiques à la culture de l'imprimé, de la presse et du livre. Les compromis de l'« art critique » avec le marché, signalés depuis le début des années soixante-dix, ont certes réussi à désarmer et à éclipser jusqu'à un certain point ces nouvelles pratiques. Mais bon nombre d'artistes les continuaient et y recourent encore aujourd'hui de manière radicale, en considérant en particulier le livre comme un instrument démocratique, se laissant reproduire en un nombre illimité d'exemplaires sans aucune perte de son essence, c'est-à-dire en rejetant le fétichisme de la signature de l'artiste, pour s'inscrire dans l'économie et la culture du livre, et non pas de la bourse et du marché de l'art. « Pas de signature ni de *trademark* », écrit Ad Reinhardt en 1957, « 'on ne doit jamais laisser l'influence des mauvais démons s'emparer du contrôle du pinceau'<sup>3</sup> ».

Désormais les outils ne manquent plus permettant de poursuivre ce genre de production artistique depuis les années soixante. Le Département des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque nationale de France (BNF) à Paris possède un fonds important des livres d'artistes<sup>4</sup> ; le Fonds régional d'art contemporain (FRAC) à Châteaugiron, Bretagne, avec lequel les Éditions Incertain Sens collaborent étroitement et coéditent nombre de ses publications, possède également une collection importante des livres d'artistes depuis l'origine du phénomène. L'artothèque de la Bibliothèque municipale de Lyon, animée par Françoise Lonardon, consacre beaucoup d'attention aux publications d'artistes. Les foires des livres d'artistes se tiennent régulièrement : la biennale du livre d'artiste, *Les éditeurs, la foire*, w Saint-Yrieix-La-Perche, *Small Publishers Fair* w Londynie, *ArtistBook International (ABI)*, dont la dernière édition a été organisée à Paris en 2005. En Suisse, *Art Basel*, la plus renommée des foires d'art contemporain, consacre depuis 2005 une section spécifique au livre d'artiste. Il est également significatif que la revue anglaise de rayonnement international *Art Monthly* con-

---

<sup>3</sup> Ad Reinhardt, „Twelve Rules for a New Academy”, *Art News*, marzec 1957, tekst przedrukowany w: *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, edited by Barbara Rose, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 205.

<sup>4</sup> À l'invitation de Marie-Cécile Miessner, qui le gère aujourd'hui, les Éditions Incertain Sens ont organisé à la BNF en mars 2003 une présentation des livres d'artistes intitulée « Livres(,) imprimés et maquettes ». À cette occasion, un catalogue a été publié et dans le bimensuel les *Nouvelles de l'estampe*, Leszek Brogowski publia un texte-manifeste *L'art, le livre, même combat* (n° 187, mars-avril 2003, p. 35-37).

sacre, depuis de nombreuses années, une rubrique mensuelle à l'actualité du livre d'artiste. À cette énumération sommaire, il faut ajouter de nombreux ouvrages consacrés aux publications d'artistes<sup>5</sup>.

Dès janvier 2000, le département Arts plastiques de l'Université Rennes 2 Haute Bretagne (avec l'équipe d'accueil *Arts : pratiques et poétiques*) se propose de créer les conditions conceptuelles, matérielles et didactiques indispensables pour engager des travaux de recherche autour du livre d'artiste. C'est ce projet précisément, dont la publication de livres d'artistes est un élément essentiel, a adopté le nom des Éditions Incertain Sens. En 2002, en partenariat avec le centre de recherche en philosophie de l'art de l'Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, dirigé par Anne Mœglin-Delcroix, un séminaire interuniversitaire « *Papier en action* » fut inauguré, consacré aux publications d'artistes et à l'art contemporain. Organisé dans son cadre, le colloque international *Livres d'artistes : l'esprit du réseau*<sup>6</sup>, ainsi que plusieurs journées d'étude à Rennes et à Paris, ont permis de consolider les travaux de recherche sur les publications d'artistes autour de problématiques telles que la conception de l'authenticité et de l'originalité de l'œuvre d'art<sup>7</sup>, les modèles de l'« acte de création » et de l'expérience esthétique, de la sociologie des échanges sur le territoire de l'art et les modalités de la diffusion de l'art dans les sociétés occidentales ; un projet de la construction d'un réseau d'échanges, d'information et de coopération internationale sur ce terrain est à l'étude. L'élément essentiel de notre programme est non seulement l'étroite articulation de la recherche et de l'enseignement, mais aussi l'exploration de la possibilité d'inscription de ce genre de pratiques éditoriales dans la culture de l'art et du livre à l'époque des *mass media*. Les échanges d'expériences entre les artistes et les étudiants, les publications d'artistes comme expérimentation dans le cadre de la recherche universitaire, qui – à Rennes – sont devenues des éléments didactiques, lient étroitement les travaux universitaires avec la réalité de l'art.

