

So Multiples

Un livre qui délivre l'art : livre d'artiste et recherche universitaire par l'art et sur l'art

Leszek BROGOWSKI

leszek.brogowski@uhb.fr

(Conférence prononcée dans le cadre du séminaire animé par Laurent Loty, « Textes et Savoirs, Transdisciplinarité et Politique » et organisé par le Centre d'étude des Littératures anciennes et Modernes (CELAM, EA 3206), à l'université de Rennes 2 Haute Bretagne le 8 mars 2006)

Libérer l'art de ses travers conformistes

En contestant l'Académie, Courbet, les impressionnistes et d'autres artistes ont cherché à libérer l'art des artifices et charmes esthétiques¹ – normes de beauté, hiérarchie de sujets édifiants, qualités esthétiques pour séduire le public, etc. – et de réaffirmer ainsi la liberté de l'art : l'en-tête du papier à correspondance de Courbet annonçait : « Gustave Courbet Peintre. Ni idéal, ni religion ». Cézanne ne cherchait pas ses références dans les traditions esthétiques de la beauté ; il voulait faire des tableaux aussi précis que la science. « L'étude modifie notre vision à tel point, écrivait-il à Émile Bernard en 1905, que l'humble et le colossal Pissarro se trouve justifié de ses théories anarchistes². » Moins de dix ans plus tard, les readymades de Duchamp ont posé les prémisses d'une autre pratique de l'art, soucieuse de combler l'abîme, autrefois insurmontable, entre l'œuvre et l'objet ordinaire, entre l'art et la vie. Depuis les années cinquante, on prend conscience du fait qu'on ne peut plus concevoir l'art comme un renouvellement formel de l'ancien modèle de l'art *séparé* de la réalité (Debord)³. La « dématérialisation » de l'art (Lucy R. Lippard, John Chandler)⁴ ou sa « désesthétisation » (Harold Rosenberg)⁵, constatées dans les années soixante, conduisent à concevoir l'art tantôt comme processus (devenir, action, intervention, etc.), tantôt comme idée, texte ou pensée. Dans tous les cas, l'art serait une *intervention dans la réalité* et non plus une *production spécialisée*. Mais pour l'auteur de *La Critique de la séparation* (un court-métrage de Debord de 1961), réaliser l'art dans la vie serait identique à

faire la révolution⁶. Cette thèse, d'ailleurs assez largement partagée dans les années soixante, repose d'une part sur « la gratuité, qui est la seule monnaie de l'art »⁷, et qui, une fois introduite comme principe dans la réalité sociale, en dévoile le sens et en piège l'imprégnation idéologique, et d'autre part sur le refus de re-esthétiser l'action, comme le fait la politique à l'époque des *mass-media*. Dès 1936, Walter Benjamin dénonçait « l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité – écrit-il – y répondent par la politisation de l'art⁸ ». On peut penser que cette politisation ne s'exprime pas uniquement par un art à contenu politique, mais que l'art « désesthétisé » se politise à partir du moment où – « fragment du réel dans le réel » – il opère la rupture radicale avec la légitimation de l'art dans nos sociétés, légitimation qui passe par une séduction, et qui exalte précisément l'approche esthétique de l'art. Désormais la fonction de l'art ne consiste donc plus à fournir le plaisir des sens ; ses qualités esthétiques ne comptent plus comme auparavant. La question de savoir quelle serait alors la nouvelle mission de l'art doit être analysée à la lumière du processus, dont quelques éléments marquants ont été indiqués ci-dessus, à travers lequel l'art s'est définitivement libéré de ses traditions encombrantes et institutionnalisées ; ces traditions donnaient à la qualité esthétique le sens d'une valeur (la beauté) comme objet d'admiration, et non pas le sens phénoménologique d'une simple sensation, vecteur de la réalité, comme objet d'intérêt philosophique et épistémologique.

Aujourd'hui l'art vit sa *crisis*, période de trouble où se décide sa destination future. Il se trouve donc devant une perspective ouverte : après la « dé-définition de l'art » dans les années soixante, on est toujours – me semble-t-il – en train de travailler sur sa nouvelle représentation, en train d'en répertorier les pratiques et d'en construire une nouvelle poétique. Une des attitudes importantes face à cette ouverture est précisément la tentative de rapprocher l'art de la recherche. Dès 1964, Ad Reinhardt envisageait l'inscription de l'académie des beaux-arts dans le contexte universitaire ; dans le texte-manifeste *The Next Revolution in Art*, il suggère les avantages philosophiques et cognitifs d'une telle opération et en cerne l'enjeu politique. « La prochaine révolution – écrit-il – verra l'académie universitaire d'art s'émanciper des fantasmes du marché et se constituer comme « centre d'éveil à la conscience et d'une pratique de la conscience » [*center of consciousness and conscious*] ; elle verra se former un Ministère d'art comme principal soutien à l'insoutenable art. L'art en tant que programme ou projet artistique sera la plante grimpante de la serre socialiste au lieu d'être, comme aujourd'hui, le putain d'arbre [*harlotree*] des serres de l'entreprise privée⁹. » Quant aux qualités esthétiques, la peinture de Reinhardt les réduit au monochrome noir, comme le drapeau anarchiste, unique tableau qu'il repeint inlassablement pendant la dernière dizaine d'années de sa vie en affirmant : « Je fais simplement la dernière peinture que quiconque puisse faire¹⁰ ». Le rôle de Reinhardt dans l'avènement de l'art conceptuel a été éminent et en 1972, décrivant le processus de la « désesthétisation » de l'art entraînée par celui-ci, Harold Rosenberg conçoit lucidement une perspective qui lie l'art à la recherche : « Juger les produits de ce mouvement [de « la désesthétisation »], écrit-il, qui fait abnégation de soi, comme étant visuellement ennuyeux ou insignifiants, appelle comme réplique que la qualité de l'objet est sans importance et que 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 réalité [*a fundamental investigation of art and reality*]¹¹ ». Mais plutôt que de rapprocher l'art et la science, il s'agirait plutôt d'élargir la notion de recherche et par là même

de connaissance, et ce au moins dans deux dimensions, certes différentes, et pourtant étroitement imbriquées l'une contre l'autre. Je les mentionnerai brièvement avant d'analyser le livre d'artiste comme à la fois objet et instrument de la recherche universitaire portant sur une nouvelle théorisation de l'art.

