

So Multiples

Des livres circulaires, des machines à lire : autour de Rodney Graham et Patrick Corillon

Constance MORÉTEAU

constancemorteau@gmail.com

Introduction : des livres ex-foliés ?

« La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux. Comment la loi du livre serait-elle dans la nature, puisqu'elle préside à la division même entre monde et livre, nature et art ? Un devient deux : chaque fois que nous rencontrons cette formule, fût-elle énoncée stratégiquement par Mao, fût-elle comprise le plus « dialectiquement » du monde, nous nous trouvons devant la pensée la plus classique et la plus réfléchie, la plus vieille et la plus fatiguée. La nature n'agit pas ainsi : les racines elles-mêmes sont pivotantes, à ramification plus nombreuse, latérale et circulaire, non pas dichotomique. »¹

Lorsqu'il adopte la forme du codex, le livre serait l'archétype par excellence d'un ordre ancien pour Gilles Deleuze et Félix Guattari. Le rhizome, ce nouvel outil méthodologique, est alors introduit pour la première fois en opposition à la « loi du livre ». Il apparaît que définir le livre comme représentation du monde trahit une certaine pauvreté intellectuelle, empêchant toute véritable dispersion du sens et même tout croisement, toute greffe avec d'autres phénomènes. Cela tient en partie au format du livre, à son rythme binaire qui empêche toute fluidité du livre avec le monde extérieur. La partition entre signifiant et signifié est notamment visée.

Pour autant, il ne sera pas question ici de développer tous ces débats d'ordre sémiologique, mais de s'arrêter d'abord sur l'idée de circularité évoquée ci-dessus et sur l'invitation à concevoir un nouveau genre de livre ou plutôt un autre genre de lecture. Un premier tournant est amorcé lorsque la littérature est définie par les auteurs comme un « agencement » ou une « machine littéraire »², à l'instar du livre qui doit devenir un « agencement avec le dehors »³, et surtout un vecteur de la « (dé)territorialisation du monde »⁴. À quel point sont associés livre et littérature ? S'il est refusé au livre d'être cette structure binaire, alors c'est bien que le livre dépasse la condition de simple support. Le livre

est au service du sens. Son dispositif matériel ne doit pas se dissocier du contenu que le livre soit fermé ou ouvert. Cette définition rejoint en partie celle du livre d'artiste⁵, bien que les publications se rattachant à cette terminologie se réfèrent souvent au livre ordinaire dans une optique démocratique. Mais les auteurs ne traitent pas de typologies précises dans cet ouvrage, au risque de donner une vision réductrice du livre, d'ignorer de nombreuses possibilités se basant pourtant sur ses propriétés les plus intemporelles⁶. Il est vrai aussi que le livre d'artiste reste encore un projet artistique cantonné à un monde d'initiés au début des années 1980.

Pour en revenir à cette circularité, deux artistes retiendront notre attention : Rodney Graham et Patrick Corillon. Ils font partie de ceux qui, au sein de l'art conceptuel, se sont concentrés sur différents régimes de narrations. À plusieurs reprises, ils ont participé aux mêmes expositions. À notre connaissance, leurs expérimentations autour de différents types de lectures circulaires n'ont jamais été mises en relation malgré quelques questionnements communs soulevés sur l'identité artistique.

Une mise en avant de la réception : esthétiques de la machine

En 1993, l'artiste canadien Rodney Graham (né en 1949) réalise *Reading Machine for Lenz*, édité en trois exemplaires. Cette œuvre appartient à un corpus plus large, dédié à l'œuvre littéraire de Georg Büchner commencée la même année autour de deux multiples, un livre de trois cent trente-six pages, reproduit en dix exemplaires, et un prospectus de seize pages, reproduit en deux cent dix exemplaires. Elle a été de très nombreuses fois étudiée et elle a inspiré la structure de la dernière exposition consacrée à Rodney Graham, « through the forest »⁷, au Macba que nous expliquerons ultérieurement.