L'horizon de la présentation des livres d'artistes dans la Galerie du document de Zamek Ujazdowski est par conséquent le projet de repenser *de fond en comble* les conséquences intellectuelles, artistiques et politiques – mais aussi éthiques et pratiques – qu'entraîne la tentative d'inscrire l'art dans la tradition et la culture du livre. Le livre, disait Marcel

---

<sup>5</sup> Parmi les plus importants, il convient de mentionner :

- Anne Mœglin-Delcroix, *Livres d'artistes*, catalogue de l'exposition organisée en 1985 à la Bibliothèque publique d'information (BPI) du Centre Georges Pompidou à Paris, Centre Georges Pompidou et Éditions Herscher, 1985.
- [Simon Cutts,] *The Artist Publisher. A Survey by Coracle Press*, London, Crafts Council Gallery, 1986.
- Michael Glasmeier, *Die Bücher der Künstler. Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland*, Institut für Auslandsbeziehungen, Edition Hansjörg Mayer, Allemagne, 1994.
- Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, Granary Books, New York, 1994 (réédition 2004).
- Ulises Carrión, *Quant aux livres. On Books*, textes rassemblés par Juan J. Agius, trad. française Thierry Dubois, Héros-Limites, Genève, Suisse, 1997.
- Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, Paris, Jean-Michel Place/BNF, 1997
- Cornelia Lauf, Clive Phillipot, *Artist / Author : Contemporary Artists' Books*, The American Federation of Arts, New York, 1998.
- Paulo Silveira, *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.
- Anne Mœglin-Delcroix (avec Liliana Dematteis, Giorgio Maffei, Annalisa Rimaudo), *Guardare, raccontare, pensare, conservare. Quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, Edizioni Corraini, Mantova, Italie, 2004.
- Bright, Betty, *No Longer Innocent : Book Art in America 1960-1980*, Granary Books, New York 2005.
- Anne Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006.

<sup>6</sup> Il a eu lieu à Rennes le 17 et 18 mai 2003, avec la participation d'artistes, d'éditeurs, de chercheurs universitaires (dont les docteurs des universités Paris I et Rennes 2) venant d'Espagne, de Brésil, d'Irlande, d'Italie et de France.

<sup>7</sup> « L'idée reste unique, et le multiple original, ce sont les moyens seuls qui ne sont plus individuels », écrit François Barré en 1967 (« Signification du multiple », *Le Multiple : design, graphisme, éditions multiples, structures polycycliques*, sous la direction d'Abraham Moles et de François Barré, Bordeaux, Sigma, 1967, n.p.). L'ancien ordre esthétique faisait reposer le caractère unique de l'œuvre, sa singularité, sur l'objet manuellement exécuté par l'artiste. L'exigence de l'unicité et de l'originalité de l'œuvre reste bien évidemment de mise lorsqu'il s'agit du livre d'artiste, ce qui ne l'empêche pas d'exister en 1000 exemplaires ou plus, car l'originalité et l'unicité de l'art ne sont pas fondées dans l'objet. L'on peut donc valider la remarque de Nietzsche qui écrit : « *l'art des œuvres d'art n'est qu'accessoire* », *Opinions...*, *op. cit.*, fragment 174, p. 104.

Duchamp, est un barrage contre la « bêtise des peintres » ; le livre d'artiste est une manière alternative de concevoir et de pratiquer l'art, et c'est pour cela qu'il constitue un champ expérimental inestimable. S'il fallait, de façon schématique, décrire la nouvelle approche de l'art que cette expérimentation rend possible, il faudrait sans doute commencer par la prise en compte du statut particulier de l'œuvre en tant que livre, c'est-à-dire en tant qu'une œuvre reproductible en ce sens que la reproduction est inscrite dans sa structure et sa façon d'exister, au lieu d'être une opération *après-coup* consistant à reproduire une œuvre déjà existante, mais sous une autre forme que le livre. Le livre existe par conséquent en un nombre considérable d'exemplaires qui ont tous le même statut original, et dont en même temps aucun n'est l'« original ». Tous les livres des Éditions Incertain Sens, sans exception, ont été publiés en au moins mille exemplaires ; certes, quelques uns sont déjà épuisés – Éric Watier, Jean-Baptiste Ganne –, mais le livre ne s'épuisera jamais. Il est aujourd'hui pour l'art une possibilité ouverte : le livre d'artiste signifie l'art en liberté<sup>8</sup>.

Mais le statut de l'œuvre est toujours tributaire des conditions de sa production : le livre est un produit industriel, certes pas comme les autres, mais cela entraîne une modification de l'approche de l'« acte créateur » qui désormais non seulement devient un processus qui doit s'infiltrer dans et s'accommoder avec les conditionnements économico-matériels de la production, mais qui entraîne encore la tentative d'une nouvelle alliance de la culture avec la large sphère de la technologie, de l'industrie et de l'économie sur d'autres bases que celles que l'on pratique massivement de nos jours (*sponsoring, marketing, trade mark image, etc.*).