La recherche est une recharge

La première de ces deux dimensions se trouve déjà préfigurée par un projet du voir, inscrit au cœur de l'esthétique inaugurale de Baumgarten, du voir qui nous arracherait à un simple enregistrement *passif* des impressions pour instaurer un regard *réflexif* : seule une distance critique permet au sujet de préserver son identité et son autonomie face à cette multiplicité protéiforme qui à la fois nous tente et nous agresse dans notre environnement. L'art serait alors une façon consciente de vivre notre être sensible au monde, une *vue consciente* qui rend la pensée sensible, voire sensuelle. Le mot allemand *Besinnung* est en ceci extraordinaire qu'il lie les sens et la prise de conscience : *die Besinnung* renvoie au fait d'être présent à ce que les sens (*Sinne*) nous dévoilent du monde, en rendant conscientes les données des sens, comme si prendre conscience signifiait aller au bout des sensations. « Celui qui [...] pense une chose et sa vérité, écrit Baumgarten en 1739, pense davantage que celui qui pense seulement la chose¹². » Afin de rendre la perception compréhensive et de chercher ainsi une vraie proximité avec l'être des choses, il faut tenter, comme le font souvent les artistes, de greffer la connaissance sur la plénitude matérielle des sensations et de les « tenir ensemble », de ne pas séparer (abstraire) la première de la seconde. Pour une telle pratique réflexive de la perception, l'art est bien sûr un terrain privilégié, bien que non exclusif. Le champ est ainsi ouvert à un autre type de recherche, dont Michel Foucault, entre autres, a clairement saisi les enjeux et les potentialités. « Que vaudrait l'acharnement du savoir, écrit-il dans *l'Histoire de la sexualité*, s'il ne devait assurer que l'acquisition des connaissances, et non pas, d'une certaine façon et autant que faire se peut, l'égarement de celui qui connaît ? Il y a des moments dans la vie où *la question de savoir si on peut penser autrement qu'on ne pense et percevoir autrement qu'on ne voit est indispensable pour continuer à regarder ou à réfléchir*¹³. » Le chercheur reconnaît donc que pour penser autrement, il faut d'abord voir autrement, ce qui n'est pas un exercice purement théorique ou superficiellement intellectuel, mais une véritable réforme de soi-même, un changement de la façon d'être au monde. L'art en reste toujours le meilleur exemple. La connaissance s'enracine dans l'être du chercheur qui doit tenir compte de sa situation existentielle dans l'analyse épistémologique des connaissances qu'il produit. Et réciproquement : le sens de la vie n'est pas indépendant des connaissances dont l'homme dispose. Et Foucault d'en tirer des conclusions radicales : « On me dira peut-être que ces jeux avec soi-même n'ont qu'à rester en coulisses ; et qu'ils font, au mieux, partie de ces travaux de préparation qui s'effacent d'eux-mêmes lorsqu'ils ont pris leurs effets. Mais qu'est-ce donc que la philosophie aujourd'hui – je veux dire l'activité philosophique – si elle n'est pas le travail critique de la pensée sur elle-même ? Et si elle ne consiste pas, au lieu de légitimer ce qu'on sait déjà, à entreprendre de savoir comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement ? Il y a toujours quelque chose de dérisoire dans le discours philosophique lorsqu'il veut, de l'extérieur, faire la loi aux autres, leur dire où est leur vérité, et comment la trouver, ou lorsqu'il se fait fort d'instruire leur procès en positivité naïve ; mais c'est son droit d'explorer

ce qui, dans sa propre pensée, peut être changé par l'exercice qu'il fait d'un savoir qui lui est étranger. L'« essai » – qu'il faut entendre comme épreuve modificatrice de soi-même dans le jeu de la vérité [...] est le corps vivant de la philosophie¹⁴.» L'importance de ces réflexions ne pourra que croître au fur et à mesure que la biopolitique remplace la politique et que les technologies numériques s'acharnent à produire les simulacres de la réalité. Comment désigner cette dimension de la recherche sur laquelle l'art peut donc ainsi ouvrir les yeux du chercheur ? On pourrait dire peut-être que dans ses meilleures entreprises, l'art cherche la réconciliation quasi phénoménologique de la conscience théorique moderne avec les certitudes pratiques de la vie de tous les jours.

Le possible en danger

Si l'art pourrait indiquer une seconde dimension où pourrait s'épanouir la recherche, en sciences humaines en particulier mais pas seulement en elles, « au lieu de légitimer ce qu'on sait déjà », comme le dit Foucault, ou bien pire, au lieu de légitimer ce qui est déjà comme l'unique possible, ce serait précisément l'exploration du possible. Il s'agit là d'une interrogation complexe, aussi ancienne que la science et la philosophie, remontant jusqu'à la célèbre formule d'Aristote qui exclut la possibilité d'une science *sensu stricto* du possible. « Le plus souvent c'est d'objets préalablement existants que nous acquérons la science : il serait difficile, sinon impossible, de trouver une science qui serait contemporaine de son objet¹⁵. » Mais depuis Aristote, la nature de cette interrogation a été profondément modifiée, notamment :