À l'instar de *The System of Landor's Cottage*⁸, réalisé en 1987, Rodney Graham s'approprie le travail d'un autre par la restructuration d'un texte préexistant alors qu'il avait privilégié des jeux d'inserts dans le premier exemple. Le texte tourne sur lui-même. C'est le cas de *Lenz* et plus encore de *Reading Machine for Lenz*. L'artiste ajoute son nom au sein d'un processus déjà entamé par Georg Büchner qui, lui aussi, s'appuie sur les écrits du pasteur Johann Friedrich Oberlin. Or ce dernier relatait lui-même la vie du poète Jakob Lenz. Marie-Ange Brayer a très bien défini cette pratique aboutissant « au nom augmenté »⁹. Il en ressort une déstabilisation de l'autorité créative, et cela pourrait sembler paradoxal car cette définition laisse présager un renforcement de celle-ci. Mais l'ascendant de Raymond Roussel sur Rodney Graham ne laisse pas de doute sur la validité de la première solution. La répétition est un procédé littéraire constant chez l'écrivain. Il l'explique dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, recueil de textes publié après sa mort en 1935. Cet ouvrage a eu un certain impact sur les artistes anglo-saxons utilisant régulièrement le livre dans leur travail. D'un point de vue culturel, cela s'explique par leurs réflexions sur une société américaine du *Self-made man*, friande de livres d'épanouissement personnel. Par exemple, on peut citer le dessin *How to write a novel* d'Allen Ruppersberg appartenant à sa série de dessins *The Gift and the Inheritance*, réalisés entre 1989 et 1991.

Certaines des recettes littéraires de Raymond Roussel consistent à répéter des phrases déjà existantes selon divers modes. Dans tous les cas s'introduit une petite

différence d'où la vacuité grandissante du sujet. En outre, parler d'augmentation du nom permet de souligner la part visuelle de ce processus. Ainsi, si rien n'a été modifié dans le contenu ou la syntaxe de l'extrait, s'agissant des mille quatre cent trente-quatre premiers mots de *Lenz*, la nouvelle mise en page de Rodney Graham met en relief la répétition du mot « through the forest » : il apparaît deux fois dans les traductions anglaises et françaises du texte tandis que deux formules différentes sont utilisées dans la version originale écrite en langue allemande. L'introduction de cette machine dans le contexte allemand est donc rendue impossible. « Through » s'inscrit toujours en bas d'une page tandis que la suivante commence avec « the forest ». De la sorte, la lecture des cinq pages peut se faire en boucle et *Lenz*, figure archétypale de l'artiste romantique, est condamné à aller et venir entre le domicile du pasteur Oberlin et les sentiers de montagne, en quête infinie de lui-même. La recherche identitaire demeure un leitmotiv dans les différents travaux de Rodney Graham, adepte du travestissement dont il est souvent le protagoniste principal.

Il convient aussi de noter un dépassement de la forme traditionnelle du livre dans le cas de *Reading Machine for Lenz* alors que le prospectus et le livre respectent une tradition du livre sacralisée au 19^{ème} siècle. Cette période représente à la fois l'âge d'or de la bibliophilie et le moment de la révolution industrielle, de la reproductibilité donc, deux caractéristiques utilisées par l'artiste. Rodney Graham utilise des modèles bien précis de publications de cette période, et rien n'est plus emblématique pour *The System of Landor's Cottage* que d'utiliser la couverture d'une édition de *Gutenberg, inventeur de l'imprimerie* par Alphonse De Lamartine, parue en 1853 à la librairie de L. Hachette et Cie. La première page de *The Reading Machine for Lenz* est détachée du double feuillet, fixe et isolée des quatre autres pages dans cette armature en bois. La visibilité du texte est accrue notamment par ces deux plaques de plexiglas qui enserrant les feuillets et forment tout autour un premier cadre transparent. Ce double feuillet, maintenu sur une base cylindrique par un axe médian vertical, peut tourner sur lui-même et renforcer ce qu'il advient dans le texte. Pour autant, peut-on qualifier l'ensemble de machine littéraire ? À quoi serait-elle arrimée ? Le sacrifice du codex favorise-t-il un nouveau rapport avec le dehors si on le compare au livre et au prospectus dont la mise en page est identique ?

