

# So Multiples

## Compte rendu

*Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, Leszek BROGOWSKI et Anne MOEGLIN-DELCROIX (dir.), *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2, Paris, P.U.F., oct. 2008, 159 p.

Océane DELLEAUX

[so-multiples@orange.fr](mailto:so-multiples@orange.fr)



La parution de ce deuxième numéro thématique de la *Nouvelle Revue d'esthétique* à l'automne 2008 était très attendue car elle révèle l'importance notable que les acteurs de la scène artistique, artistes, chercheurs, enseignants, critiques d'art, éditeurs, conservateurs accordent à la théorie et la pratique du livre d'artiste dans la période qui court de la fin des années 1950 à aujourd'hui.

Comme l'introduit ce numéro préparé en 2005, les deux directeurs de la publication, Leszek Brogowski et Anne Moeglin-Delcroix, se sont saisis plus particulièrement du lien entre l'idée de réseau dans l'art et l'expérience du livre d'artiste, qui apparaissent dans les années 1960 en vue de « créer et diffuser les œuvres en marge des circuits institutionnels dominants » (p. 7).

L'exploration de la « nature réseautique du phénomène du livre d'artiste » (p. 8) les a conduits à étudier les moyens de création, de diffusion, d'échange de l'objet susdit au sein d'un espace international mais restreint (artistes, éditeurs, lecteurs, bibliothécaires, critiques, collectionneurs). Ils ont analysé son évolution jusqu'à aujourd'hui au moment où la notion de *network* dans l'art (œuvre en réseau) acquiert une autre signification dans le cadre de l'avènement des nouvelles technologies.

Selon l'introduction, ce numéro propose donc une première partie intitulée « Documents ». Celle-ci inclut notamment deux textes inédits en français qui tirent les leçons des tentatives de production et de diffusion du livre d'artiste en 1980 et 1990. Le premier est la traduction d'un article de Kate Linker paru dans la revue anglaise *Studio International* en 1980. Après avoir rappelé les distances prises par le livre d'artiste vis-à-vis du livre d'art et du livre de bibliophilie, la critique d'art new-yorkaise souligne le caractère alternatif du livre d'artiste (publications Fluxus), de sa diffusion (maison d'édition Something Else Press) et de ses espaces (éditions de Seth Siegelau). Elle insiste sur ses « visées politiques » (p. 14) dans le contexte idéologique des années 1960 : l'artiste souhaite alors instaurer des passerelles entre l'art et la société, loin du caractère sélectif et autographe des lieux commerciaux et institutionnels de l'art. Mais, ainsi qu'elle le relève judicieusement, la réalité est toute autre. La diffusion alternative du livre d'artiste présentée comme « l'équivalent des galeries » (p. 16) devient confidentielle (librairies indépendantes et spécialisées). Dans le même temps, une diffusion à grande échelle inspirée du système de l'édition d'art, en particulier aux États-Unis, associe de plus en plus le livre d'artiste à ces lieux auxquels il se refusait. Ce qui n'est pas sans déplaire à ceux souhaitant sa reconduction marchandisée dans l'art...

Dans le second texte, « *Booktrek* : la prochaine frontière », paru pour la première fois en introduction au catalogue de vente de la librairie Printed Matter, *Books by Artists, Spring Catalogue* à New York en 1990, Clive Phillpot parvient à une conclusion similaire à celle de son prédécesseur : si les livres d'artistes sont un moyen d'élargir l'accès du public à l'art et de contourner le système des galeries, ils n'ont « pas réalisé leur potentiel de forme d'art 'démocratique' » (p. 19). Et de noter que dès les années 1960-70, un certain nombre de ces publications ont été éditées et vendues par des galeries et des librairies d'art. C'est pourquoi il recommande de classer les livres d'artistes dans le genre du livre, de les annexer à la production littéraire alternative en les ouvrant simultanément à de nouveaux publics au risque, on le regrettera, que le livre d'artiste perde sa spécificité.

Ce faisant, les trois textes suivants rédigés par des artistes pionniers dans la pratique du livre d'artiste contribuent à expliciter le décalage souvent constaté entre leurs revendications initiales en tant que praticiens et la critique qui a pu en être faite par des théoriciens tel que Kate Linker ou Clive Phillpot. C'est le cas du court manifeste sur les « pratiques d'avant-garde » rédigé en 1988 par Maurizio Nannucci, également éditeur de livres d'artistes et cofondateur des éditions Exempla et de Zona à Florence. Son discours reflète l'aspiration des artistes à rendre l'art accessible grâce à la multiplicité et la légèreté du livre d'artiste. De même, le compte rendu « Monsieur Je sais-tout » établi par Edward Ruscha, un 2 octobre 1971, révèle la disposition, la localisation et l'usage non artistique de ses livres disséminés à travers le monde. La troisième prise de position sur ce sujet propose en images une série de cartes postales de Simon Cutts, fondateur de Coracle Press, publiées entre 1993 et 2003 « en manière de protestation, à l'occasion d'évènements, de manifestations ou de faits touchant au monde de l'art, du livre d'artiste et du livre en général » (p. 25).