1. avec l'apparition des sciences humaines et l'importance accordée aux procédés d'interprétation (d'ailleurs dans toute cognition, y compris celle que réalisent les sciences « dures ») et...
2. avec la prise de conscience – grâce notamment à Bachelard – du possible comme condition de toute réalité expérimentale dans les sciences : il a en effet démontré que rien n'est jamais *donné* dans la recherche, parce que tout est *construit*. Mais Bachelard n'a pas été dupe de la signification éminemment politique de cette prise de conscience théorique : la rêverie – qu'elle soit fantasme érotique, utopie politique ou invention artistique – n'est pas une évasion, mais un préalable nécessaire à la rencontre de la réalité, son apprentissage. « Le rêve coordonne la vie, prépare des croyances à la vie¹⁶ ! », écrit Bachelard, et Georges Canguilhem, son disciple, de voire dans l'art une pratique qui pose des *hypothèses de vie*.
3. Un pan important des sciences se dérobe aujourd'hui aux finalités et aux valeurs que la tradition occidentale liait à la connaissance, et ce parce que les sciences des technologies dites « de pointe », les sciences médicales et génétiques, et d'autres cherchent à *réaliser* immédiatement tous les possibles qu'elles envisagent (bombe nucléaire ou clonage, cinéma dans les lunettes solaires ou TV dans le téléphone portable), sans les soumettre à un choix politique, alors qu'en même temps, poussée par l'idéologie du libéralisme financier, la société déploie des efforts et des pressions afin de rendre impossible la pensée du possible, c'est-à-dire afin de créer l'illusion que seul le possible envisagé par ces sciences est envisageable. Or, « quand il n'y a qu'un seul possible au-devant d'une situation donnée, il n'y a plus de réelle possibilité¹⁷ », écrit très justement Pierre-Damien Huygue. Le possible est aujourd'hui en danger. Tout semble se passer comme Aldous Huxley se l'imaginait dans *Le meilleur des mondes*. Notre Ford, nous dit-il, a eu « cette belle parole inspirée » : « L'histoire,

c'est de la blague »¹⁸. « Non pas que, personnellement, il trouvât quelque chose d'intrinsèquement répréhensible dans le fait qu'on parlât du passé lointain¹⁹ », explique Huxley. Pourquoi donc Notre Ford était-il si hostile à l'histoire ? Parce que dans le monde où le traitement eugénique se substitue à la politique, les individus sont clonés selon les places qu'ils doivent irrévocablement et immuablement occuper dans la société, les Gammas, les Deltas, les Epsilon... : « Ils ne se représentent pas ce que c'est d'être autre chose²⁰. » Et il ne fallait précisément pas que cela changeât. Mais si *Le meilleur des mondes* est par ailleurs plein d'allusions à l'histoire de la philosophie, c'est notamment parce que l'interprétation de l'histoire est l'exercice même de la liberté et le possible est précisément le pouvoir de l'homme face à l'histoire. Leibniz, inventeur à la fin du XVIIe siècle de l'idée des mondes possibles, qui a fait long feu, l'utilise entre autres pour légitimer la fiction littéraire : l'écrivain ne fait selon lui que décrire les mondes possibles et puise donc dans les possibilités exclues du monde réel, mais imaginées par dieu. Ainsi le monde fictif de l'*Argenis* de Barclay, son roman préféré, ouvre-t-il sur *un monde autre que le nôtre*. « L'*Argenis* de Barclay est possible, écrit Leibniz en 1673 dans le *Confessio Philosophi*, c'est-à-dire clairement et distinctement imaginable, quoi qu'il soit assuré qu'il n'ait jamais vécu et je ne crois pas qu'il soit appelé à vivre²¹. » À notre époque le possible est en danger parce qu'on cherche à enlever à la connaissance son pouvoir en la dépouillant de son possible, de ce qu'elle peut. La question est d'ordre politique et ce n'est pas sans raison que chez Bakounine, le révolutionnaire rime avec l'imaginaire. C'est dans la critique du « gouvernement de la science » – qu'il rédige en 1871, mais qui reste toujours d'une grande pertinence – que Bakounine écrit ces mots, qu'on voudrait dire à la fois audacieux et... triviaux : « C'est en cherchant l'impossible que l'homme a toujours réalisé et reconnu le possible, et ceux qui se sont *sagement* limités à ce qui leur paraissait le possible n'ont jamais avancé d'un seul pas²². »

Livre d'artiste, une alternative

Pourquoi le livre d'artiste semble-t-il offrir à la recherche universitaire sur l'art une alternative intéressante ? Quelles raisons en font un instrument susceptible de délivrer l'art de son implication dans des préjugés esthétiques qui perdurent encore aujourd'hui : la valeur esthétique accordée à la rareté de l'œuvre voire à son unicité, une mystification du geste créateur, l'attachement exclusif de l'art à la tradition de l'image, etc. ? Qu'y a-t-il de si singulier dans la pratique du livre d'artiste qui en fait un nouveau territoire d'expérimentation artistique ?

Le livre contre le formalisme esthétique

En 1990, Christophe Domino publie l'article intitulé *Objet du discours et discours de l'objet*²³, dont l'iconographie – singulièrement décalée par rapport au texte – est constituée d'œuvres ayant la forme du livre. Ainsi le *Big Book Reproduction*, pages 276-277 de Jonathan Borofsky est un livre gigantesque, de plus de deux mètres et demi de haut et de presque trois mètres de large, ouvert aux pages indiquées et posé sur un socle. Le *Book* de Jasper Johns de 1957, de même que *Painting in Canada* de Bertrand Lavier de 1984, sont