La façon dont les spectateurs de l'art rencontrent l'œuvre ayant la forme du livre d'artiste est, elle aussi, profondément modifiée. Le *contact* avec l'œuvre devient en effet littéral, c'est-à-dire tactile, lorsqu'on prend le livre dans la main pour le feuilleter, chacun à sa manière, et lorsque – par là même – on refuse à l'œuvre le statut de décoration accrochée au mur (le livre d'artiste est en effet un livre parmi d'autres sur l'étagère du meuble appelé bibliothèque) ; mais ce contact sollicite en même temps une attitude lectrice, orientée vers l'interprétation et la recherche du sens, alors que l'attitude contemplative est souvent – spontanément – considérée comme appropriée à la situation spatiale d'une œuvre accrochée dans la galerie, et elle est parfois réduite à la recherche du plaisir au contact de l'art.

Bien que parfois ouverts à l'expérimentation de l'art dans l'univers du livre – comme Zamek Ujazdowski, qui accueille les Éditions Incertain Sens, ou comme les proches partenaires des celles-ci, comme le FRAC Bretagne – les lieux traditionnels de l'art, ne sont globalement pas adaptés à la culture du livre : les livres enfermés dans les vitrines ou rangés dans des archives, cessent d'être livres, se transformant dans le meilleur des cas – qui est le pire – en image. Le livre n'est livre que lorsqu'on peut le prendre dans la main, lorsqu'on peut le lire ou regarder en tournant ses pages ; dans des situations idéales, et pourtant courantes, les livres peuvent être empruntés à la bibliothèque, on peut les ramener chez soi, afin de les lire le soir au chevet. Malgré les difficultés de trésorerie qui touchent aujourd'hui la plupart des lecteurs, il nous arrive d'en acheter, tantôt chez le libraire, tantôt chez le bouquiniste, tantôt par Internet. Si cela pouvait arriver à l'art ! S'il pouvait s'incruster si naturellement dans nos expériences de tous les jours ! S'il pouvait être ainsi conduit dans les foyers, être l'objet de la gourmandise des lecteurs, aspirer les derniers deniers à la vue d'un livre d'artiste dans une vitrine du libraire ! La bibliothèque, publique ou privée, serait alors le nouveau lieu de l'art, où les œuvres ne sont pas enfermées dans des dépôts et réserves, inaccessibles pour le public, séparées de la vie, mais où, à de nombreuses occasions, au contraire, ils se mélangent avec la vie, lorsque, après une journée de travail, en lisant le livre (d'artiste), nous prenons notre « café crème » (tel Umberto Eco dans *De Bibliotheca*), ou lorsque nous nous couchons avec lui. Mais en un autre sens, l'art n'aurait plus tant besoin de lieux lui étant spécifiquement dédiés, car un livre d'artiste peut se lire tout aussi bien dans un bus (même par un afflux important, quitte à cogner les voyageurs avec de l'art) ou dans un bistro, en attendant désespérément une personne chère mais oublieuse, et pourtant avec des rougeurs au visage, étonné

---

<sup>8</sup> L'art est à son tour le livre en liberté.

que l'on puisse encore parler de libertinage, de libération ou de liberté. Si le livre se lit partout et par tout temps, alors l'art aurait sa place partout et par tout temps aussi, dès lors que le livre d'artiste initie à l'expérience où l'art est entièrement livre et le livre entièrement de l'art<sup>9</sup>. En effet, l'art est livre et non pas un objet précieux, avec lequel on ne sait que faire à la maison : où l'accrocher, alors qu'il n'y a plus de place au mur ? repeindre celui-ci pour accorder la couleur avec l'œuvre ? placer dans un coffre-fort ? Le livre est aussi entièrement de l'art et non pas une reproduction de l'art, non pas une amélioration du livre à l'aide de l'art, ni non plus la transformation du livre en art, etc.

Les livres *artistiques*, les livres d'« avant-garde » et d'autres « belles livres », ainsi que la « libération », l'« art du livre », etc. se trouvent par conséquent en dehors du champ d'intérêt du projet auquel participent et la présentation des livres d'artistes à la Galerie du document et le présent essai. Les poésies d'éminents poètes illustrées par d'éminents peintres est un exercice connu de longue date et pratiqué systématiquement depuis la fin du XIXe siècle ; exercice qui élargissent certes les moyens d'expression de l'art, mais n'en modifie ni le statut ni le concept. William Blake par exemple illustre ses propres poésies, mais aussi celles de Dante, de John Milton, d'Edward Young ainsi que d'autres poètes. Le livre d'artiste n'étant lui-même tributaire d'aucun bagage de compétences spécifiques, il met en question les spécialisations artistiques telles qu'être peintre ou poète.

Ne nous intéressent pas ici non plus les *illustrations*, fussent-elles les meilleurs, que les artistes publient dans les livres ou dans la presse, bien que nombre d'artistes depuis les années trente du XIXe siècle, à commencer par Daumier, aient eu une existence sociale plus affirmée à travers la presse qu'à travers la peinture ; les postimpressionnistes par exemple – peintres par excellence – publiaient beaucoup dans la presse et même si leurs rapports avec la presse anarchiste attendent encore une analyse critique et historique, ils ne préfigurent par l'apparition du livre d'artiste.