La première différence réside dans la diffusion fort limitée du multiple. L'œuvre, rappelons-le, existe seulement en trois exemplaires. Par conséquent, l'étude de la réception de l'œuvre semble plus appropriée que celle de sa diffusion. Cela se confirme par cet intérêt pour la chose littéraire plus que pour le livre dans le travail de Rodney Graham en général. Jeff Wall fut le premier à le mettre en lumière :

« Graham's object is a literary 'thing' which is not really a book but which must appear as a book. The 'thing' that appears as such is a pure manifestation of repetition-compulsion, pure in the sens that it is made visible not through an act of literary creation but through the organization of literature. This ruination is effected by writing a book but by binding one. »¹⁰

Cela est également perceptible quand il s'agit justement des livres très souvent réifiés par un coffret ultra protecteur, lequel protège notamment dix exemplaires de *Lenz*. La diffusion ne semble donc pas davantage les concerner. Le médium devient-il secondaire ? La machine de lecture adopte une apparence quelque peu familière mais malgré tout inclassable. Cependant, la machine ne peut être utilisée que pour ce récit de l'immobilisme,

syntaxe et rotation étant synchronisées. Le dehors est happé dans le récit selon une dynamique proche de l'hypnotisme. Le dehors contribue au renforcement de sa logique. Le visiteur participe au « nom augmenté ». L'extérieur est intériorisé.

L'importance de la réception sera également démontrée pour les *trotteuses* réalisées en 2000 par l'artiste Patrick Corillon (artiste belge, né en 1949). Afin de marquer sa distance par rapport à l'objet bibliophilique, ce dernier confie à Julie Bawin et Laurence Brogniez : « Le livre ne m'intéresse donc pas quand il est un objet qui tourne sur lui-même. Au contraire, j'aime avoir l'impression, quand je l'ouvre, que j'ouvre aussi une part du monde. »¹¹

Il a conçu neuf séries de dix trotteuses et chacune propose :

« un parcours de onze stations dans un lieu imaginaire : à l'Hôtel, en Ville, dans l'Inconnu, dans le Cœur historique, au Cimetière, dans l'Île, en Pèlerinage, au Musée, au Jardin des plantes. Les stations de chaque série nous plongent dans des endroits précis : dans onze chambres d'hôtel, sur onze tombes du cimetière [...], l'histoire liée à chaque station est inscrite sur une fiche. »¹²