des livres rendus inaccessibles par l'application de peinture (encaustique pour l'un, acrylique pour l'autre) sur leurs pages. Dans tous ces cas et d'autres encore, le livre n'est pas plus qu'une forme et de ce fait il n'est plus un livre ; par le traitement que l'artiste lui réserve, il est devenu un objet qui du livre, n'a gardé que sa forme extérieure. Forme évocatrice, certes, mais dans laquelle le livre lui-même s'anéantit, si toutefois nous pensons que le livre – pour être livre – doit pouvoir être *feuilleté*, non pas au sens d'une « pâte feuilletée » (la comparaison, fort maladroite, vient justement de la *Note sur l'iconographie* de l'article cité), mais au sens de la lecture, ce qui signifie : se servir de ses mains pour chercher du sens. On peut introduire l'idée du livre d'artiste *par opposition* à une telle pratique d'« appropriation » déformante : faire de l'art *avec* le livre et non *contre* le livre, avec « une conscience aiguisée de la nécessité d'aller au bout de ce que peut le livre²⁴ », pourrait-on ajouter en citant Anne Mœglin-Delcroix. On voit avec cet exemple comment le livre résiste au formalisme : la forme ne suffit pas pour rendre compte de ce qu'est le livre. L'appel que les artistes évoqués ci-dessus font ainsi au livre manque de radicalité, s'il n'est même pas contradictoire : le livre vient en effet élargir le vocabulaire formel de la peinture, sans pour autant renouveler la pratique de l'art. En même temps, en exergue de l'article de Christophe Domino, figure une citation de Theodor W. Adorno : « en tant que connaissance, l'art n'est pas plus discursif que sa vérité n'est le reflet d'un objet ». Le philosophe affirme ici certes que la recherche menée par l'art vise à élargir la connaissance au-delà des limites de la discursivité ; mais si cette formule devait s'appliquer à l'art faisant appel au livre, alors d'une part, et quel que soit le sens qu'on peut donner au terme de « reflet », elle nous conduirait à reconsidérer le statut non seulement de la forme mais aussi de l'objet dans la pratique de l'art. Or le livre n'est ni un objet comme un autre, ni une marchandise comme une autre, et il ne peut devenir une propriété comme une autre. Dans le livre d'artiste se concentre donc tout un ensemble de questions théoriques liées non seulement au statut ontologique, social et commercial de l'œuvre, mais aussi au rapport entretenu par les spectateurs avec les œuvres (rapport à l'expérience esthétique, à la lecture comme rencontre et décryptage du livre-œuvre ou encore rapport à l'œuvre comme une pratique expérimentale et exploratoire de l'art). C'est pourquoi la recherche sur l'art peut trouver dans le livre d'artiste une véritable mine d'or. Depuis 2000, les Éditions Incertain Sens, aujourd'hui un des axes de recherche du laboratoire de recherche « Arts : pratiques et poétiques » (EA 3208), a engagé le travail de recherche sur ce terrain.

Le livre et les conditions de la production artistique

En échappant ainsi à l'artifice esthétique de la forme, le livre d'artiste entraîne d'autres conséquences capitales pour la pratique de l'art. C'est notamment la démystification de l'acte créateur qui suit directement l'affranchissement de l'art de l'emprise de la forme. En effet, même chez Kant, la notion de génie se rattache à la création de la forme. Or, dans le livre d'artiste, on l'a vu, c'est le « fond » qui prime sur la forme, et l'artiste qui n'en retient que la forme, rate le livre. Dans la pratique du livre d'artiste, l'« acte créateur » est insaisissable autrement qu'à travers les conditions de la production du livre, production qui est un processus complexe et qui nécessite la prise en compte de la fabrication dans l'élaboration conceptuel du projet. Les conditions de la production artistique, il faut le souligner, peuvent être ici tantôt « minimales », par exemple lorsque l'artiste édite lui-même son livre et le

fabrique avec une photocopieuse dont il détourne l'usage chez son patron, tantôt elles peuvent impliquer les technologies de pointe (l'impression, les logiciels, les multimédia, etc.) dont l'artiste fait un usage délibéré et ciblé. Dans tous les cas, la prise en compte de ces conditions d'une part annule l'idée d'une œuvre unique, et d'autre part entraîne une certaine collégialité du travail, ce qui permet de dépasser les spécialisations étroites et de réduire l'aliénation qui en résulte²⁵. Des horizons tout à fait nouveaux s'ouvrent ainsi à la recherche sur l'art :

1. d'abord, parce que la pratique de l'œuvre multiple modifie les conditions du partage de l'art, son accessibilité, ses cercles de spectateurs-lecteurs, etc. ;
2. ensuite, parce que l'art pratiqué sous cette forme transforme la nature de l'expérience esthétique, les manières de rencontrer l'art et les lieux de ces rencontres (par exemple la bibliothèque d'œuvres à la place d'une galerie d'art²⁶) ;
3. enfin, à l'« acte créateur » accompli dans une géniale solitude, le livre d'artiste substitue une entreprise collective impliquant plusieurs types de collaborateurs, selon les projets, éditeur, graphiste, rédacteur, imprimeur, diffuseur, etc. C'est parce que le livre d'artiste a une vraie vie sociale, qu'il permet de mener un autre type – alternatif de surcroît – de pratique artistique, d'observation et d'analyse du fonctionnement de l'art.

Le livre et la mise en œuvre du possible

En janvier et février 2001, La Criée centre d'art contemporain à Rennes a présenté l'exposition/bibliothèque *Critique et Utopie. 30 ans de livres d'artistes en France*. Le titre choisi par le commissaire, Anne Mœglin-Delcroix²⁷, invite à une nouvelle réflexion sur la question de l'utopie. Certes, depuis les travaux d'Ernst Bloch, on sait que l'utopie, dans la mesure où elle trace de nouvelles perspectives sociales, n'est ni égarement ni aliénation, mais une réflexion critique, qui prépare éventuellement des futurs changements. Cependant, Anne Mœglin-Delcroix repère dans le phénomène du livre d'artiste un autre aspect encore, puisque l'utopie désigne ici non seulement l'autre face de l'attitude critique, mais aussi un phénomène qui depuis plus de trente ans a réussi à se doter d'une réalité artistique incontestable. La pensée utopique ne serait donc guère opposée à un réalisme, mais elle ne serait pas non plus ce qu'on a l'habitude de désigner comme « utopies réalisées », à savoir une évasion pour réaliser un idéal en marge et en rupture du monde, telles les communes post-soixante-huitardes. Le livre d'artiste apparaît plutôt comme une expérimentation du possible qui tente de renforcer et de défendre l'art par le livre, et *vice versa*, où le possible, l'existant et le nécessaire s'entrelacent pour former l'étoffe de la réalité. Si, comme Jan Pato•ka l'a bien vu, ce qui caractérise la modernité, c'est précisément le fait que « le possible n'est plus ce qui *précède* le réel ; [et qu']il devient plutôt le réel lui-même dans son processus créateur²⁸ », c'est parce que le possible est la condition de la liberté. Le phénomène du livre d'artiste montre, précisément, que l'utopie peut devenir à la fois un vecteur de la pensée critique et une effectivité alternative dans la pratique de l'art. Dans la conclusion du texte rédigé à l'occasion de l'exposition *Critique et Utopie*, Anne Mœglin-Delcroix retient « la permanence de trois caractéristiques inhérentes à l'esprit de ces « petites publications » depuis les commencements : l'intransigeance dans le refus des compromis (« L'art semble pur pour un moment », dit à leur sujet John Baldessari²⁹), la

