



HAL
open science

Histoire de l'autoédition du livre d'artiste en France des années 1980 à nos jours

Elsa Milliot

► **To cite this version:**

Elsa Milliot. Histoire de l'autoédition du livre d'artiste en France des années 1980 à nos jours. Histoire. 2010. dumas-00709389

HAL Id: dumas-00709389

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00709389>

Submitted on 18 Jun 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Diplôme national de master

Domaine – sciences humaines et sociales

Mention – histoire, histoire de l’art et archéologie

Spécialité – cultures de l’écrit et de l’image

Mémoire / 2009-2010

Histoire de l’autoédition du livre d’artiste en France des années 1980 à nos jours.

Elsa Milliot

Sous la direction de Madame Raphaële Mouren
Maître de conférences - Enssib

Remerciements

Je remercie Madame Raphaële Mouren pour son soutien et son aide dans l'élaboration du mémoire.

Je souhaite aussi exprimer ma reconnaissance à Madame Françoise Lonaroni, responsable de l'Artothèque et de la collection contemporaine à la Bibliothèque municipale de Lyon Part-Dieu, pour ses conseils et son attention.

Résumé :

Le sujet du mémoire porte sur l'histoire de l'autoédition du livre d'artiste en France. Elle apparaît à la fin des années 1960 en France. Elle connaît un renouveau dans les pratiques débutantes de certains artistes dès les années 1980. Les artistes collaborent aussi avec le réseau d'éditeurs qui se met en place dès les années 2000. Différents types d'autoéditions ont été analysés à partir d'un corpus prédéfini dans le fonds de livres d'artistes de la Bibliothèque municipale de Lyon. L'étude est axée sur la place de l'autoédition dans la démarche de l'artiste et sur ce qui perdure lors du passage éventuel chez l'éditeur.

Descripteurs :

Livre d'artiste

Abstract :

The subject of the present work treats of history of autoedition of artist's book in France. It appears at the end of the 60's in France, then it observes a revival in the beginning practices of some artists during the 80's. The artists collaborate with the editor's network which appears at the beginning of our century. Different kind of autoeditions were analysed in that work, based on a corpus located in the Books of Artists fund of the Municipal Public Library of Lyon. That study is based on the place of auto-edition inside the artist approach, and on what is preserved while the potential transition to an Editor's House.

Keywords :

Artist book

Droits d'auteurs :



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France

disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Table des matières

INTRODUCTION.....	7
PARTIE 1 : HISTOIRE DE L’AUTOEDITION DU LIVRE D’ARTISTE	11
1. <i>Tentative de définition du livre d’artiste.....</i>	<i>11</i>
1.1 Les définitions du livre d’artiste	11
1.2 Livre d’artiste, livre illustré, livre objet et livre hybride : les frontières établies par Anne Moeglin-Delcroix.	15
2. <i>Les origines du livre d’artiste et de l’autoédition à partir des années 1960</i>	<i>19</i>
2.1 La naissance d’un genre	19
2.2 Le phénomène de l’autoédition et des artistes éditeurs à partir des années 1960	26
3. <i>Le développement de l’autoédition en France à partir des années 1970 et</i> <i>la constitution d’un réseau autour du livre d’artiste.....</i>	<i>36</i>
3.1 Les premières pratiques artistiques et éditoriales.....	36
3.2 Le renouveau de l’autoédition à partir des années 1980 et l’apparition des éditeurs spécialisés dans le livre d’artiste.	40
PARTIE 2 : ANALYSE DE DIFFERENTS TYPES D’AUTOEDITION	49
1. <i>Une autoédition de circonstance ou occasionnelle</i>	<i>49</i>
1.1 Jean-Marc Cérino	49
1.2 Rémy Jacquier.....	56
2. <i>L’autoédition en tant que mode opératoire ou solution.....</i>	<i>62</i>
2.1 Bruno Di Rosa et Olivier Monné	63
2.2 Yann Sérandour	71
2.3 Hubert Renard.....	75
3. <i>Une autoédition fondatrice dans la démarche de l’artiste.....</i>	<i>87</i>
3.1 Jean-Jacques Rullier	87
3.2 Céline Duval.....	92
3.4 Eric Watier	103
CONCLUSION	115

BIBLIOGRAPHIE	123
1. Sur le livre d'artiste et le livre illustré	123
2. Sur l'histoire de l'édition et les artistes éditeurs	126
SOURCES	131
1. Les livres d'artistes du corpus	131
2. Autres livres d'artistes consultés	134
3. Les sources secondaires :	136

Introduction

L'autoédition du livre d'artiste est présente dès ses origines dans les années 1960. Le livre d'artiste est défini en tant que genre artistique par Anne Moeglin-Delcroix¹. Elle a consacré sa thèse de doctorat à ce sujet et publié *Esthétique du livre d'artiste*² en 1997. Tous les éléments constitutifs du livre deviennent des matériaux plastiques. Le livre est envisagé en tant que forme artistique. Il possède tous les caractères du livre contemporain industriellement fabriqué. Le tirage n'est pas limité et l'artiste est le seul auteur, à la différence du livre illustré.

La pratique du livre d'artiste rompt avec celle du livre illustré dans sa réalisation ainsi que dans son édition. Il existe plusieurs appellations pour ces livres : livres illustrés, livres de peintres ou livres de dialogues³. A la fin du XIX^e siècle, des modifications apparaissent dans l'illustration du texte de la part des peintres du livre⁴. Le livre illustré est issu de la collaboration entre l'artiste Edouard Manet et Stéphane Mallarmé notamment avec la parution de *l'Après midi d'un faune* en 1876. Dans ce livre, l'artiste ne cherche pas à illustrer le texte mais son essence. Cette collaboration exerce une grande influence au près des artistes et des galeristes qui décident de créer des livres. Ambroise Vollard, Albert Skira, Aimé Maeght ont marqué tout le XX^e siècle⁵. Dans le livre illustré, l'éditeur se considère comme le concepteur du livre. Il est responsable du choix des artistes et des écrivains, de la typographie, de la mise en page, du choix du papier et de la reliure. En France, la tradition bibliophilique du livre illustré est très ancrée. Ceci explique la lente apparition d'éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste.

Il sera question dans ce mémoire de différentes approches artistiques de l'autoédition. L'étude des différents types nous permettra d'observer si l'autoédition du livre découle de la démarche de l'artiste. Le passage de l'autoédition à l'édition des livres par des éditeurs sera aussi analysé. Des types d'autoéditions ont été identifiés à partir du fonds de livres d'artistes de la Bibliothèque municipale de Lyon.

¹ Anne Meglin-Delcroix est maître de conférence à l'Université Paris Sorbonne. Elle a été responsable des livres au cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale de Paris.

² MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*, Paris, Jean Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

³ Le terme de livre de dialogue est proposé par Yves Peyré dans son livre, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre (1874-200)*, Paris, Gallimard, 2002.

⁴ Les artistes prennent des distances avec l'illustration dans le sens d'une image gravée associée à un texte imprimée sur un support papier. Elle s'est développée sous cette acception tout au long du romantisme et du réalisme.

⁵ cf. CHAPON François, *Le Peintre et le livre, l'âge d'or du livre illustré en France, 1870.1970*, Paris Flammarion, 1987.

L'étude porte sur un corpus prédéfini à partir de cette collection⁶. Françoise Lonardoni est responsable de la collection graphique contemporaine et de l'artothèque depuis son ouverture. La collection contemporaine de Lyon est formée d'estampes, de photographies, de vidéos d'artistes et d'un fonds de bibliophilie présent avant l'arrivée de l'artothèque. Elle a ouvert ce fonds aux livres d'artistes contemporains mais les acquisitions portent aussi sur des livres plus traditionnels⁷. Le critère artistique est le premier concernant les acquisitions, avant le critère matériel. Plusieurs grands courants à partir de 1960 sont représentés dans la collection de livres d'artistes notamment l'art conceptuel, l'art minimal et le mouvement Fluxus⁸. Les tendances plus actuelles sont aussi présentes dans la collection avec les artistes Céline Duval, Hubert Renard ou Jean-Marc Cerino. Ces collections ne sont pas visibles car elles sont conservées dans la Réserve. Les livres sont conservés dans des boîtes neutres afin de les protéger. Ils sont accessibles aux lecteurs sous certaines conditions et la consultation se fait sur place⁹. Dans le cadre de la présente recherche, la consultation des livres s'est aussi accompagnée d'une prise de contact avec les artistes afin de les interroger sur leurs démarches artistiques¹⁰. Différentes questions leur ont été posées concernant notamment la place de l'autoédition dans leur démarche, des détails techniques sur la fabrication, l'impression et la diffusion du livre. Mais aussi sur les limites rencontrées lors de l'édition avec un éditeur. L'étude des sites Internet des artistes permet aussi d'enrichir les recherches. Ils sont envisagés en tant que blog de travail (Eric Watier), lieu d'archive de travaux fictifs (Hubert Renard) ou lieu de diffusion (Céline Duval). L'étude des dossiers d'artistes de l'artothèque complètent aussi les livres étudiées¹¹. L'objectif de cette étude étant d'être au plus près des démarches des artistes.

L'autoédition est présente dès les premières artistiques du livre dans les années 1970 en France. Lors de l'autoédition, l'artiste peut être considéré comme le seul concepteur. Il est autonome et libre dans la création. Mais il rencontre des contraintes techniques et financières. L'artiste autoédite le plus souvent ses livres dans un premier temps.

⁶ Cf. corpus dans les sources à la fin du Mémoire.

⁷ LONARDONI Françoise, « Sur la collection contemporaine de la Bibliothèque de Lyon », dans *Le Livre et l'artiste*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône et les Éditions Le mot et le reste, Marseille les 11 et 12 mai 2007, éd. Marseille, Le mot et le reste, 2007 (collection Formes), p. 121-135.

⁸ Les artistes Robert Filliou, Peter Downsbrough, Robert Barry ou encore Christian Boltansky sont présents dans la collection.

⁹ Différentes actions de médiation sont proposées à la Bibliothèque municipale de Lyon autour de la collection de livres d'artistes (Heures de la découvertes, formations etc.).

¹⁰ Cf. annexe 2 : questions posées aux artistes.

¹¹ Différents documents sont rassemblés dans les dossiers d'artistes : les fiches-artistes de l'artothèque, des mails d'échanges avec des artistes, des documents issus de galeries, d'éditeurs ou d'expositions.

Il recourt ensuite à un éditeur afin de bénéficier de plus de moyens et d'une meilleure diffusion. Certains artistes s'autoéditent et d'autres passent par le réseau d'éditeurs ou d'artistes éditeurs qui s'est mis en place depuis les années 1960 au niveau international. Dès les années 1980, ces mêmes artistes publient leurs livres par l'intermédiaire d'éditeurs occasionnels. Ils sont dépendants des galeries et des musées pour publier et diffuser leurs livres en plusieurs exemplaires. L'autoédition connaît un renouveau dans les pratiques débutantes de plusieurs artistes dès les années 1980. Cette pratique est présente dans les démarches artistiques de Bruno Di Rosa, Jean-Jacques Rullier, Éric Watier, Hubert Renard. Ainsi que dans les années 1990 avec le travail de Céline Duval. Les artistes qui autoéditent leurs livres collaborent ensuite avec des éditeurs. Ils recourent au réseau d'éditeur spécialisé dans les livres d'artistes qui se met en place dès les années 2000 en France. L'éditeur accompagne l'artiste de la conception à la diffusion du livre.

Il semble important de reconsidérer la place de l'autoédition du livre d'artiste dans la création. Mais aussi d'analyser ce qui perdure lors du passage éventuel de l'autoédition à l'édition par des éditeurs. L'artiste est défini le plus souvent comme le seul concepteur du livre. Lors d'une étude menée ultérieurement sur les Editions Incertain sens à Rennes et celles du Centre nationale de l'estampe et de l'art imprimé à Chatou, cette collaboration a été analysée¹². Différents niveaux d'implications respectifs de l'éditeur et de l'artiste dans la création et la diffusion du livre ont été dégagés. L'éditeur est présent dans la sélection du projet, sa réalisation et l'impression du livre. Il n'a plus la place traditionnelle de concepteur mais en retrouve une nouvelle qui s'identifie plus à celle d'un accompagnateur. Les artistes se sont aussi adaptés aux contraintes des éditeurs en les transformant en solutions plastiques. Des modifications dans le projet initial de l'artiste peuvent apparaître à la suite de l'impression et de la reliure. A toutes les étapes de la création, un dialogue est à la base de la naissance du livre. Le rôle de l'éditeur dans la diffusion, la médiation et la conservation des livres d'artistes est un autre point important de cette analyse.

La problématique à laquelle nous essaierons de répondre dans le cadre de cette nouvelle étude sera la suivante :

Lorsque l'autoédition provient de la démarche de l'artiste, quelles sont les conséquences, qu'est-ce qui perdure lors du passage éventuel chez l'éditeur ?

¹² cf MILLIOT Elsa, *Histoire de l'édition du livre d'artiste en France. Etude comparée des Editions du Cneai et Incertain sens*, Villeurbanne, Enssib, 2009.

Dans une première partie, il sera question de l'Histoire de l'autoédition du livre d'artiste. Dans le cadre du mémoire, la définition du livre d'artiste s'inscrit dans la filiation de celle d'Anne Moeglin-Delcroix. Après avoir défini l'objet de la recherche, nous observerons les origines du livre d'artiste et de l'autoédition à partir des années 1960 et le phénomène des artistes éditeurs.

Le développement de l'autoédition en France à partir des années 1970 et la constitution d'un réseau autour du livre d'artiste seront abordés dans une autre analyse. Cette analyse sera centrée sur les premières pratiques éditoriales des artistes et le renouveau de l'autoédition dans les années 1980. Puis sur l'apparition des éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste dans les années 2000.

Dans la seconde partie du mémoire, il sera question de l'analyse de différents types d'autoédition. Le premier type, une autoédition de circonstance ou occasionnelle¹³, provient de l'observation des livres d'artistes de Jean-Marc Cérino et de Rémy Jacquier. Le second type est celui de l'autoédition en tant que mode opératoire ou solution. Les livres des artistes Bruno Di Rosa et Olivier Monné, ou encore de Yann Sérandour et Hubert Renard, correspondent à celui-ci. L'autoédition est envisagée en tant que solution afin de faire émerger le livre. Les artistes recourent aussi au réseau d'éditeurs de livres d'artistes.

Le dernier type, une autoédition fondatrice dans la création, est associé aux livres de Jean-Jacques Rullier, Céline Duval et Eric Watier. L'autoédition est au centre de leurs démarches artistiques. Les artistes pratiquent une autoédition de manière continue même s'ils collaborent avec des éditeurs.

L'étude des différents types nous permettra de dégager les spécificités des livres autoédités par des artistes en France des années 1980 à nos jours.

Partie 1 : Histoire de l'autoédition du livre d'artiste

1. Tentative de définition du livre d'artiste¹⁴

1.1 Les définitions du livre d'artiste

Le terme « livre d'artiste » est employé pour des productions très diverses. Le livre produit par un artiste prend des formes différentes et est souvent défini en tant que : livre objet, livre illustré, livre de peintre, livre de dialogue ou livre d'artiste. Anne Moeglin-Delcroix a défini dans ses écrits le livre d'artiste en tant que genre, qui apparaît dans les années 1960 et a justifié l'utilisation de ce terme. Le qualificatif de livre d'artiste est de plus en plus employé.

Dans le *Dictionnaire Encyclopédique du livre*, Marie Françoise Quignard énumère les différentes définitions qui se rattachent au terme livre d'artiste. Elle propose une définition élargie : « *Livre à la conception et à la réalisation duquel un ou plusieurs artistes plasticiens (graveurs, peintres, photographes, etc.) ont été plus ou moins étroitement associés¹⁵.* » Elle rappelle que la locution livre d'artiste est employée dans des acceptions contradictoires qui ont parfois donné lieu à de véritables polémiques.

La première définition est celle d'un livre entièrement conçu et réalisé par un praticien de l'estampe. L'artiste se substitue à l'éditeur et ne se contente plus de l'illustrer. Cette définition a été donnée en 1904 par Noël Clément-Janin.

La seconde est celle du livre de peintre. Il contient des estampes originales dues à un ou plusieurs artistes (peintres ou sculpteurs notamment), dont l'illustration n'est pas la spécialité. Dans les pays Anglo-saxons, l'expression « livre d'artiste » empruntée au français désigne ce qui est appelé en France livre de peintre. Dès l'origine, la locution livre de peintre désigne surtout des ouvrages réalisés avec des peintres reconnus dans le milieu de l'art. Cette alliance entre un écrivain et un peintre fut longtemps reconnue

¹⁴La partie concernant la définition du livre d'artiste est issue du Mémoire réalisé dans le cadre du Master 1 Cultures de l'écrit et de l'image. Certaines modifications ont été effectuées. (cf : MILLIOT Elsa, *Histoire de l'édition du livre d'artiste en France. Etude comparée des Editions du Cneai et Incertain sens*, Villeurbanne, Esssib, 2009).

¹⁵ QUIGNARD Marie Françoise, « Définition du livre d'artiste », dans FOUICHE Pascal (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, 2 volumes, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2002, p. 793.

comme une spécificité française. Le terme est récusé par certains spécialistes du livre, comme François Chapon qui préfère celui de livre illustré. Dès les années 1980, le terme « livre de peintre » est remplacé progressivement par celui de livre d'artiste.

Il est ensuite question de la définition du livre d'artiste d'Anne Moeglin-Delcroix. Le livre d'artiste est défini en tant que genre artistique qui remonte aux années 1960. Trois caractéristiques fondent le livre d'artiste ainsi entendu qui le différencie du livre illustré de tradition bibliophilique. Dans la création du livre d'artiste, l'artiste ne partage plus le livre avec un écrivain, mais tient au contraire un rôle prépondérant quand il n'est pas exclusif, se substituant parfois à celui d'éditeur. Celui-ci ne se définit plus comme peintre ou sculpteur, mais comme un créateur pluridisciplinaire. Son livre se présente comme un livre ordinaire, au format relativement petit, tiré à un prix modeste afin de toucher un vaste public. Les procédés de reproduction photomécanique, en particulier la photographie reproduite en offset, font partie de ses attributs.

Pour Marie Françoise Quignard cette définition du livre d'artiste, désignée aussi dans ce sens par l'expression anglaise *artist's books*, est restrictive et exclusive, tant par la période couverte, que par ce qui les caractérise. Elle souligne que cette définition ne peut prétendre couvrir tout le champ du livre d'artiste tel qu'il se manifeste en France et à l'étranger et s'approprie le terme.

La dernière définition est celle du livre illustré, soit du livre imprimé ou manuscrit, accompagné d'images quelque soit la technique employée, à condition que les images aient été spécialement réalisées pour cet ouvrage et que le contenu de celui-ci ne soit ni didactique, ni documentaire, ni technique, ni scientifique. Pour l'auteur, cette définition plus vaste englobe toutes les orientations que le livre a prises depuis la fin du 19^e siècle dès lors qu'un artiste y est impliqué¹⁶.

Isabelle Jameson propose aussi une typologie des genres associés au livre d'artiste dans un article intitulé *Histoire du livre d'artiste*¹⁷. Elle précise que, le plus souvent, les productions définies en tant que livre d'artiste sont des « livres illustrés » ou « des livres de peintres », mais ajoute aussi « des livres objets ». Le livre objet s'apparente dans sa présentation matérielle à un objet précieux et rare. Il emprunte parfois à un livre son apparence, mais n'est pas constitué de feuillets imprimés ou n'est pas destiné à la lecture. On ne le reconnaît donc plus comme livre, mais uniquement comme objet d'art à la différence des livres d'artistes.

¹⁶QUIGNARD Marie Françoise, « Définition du livre d'artiste »..., p. 793.

¹⁷JAMESON Isabelle, « Histoire du livre d'artiste », *Cursus*, vol.9, n°1, 2005 (disponible sur le site <<http://www.ebsi.umontreal.ca/cursus/vol9no1/Jameson.html>>) (consulté en décembre 2009).

L'art du magazine d'artiste, les revues, et les catalogues correspondent à d'autres catégories associées au livre d'artiste. Il s'agit de publications en série qui se développent à partir des années 1960. Dans les magazines d'artistes, des œuvres n'existent qu'à travers les pages de la revue. Les catalogues d'artistes sont associés à des expositions. Dans l'art conceptuel, l'exposition est remplacée par un livre envisagé en tant qu'œuvre d'art¹⁸.

Dans le cadre du mémoire, les livres cités sous l'appellation livre d'artiste se réfèrent au livre d'artiste en tant que genre artistique et donc à la définition d'Anne Moeglin-Delcroix. Le livre d'artiste est défini en tant qu'œuvre d'art produite par un seul auteur, soit un artiste, ayant choisi de s'exprimer à travers la forme du livre, en la respectant. Nous verrons au fur et à mesure de l'étude des livres d'artistes si certains aspects de cette définition peuvent être remis en question notamment en analysant les liens qui se tissent entre l'artiste et l'éditeur lors du passage éventuel de l'autoédition à l'édition dans la création du livre d'artiste.

Anne Moeglin-Delcroix a consacré sa thèse de doctorat à la problématique des livres d'artistes qui a abouti à une exposition au centre Georges Pompidou en 1985 puis à la publication du livre, *Esthétique du livre d'artiste*, édité par Bibliothèque nationale en 1997. Elle revient dans *Esthétique du livre d'artiste* sur l'origine du terme livre d'artiste¹⁹. A partir de 1973, « *artist's book* » s'est progressivement imposé. Dans les années 1970, l'appellation « *livre d'artiste* » entraîne des discussions chez les artistes et les spécialistes. Le terme « artiste » était surtout remis en question, car il ne suffisait pas à un auteur d'être artiste pour créer des livres et c'est plus un art du livre qui semblait convenir pour désigner ces œuvres.

Au début, Clive Phillpot a distingué deux arts du livre : book art (livre d'artiste) et art of the book (livre illustré), mais ces termes étaient imprécis et entraînaient des confusions. Entre 1980 et 1982, Phillpot et Carrion ont conscience de l'imprécision liée au terme de livre d'artiste et lancent un débat portant sur sa nature et sa définition par revues interposées.

¹⁸ JAMESON Isabelle, « Histoire du livre d'artiste », *Cursus*, vol.9, n°1, 2005 (disponible sur le site <<http://www.ebsi.umontreal.ca/cursus/vol9no1/Jameson.html>>) (consulté en décembre 2008)

¹⁹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*, Paris, Jean Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 48-50.

Carrion propose une distinction entre *artist's books* et *bookworks*, livres d'artistes et œuvres livres :

Je préférerais opter pour "œuvres-livres" qui libère de l'appropriation des artistes et souligne en même temps le livre comme forme, comme œuvre autonome. Pour la même raison, j'utiliserais le terme "livre d'artiste" pour tous les livres faits par des artistes, quels que soient ces livres, incluant par là les catalogues, les bibliographies, etc²⁰.

Phillpot insiste sur la distinction entre « livres d'artistes » et « œuvres livres ». Il propose de préciser cette formule en l'appelant « *œuvre livre d'artiste* » : « *artist's bookworks* »²¹. Pour lui il ne suffit pas que de tels livres soient « *faits ou conçus par les artistes* », mais il est nécessaire qu'ils soient « *des œuvres d'art en forme de livre* »²² (*artworks in book form*). Dans sa définition Phillpot relève que l'œuvre d'art prend la forme du livre et Carrion que le livre est aussi une forme artistique. Mais le terme « *Bookwork* » ne remplace pas *artist's book*, et les confusions entre livre objet, livre d'artiste et livre illustré se sont accentuées.

Dans ses écrits, Anne Moeglin-Delcroix a défini le livre d'artiste en tant que genre artistique à part entière. Dans l'expression « livre d'artiste », le terme « artiste » est défini par rapport à son nouveau statut dans les années 1960. Dans l'appellation livre d'artiste, le mot artiste a un sens large du fait de l'explosion à cette époque des frontières entre les formes d'expression artistique. Le livre a toutes les caractéristiques du livre contemporain industriellement fabriqué, le tirage n'est pas limité, mais demeure artisanal dans ses modes marginaux de publication et de diffusion. Son format est petit, il est tiré à un nombre d'exemplaires élevés et les procédés de reproduction mécanique, en particulier la photographie reproduite en offset est très utilisée. Mais si le livre a l'aspect d'un livre ordinaire, il répond à un projet artistique et peut être considéré en tant que forme artistique. Le livre ainsi que tous les éléments qui le constituent deviennent une matière plastique que les artistes manipulent²³. Comme le livre ordinaire, le livre d'artiste véhicule du sens, mais celui-ci découle du livre en son entier, c'est-à-dire des liens qui se tissent entre le contenant et le contenu. Et ce sens découle pour l'auteur de l'expérience de la lecture. L'auteur a défini le livre d'artiste en tant que genre artistique

²⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980...*, p. 48.

²¹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *op. cit.* p. 49.

²² Ibid.

²³ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980...*, p. 10 : « A cette condition le livre peut n'être pas un simple format, mais une forme, entendue comme l'organisation signifiante d'une matière. »

opposé à la pratique du livre illustré et a défini des frontières entre livre d'artiste, livre illustré, livre objet et livre hybride.

1.2 Livre d'artiste, livre illustré, livre objet et livre hybride : les frontières établies par Anne Moeglin-Delcroix.

Dans le catalogue de l'exposition, *Livres d'artistes*, qui s'est déroulée à la bibliothèque du Centre Georges Pompidou du 12 juin au 7 octobre 1985, Anne Moeglin-Delcroix établit des frontières entre le livre d'artiste, le livre illustré et le livre objet. L'objectif étant de définir le livre d'artiste en tant que genre artistique²⁴.

A partir des années 1980, cette appellation est annexée par des spécialistes et des éditeurs de livre illustré²⁵. Dans *Esthétique du livre d'artiste*, elle explique l'origine de cette confusion entre livre d'artiste, livre illustré et livre de peintre par une exposition de livres illustrés intitulée, *The Artist and the Book in France 1860-1960*, organisée par Philip Hofer à Boston en 1961²⁶. Cette exposition entraîne des imprécisions, car les Anglo-saxons utilisent les termes livre d'artiste et livre de peintre pour désigner les livres illustrés français. Le livre de W.J Strachan, *The Artist and the Book in France. The 20th Century*, qui date de 1969 est aussi révélateur de ces imprécisions. Livre d'artiste et livre de peintre sont utilisés par les Anglo-saxons quand il est question du livre illustré français. Cette distinction leur permet de différencier « *the livre d'artiste* » pour désigner les livres illustrés et « *the artist's book* » pour désigner les livres d'artistes nés avec Ruscha. Mais en français celle-ci disparaît, car le mot traduit signifie la même chose.

Lorsque l'exposition *Livres d'artistes* a lieu en 1985, le livre d'artiste n'est pas encore très reconnu en France. L'auteur définit le livre d'artiste en tant que genre opposé au livre illustré afin de valoriser ces productions et de leur assurer une reconnaissance. Dans ses écrits, les deux genres sont toujours opposés. Elle redéfinit dans le catalogue le livre illustré qui est issu de la collaboration entre un écrivain et un artiste et insiste sur son aspect précieux qui découle du choix de papier de grande qualité, d'une typographie souvent réalisée à la main, mais aussi de la présence de gravures originales et d'une reliure recherchée. Le tirage limité est une autre

²⁴ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes*, Catalogue d'exposition (Paris, BPI Centre Georges Pompidou, 12 juin-7 octobre 1985), Paris, Centre Georges Pompidou, Herscher, 1985 (collection Sémaphore), p. 9-15.

²⁵ Ce terme est aussi refusé par des spécialistes du livre illustré comme François Chapon qui refuse aussi celui de livre de peintre. La poésie et le texte sont considérés comme supérieurs à la peinture qui s'adresse à la sensibilité.

²⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 43.

caractéristique du livre illustré. Les critères du livre d'artiste sont ensuite énumérés. Elle insiste sur le fait que le livre d'artiste est un livre ordinaire qui est conçu dans sa totalité par un artiste²⁷. Les livres sont le plus souvent réalisés avec les moyens de l'imprimerie industrielle en utilisant du papier ordinaire. L'artiste est considéré comme l'unique auteur à la différence du livre illustré²⁸.

Dans l'autoédition, l'artiste conçoit le projet et s'occupe de sa réalisation. L'artiste est donc le seul « responsable » dans la création. Certains artistes font le choix de passer par des éditeurs et cette collaboration a été peu étudiée. L'auteur, dans sa volonté de distinguer le livre illustré du livre d'artiste, n'a pas analysé la place de l'éditeur dans la création. La démarche d'étude de l'auteur est avant tout de définir le livre d'artiste à cette période. Pour cela, les livres sont donc approchés en tant qu'œuvres d'art par l'expérience de la lecture. L'étude n'est pas centrée sur les acteurs économiques qui sont les éditeurs, les collectionneurs, les lecteurs ainsi que les lieux de diffusions et de réceptions²⁹. Les mutations des structures traditionnelles de l'art, suite à l'adaptation du marché de l'art aux productions imprimées, n'ont pas non plus été étudiées. L'étude des acteurs économiques et notamment de la place de l'éditeur et de l'artiste dans la création nous permettra d'envisager de nouveaux paramètres à travers la définition du livre d'artiste.

Elle relève à la suite de la distinction entre livre d'artiste et livre illustré, dans le catalogue d'exposition, *Livres d'artistes*, qu'il est parfois difficile de reconnaître un livre d'artiste. Les catalogues, documents d'artistes et manifestes ne sont pas considérés comme des livres d'artistes. Mais parfois, des livres qui conservent les traces d'une performance ou d'une installation n'ont pas une fonction documentaire et peuvent être perçus comme une ré-élaboration d'une œuvre. Des livres d'artistes se cachent parfois dans des catalogues. Le livre d'artiste est envisagé en tant qu'œuvre d'art et non en tant que moyen de sa diffusion³⁰.

Une distinction est ensuite effectuée dans le catalogue entre le « *livre d'artiste* » et le « *livre objet* »³¹. Le livre objet est aussi souvent désigné en tant que livre d'artiste. Pourtant, les utilisations du livre diffèrent d'une pratique à l'autre. La première tendance du livre objet remonte aux poèmes-objets surréalistes et aux reliures réalisées par Gorges Hugnet, sur des livres qu'il baptisa « livre-objet ».

²⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 9-10.

²⁸ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 11.

²⁹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 11.

³⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 11.

³¹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *op. cit.* p. 11-12.

La troisième proposition formulée autour du livre et de l'artiste est le « *livre hybride* »³². L'auteur a conscience qu'en posant des frontières entre le livre illustré, le livre d'artiste et le livre objet, certains livres sont laissés à part. Par exemple, dans le cas d'Annette Messenger, beaucoup de livres manuscrits sont restés uniques malgré la volonté de l'auteur de les multiplier. Certains artistes, dans leur pratique du livre, font aussi le choix d'une édition de luxe à un moment donné. Elle cite à ce propos le travail de Daniel Buren, car ses livres sont semblables à ceux de la bibliophilie traditionnelle. *D'une impression l'autre*, édité à Neuchâtel par Media, en 1983, est un livre somptueux où se confrontent des photographies de ses œuvres éphémères (sur papier sérigraphié) et des sérigraphies tirées pour le livre à partir de ces reproductions photographiques. Les moyens du beau livre ne sont pas utilisés pour assurer la pérennité de l'œuvre. Les frontières sont parfois difficiles à établir entre les genres et le risque est de réduire la portée créative des livres d'artistes.

Différents aspects de cette définition du livre d'artiste sont remis en cause. Pour certains, le livre d'artiste ne peut être considéré en tant que livre. Yves Peyré distingue le livre d'artiste du livre de peintre, mais il critique certains de ses aspects. Pour lui le livre d'artiste ne serait pas un livre, car il ne contient pas toujours du texte.³³ Pour d'autres, cette définition est restrictive et ne peut plus revendiquer couvrir tout le champ du livre d'artiste³⁴. Marie Françoise Quignard défend cette idée. Nous pouvons aussi nous demander si une acception restrictive est justifiée aujourd'hui devant une utilisation massive du terme « livre d'artiste ».

Dans ses études, Anne Moeglin-Delcroix a proposé une définition et a permis de faire émerger le livre d'artiste en tant que genre. Afin de le faire exister, elle a défini des frontières entre les livres d'artistes, les livres illustrés et les livres objets. Elle a créé aussi la catégorie des livres hybrides afin d'intégrer des productions qui ne rentrent pas dans les cadres établis précédemment. Dans sa volonté de faire exister le livre d'artiste et d'opposer sa pratique à celle du livre illustré, les places respectives de l'éditeur et de l'artiste dans la création du livre ont été peu traitées.

Avant de préciser les origines du livre d'artiste et de son autoédition, il paraissait important de définir l'objet de recherche. Cette première partie nous a permis de préciser la définition du livre d'artiste utilisée dans le cadre du mémoire.

³² MOEGLIN-DELCROIX Anne, *op. cit.*, p. 12-15.

³³ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 24.

³⁴ Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation et Association limousine de coopération pour le livre, *Bibliothèques/ Lieux d'art contemporain. Quels partenariats ?*, Paris, FFCCB, Limoges, ALCOL, 2001. p. 72.