Les trotteuses se caractérisent d'abord par leur grande technicité qui conditionne la lecture tout en permettant une grande liberté chez le visiteur. L'artiste a dû avoir recours à l'électronique contrairement au fonctionnement entièrement mécanique de *Reading Machine for Lenz*. De premier abord, les trotteuses paraissent absurdes, fruits de l'imagination d'un savant fou. Leur appellation semble d'ailleurs accuser un univers complètement décalé dans lequel Patrick Corillon se plaît à évoluer. Or, comme Rodney Graham, l'artiste nourrit une véritable fascination pour la littérature du 19^{ème} siècle, en particulier celle de la seconde moitié du siècle, emprunte tout à la fois de positivisme et de fantastique. Selon Marie-Ange de Brayer, cela expliquerait les nombreuses références de Rodney Graham pour cette période tant dans ses parodies littéraires que dans l'invention de machines optiques.¹³ Sur ce point, *Slipcase for « Les dernières merveilles de la science »*, édité en 12 exemplaires, est éclairante quant à cette combinaison entre littérature et science par un jeu de réflexions. Y apparaissent tour à tour une des deux couvertures du livre enchâssée entre deux plaques de plexiglas, puis un des deux volets de sa reliure métallisée puis un miroir et ainsi de suite comme pour signifier des réseaux impossibles à démêler entre ces différents domaines. Chez Patrick Corillon, cela s'incarne d'abord au travers d'un personnage inventé de toutes pièces, nommé Oskar Serti, peintre bohème exilé de l'empire austro-hongrois en pleine décomposition auquel l'artiste fait vivre de nombreuses péripéties au fil d'une succession d'installations. Parmi les séries des trotteuses, « Au musée » met en scène une visite d'Oskar Serti avec son amante, Catherine de Seylis. Bien qu'elle ne soit pas court-circuitée, l'errance du personnage pourrait être rapprochée de la quête de *Lenz* comme peut le confirmer « Dans le cœur historique ». Ce parcours se constitue d'une succession de plaques commémoratives rappelant des faits fictifs dont les auteurs sont réels et appartiennent pour beaucoup au panthéon des personnalités du 19^{ème} siècle. Pour Oskar Serti et ses déclinaisons, Johanne Lamoureux a fait un rapprochement avec un type de littérature en vogue à la fin du 18^{ème} siècle et au début du 19^{ème} siècle¹⁴. Emblématiques d'une vision vasarienne de l'artiste, en une période qualifiée de « troubadour » ou « pré-romantique », des histoires brodent autour d'anecdotes prêtées à des peintres réels et reconnus. Les dispositifs de Rodney Graham et de Patrick Corillon traitent d'identité

artistique dont le point de contact avec le reste de la société s'instaure comme limite contre laquelle bute Lenz, ou comme lisière par rapport à laquelle s'élabore la gymnastique à géométrie variable d'Oskar Serti. Dans un entretien mené par François Bazzoli, Patrick Corillon explique ce choix de l'artiste exilé par cette situation intermédiaire où il est placé d'emblée comme « Phénomène le plus efficace pour être à la fois dedans et dehors ; appartenir à un mode tout en sachant qu'on n'en fait pas réellement partie. »¹⁵. Il engage une dynamique relationnelle exclue pour Lenz. Avec les *Trotteuses*, la circularité de la lecture permet d'introduire une dimension collective.

Esthétiques de la rencontre ou de son impossibilité

L'absence d'un visiteur est clairement marquée quand les trotteuses inutilisées sont posées sur le sol et ressemblent alors à des êtres déséquilibrés. En effet, le rapport au corps parcourt l'ensemble du travail de l'artiste. Le faible poids des *Trotteuses* permet une circulation aisée : elles pèsent 7 kilos mais seuls 900 grammes sont à porter par le visiteur qui fait rouler une trotteuse sur sa petite roue en la maintenant par deux poignées et accessoirement, en passant derrière la tête un bandeau accroché à la trotteuse. Dès que le visiteur avance, celui-ci active le mécanisme permettant que les 24 fiches (24 x 18 cm) placées autour d'un axe central tournent les unes après les autres ; l'une s'affichant après l'autre derrière la fenêtre située dans le gros cylindre (environ 50 cm de diamètre) que tient le visiteur. Les fiches s'arrêtent de tourner lorsque ce dernier choisit de stationner. L'artiste explique qu'il s'agit de faire se rencontrer l'espace réel, celui du lieu d'exposition, et l'espace mental. Dans chaque espace d'exposition, pas plus de deux séries de trotteuses pourront être mises à disposition, ce qui confirme bien la centralité de la réception. Patrick Corillon justifie ce choix par la probabilité de la lecture d'une même fiche, au même moment, par deux visiteurs, placés très vraisemblablement dans des endroits différents du même espace. Or, au sujet de sa pièce de théâtre *Le diable abandonné*, celui-ci déclare : « Il s'agit là de rendre sensible, perceptible, le poids d'une communauté de lecteurs, même dans une lecture silencieuse ». ¹⁶ Cette pièce succède de peu aux *Trotteuses* et l'idée se fait jour après que ces dernières aient été considérées comme un échec par l'artiste malgré les grandes attentes qu'il y avait projetées. Pour lui, les trotteuses n'ont jamais été comprises. En une époque où l'art se doit d'être interactif de manière directe, les trotteuses pourraient décevoir par l'absence d'immédiateté qui les caractérise.