discrétion dans le travail de sape (le livre d'artiste, c'est, selon Ruscha, « le loup déguisé en brebis³⁰ ») et, est-il besoin de le dire ? une confiance inentamée dans la capacité de l'art à résister à ses propres contrefaçons³¹.» Ces trois caractéristiques – la radicalité (tout compromis de la pensée avec l'état-de-choses est compromission), les stratégies de sape (ni l'attente d'une révolution qui ne viendra jamais, ni une révolte romantique, mais une action intelligente), et l'esprit autocritique (on sait ce qu'on fait et on en est responsable) – pourraient bien inspirer la réflexion sur l'utopie aujourd'hui, si notamment on tenait compte du fait que le livre d'artiste implique des interrogations inséparablement esthétiques et sociales.

Image-censure : ouvrir une nouvelle tradition

De même que depuis la Grèce antique jusqu'à nos jours le livre accueille indistinctement image et texte, le livre d'artiste peut lui aussi accueillir toute sorte de contenu. Aussi son fonctionnement même indique-t-il que la pratique de l'art n'est pas liée exclusivement à l'image et/ou à sa forme, et que l'opposition, excessivement mise en valeur depuis les années soixante-dix sinon depuis la naissance de la psychanalyse, entre image et discours, interprétée comme opposition entre désir et censure, a depuis longtemps été dépassée. Par conséquent, si l'art doit renfermer – voire revendiquer – une dimension libératrice, on ne la chercherait plus aujourd'hui du côté de l'image, et surtout de l'image considérée comme source de l'émotion la plus forte, et partant comme libératrice seulement d'une décharge pulsionnelle. On en a vu les limites ; on les revoit tous les jours. En renouant avec la tradition du livre et de la bibliothèque, le livre d'artiste libère l'art des traditions esthétiques trop étroites, aux enjeux souvent désuets, et lui permet de construire la sienne dans un espace de liberté plus ample que celui dont disposent aujourd'hui les peintres ou les sculpteurs, notamment grâce à son ouverture hors de l'image et de la forme. Bien plus : les nouvelles formes d'exclusion, voire de censure, peuvent à présent venir de l'*image* elle-même qui interdit tout texte. Certes, en 1835, c'est le *texte* de loi qui impose en France la censure des *images*, mais un siècle plus tard, en 1936, la censure de Goebbels vise autant les pratiques expérimentales de l'art que le discours de la critique d'art. Les récentes caricatures des terroristes déguisés en Mahomet montrent comment les médias détournent et déplacent volontiers le sens du débat vers les formes archaïques – et aujourd'hui marginales – de la censure. Il n'est donc pas étonnant que les artistes se tournent désormais vers le livre pour libérer les images de leur environnement étouffant et pour les inscrire dans un contexte de lecture, propre au livre, comme le fait pas exemple Roberto Martinez dans *Chicago*³² ; pas étonnant non plus que – face au discours dominant – ils choisissent diverses formes de clandestinité (comme *Pinxit 1997-2003 Laurent Marissa*³³) ou de cryptage (*AACMQ AIYCI IAOSA QIEIQ MAOSC OIGOO QIMWI WIAGI YAQA*³⁴), ou qu'ils s'expriment à travers le livre d'artiste pour échapper aux circuits institutionnels et commerciaux de distribution, et pour *diffuser* leur art à travers des réseaux privés, informels, associatifs, etc. « La censure provoque un bouillonnement souterrain, remarque Deleuze, mais la réaction, elle, veut rendre tout impossible. [...] On ne peut guère y opposer provisoirement que des réseaux³⁵. » En effet, lorsque le service du dépôt légal du Ministère de l'intérieur refusa le dépôt de *L'Inventaire des destructions*³⁶ d'Éric Watier, il lui reprocha d'être différent des autres livres (« il nous est parvenu sans couverture ni titre », lettre PH/MS/N° 768 du 31 mai

2000), et non pas de dire des choses répréhensibles. Paradoxalement, c'est donc peut-être à travers l'être-livre du livre d'artiste que l'image pourrait retrouver son sens et sa valeur.