Le choix s'est porté sur la définition du livre d'artiste d'Anne Moeglin-Delcroix. Certains aspects seront analysés à l'intérieur même de cette définition notamment à travers l'étude de l'autoédition et de la démarche de l'artiste, mais aussi de ce qui perdure lors du passage éventuel de l'autoédition à l'édition des livres par des éditeurs. Il sera donc aussi question des liens qui se sont tissés entre les artistes et les éditeurs dans la création des livres d'artistes. Une collaboration étroite se noue entre l'artiste ou l'auteur et l'éditeur notamment en France dès les années 1990. Après avoir évoqué les questions liées à la définition du livre d'artiste et déterminé notre choix concernant cette appellation, nous allons aborder la question des origines de ce genre artistique.

2. Les origines du livre d'artiste et de l'autoédition à partir des années 1960

2.1 La naissance d'un genre³⁵

L'apparition de l'édition du livre d'artiste est inséparable du développement des productions imprimées dans la société en général, et dans le monde de l'art, nommées en anglais « *small press* » : « petite édition » dans les années 1960³⁶. Celle-ci fonctionne en dehors des circuits éditoriaux classiques. Les artistes pratiquent l'autoédition et l'autodiffusion de revues, de périodiques, de cartes postales, de dépliants, de cartons et de disques³⁷. Le livre de poche se développe aussi à cette période. Dans un article, Clive Phillpot, qui a dirigé la collection de livre d'artiste au Museum of Modern Art à New York, revient sur l'importance du livre de poche et son omniprésence en tant que véhicule d'idée à cette période³⁸.

Le livre d'artiste fait son apparition dans les années 1960 et 1970 en même temps que les mouvements avant-gardistes. Pour Anne Moeglin-Delcroix peu de liens sont à établir entre les tentatives effectuées précédemment par les futuristes, constructivistes ou dadaïstes des années 1920 et 1930 et les livres des années 1960 et 1970. Les productions des artistes appartenant au mouvement de la poésie concrète ne sont pas non plus considérées comme des livres d'artistes. Dieter Roth, Jochen Gerz, Paul Armand Gette, Herman de Vries, Robert Filliou traversent ce mouvement. Les artistes explorent toutes les potentialités du livre. La poésie concrète est un mouvement attaché à la littérature et au langage comme matériau littéraire. Dans *Esthétique du livre d'artiste*, Anne Moeglin-Delcroix a montré qu'il est bien plus question d'un « *art de la page* » que d'un art du livre sauf quelques rares exceptions. Cette période peut être considérée comme une première étape de recherche de la part des artistes vers le livre d'artiste. Beaucoup d'artistes, après avoir abandonnés la poésie concrète, vont dans les années suivantes se consacrer à sa pratique³⁹.

³⁵ La partie concernant la naissance d'un genre est issue du Mémoire réalisé dans le cadre du Master 1 Cultures de l'écrit et de l'image. Certaines modifications ont été effectuées. (cf : MILLIOT Elsa, *Histoire de l'édition du livre d'artiste en France. Etude comparée des Editions du Cneai et Incertain sens*, Villeurbanne, Essisib, 2009).

³⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 8.

³⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 35.

Ces publications enrichissent le mail art, en partie imaginé pour créer des réseaux de distribution et d'échanges indépendants de la logique commerciale des institutions artistiques afin d'échapper à la censure politique dans les pays de régime totalitaire.

³⁸ PHILLPOT Clive, « Booktrek : la prochaine frontière », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau, nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p. 19.

³⁹ Cf. chapitre II : « Poètes où artistes ? », dans le livre d'Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 61-95.

Dans *Esthétique*, l'auteur présente par contre Marcel Broodthaers (1924-1976) comme l'artiste qui opère le passage entre le livre illustré et le livre d'artiste. Cet artiste belge est d'abord un poète. Il a publié en 1961 un recueil traditionnel illustré, *La Bête noire*, édité à vingt exemplaires numérotés. Broodthaers est l'auteur dans ce livre, mais a collaboré avec l'illustrateur Sanders. Il passe du livre illustré au livre d'artiste en publiant *Pense Bête*⁴⁰ en 1964. Il réalise les textes et la partie visuelle. Il le transforme par la suite en livre objet. En 1969, il revisite le livre de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*⁴¹, publié en 1914. Broodthaers intervient en plaçant des bandes noires de longueurs et d'épaisseurs différentes à la place des vers. En 1973, il réalise *Un voyage en mer du Nord*⁴². Les caractéristiques du genre « livre d'artiste » sont aussi présentes : le petit format carré, les photographies en couleurs et en noir et blanc imprimées en offset et le tirage en plusieurs exemplaires. Cet exemple, permet à l'auteur d'opérer une distinction entre ces trois catégories que sont le livre objet, le livre illustré et le livre d'artiste⁴³.

Dans l'introduction du catalogue d'exposition, *Livres d'artistes*⁴⁴, ayant eu lieu à Paris au Centre Georges Pompidou en 1985, Anne Moeglin-Delcroix revient sur les conditions d'apparition du livre d'artiste. Un des facteurs de celle-ci est lié aux conditions de fabrication et de distribution du livre. A l'origine, les livres d'artistes circulent en dehors des institutions artistiques. Ils empruntent des circuits de distribution qui leur permettent d'échapper au marché de l'art notamment par le biais de la librairie et la voie postale⁴⁵. Le projet des artistes est de démocratiser l'art. Ce projet est très ancré dans le mouvement Fluxus, qui se développe en Europe et aux USA dès 1962. Les artistes cherchent à abolir la distinction entre l'art et la vie quotidienne ou entre le créateur et le spectateur⁴⁶. Le Livre et l'imprimé en général permettent de dénoncer et de désacraliser l'œuvre d'art.

Le livre intéresse les artistes car il est reproductible. La notion de reproduction est présente dans la création artistique à partir des années 1960. Certaines techniques telles que l'offset, la photocopie et la photographie commerciale sont de nouveaux outils pour les artistes. L'idée de la reproduction est aussi présente dans leurs projets par rapport à la volonté utopique des artistes de démocratiser l'art.

⁴⁰ Cf. annexe 1 fig. 1.

⁴¹ Cf. annexe 1 fig. 2.

⁴² Cf. annexe 1 fig. 3.

⁴³ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 19-24.

⁴⁴ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 7-9.

⁴⁵ Plus tard le marché de l'art s'adaptera à ces productions.

Dans les années 1960, le livre est donc un moyen de rompre avec une conception traditionnelle et élitiste de l'art. Le statut de l'artiste est aussi remis en question, car celui-ci n'est plus spécialisé dans un seul domaine. L'artiste réalise en dehors des livres d'artistes des installations ou des performances⁴⁷. Il développe une conception plus expérimentale de la création en s'appropriant des moyens non artistiques issus de la société (le livre, le disque, le corps, le réseau postal ou le tampon). A cette période, l'unicité de l'œuvre d'art est remise en question et substituée par le multiple⁴⁸ : gravures, peintures et objets⁴⁹. La thèse de Walter Benjamin, sur la disparition de l'aura à l'ère de la reproductibilité de l'œuvre d'art, n'est plus justifiée⁵⁰. La reproduction a pris une place importante dans l'art contemporain. La production des livres d'artistes renverse sa théorie, car les livres sont considérés comme des œuvres malgré leurs tirages qui peuvent atteindre mille exemplaires. Les artistes désirent s'adresser à un public plus large et utilisent les moyens de reproduction et de communication des mass média, en pleine expansion. Avec l'usage du livre, les artistes rompent aussi avec la tradition bibliophilique. A la différence des beaux livres illustrés, les livres d'artistes s'apparentent à des livres ordinaires et sont reproduits en plusieurs exemplaires.

L'émergence des mouvements minimalistes et conceptuels est un autre élément important dans l'apparition du livre d'artiste⁵¹. Ces mouvements entraînent la dématérialisation de l'œuvre d'art. Ils se consacrent moins à la production d'objets d'art qu'aux idées. Dans les livres des artistes, celles-ci sont prioritaires et le langage devient le matériau de l'œuvre d'art⁵².

Les origines du livre d'artiste sont européennes et américaines. Les initiateurs de sa pratique sont l'artiste allemand Dieter Roth (1930-1998) et l'artiste américain Edward Ruscha (1937). Ces deux artistes marquent la naissance du livre d'artiste en tant que genre artistique. Ils symbolisent les deux directions qui vont s'affirmer dans le livre d'artiste. Alors que Dieter Roth réalise des productions variées avec des matériaux empruntés aux médias de masse, Ruscha travaille le livre de manière plus conceptuelle en appliquant des règles précises⁵³.

⁴⁶ cf. chapitre III : « *Le livre est utopie* », dans le livre d'Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 99-134.

⁴⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 44.

⁴⁸ Ce terme est dû à Denise René et désigne des œuvres conçues dès l'origine pour être reproduites, mais qui conservent leurs caractères d'œuvres « originales ».

⁴⁹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 8.

⁵⁰ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003.

⁵¹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 9.

⁵² Cf. chapitre IV : « *Learn to read art* » dans le livre d'Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, p. 137-182.

⁵³ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 7.

Dieter Roth va rompre brutalement avec la poésie au sens traditionnel du terme. De 1956 à 1959, il mène parallèlement une activité de peintre constructiviste et de poète concret. Durant ces années, il réalise des petits livres à la main, tirés à très peu d'exemplaires. Il gagne sa vie comme typographe dans la publicité et se familiarise ainsi avec la mise en page des caractères. Il participe au groupe de Darmstadt animé par Daniel Spoerri et écrit à la machine des poèmes pour la revue que celui-ci dirige.

Les premiers livres de Dieter Roth avaient été publiés en tirage très limité par manque d'argent. Ils ont attendu plusieurs années avant d'être édités et diffusés. Ils sont progressivement édités par Hansjörg Mayer⁵⁴ à mille exemplaires.

Dans sa démarche, l'artiste refuse toute notion d'esthétique. Il explore plusieurs manières de s'exprimer à travers des œuvres graphiques : la peinture, la sculpture, le dessin, la vidéo, les œuvres sonores, le film, l'écriture, la réalisation de livres et ses activités d'éditeur. L'artiste élabore pour chaque livre un concept différent et une démarche propre. Il remet en cause les techniques spécifiquement artistiques⁵⁵.

Les livres sont fabriqués en reliant des matériaux imprimés empruntés directement à la bande dessinée (*Bok 3b*⁵⁶), à la presse quotidienne à grand tirage (*Bok 3a ; Daily Mirror Book*⁵⁷ ; *Dagblegt Bull*⁵⁸) aux albums de coloriage pour enfants (*Bok 3d*) et aux défets d'imprimeurs (*Bok 3c*). Les autres livres reprennent des textes, des suites de dessins, des ensembles de travaux ou des formes de journaux plus ou moins intimes⁵⁹. Il transforme les médias de masse en œuvre d'art. Les matériaux existants sont récupérés et détournés. L'artiste mène une réflexion sur la nature du livre envisagé en tant que médium.

Les artistes qui ont été impliqués dans l'impression ou le montage des livres développent ce qu'Anne Moeglin-Delcroix nomme une « conscience du livre »⁶⁰. Elle donne l'exemple du livre, *246 Little Clouds* édité par Something Else Press en 1968 (1890 ex.) puis réédité par Hansjörg Mayer en 1976 (1000 ex.)⁶¹. Ce livre est à la fois une maquette en fac-similé et un vrai livre. Il est constitué de notes manuscrites brèves comportant des petits poèmes, des pensées diverses et des remarques adressées à l'instigateur du projet Emmett Williams. L'artiste a réalisé des dessins sur des bouts de

⁵⁴ L'éditeur Hansjörg Mayer a grandi dans une famille d'imprimeurs et d'éditeurs de Stuttgart. Sous l'influence de Max Bense, il commence très tôt à produire des textes expérimentaux et typographiques dans le contexte de la poésie concrète (jusqu'en 1968). En 1964, Mayer fonde sa maison d'édition et fait la connaissance de Dieter Roth. Ils produiront ensemble un premier livre en 1965, puis commence l'édition des œuvres de l'artiste dès 1969. L'éditeur publie aussi les livres d'artistes de Richard Hamilton ou d'Emmett Williams.

⁵⁵ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 37.

⁵⁶ cf. annexe 1 fig. 4.

⁵⁷ cf. annexe 1 fig. 5.

⁵⁸ cf. annexe 1 fig. 6.

⁵⁹ L'artiste a aussi réalisé des livres précurseurs des livres objets : les *Kopiebücher*.

⁶⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 330-338.

⁶¹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 331-332.

papiers découpés qu'il a fixés sous les notes avec du ruban adhésif. Les pages de notes et de dessins sont reproduites afin de donner l'illusion que l'on a de vrais morceaux de papier. Dieter Roth a donné des instructions manuscrites précises qui sont présentes à la fin de l'ouvrage. Il indique dans celles-ci qu'il souhaite que les originaux soient photographiés sous une lumière tournante, que les taches, marques et défauts divers soient conservés tels quels et que le tout soit imprimé « *rapidement et sans précaution* »⁶². Le respect absolu de la conception est important pour l'artiste. Les notes sont accompagnées d'un schéma qui donne des informations sur l'aspect matériel du livre (impression de la jaquette en négatif, couverture en toile anthracite, etc.). Le récit d'Emmett Williams au début et les indications de l'artiste à la fin, retracent donc la genèse du livre et une certaine conscience de celui-ci⁶³. Les livres et l'édition prennent une place prépondérante dans sa démarche, en tant que support de sa création, mais également pour enregistrer son œuvre. Il crée aussi des catalogues raisonnés de ses publications et de ses œuvres graphiques, *les Bücher und grafik* (1.teil) en 1972 et *Bûcher und Grafik* (2teil) *u.a.m.* en 1979. L'artiste fonde en 1975, sa maison d'édition, la Dieter Roth's Familien Verlag, puis en 1978 la Dieter Roth's Verlag afin d'éditer ses proches. Il fonde aussi la revue *Zeitschrift für Alles* et édite sept numéros entre 1975 et 1983⁶⁴.

Les caractéristiques du livre d'artiste ont souvent été élaborées par les spécialistes à partir des livres d'Edward Ruscha. Clive Phillpot suggère qu'il peut être considéré comme « *le créateur du paradigme des livres d'artistes*⁶⁵. »

Anne Moeglin-Delcroix décrit toujours dans ses livres et articles, *Twentysix Gasoline Stations*⁶⁶, de Ruscha afin de déterminer les spécificités du livre en tant que genre artistique. Dans *Esthétique du livre d'artiste*, elle décrit le livre d'Edward Ruscha et relate sa conception du livre en tant qu'œuvre d'art, à travers différentes interviews qu'il a données⁶⁷. Edward Ruscha, réalise ce livre en 1962 et le publie un an plus tard. Ce livre de petite taille (18x14 cm) est peu épais et imprimé avec une mise en page sobre sur un papier ordinaire. Les trois mots du titre sont présents en grandes capitales rouges et disposées sur toute la largeur de la couverture. Il est constitué de vingt-six photographies en noir et blanc de stations-service. Le texte n'est pas présent à

⁶² MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 331.

⁶³ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 331-332.

⁶⁴ SCHRAENEN Guy, *D'une oeuvre à l'autre : le livre d'artiste dans l'art contemporain*, Catalogue d'exposition (Mariemont, Musée royal, 22 mars-16 juin 1996), Musée de Mariemont, 1996, p.151-153.

⁶⁵ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 25.

⁶⁶ cf. annexe 1 fig. 7 et 8.

⁶⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 24-31.

l'exception des légendes imprimées sous les photographies afin d'identifier la marque de l'essence, le nom de la ville et de l'Etat. L'aspect matériel des livres est important pour l'artiste. Celui-ci envisage le livre en tant que « *matériau visuel* »⁶⁸. Ruscha relate dans un entretien avec John Coplans sa démarche artistique. Le titre du livre est à l'origine de son contenu. Les images découlent de cette première étape dans l'élaboration du livre et sont le plus souvent présentées en série⁶⁹. Le titre décide de la maquette du livre et de son sujet. Le contenu est toujours lié au contenant dans les livres.

L'artiste joue avec les possibilités sérielles que lui offre l'objet livre. Il est considéré comme le pionnier du genre livre d'artiste car il explore toutes ses propriétés en le considérant en tant qu'œuvre. Les résolutions esthétiques prises par l'artiste dans la maquette du premier livre sont présentes dans les autres livres⁷⁰. Dans ses livres *Every Building on The Sunset Strip* ou dans *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, les thèmes diffèrent mais la maquette reste la même. Les livres contiennent des séries photographiques dans lesquelles des objets de même nature sont représentés. Il emprunte des éléments à la ville de Los Angeles. Le titre annonce le sujet de la série et la quantité rassemblée : *Various Small Fires and Milk* (1964), *Some Los Angeles Appartements*⁷¹ (1965) ou *A Few palm trees*⁷² (1971). Des ouvrages se terminent par des pages blanches, indiquant une suite possible au livre.

Les caractéristiques du livre d'artiste se distinguent de celles des beaux livres illustrés notamment avec la prédominance de la reproduction photographique tirée en offset et l'utilisation d'un papier ordinaire. L'artiste ne considère pas les photographies comme artistiques. Il travaille avec des reproductions photographiques⁷³. Le second trait distinctif est lié à l'emprunt de la forme du livre ordinaire. L'une des fins de Ruscha et des autres artistes était de passer par les circuits habituels de commercialisation des livres afin d'atteindre un public étranger aux galeries d'art :

L'un des buts de mon livre, poursuit Ruscha, a trait à la fabrication d'un objet fait en série. Le produit fini a un aspect très commercial, très professionnel [...] Une fois que j'ai décidé tous les détails-photos, maquettes, etc.- ce que je veux vraiment c'est un vernis professionnel, un fini nettement mécanique [...]

⁶⁸ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « *Qu'est-ce qu'un livre d'artiste ?* », *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 85.

⁶⁹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « *Une nouvelle iconologie ?* », *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 104.

⁷⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 26.

⁷¹ cf. annexe 1 fig. 9.

⁷² cf. annexe 1 fig. 10.

⁷³ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 26.

Je n'essaie pas de créer un livre précieux en édition limitée, mais un produit de série qui soit de premier ordre⁷⁴.

L'édition n'est, la plupart du temps, ni numérotée, ni signée et le tirage n'est pas limité. Les rééditions sont parfois successives. *Twentysix Gazolines Stations* fut d'abord édité à quatre cents exemplaires numérotés, en 1963⁷⁵, puis réédité à cinq cents exemplaires non numérotés en 1967 et enfin à trois mille exemplaires en 1969. Pour Anne Moeglin-Delcroix l'artiste assume la totalité de la conception du livre⁷⁶. Il a un « rôle prépondérant, voire exclusif » à toutes les étapes de sa réalisation. L'artiste édite la plupart de ces livres à compte d'auteur. Il crée sa propre maison d'édition, Heavy Industry Publications, dès 1966 à Hollywood⁷⁷. Ruscha développe une esthétique minimaliste et rigoureuse. Il joue sur la linéarité et la temporalité dans ses travaux. L'œuvre d'art s'incarne dans la forme du livre.

Les spécialistes s'accordent à dire que Ruscha a établi les lois du genre. Il crée une rupture dans la bibliophilie traditionnelle. Aux Etats-Unis, la bibliophilie s'est établie en même temps que les premières pratiques du livre d'artiste. Mais les artistes ne cherchent pas spécialement une rupture avec la bibliophilie traditionnelle. Ils désirent rompre avec la tradition artistique dans son ensemble. Dans un entretien avec Bernard Blistène, Edward Ruscha témoigne de cette rupture lorsqu'ils désignent ces livres en tant que « brûlots ». Il utilise aussi la métaphore du « loup déguisé en brebis » pour les qualifier⁷⁸. L'artiste a conscience de la capacité que possèdent ses livres à désorienter le lecteur et de la rupture que contient sa proposition artistique. En France, la pratique du beau livre est très ancrée au contraire, ce qui peut expliquer une apparition tardive des livres d'artistes. Un désir de rupture similaire s'incarne aussi dans la pratique du livre dès les années 1970.

Après avoir défini les origines du livre d'artiste, nous allons aborder la question de l'autoédition et des artistes éditeurs à partir des années 60. Les artistes pensaient démocratiser l'art en utilisant le livre et la reproduction, mais aussi échapper aux institutions traditionnelles en créant leurs propres réseaux d'édition et de diffusion. En réalité, les livres circulent dans le cercle de l'art.

⁷⁴ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 27.

⁷⁵ Erreur regrettée par l'artiste.

⁷⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 28.

⁷⁷ *Every Building on the Sunset Strip*, est le premier livre édité par l'artiste sous le nom, Heavy Industry Publications en 1966. (1000 ex)

⁷⁸ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Brûlots d'artistes », *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance...*, p. 331.

2.2 Le phénomène de l'autoédition et des artistes éditeurs à partir des années 1960

Les premières pratiques éditoriales du livre d'artiste naissent dans les années 1960. La plupart des artistes s'intéressaient à l'imprimé : Ruscha était maquettiste dans la publicité, Dieter Roth typographe et Dick Higgins travaillait comme imprimeur. Les artistes qui ont la volonté de démocratiser l'art idéalisent le livre. Le livre et sa reproduction paraissent être une des meilleures stratégies pour diffuser l'art contemporain. Les techniques d'impression simple et bon marché telles que l'offset favorisent l'édition. La technique toute nouvelle de la photocopie offre aussi aux artistes la possibilité de fabriquer leurs livres sans intermédiaire, ni compétence technique particulière et certaines publications sont reliées par de simples agrafes métalliques. Les artistes créent leurs livres et les éditent entre eux devant la difficulté de se faire éditer par des éditeurs ordinaires. Les revues d'artistes se multiplient aussi à cette période, à l'instar d'*Aspen*⁷⁹ et *SMS*⁸⁰.

L'autoédition est très fréquente dès les origines du livre d'artiste et favorise son développement dans les années 1960 et 1970. Comme nous l'avons constaté dans la partie précédente, Ruscha, après avoir autoédité ses premiers livres, crée The Heavy Industry Publications. Dieter Roth après avoir autoédité ses livres, passe par un réseau d'éditeur établi, puis crée en 1975 la Dieter Roth's Familien Verlag et en 1978 la Dieter Roth's Verlag. D'autres artistes créent des maisons d'édition afin d'éditer leurs livres ou des projets d'artistes dont ils se sentent proches. Les artistes tissent lentement un réseau international parallèlement aux institutions artistiques.

Les démarches artistiques de Herman de Vries, le fondateur de the eschenau summer press & temporary travelling press publications⁸¹ à Eschenau en 1974 et de l'artiste Fluxus Dick Higgins, le fondateur de Something Else Press, sont intéressantes à étudier. Depuis 1960, année où Herman de Vries, produit le livre *manifest van de gecastreerde werkelijkheid*, [manifeste de la réalité castrée], l'artiste est l'auteur de textes et de livres dont il est l'éditeur. Le premier livre d'Herman de Vries, *wit is*

⁷⁹ Le magazine *Aspen*, édité par Phyllis Johnson à New York, a connu dix numéros publiés entre 1965 et 1971. Chaque numéro est présenté dans une boîte ou une enveloppe et contient divers documents de formats très divers, dépliants, brochures, disques, etc.

⁸⁰ La revue *SMS* a été réalisée par William Copley et Dimitri Petrov en 1968. Cette collection de 73 multiples, se présente en 6 portfolios publiés à 2000 exemplaires par The Letter Edged in Black Press, à New York. Elle était expédiée aux souscripteurs dans un emboîtement cartonné.

⁸¹ Au début des années 1960, s'opposant à toute hiérarchie, l'artiste décide de supprimer les capitales dans les textes qu'il écrit et publie.

overdaad, qui s'apparente plus à un fascicule date de 1960⁸². Ce petit livre édité par l'artiste à Arnhem aux Pays-Bas, à cent vingt exemplaires, est constitué de quelques feuillets, reliés par deux agrafes. Aucun titre n'est présent sur la couverture, seule une courte déclaration dans le colophon est imprimée en colonne et dans quatre langues : « wit/wit is overdaad / blanc est surabondance / white is superabondance / weiss ist übermässig / wit is overdaad. ». Dans son travail, la page vierge ou le livre blanc sont présents, mais le blanc⁸³ est envisagé en tant qu'espace « ouvert »⁸⁴. La première publication où réapparaît le langage, *permutierbarer text* (« *texte permutable* »), est réalisée en 1967, dans le numéro 23 de la revue-affiche de poésie concrète *Futura* édité par Hansjörg Mayer.

L'artiste est fasciné par l'imprimé, les livres, mais aussi les magazines et les journaux. Dans un certain nombre de ses livres des années 1960 et 1970, il traite du temps et de l'espace, notamment celui de la page. Dans ses publications, les pensées et les recherches de l'artiste sont « *écritures imprimées* », particulièrement celles qui sont liées à son travail sur le langage et la sémantique qu'il développe dans les années 1970. A partir du milieu des années 1960, il fait paraître sous forme de contributions dans diverses publications, des œuvres qu'il désigne en anglais par « *textfields* » (*champ de texte*). Ces champs sont construits à partir de mots empruntés au hasard dans des livres ou des fragments de textes choisis. Ces mots ou fragments de mots sont ensuite réorganisés dans l'espace de la page. La présence de fragments de pages ou d'éléments (caractères, images...) tirés des journaux ou des livres de sa bibliothèque est récurrente dans ses livres. La spatialité et la temporalité sont d'autres éléments importants. Certaines publications relatent des processus (*chance & change situations 74-12* de 1974, *-niggenkopf-serie-* de 1975, *october, february, june* de 1977) ou sont construites à partir de ceux-ci (*vlakvolumen v 68-216* de 1968, *change an essay* de 1970, *research serie XXVI* de 1978). La durée est une composante de l'œuvre ainsi que le temps de sa lecture, et celui de sa fabrication.

L'artiste néerlandais, Herman de Vries, fonde the eschenau summer press & temporary travelling press publications⁸⁵ en Allemagne à Eschenau en 1974⁸⁶. Il inaugure cette

⁸² MATHIEU Didier, MOEGLIN-DELCROIX Anne, DE VRIES Herman, *Herman de Vries : les livres et les publications*. Catalogue raisonné (Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 8 avril-28 août 2005), Saint-Yrieix-la-Perche : Centre des livres d'artistes, 2005, p.13.

⁸³ A partir de 1956, Herman de Vries peint des tableaux monochromes et dès 1958 des tableaux blancs. Il est rattaché à ce moment-là au groupe « zéro ».

⁸⁴ MATHIEU Didier, MOEGLIN-DELCROIX Anne, DE VRIES Herman, *Herman de Vries : les livres et les publications...*, p.14.

⁸⁵ L'artiste a décidé de supprimer les capitales dans les textes qu'il écrit et publie.

⁸⁶ Il a aussi édité des revues, notamment *nul=0*, « *integration* » *journal for mind-moving plants and culture*, et a participé à de nombreuses publications et revues éditées en Europe.

même année, la série des « *temporary travelling press publications* ». Dans un entretien avec Anne Moeglin-Delcroix, dans le catalogue raisonné de ses livres et publications, édité par le Centre des livres d'artiste en 2005⁸⁷, l'artiste révèle que les deux premiers numéros ont été imprimés par la sangam press tenue par des bouddhistes à Katmandou lors d'un voyage⁸⁸. L'artiste, qui n'avait aucune expérience de la conception et de l'impression des livres, précise qu'il avait toujours porté un regard attentif à l'impression et à la mise en page de nombreux livres. Il a aussi édité, en plus de ses propres livres, ceux de nombreux artistes : James Lee Byars, François Morellet, Dieter Roth, Jiri Valoch, Bernard Aubertin entre autres⁸⁹. Les livres de l'artiste sont moins incisifs que ceux qu'il édite. La forme même de cette collection est proche des deux premiers livres qu'il édite en 1974, *noise et to be all ways to be*. Les formats et le nombre de pages sont réduits. L'artiste qualifie les livres de « the eschenau summer press & temporary travelling press publications »⁹⁰ de « *livres minces* »⁹¹. Les matériaux qu'utilise l'artiste ont très souvent un caractère pauvre et modeste. La plupart du temps, le tirage est de cent cinquante exemplaires, dont cinquante pour l'artiste. Mais parfois, pour des raisons pratiques ou à la demande de l'artiste, le tirage est plus ou moins important. Pour l'artiste : « *un petit tirage suffit pour communiquer dans un cercle restreint* ». La diffusion des livres s'effectue par la poste ou lors de dons. Certains exemplaires sont aussi envoyés à des collectionneurs. L'artiste apprécie ce qu'il nomme « *la petite édition* » car elle lui permet « *de travailler en toute indépendance sans que quiconque vous impose une façon de faire* »⁹².

L'artiste Dick Higgins peut aussi être considéré en tant que pionnier. Beaucoup d'artistes sont édités aux Éditions Something Else Press, fondées par celui-ci et Alison Knowles à New York en 1963. L'objectif de l'artiste est de publier ses livres, mais aussi des artistes, des écrivains et des compositeurs notamment issus du mouvement Fluxus. L'artiste a souvent expliqué que les artistes avaient décidé de s'organiser eux-mêmes parce que l'accès aux éditeurs ordinaires et aux médias en général leur était refusé. Pour l'artiste, l'œuvre est l'incarnation d'une idée qui lui préexiste et la conception d'un livre

⁸⁷ MATHIEU Didier, MOEGLIN-DELCROIX Anne, DE VRIES Herman, *Herman de Vries : les livres et les publications*, p. 278-282.

⁸⁸ Il a découvert lors de son voyage des petits imprimeurs. Ils se servaient encore des caractères en plomb et le travail d'impression était bon marché.

⁸⁹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 10.

⁹⁰ « the eschenau summer press & temporary travelling press publications » signifie que certains livres sont imprimés à eschenau pendant l'été et d'autres pendant les voyages de l'artiste à d'autres saisons. Au début eschenau summer press était distingué de temporary travelling press publications.

⁹¹ MATHIEU Didier, MOEGLIN-DELCROIX Anne, DE VRIES Herman, *Herman de Vries : les livres et les publications...*, p.69.

⁹² MATHIEU Didier, MOEGLIN-DELCROIX Anne, DE VRIES Herman, *Herman de Vries : les livres et les publications...*, p.282.

exige une anticipation du résultat recherché. L'accent est mis sur l'idée dans les années 1950 et 1960 aux Etats-Unis et en Europe. A cette période, les artistes explorent de nouveaux territoires. L'artiste propose la notion d' « *intermedia* ». Cette expression caractérise les activités de l'artiste qui est à la fois compositeur (élève de John Cage), auteur de pièces de théâtre, acteur de performances et éditeur. Dick Higgins propose une esthétique « *intermédiaire* » ou une création qui s'élabore à partir de différents médias artistiques et non artistiques. Cette pratique est originaire des activités de Max Ernst et Marcel Duchamp. Elle est conçue comme un prolongement du ready-made d'une part et s'inspire d'autre part de la pratique du collage de Rauschenberg et du happening inventée par Alan Kaprow en 1958⁹³.

Dick Higgins est à l'origine de la collection nommée « *The Great Bear Pamphlets* »⁹⁴ éditée à New York par sa maison d'édition de 1965 à 1967. Elle est constituée de vingt livrets de quatorze pages, imprimés sur des papiers de couleur chaque fois différente, au format identique (21,7 x 14cm). Proche de l'esprit des manifestes dadaïstes, surréalistes ou futuristes, cette série rassemble les publications de nombreux artistes dont David Antin, George Brecht, John Cage, Philip Corner, Robert Filliou, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Bengt at Klintberg, Alison Knowles, Jackson Mac Low, Claes Oldenburg, Dieter Roth, Jerome Rothenberg, Luigi Russolo, Wolf Vostell et Emmett Williams⁹⁵. Les artistes Fluxus ont développé une activité intense dans le domaine de la publication en tout genre. Le but des artistes n'était pas de fabriquer des objets d'art mais de changer la vie. Le livre est envisagé et choisi en tant que moyen, car il est facile à utiliser et à diffuser. L'ensemble des livres réalisés par l'artiste a des reliures et une présentation soignée. Celui-ci souhaitait produire des textes radicaux sous des reliures conventionnelles de qualité. Une dissociation est effectuée entre l'intérieur (contenu artistique) et l'extérieur (banalité de l'aspect) des livres des artistes Fluxus. L'artiste envisageait le livre en tant que contenant⁹⁶.

Beaucoup d'autres artistes décident de se transformer en éditeurs et de s'organiser entre eux à partir des années 1960 et 1970. La plupart du temps ces artistes éditeurs publient d'autres artistes dont ils se sentent proches. Les artistes constituent un réseau d'échange international. L'artiste Ian Hamilton Finlay crée en 1961 The Wild Hawthorn Press (Editions de l'Aubépin Sauvage) en Ecosse afin d'éditer ses publications personnelles, notamment des livres, des cartes postales, des affiches et des

⁹³ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 45.

⁹⁴ Cf. annexe 1 fig. 11.

⁹⁵ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 10.

estampes. Les livres de l'artiste ont pour sujets privilégiés la mer, l'histoire de l'art, la nature et la guerre⁹⁷. En Angleterre, Simon Cutts crée The Coracle Press à Londres en 1975. Il a édité plus de trois cents titres⁹⁸.