Le *graphic design* n'est pas non plus l'objet de notre présentation, bien qu'il ait pu jouer – notamment à travers le constructivisme – un rôle déterminant dans la tentative de créer une vraie culture populaire. Le livre d'artiste peut même être désigné comme un *anti-design* dans la mesure où il rejette l'attitude que le *design* adopte face au lecteur et/ou le spectateur en tâchant de lui imposer une structure hiérarchisée de la réception, la lisibilité immédiate et univoque du texte, l'efficacité communicationnelle, et même le rythme de la lecture.

Il ne s'agit pas ici non plus d'exposer des *livres traités comme tableaux ou comme sculptures*, c'est-à-dire réalisés manuellement par l'artiste en un seul exemplaire. Ce type de pratiques élargit certes l'arsenal des formes. Mais quel qu'ait pu être l'intérêt de travaux ayant la forme du livre (Jasper Johns, Jonathan Borofsky, Bertrand Lavier ou en Pologne Zbigniew Makowski), il s'agit ici, précisément, de libérer l'art de la fonction, aujourd'hui dépassée, consistant à renouveler indéfiniment la forme. Réalisés en un seul exemplaire, les livres *artistiques* ne peuvent être dits *livres* au sens propre du terme, bien qu'ils aient la forme du livre. L'idée et la pratique du livre ne se laissent pas ramener à la forme.

Le livre d'artiste se distingue aussi nettement de la *bibliophilie*, où le livre est traité comme une estampe et réalisé avec des techniques « nobles » et artisanales, ce qui entraîne un nombre limité d'exemplaires numérotés. Du point de vue de l'invention du livre, qui ouvre la possibilité de la démocratisation directe et illimitée des valeurs intellectuelles, aussi bien sous la forme d'image que sous la forme de texte, une limitation artificielle et arbitraire du tirage apparaît comme une pratique scandaleuse. La bibliophilie, bien que son rôle dans l'histoire de l'art et de la littérature, notamment au tournant du XIX et de XX siècle, n'est pas à démontrer, est une pratique contrainte pas les mécanismes du marché ; la signature de l'artiste apposés sur les exemplaires numérotés du livre, quoi qu'elle puisse être communément considé-

---

<sup>9</sup> Ce qu'Anne Mœglin-Delcroix a écrit sur le livre d'artiste est si essentiel et suggestif que – comme ici – j'ai parfois l'impression de reproduire ses phrases ou ses idées, tout en étant incapable d'identifier l'écrit. Mais je sais qu'elle ne m'en voudra pas, car nous sommes les mêmes pages amis dans les livres d'artistes.

rée comme un geste aussi banal qu'insignifiant, est malgré tout le témoignage d'acquiescement de l'artiste à la fétichisation illimitée de l'art, dont la fin est principalement commerciale<sup>10</sup>.

Le livre d'artiste ce n'est pas enfin un *catalogue* d'œuvres reproduites, mais – si ce terme garde encore un sens aujourd'hui – une œuvre *sui generis* inscrite dans la culture du livre.

Le but des recherches, des essais et des expérimentations ici présentés est le repérage, dans une grande diversité des phénomènes à la frontière du livre et de l'art, des pratiques artistiques ancrées dans la culture du livre, qui nous engagent à repenser et à redéfinir les présupposés fondamentaux de la théorie de l'art, et par là même, à défaire l'idéologie esthétique qui détermine la place de l'art dans notre réalité sociale. C'est une des lignes d'attaque possibles, et pas la moins intéressante, dans le combat de l'art pour obtenir une place dans la réalité concrète de la vie, alors qu'on répète, sans sourciller, après les auteurs anglo-saxons, que la seule réalité de l'art est dans le « monde de l'art » que forment les institutions qui, dans le fonctionnement, seulement *prennent en compte* les artistes et le public ; en dehors du « monde de l'art » il n'y a rien, le grand vide, affirme-t-on dans cette conception quasi théologique. Une tendance « curatoriale » dangereuse en dérive aujourd'hui qui marginalise la création d'artistes, n'y voyant valeur et intérêt que pour autant qu'elle coïncide avec les tendances du « monde curatorial ». Dans l'introduction au catalogue *The Artist Publisher. A Survey by Coracle Press*, l'artiste-éditeur et fondateur de *Coracle Press*, Simon Cutts, écrit en 1986 qu'« une percussive politique indéniable a lieu à travers cette exposition, percussive dont le caractère polémique est suggéré par le titre de la catégorie qui ouvre cette revue, à savoir *Publications à compte d'auteur (Self-publishing) comme alternative critique*. Indépendamment de l'insistance habituelle et démonstrative sur l'économie des moyens de production des matériaux de l'art qui, autrement, ne verraient jamais le jour, il s'agit ici de fondements critiques des démarches que les artistes adoptaient afin de remplacer les moyens officiels, ceux qui existent déjà. Aussi, à l'époque, les publications d'artistes ont-ils été une alternative radicale (*complete*) par rapport à la galerie<sup>11</sup>. » En effet, les livres d'artistes sont une alternative idéologique et/ou pratique par rapport à des conceptions où toute pratique artistique subversive se trouve immédiatement neutralisée tantôt par le marché de l'art qui l'inscrit dans les mécanismes économiques en place, tantôt par l'industrie culturelle qui, avec le marketing comme son instrument, récupère et utilise immédiatement les dernières innovations artistiques, tantôt par les institutions culturelles et artistiques lorsqu'on admet que dans leur cadre tout est permis aux artistes, à condition qu'ils respectent seulement leurs frontières et que leur art ne sorte pas de là.