Le livre et le marché de l'art

Le 20 octobre 2005, la communauté mondiale a enfin donné raison aux analyses des situationnistes en déclarant dans une convention de l'UNESCO, votée à 148 voix sur 154, que la culture n'est pas une marchandise comme les autres. Le livre d'artiste, depuis sa naissance dans les années soixante, se bat justement pour la reconnaissance de la valeur de l'art indépendamment des « lois du marché », ce qui implique aussi un âpre combat contre les pratiques devenues habitudes, voire une résistance de l'art « à ses propres contrefaçons », comme le dit fort bien Anne Moëglin-Delcroix. Les remarques de Tony Godfrey dans *L'Art conceptuel* sont sur ce point significatives : « Les livres, en tant que support, attiraient énormément les artistes de cette période, écrit-il : ils étaient plutôt bon marché, accessibles et transportables. [...] La plupart des artistes conceptuels firent des livres, lesquels, avec les catalogues d'exposition et les magazines, continuent de donner aujourd'hui un aperçu extraordinaire de l'art à cette période. [...] Par leur rareté et leur préciosité, de tels livres étaient confinés à un tirage confidentiel. Leur prix était élevé. En effet, pourquoi aurait-on payé si cher pour les *Statements* de Lawrence Weiner, un livre de seulement vingt-six pages ne contenant chacune qu'une phrase laconique. Ce n'est que plus tard qu'on réalisa qu'ils ne coûtaient pas cher pour des œuvres d'art³⁷. » Cependant, à l'inverse de l'analyse de Godfrey, l'opportunité que semblent offrir les livres d'artistes n'est pas d'être bon marché en tant qu'œuvres d'art, mais en tant que livres. Bien plus : c'est un contresens que de considérer les livres d'artistes comme des objets « rares » et « précieux », « confinés à un tirage confidentiel ». Malgré des contrefaçons qu'on n'évitera jamais, non seulement bon nombre d'artistes – au contraire – s'y sont opposés, mais rien non plus dans le concept du livre ne justifie que son tirage soit limité ; il l'est toujours de fait, mais pour des raisons pratiques et non par principe. La définition institutionnelle du livre de bibliophilie qui en limite le tirage à 300 exemplaires (Centre National du Livre), pervertit tout simplement l'idée du livre. Il n'y a en effet rien à ajouter à l'analyse faite dès 1620 par Francis Bacon dans le *Novum Organum* : « s'il est en effet plus difficile de placer les caractères typographiques que d'écrire les lettres en bougeant la main, il y a pourtant cette différence que, une fois placés, les caractères servent à un nombre infini d'impressions³⁸. » Il faut en conclure que l'idée du livre d'artiste qu'expose Tony Godfrey est défigurée par les habitudes du marché de l'art dans la mesure où elle ne rend pas compte de l'opportunité que le livre d'artiste permet à l'art d'échapper à ce marché aberrant afin de rejoindre le marché du livre. Et ce n'est pas le même. De surcroît, en reconnaissant le poète comme un spécialiste de la parole et l'artiste comme un spécialiste de l'image, la bibliophilie reconduit la production symbolique fondée sur la division du travail, source de la violence idéologique analysée notamment par Marx et Benjamin. Il n'est pas étonnant que ce soit Paul Gauguin, critique virulent de la société bourgeoise, qui rompt les habitudes en la matière, en écrivant à son ami à propos de *Noa Noa* que « cette collaboration [avec le poète Morice] n'est pas ce que sont les autres collaborations, c'est-à-dire deux auteurs travaillant en commun³⁹. »

Portrait de l'artiste en imprimeur

Ainsi, la pratique même du livre d'artiste, quel qu'en soit le contenu concret, est solidaire d'une critique sociale, une autre façon de faire de la sociologie que celle qui domine aujourd'hui dans le domaine de l'art, à savoir une sociologie de la domination, qui ne cherche qu'à légitimer l'état de fait, munie de son instrument-clé de l'exclusion, qu'est le « monde de l'art », avec ses circuits tout tracés (acheter les billets pour voir un spectacle, un film, une exposition, s'abonner à des revues, sur les arts plastiques, sur le cinéma, sur le théâtre, acheter un catalogue, une gravure, un tableau, etc.), avec sa conception implicite de la culture comme « produit congelé » (Debord), qui à l'art ne réserve qu'une « survie commerciale » (Vaneigem). Cette autre façon d'approcher la sociologie de l'art consiste à penser des stratégies efficaces permettant de changer réellement les pratiques de l'art⁴⁰. Le choix même de pratiquer le livre d'artiste libère donc l'art de beaucoup de travers que maintiennent notamment les institutions du marché de l'art, mais en plus le livre sert souvent les projets d'artistes qui tentent d'infiltrer les institutions afin d'infléchir leur fonctionnement à leurs propres fins (Dan Graham, Krzysztof Wodiczko, Laurent Marissal), de créer des institutions alternatives (Art Workers Coalition, Something Else Press, LJC Archives), voire des institutions ou entreprises fictives (Gérard Collin-Thiébaud, Hubert Renard, Yann Toma). Souvent, les artistes qui choisissent de passer de la création d'œuvres à l'intervention directe dans la réalité (les situationnistes, Hans Haacke, mais aussi Bernard Heidsieck qui chemine de la « poésie sonore » à la « poésie action », etc.) ont également recours aux livres comme support. L'imprimerie, concluait Francis Bacon en 1620, a changé le destin du monde dans le domaine des lettres⁴¹. On a vu par la suite que ce n'était pas seulement le destin des lettres et des sciences qui a ainsi été modifié en profondeur : deux siècles plus tard, le 26 juillet 1830, la foule des émeutiers, peuple parisien, ouvriers et étudiants, révoltés notamment contre la suppression de la liberté de la presse par les ordonnances dites de « Saint-Cloud », a été menée par les imprimeurs et, à la suite de ces événements Victor Hugo écrira les phrases mémorables : « L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire⁴². » « La presse tuera l'église⁴³. » « Chez tout propagandiste anarchiste sommeillait, à cette époque – nous dit Robert Cassagnau –, un imprimeur⁴⁴. » Après celui des lettres, des sciences, de l'église, de l'histoire..., il n'est peut-être pas innocent de croire que le livre imprimé pourrait encore changer de destin de l'art.