L'intervention de Kaatje Cusse clôt la partie documentaire. Elle s'avère être l'adaptation d'un texte écrit pour le catalogue de l'exposition *Not Done! (The Artist Book)* au MuHKA d'Anvers, lors de la manifestation Antwerp Book Capital durant l'été 2004. L'auteur y fait part de son expérience en tant qu'éditrice de livres d'artistes, notamment auprès de l'éditeur gantois Imschoot Uitgevers. En concluant sur l'essor des foires spécialisées, des archives des institutions publiques (A.S.P.C., Neues Museum Weserburg Bremen), des collectionneurs privés ou des ventes spécialisées depuis les années 1990, elle donne à voir le développement plus institutionnel et commercial du livre d'artiste sans toutefois l'expliquer autant que Kate Linker et Clive Phillpot. Reste que ces exemples semblent d'abord être une manière de nous faire prendre conscience de l'actualité du livre d'artiste et de son insertion dans de nombreux circuits, d'où le modèle qu'elle communique des bibliothèques d'universités. À ce titre, ils soulignent la transition avec la partie suivante qui approfondit la problématique de la place du réseau dans le livre d'artiste.

En effet, la deuxième partie du présent numéro, « Études », retranscrit les actes du colloque *Livres d'artistes : l'esprit de réseau* organisé les 16 et 17 mai 2003 à l'université Rennes 2 en partenariat avec l'université Paris 1. En cela, la revue est bien fidèle à son titre. « La bibliothèque d'œuvres » proposée par Leszek Brogowski, professeur d'esthétique à l'université Rennes 2 et fondateur en 2000 des Éditions Incertain Sens, est présentée comme « une alternative à la collection » (p. 37). Surtout, elle devient le moyen d'introduire à la fois l'art dans la vie quotidienne et l'idée de réseau dans l'art. Selon l'auteur, l'incitation de Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze ou encore Daniel Pennac à de multiples usages de lecture est renouvelée par ce type de bibliothèque et induit de nouveaux comportements chez le lecteur. Ainsi, la bibliothèque d'œuvres doit être considérée comme « un lieu de l'art » où les livres d'artistes se mêlent toutefois aux autres livres, comme « le lieu d'une interférence de la vie et de la science, de la philosophie et du quotidien, de l'action et de la compréhension » (p. 40). Dans ces conditions, Leszek Brogowski insiste sur la nécessité de confronter l'expérience esthétique – « la rencontre de l'œuvre » (p. 41) – à l'expérience de la lecture. À ce moment-là, « le livre d'artiste vit la vie du livre » (p. 43), le lecteur devient acteur, et la collection devient bibliothèque. Cette dernière n'est d'ailleurs pas un endroit figé ; l'auteur prévient du lien existant entre les bibliothèques et ses lecteurs grâce aux idées véhiculées par les multiples exemplaires des livres qu'elles y abritent. De par la création de

ce réseau de partage sous-jacent, elle engendre une déterritorialisation de l'art qui sert d'instrument à la démocratie et d'avertissement aux « incendiaires récents de l'art contemporain » (p. 49).

L'analyse de Leszek Brogowski signe la ligne directrice de l'ensemble de la partie « Études ». Les deux interventions, qui succèdent à sa communication, visent autant à mettre en exergue une idée de réseau directement inspirée du concept de *network* transmis dans l'art au cours des années 1960, en marge à une structure globale de pouvoir tel que peut apparaître par exemple Internet aujourd'hui. Dans sa contribution « *Serial Readers* », l'artiste Yann Serandour dresse, de manière détaillée, un panorama des applications possibles des livres d'Edward Ruscha. Ces derniers ont fait l'objet de « pastiches, parodies et autres transpositions » (p. 52) en vue de proposer de nouvelles œuvres qui engagent incontestablement « d'autres itinéraires » et des « parcours singuliers » (p. 56). Dans un autre registre, Marie Boivent questionne les rapports entre les numéros de la revue d'artiste *OXO* « à géométrie variable » (p. 58) de Pascal LeCoq dont la pagination, le tirage et le mode de fabrication sont directement liés au nombre d'abonnés. L'auteur explique que la revue détourne les stratégies économiques inhérentes au système général de la presse et de l'édition en instaurant un système qui place l'abonné au centre de ses préoccupations et de son évolution. Elle révèle alors le déploiement de l'œuvre dans un réseau inscrit dans la filiation du Mail Art.