Les Éditions Incertain Sens ont fait une expérience symptomatique à cet égard lorsque, de son initiative, un Cabinet du livre d'artiste devait être installé dans la bibliothèque universitaire de Rennes<sup>12</sup>. Il a été mis en place à la mi-mai 2006, mais deux semaines plus tard, le Président de l'Université donna l'ordre de son démontage ; l'argument donné publiquement fut que « le personnel de la bibliothèque l'a vécu comme provocation ». Cependant, deux semaines plus tôt, au vernissage de l'exposition de John Armleder à la galerie Art & essai, située dans le campus universitaire, deux étages au-dessous du lieu de l'installation du Cabinet, le vice-Président à la culture fit un éloge de la provocation artistique qui apparaissait alors comme l'engagement politique de l'art. Cet incident peut être interprété comme une

---

<sup>10</sup> Lorsqu'un auteur signe ses livres à la foire ou lors d'une soirée, sa signature, encore qu'elle reste un fétiche, n'a pas le même sens d'une systématisation de la relation marchande à l'égard de l'art. Dans la plupart des cas, son nom imprimé sur la couverture suffit amplement pour témoigner de l'originalité de son livre. Pourquoi ne suffit-il pas à l'artiste ? Nietzsche, encore lui, pensait que le nom de l'auteur sur la page de titre, c'était déjà trop : « *Le nom sur la page de titre* – [...] dès que l'auteur se fait connaître par le titre, le lecteur se plaît à diluer la quintessence par ce qu'il voit de personne, de plus personnel, et il met ainsi à néant le but du livre. [...]... ». *Opinions...*, *op. cit.*, fragment 156, p. 91. Idéalement, les livres doivent donc être publiés de manière anonyme, de l'avis paradoxale du philosophe, car c'est ainsi seulement qu'ils pourraient être lus conformément aux intentions de l'auteur.

<sup>11</sup> [Simon Cutts], *op. cit.* p. 3.

<sup>12</sup> La réalisation du Cabinet a été confiée à Bruno di Rosa dont le *Carnet bleu* fut publié auparavant par les Éditions Incertain Sens ; faisant référence à l'esthétique du bricolage et de la récupération, il l'a intitulé *Sans niveau ni mètre*.

capacité de l'art, lorsqu'il se pratique sous la forme du livre d'artiste, à assumer sa fonction critique et subversive, et ce précisément parce que les livres d'artistes échappent à la curatelle des « curateurs » pour se mélanger avec la vie, c'est-à-dire qu'il n'est plus sous la tutelle des institutions repérables comme « spécialisées » dans l'art, telle que la galerie, le musée, le centre d'art. Ainsi le livre d'artiste peut-il démultiplier les usages faits du livre et de l'art et devenir le laboratoire de nouvelles situations culturelles, comme par exemple une cure de désintoxication des images consistant à les introduire dans le contexte du livre et de la lecture, qui privilégie l'approche réflexive, et non pas consummatrice, à leur égard.

En Pologne, c'est Piotr Rypson qui, à la fois chercheur universitaire, historien et critique d'art, a consacré le plus d'attention à de multiples relations de l'art et du livre : récemment réédité *L'Image du mot*<sup>13</sup>, ainsi que *Les Livres et les pages*, catalogue dont la nouvelle version de 2000 porte le sous-titre : *Le livre artistique et d'avant-garde en Pologne*<sup>14</sup>. Si cependant on cherchait dans ces ouvrages des publications correspondant à la catégorie du livre d'artiste qui nous intéresse ici, la moisson serait modeste et décevante. Au début des années soixante-dix, seul Jarosław Kozłowski (par exemple *Reality*, 1972) et Marian Warzecha (par exemple *Dokumentacja metażbiornu A*, 1971), que d'ailleurs Rypson ne mentionne pas, publiaient des livres d'artistes ; il y en a peut-être eu d'autres, mais aucune recherche documentaire sur ce terrain n'a jusqu'à présent été effectuée.