Conclusion : chercher, découvrir, libérer

C'est pour souligner que le livre d'artiste s'inscrit en continuité avec les recherches artistiques telles que les ont conçues et pratiquées les meilleurs artistes de la modernité, que j'ai commencé et que je termine avec Courbet, qui lui-même a dû rejeter les carcans esthétiques de son époque ; il a dû construire sa propre tradition pour retrouver « les vrais moyens de la peinture, perdus en Italie, en Espagne, en Hollande, en Belgique et en Allemagne », et de « partir comme une bombe à travers tous ces rayons », selon ses propres mots⁴⁵. « Il continua en même temps que la peinture ses études philosophiques⁴⁶ », dit-il encore de lui-même, et dans un texte intitulé « Pourquoi la société ne connaît et ne voit pas l'art », il rappelle que la recherche est le devoir de l'artiste et qu'il doit assumer la conscience qui en découle. « Dans le siècle communiste où nous vivons, écrit-il, quoi de plus

triste à voir pour un artiste que cette exposition de tableaux qu'il fait annuellement..., quoi de plus triste à voir que cette population qui regarde sans voir (comme si elle tombait des nues) et qui a l'esprit aux affaires. [...] L'artiste, au contact de ce monde d'argent a dégénéré et ne remplit plus sa mission. [...] Comme ainsi fait qu'on apprécie un homme à sa richesse, l'esprit a ployé sous l'argent. L'artiste est marchand aussi. Sur quinze camarades... combien cherchent ? On en découvre parfois une dizaine qui marchent à la découverte [...] Prenons cette époque soldatesque de laquelle nous sortons, et dites-moi ce que serait devenu l'art en France entre les mains de M. David et de sa bande⁴⁷. » Chercher et découvrir, se donner « *le droit de tout oser*⁴⁸ » (Gauguin) sont devenus les maîtres mots de l'art moderne. Dans le même esprit, Gauguin écrit à son ami Daniel de Montreid : « le nombre des peintres devient de plus en plus considérable avec tout le brio des peintres qui, ne cherchant rien, se sont vite assimilés les recherches des autres, le tout assaisonné du goût moderne⁴⁹. » Du point de vue de la liberté de la recherche, l'université pourrait peut-être devenir le Tahiti ou les Marquises de l'art d'aujourd'hui⁵⁰.

Si l'université peut effectivement jouer le rôle d'un laboratoire et d'un lieu alternatif de l'art, c'est parce que la création artistique y est libérée des pressions extérieures (qui depuis quelques décennies s'accompagnent en plus de l'érosion des espaces – traditionnels ou pratiques – de l'art), et introduite dans un univers dont les principes sont [et doivent rester – j'ajoute en avril 2009, après dix semaines de grève de l'université] : la *liberté d'expression*, l'exigence intellectuelle, la curiosité studieuse et les *valeurs non instrumentales de la connaissance*. L'art peut y trouver sa place si toutefois lesdites conditions de la recherche se maintiennent à l'université. Des expérimentations artistiques menées dans ce cadre pourraient ainsi s'organiser autour des finalités, des fonctions et de la vocation propres à l'art, sans subir de pressions qui déforment si profondément le paysage actuel, et pas seulement celui de l'art : l'obligation de considérer l'œuvre comme marchandise, le souci de rentabilité, de profit financier, de qualités commerciales, la primauté de la communication sur la réalité, etc.

Que nous rappelle en effet l'idée même de la recherche fondamentale sinon qu'aucune certitude n'est jamais acquise de manière définitive, que la conscience n'est pas une simple accumulation, mais une mise en cause, une percée ou une conversion ? Autrefois on disait aussi : illumination. Aujourd'hui on préfère évoquer les obstacles épistémologiques à vaincre. Les pratiques expérimentales dans l'art nous rappellent sans cesse ces vérités premières de la recherche ; elles nous rappellent que la vraie recherche met en jeu le destin de la réalité et qu'elle ne peut ignorer la question politique de savoir ce qu'on fait avec les connaissances et les vérités issues de la recherche, ce par quoi la recherche rejoint aussi bien l'idée de la sagesse antique que la célèbre redéfinition de la philosophie par Marx : « Les philosophes ne faisaient qu'*interpréter* le monde de diverses manières ; ils en arrivent à le *transformer*⁵¹. » En effet, la recherche fondamentale dans l'art ne saurait être réduite à une dimension théorique : elle est une prise de conscience qui cherche à confronter sa propre expression théorique avec une pratique expérimentale. Non seulement elle articule ainsi la pratique à la théorie, mais elle remet en jeu, et ce en permanence, l'enracinement social non seulement du concept de l'art, mais aussi de sa pratique. D'où ses postures combatives ; le livre d'artiste en est une.

Leszek BROGOWSKI

Leszek Brogowski est professeur d'esthétique à l'université de Rennes 2 Haute Bretagne, où il dirige le laboratoire de recherche « Arts : pratiques et poétiques ». Depuis 2000, il initie les travaux universitaires devenus un des programmes de ce laboratoire : « Publications d'artistes. Éditions Incertain Sens ». Il a récemment codirigé avec Anne Mœglin-Delcroix le numéro 2 / 2008 de la *Nouvelle Revue d'esthétique* (PUF) : « Livres d'artistes : l'esprit de réseau », et avec Pierre-Henry Frangne l'ouvrage *Ce que vous voyez est ce que vous voyez. Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2009.

¹ Paul Gauguin écrit par exemple à Daniel de Monfreid en novembre 1901 : « Je sens qu'en art j'ai raison, mais aurai-je la force de l'exprimer d'une façon affirmative ? En tous cas j'aurai fait mon devoir et si mes œuvres ne restent pas il restera toujours le souvenir d'un artiste qui a libéré la peinture de beaucoup de ses travers académiques d'autrefois et de travers symbolistes (autre genre de sentimentalisme) », *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, Paris, Georges Falaize, 1950, p. 185.

² Cézanne, *Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris, Grasset, 1937, p. 276.

³ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, § 181, p. 178.

⁴ Lucy R. Lippard and John Chandler, « The Dematerialisation of Art », *Art International*, vol. XII/2, 1968, p. 31-36.

⁵ Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1972.