L'étude suivante, « Entretenez les relations ! », de Virginie Bourget fait la part belle à un autre type d'organisation en pointant l'exploitation par Martin Parr d'un « réseau interpersonnel » (p. 67) pour la diffusion de son livre *Common Sense* en 1999. L'artiste anglais sollicite un certain nombre de protagonistes qui soutiennent l'extension de son projet : Dewi Lewis Publishing, agence Magnum Photo, revue *point d'ironie* et Galerie du Jour, eux-mêmes sujets à d'autres ramifications. Une fois rappelée la « théorie de la force des liens faibles » (p. 69) du sociologue Mark Granovetter – les liens dits « faibles » et « interpersonnels » favorisent l'échange avec l'extérieur –, l'auteur montre que les trois éléments clé susmentionnés sont précisément faibles et qu'ils favorisent la diffusion du livre de l'artiste auprès de publics différents. Force est de constater la place notable qu'occupent des liens qui n'en sont pas moins professionnels et institutionnels...

Certaines contributions suggèrent davantage l'idée de réseau qu'elles ne l'affirment, à l'image de « Faire un livre, c'est facile » d'Éric Watier. Ce dernier présente sa propre expérience en tant qu'artiste de l'autoédition du livre, notamment à l'aide de la photocopie. De ce fait, sa pratique autour de la diffusion gratuite de ses œuvres et de la « disponibilité de l'art » (p. 79), réclamant parfois la participation d'abonnés (*Potlatch*), une fabrication sous la forme de « livres minces » (p. 77) ou l'utilisation quasi-libre de CD, laisse entendre des connexions entre les différents utilisateurs et lui-même. Les deux dernières études partagent avec la précédente la volonté de saisir les moyens de diffusion de l'art et par extension les réseaux présents plutôt que de traiter de l'idée-même de réseau en son sein. Ainsi Annalisa Rimmaudo fonde-t-elle sa contribution sur les publications alternatives du centre autofinancé et associatif Tèchne, actif en Italie dans le contexte idéologique politico-culturel des années 1960-70. Elle observe l'existence de liens à l'intérieur de cette maison d'édition dont la revue du même nom s'accompagne de « suppléments » sous la forme de *quaderni* (p. 84), eux-mêmes rattachés à « d'autres publications » (p. 85). En outre, l'ensemble est diffusé à l'occasion de manifestations puis par la poste vers d'autres réseaux. Malgré cela, la

conclusion de l'auteur fait écho à celles de Kate Linker et Clive Phillpot, en particulier lorsqu'elle constate l'apparition à l'autre extrémité du spectre chronologique « de nouvelles guérillas [...] moins frontales, plus souterraines » (p. 86) qui visent à détourner le système et conduisent à une sollicitation différente du public, à une nouvelle forme de démocratisation. L'enquête du critique Paulo Silveira ne fonctionne pas sur le même modèle mais aboutit à un résultat similaire. En retraçant une histoire de la production brésilienne du livre d'artiste dans la période allant de la fin des années 1950 aux années 2000, il illustre à son tour le passage progressif d'une production axée sur une pratique alternative (Mail Art, poésie visuelle) à une production dépendante des « grands réseaux » (p. 93) (librairies des institutions culturelles).

Le dossier sur Lefevre Jean Claude témoigne d'une autre vision de la place du réseau dans le livre d'artiste. Il est le fruit d'une journée d'étude *Le travail de l'art au travail. Autour de LJC et de l'archive* organisée par le Centre de philosophie de l'art à l'Inha à Paris en novembre 2006, en collaboration avec l'Équipe de recherche Arts : pratiques et poétiques de l'université Rennes 2. Anne Moeglin-Delcroix, professeur et directrice du Centre de philosophie à l'université Paris 1, y établit un parallèle entre la « démarche classificatoire » (p. 99) de Lefevre Jean Claude – son éphéméride insérée dans la revue et conçue spécialement à cet effet en rend d'ailleurs compte – et les publications de l'art conceptuel (Robert Morris, Art & Language, Joseph Kosuth). Pour preuve de ses dires, l'auteur relève la transformation du langage en matériau (« la matière langagière », p. 99) et du discours en art dans ces éditions qui ne visent pas à la lecture proprement dite. Néanmoins, elle insiste sur la démarche plus réflexive et animée de formes littéraires de l'artiste, qui réclame un long travail de retranscription et de réécriture sous une forme biographique avant chaque publication définitive. La communication d'Anne Moeglin-Delcroix permet donc de comprendre le fonctionnement esthétique de l'œuvre de Lefevre Jean Claude et constitue une excellente introduction à l'analyse de Leszek Brogowski sur les dispositifs réseautiques d'actualisation de son œuvre.