Or il se trouve que dans les années soixante et soixante-dix – d'abord en 1962<sup>15</sup> : Ed Ruscha, Dieter Roth, Daniel Spoerri et Ben –, puis presque tous les artistes liés à l'art conceptuel et au Fluxus publiaient les livres d'artistes<sup>16</sup>. Il existe déjà aujourd'hui un nombre considérable d'ouvrages consacrés à ce sujet<sup>17</sup>, bien que le commun accord concernant la meilleure dénomination du phénomène n'est pas acquis, cela va sans dire. En France (n'est-ce pas là un paradoxe significatif ?!) même les créateurs de livres de bibliophilie, de livre illustrés, etc. préfèrent d'utiliser aujourd'hui le nom de « livre d'artiste », ce qui brouille bien évidemment les questions de la nomenclature, surtout aux yeux du public. D'où la nécessité, plutôt que batailler pour l'exclusivité de la dénomination, de définir de manière réflexive le contenu du concept, ce que tente le présent essai, en suivant en cela le travail fondamental fait depuis de longues années par Anne Mœglin-Delcroix. Quant au monde anglo-saxon, l'on peut rencontrer les noms d'*artists books*, mais aussi *book works*, *book art*, etc. Germano Celant, auteur des premiers textes consacrés aux livres d'artistes, s'est servi des expressions *Book as Artwork* (London, 1972) et *Books by Artists* (Toronto, 1981), qui sont des équivalents très proches du « livre d'artiste » : *artists books*. En Pologne, il n'y a pas eu débat portant sur le nom du phénomène qui lui correspondrait le mieux, car le phénomène du livre d'artiste n'a pas eu lieu. Cependant le terme « livre artistique », le plus souvent employé, est à plusieurs titres trop large et trompeur, et ce peut-être surtout à cause de l'adjectif « artistique ». A-t-on besoin d'évoquer la photographie *artistique*, avec Robert Demachy « à sa tête », qui a été une contradiction portée à la conscience artistique de son époque ? La réalité de l'art ne peut être cernée à travers une propriété qui distinguerait une image « artistique » ou un livre « artistique » de l'image ou du livre non-artistique. Les artistes se servent aujourd'hui de toutes sortes d'images et le livre d'artiste est tout simplement livre. Les artistes conceptuels ont livré une longue bataille pour abandonner l'idée

---

<sup>13</sup> *Obraz słowa*, Warszawa, Akademia Ruchu, 1889.

<sup>14</sup> *Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, éditeur : Centrum sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.

<sup>15</sup> Anne Mœglin-Delcroix, « 1962 et après », in : *Sur le livre d'artiste*, op. cit. p. 345-373.

<sup>16</sup> Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, Paris, Phaidon Press Limited, 2003, p. 225-226 : « Les livres, en tant que support, attireraient énormément les artistes de cette période : ils étaient plutôt bon marché, accessibles et transportables. [...] La plupart des artistes conceptuels firent des livres ».

<sup>17</sup> Voir la note 5.

d'une image « artistique » ; il n'y a aucune raison de s'entêter auprès du livre *artistique*. Ed Ruscha soulignait par exemple que les photographies dont il s'est servi pour ses livres pionniers « ne sont pas 'artistiques'<sup>18</sup> » ; Douglas Huebler lui critiquait le statut de l'œuvre comme objet spécifique et rejetait la conception de l'« image artistique » (*art image*)<sup>19</sup> en soulignant que ses photos ne sont pas « intéressantes » en tant que photos.

« Si l'utilisation du livre par les avant-gardes des années soixante et soixante-dix va de pair avec le recours à des moyens jusque-là étrangers à l'art pour servir un seul et même projet de rupture avec le passé, ne faut-il pas s'étonner du choix du livre, écrit Anne Mœglin-Delcroix, moyen d'expression traditionnel entre tous, par les créateurs les plus engagés dans la modernité artistique ? [...] Il y a là un paradoxe qui mérite d'être relevé au moment où d'aucuns ne se lassent pas d'annoncer la fin du livre comme s'il était condamné à la désuétude par l'arrivée des nouveaux supports de l'image et du texte<sup>20</sup>. » Le regard porté sur l'art polonais des années soixante et soixante-dix par le prisme du phénomène du livre d'artiste pourrait peut-être jeter une nouvelle lumière sur le sens et le statut de l'art de cette période, y compris sur la façon dont l'art et le politique s'articulaient alors. Jusqu'à quel degré l'absence des livres d'artistes comme *phénomène artistique* a-t-il été liée aux méthodes de contrôle des contenus et des formes de la culture, utilisées par le régime d'alors (la censure préventive en l'espèce du « Bureau de contrôle de la presse, des publications et des spectacles » au Ministère de l'intérieur, l'entière réglementation du marché du papier, l'entière nationalisation du domaine de l'édition, etc.), et jusqu'à quel degré cette absence peut-elle s'expliquer par une spécificité de la situation artistique polonaise : par des problématiques sur lesquelles les artistes ont été alors concentrés et/ou par des formes alternatives d'expression auxquelles ils avaient recours ? Quel bilan se dessine-t-il dans une telle perspective des années où la Pologne se trouvait dans l'orbite soviétique ? Peut-on encore aujourd'hui reconstituer et documenter de manière complète des imprimés éphémères de cette période, des livres d'artistes et d'autres publications susceptibles de correspondre à l'idée du livre d'artiste ici exposée, en tant que nettement différente de celle de l'estampe et d'autres formes de gravure ? Ces questions de recherche en font naître d'autres, relatives aux années ultérieures : est-il possible de repérer dans le « second circuit », parmi les éditions clandestines de la seconde moitié des années soixante-dix et dans les années quatre-vingt – comme me l'a suggéré Andrzej Kostołowski –, des pratiques éditoriales assimilables aux publications d'artistes ? Cette hypothèse mérite sans doute un effort du chercheur d'autant plus que personne ne semble encore l'avoir entrepris.