Le choix d'un dispositif constitué de fiches fait songer à un livre qui aurait été ex-folié pour permettre une lecture itinérante. Pour autant, il ne s'agit pas de réduire le livre à un objet passif. Une telle conclusion pourrait découler du phénomène général de diffusion qui parcellise une expérience alors peu spectaculaire, de moins en moins orale, plus intériorisée. Les *Trotteuses* sont d'abord une occasion rare d'approcher la diffusion d'un même livre tout en maintenant le mystère d'une lecture devenue multiple grâce à la dispersion d'une même œuvre. Ainsi, le livre devient nomade comme l'espéraient Gilles Deleuze et Félix Guattari, ouvert sur l'extérieur, mais force est d'ajouter que cela ne se produit pas de manière démonstrative. Malgré la formation d'une communauté de lecteurs, les activateurs des trotteuses pourront difficilement prendre conscience de ces coïncidences correspondant à

ces moments où au moins deux individus liront la même fiche. Cette force de la suggestion convoquée dans une œuvre néanmoins participative permet d'interroger les pratiques courantes de ces arts dits interactifs, relationnels où le lien social est clairement affiché, où l'imaginaire est tout à fait écarté.

Pour les *Trotteuses*, cette rencontre différée permet que le réel ne prenne pas le pas sur l'imaginaire. Les fiches plans, intercalées entre chaque histoire, renforcent cette articulation entre ces deux pôles. Elles correspondent à ces séquences où il est donné à l'utilisateur de la trotteuse de revenir en arrière ou d'avancer. L'autonomie du lecteur est renforcée et celle-ci se pose à lui de manière régulière. Lui est rappelée sa place responsable en tant que pivot entre le monde extérieur et son imaginaire, une situation hybride constitutive de tout rapport au monde. Cette liberté tient aussi de la succession des histoires que l'on peut définir comme une juxtaposition de noms contrairement à l'imbrication de noms observée dans *Reading machine for Lenz* où la forme romanesque est conservée. Une logique toute interne y est privilégiée.

De la juxtaposition se dégage une temporalité qui pourrait être synthétisée par cette définition du temps de Bruno Latour : « *Le temps n'est pas un cadre général mais le résultat provisoire de la liaison des êtres.* »¹⁷ Pour Oskar de Serti et Catherine de Seylis, la visite au musée est vécue de manière différente, mais chacun essaie de communiquer à l'autre son expérience par des stratagèmes parfois loufoques qui n'empêchent pas l'incompréhension. Pourtant, chacun découvre au même moment de nouvelles manières personnelles d'apprécier l'art hors de la fêrue de celui qui jadis les y avait initiés. Le recours à l'anecdote ou à une rhétorique toute faite, comme dans « Centre historique », ou au voyeurisme, quand le narrateur dans « hôtel » scrute l'intérieur des chambres d'hôtel par la serrure, sont autant d'alliances sur le mode du « et... et... et... » recommandé également par Gilles Deleuze et Félix Guattari¹⁸. Le déplacement reste au cœur du dispositif, chaque subjectivité conserve sa part d'autonomie.