En Italie, Maurizio Nannucci crée Exempla à Florence. Les Éditions et les multiples de l'artiste ne sont pas un aspect secondaire de son œuvre. L'artiste qui traverse les mouvements de la poésie concrète, de Fluxus et de l'art conceptuel utilise le langage comme un moyen d'expression artistique à part entière. L'activité de l'artiste peut être qualifiée d'« *intermédiaire* », car les réalisations sont diverses : livres d'artistes, affiches, imprimés de toutes sortes, photographies, disques et cassettes, etc. Aucune hiérarchie n'est instaurée entre les supports. Anne Moeglin-Delcroix utilise pour qualifier son travail les termes de « *collecte de signes, traduction et publication* » ou « *d'esthétique du dénombrement, de l'énumération, de l'inventaire, du recueil*⁹⁹ » d'où le recours aux livres, enveloppes, boîtes et enregistrements. L'artiste est à l'origine de nombreuses manifestations collectives et de la constitution d'un réseau de poètes, d'artistes et de musiciens notamment à travers son travail d'éditeur. Après la publication, la distribution est une étape importante pour lui¹⁰⁰. Un trait essentiel de sa démarche artistique réside aussi dans son travail de collectionneur, de chercheur et de médiateur de l'art¹⁰¹.

Aux Pays-Bas, Ulises Carrion qui est un des premiers à avoir tenté de théoriser le livre d'artiste est le fondateur d'In-Out Productions à Amsterdam¹⁰². Au début des années 1970, il abandonne la littérature et se tourne vers les arts visuels. Les premiers livres qu'il compte au nombre de ses œuvres d'artiste sont *Sonnet(s)*, en 1972, et *La palabra*, en 1973, vingt-deux définitions du mot « amour » empruntées à diverses sources. Ces deux livres, imprimés au stencil et au tampon, reliés par de simples agrafes, sont de modeste apparence. Ils sont faciles à fabriquer, peu onéreux, conçus et édités par lui-même. Cette responsabilité exclusive à tous ses niveaux, de sa conception à sa distribution est un trait distinctif essentiel du livre d'artiste selon Ulises Carrion. Il est

⁹⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 99-133.

⁹⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 12.

⁹⁸ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 10.

⁹⁹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste...*, p. 496.

¹⁰⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Des livres, des enveloppes et des boîtes. Sur les Éditions de Maurizio Nannucci », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 493-497.

¹⁰¹ L'artiste est le cofondateur de Zona Archives. Ce collectif est fondé par des artistes à Florence en 1974. Dès 1985, Zona organise plus de 250 manifestations auxquelles ont participé des artistes venus du monde entier.

¹⁰² MOEGLIN-DELCROIX Anne, « D'autres livres. Ulises Carrion théoricien », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 397-408.

aussi éditeur, galeriste et libraire (Other Books and So) et archiviste de sa collection personnelle (Other Books and So Archive). Il anime un réseau international de Mail Art (revue *Ephemera*), organise des expositions de livres et d'autres formes novatrices (tampons, envois postaux). L'artiste est aussi théoricien du livre d'artiste. Il évoque, une redéfinition du statut de l'artiste à travers une pratique artistique plurielle dans *Autonomie critique de l'artiste*. L'artiste adopte une position radicale et un travail plus alternatif car il est indépendant des circuits habituels de l'art à la différence d'autres artistes. Il critique les institutions artistiques en adoptant le médium du livre, mais ne continue pas d'exposer parallèlement dans des galeries ou des musées.

Enfin en Belgique, le peintre Bernard Villers (1939) est l'auteur, l'imprimeur et en général l'éditeur (Edition du remorqueur) de plusieurs livres dont le premier remonte à 1976. Dans ses publications, l'artiste prolonge ses travaux sur la couleur et l'espace. Tous ses petits livres sont constitués de peu de pages et réalisés généralement sur du papier pelure. De nombreuses constantes sont présentes d'une édition à l'autre, tel que la transparence du papier et le format qui joue un rôle par rapport à chaque livre.¹⁰³. Dans les livres, des formes géométriques et des couleurs en aplat, imprimés sur des papiers choisis soigneusement, pour leurs qualités tactiles sont récurrentes. Les mots plus rares concernent en général un aspect du livre ou la règle de sa construction. Le livre est envisagé en tant que matériau.

L'artiste travaille avec les différents éléments qui le constituent : le papier, sa texture, son opacité et sa transparence, mais aussi sa surface et sa profondeur, sa stratification et ses formats. Il travaille aussi avec le pli, le recto et le verso, les symétries internes et l'organisation en séquence¹⁰⁴. La première publication de l'artiste, *Traverse* (1976) est un hommage à Matisse sous la forme d'une suite de pages aux traits horizontaux de couleurs vives, superposés en lignes droites ou ondulées, plus ou moins larges et serrées¹⁰⁵. L'artiste raconte qu'il avait l'intention de recopier des phrases du peintre sur la couleur, mais qu'elles se sont transformées en lignes d'une écriture colorée illisible. Dans d'autres publications, on retrouve le goût des planches qui lui vient de ses expériences de sérigraphe professionnel à ses débuts. L'artiste joue avec les différentes parties qui constituent le livre notamment avec les « cahiers » qui le constituent. Chaque cahier résulte du pliage d'une seule feuille en un certain nombre de feuillets qui

¹⁰³ SCHRAENEN Guy, *D'une oeuvre à l'autre : le livre d'artiste dans l'art contemporain*, Catalogue d'exposition (Mariemont, Musée royal, 22 mars-16 juin 1996), Musée de Mariemont, 1996, p.165-166.

¹⁰⁴ MATHIEU Didier, *Bernard Villers : day light*, Brochure d'exposition (Limoges, Galerie du CAUE de la Haute-Vienne, 17 octobre-15 novembre 2003), Saint-Yrieix-la-Perche : Centre des livres d'artistes, 2003. (non paginé)

¹⁰⁵ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 294-303.

détermine le format du livre. Mais les livres de l'artiste sont souvent réalisés à partir du seul pliage d'une planche de façon à former un seul cahier cousu ou simplement agrafé. *Spirale in seize* (1984) fait allusion au format du livre fabriqué à partir d'une feuille pliée de façon à obtenir seize feuillets ou trente deux pages. Les pages sont souvent imprimées sur la feuille de manière incohérente dans les livres. L'artiste modifie nos habitudes de lecture et attire l'attention sur l'objet livre. L'autoédition a une place importante dans la démarche de l'artiste. Les livres sont tirés en général à cent ou cent vingt exemplaires. L'artiste, qui poursuit aujourd'hui son travail d'éditeur, est donc l'imprimeur-sérigraphe et le distributeur de ses livres. Les artistes créateurs de livres portent une attention particulière aux aspects techniques de la fabrication de leurs ouvrages et de ceux qu'ils éditent.

Dans les mêmes années, la nécessité d'assurer la distribution des livres publiés amène les artistes à créer leurs propres lieux de diffusion et à fonder ou cofonder la plupart des librairies de livres d'artistes. Les premières sont : Other Books and So en 1975 par Ulises Carrion à Amsterdam, General Idea à Toronto et Printed Matter en 1976 par Sol Lewitt à New York¹⁰⁶. On retrouve chez ces artistes une volonté commune de rompre avec la conception traditionnelle de l'œuvre d'art et de la fonction artistique.

Le phénomène de l'autoédition et de l'autodiffusion permet de constater que les créateurs de livres d'artistes sont responsables de leurs livres, dont ils sont les seuls maîtres d'œuvre même quand ils ne sont pas des éditeurs. Les éditeurs ont peu d'influence sur la mise en forme artistique du livre. L'artiste éditeur ou les éditeurs s'effacent devant le projet de l'artiste tout en s'impliquant dans sa mise en œuvre¹⁰⁷. Mais si l'éditeur respecte le contenu du livre, il impose très souvent un format.

Les maquettes de certaines collections, telles que les « *Great Bear Pamphlets*¹⁰⁸ » de Something Else Press ou « *la colleXtion* » de Guy Schraenen à Anvers, leurs confèrent une apparence extérieure identique, seul le contenu des livres est différent. Le rôle des éditeurs de livres d'artistes est de mettre des moyens financiers et une capacité de diffusion au service de la publication conçue par l'artiste. Si l'éditeur s'efface devant les projets chaque fois singuliers de l'artiste une collaboration et des négociations s'instaurent entre l'éditeur et l'artiste¹⁰⁹. Certains artistes éditent eux-mêmes leurs livres,

¹⁰⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 29.

¹⁰⁷ Idem

¹⁰⁸ cf. annexe 1 fig. 11.

¹⁰⁹ Il serait intéressant de mesurer à travers les échanges entre les artistes et les éditeurs si d'autres conditions sont imposées par les éditeurs notamment par rapport à des impératifs financiers.

car ils ne trouvent pas d'éditeur ou parce qu'ils refusent que des modifications de leurs maquettes découlent de cette collaboration.

Un réseau de communication et d'échange international s'établit avec le livre. Leur format facilite cette circulation notamment par le biais du réseau postal. Les artistes souhaitent élargir le public de l'art en créant de nouveaux lieux de diffusion en dehors du musée et de la galerie et en créant un lien plus intime entre le spectateur et l'œuvre. Dick Higgins est le premier à proposer l'équivalence du livre et de l'exposition. Le livre devient un « *espace alternatif*¹¹⁰ », car il se substitue à la galerie. L'idée du livre envisagé en tant qu'espace d'exposition est reprise par les artistes conceptuels. En 1968, le marchand Seth Sieglaub édite des artistes au lieu d'organiser des expositions. *Le Xerox Book* de 1970 contenait des travaux sériels d'Andre, Barry, Huebler, Kosuth, LeWitt, Morris et Weiner.

Les artistes cherchent de nouveaux lieux d'expositions en dehors des galeries. Des galeristes s'adaptent aux nouvelles productions des artistes, comme Seth Sieglaub. L'idée centrale à travers ce livre, qui n'est pas un livre d'artiste est de proposer une équivalence entre l'espace d'exposition et l'espace imprimé. La seconde idée est de trouver des moyens d'expositions qui s'adressent à un public large.

On retrouve chez ces artistes une responsabilité exclusive à tous les niveaux du livre, de sa conception à sa distribution. Cette exigence de liberté fait partie intégrante d'une revendication globale d'autonomie à partir des années 1960.

Les artistes remettent en cause l'emprise des institutions artistiques sur leur travail. Ceux-ci s'efforcent donc de trouver des solutions concrètes pour produire et diffuser leurs œuvres en marge du marché traditionnel de l'art¹¹¹. Les artistes ont l'impression d'atteindre un public plus étendu avec le livre, mais ils échouent en réalité dans leur volonté de démocratiser l'art. La plupart des livres d'artistes sont édités par des galeries et ne sortent pas du cercle fermé de l'art contemporain. Clive Phillpot revient dans un article intitulé *Booktrek : la prochaine frontière* qui date de 1990, sur les facteurs artistiques et idéologiques de la démocratisation de l'art à cette période. Beaucoup de critiques ont suggéré que les livres d'artistes étaient un moyen de faire accéder l'art à un plus grand nombre de personnes. Mais en réalité, les livres d'artistes sont dépendants du système établi, notamment des galeries¹¹². Les galeries et les musées s'adaptent

¹¹⁰ LINKER Kate, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, nouvelle Revue d'esthétique, n°2, 2008, p. 13-17.

¹¹¹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « D'autres livres. Ulises Carrion théoricien », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 402.

¹¹² PHILLPOT Clive, « Booktrek : la prochaine frontière », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau ...*, p. 19.

rapidement à ces productions et éditent des livres d'artistes. En dehors de ces éditeurs occasionnels, des galeristes font le choix de devenir éditeur comme Guy Schraenen par exemple à Anvers¹¹³. Le second échec réside dans le maintien des ouvrages à bas prix. Les prix des ouvrages sont en réalité beaucoup plus élevés que leurs prix d'origine. La cote du livre évolue avec celle de l'artiste. Il explique aussi l'échec de la démocratisation des livres d'artistes par leur contenu. En effet, les livres d'artistes nécessitent de connaître la démarche artistique de l'artiste. Ils sont le plus souvent achetés par des collectionneurs et leur contenu s'adresse à des connaisseurs de l'art contemporain :

Sans doute a-t-il semblé à l'époque que les éditions de masse engendraient automatiquement d'elles-mêmes des publics importants, mais le gros des publications restait fréquemment dans des cartons des greniers ou des caves. Le fait que ces brochures étaient généralement vendues le plus souvent dans des galeries et dans des librairies d'art signifiait que les publics les plus probables pour les livres d'artistes étaient les autres artistes et les groupies habituelles du monde de l'art. Voilà pour l'expansion du public de l'art¹¹⁴.

Pour Clive Phillpot, les livres d'artistes circulent en réalité à la « périphérie du monde de l'édition » car ils contiennent des informations qui intéressent un nombre de personnes limité. Kate Linker¹¹⁵ dans son article intitulé, *Le livre d'artiste comme espace alternatif*, questionne aussi la part utopique des livres envisagés en tant qu'espaces alternatifs. Les raisons de l'échec des artistes résident dans la diffusion des livres par les galeries. Cet échec réside moins dans la production que dans l'incapacité de développer une infrastructure adaptée aux visées de cette pratique du livre. Les livres ont tendance à être édités par des individus ou des collectifs, par des petits éditeurs ou occasionnellement par des musées ou des galeries ce qui implique qu'ils sont coupés des grands points de vente dont profitent les éditeurs commerciaux¹¹⁶. Les artistes ont envisagé toutes les potentialités du livre. En effet, celui-ci peut circuler en dehors des institutions, notamment avec le réseau postal, il est peu onéreux et il peut être à plusieurs endroits en même temps, car il est multipliable. Mais le problème de la diffusion a redirigé les productions dans un marché tourné vers l'art.

Les origines du livre d'artiste en tant que genre à partir des années 1960 et les premières pratiques éditoriales des artistes ont été évoquées dans cette partie. L'analyse

¹¹³ BESACIER Hubert, *Guy Schraenen collectionneurs*, Saint-Yrieix-la-Perche, Pays- Paysage, 1995. [non paginé]

¹¹⁴ PHILLPOT Clive, « Booktrek : la prochaine frontière »..., p. 19.

¹¹⁵ Kate Linker est critique d'art, spécialiste de l'art contemporain, notamment américain. Elle vit à New York.

¹¹⁶ LINKER Kate, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, nouvelle Revue d'esthétique, n°2, 2008, p. 16.

Partie 1 : Histoire de l'autoédition du livre d'artiste

de la dernière partie est axée sur le développement de l'autoédition en France dès les années 1970 et la constitution d'un réseau autour du livre d'artiste. L'analyse portera sur les premières pratiques artistiques et éditoriales, puis sur le renouveau de l'autoédition à partir des années 1980 et l'apparition d'éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste à la fin des années 1990.

3. Le développement de l'autoédition en France à partir des années 1970 et la constitution d'un réseau autour du livre d'artiste¹¹⁷

3.1 Les premières pratiques artistiques et éditoriales

La pratique du livre d'artiste s'intensifie à partir des années 1970 en France. Les artistes Christian Boltanski, Daniel Buren, Paul Armand Gette, Jean Le Gac, et Annette Messager commencent à réaliser des livres au tournant des années 1960 et 1970. Plusieurs tendances s'affirment à partir de ces productions. L'idée de la collection est présente dans les travaux des artistes Christian Boltanski et Annette Messager. Ils collectionnent des images trouvées et travaillent sur l'imaginaire collectif. Paul Armand Gette emprunte des images aux sciences naturelles, notamment à la botanique et interroge les limites entre les arts et les sciences¹¹⁸. Les artistes archivent, classent et conservent diverses informations par le biais du livre. Cette démarche d'appropriation est issue du pop art et du nouveau réalisme qui se développent à cette période. Ils utilisent dans le livre la notion de série, d'accumulation, de prélèvement et développent souvent des suites photographiques. Ils reprennent dans leurs livres les modèles classificatoires du savoir propre au musée¹¹⁹.

Dans les années 1970, il est aussi question du récit. Tous les genres narratifs sont sollicités : conte, fable et parabole ; histoire fantastique et roman d'aventures (Jean Le Gac) ; fiction archéologique (Anne et Patrick Poirier) ; enquête subjective ; mythe et roman policier. Dans les livres, les artistes recourent au récit afin de questionner les rapports entre les images et les mots¹²⁰. L'autobiographie a aussi une place importante dans le travail de certains artistes¹²¹.

Le livre d'artiste prend des formes variables. Les publications sont souvent minces, mais elles prennent parfois la forme d'un dossier de feuillets volants (Paul Armand Gette, *La Plage*) ou d'un classeur de quelques pages. Ces publications rappellent plus, par leur épaisseur, des petits imprimés (revues, tracts, cartes postales), produits parallèlement par les artistes, que des livres. Au départ, les artistes privilégient le terme de « publication ». Paul Armand Gette, qualifie ces productions peu épaisses et de petites dimensions de

¹¹⁷ Cette partie a été réalisée à partir de la bibliographie de livres d'artistes présentes à la fin du livre d'Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 367-380.

¹¹⁸ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes, l'invention d'un genre : 1960-1980*, catalogue d'exposition (Paris, Bnf., 29 mai-12 octobre 1997), Paris, Bnf., 1997 (collection Cahiers d'une exposition), p. 29.

¹¹⁹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 185-186.

¹²⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes, l'invention d'un genre : 1960-1980...*, p. 38.

« *mini-publications* ». Jean Le Gac, Paul Armand Gette et Christian Boltanski utilisent aussi le terme de « petits livres ». La simplicité de ces « petits livres » est une caractéristique importante, car elle permet aux artistes de produire et de diffuser de façon indépendante. Le livre est aussi envisagé en tant qu'espace alternatif et médium critique. La même recherche de nouveaux espaces d'exposition est présente. Mais la question de la démocratisation de l'art n'est pas aussi intense que celle des pionniers¹²².

En France, la tradition bibliophilique du beau livre illustré est très ancrée, ce qui explique la lente apparition d'éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste. Peu d'éditeurs acceptent d'éditer des livres d'artistes. Les artistes qui produisent des livres ont trois solutions. La première est d'utiliser le réseau d'éditeurs qui s'est rapidement constitué à l'étranger, la seconde est de prendre en charge l'édition et la diffusion des livres et la troisième est de passer par des éditeurs occasionnels. A la fin des années 1970, les artistes français font éditer leurs livres par des maisons d'édition situées essentiellement en Belgique. L'éditeur Yellow Now à Liège, Lebeer Hossmann situé à Hambourg et à Bruxelles. Certains artistes éditent leurs livres à Anvers par Guy Schraenen. Robert Filliou, qui est un des pionniers du livre d'artiste en France, passe par le réseau du mouvement Fluxus à l'étranger.

En France et ailleurs en Europe l'autoédition est plus fréquente. Les tirages sont plus limités et la fabrication plus artisanale par manque de moyens financiers. Les artistes rencontrent souvent des problèmes pour diffuser et stocker leurs productions. Christian Boltanski est un des premiers artistes à éditer des livres d'artistes en France. Il utilise le procédé de la collecte photographique. Il publie plus de quarante livres d'artiste entre 1969 et 1992¹²³. Les premiers livres sont autoédités et autodiffusés par l'artiste.

*Recherche et Présentation de tout ce qui me reste de mon enfance 1944-1950*¹²⁴, est édité à Paris en 1969. Il est constitué de neuf feuillets réunis par une baguette de plastique. Il est imprimé sur une machine offset mise à la disposition de l'artiste par Givaudan dans son sous-sol. La technique nouvelle de la photocopie offre aux artistes la possibilité de fabriquer leurs livres sans intermédiaire, ni compétence technique.

¹²¹ Jean Le Gac travaille par exemple autour de la figure du peintre.

¹²² MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Petits livres et autres publications », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 243-285.

¹²³ Le livre a une place importante dans son travail. Dans ses premières œuvres, le sujet est l'artiste. Le livre est travaillé en tant que suite photographique.

¹²⁴ cf. annexe 1 fig. 12.

Les exemplaires sont envoyés par la poste dans le but de diffuser un travail en dehors des galeries. Dans ce livre, il rassemble ses souvenirs retrouvés et présente des objets. Les souvenirs collectés sont donnés comme autobiographiques même si en réalité ils ne sont pas personnels. A partir de 1972, il édite *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*, à Paris en 1969. Il est aussi constitué de six feuillets réunis par une baguette en plastique. Ce livre est placé sous le signe de la fiction, car il présente de fausses preuves et une fausse enquête policière. La fiction et l'autobiographie se croisent aussi dans *Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski*¹²⁵ entre 1948 et 1956, édité à Paris en 1972. Sur les photographies de ce livre, l'artiste est adulte et revient sur différentes situations de son enfance. Dès 1972, il reprend des images provenant d'albums photographiques d'inconnus. (Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue, 1970¹²⁶) ou d'anonymes (*Photos de la famille D, 1939-1946*, 1972). La question de la mémoire, de la transmission individuelle et collective est très présente dans son travail. Les livres se présentent aussi sous la forme d'inventaire d'objets ayant appartenu à des gens (*Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*)¹²⁷.

La plupart du temps, l'autoédition est la condition de la publication. Elle a ses limites qui sont financières. Par nécessité, Christian Boltanski autoédite ses premières publications à partir de 1969, à cent cinquante exemplaires. Par la suite, il édite ses livres en un plus grand tirage par des petits éditeurs, des galeries et des musées.

Les artistes s'organisent afin de s'autoéditer et s'autodiffuser mais sont dépendants des galeries et des musées pour éditer et diffuser leurs livres en plusieurs exemplaires. En France, les galeries et les éditeurs mettent du temps à s'adapter à ces productions. Un réseau d'éditeurs occasionnels se met en place dès les années 1970.

Les premières structures qui éditent des livres d'artistes en France sont les galeries. Les éditeurs se multiplient par la suite, allant de pair avec la reconnaissance du livre d'artiste. La majorité des livres sont édités par des galeries parisiennes. Les galeristes s'adaptent à ces productions, car ils sont conscients de la place importante, prise par l'édition dans l'art contemporain. Les galeries Lawrence, Yvon Lambert, Durand-Dessert et Llena Sonnabend jouent un rôle important dans la diffusion des livres. Le marché de l'art commence dès cette période à s'adapter à ces productions. A partir de 1974 et 1975, les institutions muséales et les centres d'art contemporain éditent

¹²⁵ cf. annexe 1 fig. 13.

¹²⁶ cf. annexe 1 fig. 14.

¹²⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 187-200.

progressivement des livres d'artistes. Les artistes sont de plus en plus diffusés par les institutions traditionnelles, car ils commencent à devenir célèbres, mais aussi parce que les livres d'artistes sont de plus en plus reconnus. La pratique du livre d'artiste devient de plus en plus courante chez les artistes. Les livres sont souvent édités à l'occasion d'une exposition. En 1974, le CNAC (centre national d'art contemporain à Paris) réédite deux livres de Christian Boltanski (*Quelques Interprétations par Christian Boltanski* et *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*). Le centre national d'art et de la culture Georges Pompidou coédite un livre d'artiste de Christian Boltanski en 1975 (*Saynètes comiques de Christian Boltanski* est coédité avec Europalia à Bruxelles et la Société des expositions du Palais des Beaux-arts).

Les éditions de l'artiste Christian Boltanski reflètent bien l'engouement pour les livres d'artistes, aussi bien en France qu'au niveau international, de la part des musées. Celui-ci s'intensifie dans les années 1980. Christian Boltanski réalise de nombreuses installations dans des galeries et des musées. Au cours de ces expositions, il édite régulièrement des livres d'artistes. La réédition est importante pour lui, car c'est un moyen d'échapper à la spéculation financière. Dès les années 1970, les galeries parisiennes puis les musées éditent rapidement des livres de l'artiste au cours de ses expositions. En 1973, le musée d'art moderne d'Oxford édite *List of Exhibits Belonging to a Woman of Baden-Baden Followed by an explanatory Note*. La même année, le Musée de Jérusalem édite un Inventaire de Christian Boltanski dans le catalogue de l'exposition de l'artiste. Plus tard en 1988, « *Déetective* » est édité dans le catalogue d'exposition *Lessons of Darkness* coédité par les Musées d'art Contemporain de Chicago, Los Angeles et New York. *El Caso* est édité la même année à Madrid par le Centre d'art Rena Sofia.

A partir des années 1970 et 1980, certains artistes recourent aux circuits des galeries et des musées auxquels les générations précédentes voulaient échapper. Ils sont conscients de l'échec de la première génération et privilégient des circuits de communication traditionnels. La pratique du livre d'artiste persiste malgré la disparition des avants-gardes. Le projet de sortir du musée et d'élargir l'accès à l'art est toujours présent, mais son idéologie s'assouplit.

Dans les années 1980, les artistes de la troisième génération renouent avec la pratique de l'autoédition et de l'autodiffusion du livre d'artiste. L'autoédition est envisagée en tant que solution dans les pratiques de nombreux artistes. Certains artistes autoéditent leurs livres dans un premier temps puis passent dans un second temps par le réseau d'éditeur

de livres d'artistes qui se met en place en France dans les années 2000. Un réseau autour du livre d'artiste, associant des éditeurs, des artistes, mais aussi des collectionneurs, des critiques, des chercheurs, des centres de distribution et de documentation se développe lentement¹²⁸.

3.2 Le renouveau de l'autoédition à partir des années 1980 et l'apparition des éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste.

Un renouveau de l'autoédition est notable à partir des années 1980 autour du travail de Jean Claude Lefevre, Jean Jacques Rullier, Éric Watier et Hubert Renard puis dans les années 1990 de Céline Duval. L'autoédition peut être occasionnelle ou envisagée en tant que mode opératoire dans les pratiques de Bruno Di Rosa, de Yann Sérandour ou d'Hubert Renard. Les artistes autoéditent leurs livres dans un premier temps puis passent dans un second temps par le réseau d'éditeur des livres d'artistes. L'autoédition peut aussi être considérée en tant qu'élément fondateur dans la démarche de l'artiste. Les pratiques de Jean-Jacques Rullier, Céline Duval et Eric Watier témoignent de ce type d'autoédition qui n'exclue pas une collaboration avec des éditeurs spécialisés¹²⁹.

L'autoédition est fréquente et permet à l'artiste d'être autonome dans la création du livre. Le tirage est le plus souvent limité notamment pour des raisons matérielles : fabrication artisanale à domicile, manque de moyens financiers, distribution difficile et problèmes de stockage¹³⁰. La plupart du temps l'autoédition est la condition de la publication. Beaucoup de livres sont édités par des artistes sous un nom d'emprunt : « Intelligence Service Productions » pour Claude Rutault et diverses institutions fictives pour Hubert Renard. De nombreux artistes voient aussi dans l'édition à compte d'auteur, l'occasion d'un espace de plus grande liberté d'action. La pratique de l'autoédition permet aux artistes de s'affranchir des contraintes et des convenances qui règnent habituellement dans le monde de l'art et dans celui de l'édition. Les artistes n'ont pas de négociation à mener avec des éditeurs ni de concessions à faire. Cette autonomie est d'autant plus accessible lorsque les artistes ont des expériences professionnelles dans le

¹²⁸ cf. pour une analyse plus détaillée sur l'apparition des éditeurs : MILLIOT Elsa, « La lente apparition des éditeurs de livre d'artiste en France », dans *Histoire de l'édition du livre d'artiste en France. Etude comparée des Editions du Cneai et Incertain sens*, Villeurbanne, Enssib, 2009, p.29-34.

¹²⁹ L'analyse des démarches des artistes cités et du passage de l'autoédition à l'édition par des éditeurs, est étudiée plus profondément dans la partie 2 du Mémoire.

¹³⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Petits livres et autres publications », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 259.

milieu de l'édition¹³¹. L'autoédition leur permet de garder une certaine maîtrise et plus de liberté, dans la conception, la réalisation et la reproduction de leur travail. Le recours à la photocopie est courant, car elle offre une production plus rapide¹³².

Ces livres que l'on nomme livre d'artiste s'apparentent plus à des petites publications souvent minces, et de faible épaisseur. Par exemple, une feuille pliée sous une couverture souple ou un feuillet plié en deux dans le cas d'Eric Watier¹³³. Leur simplicité d'aspect, permet aussi aux artistes de produire et de diffuser facilement, de façon indépendante leurs livres. La photocopieuse et les imprimantes d'ordinateur permettent de réaliser un travail peu onéreux et rapide. Éric Watier et Véronique Hubert ont recours à la photocopieuse pour éditer leurs livres. L'agrafeuse, la photocopie, l'imprimante de bureau sont très souvent utilisées, car ils permettent de travailler à domicile. Véronique Hubert parle « *d'actes rapides* » à propos de ses livres imprimés en photocopie¹³⁴.

Pour Anne Moeglin-Delcroix, cette pratique des artistes qui produisent dans l'urgence, est proche de la production des tracts¹³⁵. L'autoédition du livre comme pour les tracts et autre *ephemera*¹³⁶, est une des conditions d'une intervention immédiate. L'autoédition pratiquée par les artistes, s'éloigne de la lenteur de la conception et de la fabrication propre au livre et se rapproche de la vitesse qui est propre aux tracts et autres *ephemera* tels que revues, dépliants, feuillets, cartes, autocollants. Selon l'auteur le terme *ephemera* peut être étendu au livre¹³⁷. Les livres dans le genre *ephemera* sont des productions légères à la fois par rapport au moyen requis par les artistes et les effets qu'ils produisent. Les livres sont réalisés et mis en circulation dès la conception. Ces publications sont volontairement discrètes et n'existent que le temps d'une distribution, ou d'un envoi.

Les publications d'artistes continuent de participer à l'esprit des pionniers. Un esprit de résistance est toujours présent à travers les pratiques des artistes. Elle requiert pour être efficace à la constitution d'un réseau où la communication directe, postale et électronique joue un rôle important¹³⁸. Certains artistes conservent une dimension critique dans leur travail face au marché de l'art notamment à travers la pratique de

¹³¹ Par exemple, Pascal Le Coq, Roberto Martinez et Ernest T.

¹³² MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Petits livres et autres publications »..., p.261-262.

¹³³ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Petits livres et autres publications »..., p. 247.

¹³⁴ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Petits livres et autres publications »..., p 262.

¹³⁵ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Petits livres et autres publications »..., p 263.

¹³⁶ Ce terme est utilisé pour désigner toute intervention imprimée de circonstance : cartes, envois postaux d'artistes autres que leurs tracts et magazines épisodiques.

¹³⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Brûlots d'artistes », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 340.

¹³⁸ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Petits livres et autres publications »..., p 265.

l'autoédition et de l'autodiffusion. La question de la reproduction a toujours une place importante dans le travail des artistes. La perte de l'original est à la base du travail d'Éric Watier. L'artiste recherche une reproductibilité totale. La diffusion des livres s'effectue par la poste et par Internet. Il substitue au marché de l'art l'économie du don, ce qui entraîne la perte de la valeur artistique. Il réutilise des images déjà reproduites, sans valeur artistique apparente. L'artiste revendique son autonomie et désire être en dehors du marché de l'art à travers la création des livres¹³⁹.

Les artistes contemporains rejettent les formes traditionnelles d'exposition et du catalogue. Les espaces d'expositions traditionnels ne correspondent plus à leurs pratiques. Cette remise en cause est proche de l'esprit des pionniers du livre d'artiste¹⁴⁰. Le livre, la revue ou la publication sous quelque forme que ce soit, deviennent aussi un mode de présentation de leur travail, voir un mode de présentation exclusif dans le cas de Jean Claude Lefevre (livres, pages dans des revues, ou « lectures expositions »¹⁴¹), Eric Watier (diapositives, livres et cartes) et Hubert Renard (livres et diaporamas).

La notion d'« allotopie »¹⁴² développée par Roberto Martinez caractérise la création d'un autre lieu plus adapté à leurs pratiques¹⁴³. Roberto Martinez a créé ce terme en 1996, pour définir l'inscription de l'art dans « d'autres lieux » que ses lieux habituels, notamment le papier imprimé sous différentes formes¹⁴⁴. Pour l'artiste, tout ce qui remet en cause les lieux traditionnels du monde de l'art est « allotopique »¹⁴⁵. Les artistes pratiquent des actions en dehors des espaces traditionnels comme la distribution de tracts, de livres, ou d'affiches dans l'espace urbain¹⁴⁶. La reproduction est privilégiée afin d'éviter la spéculation financière. L'imprimé est de plus en plus envisagé par les artistes en tant que mode de présentation des travaux et espace d'exposition¹⁴⁷. L'allotopie est proche d'un espace alternatif. Cette expression permet de relier des pratiques artistiques variées non conventionnelles : le livre, le travail sur internet, les affichages ou distributions de tracts dans l'espace urbain, les interventions plastiques en dehors des musées, etc.

¹³⁹ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, nouvelle Revue d'esthétique, n°2, 2008, p.73-80.

¹⁴⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Petits livres et autres publications »..., p. 272-273.

¹⁴¹ cf. pour plus de détails sur la pratique de Jean Claude Lefevre : MOEGLIN-DELCROIX Anne (*et al.*), « Dossier Lefevre Jean Claude », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, nouvelle Revue d'esthétique, n°2, 2008, p. 97-105.