Quelles valeurs, quelles idées et/ou démarches artistiques pourraient être initiées aujourd'hui par la réflexion sur le livre d'artiste à l'époque du capitalisme spectaculaire à propos de laquelle Guy Debord dit : « Le spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image »<sup>21</sup>. L'on pourrait dire du livre d'artiste qu'il est l'œuvre mécaniquement reproductible d'en dehors de l'époque benjaminienne de l'apogée du capitalisme.

Tels sont les éléments du programme de recherche et de réflexion qui se dessinent dans le cadre de la coopération que cette présentation des livres d'artistes initie entre le Centre d'art contemporain Zamek Ujazdowski à Varsovie et l'équipe de recherche « Arts : pratiques et poétiques » de l'Université Rennes 2 Haute Bretagne. D'autres thèmes de recherche ont été suggérés ci-dessus : le statut de l'œuvre à l'époque de la *reproduction mécanique* et les stratégies de la *production artistique* lui étant propres, le dépassement de l'exposition dans le sens d'une présentation et de l'expérience esthétique.

---

<sup>18</sup> « Edward Ruscha discusses his perplexing publications », entretien avec John Coplans, *Artforum*, février 1965, partiellement repris dans : *L'art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990, p. 224.

<sup>19</sup> Douglas Huebler, débat au colloque *Art Without Space*, le 2 novembre 1969, cité d'après Lucy R. Lippard *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, London, Studio Vista, 1973, p. 127.

<sup>20</sup> Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, op. cit. p. 7.

<sup>21</sup> Guy Debord, *La Société du Spectacle*, § 34, Paris, Gallimard, 1996, p. 32.



tique dans le sens de la lecture. Un autre terrain d'exploration du potentiel de l'art lié à la pratique du livre d'artiste est constitué par les nouveaux circuits de l'art dans le tissu social, relatifs notamment à la culture éditoriale, celle de la bibliothèque et de la lecture, ainsi que les façons de croiser ou de rencontrer l'art dans ces nouveaux circuits. Tous ces éléments conduisent à la conclusion selon laquelle il existe une articulation étroite entre l'expérimentation artistique et les humanités conçues comme domaine de la recherche universitaire, notamment lorsque l'art adopte la posture et la culture du livre et se dépasse lui-même dans la direction des réflexions humanistes universelles.

Les artistes, mais aussi les critiques d'art liés à l'art conceptuel, ont les premiers attiré attention sur cette possibilité. Dans un texte sous le titre engagé *La Prochaine révolution dans l'art*, Ad Reinhardt percevait la prochaine révolution comme l'inscription de l'académie d'art dans le contexte universitaire et sa libération de phantasmes du marché. Cet article est paru en 1964<sup>22</sup>. Quelques années plus tard, dans les essais qui soulèvent la question de la nécessaire redéfinition de l'art, Harold Rosenberg remarquait lucidement que d'une part l'art désesthétisé trouvera son support essentiel, qui sera en même temps son point d'appui, précisément, dans le livre<sup>23</sup> [*the result is essentially art for the book*], et que d'autre part « la fonction de l'art à notre époque n'est plus de contenter les sens, mais « d'effectuer une recherche fondamentale dans l'art et la réalité<sup>24</sup> [*a fundamental investigation of art and reality*] ». Lucy R. Lippard s'est même plainte que dans sa période pionnière l'art conceptuel n'a pas su approfondir ses relations avec les sciences humaines, qu'« il n'a pas réussi à briser de réelles barrières qui séparent le contexte artistique du contexte des disciplines extérieures à l'art – sociales, scientifiques et universitaires – dont il se nourrit. [...] Jusqu'à présent », écrit-elle en 1972, « les 'artistes performeurs' [*behavioral artists*] n'ont pas réussi à nouer un échange fructueux avec les psychologues, et quant au groupe Art-Language, l'on n'a pas non plus enregistré un écho provenant du côté de la philosophie du langage dont ces artistes émanent<sup>25</sup>. » Les études plus récentes permettent cependant d'atténuer ce jugement sévère. Tony Godfrey écrit par exemple que les artistes adoptaient des attitudes étant « l'équivalent artistique du rat de laboratoire ou du sujet anthropologique ou sociologique, en cela qu'ils nous parlaient d'eux et exposaient en même temps les mécanismes des soi-disant sciences sociales<sup>26</sup> » ; même si ce n'est pas ici la place pour approfondir de telles analyses, on peut suggérer que les expérimentations dans l'art auxquelles Godfrey fait référence avaient pour objectif de piéger certaines attitudes scientifiques irréfléchies, et par conséquent dangereusement optimistes, qui ignorent ou feignent d'ignorer l'implication existentielle et idéologique du chercheur dans son objet d'étude. L'art devient alors un moment de l'autoréflexion sur l'implication herméneutique du sujet dans l'objet, et en tant que tel, il peut apporter aux sciences sociales un regard rafraîchi sur la réalité.