En effet, ce dernier soutient une « déterritorialisation de l'art » – ici de l'image à l'écriture – suscitée par la pratique de l'artiste des « lectures *expositions* » (p. 108). La première a été mise en place en 1993. Dans son projet d'archive du « travail de l'art au travail » (p. 111), Lefevre Jean Claude est confronté aux « rituels suspects » de l'exposition bien que ses lieux soient aussi l'occasion d'échanges visant à la « réinterprétation de [sa] fonction » (p. 109). En conséquence, les lectures *expositions* préservent un certain mode de fonctionnement de l'exposition tout en s'éloignant d'une présentation traditionnelle de l'œuvre en galerie. Elles consistent en des lectures à haute voix effectuées par l'artiste dans des lieux soigneusement choisis comme la librairie le Chercheur d'art à Rennes en 2001. En dépit de leur aspect rituel, elles encouragent les réactions de la part du public et consentent des échanges situés à mi-chemin entre une présentation des textes consacrant « l'autonomie de l'œuvre » (p. 114) et une diffusion directe du livre. Bref, Leszek Brogowski met en évidence une nouvelle « exposition publique du travail de l'art au travail » (p. 120) qui soutient plutôt « l'autonomie de l'artiste » (p. 116) et participe à la mise en place de réseaux au cœur d'un dispositif élargi où s'insère l'œuvre. Cette conception est également énoncée dans le texte de Michel Gauthier sur « Une exposition de Lefevre Jean Claude à la galerie Yvon Lambert entre le 11 juillet et le 31 août 1981 ». Au moyen d'« énoncés performatifs » (p. 135), l'artiste s'empare

des vitrines et des supports de la galerie pendant sa fermeture estivale, remettant en question l'espace traditionnel de l'exposition.

Quant à l'entretien de Lefevre Jean Claude avec Marie-Hélène Breuil, mené en partie à la fin de la journée d'étude *Le travail de l'art au travail. Autour de LJC et de l'archive*, il fait apparaître l'idée de réseau dans le contexte des « promenades [de l'artiste] dans l'art et le monde de l'art ». Ces promenades effectuées au sein des espaces des galeries, des institutions et des revues d'art constituent un prélude à l'écriture et la transcription de ses textes imprimés. Elles sont effectivement l'occasion d'échanges : « c'est aller vers un autre qui s'affiche, explique Lefevre Jean Claude, et cet autre-là vous permet en retour de poser des questions à votre propre parcours, à votre travail en l'état » (p. 126).

Le numéro de la revue, *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, réunit donc dix-huit contributions de grande qualité auxquelles il faut ajouter une série de comptes rendus. On relèvera celui de Laurent Dupont sur l'exposition *Un art de lecteurs* présentée à la Galerie Art & Essai de l'université Rennes 2 au printemps 2005. Il finalise les réponses apportées tout au long de ce numéro à la problématique posée du lien entre l'idée de réseau dans l'art et l'expérience du livre d'artiste en soulignant la multiplicité des actes de lecture au sein de dispositifs plus globaux « entre les livres, les lieux et les individus » (p. 151).

Premier apport du numéro donc, la richesse des contributions offre un excellent aperçu du dynamisme des recherches menées dans le champ du livre d'artiste contemporain, entre autres sous un angle philosophique. En plus de faire appel à des intervenants issus d'horizons très différents, il ouvre l'espace et la période d'étude de la manière la plus large possible afin de mieux cerner l'évolution de l'objet en question. Second apport principal du numéro, l'attention portée au spectateur-lecteur est clairement exprimée et la réponse à son inscription dans un réseau apportée grâce à l'analyse des modes de diffusion et de réception du livre d'artiste, et dont l'éphéméride de Lefevre Jean Claude rendue disponible dans le présent numéro constitue le point d'orgue.

En résumé, devant un objet qui a toujours suscité des interrogations sur son positionnement entre l'art et la société et qui connaît, spécialement depuis ces deux dernières décennies, une récupération marchande accélérée, les auteurs de ce numéro mettent l'accent sur les tentatives du livre d'artiste de rester autonome à travers une multitude de réseaux alors que le milieu de l'art apparaît toujours plus instrumentalisé.

### **Océane DELLEAUX**

Titulaire d'un doctorat en Histoire de l'art contemporain sur les enjeux et les mutations du multiple et des « autres multiples » depuis le milieu des années 1980 en Europe et en Amérique du Nord à l'université Rennes 2 (Jean-Marc Poinot dir.), j'enseigne actuellement comme A.T.E.R. à l'université de Valenciennes et dirige la présente revue [www.so-multiples.com](http://www.so-multiples.com). Mes recherches ont donné lieu à plusieurs conférences, communications et publications en France et à l'étranger, notamment une monographie sur l'artiste Ottmar Hörl à paraître aux éditions H<sup>2</sup>SF à Trèves et Berlin.