¹⁴² cf. annexe 1 fig. 15 et 16.

¹⁴³ Il a publié la définition sur des cartes postales et il a donné ce nom à une revue-affiche, fondée en 1998, destinée à être collée dans des endroits de l'espace urbain non réservés à l'art.

¹⁴⁴ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Brûlots d'artistes », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 340.

¹⁴⁵ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Petits livres et autres publications »..., p. 275.

¹⁴⁶ cf. annexe 1 fig. 15 et 16.

¹⁴⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Petits livres et autres publications »..., p. 266-278.

Cette « petite édition » (small press) est un espace de liberté extérieur aux structures établies. Les artistes critiquent l'espace conventionnel de l'art et inventent un nouvel espace qui se situe à ses côtés. Pour Anne Moeglin-Delcroix, la vertu critique et le potentiel utopique du livre d'artiste sont liés à sa nature de « petit livre ». Le livre est toujours considéré en tant que médium critique :

Une autre utopie lui succède qui se veut plus concrète, mais ne lui est pas inférieure : maintenir éveillée ici et maintenant, l'exigence de liberté, dans la pensée ou dans la vie, dans le monde de l'art ou dans le monde tout court au moment où elle en est exclue par le libéralisme économique et la marchandisation de la culture.¹⁴⁸

La publication en général, garanti aux artistes, une autonomie vis-à-vis du monde de l'art. La troisième génération d'artiste qui édite des livres est très proche de celle des pionniers du livre d'artiste.

Si dans les années 1970 et 1980, les artistes recourent aux circuits traditionnels des galeries et des musées, des éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste apparaissent à la fin des années 1990 en France. L'éditeur retrouve une place importante dans la création du livre d'artiste. Le développement d'un réseau d'éditeurs en France, mais aussi celui de différents lieux de diffusion, est lié à plusieurs facteurs. Le livre d'artiste, reconnu dans la sphère artistique, s'est affirmé comme un genre spécifique ; ce qui explique l'accroissement de sa production et le développement de nouveaux lieux de création ou de diffusion.

En France, les diverses collections, expositions et publications entraînent dans le domaine du livre d'artiste, sa reconnaissance en tant qu'objet d'art. Les foires d'art contemporain, les salons et Biennale de livres d'artistes se développent de plus en plus¹⁴⁹. La reconnaissance du livre s'accompagne d'une intensification de sa pratique.

A la fin des années 1990 et dans les années 2000, le réseau d'éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste s'intensifie en France¹⁵⁰. Les activités des artistes s'inscrivent dans des circuits parallèles qui leur assurent des moyens de production et de diffusion. Deux types d'éditeurs peuvent être distingués : d'une part des éditeurs spécialisés qui souhaitent préserver les livres d'artistes dans leur forme originelle et de l'autre des

¹⁴⁸ MOEGLIN-DELGROIX Anne, « Petits livres et autres publications »..., p.573.

¹⁴⁹ La Biennale de Saint-Yrieix-la-Perche, l'ArtistBook International, le Salon Pages ou encore Le Fiac à Paris.

¹⁵⁰ Le terme de réseau est employé par les spécialistes du livre d'artiste, notamment par Anne Moeglin-Delcroix et Leszek Brogowski. Dans l'introduction de la revue *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, ils précisent que : « le réseau ne renvoie pas ici à une infrastructure technique, mais à un esprit : esprit qui cimente une communauté géographique sans frontière, mais numériquement restreinte d'artistes, d'éditeurs, de lecteurs, de bibliothécaires, de critiques, de collectionneurs, qui sont parfois les mêmes ».

institutions spécialisées qui souhaitent éditer et diffuser les productions des artistes. De plus en plus d'éditeurs se spécialisent dans l'édition du livre, citons par exemple Christophe Boutin qui crée Onestar Press à Paris, Leszek Brogowski pour les Éditions Incertain sens à Rennes et Galaad Pringet pour Zédélé éditions à Brest. Pour certains artistes, l'autoédition et l'autodiffusion tiennent une place importante dans la création dans un premier temps, la seconde étape étant celle de la collaboration avec des éditeurs.

On peut se demander si la liberté de l'artiste dans la création est conservée lors de la collaboration avec un éditeur. Les artistes ont une plus grande liberté lorsqu'ils s'autoéditent car ils échappent à certaines contraintes imposées par des éditeurs. La collaboration avec un éditeur nécessite des négociations dans le cadre d'un projet d'édition¹⁵¹. Certains artistes comme Eric Watier ou Céline Duval poursuivent leurs activités d'autoédition et d'autodiffusion mais collaborent aussi avec des éditeurs. Le livre *Bloc*¹⁵² d'Eric Watier, édité en 2006, par Zédélé Éditions, rassemble les inventaires entrepris par l'artiste depuis une dizaine d'années. Le livre est diffusé et téléchargeable directement sur le site de l'éditeur¹⁵³. L'association Zédélé¹⁵⁴ est créée à Brest en 2002. Les Éditions Incertain sens cherchent aussi à préserver le livre d'artiste. L'association, qui dépend du département d'Art plastique de l'Université Rennes 2, est créée en février 2000 sous l'impulsion de Leszek Brogowski. La première publication *L'inventaire des destructions*¹⁵⁵ d'Eric Watier date du mois de mai de cette même année. Des expositions sont organisées par les Éditions Incertain sens ainsi que des séminaires. L'objectif de l'éditeur est de rendre les livres accessibles à tous en les soumettant à un prix fixe. Le livre en tant que support alternatif est préservé.

Des galeries et des centres d'art se sont aussi spécialisés dans l'édition. Les galeries, les musées et les centres d'art éditent de plus en plus de livres d'artistes. La galerie Sémiose¹⁵⁶ édite des livres d'artistes ainsi que le centre national de l'estampe et de l'art imprimé à Chatou dirigé par Sylvie Boulanger (Cneai)¹⁵⁷. Le Cneai est créé en 1997 à Chatou sur l'île des Impressionnistes dans la maison Levanneur¹⁵⁸. Le centre se consacre

¹⁵¹MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Brûlots d'artistes », *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance...*, p.247-266.

¹⁵² cf. annexe 1 fig. 105 et 106.

¹⁵³ Le livre est téléchargeable sur le site de l'éditeur :

http://www.zedele.net/Livres-extraits/bloc_complet.pdf

¹⁵⁴ cf. Zédélé Éditions : <http://www.zedele.net/accueil.html>

¹⁵⁵ cf. annexe 1 fig. 100-102.

¹⁵⁶ cf. Sémiose galerie-édition : <http://www.semiose.com/>

¹⁵⁷ cf. www.Cneai.com

à « la publication d'artiste » dans l'art contemporain. Des artistes sont invités pour concevoir des projets publiés.

De plus en plus d'artistes français et étrangers sont édités en France. Notamment les artistes Céline Duval, Éric Watier, Hubert Renard, Christophe Viart, Patrick Dubrac, Roberto Martinez, Antonio Gallego, Véronique Hubert et Jean Claude Lefevre à travers ce réseau d'éditeur. Les nombreux liens présents sur les sites des éditeurs permettent de se rendre compte de la multiplication des éditeurs de livres d'artistes et des points de diffusion¹⁵⁹. Les sites Internet des éditeurs et des artistes jouent un rôle important dans la diffusion du livre d'artiste. Les sites Internet des artistes leur permettent de s'autodiffuser mais deviennent aussi pour certains un espace de création à part entière. Les liens révèlent aussi que ce réseau est restreint dans un petit cercle. Le livre d'artiste se situe toujours à la périphérie de l'édition.

Les publications des artistes entraînent une mutation dans les structures artistiques traditionnelles. Le livre d'artiste appelle à la création de nouveaux lieux de diffusion, d'exposition et de conservation. L'espace traditionnel de la galerie est modifié¹⁶⁰. La galerie se transforme aussi en maison d'édition et édite des livres d'artistes et des multiples (cartons d'invitations, etc.) à la demande des artistes ou de l'éditeur. Les projets des artistes impliquent toujours des négociations et des discussions entre l'éditeur et l'artiste¹⁶¹. De nombreux galeristes éditent aussi des livres d'artistes. La galerie Sémiose par exemple est composée d'un espace traditionnel d'exposition, mais aussi d'un espace de vente de livres d'artistes. Cette galerie est aussi une maison d'édition. Le statut d'éditeur galeriste est de plus en plus répandu en France. La galerie édite des livres d'artistes, mais aussi des monographies, des textes, des CD et des multiples¹⁶².

Les espaces de conservation traditionnels sont aussi modifiés. Des centres d'art spécialisés dans le livre d'artiste et dans l'art imprimé apparaissent. Au Centre national de l'estampe et de l'art imprimé à Chatou ou au Centre des livres d'artistes à Saint-Yrieix-la-Perche, des collections sont constituées. Le Cneai est composé de plusieurs salles d'exposition et d'un atelier de production. Il développe et présente un programme d'exposition, de publication et des collections¹⁶³. Ou encore Le Centre des livres d'artistes (Cdla) dirigé par Didier Mathieu, basé depuis 1994 dans le Limousin, à Saint-

¹⁵⁹ Par exemple les liens de la galerie Sémiose <http://www.semiose.com/>

¹⁶⁰ La galerie est remplacée par une librairie dans le cas de la librairie Books by Artists de Florence Loewy.

¹⁶¹ Entretien avec le responsable de la librairie Florence Loewy.

¹⁶² Le catalogue des livres est disponible sur le site de Sémiose : http://www.semiose.com/pdf/catalogue_des_livres.pdf

Yrieix-la-Perche. Il est constitué de salles d'exposition et d'une salle de conservation réservée à sa collection. Le Cdla est à la fois, un lieu de conservation d'une collection de livres d'artistes¹⁶⁴ et un lieu d'exposition¹⁶⁵. Les expositions s'accompagnent de la publication d'un livret gratuit mis à la disposition du public. De nombreuses publications ont été éditées par le Centre¹⁶⁶. Des nouvelles institutions naissent afin de conserver et diffuser les productions des artistes. L'institutionnalisation du livre d'artiste émerge avec sa reconnaissance.

La bibliothèque devient un autre lieu de conservation approprié pour les livres d'artistes. Certaines bibliothèques sont situées dans des musées. Francine Delaigle¹⁶⁷ est bibliothécaire à la bibliothèque Kandinsky et responsable du fonds de livres d'artistes et du programme d'acquisition¹⁶⁸. Des fonds de livres d'artistes sont aussi constitués dans des bibliothèques municipales comme à Lyon à la Bibliothèque municipale de la part dieu. Françoise Lonardoni¹⁶⁹ est responsable depuis 1996 de l'artothèque et des acquisitions de livres d'artistes. La bibliothèque devient un endroit idéal pour la diffusion et la consultation des livres. Les catalogues permettent de repérer facilement les collections. La pratique du livre d'artiste apparaît en France au tournant des années 1960 et 1970. Un réseau se met lentement en place et des éditeurs spécialisés apparaissent à la fin des années 1990¹⁷⁰.

La première partie du mémoire nous a permis de définir l'objet de recherche ainsi que ses origines. La définition du livre d'artiste choisie dans le cadre du mémoire s'inscrit dans la filiation de celle d'Anne Moeglin-Delcroix. Les origines du livre d'artiste et de son autoédition à partir des années 1960 ont ensuite été évoquées. Il a ensuite été question du phénomène de l'autoédition et des artistes éditeurs. La troisième analyse était centrée sur les conditions d'apparition du livre d'artiste en France et le développement de son autoédition à partir des années 1970.

¹⁶³ La collection "Multiple" composée des oeuvres produites au Cneai et la collection "FMRA".

¹⁶⁴ La liste des revues, des catalogues et *ephemera*, est disponible à cette adresse : <http://cdla.info/fr/collection>

¹⁶⁵ Les expositions sont monographiques ou thématiques. Des expositions hors les murs ont aussi lieu dans la région.

¹⁶⁶ Liste des éditions : <http://cdla.info/fr/publications>

¹⁶⁷ cf. DELAIGLE Francine, « Une année d'acquisition à la Bibliothèque Kandinsky », dans *Le Livre et l'artiste*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône et les Éditions Le mot et le reste, Marseille les 11 et 12 mai 2007, éd. Marseille, Le mot et le reste, 2007 (collection Formes), p. 103-120.

¹⁶⁸ Le fonds de livres d'artistes est à l'origine de la fusion entre les collections du Musée d'art moderne du Palais de Tokyo et celles du centre national d'art contemporain (CNAC), installé au centre Pompidou dès 1977.

¹⁶⁹ cf. LONARDONI Françoise, « Sur la collection contemporaine de la Bibliothèque de Lyon », dans *Le Livre et l'artiste*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône et les Éditions Le mot et le reste, Marseille les 11 et 12 mai 2007, éd. Marseille, Le mot et le reste, 2007 (collection Formes), p. 121-135.

¹⁷⁰ Cf. pour une analyse plus détaillée sur l'apparition des éditeurs : MILLIOT Elsa, « La lente apparition des éditeurs de livre d'artiste en France », *Histoire de l'édition du livre d'artiste en France. Etude comparée des Editions du Cneai et Incertain sens*, Villeurbanne, Enssib, 2009, p. 35-43.

A partir des années 1980, un renouveau de l'autoédition et de l'autodiffusion est présent dans les pratiques débutantes de certains artistes. Ils recourent progressivement au réseau d'éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste qui s'intensifie dans les années 2000 en France. L'éditeur accompagne l'artiste dans la conception du livre et dans sa diffusion. Il est intéressant d'envisager les liens qui se tissent entre l'éditeur et l'artiste dans la création du livre. Un esprit de résistance est présent au sein du réseau que les artistes et les éditeurs ont su créer.

Dans la seconde partie du mémoire, il sera question de l'analyse de différents types d'autoédition. Cette analyse a été réalisée à partir d'un corpus prédéfini dans le fonds de livres d'artistes de la Bibliothèque municipale de Lyon. L'étude des différents types nous permettra d'observer si l'autoédition du livre découle de la démarche de l'artiste et d'observer ce qui perdure lors d'un passage éventuel, de l'autoédition à l'édition du livre par des éditeurs.

Le premier type, une autoédition de circonstance ou occasionnelle¹⁷¹ découle de l'observation des livres d'artistes de Jean-Marc Cérino et de Rémy Jacquier.

Le second type est celui de l'autoédition en tant que mode opératoire ou solution. Les livres des artistes Bruno Di Rosa et Olivier Monné, ou encore de Yann Sérandour et Hubert Renard, correspondent à celui-ci. L'autoédition est envisagée en tant que solution afin de faire émerger le livre. Les artistes recourent aussi au réseau d'éditeurs de livres d'artistes.

Le troisième type, une autoédition en tant que fondement dans la création, est associé aux livres de Jean-Jacques Rullier, Céline Duval et Eric Watier. L'autoédition est au centre de leurs démarches artistiques. Les artistes pratiquent une autoédition qui est continue même s'ils collaborent avec des éditeurs.

L'étude des différents types nous permettra de dégager les spécificités des livres autoédités par des artistes en France depuis les années 1980.

Partie 2 : Analyse de différents types d'autoédition

1. Une autoédition de circonstance ou occasionnelle

Le premier type, une autoédition de circonstance ou occasionnelle provient de l'observation des livres d'artistes de Jean-Marc Cérino et de Rémy Jacquier.

Dans ce cas, l'autoédition n'est pas envisagée en tant qu'élément participatif de la démarche de l'artiste. Elle reste un moyen de produire un projet. Les démarches des deux artistes sont très différentes mais le livre conserve une place secondaire dans leurs travaux. L'étude des livres des artistes nous permet d'appréhender les glissements qui s'opèrent entre leurs démarches artistiques et les livres qu'ils soient autoédités ou édités par des éditeurs.

1.1 Jean-Marc Cérino

Jean Marc Cérino (1965), est un artiste peintre qui vit et travaille à Saint Etienne. Il a réalisé de nombreuses expositions personnelles et collectives dès 1997. Depuis plusieurs années, son travail s'organise autour de différents ensembles : *Mendiants, Déportés, Travailleurs immigrés, Grévistes, etc.*

Dans un colloque sur l'art et la mémoire des camps, en 1999, l'artiste nous donne les traits fondamentaux de sa démarche artistique :

C'est un travail de peintures : peintures à la cire sur toile, tendues sur châssis, avec le blanc pour couleur dominante. Au centre de chacune des toiles, une figure se distingue, ce sont des représentations de personnes en pied, de taille humaine [...] Ces choix résultent de la rencontre et du croisement de deux questionnements. Quel type d'image proposer dans un monde qui en est saturé, et qui a perdu le sens premier de l'image ? Comment transmettre plastiquement ce que je nomme "sentiment de perte" que l'être profond ressent ? [...] Ce double questionnement a induit également la question même de la responsabilité de l'artiste et orienté le choix des sujets de représentation : mendiants, déportés, grévistes, travailleurs immigrés, suicidés ; toutes personnes qui, par le fait d'une oppression ou par leur mode de vie se retrouvent dans un état de perte : perte d'identité, de statut, de stature...¹⁷².

¹⁷² GHADDAB Karim (et al.), *Jean-Marc Cérino : dans les lanières des seuils*, Catalogue d'exposition, (Monastère Royal de Brou, Bourg-en-Bresse, 5 juillet-5 octobre 2008), Lyon : Fage éditions, 2008, p.41.

Il représente dans ses peintures des figures sur des toiles de grand formats, le plus souvent une par toile, en pied et de taille réelle. L'accrochage des tableaux est très bas afin de favoriser la confrontation du spectateur avec les personnages et de troubler sa perception. Les personnages blancs, représentés le plus souvent sur des toiles ou des murs blancs, sont à la fois présents et absents. Les figures peintes à la cire blanche sont aussi installées sur d'autres supports tels que des voiles de tissu blanc transparent, des sérigraphies sur verre ou sur papier¹⁷³. L'artiste peint à la cire ou à l'encaustique, technique réputée de l'Antiquité. Cette pratique donne à la surface de la peinture, après plusieurs opérations, notamment de polissage ou de recouvrement, une certaine fragilité et une résistance. La peinture est ineffaçable. L'artiste inscrit donc ses figures dans une sorte d'intemporalité¹⁷⁴.

Il travaille à partir de photographies et avec des auteurs qu'il connaît personnellement tel que l'historien d'art Jean Claude Conésa ou le philosophe Jean Luc Nancy¹⁷⁵. Dans son travail, il interroge la dimension de la perte pour son caractère universel. La peinture se propose comme un lieu de passage pour le spectateur. Pour Jean Claude Conésa : « *Il y a dans sa peinture la possibilité de la perte, la possibilité d'ignorer la figure si elle demeure inaperçue, tant le dessin est fragile...* ». Dans son travail, la photographie est altérée afin de permettre, comme le précise l'artiste « une réelle résurgence de la figure »¹⁷⁶.

Parallèlement à son activité de peintre, l'artiste est aussi l'auteur de plusieurs livres d'artistes dans lesquels se poursuivent ses recherches plastiques. Il a aussi réalisé des estampes, des multiples et a participé à la revue des cahiers intempestifs. L'artiste a autoédité un livre, *Ta tête de mort c'est moi qui l'ai sculptée*¹⁷⁷, à Saint Etienne en 2001 en cinq exemplaires. Ce livre qui se présente sous la forme d'un classeur a été créé en 1998. Le colophon de l'exemplaire consulté est très développé et donne de nombreuses précisions sur sa conception. Le document est justifié et signé au colophon par l'artiste. Il est annoté que le titre correspond à un vers de Cécile Sauvage, mère du futur Olivier Messiaen¹⁷⁸. Puis que l'artiste a réalisé cent tirages jet d'encre de montages photographiques, sur des feuilles de soies huilées qu'il a rangé dans une boîte noire de grand format (constituée de quatre anneaux). Dans le colophon de l'exemplaire consulté,

¹⁷³ Documentation artothèque : dossier Jean-Marc Cérino.

¹⁷⁴ cf. site Internet : <http://www.artzari.fr/fiche-artiste.Jean-Marc-cerino.html>

¹⁷⁵ GHADDAB Karim (et al.), *Jean-Marc Cérino : dans les lanières des seuils...*, p.41-42.

¹⁷⁶ Documentation artothèque : dossier Jean-Marc Cerino (document provenant de la Galerie Saint Severin).

¹⁷⁷ CERINO Jean-Marc, *Ta tête de mort c'est moi qui l'ai sculptée*, Saint Etienne : Jean Marc Cerino, 2001 [Date de création 1998], Ex n° 3/5. 32x28.

¹⁷⁸ Cité par Maurice Roche in « Grande Humoresque opus 27 romans ».

il est aussi écrit que l'atelier de reliure dorure de la Bibliothèque Municipale de Lyon a réalisé une reliure spécifique, spécialement pour cet exemplaire. Les autres exemplaires ont la forme d'un classeur.

Dans ce cas précis, le procédé d'autoédition peut être défini en tant qu'acte de circonstance. Il ne découle pas de la démarche de l'artiste, n'est pas investi d'une prise de position, de la part de l'artiste mais reste un procédé. Par contre, les solutions plastiques mises en place dans les peintures de l'artiste sont réinvesties dans son livre. Le contenant et le contenu du livre évoquent des thèmes récurrents dans son travail, notamment ceux du génocide, de la déportation et de la perte. La reliure qui prend la forme du classeur évoque les archives et l'administration.

A l'intérieur les pages de couvertures jaunes et cartonnées, au début et à la fin, renferment les feuilles de soies huilées. Celles-ci ne comportent aucune annotation. Le titre est inscrit sur la première feuille de soie transparente. Lorsque l'on tourne les pages, des portraits sur lesquels l'artiste a superposé des crânes apparaissent. Sur le recto de la première feuille de soie, un portrait d'enfant est représenté. L'image est visible à l'envers sur le verso de la feuille. L'artiste a retravaillé les visages des différents portraits afin de faire ressortir les traits des crânes. Les visages se font face au fur et à mesure que l'on tourne les pages. Les crânes sont parfois plus ou moins noircis et visibles. Les images qui remplissent tout l'espace de la page, sont encadrées par de petites marges qui varient légèrement et laissent transparaître la couleur jaune des pages huilées. Un jeu de transparence s'instaure avec la superposition des figures, ainsi qu'un jeu sur l'endroit et l'envers de la figure au fur et à mesure que l'on tourne les pages. Une impression générale de grande fragilité découle du choix de l'utilisation des feuilles de soies huilées. Celles-ci obligent le lecteur à tourner les pages délicatement sous peine de les déchirer. Le recours à ce type de feuille, a probablement été effectué notamment pour leur aspect plastique, mais aussi afin d'interpeller tous les sens du lecteur. Le toucher, la vue, l'ouïe lorsqu'on tourne les feuilles, et l'odorat avec l'odeur de l'huile sont sollicités.

Lors de la consultation du livre, le lecteur est directement impliqué. L'artiste joue avec toutes les parties constituantes du livre afin de le solliciter. Il porte une attention particulière à la plasticité du livre. Ces choix créent une sorte de malaise comme dans ses toiles. L'opposition entre l'épaisseur du volume créée par la superposition des pages et la légèreté des feuilles crée un effet d'étrangeté. Les jeux de transparence et la superposition des pages évoquent les couches de peinture qui se superposent dans ses

toiles. Le jeu de transparence et de décomposition qui s'opère au colophon participe de cette même idée. Lorsqu'on tourne les dernières pages du livre, trois feuilles superposées forment le colophon. Les figures sont aussi mises à mal comme dans ses peintures. Ce jeu de superposition et de transparence est présent dans tout l'ouvrage.

La présentation fantomatique des figures et le jeu d'apparition et de disparition des corps que l'on retrouve dans ses peintures se retrouvent aussi dans ce livre puis dans les livres édités par des éditeurs. Les portraits représentés apparaissent et disparaissent au fur et à mesure que l'on tourne les pages. On retrouve donc dans ce livre créé en 1998, plusieurs aspects qui sont réinvestis dans d'autres éditions de l'artiste. La démarche de l'artiste est présente dans le livre à travers sa plasticité, les choix effectués en matière de typographies, de papier et de reliure et dans les thèmes abordés plus que dans l'acte d'autoéditer.

Les autres livres de l'artiste ont été édités lors d'exposition ou d'invitation dans des institutions. Une continuité s'opère entre les solutions mises en place dans le livre que nous venons de décrire et les livres édités par des éditeurs. Cette continuité laisse penser que les éditeurs respectent les projets de l'artiste lors de cette collaboration.

En 1999, *Et que tel que je fus, n'ayant rien été, je sois !*¹⁷⁹, a été édité aux Editions Printer à cinq cent exemplaires (dont cent cinquante ont été numérotés et signés par l'artiste). Le petit livre est constitué de huit sérigraphies originales en blanc sur calque. Dans la collaboration avec cet éditeur, l'artiste bénéficie d'un plus grand tirage, mais fait le choix de signer son ouvrage au colophon et de noter le numéro du tirage. L'ouvrage est simple d'apparence. Une page de couverture blanche contient un petit livret dont les pages sont reliées avec des agrafes. Le titre de couleur très clair sur la première de couverture est presque invisible sur le fond blanc. Ce système se poursuit à travers le livre, de la page de titre à son ISBN qui se trouve sur la quatrième de couverture. L'artiste a aussi signé sur la dernière page du livre avec une craie blanche. Les figures ont été imprimées en blanc sérigraphique. L'utilisation des blancs et des jeux de transparence induisent différentes lisibilités suivant la position de la feuille de calque¹⁸⁰. Au centre du livre, l'unique ligne de texte reprenant le titre se poursuit sur les deux pages blanches et crée une rupture dans la série de figures.

La prédominance du blanc et le jeu de visibilité et d'invisibilité, présents dans les peintures de l'artiste, se poursuivent dans le livre à travers les choix de conception de la

¹⁷⁹ CERINO Jean-Marc, *Et tel que je fus, n'ayant rien été, je sois !*, [Saint Etienne] : Ed. Printer, 1999. Ex n° 103/150. 21x15,2.

¹⁸⁰ Documentation Artothèque : Dossier Jean-Marc Cerino (Document Editeur Printer).

maquette. L'éditeur s'adapte au projet de l'artiste et l'artiste aux contraintes des éditeurs, car celui-ci transforme les contraintes en solutions plastiques. Dans ce livre blanc, l'interrogation sur la perte et les limites de la représentation est réactualisée. Le crâne est toujours présent comme dans le livre décrit précédemment.

Les deux derniers livres que nous allons évoquer ont été édités par des institutions. *Nous ou Petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître*¹⁸¹ a été édité par le Musée de la Roche-sur-Yon en 1999 et *Née d'un père Arménien*¹⁸² en 2004 par l'Atelier de Recherche et de Création de Bernard Carlier et l'Ecole des Beaux-arts de Valence.

*Nous ou petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître*¹⁸³ a été édité à l'occasion de l'exposition Passage à l'artothèque de la Roche-sur-Yon, du 26 novembre au 29 janvier 2000. Cette édition a bénéficié d'un financement de la ville de La Roche-sur-Yon en 1999. Dans le colophon qui est très développé à la fin du livre, il est noté que le livre a été composé en Arial, qu'il est constitué de six feuillets de papier sulfurisé de quarante grammes et de huit feuillets miroirs en film polyester. Il est imprimé en offset, n'est pas paginé et les pages sont reliés par deux agrafes. La couverture du livre est blanche. Le titre *Nous* apparaît sur la première page de couverture en relief. La page de titre reprend le titre en entier ainsi que le nom de l'artiste dans une couleur marron très clair. Dans le livre, des pages blanches alternent avec des pages de papier miroir. Il a aussi dessiné des crânes sur d'autres pages de papier transparent.

Une continuité s'opère dans le livre autoédité de l'artiste et les livres édités par des éditeurs, autour de la thématique du crâne qui incarne la vanité dans l'Histoire de l'art. Mais aussi autour des notions de visibilité, d'invisibilité et perte de la représentation. Les représentations des crânes au fur et à mesure du livre sont de moins en moins détaillées et leurs inclinaisons varient. Les pages avec des crânes sont transparentes dans ce livre comme dans *Ta tête de mort c'est moi qui l'ai sculptée*. Les crânes sont aussi visibles au recto et au verso des pages. Au centre du livre, les agrafes sont apparentes et une rupture s'établit dans la continuité de la série comme dans le livre décrit précédemment. Deux papiers miroirs sont placés face à face. Le lecteur est aussi introduit dans l'espace du livre par le jeu de reflet du papier miroir. Son propre visage et

¹⁸¹ CERINO Jean-Marc, *Nous ou Petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître*, La Roche-sur-Yon, 1999. 28x28.

¹⁸² CERINO Jean-Marc, *Née d'un père arménien*, Valence : Ecole régionale des Beaux-Arts, 2004. 23,5x32.

¹⁸³ CERINO Jean-Marc, *Nous ou Petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître*, La Roche-sur-Yon, 1999. 28x28.

l'espace dans lequel il se trouve sont aussi déformés. Le lecteur aperçoit sa propre image lorsqu'il tourne les pages. Celle-ci alterne avec les pages représentant des crânes.

L'artiste, qui travaille sur la dimension collective de la perte, évoque au lecteur sa propre disparition par ce dispositif. Les notions d'absence et de présence transparaissent lors de la lecture. Les images représentées et en reflets apparaissent et disparaissent au fur et à mesure que l'on tourne les pages. Un jeu se tisse entre le lecteur et le livre lors de l'expérience de la lecture. Le lecteur dispose le livre à la verticale et le manipule afin d'apercevoir sa propre image, de près ou de loin. Il retrouve son image plus ou moins déformée lorsqu'il se rapproche ou s'éloigne du livre. Un jeu de manipulation identique est établi dans le livre précédent. L'inclinaison du livre, ou de la page de calque, laisse transparaître des nuances de blancs différentes. Les livres sont conçus pour être en interaction avec le lecteur et l'espace l'environnant. L'omniprésence du blanc dans ses peintures est aussi présente dans ses livres. Le blanc est envisagé par l'artiste en tant que « *couleur du passage sans savoir ce qu'il inaugure* »¹⁸⁴. Comme dans la peinture, l'idée de superpositions de couches de cire translucides est aussi présente à travers les pages du livre qui se superposent.

Le dernier livre étudié est *Née d'un père Arménien*¹⁸⁵. Il a été édité en 2004, par l'Atelier de Recherche et de Création de Bernard Carlier et l'École des Beaux-Arts de Valence. Ce livre a été imprimé en offset sur papier Rivoli et tiré à cent exemplaires. Le livre n'est pas paginé comme la plupart des livres étudiés. Il est relié à la japonaise et imprimé au recto et au verso des plis. Les illustrations sont en noir et blanc. L'artiste a souhaité mener un travail d'édition sur le génocide arménien et son impact sur cette communauté. Il a travaillé avec Myriam Biodjekian, qui est née d'un père arménien et d'une mère française. Elle est issue d'un des premiers mariages mixtes. Le livre est constitué de bribes de souvenirs sans jamais évoquer directement le génocide. Le titre apparaît en creux sur la première page de couverture qui est cartonnée.

Aucune inscription n'apparaît sur la quatrième de couverture. Le texte commence dès la première page. Les lignes de texte se poursuivent sur les pliures extérieures de cette même reliure. Les phrases sont écrites en noir sur des pages blanches. Les longueurs des lignes de texte et leurs espacements varient lorsque l'on tourne les pages.

Ce système se poursuit aussi dans le colophon. Le début du colophon commence avec le terme « Le livre », puis se poursuit sur la page suivante : « d'artiste de Jean Marc

¹⁸⁴ GHADDAB Karim (et al.), *Jean-Marc Cérino : dans les lanières des seuils...*, p.46.

Cerino... ». Le colophon est détaillé. Il comprend notamment des remerciements et le copyright de l'Armenian National Institute. Dans le livre, les photographies en noir et blanc sont issues du fond Wegner. Elles sont imprimées à l'intérieur de cette reliure en pli en accordéon. L'artiste a choisi ce type de reliure parce qu' « *il est à l'image du rapport complexe entre passé et présent. Tous deux ne pouvant être portés en même temps à la même hauteur*¹⁸⁶. ». Il introduit de nouveau un jeu entre le lecteur et le livre. Le dispositif adopté nécessite de manipuler le livre afin d'apercevoir les images dans les plis. Le thème du livre évoque aussi le devoir de mémoire et la responsabilité de l'artiste.

L'étude des livres de l'artiste nous a permis de percevoir comment s'opère un glissement entre la démarche artistique et le livre, mais aussi entre une autoédition dite de circonstance et des livres édités par des éditeurs. Le livre est envisagé en tant que médium et l'autoédition en tant que moyen dans le cadre d'un projet. Il n'occupe pas une place centrale dans la démarche de l'artiste, mais découle de certains projets menés parallèlement à son activité de peintre. Une continuité s'opère entre les solutions plastiques mises en place dans les peintures et les livres autoédités ou édités par des éditeurs. Le projet du livre *Ta tête de mort c'est moi qui l'ai sculptée*¹⁸⁷, créé en 1998 et autoédité en 2001, peut être envisagé en tant que premier champ de recherche du rapport de l'artiste au livre.