Les recherches dans le domaine des humanités constituent donc peut-être un territoire où les livres d'artistes préparent aujourd'hui le terrain pour une nouvelle rencontre de l'art et de l'université. Le programme Éditions Incertain Sens de l'Université Rennes 2 se développe en tout cas dans un tel esprit et avec une telle conviction. L'université et la bibliothèque, ce sont deux nouveaux lieux – potentiels – de l'art dont aucun ne constitue la menace de l'enfermer à nouveau dans le cadre d'une production spécialisée d'objets : ni le livre, ni la connaissance ne sont des spécialisations,

---

<sup>22</sup> *The next Revolution in Art (Art-as-Art Dogma, Part III)*, in : *Art News*, February 1964, reproduit in : *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, edited by Barbara Rose, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1991, p. 59-63, voir en particulier p. 62.

<sup>23</sup> Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, traduit de l'anglais par Christian Bounay, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 32.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>25</sup> Lucy R. Lippard, « Postface », in : *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, London, Studio Vista, 1973, p. 263.

<sup>26</sup> Tony Godfrey, *op. cit.*, p. 339.

mais des dimensions universelles de la culture et de l'humanité. En partant de cette hypothèse et en prenant comme modèle l'histoire de la science et son public au XVIII<sup>e</sup> siècle, on peut tenter de réfléchir sur un nouveau statut du spectateur de l'art qui, dans une perspective ainsi brossée, coïnciderait avec le statut de l'observateur des études en sciences humaines. Au XVIII<sup>e</sup> siècle il a été clair – plus clair sans doute qu'aujourd'hui – que la connaissance doit être la source de la liberté, tandis que dans les *Lettres sur l'éducation esthétique* de 1794, Schiller découvrait la fonction désaliénante de l'art. Ainsi les humanités et l'art peuvent-ils se rencontrer sur le territoire délimité par des valeurs partagées en commun, et alors leur défi épistémologique commun serait de déterminer la façon dont les valeurs s'inscrivent dans le projet de la connaissance objective portant sur l'art et la réalité.

Le travail éditorial que j'ai initié en 2000 et dans lequel je suis engagé depuis, je le revendique comme mon expérience esthétique, ou plutôt comme un de ses aspects actifs. De cette manière, je contribue à déterminer un champ expérimental, et à lui donner une réalité, champ susceptible de devenir l'objet de recherche et de compétence universitaire. En effet, la réception de l'art ne se fait pas nécessairement dans une attitude passive, et même vraisemblablement n'est jamais une « réception » passive, car elle a besoin du temps, d'un effort, de l'ingéniosité de l'interprète, parfois même elle oblige à adopter une attitude d'enquêteur ou de chercheur, et à miser, avec les artistes, sur la valeur expérimentale de leurs travaux. L'effort accompli afin qu'un tel projet artistique ou un tel autre puisse exister sous la forme du livre d'artiste n'est pour moi qu'une façon de témoigner des valeurs essentielles que je perçois en lui, valeurs qui méritent à mon sens qu'on s'y engage. « Je suis un moine du livre », disait de lui-même un auteur – et homme politique – du XIV<sup>e</sup> siècle, Richard de Bury, un grand amateur des livres. Je suis un éditeur, pourrais-je dire de moi-même, je mène des recherches sur les livres d'artistes. Dans les travaux, dans les expériences et les controverses du livre d'artiste, je suis partie prenante.

Leszek Brogowski et les organisateurs de cette présentation remercient chaleureusement les artistes qui ont eu la générosité d'offrir pour cette circonstance leurs livres et autres imprimés qui, à la fin de l'exposition, alimenteront les archives du Centre d'art contemporain Zamek Ujazdowski à Varsovie et donneront une impulsion initiale pour constituer un fonds de livres d'artistes ; ils s'adressent également aux artistes, critiques et historiens d'art, qui pourraient se reconnaître dans les prémisses du programme ici exposé, avec la proposition de collaboration.

<http://www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens>

Artistes:

AAMCQ AIYCI IAOSA QIEIQ MAOSC OIGOO QIMWI WIAGI YAQA

Robert Barry

Denis Briand

Yves Chaudouët

herman de vries

Bruno di Rosa

Peter Downsbrough

Patrick Dubrac

Gilbert Dupuis

Estelle Fredet

Antonio Gallego

Jean-Baptiste Ganne

Véronique Hubert

Lefevre Jean Claude

Jean Le Gac/Gilbert Lascault

Laurent Marissal  
Roberto Martinez  
Anne et Patrick Poirier  
Hubert Renard  
Yann Toma/Stephen Wright  
Christophe Viart  
Éric Watier