Ainsi, le perfectionnement des trotteuses mis au service de l'alternance entre dedans et dehors, entre dévoilement et pause dans le processus, ouvre sur autre chose qu'une dialectique attendue entre réel et imaginaire. Le cadre collectif se met au service de la réalisation d'un soi (dé)territorialisé. Il n'est donc pas question d'une dialectique simpliste entre singulier et pluriel. Pour relier ces constats à une problématique combinant questions identitaires et lecture, il convient de citer l'entretien, intitulé « Transindividuation », d'Irit Rogoff avec Bernard Stiegler¹⁹. Ce qui ressort de cet article rappelle très fortement la thèse de Jean-Luc Nancy dans *Être singulier pluriel* qui compte parmi les références des deux auteurs²⁰, mais appliquée à un médium précis. La théorie de Wolfgang Iser est citée de manière plus directe. Elle peut être rapprochée des propos déjà mentionnés de Jeff Wall. Néanmoins, selon Wolfgang Iser, on doit également reconnaître le livre comme un agent social : « is that a book is a process of individuation, a book doesn't exist as such. What exists as a book is the community of the reader »²¹. La lecture nous amène à dépasser les problématiques identitaires. Il est également permis d'aller plus loin que la désormais traditionnelle « mort de l'auteur » à laquelle s'arrête *The Reading Machine for Lenz*. Certes, le livre ne préexiste pas à la lecture comme objet fini. Il crée un espace social où le lecteur se trouve engagé.

Conclusion

Dans le cas de *Reading Machine for Lenz*, le dispositif devient une notion contraignante bien que l'on en arrive pas à parler d'assujettissement comme chez Michel Foucault ou Giorgio Agamben. Malgré cette ressemblance trompeuse avec un objet muséographique connu, la machine semble pouvoir s'actionner toute seule. Faire tourner le texte ne semble donc pas rajouter du sens mais seulement renforcer celui déjà produit. On s'attendrait d'ailleurs à trouver une poignée sur le côté pour l'activer, laquelle est inexistante. L'utilisateur de la machine peut donc difficilement contrer l'irréductibilité de cette œuvre par un court-circuitage. Celle-ci se trouve en bonne voie de devenir une tautologie. Toutefois, l'exposition « through the forest » a conçu un parcours muséographique judicieux divisé en deux parties. Ces deux sections sont un moyen de rappeler deux modes de circularités, lesquelles ne sont néanmoins pas clairement séparés. L'une des dimensions de la circularité, qualifiée de « bad infinity » et développée par Jeff Wall, pertinente pour de *Reading Machine for Lenz*, en côtoie donc une autre. Ce dernier l'interprète comme « true infinity »²². Elle est valide dans les situations où l'individu peut se libérer partiellement en s'accordant à la fois à des conditions historiques, sociales et, comme le souligne Diederich Diederichsen, par l'enclenchement d'un processus individuel²³. En vertu du titre de l'exposition, après un préambule démontrant l'importance de Freud dans l'œuvre de Rodney Graham, la première section débute par la monstration de *Reading Machine for Lenz* et se finit par plusieurs œuvres où le rapport au savoir est plus décomplexé. Les exemples sont les *dernières merveilles de la science*, référence à la littérature savante pour enfant et les *Five Interior Design Proposals for Grimm Brothers' Studies in Berlin* (1990) qui sont cinq propositions d'aménagement des cabinets d'étude mitoyens de chacun des deux frères. Des variations proches du jeu des sept différences s'immiscent dans cette nouvelle création menée autour de la réflexion. La deuxième partie de l'exposition débute par la présentation de *Parcifal* (1882 – 38, 969, 364, 735) réalisé entre 1990 et 2009. Une série de court-circuitages est également introduite dans cette partition de Wagner qui avait déjà profité de quelques inserts par Engelbert Humperdinck, collaborateur de ce dernier pour *Parcifal*. L'interprétation de l'œuvre est donc programmée pour se finir en 2640. La partition est présentée dans un dispositif semblable à celui de *Reading Machine for Lenz*. La fin de la deuxième section, qui clôt l'exposition, se finit par une thématique concomitante de celle de la première partie en faisant référence à la figure de l'amateur au travers des peintures de la série « My Late Early Styles (Part 1, The Middle Period) », produites entre 2007 et 2009 à la manière de Pablo Picasso.