Une continuité s'opère entre les solutions plastiques mises en place dans ce livre et les autres livres édités par des éditeurs dont l'artiste est toujours l'auteur. L'éditeur respecte donc les projets de l'artiste. La prédominance du blanc et de l'interrogation sur la représentation sont présents dans les peintures de l'artiste. Ces solutions se poursuivent dans le projet du livre autoédité ou édité. L'éditeur s'adapte au projet de l'artiste et l'artiste aux contraintes des éditeurs car celui-ci transforme les contraintes en solution plastique.

L'artiste aborde le livre d'un point de vue physique. Il développe une attention particulière pour le papier, sa texture, son opacité et sa transparence, sa surface, sa profondeur et sa stratification. La même présence physique des œuvres peintes se retrouve dans les livres. Les œuvres de l'artiste sont comme des apparitions parce que leur perception varie selon la position du spectateur. Les apparitions et les disparitions

¹⁸⁵ CERINO Jean-Marc, *Née d'un père arménien*, Valence : Ecole régionale des Beaux-Arts, 2004. 23,5x32.

¹⁸⁶ Documentation Artothèque : Dossier Jean-Marc Cérino (Mail de l'artiste au sujet de son livre).

¹⁸⁷ CERINO Jean-Marc, *Ta tête de mort c'est moi qui l'ai sculptée*, Saint Etienne : Jean Marc Cerino, 2001 [Date de création 1998], Ex n° 3/5. 32x28.

des portraits et figures sont aussi présentes dans le livre lorsque l'on tourne les pages. Les tableaux et les livres de l'artiste font appel à différents niveaux de perception physique, sensible et intellectuel. L'œuvre de l'artiste est empreinte d'une gravité et de la conscience d'un devoir de mémoire¹⁸⁸.

1.2 Rémy Jacquier

Les livres d'artiste de Rémy Jacquier correspondent aussi à ce type d'autoédition. L'autoédition est de l'ordre du projet occasionnel ou de circonstance.

Rémy Jacquier (1972) vit et travaille à Nantes. Il a réalisé de nombreuses expositions personnelles et collectives depuis 1997. L'artiste réalise des sculptures, des dessins, des installations, des performances et a autoédité quelques livres d'artistes. La préoccupation principale de l'artiste est de lier son activité de plasticien et son goût pour la musique¹⁸⁹. Des liens s'opèrent dans son œuvre entre ces différentes pratiques. L'artiste transforme ce que l'on voit en son, donne un volume sonore à un graphique ou à un texte. Il est attiré par d'autres artistes qui ont fait de la musique tel que Kurt Schwitters et John Cage. La plupart des travaux de l'artiste sont élaborés en séries par glissement et associations. En effet, ces travaux basculent, du plan au volume, de la biologie à l'architecture, de la musique au dessin et à la sculpture, avec très souvent des références littéraires, artistiques et scientifiques.

Dans son travail, l'artiste a associé l'organe et la fabrication d'instruments. Il commence à travailler en 2002, sur les trompettes et l'oreille interne humaine. En 2006 et 2007, il a travaillé à partir d'oreilles internes d'animaux. Il a utilisé des dessins anatomiques d'oreilles internes d'animaux trouvés dans une encyclopédie pour les enfants qui date des années 1950. Il a commencé par réaliser des croquis, puis des maquettes et ensuite des instruments. Il a progressivement ajouté des éléments qui font du bruit (klaxon de vélo, corde de mandoline ou des grelots) sur les volumes. Lors de l'exposition *Prélude à une cacophonie*, qui s'est déroulée au Musée des Beaux-Arts, de Nantes du 11 septembre au 12 octobre 2009, l'artiste a présenté ses dernières préoccupations qui sont très diverses et qui s'organisent autour de reconstitutions, de volumes et de dessins. L'artiste a reconstitué des sculptures cubistes de Picasso et d'autres instruments qu'il

¹⁸⁸ Documentation artothèque : Dossier Jean-Marc Cérino.

¹⁸⁹ Musée des Beaux-Arts, *Rémy Jacquier : prélude à une cacophonie*. Catalogue d'exposition (Nantes, Musée des Beaux-Arts, 11 septembre-12 octobre 2009), Montreuil : Burozoïque, 2009. (non paginé)

électrifie et dont il joue au cours d'une performance vidéo diffusée dans l'exposition. Il se réfère aux grands classiques de la peinture.

L'artiste a aussi présenté son travail, axé sur le fait de rendre sonore une forme qui par nature est réceptive de sons. A partir du dessin de l'oreille interne d'un lapin, d'un canard ou d'une grenouille, celui-ci a inventé des instruments de musique étranges. Il est difficile de faire le lien avec les animaux une fois l'objet produit. Ces sculptures sonores de formes anthropomorphes restent muettes tant que l'artiste ne les utilise pas lors d'une performance. Un aspect important dans son travail réside dans le choix des contraintes qui servent de point de départ à la création des œuvres. Les règles s'imposent dans le processus créatif. Il travaille avec une part de hasard et d'aléatoire et mène en général plusieurs projets de front dans son atelier. La question de l'articulation entre différents rythmes est aussi importante dans la méthode de travail comme dans la musique¹⁹⁰.

L'artiste a autoédité plusieurs livres à Saint-Etienne de 1997 à 2004. L'intérêt qu'il porte à la musique, aux instruments, à la nature et à l'architecture est présent dans les livres. Ils n'ont jamais été édités par des éditeurs. Cette activité n'est pas centrale dans la démarche de l'artiste. Nous pouvons supposer qu'il envisage le livre comme un champ d'exploration, parallèlement à la réalisation de ses autres activités. L'autoédition permet à l'artiste de produire rapidement et dans l'urgence dans l'espace de l'atelier occasionnellement. Les titres des livres tissent des liens avec sa démarche artistique, car ils se réfèrent à la nature et aux animaux. En 1997, l'artiste autoédite, *Tu baves et tu dis qu'il pleut*¹⁹¹, sous le pseudonyme d'Oscar Gault à Saint Etienne, puis la même année *En attendant la pluie*¹⁹². En 1998, il produit *S-E-L* et en 1999 le livre *Nuancier universel à l'usage des professionnels du bâtiment*¹⁹³. Enfin, il édite *Un bourdon dans le pavillon*¹⁹⁴ en 2002 puis *10 coquilles pour les oiseaux*¹⁹⁵ en 2004.

Les exemplaires de l'artiste s'apparentent soit à des petits fascicules avec peu de pages cousues, soit à des dépliants en accordéon. Ils sont tirés à peu d'exemplaires, signés et numérotés en dernière page. Nous pouvons émettre l'hypothèse, que pour des raisons matérielles, l'artiste a tiré ses livres à peu d'exemplaires (entre 10 et 50) et les a numérotés et signés. Ils ne sont pas paginés, le plus souvent constitués d'illustrations en

¹⁹⁰ Musée des Beaux-Arts, Rémy Jacquier : *prélude à une cacophonie*. Catalogue d'exposition (Nantes, Musée des Beaux-Arts, 11 septembre-12 octobre 2009), Montreuil : Burozoïque, 2009. (non paginé)

¹⁹¹ GAULT Oscar [JACQUIER Rémy], *Tu baves et tus dis qu'il pleut*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 1997. Ex n° 3/10. 17,9x12,4.

¹⁹² JACQUIER Rémy, *En attendant la pluie*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 1997. Ex n° 3/10. 22x15.

¹⁹³ GAULT Oscar [JACQUIER Rémy], *Nuancier universel à l'usage des professionnels du bâtiment*, Saint-Etienne : Rémy Jacquier, 1999-2000. Ex n° 3/50. 20x71.

¹⁹⁴ JACQUIER Rémy, *Un bourdon dans le pavillon*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 2002. 7,3x10,5.

¹⁹⁵ GAULT Oscar [JACQUIER Rémy], *10 coquilles pour les oiseaux*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 2004. 17,7x12.

noir et blanc ou en couleur et imprimé sur une imprimante jet d'encre. En général, le choix du papier de la couverture n'est pas le même que pour les pages intérieures. Le papier choisi pour la couverture est plus épais. Il est toujours annoté sur la première page de couverture, le nom de l'artiste, le titre du livre et sa date de création. Le colophon est épuré et le dos de la couverture est laissé blanc. Il laisse parfois deux pages blanches à la fin du livre qui sont vacantes. Le choix du papier peu épais laisse transparaître des dessins ou des textes reproduits par l'artiste sur les autres pages par effet de superposition.

Dans *En attendant la pluie*¹⁹⁶ et *Tu baves et tu dis qu'il pleut*¹⁹⁷ qui s'apparentent à de petits fascicules, le thème de la nature est abordé à travers l'évocation de la pluie et de l'escargot. Les livres retracent différentes expérimentations de l'artiste, reproductions de taches d'encres, de dessins et des jeux de transparences par le choix du papier.

Dans *Tu baves et tu dis qu'il pleut*, la photographie d'un escargot est reproduite sur la première page de couverture. Il s'est inspiré de celle des romans policiers. Une note d'humour est présente lorsqu'on ouvre le livre parce que l'artiste fait une dédicace « *A Madame soleil* ». Ce livre est constitué de nombreuses citations d'auteurs qui font face à des photographies notamment d'escargots. Une citation de Daniel Pennac par exemple évoque la pluie : « *Il pleuvait cet après-midi, issue de Des chrétiens et des maures.* »

Dans ces deux livres, un jeu de sonorité s'instaure. Dans le premier livre, le son de la pluie est présent dans cette attente de la pluie et dans *Tu baves et tu dis qu'il pleut* le son de la pluie s'instaure à travers les citations.

En 1998 et 1999, deux livres produits par l'artiste prennent la forme d'un dépliant en accordéon. Le livre *S-E-L*¹⁹⁸, est édité par l'artiste en 1998 en deux exemplaires. Le thème de la nature est aussi présent dans le livre *Nuancier universel à l'usage des professionnels du bâtiment*¹⁹⁹. L'auteur présumé du livre est de nouveau Oscar Gault. Le livre est conçu sous la forme d'un dépliant en accordéon, composé de trente-six photographies qui ont été imprimées par impression jet d'encre en couleur. L'œuvre est justifiée et signée au dos en haut à gauche par l'artiste. Sur les neuf planches, les escargots ont été peints de couleurs différentes. Une légende précise leurs

¹⁹⁶ JACQUIER Rémy, *En attendant la pluie*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 1997. Ex n° 3/10. 22x15.

¹⁹⁷ GAULT Oscar [JACQUIER Rémy], *Tu baves et tu dis qu'il pleut*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 1997. Ex n° 3/10. 17,9x12.

¹⁹⁸ Il est réalisé en prenant comme support un dépliant en accordéon des horaires SNCF du TER Rhône-Alpes du 28 septembre 1997 au 23 mai 1998.

¹⁹⁹ GAULT Oscar [JACQUIER Rémy], *Nuancier universel à l'usage des professionnels du bâtiment*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 1999-2000. Ex n° 3/50. 20x71.

couleurs : blanc de Paris, blanc de Troyes, vert, parme... Des marges blanches sont présentes autour de chaque image.

Ce livre d'artiste n'est pas sans rappeler celui de Maurizio Nannucci, *Soixante vers*²⁰⁰ récoltés par l'artiste dans la nature. Dans ce livre, l'artiste a adopté un dépliant en accordéon pour présenter différentes nuances de verts. Un lien se tisse de nouveau entre le livre et la démarche de Rémy Jacquier, qui s'intéresse à l'architecture et à la nature. Il cultive aussi dans ce livre, une note d'humour, à travers les photographies reproduites d'escargots peints présentés comme les nuanciers de couleur dans le bâtiment.

La question de la reprise est un élément très présent dans le travail de Rémy Jacquier, que l'on retrouve dans de nombreux travaux et dans ce livre à travers peut être la reprise de la maquette de Maurizio Nannucci. L'artiste précise lors d'un entretien avec Alice Fleury que son travail est de l'ordre de l'invention : « j'accepte de ne pas être à l'origine des choses, mais plutôt d'en proposer une nouvelle lecture »²⁰¹. Cette question de l'interprétation ou de la reprise est très présente dans la musique.

En 2002 et 2004, les livres autoédités par l'artiste retrouvent la forme d'un petit fascicule. Dans les livres *Un bourdon dans le pavillon*²⁰² et *10 coquilles pour les oiseaux*²⁰³, les caractéristiques précédemment établies sont reprises. En 2002, l'artiste qui associe l'organe et la fabrication d'instruments commence à travailler sur les trompettes et l'oreille interne humaine. *Un bourdon dans le pavillon*²⁰⁴, a été édité cette même année. Une note d'humour est de nouveau présente dans le titre du livre et dans l'association des termes « *bourdon* » et « *pavillon* ». Le livre est constitué de reproductions de plans de maquette, de dessins et de photographies prises par l'artiste. Sur les photographies reproduites, un bourdon se faufile dans une des maquettes conçues par l'artiste. De nombreuses dimensions sont annotées autour des plans. Les maquettes sont réalisées à partir de planches d'oreilles internes. Il préfère parler de « *volumes architecturaux* »²⁰⁵. Elles sont plus grandes que des maquettes traditionnelles, mais plus petites qu'un volume où l'on pourrait pénétrer. L'artiste a beaucoup travaillé sur

²⁰⁰ Sessanta verdi naturali, da una indagine/ identificazione del colore in natura effettuata nel periodo luglio 1973/ottobre 1974, édité en 1977 à 1000 exemplaires par la galerie Im Taxispalais à Innsbruck et Renzo Spagnoli à Firenze. (34x11,5 cm) Dépliant en accordéon de 24 pages.

²⁰¹ Musée des Beaux-Arts, *Rémy Jacquier : prélude à une cacophonie*. Catalogue d'exposition (Nantes, Musée des Beaux-Arts 11 septembre-12 octobre 2009), Montreuil : Burozoïque, 2009. (non paginé)

²⁰² JACQUIER Rémy, *Un bourdon dans le pavillon*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 2002. 7,3x10,5.

²⁰³ GAULT Oscar [JACQUIER Rémy], *10 coquilles pour les oiseaux*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 2004. 17,7x12.

²⁰⁴ JACQUIER Rémy, *Un bourdon dans le pavillon*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 2002. 7,3x10,5.

²⁰⁵ Musée des Beaux-Arts, *Rémy Jacquier : prélude à une cacophonie*. Catalogue d'exposition (Nantes, Musée des Beaux-Arts, 11 septembre-12 octobre 2009), Montreuil : Burozoïque, 2009. (non paginé)

l'échelle et la dimension de ses volumes. Les grands volumes ont la taille d'un corps, donc le rapport au corps est très direct, mais on ne peut jamais y pénétrer²⁰⁶.

Le livre est envisagé encore en tant que champ d'exploitation. L'artiste incorpore des dessins, des plans, des photographies et rapporte aussi un événement qui s'est produit dans l'atelier. Un glissement s'opère entre son travail de maquette et l'espace du livre. Le livre *10 coquilles pour les oiseaux* est édité en 2004 sous le pseudonyme d'Oscar Gault. Il contient un texte extrait de « *Pour les oiseaux* », issu d'un entretien par John Cage avec Daniel Charles en 1976²⁰⁷. La question de la reprise et de la musique est de nouveau présente dans ce livre à travers la référence à John Cage.

Les livres autoédités correspondent plus à une activité que l'artiste mène parallèlement aux autres. Un lien étroit se tisse, au fur et à mesure des années, entre sa démarche et le livre. Il est envisagé en tant que champ d'exploration et poursuit l'évolution de ses préoccupations artistiques. Dans l'entretien mené par Alice Fleury, il relève qu'il travaille toujours sur plusieurs projets de front, dans son atelier²⁰⁸. Celui-ci est organisé en différents espaces réservés aux maquettes, aux dessins et à la musique. Il précise que la question de l'articulation entre différents rythmes est également importante dans sa méthode de travail. Le livre semble répondre à un besoin de créer dans l'urgence dans l'espace de l'atelier. L'imprimante lui permet de produire rapidement. Cette rapidité dans la création des livres transparaît lors de l'expérience de la lecture.

Dans *En attendant la pluie*²⁰⁹ de petites taches d'encre sont présentes sur la page de titre. De nombreuses traces de colles sont apparentes sur les livres notamment au dos des dépliants en accordéon et le plus souvent les plis ne sont pas droits. La réalisation artisanale des livres semble assumée par l'artiste. L'aspect fragile qui s'en dégage, notamment dans la reliure, leur confère une certaine esthétique. Tous ces détails révèlent la rapidité d'action de l'artiste dans le processus de création des livres. L'artiste ne cherche pas à créer des produits finis, mais à conserver l'esthétique d'un savoir faire artisanal. La justification, la signature et le nombre d'exemplaires peu élevés sont des constantes dans les livres. Ce sont aussi les caractéristiques du livre illustré. Ces différents aspects sont probablement liés à des contraintes et financières. Mais le colophon est toujours épuré et ils conservent un aspect non fini à la différence des livres

²⁰⁶ Musée des Beaux-Arts, *Rémy Jacquier : prélude à une cacophonie*. Catalogue d'exposition (Nantes, Musée des Beaux-Arts, 11 septembre-12 octobre 2009), Montreuil : Burozoïque, 2009 (non paginé).

²⁰⁷ Entretien édité aux éditions de l'Herne en 2002.

²⁰⁸ Musée des Beaux-Arts, *Rémy Jacquier : prélude à une cacophonie*. Catalogue d'exposition (Nantes, Musée des Beaux-Arts, 11 septembre-12 octobre 2009), Montreuil : Burozoïque, 2009 (non paginé).

²⁰⁹ JACQUIER Rémy, *En attendant la pluie*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 1997. Ex n° 3/10. 22x15.

illustrés. L'artiste est le seul auteur et l'éditeur de ses livres. Il n'a de compte à rendre à personne et il est entièrement libre dans la création.

Dans les démarches des deux artistes, Jean Marc Cerino et Rémy Jaquier, nous avons pu constater que l'autoédition et le livre d'artiste n'ont pas une place centrale. Concernant Jean-Marc Cerino l'autoédition peut être définie en tant qu'acte de circonstance dans le cadre d'un projet particulier incarné par le livre *Ta tête de mort, c'est moi qui l'ai sculpté*. L'analyse des livres de l'artiste nous a permis de constater qu'un glissement s'opère entre sa démarche et son activité de peintre et les livres qu'il a produits. Des similitudes sont aussi perceptibles entre le projet autoédité par l'artiste et les livres édités par des éditeurs. Les éditeurs semblent respecter le projet de l'artiste et celui-ci s'adapte à ces contraintes qu'ils transforment en solutions plastiques.

L'acte d'autoéditer chez Rémy Jaquier reste un acte occasionnel que l'artiste effectue parallèlement à ces autres activités. Après l'étude des livres, nous pouvons relever qu'une certaine continuité s'instaure entre l'évolution de la démarche de l'artiste et les livres. Le livre est envisagé en tant que champ d'exploration. L'artiste est entièrement libre dans la création.

Pour les deux artistes, l'autoédition n'est pas un élément participatif de leurs démarches. Elle reste un moyen de produire un projet. Les livres autoédités se situent à la frontière du livre illustré. Ils sont souvent numérotés et signés au colophon. Les tirages sont peu élevés et l'aspect artisanal est conservé.

Dans la partie suivante, il sera question du second type perçu lors de l'étude du corpus : l'autoédition en tant que mode opératoire ou solution.

2. L'autoédition en tant que mode opératoire ou solution

Pour certains artistes l'autoédition est envisagée en tant que mode opératoire ou solution dans la création. Celle-ci est souvent une des conditions d'émergence du livre dans un premier temps. L'autoédition, qui s'accompagne souvent d'une autodiffusion, peut être considérée en tant qu'élément participatif dans leur démarche artistique. Dans un second temps, les artistes recourent souvent au réseau d'éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste. La publication qu'elle soit autoéditée ou éditée, joue un rôle important au sein de leurs démarches artistiques. L'étude des livres des différents artistes du corpus nous permettra d'appréhender dans un premier temps le lien qui s'opère entre la démarche des artistes et l'autoédition, puis d'observer ce qui perdure dans le livre lors de la collaboration avec des éditeurs.

Différents modes opératoires seront analysés. Le premier correspond au livre de Bruno Di Rosa et d'Olivier Monné. L'autoédition est envisagée en tant que solution afin de permettre au livre d'émerger. Bruno Di Rosa, après une déception lors de sa collaboration avec un éditeur, décide d'autoéditer et d'autodiffuser ses livres. Celui-ci est aussi passé par le réseau d'éditeur de livre d'artiste dans le cadre du projet d'édition du *Carnet Bleu*. Pour Olivier Monné, l'autoédition est aussi envisagée en tant que solution afin de faire émerger les « témoignages » du *Linéaire Z*.

Le second mode opératoire analysé est lié au projet *Thirtysix Fire Stations*, autoédité par Yann Sérandour. Le projet d'autoédition peut être envisagé en tant qu'élément participatif de sa démarche centrée sur la copie. L'artiste passe aussi par le réseau d'éditeurs pour éditer certains de ses projets.

Le dernier mode opératoire est celui d'Hubert Renard. L'artiste recourt à l'autoédition dans un premier temps. Celle-ci participe à la construction d'une fiction artistique. Dans un second temps, l'artiste collabore avec le réseau d'éditeurs de livres d'artistes afin de faire exister son double fictif et d'avoir une certaine visibilité.

2.1 Bruno Di Rosa et Olivier Monné

L'autoédition en tant que mode opératoire et solution, découle de l'observation des livres d'artistes de Bruno Di Rosa et Olivier Monné.

Bruno Di Rosa accorde une place importante au livre dans sa démarche artistique centrée sur l'écriture et la lecture. Lors de l'exposition à la Galerie de l'artothèque de la Bibliothèque municipale de Lyon en 2002²¹⁰, l'artiste a exposé de nombreux objets, dont *Le Carnet bleu* qui est pour la première fois exposé intégralement. La commissaire de l'exposition Françoise Lonardoni²¹¹ précise que : « *pour saisir l'unité du travail, il faut songer à la chose littéraire qui constitue le cœur, le moteur de cette œuvre atypique* »²¹². La démarche de l'artiste est centrée sur le texte et la pratique de l'écriture. Le texte est envisagé en tant que matière plastique et objet de réflexion. L'artiste a présenté dans l'exposition notamment une pièce sonore des *Regrets* de Du Bellay ou une photographie de Pinocchio tirée de la dernière scène du livre de Collodi. Il a aussi exposé *Les Rêveries*, livre conçu à partir d'un livre de Rousseau, coupé ligne à ligne et collé bout à bout entre deux scotchs. L'auteur s'efface volontairement dans ses œuvres afin de laisser la place à l'écriture²¹³.

L'artiste a créé plusieurs livres de 1990 à 1996. Le premier livre *Nicolas*²¹⁴ a été créé en 1990 puis ont suivis *Soliloques*²¹⁵, *Ed io anche sono pittore*²¹⁶ et *Ismène*²¹⁷ dans les années 1995 et 1996. Les livres consultés ont tous été réédités en 2002 à Rennes par l'artiste dans le cadre de l'exposition de la Bibliothèque municipale de Lyon. A travers l'acte d'autoédition, Bruno Di Rosa a pu faire émerger les maquettes de ses livres tels qu'il les avait conçus. Il précise que : « *les autoéditions sont venues naturellement et curieusement* »²¹⁸.

L'artiste a édité ses premiers livres avec l'éditeur Tarabuste. Cette première expérience a été décevante, car l'éditeur n'a pas respecté la maquette originale de l'artiste. Il a donc fait le choix de réaliser lui-même ses livres pour cette première raison et parce que le temps de réalisation est plus rapide qu'en passant par un éditeur. L'artiste a rencontré de

²¹⁰ Documentation Artothèque : dossier Bruno Di Rosa (dossier de presse de l'exposition Bruno Di Rosa, du 2 mars au 25 mai 2002, Galerie de l'artothèque de la Bibliothèque municipale de Lyon).

²¹¹ Françoise Lonardoni est responsable de la collection contemporaine et de l'artothèque à la Bibliothèque de Lyon Part-Dieu.

²¹² Documentation Artothèque : dossier de presse de l'exposition Bruno Di Rosa.

²¹³ Documentation Artothèque : dossier de presse de l'exposition Bruno Di Rosa, du 2 mars au 25 mai 2002, à la Galerie de l'artothèque Bibliothèque municipale de Lyon Part Dieu.

²¹⁴ DI ROSA Bruno, *Nicolas*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 1990] 20x13,8.

²¹⁵ DI ROSA Bruno, *Soliloques*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 2001] 20x13,8.

²¹⁶ DI ROSA Bruno, *Ed io anche sono pittore*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 1995] 20x13,8.

²¹⁷ DI ROSA Bruno, *Ismène*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 1996] 20x13,8.

nombreuses difficultés pour trouver un éditeur et n'a pu tirer aucun profit financier de cette solution. L'autoédition et l'autodiffusion sont donc envisagées par l'artiste en tant que solution. Il vend ses livres lors d'expositions le plus souvent et peut ainsi bénéficier d'un échange avec ses acheteurs, par ce système d'autodiffusion²¹⁹. Dans les expositions de l'artiste, les livres sont souvent présentés sur des étagères ou dans des vitrines²²⁰.

Les livres de l'artiste sont conçus le plus proche possible des livres ordinaires au niveau du format, de l'esthétique, du papier, de la couverture et de la typographie. Les petits livres ont des maquettes identiques. Leurs couvertures sont sobres et portent uniquement la mention du titre. Ils sont constitués de pages de garde blanches et d'une page de titre classique. Les pages sont collées ou agrafées selon leurs nombres. L'artiste réalise des dos carrés à cahier collés quand les livres sont trop gros. Les pages des livres ne sont jamais numérotées car l'artiste souhaite que « *les textes donnent l'impression de flotter*²²¹ ».

Les livres sont dépourvus de colophon. Le nom de l'auteur apparaît sur la quatrième de couverture avec son adresse à Rennes. La mise en page et la couverture des livres sont réalisées à partir d'un ordinateur. Le nombre d'exemplaires tirés n'est pas mentionné sur les livres. Les tirages sont faits à l'imprimante puis sont photocopiés dans un second temps. Les livres sont tirés le plus souvent à vingt exemplaires, ce qui permet à l'artiste de les modifier. Par contre, il en réalise une cinquantaine par titre lors des expositions²²².

Le contenu des livres diffère des livres ordinaires. Jean Claude Conésa²²³ a analysé les livres de l'artiste dans un article intitulé : *Le sujet et le verbe, son complément : autour de l'œuvre de Bruno Di Rosa*²²⁴. Il précise que l'artiste est attentif à la matérialité du livre (à son aspect, sa taille, son poids, son nombre de pages, la qualité du papier, les polices de caractère et les interlignes etc. Cette matérialité peut avoir des conséquences sur la lecture ou la concentration du lecteur. Il travaille dans ses livres la matière texte afin d'influencer la lecture. Les sensations de lecture sont différentes d'un texte à l'autre.

²¹⁸ Cf. annexe 2 p. 55.

²¹⁹ cf. annexe 2 p. 55.

²²⁰ Cf. annexe 1 fig. 21 et 22.

²²¹ Cf. annexe 2 p. 56.

²²² Cf. annexe 2 p. 56.

²²³ Jean-Claude Conésa est Docteur en Histoire de l'art. Il a été chargé de mission à l'Inspection Générale de l'Enseignement Artistique.

²²⁴ CONESA Jean-Claude, « Le sujet et le verbe, son complément : autour de l'œuvre de Bruno Di Rosa », *Art Présence*, n°53, 2005. p.26-43. [Texte issu de la conférence prononcée à l'occasion de l'exposition de l'artiste à la Bibliothèque municipale de Lyon en 2002]

Le livre *Nicolas*²²⁵ est en plusieurs parties et les paragraphes sont espacés et de plus en plus longs. Jean Claude Conésa précise que le texte est porté par la difficulté d'énonciation du personnage principal Nicolas qui bégaie : « *L'écriture du récit se ressent dans cette construction verbale chaotique. Le promoteur de l'action cherche pendant quelques pages son rythme narratif puis semble progressivement le trouver, ce que suggère la taille des paragraphes de cinq lignes en moyenne*²²⁶ . » Il ajoute que l'absence de pagination, qui est une constante dans ses livres, participe à un « *effet de sur place du héros bègue et donne le sentiment d'un livre sans dénouement* ». Puis plus loin que cette absence de pagination entraîne une « *absorption physique du lecteur*²²⁷ . » Dans *Soliloques*²²⁸, *Ed io anche sono pittore*²²⁹ et *Ismène*²³⁰, le même système se poursuit. Les livres sont constitués de plusieurs parties, de paragraphes qui varient et de nombreux points de ponctuation. L'artiste manipule la matière textuelle afin de modifier nos habitudes de lectures. Le dernier livre *Ismène*²³¹, est un texte polyphonique dont la finalité est une lecture effectuée par douze comédiens accompagnés d'une voix enregistrée. Une ponctuation particulière est mise en place dans le livre afin de donner des indications pour la lecture. Par exemple, des points de suspension entre parenthèses, indiquent un temps d'attente, alors qu'un triangle signifie que la réplique doit s'enchaîner immédiatement derrière la précédente.

L'autoédition et l'autodiffusion sont donc une solution pour l'artiste qui effectue de multiples rééditions de ses livres lors d'expositions. La démarche de l'artiste centrée sur le texte, la pratique de l'écriture est présente dans les livres autoédités.

Parallèlement à ses autoéditions, l'artiste a édité *Le Carnet Bleu : livre 31*²³², avec les Éditions Incertain sens en 2005. Le projet du *Carnet Bleu* débute dès l'année 1986 lorsque l'artiste est encore étudiant à l'École des Beaux-arts.

Il décide de pratiquer quotidiennement l'écriture en se soumettant à une règle : écrire une page de carnet par jour au stylo bic bleu. L'artiste travaille avec cette contrainte : « *L'idée consistait à écrire une page par jour parce qu'il me semblait que, comme pour apprendre à jouer du piano il faut faire des gammes, pour apprendre à écrire il me fallait faire des gammes tous les jours [...] De même, pour ne pas me poser de problème*

²²⁵ DI ROSA Bruno, *Nicolas*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 1990] 20x13,8.

²²⁶ CONESA Jean-Claude, « Le sujet et le verbe, son complément : autour de l'œuvre de Bruno Di Rosa »..., p.27.

²²⁷ CONESA Jean-Claude, « Le sujet et le verbe, son complément : autour de l'œuvre de Bruno Di Rosa »..., p.28.

²²⁸ DI ROSA Bruno, *Soliloques*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 2001] 20x13,8.

²²⁹ DI ROSA Bruno, *Ed io anche sono pittore*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 1995] 20x13,8.

²³⁰ DI ROSA Bruno, *Ismène*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 1996] 20x13,8.

²³¹ DI ROSA Bruno, *Ismène*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 1996] 20x13,8.

de “sujet“ je décidais de commencer chaque page par le dernier mot de la page précédente²³³ ». La lecture des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau est à l’origine du projet. L’écriture est régulière et détachée de son sujet.

L’artiste a élaboré un projet d’édition avec les Éditions Incertain sens pour éditer un exemplaire du Carnet bleu correspondant au livre 31. Il a été édité à mille exemplaires à Renne²³⁴. Le 31^{ème} livre du Carnet Bleu est doublement reproduit, par un fac-similé et par une « traduction dactylographiée »²³⁵.

Les deux ouvrages sont diffusés ensemble. Le fac-similé du *Carnet Bleu* ne contient aucune mention éditoriale alors que sa traduction présente toutes les caractéristiques d’un livre ordinaire : une page de couverture où figure le nom de l’artiste, le titre et le nom de l’éditeur, des pages de garde blanches, une page de titre classique, une présentation de Pascale Borrel, une pagination classique et un colophon très développé contenant des données sur le tirage, le lieu d’impression, l’achevé d’imprimer et le prix. L’artiste précise pourquoi il a choisi d’effectuer cette transcription livresque dans une note au début du livre. Certaines modifications ont été effectuées afin de corriger la syntaxe et l’orthographe des phrases avec son accord.

Dans l’introduction, Pascal Borrel expose le projet éditorial. Le texte original a été corrigé et remanié en certaines de ces tournures dans la « traduction » dactylographiée. L’objectif de cette double présentation est de confronter les qualités des deux exemplaires. Ils offrent une expérience de la lecture différente : « *Parce que ces deux volumes se côtoient, le 31^{ème} livre n’est ni l’édition d’un texte littéraire, élaboré comme entité finie, ni la reproduction d’un objet plastique. Ces volumes sont deux moments de l’existence d’un texte ; le fac-similé donne à percevoir son processus génératif. La présente édition est l’occasion de lui offrir une “doublure“ qui, elle sert la lecture... »*²³⁶. Le projet poursuit la démarche de l’artiste centrée sur l’écriture et la lecture dans les deux volumes. Dans ce projet, certaines négociations entre l’artiste et l’éditeur ont entraîné des remaniements dans le texte initial. Mais celle-ci résultent d’un commun accord. Bruno Di Rosa précise que l’édition du Carnet Bleu aux Éditions Incertain sens s’est révélée idéale pour ce livre, la forme étant entièrement prise en

²³² DI ROSA Bruno, *Le carnet bleu* : Livre 31, Rennes, Éd. Incertain Sens, 2005. [2 vol.] 1000 ex. 11,5x17,5. 194 p.