⁶ Cf. mon article « Art et révolution. L'utopie artistique contre l'utopie esthétique. Platon et Debord », *Art Présence*, n°57, janvier-février-mars 2006, p. 33-39.

⁷ Daniel Pennac, *Comme un roman*, Paris, nrf/Gallimard, 1992, § 12, p. 38.

⁸ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée XIX*, in : *Écrits français*, Paris, nrf/Gallimard, 1995, p. 171.

⁹ « The Next Revolution in Art (Art-as-Art Dogma, Part II) » in *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, publié par Barbara Rose, réédition Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 62.

¹⁰ *An Interview with Ad Reinhardt* par Bruce Glaser (1966/67), in *Art-as-Art, op. cit.*, p. 13.

¹¹ Harold Rosenberg, *op. cit.* p. 33-34. *The De-definition of Art*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1983, p. 35.

¹² A. Baumgarten, « Métaphysique » in *Esthétique*, traduction J.-Y. Pranchère, Paris, L'Herne, 1988, § 531, p. 88.

¹³ Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs, Histoire de la sexualité, t. II*, (1984), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 15-16.

¹⁴ *Ibidem*, p. 16.

¹⁵ Aristote « Catégorie 7b24 » in *Organon*, traduction J. Tricot, Paris, Vrin, 1984, p. 36.

¹⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1984, p. 137-138.

¹⁷ Pierre-Damien Huygue, *Le Différend esthétique*, Paris, Circé, 2004, p. 13.

¹⁸ Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*, traduction Jules Castier, Plon, Paris, 1960, p. 76.

¹⁹ *Ibidem*, p. 170-171.

²⁰ *Ibidem*, p. 137.

²¹ G. W. Leibniz, *Confessio Philosophi*, traduction Yvon Belaval, Paris, Vrin, 1970, p. 57.

²² Michel Bakounine, *L'Empire knouto-germanique*, 1871 ; « Appendice » in *Œuvres complètes de Bakounine*, t.VIII, Paris, Éditions Champ Libre, 1982, p. 247.

²³ *Artstudio* n° 19, hiver 1990, p. 7-17.

²⁴ Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, Paris, Jean-Michel Place/BNF, 1997 p. 290.

²⁵ Voir Umberto Eco, *De la manière de donner forme comme engagement et prise sur la réalité* (1962), essai joint à la deuxième édition de *L'Œuvre ouverte* de 1965, mais traduit en français seulement en 2003 (*Revue d'esthétique* n° 42, 2002, p. 11-41).

²⁶ Voir Leszek Brogowski, « La bibliothèque d'œuvres », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2/2008, dossier « Livres d'artistes : l'esprit de réseau », p. 37-49.

²⁷ Anne Mœglin-Delcroix est professeur de philosophie de l'art à l'Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne et auteur d'une thèse d'État sur l'esthétique du livre d'artiste, *op. cit.*

²⁸ Jan Patocka, « L'art et le temps. La crise de la civilisation rationnelle et le rôle de l'art » in *L'Art et le temps*, Paris, P.O.L., 1990, p. 359.

²⁹ John Baldessari, "Statements on Artists' Books by Fifty Artists [...]", *Art-Rite*, n° 14, 1977, p. 6.

³⁰ Edward Ruscha, entretien avec Bernard Blistène, in *Edward Ruscha*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989, p. 85.

³¹ Anne Mœglin-Delcroix, « 'Petits livres' et autres petites publications » in Anne Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes », 2006, p. 278.

³² Rennes, Éditions Incertain Sens, 2000.

³³ Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005.

³⁴ Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005.

³⁵ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 42.

³⁶ Rennes, Éditions Incertain Sens, 2000.

³⁷ Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003, p. 225-226.

³⁸ Francis Bacon, *Novum Organum*, trad. M. Malherbe et J.-M. Pousseur, Paris, P.U.F., 1986, p. 166.

³⁹ Gauguin, *op. cit.* p. 188.

⁴⁰ Prenons un exemple. Depuis Kant, il est clair que la conception normative de l'esthétique n'est plus recevable sur le plan théorique. Et pourtant, c'est elle qui imprime massivement sa marque sur les rencontres avec l'art dans nos sociétés : les normes esthétiques ont une vie longue. Il s'agit donc de penser comment la conscience théorique pourrait produire des effets dans la réalité, au lieu de compter sur des miracles, par exemple sur l'autorégulation de l'art par le marché, ou au lieu d'admettre que le retour en arrière est inévitable après la « course effrénée à la nouveauté », ce qui serait aussi naïf que de croire à l'idéologie du progrès : « Le progrès ne s'effectue pas de lui-même : on le crée », remarque laconiquement Wilhelm Dilthey (*L'Édification du monde de l'esprit dans les sciences humaines*, Œuvres 3, traduction et présentation S. Mesure, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p.130.)

⁴¹ Francis Bacon, *Novum Organum*, *op. cit.* p. 182.

⁴² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Pocket, 1998, p. 230.

⁴³ *Ibidem*, p. 222.

⁴⁴ Robert Cassagnau, « *Vive l'anarchie !* », Paris, Éditions France-Empire, 1973, p. 288-289.

⁴⁵ [Biographie par Courbet lui-même, écrite en 1866], cité d'après Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*. Tome II. *Ses écrits, ses contemporains, sa postérité*, Genève, Pierre Cailler Éditeur, 1950, p. 26.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁷ Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*. Tome I. *Sa vie et ses œuvres*, Genève, Pierre Cailler Éditeur, 1948, p. 64-65.

⁴⁸ Gauguin, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 150, lettre d'août 1899.

⁵⁰ Ces mots ont été prononcés en 2006. Aujourd'hui, ils ne font que renforcer la conviction de l'auteur que le combat de la communauté universitaire contre les réformes qui voudraient mettre l'université française au pas de l'univers du libéralisme économique, pourtant en faillite spectaculaire, est un combat pour la liberté de la recherche.

⁵¹ Karl Marx, *Thesen über Feuerbach*, 11.