Lorsque Gilles Deleuze et Félix Guattari proposent une révolution du livre, ils ouvrent certes la voie à une rencontre plus fertile entre contenant et contenu mais ce faisant, ils mettent de côté l'organisation même du texte. Pour les deux études de cas choisies dans cette démonstration, nous n'avons pas affaire à des livres. Paradoxalement, ils offrent des points de vue sur le livre. Ainsi, d'une occurrence à l'autre de *Lenz*, le sens reste le même. Le sens préexiste toujours à la forme. C'est l'intensification du drame qui, dans ce cas, signifie les différences entre médiums s'agissant du codex et du format circulaire, ex-folié. L'étude du passage d'une page à l'autre importe plus qu'une fixation sur l'organisation binaire ou non d'un livre. Par le biais des fiches plans, l'importance de l'articulation est

également au cœur du dispositif de Patrick Corillon. Le rapport au monde extérieur se pose sous forme d'interrogation, non de manière dialectique ou immédiate. Grâce à l'accent mis sur la réception via la lecture circulaire, on se rend bien compte que la rencontre différée ne s'oppose d'ailleurs pas à un mode d'action rhizomique. Elle a l'avantage de concevoir la lecture comme espace social et imaginaire.

Constance MORÉTEAU

Née en 1984, Constance Moréteau est doctorante en histoire de l'art, suivie en co-direction par Ségolène Le Men (Paris Ouest-Nanterre-La Défense) et Anne Moeglin-Delcroix (La Sorbonne-Paris I). Cette thèse traite de l'expérience et des dispositifs de lecture dans l'art contemporain entre 1960 et 2000. Dès le master 1, elle s'est spécialisée dans le livre en effectuant ses recherches à l'université de Nanterre et à Trinity College (Dublin), dans le cadre du programme européen dédié à l'histoire du livre et aux relations entre texte et image. En 2008, elle assiste Ségolène Le Men dans l'organisation de l'école internationale de printemps pour la formation en histoire de l'art portant cette année-là sur « l'un et le multiple : sérialité et reproductibilité » où elle intervient sur la série « the Gift and the Inheritance » réalisée par Allen Ruppersberg. Elle est également intervenue sur le livre dans l'art contemporain à la BnF, à l'ENS et à l'INHA. Elle a participé à l'organisation du volet consacré à l'art contemporain du séminaire « Lieux, sites, séries » qui s'est tenu à l'IMEC en juin 2009.

Pour la nouvelle édition de l'Encyclopédie Universalis, elle a rédigé la notice « Livres de peintre – livres d'artiste qui complète l'article « Illustration » écrit par Ségolène Le Men. Depuis janvier 2009, elle est chargée de la documentation Fondation de France à l'Institut national d'histoire de l'art où elle assiste Philippe Bordes et Thomas Schlessler dans la mise en œuvre du programme « histoire sociale de l'art, histoire artistique du social » (2008-2011).

¹ Voir « introduction : Rhizome » in Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. (Critique), 1980, p 11.

² *Ibid*, p 10.

³ *Ibid*, p 34.

⁴ *Ibid*, p 18.

⁵ Le livre d'artiste renvoie ici à cette nouvelle forme artistique apparue au début des années 1960, étudiée par Anne Moeglin-Delcroix. Citons également Ulises Carrion, praticien et théoricien important du livre d'artiste lorsque celui-ci écrit dans son article « Le Nouvel art de faire des livres » : « Contrairement à l'opinion reçue, un écrivain n'écrit pas de livres. Un écrivain écrit des textes [...] Dans le nouvel art, l'écrivain se charge de l'ensemble du processus. Dans l'art ancien, l'écrivain écrit des textes. Dans l'art nouveau, l'écrivain fait des livres ». On peut lire ce texte dans *Quant aux livres – On Books*, Genève, Héros-Limite, [1997], 2008, p. 31-53. Cet article paraît pour la première fois en 1975, en espagnol, et sera ensuite publié dans de nombreuses revues à la fin des années 1970.