²³³ Documentation Artothèque : Dossier de presse de l’exposition Bruno Di Rosa.

²³⁴ Une édition du Carnet Bleu était déjà paru chez Tarabuste en 1997.

²³⁵ Cf. annexe 1 fig. 17-20.

²³⁶ DI ROSA Bruno, *Le carnet bleu* : Livre 31, Rennes, Éd. Incertain Sens, 2005. [2 vol.] 1000 ex. 11,5x17,5. 194 p.

charge par l'auteur. L'artiste ajoute : « *le livre pouvait être tel que je le voulais* », mais aussi que « *c'est un livre à part* »²³⁷.

Le responsable des Éditions Incertain sens, Leszek Brogowski, évoque les relations entre l'éditeur et l'artiste en parlant du Cabinet de livre d'artiste créé par Bruno di Rosa. Pour lui, l'artiste a fait le choix d'une « *esthétique du bricolage et de la récupération* ». Il la rapproche des rapports entretenus par l'éditeur et l'artiste dans la création du livre : « *Le livre d'artiste ne suit de pas règles de fabrication ou d'utilisation ; l'artiste part d'une idée et, appuyé par l'éditeur, bricole avec les moyens du bord des solutions pour sa réalisation (finances, matériaux, technologies, diffusion, etc.)* »²³⁸.

L'éditeur retrouve sa place dans la création du livre de sa réalisation à sa diffusion. En passant par un éditeur spécialisé dans le livre d'artiste, l'artiste a pu réaliser un projet plus coûteux²³⁹. Il bénéficie des moyens mis à la disposition de l'éditeur. Notamment, d'un plus grand tirage et de la prise en charge de la diffusion sur le site de l'éditeur²⁴⁰. Le livre est aussi présenté et diffusé par l'artiste sur le site du *Carnet Bleu*²⁴¹.

L'autoédition et l'autodiffusion sont présentes dans la démarche de l'artiste en tant que modes opératoires. Elles lui assurent une liberté et une autonomie et n'excluent pas une collaboration avec un éditeur spécialisé dans le cadre d'un projet.

L'autoédition peut aussi être considérée en tant que mode opératoire dans la démarche de l'artiste Olivier Monné. L'artiste crée « *Le Linéaire Z* » en 1999²⁴². Cette écriture s'appuie sur les sons et les syllabes de notre langue. Il s'agit d'un alphabet syllabique, qui découpe phonétiquement la langue française, pour l'écrire suivant quarante-cinq signes de base, les phonogrammes²⁴³. Il se réfère à travers *Le Linéaire Z* aux écritures phonétiques de la Crête ancienne. *Le Linéaire Z* est « *une écriture idéale* » que l'artiste a inventée afin d'explorer l'Écriture en général. Dans son travail, il observe tous les événements significatifs de la vie d'une écriture, sa conception, sa naissance, son évolution, ses adaptations et ses applications.

²³⁷ Cf. annexe 2 p. 56.

²³⁸ Site des Éditions Incertain sens : http://www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens/historique_cla.htm

²³⁹ Cf. annexe 2 p. 56.

²⁴⁰ Fiche descriptive du *Carnet Bleu* sur le site de l'éditeur : http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/fiche_di_rosa_carnet_bleu%20.htm

²⁴¹ Site du *Carnet Bleu* : <http://lecarnetbleu.com/>

²⁴² LONARDONI Françoise, « Sur la collection contemporaine de la Bibliothèque de Lyon », dans *Le Livre et l'artiste*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône et les Éditions Le mot et le reste, Marseille les 11 et 12 mai 2007, éd. Marseille, Le mot et le reste, 2007 (collection Formes), p. 130-131.

²⁴³ Dans son programme, quarante-cinq signes représentent quarante cinq syllabes dites de base. Huit signes diacritiques (additionnels) peuvent modifier la prononciation de ces syllabes de base, permettant ainsi la retranscription des centaines de syllabes que comporte la langue française.

Ce matériel phonétique est complété par un certain nombre de signes idéographiques qui sont utilisés pour noter la ponctuation et les chiffres. Une terminologie spéciale permet de décrire ces éléments et leur fonctionnement en supprimant toute référence au vocabulaire alphabétique.

L'artiste met au point un programme complet, qu'il résume en cinq actes dans *Le livret de l'acte I*²⁴⁴, autoédité en 2002. Le programme d'action du Linéaire Z est préétabli. Il souhaite notamment proposer : « un environnement élargi à tous les territoires qu'occupent notre écriture alphabétique (imprimerie, documents historiques...) ; explorer les possibilités d'applications graphiques ou d'exploitation économique de cette création... jusqu'aux produits dérivés » et « rendre compte des méthodes et résultats de ces recherches et suggérer les motivations d'un tel travail. »

L'exécution de ce programme exige plusieurs années de travail. L'ensemble du projet est fractionné en cinq parties ou « actes »²⁴⁵. Chaque acte fait l'objet de témoignages qui prendront la forme de livrets, de tableaux ou d'objets. L'artiste définit son travail en tant que travail conceptuel qui nécessite une documentation pour y accéder tel que : les textes descriptifs du mécanisme syllabique, les syllabaires et phonogrammes calligraphiés, les objets, outils et photographies.

Tous ces éléments ou « témoignages », rendent compte de l'avancée du projet : « L'étendue et la complexité du programme d'action entraînent la production d'un grand nombre de témoignages qui nécessitent à leur tour d'autres moyens de documentation, plus vastes, permettant de les compiler, de les décrire et de les expliquer. J'ai identifié trois types de documentation pouvant répondre à ce besoin : le livre, la conférence avec diaporama et le site Internet ; ces documentations devenant elles-mêmes des témoignages du Linéaire Z²⁴⁶. »

Le site Internet de l'artiste dresse une carte générale du Linéaire Z²⁴⁷. Il documente son évolution il est aussi envisagé en tant que création à part entière. Cette création ou ce témoignage ont nécessité une aide technique extérieure pour la réalisation du développement informatique. Celui-ci est complété par l'artiste au fur et à mesure de la création des témoignages. Le site permet aussi à l'artiste de diffuser les livres.

Les témoignages de l'Acte I : « écriture inutile » s'incarnent dans des grands formats²⁴⁸ et dans un livret. Ces grands formats décrivent les formes des signes du Linéaire Z pour chacun des styles répertoriés²⁴⁹.

²⁴⁴ MONNE Olivier, *Le linéaire Z : acte 1, écriture inutile*, Lyon : Le Linéaire Z, 2002. Ex n° 25/45. 21x14,8.

²⁴⁵ Acte I : écriture inutile, Acte II : surcodages, Acte III : globalisation, Acte IV : dérivations et Acte V : dénouement.

²⁴⁶ Cf annexes 2 p. 57.

²⁴⁷ Cf annexe 1 p. fig. 23 et 24.

²⁴⁸ cf. LONARDONI Françoise, « Sur la collection contemporaine de la Bibliothèque de Lyon », dans *Le Livre et l'artiste*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône et les Éditions Le mot et le reste, Marseille les 11 et 12 mai 2007, éd. Marseille, Le mot et le reste, 2007 (collection Formes), p. 131-132.

²⁴⁹ Les tableaux sont constitués à partir de papier photographique contrecollé sur aluminium.

Dans *Le livret de l'Acte I : écriture inutile*²⁵⁰, édité à Lyon par l'artiste à quarante-cinq exemplaires, le manuel donne les règles du jeu. Le livret conçu pour chaque acte, est un outil indispensable pour comprendre le Linéaire Z. Il est écrit, mis en page, imprimé, photocopié, relié, numéroté et signé par l'auteur²⁵¹. Toutes les règles de fonctionnement du Linéaire Z sont exposées dans le livret de l'Acte I. Des planches graphiques présentent les différents styles. Le livret mesure 21x14,5 centimètres et est constitué de soixante-huit pages. Il est imprimé par l'artiste avec une photocopieuse. Le dos du livre est carré et il contient des illustrations. La couverture est en plastique transparente. La maquette mise au point par l'artiste a une apparence classique. La page de couverture porte la mention du titre, de l'auteur puis une page de titre reprend ces éléments. L'artiste présente le Linéaire Z (le syllabaire de base, les altérations, corpus des phonogrammes, conventions et remarques puis les signes non phonétiques), des exemples de texte transcrit et des planches de signes graphiques dans les pages intérieures. A la fin, la table des matières est suivie d'une bibliographie et des remerciements. Le livre est daté au colophon et justifié en Linéaire Z. La signature est en idéogramme. Le colophon porte aussi les mentions habituelles, date de l'achevé d'impression et adresse de l'artiste. Il est aussi noté : « reproduction interdite et ne pas jeter sur la voie publique ».

En 2004, il édite un autre livre, *Le Linéaire Z : Etat des lieux*²⁵², à Lyon. Le livre présente les mêmes caractéristiques que le livre décrit précédemment. Le format est presque identique et il contient des illustrations noir et blanc. Le livre a l'apparence d'un livre classique : le dos est carré, la première de couverture porte les mentions du titre, du nom de l'auteur et de la date de création. Au dos de la couverture, la carte de repérage du Linéaire Z, qui est aussi présente sur son site Internet, est reproduite. Dans le livre, l'artiste présente les différents actes et un Inventaire des témoignages du Linéaire Z. A la fin, le colophon mentionne l'adresse de l'artiste, son adresse mail, le copyright de l'artiste et la date de création du livre.

L'artiste apprécie l'autoédition car il est entièrement libre dans la création. Il n'a besoin d'aucune aide extérieure contrairement aux autres témoignages :

« *Je peux le concevoir, le mettre en page, l'imprimer et le relier tout seul, ce qui me laisse une liberté et un contrôle total sur l'objet final..* »²⁵³. Il ajoute que l'autoédition

²⁵⁰ MONNE Olivier, *Le linéaire Z : acte 1, écriture inutile*, Lyon : Le Linéaire Z, 2002. Ex n° 25/45. 21x14,8.

²⁵¹ Cf. annexe 2 p. 57.

²⁵² MONNE Olivier, *Le linéaire Z : Etat des lieux*, Lyon : Le Linéaire Z, 2004. 21x14,5.

²⁵³ Cf. annexe 2 p. 58.

« correspond aux conditions de création du Linéaire Z : une entreprise solitaire, autarcique, bricolée avec les moyens du bord et en même temps très soignée²⁵⁴ ».

Les maquettes des livres sont réalisées avec Word et l'impression est effectuée sur un photocopieur laser dans une boutique de reprographie. Dans une seconde étape, les pages sont agrafées et la couverture est collée puis l'ensemble est massicoté. La diffusion est inexistante en dehors de quelques amis et contacts selon les propos de l'artiste. Les livres fabriqués au début étaient tirés à quarante-cinq ou à cent exemplaires. Les tirages sont limités aujourd'hui. La contrainte principale rencontrée par l'artiste est financière. Les petites séries restent abordables pour de nombreux artistes qui autoéditent leurs livres. Les autres contraintes sont liées au temps de travail et aux « limites physiques, techniques, ou culturelles qui conditionnent la forme finale du livre ».

L'artiste insiste sur le fait qu'il est le seul intervenant dans la fabrication. Il n'a jamais édité des livres avec des éditeurs. Il précise que l'intérêt de travailler avec un éditeur réside dans le potentiel de fabrication et de diffusion à une plus grande échelle. Si un projet de collaboration se présente à lui avec un éditeur, il ne désire pas effectuer des modifications de sa maquette. Les seules modifications légères possibles étant liées à des adaptations afin de rendre le projet plus clair²⁵⁵.

Olivier Monné est pour l'instant complètement autonome, il n'a aucun contact avec des éditeurs ou des galeristes. Les livres sont exposés dans des vitrines en plexiglas et sont fermés le plus souvent lors des rares expositions de l'artiste. La première forme publiée du linéaire Z a été celle d'un livre. Il permet de saisir le programme de l'artiste et participe à sa diffusion. L'autoédition des livrets découle de la démarche de l'artiste. Elle est à l'origine de l'existence des témoignages du Linéaire Z.

Dans les démarches artistiques de Bruno Di Rosa et Olivier Monné, l'autoédition est une des conditions de l'existence des livres. Elle est envisagée en tant que mode opératoire et découle de leurs démarches artistiques. Les artistes sont autonomes dans la création des livres. Les livres étudiés s'apparentent à des livres ordinaires. Les artistes recherchent un produit fini de qualité. L'autoédition n'exclut pas une collaboration, effective ou non, avec des éditeurs spécialisés. L'éditeur aide l'artiste à construire et réaliser son projet tout en respectant ses idées. Il lui permet d'obtenir une meilleure diffusion et un plus grand nombre de tirages.

²⁵⁴ Idem

²⁵⁵ Les expériences d'édition de l'artiste en 2004 ont été décevantes, en dehors d'une intervention pour une revue (Lelouche numéro 2) où il avait plus de liberté.

2.2 Yann Sérandour

L'artiste Yann Sérandour (1974) vit et travaille à Rennes. L'artiste est enseignant-chercheur au département d'arts plastiques de l'Université Rennes 2²⁵⁶. Le mode opératoire analysé, dans le cadre du projet d'autoédition, *Thirtysix Fire Stations*²⁵⁷, de Yann Sérandour, peut être envisagé en tant qu'élément participatif dans la démarche de l'artiste. Celle-ci s'inscrit dans la tradition de la copie. Dans la biographie de l'artiste, accessible sur son site Internet²⁵⁸, la démarche de l'artiste est définie en tant que propositions mimétiques qui se développent à partir d'œuvres, de publications ou de produits existants dont il réactive la portée et déplace les enjeux.

L'artiste s'inscrit dans une démarche conceptuelle de l'art. Il prolonge certaines manifestations historiques dans d'autres directions par des opérations diverses : « *l'infiltration, le parasitage ou le détournement*²⁵⁹ ». Dans un premier temps, il réactive ou modifie des éléments à travers l'acte d'appropriation puis dans un second temps interroge « *les transformations des enjeux historiques, politiques, et esthétiques qui leur sont associés*²⁶⁰ ». Le livre, l'imprimé en général et la bibliothèque ont une place importante au sein de cette démarche. L'artiste recourt à des supports variés, des publications, des planches d'autocollants ou encore des badges.

Dans le domaine du livre, une autoédition a été relevée dans le projet de copie des livres d'artistes d'Edward Ruscha. *Thirtysix Fire Stations* est autoédité en 2004 par l'artiste, à l'Imprimerie du Sagittaire de Cesson Sévigné à Rennes²⁶¹. Ce petit livre tout en images s'inspire du célèbre *Twentysix Gasoline Stations* d'Edward Ruscha publié en 1962 et de *Various Small Fires* publié en 1964. La maquette est identique à celle de Ruscha. L'artiste a repris tous les éléments : le format, la typographie, l'impression noir et blanc, la reliure, une jaquette de papier transparent, et la même mise en page. Le livre est constitué d'une page de couverture identique où le titre est inscrit en lettres capitales rouges, d'une page de titre et d'une quatrième de couverture blanche²⁶². L'artiste reprend le système de la série mis en place par Ruscha dans ses livres, mais a remplacé les stations-services par des casernes de pompiers qu'il a photographiées à Montréal en 2001. Les photographies noir et blanc sont aussi légendées. Les pages de gauche sont laissées blanches et les photographies sont reproduites sur celles de droites. Des pages

²⁵⁶ Ses publications et éditions d'artiste ont fait l'objet d'une exposition au Cneai en 2007.

²⁵⁷ SERANDOUR Yann, *Thirtysix fire stations*, Rennes : Yann Sérandour, 2004. 17,6x14.

²⁵⁸ Site Internet de l'artiste : http://www.rearsound.net/html/index_news.htm

²⁵⁹ Idem

²⁶⁰ Ibid

²⁶¹ Cf. annexe 1 fig. 25.

blanches ont été laissées dans le livre. Le colophon à la fin du livre porte diverses mentions ; notamment, la date de fabrication, le copyright de l'artiste, le lieu d'impression, le prix (10 euros) et l'Isbn attribué au livre.

Sur les rabats de la jaquette, l'artiste a indiqué des données sur son projet, en évoquant le livre de Ruscha : « *En 1964, Edward Ruscha publiait *Various Small Fires* après *Twentysix Gasoline Stations* en 1962. Quarante ans plus tard, *Thirtysix Fires Stations*, représente toutes les casernes de pompiers de la ville de Montréal en activité le 19 décembre 2001*²⁶³ ». Ces données informatives, apportent des explications sur la raison d'être du livre²⁶⁴.

Certains détails sont aussi donnés concernant les pages blanches laissées dans le livre. L'artiste a dressé la liste des casernes en 1999 et a réalisé ses photographies en 2001. Il relate que la caserne de pompiers numéro 48 était fermée pour rénovation et que celle du numéro 8 ne fut pas trouvée au 365 boulevard Saint Jean-Baptiste. Celle du numéro 20 située au 181 rue Saint Antoine Ouest était démolie. L'artiste a décidé de laisser les pages vacantes dans l'attente d'un retour sur les lieux²⁶⁵. Le choix s'est porté sur Montréal parce qu'il souhaitait se trouver à la périphérie des grands centres artistiques américains et européens. Il a envoyé plus tard ses livres à Edward Ruscha. Celui-ci lui a transmis en échange deux exemplaires des siens²⁶⁶.

De nombreux artistes se sont inspirés des livres de Ruscha qui sont devenus très chers aujourd'hui. Yann Sérandour évoque les différentes reprises des livres d'Edward Ruscha dans un article intitulé *Serial Readers, Fortune et Infortunes des livres d'Edward Ruscha*²⁶⁷. Il cite par exemple Bruce Nauman qui rend hommage à l'artiste en 1968 en photographiant la destruction par le feu de chaque page de *Various Small Fires* (1964). Il a ensuite composé son propre livre *Burning Small Fires*. De nombreux titres de livres s'inspirent de ceux de Ruscha : *Six Hands and a Cheese Sandwich* (1971), *Colored People* (1991) ou encore *Twentysix Abandoned Gasoline Stations* (1992).

La première opération analysée par l'artiste-chercheur, consiste à incorporer le livre de Ruscha au sein d'une œuvre qui en dérive. La seconde opération concerne la formation

²⁶² Cf. annexe 1 fig. 25.

²⁶³ SERANDOUR Yann, *Thirtysix fire stations*, Rennes: Yann Sérandour, 2004. 17,6x14

²⁶⁴ SERANDOUR Yann, « Serials Readers, Fortune et infortunes des livres d'Edward Ruscha », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau, nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p. 54.

²⁶⁵ Le 17 décembre 2005, Yann Sérandour est reparti à la recherche des casernes perdues, déplacées ou transférées. Les photos manquantes du livre d'artiste sont éditées par l'artiste sous la forme de trois cartes postales qui complètent sa série.

²⁶⁶ SERANDOUR Yann, *L'artiste en lecteur* [conférence], 9 juin 2006, Lyon, Bibliothèque Municipale, 2006. [D.V.D]

²⁶⁷ SERANDOUR Yann, « Serials Readers, Fortune et infortunes des livres d'Edward Ruscha », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau, nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p. 52-56.

des titres. Les titres originaux sont le plus souvent transformés par l'insertion d'un mot supplémentaire ou sa suppression. Il analyse dans le cadre de cette étude son propre livre. Il procède à l'association de deux titres, *Twentysix Gasoline Stations* et *Various Small Fires*.

La reprise des formats des livres de Ruscha, constitue une autre opération récurrente allant parfois jusqu'à modifier leur apparence : « *Du livret photocopié à la réplique imprimée en offset une distance plus ou moins grande s'instaure à l'égard du modèle*²⁶⁸. » Il conclut en disant que les artistes rendent hommage à l'artiste ou proposent « *d'autres itinéraires possibles* »²⁶⁹ à travers les reprises. La maquette du livre et son mode d'édition sont repris dans ce projet. L'artiste Edward Ruscha éditait lui-même ses livres. La maquette de Yann Sérandour est soignée, et donc proche de celle de l'artiste qui souhaitait réaliser un produit fini de premier ordre.

L'autoédition peut être considérée en tant que mode opératoire. Elle coïncide avec la démarche de l'artiste même si elle reste occasionnelle. Lors de l'expérience de la lecture du livre, on peut observer que des traces noires sont apparues sur les pages blanches. Ces traces laissées par les reproductions photographiques laissent penser que le livre consulté a sa propre histoire. Elle est liée à la nature de sa fabrication. Ce procédé du temps ou de l'usure n'est pas contrôlé par les artistes et rentre en jeu lors de l'observation des livres. Il témoigne de la nature de ses petits livres et leur confère une certaine fragilité.

L'artiste est aussi intervenu dans le catalogue raisonné *Specific and General Works*²⁷⁰ de Lawrence Weiner édité par l'Institut d'Art Contemporain en 1993 à Villeurbanne²⁷¹.

L'artiste a inséré un supplément au début de cet épais livre de sept cent trente pages.

Il a été édité par le Centre national de l'estampe et de l'art imprimé en 2004 à Chatou à cinquante exemplaires.

Le supplément est constitué d'une couverture dans laquelle l'artiste a glissé un énoncé sur un feuillet libre. Le même procédé est mis en place par l'artiste lors de la collaboration avec un éditeur. Il a repris la maquette du livre de Lawrence Weiner, le format, la typographie, une impression similaire et la même mise en page. L'insert est constitué d'une page de couverture verte identique où les mentions du titre

²⁶⁸ SERANDOUR Yann, « Serials Readers, Fortune et infortunes des livres d'Edward Ruscha », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau, nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p. 53

²⁶⁹ SERANDOUR Yann, « Serials Readers, Fortune et infortunes des livres d'Edward Ruscha », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau, nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p. 56.

²⁷⁰ WEINER Lawrence, *Specific and general works*, Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 1993. 730 p. 24x17,2. - [exemplaire enrichi d'un supplément de Yann Sérandour, Chatou : Cneai, 2004].

²⁷¹ Cf. annexe 1 fig. 26.

« [SUPPLEMENT] », de l'auteur et de l'éditeur apparaissent en blancs comme dans le livre. La mise en page est aussi identique au dos de la couverture. Le copyright de Yann Sérandour, le nom de l'éditeur et la date d'édition (Cneai Chatou, France, 2006), suivis du prix (45,12 euros²⁷²), apparaissent comme dans le livre.

A l'intérieur de la couverture, un feuillet est laissé libre. Dans le livre de Weiner la pagination se trouve sur le côté au centre du livre près de la reliure. Dans la proposition de l'artiste cette mise en page est réinvestie. Le terme « [SUPPLEMENT] » est noté en lettres capitales à la place attribuée à la pagination dans le livre de Lawrence Weiner. L'artiste a placé un énoncé en anglais « *a needle in a haystack* », puis sa traduction en français « *une aiguille dans une botte de foin* ». Il a copié le contenu du livre de Lawrence Weiner. Ce livre est composé de nombreux énoncés en plusieurs langues pouvant être matérialisés sous la forme d'œuvres diverses. Yann Sérandour ajoute donc un énoncé à cette édition. Le livre et son supplément peuvent être considérés en tant que réédition. Au dos du feuillet, le copyright de l'artiste, la date d'édition et le numéro d'Isbn du supplément sont mentionnés.

L'éditeur poursuit ici la démarche de l'artiste centrée sur la copie. Dans le livre autoédité ou dans celui édité par le Cneai l'artiste est fidèle à sa démarche artistique. Il s'approche au plus près des modèles de références. Il prolonge et réactive, les œuvres d'Edward Ruscha et de Lawrence Weiner à travers un acte d'appropriation. Le livre intéresse aussi l'artiste en tant que médium pour sa discrétion. La plupart des œuvres de l'artiste s'insinuent dans les livres et sont imperceptibles. Le travail d'édition est au centre de sa démarche.

²⁷² L'artiste précise sur son site Internet que le prix imprimé au dos du livre de Weiner est de 360 francs (54,88 euros) et que « *les comptes ronds faisant les bons amis, celui imprimé au dos de la couverture du supplément est de 45,12 euros.* »

2.3 Hubert Renard

L'autoédition est aussi présente à travers les premières publications de l'artiste Hubert Renard (1965). L'artiste s'est forgé un double fictif du même nom. Les premiers catalogues d'exposition autoédités par l'artiste relatent la carrière d'un artiste nommé Hubert Renard. Celle-ci aurait débuté dans les années 1980. Le travail de cet artiste n'est perceptible qu'à travers ses publications. Elles retracent l'évolution de son travail de la production de sculptures minimalistes à la réalisation de grandes photographies en couleur. Ses publications se présentent comme des catalogues classiques avec des textes de critiques, des vues d'expositions, etc²⁷³.

En réalité, Hubert Renard (le vrai) assume tous les rôles des acteurs habituels du monde de l'art : critique, commissaire, directeur d'institution et journaliste. Cette construction à plusieurs voix suppose une excellente connaissance du monde de l'art et des qualités rhétoriques²⁷⁴. La qualité d'impression des catalogues est aussi en constante évolution ce qui reflète les évolutions techniques et participe à rendre la fiction vraisemblable.

Hubert Renard réalise des maquettes dans son atelier dans lesquelles il crée des lieux d'expositions puis place des œuvres miniatures. Il réalise ensuite des photographies qui sont ensuite reproduites dans ses catalogues. Les maquettes ne sont pas conservées, mais détruites²⁷⁵. Il crée de nombreuses archives qu'il réunit dans des boîtes documentaires en plus des catalogues. Le travail de l'artiste est donc axé sur une accumulation de témoignages de l'œuvre d'un artiste contemporain. Il invente selon ses propres mots : « *tous les éléments qui déterminent la manifestation de l'œuvre d'art*²⁷⁶ ».

Il s'inscrit dans une tradition d'artiste qui utilise leurs œuvres pour exposer, interroger, voire critiquer le fonctionnement des institutions artistiques en général. De nombreux artistes, dont Philippe Thomas et les Devautour, travaillent à partir de la fiction artistique. Mais comme le souligne Anne Moeglin-Delcroix dans *Une Monographie* la position de l'artiste est différente parce qu'il a renoncé à exposer des objets. Il expose uniquement des « *documents* »²⁷⁷ publiés sous la forme de catalogue ou présente des

²⁷³ Documentation artothèque : Fiches concernant l'artiste Hubert Renard.

²⁷⁴ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Le monde possible d'Hubert Renard » dans Galerie du CAUE, *Hubert Renard : Une monographie*, Catalogue d'exposition (Limoges : Galerie du CAUE, 18 mars-18 avril 2009), Montreuil : Burozoïque, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2009, p.3-15.

²⁷⁵ Documentation artothèque : Fiches concernant l'artiste Hubert Renard.

²⁷⁶ Citation de l'artiste dans : COQUIO Catherine, « Hubert Renard à la marelle ou l'art adulte au pays des jouets », *Figures de l'Art, revue d'études d'esthétiques*, n° 3, 1997-1998, p. 269.

²⁷⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Le monde possible d'Hubert Renard » dans Galerie du CAUE, *Hubert Renard : Une monographie...*, p.12.

diaporamas²⁷⁸. Les artistes conceptuels sont les premiers à réaliser des expositions sous la forme de catalogue. La démarche de l'artiste est originale, car la documentation est au service de la fiction à la différence de ces derniers.

A travers son travail, il nous parle du milieu de l'art. Les notions de réel et de fiction sont présentes dans tous ses travaux²⁷⁹. Françoise Lonardoni précise que cette fiction est décelable à travers « *d'imperceptibles dérèglements* »²⁸⁰.

En effet, lors de la consultation des publications de l'artiste, de nombreux détails nous poussent à faire quelques recherches. La plupart des centres où l'artiste a exposé ses travaux, le Centre Limousin d'Art et de la Culture ou la Kunsthalle de Krefeld, sont difficilement repérables. Des écrits du critique Alain Farfall en dehors de ceux qui concernent l'artiste et sa biographie demeurent introuvables.

L'artiste a autoédité de nombreux catalogues d'expositions fictives de 1988 à 1999 à Lyon dans un premier temps. Il est passé plus tard par le réseau d'éditeur de livres d'artistes. L'autoédition est envisagée en tant que solution pour publier sans chercher à convaincre un éditeur. Mais celle-ci correspond moins aujourd'hui à ses attentes à cause de son caractère « *confidentiel* »²⁸¹.

Le premier catalogue, *Naânaâ Chinoune, Léa, Hubert Renard, Très jovanes artistas lioneses*²⁸² est constitué de seize pages et de nombreuses illustrations²⁸³. Le nom de l'éditeur fictif Fondation Fausto Costa Negreiros apparaît sur la première page de couverture. En réalité il a été édité par l'artiste à Lyon en 1988 et non par cette institution fictive en 1976. L'artiste précise sur son site Internet²⁸⁴ qu'il a organisé son intervention autour de reproductions photographiques noir et blanc de tableaux du peintre monsieur Durand qui copiait à la gouache des tableaux de grands maîtres comme Renoir, Sisley ou Millet²⁸⁵.

Il a imité les catalogues produits par les institutions artistiques à la fin des années soixante-dix. La page de couverture est cartonnée et les pages sont reliées par deux

²⁷⁸ Les expositions de l'artiste sont uniquement documentaires. Lors de sa première exposition dans l'appartement d'Unglee en 1999, l'artiste a présenté sur des socles des photographies de l'exposition du bonheur, censée avoir eu lieu à l'espace Zoom Avant de Quimper en 1988. Il avait aussi présenté le catalogue de l'exposition sur une cheminée.

²⁷⁹ Documentation artothèque : Fiches concernant l'artiste Hubert Renard.

²⁸⁰ LONARDONI Françoise, « Une idée d'artifice », *Topo, magazine des bibliothèques de Lyon*, n°85 janvier-février, 2008, p.5.

²⁸¹ Annexe 2 p. 60.

²⁸² Fundacao Fausto Costa Negreiros [RENARD Hubert], *Naânaâ Chinoune, Léa, Hubert Renard : très jovanes artistas lioneses*, Catalogue d'exposition (Sao Paulo, Fundacao Fausto Costa Negreiros, 3-24 mai 1976), Sao paulo [Lyon], Fundacao Fausto Costa Negreiros [Hubert Renard], 1976 [1988]. 22x15.

²⁸³ Cf. annexe 1 fig. 27 et 28.

²⁸⁴ Le site internet de l'artiste a été conçu en tant que lieu d'information : « *C'est une première approche, j'ai essayé de le rendre à la fois très clair, très simple, et un peu tentaculaire. Il ne remplace pas mes publications, qui ne se substituent pas non plus aux expositions, etc. Chaque support n'est toujours qu'une forme possible d'être au monde de mon travail.* » (annexe 2 p. 61)

agrafes. La première de couverture mentionne des données habituelles de ce type d'édition : le titre de l'exposition, les noms des artistes, la date et le lieu d'exposition et le logo de la fondation. L'intérieur du catalogue est constitué de nombreuses vues d'expositions légendées. Il a utilisé un papier brillant pour les pages intérieures et collé quelques vignettes. A la fin du livre, certaines données éditoriales apparaissent : le copyright de la fondation et la date de parution du catalogue.

L'artiste reprend tous les éléments du catalogue au service de la fiction. Il s'efface et laisse la place à un éditeur fictif. Le catalogue est la seule trace de cette exposition en dehors du site de l'artiste où il archive aussi des données sur cet événement.

Le second catalogue, *Hubert Renard*²⁸⁶, a été édité par l'artiste en 1993 à Paris²⁸⁷. Il est noté que l'éditeur est le Centre Limousin d'Art et de la Culture de Limoges (CLAC) est que le catalogue est paru en 1984. Cette institution, ainsi que l'exposition rétrospective qui s'est déroulée du 8 février au 12 mars 1984, ont été créées par l'artiste. Il documente sur son site cette première exposition rétrospective où l'accrochage tente de donner une idée des différentes phases de son travail. Il ajoute aussi qu'à cette occasion, le CLAC lui a passé une commande pour une œuvre destinée au Hall du centre culturel. Un article d'Alain Farfall (critique inventé par l'artiste) documente aussi cet événement²⁸⁸.

Le catalogue s'apparente à un catalogue ordinaire. Il contient des textes de Martin Roche-Taillard, le directeur de l'institution, et du critique Alain Farfall. La couverture du livre est cartonnée et colorée en vert. Le nom de l'artiste apparaît sur la première de couverture en lettres capitales noires. Celui de l'éditeur est présent sur la quatrième de couverture. Diverses mentions sont présentes au début du livre : les copyrights du CLAC et d'Hubert Renard et les noms du directeur du CLAC (Martin Roche Taillaud) et du commissaire d'exposition (Serge Morradin). Le catalogue est copié dans ces multiples détails, afin de paraître vraisemblable. Il a ajouté par exemple que l'exposition a reçu le soutien de la ville de Limoges, du Conseil Régional du Limousin et de la Direction Régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France puis de nombreux remerciements. Le catalogue retrace à travers le texte d'Alain Farfall et les reproductions photographiques, les différentes phases du travail de l'artiste. A la fin les œuvres exposées sont notées.

²⁸⁵ Site de l'artiste : http://hubrenard.free.fr/expo_saopaulo.html

²⁸⁶ Centre Limousin d'Art et de Culture [RENARD Hubert], *Hubert Renard*, Catalogue d'exposition (Limoges, Centre Limousin d'Art et de Culture, 8 février-12 mars 1984 ; commissaire Serge Morradin et textes d'Alain Farfall), Limoges [Paris], Centre Limousin d'Art et de Culture [Hubert Renard], 1984. [1993] 20x20.

²⁸⁷ Cf. annexe 1 fig. 29.

²⁸⁸ Site de l'artiste : <http://hubrenard.free.fr/clac.html>

Des données biographiques sur l'artiste et d'autres sur ses expositions collectives et personnelles sont aussi détaillées.

Les deux derniers catalogues d'expositions fictifs autoédités par l'artiste sont *Catalogue (chaises)* et *L'Exposition du bonheur*. Le premier a été édité par l'artiste en 1994 et le second en 1999. Dans le premier, le titre *Catalogue*²⁸⁹ est indiqué sur la première page de couverture dans un rectangle blanc sur fond noir²⁹⁰. Sur la quatrième de couverture, on peut lire dans un second encadré blanc : le nom de l'artiste, la date (1986), le nom de l'éditeur (la Galerie M & M de Montréal) et même celui de l'imprimeur (Saint Loup). La présentation de celui-ci diffère des autres, parce qu'il est formé uniquement de reproductions. Elles correspondent aux quatorze tirages photographiques de chaises présentés dans la galerie²⁹¹.

Les reproductions sont présentées en pleines pages et ne sont pas légendées. Le catalogue n'est constitué d'aucun texte de critiques. Ce type de catalogue correspond aux catalogues produits par les galeries dans son mode de présentation des travaux. L'artiste précise sur son site que les catalogues étaient distribués gratuitement aux visiteurs lors du troisième Salon d'Art contemporain à la Galerie M & M de Montréal en 1986²⁹². Il copie ici le principe du catalogue en tant que continuation du lieu d'exposition. L'exposition est mise en espace dans le livre, mais celle-ci est fictive. Ce type de catalogue est souvent proposé à des artistes par des galeristes.

Dans le dernier catalogue édité par l'artiste, *L'Exposition du Bonheur (triptyque)*²⁹³, les principes observés dans les catalogues précédents sont réutilisés²⁹⁴. Le catalogue a été édité par une institution fictive Bretagne Finance Investissement (BFI)²⁹⁵ à Nantes en 1989, imprimé par une imprimerie fictive (Imprimerie Alençonnaise). Il contient des textes d'auteurs fictifs (texte de Jean Dessabons et Alain Farfall).

Le nom de l'artiste, le titre de l'exposition suivi du nom de l'institution sont mentionnés sur la première page de couverture. Les pages du livre sont reliées de nouveau par deux agrafes. Il est composé de nombreuses reproductions en couleurs, présentant des vues des expositions du Bonheur notamment celle de l'espace Zoom Avant à Quimper en

²⁸⁹ Galerie M&M [RENARD Hubert], *Catalogue*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie M&M, 15-21 octobre 1986), Montréal [Paris], Galerie M&M [Hubert Renard], 1986 [1994]. 27x19.

²⁹⁰ Cf. annexe 1 fig. 30.

²⁹¹ Cf. annexe 1 fig. 31.

²⁹² Site de l'artiste : http://hubrenard.free.fr/expo_sac.html

²⁹³ Bretagne Finance Investissement [RENARD Hubert], *Exposition du bonheur (triptyque)*, Catalogue d'exposition, Nantes [Paris] : Bretagne Finance Investissement [Hubert Renard], 1989 [1999]. Ex n° 8/50. 25x20.

²⁹⁴ Cf. annexe 1 fig. 32.

²⁹⁵ Sur le site de l'artiste : Ce catalogue a été édité par le « *Mécène nantais Bretagne Finances Investissement* » à la suite de sa commande d'un « *monumental triptyque photographique sur caisson lumineux, reprenant les photographies réalisées pour l'exposition du bonheur, de Quimper, créé pour le hall d'entrée du siège social de la Banque.* »

1988 ou encore celle du triptyque exposé dans le Hall de l'agence centrale de la BFI à Nantes²⁹⁶. Une reproduction du triptyque est présente au centre du livre, en pleine page, sous la forme d'un dépliant composé de trois volets²⁹⁷.

A la fin du catalogue, des données biographiques sont de nouveau présentes. Le livre est aussi numéroté et signé par l'artiste au colophon. La question de l'autorité est mise à mal à travers cette signature. Hubert Renard précise que quand il met son nom sur un livre : *« c'est toujours avec la plaisante idée que mon nom d'artiste a été dilué dans mon travail, et que l'on finit par ne plus très bien savoir, entre Hubert Renard et Hubert Renard, qui est l'artiste et qui est le personnage de fiction²⁹⁸ »*. Le jeu sur la notion d'auteur et de signature se poursuit dans l'espace du livre lors de l'usage de pseudonymes : *« Il me semble important de bousculer cette culture de l'autorité du nom de l'artiste, (mais il y a aussi l'autorité du nom du collectionneur, du critique, de l'institution, bien sûr), pour reposer les questions de l'ontologie de l'œuvre. Je crois, j'espère que l'on peut faire de l'art sans faire forcément du bruit ou sans devenir célèbre²⁹⁹. »*

Le colophon mentionne que cinquante exemplaires ont été numérotés et signés par l'artiste. Le copyright de Bretagne Finance Investissement et celui de l'artiste pour les œuvres reproduites créent d'autres effets de réels³⁰⁰. L'artiste met des copyrights sur ces livres *« pour qu'ils reprennent les usages des catalogues d'art institutionnels et officiels »*. Il ajoute qu'il préférerait les éditer sous « copyleft ». Ce concept a été inventé par les créateurs de logiciels libres. Il est destiné à garantir aux utilisateurs la liberté de copier ou modifier ces logiciels, tout en leur interdisant de se les approprier à des fins commerciales. De nombreux artistes, notamment Antonio Gallego, Roberto Martinez et Eric Watier, s'inscrivent dans ce concept de copyleft appliqué à l'art³⁰¹.

Dans les années 2000, l'artiste est ensuite passé par le réseau d'éditeur et de diffusion dans le domaine des livres d'artistes. Ce réseau lui a permis de donner plus de visibilité à ses publications. Il a édité trois livres avec l'éditeur des Editions Incertain sens à Rennes.

²⁹⁶ Cf. annexe 1 fig. 33 et 34.

²⁹⁷ Cf. annexe 1 fig. 32.

²⁹⁸ cf. annexe 2 p. 63.

²⁹⁹ Cf. annexe 2 p. 63.

³⁰⁰ L'artiste constitue aussi des boîtes documentaires. Il en a constitué une en 1999, (exemplaire unique) afin de rassembler la documentation complète des expositions du bonheur. Elle contient notamment des cartons d'invitations des affiches d'expositions et un dossier de presse.

³⁰¹ GALL Emmanuelle (et al.), *Allotopie/Copyleft*, Rennes : Editions Incertain Sens, 2003.

Le premier catalogue, *Stille Gesten*³⁰², a été édité en 2001 (1000 exemplaires)³⁰³. Dans le texte descriptif de l'édition, sur le site de l'éditeur, il est écrit que la publication est liée à l'exposition d'Hubert Renard à la Kunsthalle de Krefeld en 1990 en Allemagne et qu'elle tente de la réactiver : « *Le célèbre artiste poursuit sa carrière en explorant l'espace entre la réalité et la représentation*³⁰⁴. » L'éditeur soutient à travers ce projet d'édition la démarche de l'artiste et rentre dans le jeu de la fiction artistique. Les archives de l'artiste relatent qu'il avait investi l'espace d'exposition faisant de l'architecture même de la Kunsthalle, l'œuvre exposée³⁰⁵. Le livre s'apparente à un petit fascicule de vingt-huit pages reliées par deux agrafes. Le catalogue est constitué de différentes reproductions des œuvres exposées³⁰⁶. Il ne contient pas de textes d'auteurs critiques.³⁰⁷

Le livre n'est pas différent des livres autoédités par l'artiste ce qui nous permet d'avancer que l'éditeur a respecté la maquette de l'artiste. La seule différence réside dans l'absence de données en première et en quatrième de couverture. Cette différence est probablement plus liée au principe de copie des modes de présentation des catalogues. Les données habituelles sont présentes dès les deux premières pages. La page de titre à droite mentionne le titre et le nom de l'artiste et celle de gauche qui lui fait face, les copyrights de l'institution et de l'artiste, le nom de l'éditeur et les remerciements qui sont écrits en allemand.

Le second livre, *Des Illusions ou l'invention de l'art, un livre d'Alain Farfall*³⁰⁸, a été édité aux Editions Incertain sens (1000 exemplaires)³⁰⁹. Ce petit livre de soixante-quatre pages est un peu différent. Dans cet ouvrage, les pensées du critique d'art Alain Farfall sont exposées. L'éditeur précise que le texte est imprimé sur un livre qui reproduit sur chaque page l'image d'un petit carnet ; et que la mise en page a été réalisée par Hubert Renard.

L'éditeur rentre de nouveau dans le processus de création de l'artiste en soutenant dans sa description du livre et dans ce projet, l'existence du critique fictif Alain Farfall :

³⁰² Kunsthalle Krefeld, *Stille Gesten* [RENARD Hubert], Catalogue d'exposition (Kunsthalle Krefeld, 28 novembre-16 janvier 1991), Rennes : Éd. Incertain Sens, 2001. 1000 ex. 24x16. 28p.

³⁰³ Cf. annexe 1 fig. 35-37.

³⁰⁴ Site de l'artiste : http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/fiche_hubert_renard_stille_gesten.htm

³⁰⁵ Site de l'artiste : http://hubrenard.free.fr/expo_stille_gesten.html

³⁰⁶ Reproductions des œuvres « *Les architectures* » et « *Les paysages* » et des dessins préparatoires des structures « *Les Meubles* ».

³⁰⁷ L'artiste a aussi réalisé une boîte documentaire en 2001 contenant : diaporama, carton d'invitation, revue de presse, etc.) (6 exemplaires numérotés et signés).

³⁰⁸ FARFALL Alain [RENARD Hubert], *Des Illusions ou l'invention de l'art, un livre d'Alain Farfall*, Rennes : Éd. Incertain Sens. 2008. 1000 ex. 11x17. 64p.

³⁰⁹ Cf. annexe 1 fig. 39 et 40

« Ouvrage écrit en 2000 dans lequel le célèbre critique d'art nous offre des pensées libres et profondes, souvent drôles, parfois mordantes, observant que l'effondrement de ses grandes certitudes des années 1980 a laissé place à l'intuition selon laquelle le travail de l'art doit se faire, encore, ailleurs, « au risque d'abandonner l'art où il se trouve »³¹⁰. La reproduction d'un carnet et d'un post-it, sur lequel il est écrit : « Ne pas oublier que c'est souvent plus compliqué que ça », figurent en trompe l'œil dans le livre³¹¹. Le procédé trompe l'œil est un écho à la pratique de la fiction artistique.

*Les discours de Pully*³¹², est le dernier livre édité par Incertain sens en 2010³¹³. L'auteur est Hubert Renard (le faux). Il est précisé dans le descriptif de l'ouvrage que cette plaquette rassemble les trois discours prononcés le 3 octobre 1996 pour le vernissage de l'exposition « *Le bout du monde* » à la Fondation Rosario Almara de Pully en Suisse. L'éditeur ajoute que c'est « un document rare dans l'histoire des archives »³¹⁴.

La maquette de ce petit fascicule est très sobre. Le livret est constitué de seize pages reliées par deux agrafes. L'éditeur respecte de nouveau sa démarche en la prolongeant. La première page de couverture portant la mention du titre et de l'éditeur est suivie d'une page de titre. Le colophon sur la quatrième de couverture mentionne des données habituelles : éditeur, dépôt légal, Isbn et prix (3 euros).

Les trois discours sont introduits par une présentation de l'artiste. Celle-ci contient de nombreuses notes ironiques concernant les expositions et les acteurs du monde l'art. Il souligne par exemple de manière ironique et à la fois en se référant à son propre travail « qu'éventuellement même, on peut s'abstenir d'aller voir l'exposition et se contenter de son catalogue »³¹⁵. Il explique qu'il a conservé par « goût prononcé pour l'archivage et la conservation » les trois discours qui ont été prononcés le 3 octobre 1996 lors du vernissage. Le premier discours est celui de Rosario Almara, (« le fondateur de la célèbre institution suisse »), le second discours est celui du commissaire de l'exposition Sandra Vivarelli, et le dernier celui de Monsieur Louis Bertholet (« Syndic de Pully, notable local et représentant des administrations qui participent financièrement à la vie de la Fondation Rosario Almara »)³¹⁶. Dans le texte de nombreuses indications de l'artiste sont laissées entre parenthèses afin de reconstituer ces discours dans leur

³¹⁰ Site des Editions Incertain Sens : http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/fiche_hubert_renard_des_illusions.htm

³¹¹ Cf. annexe 1 fig. 39 et 40.

³¹² RENARD Hubert, *Les discours de Pully*, Rennes : Éd. Incertain Sens. 2010. 1000 ex. 16p.

³¹³ Cf. annexe 1 fig. 41 et 42.

³¹⁴ Site des Editions Incertain Sens : http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/fiche_renard_pully.htm

³¹⁵ RENARD Hubert, *Les discours de Pully*, Rennes : Éd. Incertain Sens. 2010, p.3.

³¹⁶ RENARD Hubert, *Les discours de Pully*..., p.4

oralité. Ces indications masquent aussi une dimension critique de la part de l'artiste : « *voix chevrotante de noble vieillard, évidemment pour Rosario Almara* »³¹⁷, une « *voix jeune, heu... hésitante et intimidée pour Madame Sandra Vivarelli* »³¹⁸, et « *je me souviens d'une voix de baryton au fort accent vaudois pour Louis Bertholet* »³¹⁹.

Il est intéressant d'observer que dans les remerciements à la fin du livre, l'artiste alterne entre des personnages fictifs et réels comme dans *Stille Gesten*. Le directeur du Centre des livres d'artistes de Saint Yrieix-la-Perche, Didier Mathieu, est présent dans la liste aux côtés de Rosario Almara, Sandra Vivarelli et Louis Bertholet.

Des Illusions ou l'invention de l'art et *les Discours de Pully* sont deux projets qui diffèrent des catalogues réalisés par l'artiste. La collaboration avec l'éditeur lui a permis de réaliser des projets différents qui participent à l'élaboration de la fiction artistique.

Le dernier livre de l'artiste étudié est *Hubert Renard : Une Monographie*³²⁰. Il a été coédité par Le Centre des livres d'artistes à Saint Yrieix-la-Perche et Burozoïque à Paris en 2010³²¹. La dernière page du livre mentionne que la Fondation Rosario Almara, qui est une institution fictive, a aussi participé à cette coédition. Il est noté dans le livre que le directeur de la fondation Rosario Almara est Michel Samson et que la commissaire de l'exposition est Sandra Vivarelli. L'artiste a même créé un lien sur son site vers le site Internet fictif de la fondation Rosario Almara³²². Comme dans les livres précédemment décrits, des auteurs fictifs se mêlent avec des auteurs réels, dans les remerciements. Un éditeur fictif est aussi associé à des vrais éditeurs à travers cette coédition. Le livre contient un préambule d'Anne Moeglin-Delcroix, une introduction de Rosario Almara et un texte d'Alain Farfall. Il est noté dans le livre que le cahier iconographique, qui relate les différents travaux de l'artiste est constitué par Hubert Renard. Celui-ci est suivi de la première biographie autorisée de l'artiste.

L'artiste précise que « *la publication est intimement liée à son travail, que ce soit avec ou sans éditeur* »³²³. La collaboration avec l'éditeur n'est pas vécue comme une contrainte même s'il évoque certaines limites au sein de celle-ci : « *Les relations avec l'éditeur sont souvent l'occasion d'un enrichissant partage de compétences et d'idées. Il reste quand même de réelles limites en termes d'économie et d'organisation. Chaque livre devrait pouvoir trouver son économie éditoriale idéale : l'autoédition, l'édition*

³¹⁷ RENARD Hubert, *Les discours de Pully...*, p.5

³¹⁸ RENARD Hubert, *Les discours de Pully...*, p.7

³¹⁹ RENARD Hubert, *Les discours de Pully...*, p.10

³²⁰ Galerie du CAUE [RENARD Hubert], *Hubert Renard : Une monographie*, Catalogue d'exposition (Limoges, Galerie du CAUE, 18 mars-18 avril 2009), Montreuil : Burozoïque, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2009.

³²¹ Cf. annexe 1 fig. 43 et 44.

³²² Site de l'artiste : http://hubrenard.free.fr/fra/index_fra.html

³²³ Cf. annexe 2 p. 60.

*chez des petits éditeurs indépendants, voire l'édition dans le cercle commercial de la grande diffusion*³²⁴. ».

Il précise que les limites rencontrées lors de l'édition des livres par des éditeurs sont les mêmes que celles de l'autoédition. Elles sont techniques et financières. Mais il insiste surtout sur les apports découlant de cette collaboration. Pour lui, les discussions et les propositions de l'éditeur sont constructives : « *Faire un livre c'est aussi résoudre des questions très pratiques. Mais le sculpteur aussi doit se plier aux caractéristiques du matériau qu'il sculpte* ».

L'artiste préfère pour ces catalogues d'exposition, l'édition à l'autoédition, car elle donne au livre un statut « *officiel* ». Pour le catalogue du Centre Limousin d'Art Contemporain de Limoges, l'autoédition était satisfaisante ; l'artiste ayant besoin de peu de moyen pour réaliser un livre « *pauvre et désuet, à l'image d'un petit centre d'art provincial et désargenté.* » A l'inverse, pour le projet d'« *Une monographie, catalogue suisse, propre et « bien fait* », l'artiste avait besoin de moyens accessibles par le biais d'une coédition³²⁵.

Il insiste aussi sur le fait que le passage de l'autoédition à la publication chez un éditeur n'a pas changé son rapport à la fabrication des livres. Les éditeurs de livres d'artistes sont ouverts et respectueux de ses volontés. La principale modification lors du passage de l'autoédition à l'édition ne réside pas dans la maquette, mais dans la diffusion du livre. L'artiste délègue cet aspect à l'éditeur. Les moyens mis en place par l'éditeur sont vécus comme une opportunité par l'artiste.

L'observation des livres et les propos de l'artiste nous permettent d'avancer que les éditeurs respectent les maquettes des artistes. L'artiste précise que Leszek Brogowski a accepté ses projets sans aucune modification. L'éditeur travaille dans l'idée de respecter le projet de l'artiste.

Parfois, l'éditeur peut restreindre le projet de l'artiste et lui proposer des modifications dans la forme du livre. Des négociations de nature financière ou liée à une collection, peuvent être imposées à l'artiste³²⁶. Certains artistes comme Hubert Renard, apprécient d'ailleurs de travailler avec des contraintes matérielles. Les artistes acceptent donc parfois des idées et des projets qui proviennent des éditeurs.

La négociation entre l'artiste et l'éditeur peut porter sur la forme de l'ouvrage et son contenu. Leszek Brogowski, dans son article intitulé *Voir le livre, voir le jour, comment*

³²⁴ Idem.

³²⁵ Ibid.

j'ai fabriqué et lu certains de « mes » livres, nomme cette négociation : le « *compromis négocié* »³²⁷. Pour l'éditeur, cette étape permet de déterminer les choix formels et matériels. Il souligne plus loin que la forme du livre peut résulter d'une négociation économique³²⁸. L'éditeur accepte aussi de se plier dans certains cas à la démarche de l'artiste. Il s'adapte à celle-ci en éditant le catalogue de l'exposition fictive *Stille Gesten*³²⁹ par exemple. Les Éditions Incertain sens ont aussi édité sous la forme d'un cd-rom³³⁰, la conférence donnée par l'artiste aux étudiants de l'Université³³¹. Hubert Renard dévoile au cours de celle-ci que son exposition est fictive. Ce type de proposition révèle que l'éditeur s'insère dans la démarche de l'artiste en la respectant.

Leszek Brogowski évoque aussi que la responsabilité de l'éditeur et de l'artiste interfère parfois dans l'impression du livre. La réalisation du livre est déléguée à la fois à l'éditeur, mais aussi à l'imprimeur. Au cours de la finalisation et de l'impression du livre, certaines modifications peuvent apparaître. Il revient sur l'étape de la fabrication du livre dans son article. Il révèle que parfois l'éditeur assume la « *responsabilité de l'ensemble de l'opération* »³³². » Le premier tirage de *Stille Gesten*³³³, d'Hubert Renard est allé au pilon avant que le livre ne soit réimprimé. Dans l'étape finale de l'impression, la responsabilité de l'éditeur peut malgré lui entraîner des modifications dans le projet initial de l'artiste. L'éditeur constate qu'en réalité, il ne s'agit pas d'arriver à une perfection de l'ouvrage imaginée par l'artiste³³⁴.

L'autoédition a donc été temporaire dans le cadre du travail de l'artiste. Celui-ci a préféré recourir au réseau d'éditeur afin d'obtenir une meilleure diffusion, plus de visibilité et un produit fini qui s'apparente à un livre ordinaire. Il est intéressant de constater que son livre *Hubert Renard : une Monographie*³³⁵, est un livre d'artiste consultable et empruntable dans la plupart des bibliothèques. Il est conservé très souvent en dehors des Réserves. Cette monographie fictive s'insère dans les rayons des

³²⁶ Les éditeurs lui imposent peu de chose, en dehors d'uls qui dans le cadre de sa collection impose un format, un nombre de pages et un type de papier.

³²⁷ BROGOWSKI Leszek, « *Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué et lu certains de « mes » livres* », dans *Le Livre et l'artiste*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône et les Éditions Le mot et le reste, Marseille les 11 et 12 mai 2007, éd. Marseille, Le mot et le reste, 2007 (collection Formes), p.163.

³²⁸ Ibid.

³²⁹ cf. annexe 1 fig. 35 et 36.

³³⁰ RENARD Hubert, *La conférence des échelles*, Rennes : Éd. Incertain Sens, 2002 [cd rom] [projet d'artiste associé au livre *Stille Gesten*]

³³¹ Cf. annexe 1 fig. 38.

³³² Leszek Brogowski, « *Voir le livre voir le jour* » dans *Le livre et l'artiste...*, p. 160.

³³³ cf. annexe 2 p. 60 et 61.

³³⁴ Leszek Brogowski, « *Voir le livre voir le jour* » dans *Le livre et l'artiste...*, p. 161-162.

³³⁵ Galerie du CAUE [RENARD Hubert], *Hubert Renard : Une monographie*, Catalogue d'exposition (Limoges, Galerie du CAUE, 18 mars-18 avril 2009), Montreuil : Burozoïque, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2009.

bibliothèques ou dans des librairies à côté des autres catalogues et monographies. Le lien qu'il a tissé avec le réseau du livre d'artiste lui a permis de réaliser un projet qui s'apparente à un catalogue ordinaire. Le travail d'édition permet à l'artiste de se positionner par rapport au marché de l'art : «...j'ai découvert, après avoir publié mes premiers livres, leur pouvoir nocif sur le marché : une œuvre à grand nombre d'exemplaires, à petit prix, facilement transportable, que l'on range dans sa bibliothèque, facilement reproductible, une œuvre démocratique, universelle, qui dérange le système de valeur financière...³³⁶ ».

Certaines constantes apparaissent malgré la diversité des démarches artistiques dans ce second type. L'autoédition est donc envisagée par certains artistes en tant que mode opératoire ou solution dans la création. Elle est souvent une des conditions de la publication. Les artistes sont autonomes dans la création et la diffusion des livres. Certains livres s'apparentent plus à des livres minces. La forme du livre provient des contraintes techniques et financières. Les contraintes sont à l'origine de l'aspect fragile de certaines maquettes (notamment dans la reliure). Elles sont intégrées dans le processus de travail et transformées en solutions plastiques. Les livres sont minces, mais s'apparentent le plus souvent à des livres ordinaires (ou des catalogues concernant Hubert Renard). Le nombre de tirage peu élevé provient aussi des contraintes rencontrées. Sauf quelques exceptions, les livres ne sont ni numérotés ni signés. Les prix sont peu onéreux.

L'autoédition n'exclut pas une collaboration, effective ou non, avec des éditeurs spécialisés. L'éditeur aide l'artiste à construire et réaliser son projet tout en respectant ses idées. Les artistes bénéficient des moyens mis à disposition par les éditeurs notamment d'un plus grand nombre de tirages et d'une meilleure diffusion. La démarche de l'artiste et les solutions plastiques mises en place lors de l'autoédition sont reprises dans les éditions produites par des éditeurs. En général les modifications apparentes sur les maquettes concernent des mentions liées à ces derniers.

Le colophon, souvent plus développé, est une des constantes dans les éditions lors de collaboration avec des éditeurs. Les prix des livres peu élevés sont le plus souvent conservés. Les éditeurs n'imposent pas non plus aux artistes de signer ou de justifier les exemplaires.

Quand l'artiste passe par un éditeur pour éditer ses livres, celui-ci prend certains risques concernant la forme finale de son œuvre. Des négociations et des compromis peuvent

³³⁶ Cf. annexe 2 p. 63.

rentrer en jeu. La forme définitive du livre découle d'un dialogue entre l'éditeur et l'artiste qui va déterminer toutes ses parties constituantes. La publication qu'elle soit autoéditée ou éditée joue un rôle important au sein de leurs démarches artistiques. Les artistes recherchent un produit fini de qualité à travers la collaboration avec des éditeurs et une diffusion élargie.

Dans le dernier type analysé, l'autoédition est un élément fondateur dans les démarches des artistes Jean-Jacques Rullier, Céline Duval et Eric Watier.

3. Une autoédition fondatrice dans la démarche de l'artiste

Dans ce troisième type, l'autoédition peut être envisagée en tant qu'élément fondateur dans la création et la démarche de l'artiste. Cette catégorie est associée aux livres de Jean-Jacques Rullier, Céline Duval et Eric Watier. L'autoédition est au centre de leurs démarches artistiques. Ils conservent une autonomie dans toutes les étapes de la création de l'autoédition à la diffusion du livre. Les artistes pratiquent une autoédition qui est continue même s'ils collaborent avec de nombreux éditeurs.

Dans cette catégorie, la nature des livres autoédités s'apparente plus à des livres minces. Les artistes n'inscrivent pas leurs livres dans une pérennité. Nous verrons si cette composante perdure lors de l'édition des livrets par des éditeurs.

3.1 Jean-Jacques Rullier

Dans la démarche de l'artiste Jean Jacques Rullier (1962) l'autoédition a une place importante des années 1990 à nos jours.

L'artiste, qui voyage beaucoup, réalise des collectes de différents objets : des éléments tridimensionnels issus du quotidien, des photographies ou des petits supports graphiques (cartes postales, papiers d'emballage, etc.).

La promenade et l'errance sont deux points majeurs dans sa démarche. La première phase de sa méthode de travail est centrée sur une observation attentive qui est ensuite suivie de l'étape de la collecte. Le jeu est aussi présent à travers son ordonnancement. L'humour est omniprésent, mais envisagé par celui-ci dans sa fonction de mise à distance³³⁷. Les dessins de l'artiste, réalisés dans des livres ou sur des affiches, rappellent ceux des manuels scolaires³³⁸. Il précise qu'il a été influencé par la relecture des livres d'apprentissages que l'on donne aux enfants : « *Ces opérations maintenant très simples et évidentes pour nous, demandaient à cet âge une réelle difficulté pour être réalisées. Mon travail peut consister aussi à faire revivre par un public adulte, cet effort*

³³⁷ Texte de Jean-Marc Huitorel dans Rullier Jean-Jacques, *La promenade en bord de mer*, Saint Nazaire : Editions MeMo, 2001 (non paginé).

Ce livre a été édité à la suite de la résidence de Jean-Jacques Rullier à Saint-Nazaire d'avril à juin 2000 et de son exposition au Grand Café de juin à octobre 2000.

³³⁸ Cf. annexe 1 fig. 48.

*pour saisir le monde*³³⁹. » Les livres de l'artiste sont souvent exposés dans le cadre d'expositions³⁴⁰.

L'artiste édite lui-même ses premiers livres dès 1989³⁴¹. Le premier livre créé par l'artiste *10 fonctions* est un exemplaire unique. Le livre est constitué de seize pages agrafées. Il mesure vingt et un par quinze centimètres. Les textes sont manuscrits et les dessins sont réalisés à l'encre noire sur du papier blanc. La couverture en carton est colorée en gris. Elle porte un titre manuscrit réalisé au crayon de graphite. Le dos du livret est en toile adhésive noire. L'artiste réalise de nombreux livres à partir de cette maquette.

Il autoédite à Paris la série de livre intitulées « Les âges de la vie » : *10 questions, 10 fonctions, 10 chemins et 10 épreuves*³⁴² de 1994 à 2006³⁴³. Les livres sont d'aspects modestes. Ils s'apparentent à de simples livrets imprimés en photocopie noir et blanc, rehaussés par endroits au crayon de couleur. Certains livres sont aussi enrichis d'une vignette imprimée en photocopie couleur. Les livres connaissent de nombreuses variantes et rééditions³⁴⁴. Le nom de l'artiste et le titre figurent en lettres capitales noires sur la première de couverture de tous les livres. Les couvertures sont réalisées à partir d'un carton gris ou de couleur ivoire. Les espacements et la typographie sont toujours identiques. Ils ne sont pas paginés, signés de la main de l'artiste sur la page de titre et numérotés sur la dernière page du livre.

Le plus souvent des pages de garde de papier imprimé (type emballage à motifs) sont insérées dans le livre. Les dessins sont coloriés au crayon de couleur. Les questions alternent avec les dessins dans les livres. La plupart des livres sont tirés à vingt ou à vingt-cinq exemplaires. Sur la dernière page du livre le colophon est épuré, car il mentionne le tirage, le copyright suivi du nom de l'artiste et la date d'édition. Le lieu d'édition n'est jamais mentionné. Les titres des livres évoquent l'idée du chemin et du

³³⁹ MATHIEU Didier, *Jean-Jacques Rullier, « Ceux qui partent et ceux qui restent »*, Brochure d'exposition (Saint-Yrieix-La-Perche, cdla, 7 novembre-23 décembre 2006), Saint-Yrieix-La Perche : Centre des livres d'artistes, 2006. (disponible sur le site <http://cdla.info/fr/expositions/jean-jacques-rullier>) (consulté en avril 2010)

³⁴⁰ Cf. RULLIER Jean-Jacques, *La promenade en bord de mer*, Saint Nazaire : Editions MeMo, 2001. (non paginé) Des vues d'expositions sont visibles dans le livre.

³⁴¹ Mathieu Didier, *Jean-Jacques Rullier, « Ceux qui partent et ceux qui restent »*, Catalogue d'exposition (Saint-Yrieix-La-Perche, cdla, 7 novembre-23 décembre 2006), Saint-Yrieix-La Perche : Centre des livres d'artistes, 2006.

³⁴² Exemplaires de la série consultés allant de 1994 à 1999 :

RULLIER Jean-Jacques, *10 questions, développe ta pensée logique*, Paris : Jean-Jacques Rullier, 1994. Ex. n° 12/20. 21,9x17 [Série : Les âges de la vie]

RULLIER Jean-Jacques, *10 fonctions*, Paris : Jean-Jacques Rullier, 1997. Ex. n° 14/25. 21,9x17. [Série : Les âges de la vie]

RULLIER Jean-Jacques, *10 chemins, développe ton sens de l'orientation*, Paris : Jean-Jacques Rullier, 1997. Ex. n° 7/20. 21,9x17. [Série : Les âges de la vie]

RULLIER Jean-Jacques, *10 épreuves, évalue l'état actuel de votre mémoire*, Paris : Jean-Jacques Rullier, 1999. Ex. n° 14/25. 21,9x17 [Série : Les âges de la vie]

³⁴³ Cf. annexe 1 fig. 45-48.

³⁴⁴ Cf Liste des livres de l'artiste sur le site du Cdla : <http://cdla.info/en/collection/rullier-jean-jacques>

parcours. Ces éléments caractérisent la démarche de l'artiste-voyageur. Les dessins décrivent des activités ordinaires (domestiques, scolaires ou religieuses). Jean-Jacques Rullier s'inspire du quotidien et nous en propose une nouvelle lecture. La lenteur d'exécution fait partie intégrante du processus de création de l'artiste. L'artiste dessine minutieusement, rehausse ses dessins avec du crayon de couleur sur certaines pages, et apporte une grande attention aux détails minuscules.

La thématique de l'apprentissage est présente dans les livres de l'artiste. Pour la série de livres intitulée *les âges de la vie (10 questions, 10 fonctions, 10 chemins et 10 épreuves)* il s'est inspiré des tests d'évaluations de la mémoire ou de la logique d'une personne en fonction de son âge. Les livres sont constitués de nombreuses questions ou d'épreuves illustrées, soit par des dessins de parcours, soit par des dessins dans lesquels il faut relier une chose à une autre³⁴⁵. Par exemple : « *Pierre vient de se brûler. Trace en rouge le chemin que fait l'influx nerveux jusqu'au cerveau*³⁴⁶. »

Dans le livre *10 chemins*³⁴⁷, dix dessins invitent le lecteur à retrouver le bon trajet pour relier un point de départ à un point d'arrivée. Certains parcours sont anodins et d'autres sont plus complexes. Dans les deux derniers dessins du livre, le monde est en guerre et Jean doit retrouver le chemin de sa maison. Le parcours est semé d'obstacles. La représentation du monde est parfois moins enfantine.