⁶ *Éditer l'art, le livre d'artiste et l'histoire de l'art* de Leszek Brogowski, publié en 2010 aux éditions de la Transparence, coll. (Essais d'esthétique), montre que l'histoire de livre sert de terreau pour certains des livres d'artiste les plus engagés pour un accès plus démocratisé à l'art, à de nouveaux projets pour la société. « Le livre d'artiste est un livre qui ne cherche pas à être autre chose qu'un livre, tel que le livre est pour nous (...) C'est plutôt après coup que l'on découvre que l'on découvre des similitudes, comme s'il s'agissait d'actualisations d'une possibilité spécifique apparaissant dans les sillages de l'invention de Gutenberg. », p. 41-42.

⁷ La version de l'exposition « Rodney Graham, Through the forest » qui s'est tenue au Macba de Barcelone, entre le 30 janvier et le 15 mai 2010 et dont le commissaire fut Friedrich Meschede, sera celle qui nous intéressera. L'exposition a été organisée avec le Kunstmuseum de Basel et la Hamburger Kunsthalle de Hambourg.

⁸ *The System of Landor's Cottage*, « by Rodney Graham, author of Lenz » est co-édité par Yves Gevaert à Bruxelles et par The Art Gallery of Ontario, et tiré en 250 exemplaires.

⁹ Voir Marie-Ange De Brayer, « Rodney Graham, une involution optique : le nom augmenté » in *Exposé, Revue d'esthétique et d'art contemporain*, Orléans, printemps-été 1994, n°1, *le propre des noms*, p 116-123.

¹⁰ Voir Jeff Wall, « Into the forest. Two sketches for studies of Rodney Graham's work », in *Rodney Graham*, Vancouver, 1988, p 12. Cet extrait devient le texte liminaire de l'exposition « through the forest qui s'est tenue au Macba au printemps 2010.

¹¹ Voir Julie Bawin et Laurence Brogniez, « La lecture par le corps : entretien avec Patrick Corillon », extraits d'un entretien réalisé le 15 juin 2007 par JB et LB avec l'aide du SAVE des Facultés universitaires de Notre-Dame de la Paix de Namur, in *Écrit(ure)s de peintres belges*, Laurence Brogniez (dir.), Pieterlen, P.I.E. Peter Lang, coll. (comparatisme et société), n°7, 2008, p 219.

¹² Voir Patrick Corillon, *Les trotteuses*, Bruxelles, 2002, p 6.

¹³ Voir Marie-Ange De Brayer, « Rodney Graham, une involution optique : le nom augmenté », in *Exposé, Revue d'esthétique et d'art contemporain*, Orléans, printemps-été 1994, n°1, *le propre des noms*, p 116.

¹⁴ Voir Johanne Lamoureux, « la vie d'artiste selon Patrick Corillon », in *L'art insituable : de l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, coll. (Lieudit), p 203-12.

¹⁵ Voir François Bazzoli, *Patrick Corillon*, Bruxelles, Artgo, 1996 [entretien avec l'artiste], p 21.

¹⁶ Voir Julie Bawin et Laurence Brogniez, « La lecture par le corps : entretien avec Patrick Corillon », *op. cit.*, p 220.

¹⁷ Bruno Latour, « Triage et temps multiples », in *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991, p 101.

¹⁸ *Ibid*, p 36.

¹⁹ <http://e-flux.com/journal/issue/14>, mars 2010.

²⁰ Jean-Luc NANCY, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, coll. (La philosophie en effet), 1996.

²¹ <http://e-flux.com/journal/issue/14> : propos de Bernard Stiegler répondant à l'affirmation d'Irit Rogoff : « *So reading a book is a short-circuit.* » Or la circularité est d'abord une affaire de court-circuitage.

²² Voir Jeff Wall, « Into the forest. Two sketches for studies of Rodney Graham's work. », *op. cit.*, p. 9.

²³ Voir Diederich Diederichsen, « How long baby, how long...? », in *Rodney Graham : A little Thought*, Toronto, Art Gallery of Ontario, Los Angeles, MOCA, 2004, p 75-84.