Les autres livres de l'artiste sont des recueils de documents collectés et classés. Au cours de ses voyages, l'artiste prend le temps de collecter. Il est ensuite question d'un classement à partir des documents rassemblés. La collecte est le point de départ de plusieurs livres que l'artiste a édités.

*Fortune Cookies*³⁴⁸ est un autre exemple d'autoédition³⁴⁹. L'artiste crée ce livre à New York en 1999 à partir d'objets trouvés dans les boutiques de China Town³⁵⁰. Il a repris un petit cahier chinois ayant une reliure cousue. Le livret n'est pas paginé et protégé par une pochette de papier cristal. Une étiquette de papier blanc est collée sur la première page de couverture. Elle porte les mentions du titre et de l'auteur. L'artiste a ensuite collé à l'intérieur des pages des bandes de papier issues des friandises appelées « fortune cookies ». Patiemment collectés ces fragiles rubans de papier ont été soigneusement

³⁴⁵ Cf. annexe 1 fig. 48.

³⁴⁶ RULLIER Jean-Jacques, *10 chemins, développe ton sens de l'orientation*, Paris : Jean-Jacques Rullier, 1997. Ex. n° 7/20. 21,9x17. [Série : Les âges de la vie]

³⁴⁷ RULLIER Jean-Jacques, *10 chemins, développe ton sens de l'orientation*, Paris : Jean-Jacques Rullier, 1997. Ex. n° 7/20. 21,9x17. [Série : Les âges de la vie]

³⁴⁸ RULLIER Jean-Jacques, *Fortune cookies*, New-York : Jean-Jacques Rullier, 1999. 18x16.

³⁴⁹ Cf. annexe 1 fig. 49 et 50.

³⁵⁰ MATHIEU Didier, *Jean-Jacques Rullier, « Ceux qui partent et ceux qui restent »*, Catalogue d'exposition (Saint-Yrieix-La-Perche, cdla, 7 novembre-23 décembre 2006), Saint-Yrieix-La-Perche : Centre des livres d'artistes, 2006.

dépliés puis insérés dans le livre³⁵¹. Le livre a fait l'objet d'une réédition en 2006 (20 exemplaires). En novembre 2001 l'artiste a édité de nouveau un livre qui se nomme *Fortune Cookies* lors d'un voyage cette fois à Melbourne³⁵². Le carnet a été acheté dans le quartier chinois de la ville. Il est assemblé à partir de pages de papier de riz beige. L'artiste a collé les mêmes prédictions lisibles sur les friandises sur les pages de gauche. Une étiquette blanche, portant les mentions de titre et d'auteur, est aussi présente sur la première page de couverture. Le livre a été tiré à vingt exemplaires.

L'autoédition trouve naturellement sa place dans la création de l'artiste-voyageur qui édite des livres, au cours de ses déplacements et de ses collectes. Le processus de création s'inscrit dans une lenteur³⁵¹ et dans un souci de réalisation minutieuse.

Les derniers exemples étudiés s'inscrivent aussi dans cette pratique de la collecte, mais ont été édités par des éditeurs. Le livre *10 exemples*³⁵³, est une édition limitée à cent exemplaires de différents papiers trouvés et de petits éléments rassemblés. Le livre est aussi constitué de nombreuses intercalaires en papier de soie transparent. Il a été édité en 1994 par Sixtus Editions à Limoges. La couverture est imprimée en offset sur papier ivoire. La typographie et la présentation des livres de l'artiste sont conservées en dehors de la reliure réalisée à l'aide de trois attaches parisiennes et d'un colophon plus développé. Il est intéressant de relever que dans le colophon l'éditeur a précisé qu'il était l'initiateur de ce projet. Le livre consulté est signé et justifié au colophon comme la plupart des livres autoédités par l'artiste.

Le livre *10 boucheries*³⁵⁴ édité par le même éditeur dans la collection RDM 10+ en 1998 présente des caractéristiques similaires (100 exemplaires)³⁵⁵. Le fascicule regroupe dix papiers d'emballage de boucheries collectés dans le monde³⁵⁶. La suite des dix papiers est classée selon leurs motifs, du plus figuratif au plus abstrait. Ils sont aussi constitués d'intercalaires en papier de soie transparent³⁵⁷. Ce travail minutieux se poursuit dans les livres édités par des éditeurs de livre d'artiste. Il est aussi présent dans le livre *12 Astros*³⁵⁸ édité par le Centre des livres d'artistes à Saint Yrieix-la-Perche, en 2006³⁵⁹. Le livre, tiré à cinquante exemplaires numérotés et signés, est constitué de douze tickets de jeu à gratter « Astros ». Les tickets alternent avec des intercalaires en papier de soie de

³⁵¹ Cf. annexe 1 fig. 50.

³⁵² Cf. Liste des livres de l'artiste sur le site du Cdla : <http://cdla.info/en/collection/rullier-jean-jacques>

³⁵³ RULLIER Jean-Jacques, *10 exemples*, Limoges : Sixtus Editions, 1994. Ex. n° 40/100. 18x26.

³⁵⁴ RULLIER Jean-Jacques, *10 boucheries*, Limoges : Sixtus Editions, 2003. [Date de création 1998] Ex. n° 58/100. 18x26.

³⁵⁵ Cf. annexe 1 fig. 51 et 52.

³⁵⁶ Cf. annexe 1 fig. 52.

³⁵⁷ Cf. Liste des livres de l'artiste sur le site du Cdla : <http://cdla.info/en/collection/rullier-jean-jacques>

³⁵⁸ Cf. annexe 1 fig. 53.

³⁵⁹ Cf. Liste des livres de l'artiste sur le site du Cdla : <http://cdla.info/en/collection/rullier-jean-jacques>

couleur. La reliure est réalisée à l'aide d'attaches parisiennes. Dans le cadre de la collaboration avec les éditeurs Sixtus Editions à Limoges et le Centre des livres d'artistes à Saint Yrieix-la-Perche, tous deux dirigés par Didier Mathieu, les maquettes des livres semblent découler d'une négociation entre l'artiste et l'éditeur. Les couvertures des livres édités présentent des similitudes, mais sont différentes des livrets autoédités par l'artiste. La démarche de l'artiste semble être respectée à travers cette collaboration. Un travail minutieux identique se profile dans les pages intérieures du livre lors de l'édition. Le même processus de création basée sur la collecte est mis en place dans le cadre du projet élaboré avec un éditeur.

Une certaine fragilité se dégage des livres. Elle provient des papiers imprimés ou des papiers de soie transparents insérés dans les livres³⁶⁰. Ils peuvent aussi être envisagés en tant que témoignage car ils enregistrent les différentes traces laissées par les hommes. Le recours au livre est effectué parce qu'il représente un nouvel espace d'exposition des travaux de l'artiste. Il est aussi l'incarnation de la promenade qui a une place centrale dans sa pratique³⁶¹. Le livre est un objet de circulation doté de ses lois propres. Il permet à l'art de circuler et de se promener de lecture en lecture.

L'autoédition du livre est un élément récurrent dans la démarche de l'artiste mais n'exclut pas une collaboration avec des éditeurs spécialisés. Ceux-ci mettent des moyens à son service et s'adaptent à sa démarche artistique.

³⁶⁰ Cf. annexe 1 fig. 53.

³⁶¹ Texte de Jean-Marc Huitorel dans RULLIER Jean Jacques, *La promenade en bord de mer*, Saint Nazaire : Editions MeMo, 2001. (non paginé)

3.2 Céline Duval

Céline Duval pratique une autoédition et une autodiffusion de manière continue. Elle est tout de même jalonnée par différentes collaborations avec des éditeurs à travers des projets de coédition ou d'édition. Elle collabore aussi avec d'autres artistes et donc réintroduit la notion de coauteur³⁶². Tout son travail artistique est une œuvre d'édition. Les livres sont souvent diffusés dans le cadre d'expositions³⁶³.

L'autoédition et l'autodiffusion sont au cœur de sa pratique artistique. L'autoédition s'effectue sous le nom « doc.cd » qui signifie « documentation céline duval »³⁶⁴. L'artiste revient sur cette appellation dans un entretien mené par Jérôme Dupeyrat³⁶⁵. Elle révèle qu'elle a créé sous cette appellation sa micro-entreprise en 1999 et que sa démarche est axée sur une « tentative de documenter le monde »³⁶⁶. Elle considère cette appellation comme son nom d'artiste et insiste sur le fait qu'elle doit être écrite avec des lettres minuscules : « *Il y a dans la majuscule quelque chose de l'ordre de la supériorité et de la révérence auquel je ne veux pas adhérer* »³⁶⁷. Cette pratique rappelle les publications de l'artiste Herman de Vries qui a choisi d'écrire tout en minuscule pour manifester son opposition à toute forme de pensée hiérarchique. La démarche de l'artiste rappelle aussi les pratiques artistiques de Christian Boltanski ou Hans-Peter Feldmann dans les années 1970. Mais l'artiste recherche moins la dimension anthropologique des images³⁶⁸. L'expression « *art conceptuel des familles* » proposée par Pierre Leguillon dans un article s'applique bien à cette démarche artistique³⁶⁹.

L'artiste rassemble et collecte depuis 1990 des photographies variées : clichés d'amateurs, certes postales, images découpées dans les magazines, récupérées sur les marchés aux puces ou dans les albums de famille ainsi que ses propres images. La plupart des photographies proviennent des années 1950 à 1970. Elle s'intéresse à travers

³⁶² La collaboration entre différents auteurs dans le cadre d'un livre est une des caractéristiques des publications Fluxus.

³⁶³ Cf. annexe 1 fig. 89-91.

³⁶⁴ Cf. annexe 1 fig. 64.

³⁶⁵ DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval », 2.0.1, *Revue de Recherche sur l'art du XIXe et XXe siècle*, Février 2010, p. 1-12 (disponible sur le site http://www.doc-cd.net/Pdf/REVUE-201_DCD_DUPEYRAT-09.pdf?/revuesdartistes/celine-duval/) (consulté en mars 2010).

³⁶⁶ DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval » 2.0.1, *Revue de Recherche sur l'art du XIXe et XXe siècle*, ..., p. 1.

³⁶⁷ DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval »..., p. 2.

³⁶⁸ LEGUILLON Pierre, « L'art conceptuel des familles » dans Musées de la ville de Strasbourg, *Instants anonymes*, Catalogue d'exposition (Strasbourg, Musée d'art moderne, 4-14 septembre 2008), Strasbourg, Musées de la ville, 2008, p. 135 (disponible sur le site <http://www.doc-cd.net/Pdf/HORIZONS_LEGUILLON_FR.pdf>) (consulté en février 2010).

³⁶⁹ LEGUILLON Pierre, « L'art conceptuel des familles » dans Musées de la ville de Strasbourg..., p. 134-137.

les images à la traversée du temps³⁷⁰. Elle a commencé à découper des images dans des magazines publicitaires dès l'âge de douze ans. Lorsqu'elle a intégré l'Ecole des Beaux-arts, elle a poursuivi ce travail de collecte d'images. Elle a ajouté plus tard des photographies privées dites « d'amateurs » à son fonds. Les images sont aussi téléchargées sur Internet ou sur des sites de partages de fichiers.

Les stéréotypes émergent d'eux même dans les publications sous l'effet de l'accumulation³⁷¹. L'artiste travaille à partir de ce jeu, car elle recherche des images semblables à partir des thèmes qui sont récurrents. Elle souhaite aussi révéler à travers son travail nos comportements de consommateurs : « *Toutes ces images sont mon vocabulaire, et j'espère aujourd'hui dépasser le stade du classement de stéréotypes pour trouver mon écriture, parler et montrer notre histoire, montrer comment on construit et détruit notre monde*³⁷² ». Elle repense la question des rapports entre l'art et la vie à travers son projet de documentation. Les images témoignent de ce qui est propre à la vie humaine et de ce qu'il y a d'universel³⁷³. Elle opère un déplacement de l'image du privé au public à travers la diffusion³⁷⁴.

Dans la documentation, tout est classé par type d'images et par thèmes. Ce classement est en évolution permanente. L'artiste s'intéresse à ce que véhicule l'image et sa construction, plus qu'à son statut. Elle n'est pas dans une approche nostalgique des images, car elle les transforme. Les photographies sont modifiées, recadrées ou encore corrigées. La composition des images est très construite par l'artiste. Elle est attentive aux lignes verticales et horizontales et aux formes géométriques. Elle accorde dans ses publications un grand soin au choix des images et à leur ordre d'apparition. De nombreuses images se font écho dans les livres.

Le travail d'édition correspondait le mieux à sa recherche de désacralisation des images tout en permettant la diffusion de ses travaux. Elle tire des publications partir de ce fonds : estampes, livres, cartes postales et la *revue en 4 images*, envoyée par la poste à des abonnés. Elle réalise des diaporamas pour des conférences en images³⁷⁵ et quelques expositions³⁷⁶, mais privilégie l'espace du livre³⁷⁷. L'autodiffusion est aussi pensée par

³⁷⁰ DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval »..., p. 3.

³⁷¹ DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval »..., p. 3.

³⁷² DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval »..., p. 4.

³⁷³ COADOU François, « documentation céline duval », *Umelec # 13*, 2009. (disponible sur le site : http://www.doc-cd.net/Pdf/DCD_COADOU_09-FR.pdf) (consulté en mars 2010)

³⁷⁴ LEGUILLON Pierre, « L'art conceptuel des familles »..., p. 134.

³⁷⁵ DUVAL Céline, *Le langage des images* [conférence en ligne], 1^{er} avril 2008, Lyon, Bibliothèque Municipale, 2008 disponible sur le site <http://php.bm-lyon.fr/video_conf/detail.php?id=214> (consulté en janvier 2010).

³⁷⁶ Par exemple celle à Sémiose en 2009.

³⁷⁷ DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval »..., p. 11.

l'artiste³⁷⁸. L'artiste présente son fonds documentaire sur son site Internet³⁷⁹ ainsi que ses publications. Le site de l'artiste est un outil essentiel pour diffuser les livres et peut aussi être considéré en tant qu'espace de création. Les livres peuvent être directement commandés sur son site et payés en ligne³⁸⁰.

La publication et l'imprimé ont donc une place centrale dans son travail. Dès le début de sa pratique, les publications s'apparentent à des petits fascicules, le plus souvent pliés ou agrafés. Elles sont constituées de peu de pages et de reproductions photographiques retravaillées par l'artiste. Des variantes apparaissent dans les formats et les maquettes des livrets, mais Céline Duval conserve le plus souvent une maquette assez austère. Les publications éditées, coéditées ou autoéditées conservent la même esthétique minimaliste. Dans les livres de l'artiste, la prise de vue renforce en général la mise en page. La géométrie qui est présente dans la construction de l'image est renforcée par son contraste avec la géométrie construite de la page. L'agencement des images chaque fois différent dans les fascicules ajoute une certaine étrangeté.

Une des premières publications qui apparaît sur la liste des éditions et des publications de l'artiste présente sur son site³⁸¹, correspond à une coédition entre le Cneai à Chatou et l'École des Beaux-Arts de Caen en 2001³⁸². Ce livre ne possède pas de titre³⁸³. Il est constitué d'une série de cartes postales reproduites en couleur qui commence dès la première page de couverture. Le colophon est rejeté en quatrième de couverture. Celui-ci est assez discret et assimilé au dos de la carte postale reproduite³⁸⁴. Il mentionne notamment les noms des éditeurs et celui de l'artiste sous la forme « documentation céline duval », ainsi que la date d'édition et le nombre d'exemplaires (six cents). L'année suivante, elle a autoédité *Balade urbaine*³⁸⁵ à Houlgate (12 exemplaires). Ce petit livret est relié par deux agrafes et imprimé sur du papier photo. A la différence du livre précédemment décrit, l'artiste mentionne quelques données sur la première et la quatrième de couverture dans cette édition.

Au cours des années 2001 et 2002, Céline Duval a aussi coédité sept numéros de *cahiers d'images* avec Hans Peter Feldmann qui vit à Düsseldorf³⁸⁶. Cette collaboration semble

³⁷⁸ Dans le cadre de l'étude des publications de l'artiste, il m'a paru intéressant de participer à ce processus artistique en procédant à une commande de livre de l'artiste par l'intermédiaire de son site Internet.

³⁷⁹ cf. site de Céline Duval : Liste des publications et Éditions : <http://www.doc-cd.net/index2.html>

³⁸⁰ cf. site de Céline Duval : Liste des publications et Éditions : <http://www.doc-cd.net/index2.html>

³⁸¹ cf. site de Céline Duval : Liste des publications et Éditions : <http://www.doc-cd.net/index2.html>

³⁸² DUVAL Céline, [Sans titre], Chatou : Cneai, Caen : École régionale des Beaux-Arts, 2001. 500 ex. 10,5 x 14,5. [28p.]

³⁸³ Cf. annexe 1 fig. 55 et 56.

³⁸⁴ Cf. annexe 1 fig. 55.

³⁸⁵ cf. site de Céline Duval : Liste des publications et Éditions : <http://www.doc-cd.net/index2.html>

³⁸⁶ cf. site de Céline Duval : Liste des publications et Éditions : <http://www.doc-cd.net/index2.html>

avoir été importante dans le parcours de l'artiste. La filiation artistique entre les deux artistes est assez directe. Les publications de Céline Duval sont proches de celles de l'artiste. La pratique de la collecte est présente dans leurs démarches.

Hans Peter Feldmann collectionne des cartes postales, des photographies de journaux et des objets. Il puise dans un fonds d'images qu'il a réuni. Il a réalisé parmi ses publications de minces fascicules à couverture grise, de petits formats très divers, rassemblés sous une chemise marron en carton rigide. Ils sont publiés par l'artiste entre 1968 et 1974. Les publications sont simplement agrafées. Elles sont constituées de photographies en noir et blanc sans légendes. Le titre est souvent imprimé au tampon³⁸⁷. *Les cahiers d'images*, réalisés par les deux artistes, reprennent ces caractéristiques. Ce sont des petits fascicules de vingt-quatre pages au format légèrement variables. Ils sont imprimés en noir et blanc, agrafés et tirés à six cents exemplaires. La série d'images commence dès la première page de couverture et se poursuit jusqu'à la quatrième de couverture. Des données éditoriales apparaissent dans le livret à des endroits variés dans les pages intérieures du cahier. Ces caractéristiques sont appliquées dans la plupart des livres de l'artiste.

L'artiste édite ou coédite des livres avec de nombreux éditeurs dès 2001 : le Cneai à Chatou, Zédélé Éditions à Brest, Sémiose Editions à Paris, Le Centre des livres d'artistes à Saint Yrieix-la-Perche, (un) limited store à Marseille ou encore Alice Travel Publications à Paris³⁸⁸. *La revue en 4 images* de Céline Duval est aussi coproduite avec des éditeurs ou des artistes³⁸⁹. Elle est éditée mensuellement depuis 2001. L'artiste l'envoie par la poste à ses abonnés³⁹⁰. La coédition et la forme du livre proviennent de considération économique. Les contraintes sont transformées en processus de travail : « *Quatre images, c'était à la fois un moyen de créer un objet autonome, une série d'images faisant une histoire, et une façon de pouvoir recommencer tous les mois. L'idée étant qu'au fur et à mesure, la réunion de ces revues composerait une sorte de livre. Un livre diffus, un livre en devenir, envoyé aux abonnés cahier par cahier*³⁹¹ ».

L'artiste recourt au réseau d'éditeurs de livres d'artistes, mais conserve parallèlement son activité d'autoédition. L'analyse des livres, coédités et édités par des éditeurs ou autoédités, révèle des similitudes notamment à travers leur nature de « petits livres ».

³⁸⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p.204.

³⁸⁸ cf. site de Céline Duval : Liste des publications et Éditions : <http://www.doc-cd.net/index2.html>

³⁸⁹ cf. liste des publications de Céline Duval sur le site du cdla : <http://cdla.info/fr/collection/duval-celine>

³⁹⁰ Dans cette revue qui s'apparente à un petit fascicule au format plié de 21,5x15,5cm, quatre images noires et blancs sont confrontées.

³⁹¹ DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval »..., p. 8.

Les livres *BADABOUM !*³⁹², *Les images de Guy : reculer pour mieux aimer*³⁹³ ou encore *Le Temps d'un été*³⁹⁴, sont édités par des éditeurs de 2002 à 2005. Une continuité s'opère avec les livres précédemment décrits.

Le livre *BADABOUM !*³⁹⁵ est édité par Alice Travel publications à Paris en 2002³⁹⁶. Ce petit fascicule rassemble peu de page et des illustrations couleurs (16x11 centimètres). Les pages du livre sont agrafées comme dans la plupart des livres de l'artiste. La série de photographie restitue une partie du jeu Badaboum et commence dès la première page de couverture. Comme dans les publications autoéditées, le colophon est discret. Il est rejeté en quatrième de couverture et mentionne les données habituelles.

Des caractéristiques similaires sont présentes dans les livres *Les images de Guy : reculer pour mieux aimer*³⁹⁷ et *Le temps d'un été*³⁹⁸.

*Les images de Guy : reculer pour mieux aimer*³⁹⁹, est un livre réalisé par Céline Duval et Loïc Beillet le Beherec. Il est édité par le Cneai à Chatou et l'Ecole des Beaux-Arts de Caen en 2004⁴⁰⁰. Ce livret est constitué de trente-deux pages simplement agrafées. Il a été imprimé en offset et tiré à mille exemplaires en couleur. L'éditeur apporte des moyens à l'artiste dont il ne dispose pas dans l'autoédition. Les tirages des livres de l'artiste étant plutôt de cent ou deux-cents exemplaires. La série commence dès la première page de couverture et toutes les données sont reléguées en quatrième de couverture⁴⁰¹. Le colophon au dos est assez discret et mentionne diverses données éditoriales. La maquette de l'artiste semble être respectée, mais l'éditeur a imposé des majuscules pour les noms propres. Céline Duval conserve des minuscules dans les livres qu'elle produit en général. Une autre différence réside dans la présence du code-barre en bas de la page⁴⁰². Le livre est constitué de photographies couleurs en pleines pages. Au centre, les feuilles se déplient et forment deux volets. On découvre une grande photographie couleur. Un jeu de similitude s'instaure dans les reproductions des

³⁹² DUVAL Céline, *BADABOUM !*, Paris : Alice Travel, 2002. 16x11. [12p.]

³⁹³ DUVAL Céline, BEILLET LE BEHEREC Loïc, *Les images de Guy : reculer pour mieux aimer*, Houlgate : Documentation Céline Duval, Chatou : Cneai, Caen : Éditions sensibles de l'art contemporain, 2004. 1000 ex. 21 x 14. [32p.]

³⁹⁴ DUVAL Céline, *Le Temps d'un été*, Brest : Zédélé éd., Houlgate, Documentation Céline Duval, 2005. 15x21. [16p.]

³⁹⁵ DUVAL Céline, *BADABOUM !*, Paris : Alice Travel, 2002. 16x11. [12p.]

³⁹⁶ Cf. annexe 1 fig. 57 et 58.

³⁹⁷ DUVAL Céline, BEILLET LE BEHEREC Loïc, *Les images de Guy : reculer pour mieux aimer*, Houlgate : Documentation Céline Duval, Chatou : Cneai, Caen : Éditions sensibles de l'art contemporain, 2004. 1000 ex. 21 x 14. [32p.]

³⁹⁸ DUVAL Céline, *Le temps d'un été*, Brest : Zédélé éd., Houlgate, Documentation Céline Duval, 2005. 15x21. [16p.]

³⁹⁹ DUVAL Céline, BEILLET Loïc, *Les images de Guy : reculer pour mieux aimer*, Houlgate : Documentation Céline Duval, Chatou : Cneai, Caen : Éditions sensibles de l'art contemporain, 2004. 1000 ex. 21 x 14. [32p.]

⁴⁰⁰ Cf. annexe 1 fig. 59-61.

⁴⁰¹ Cf. annexe 1 fig. 59 et 61.

⁴⁰² Cf. annexe 1 fig. 61.

photographies. Celui-ci est basé sur la récurrence de personnes positionnées de dos⁴⁰³. A la fin du livre, une personne est de face, ce qui crée une rupture dans la continuité de la série.

*Le temps d'un été*⁴⁰⁴, édité en 2005 à Brest par Zédélé est aussi un « petit livre »⁴⁰⁵. Il est constitué de seize pages agrafées et d'illustrations en noir et blanc. Les mêmes caractéristiques sont observables. La série de photographie commence dès la première page de couverture et l'intérieur est constitué de photographies⁴⁰⁶. Le colophon du livre est épuré et se situe sur la quatrième page de couverture. Celui-ci est divisé en deux parties. Dans la première, au-dessus de la photographie, le nom de l'artiste apparaît sous la forme « documentation céline duval » puis le titre. La seconde partie, située sous la photographie, mentionne le nom de l'éditeur, le lieu d'édition, la date, l'Isbn et le prix (3 euros)⁴⁰⁷. L'artiste bénéficie donc à travers le réseau d'éditeurs de livres d'artistes de plus de moyens. Notamment d'un plus grand nombre de tirages et de reproductions en couleurs. Les livres restent peu onéreux. Elle bénéficie aussi d'une meilleure diffusion au sein de ce réseau.

La pratique de l'autoédition de l'artiste s'intensifie dès les années 2005. Elle continue son activité d'édition à travers la réalisation de petits cahiers. *Le cahier de Tom 7 ans* et *Le cahier de Tom 6 ans* sont des éditions illimitées, imprimées en photocopies couleurs par l'artiste à Houlgate en 2005.

L'année suivante, elle édite *Le cahier du dimanche*⁴⁰⁸. Ce petit cahier noir est identique aux précédents. Il est relié avec des agrafes. Le titre est inscrit sur une étiquette blanche reproduite sur la première page de couverture⁴⁰⁹. Le logo de Céline Duval, créé par la graphiste Estelle le Coq, apparaît sous le titre dans ce même espace. Une règle du jeu est exposée sur la quatrième de couverture du livre⁴¹⁰.

Elle nous explique qu'il faut choisir un dimanche après-midi pluvieux et froid (ce jeu ne peut se dérouler à l'extérieur). Elle donne de nombreux détails sur son contenu : « rassembler un nombre indéterminé mais suffisant de magazines divers, variés et remplis d'images ». Puis poser des paires de ciseaux, des tubes de colle et choisir un cahier avec des pages blanches. Le jeu consiste à découper des images qui sont ensuite

⁴⁰³ Cf. annexe 1 fig. 59-61.

⁴⁰⁴ DUVAL Céline, *Le temps d'un été*, Brest : Zédélé éd., Houlgate, Documentation Céline Duval, 2005. 15x21. [16p.]

⁴⁰⁵ Cf. annexe 1 fig. 62-64.

⁴⁰⁶ Cf. annexe 1 fig. 62 et 63.

⁴⁰⁷ Cf. annexe 1 fig. 63.

⁴⁰⁸ DUVAL Céline, *Le cahier du dimanche*, Houlgate : édition doc-cd, 2006.

⁴⁰⁹ Cf. annexe 1 fig. 65-67.

⁴¹⁰ Cf. annexe 1 fig. 67.

collées par les joueurs à tour de rôle sur les pages du cahier. A travers cette règle du jeu le processus de création et de fabrication des livres mis en place par l'artiste est exposé. Le colophon à la suite de la règle mentionne le copyright du fabricant du cahier reproduit. Puis le nom de l'éditeur (« édition doc.cd »), son adresse mail, le lieu et la date d'impression (« imprimerie marie à honfleur »), le tirage (600 exemplaires, dont vingt agrémentés d'une pochette numérotée constituant l'édition originale), le prix (« 12 euros »), l'Isbn et la date du dépôt légal. Le colophon sur la quatrième de couverture mentionne donc toutes les données d'un livre ordinaire même s'il reste assez discret dans l'espace de la page.

A l'intérieur des images en couleurs reproduites sont collées selon le principe de la règle exposée⁴¹¹. Une distinction est effectuée entre la couverture et les pages intérieures à travers le choix du papier. Le papier utilisé pour la couverture est plus épais. Elle est aussi différenciée des pages intérieures par sa couleur noire et son titre. Le titre et le logo de l'artiste figurent sur la première page de couverture. Ce n'est pas une constante dans ses publications. L'absence de page de titre et la discrétion du colophon sont présentes dans de nombreux livres autoédités et édités.

*Les livres Tous ne deviendront pas artiste*⁴¹² et *Tous ne deviendront pas graphiste*⁴¹³ ont été édités par l'artiste en 2007. Ils sont constitués de peu de pages agrafées et de photographies en noir et blanc et en couleur. Leurs formats varient légèrement. Peu de chose distingue la couverture de l'intérieur du livre : Dans *Tous ne deviendront pas artiste*⁴¹⁴, le logo de Céline Duval apparaît sur la première page de couverture. Aucune mention ne est présente dans l'autre livre sur la première page de couverture. Sur cet exemplaire le logo est relégué au colophon. Le colophon très discret est rejeté en quatrième de couverture en bas de page dans les deux livres. Celui-ci est formé de la même manière : le titre, le nom de l'éditeur, l'adresse de l'artiste, l'Isbn, le prix, la mention du tirage et la date du dépôt légal. Dans le colophon de *Tous ne deviendront pas artiste*, elle remercie Hans Peter Feldmann, car des images sont issues d'une de ces expositions au « muséum für moderne Kunst » de Frankfort en 2002. L'artiste remercie la famille Lecoq dans *Tous ne deviendront pas graphiste*. Les photographies sont issues de leurs albums de famille.

⁴¹¹ Cf. annexe 1 fig. 66.

⁴¹² DUVAL Céline, *Tous ne deviendront pas artiste*, Houlgate : édition doc-cd, 2007. 200 ex. 21x 14,6.

⁴¹³ DUVAL Céline, LECOQ Estelle, *Tous ne deviendront pas graphiste*, Houlgate : édition doc-cd, 2007. 200 ex. 20x14.

⁴¹⁴ Cf. annexe 1 fig. 68-70.

La présentation des images commence dès la page de couverture. Elle marque le début et la fin de la série dans les deux livres. Dans *Tous ne deviendront pas graphiste*⁴¹⁵, le même système est repris, mais cette fois la photographie en noir et blanc est en pleine page. Une photographie identique est présente sur la première et la quatrième de couverture. Elle a été agrandie par l'artiste et pliée⁴¹⁶. Ce procédé est très présent dans le processus de conception et de fabrication des livres. Le travail sur le pli se poursuit dans ce livre à travers la réalisation d'une petite pochette. Elle a été soigneusement pliée par l'artiste. Estelle Le Coq est à l'origine des motifs bleus présents sur cette pochette associée au livre⁴¹⁷. Des photographies en couleur et en noir et blanc alternent dans les livres. Les dimensions des images reproduites varient dans l'espace de la page. De nombreux échos plastiques s'établissent entre les images. Leurs dimensions varient légèrement, leur forme et leur disposition en haut ou en bas de l'espace de la page créent d'autres petites variations.

Dans *Tous ne deviendront pas graphiste*⁴¹⁸, le système est un peu particulier. Certaines photographies sont en pleines pages et d'autres non. De nombreux motifs colorés, réalisés par Estelle Lecoq, sont présents à proximité des images. Les motifs de la graphiste sont réalisés à partir des signes de ponctuation. Elle reprend les motifs des photographies que le lecteur a entrevus sur les photographies. Ils sont omniprésents sur les tapisseries, nappes ou moquettes et témoignent des modes graphiques⁴¹⁹.

Céline Duval a inséré dans ce livre une feuille volante⁴²⁰. Sur celle-ci, une jeune fille tient une photographie à la main. Cette photographie est aussi présente dans le livre. Lorsqu'on compare cette photographie avec l'image reproduite dans le livre, le travail de recadrage effectué est révélé. Cette photographie est une sorte de mise en abyme du processus créatif de l'artiste centré sur le recadrage et la correction des images. Le recadrage effectué a permis de faire ressortir les motifs colorés du rideau.

De nombreuses scènes de la vie quotidienne d'une famille sont évoquées dans ce livre (le bain, la fête des rois, Noël). Sur les deux dernières pages, tous les motifs du livre constitués à partir de signes de ponctuation sont rassemblés⁴²¹. La collaboration entre les deux acteurs du livre se retrouve dans tout son espace. Notamment à travers la dispersion des motifs associés aux photographies de l'enveloppe aux pages intérieures.

⁴¹⁵ Cf. annexe 1 fig. 71-76.

⁴¹⁶ Cf. annexe 1 fig. 71 et 72.

⁴¹⁷ Cf. annexe 1 fig. 75.

⁴¹⁸ DUVAL Céline, LECOQ Estelle, *Tous ne deviendront pas graphiste*, Houlgate : édition doc-cd, 2007. 200 ex. 20x14.

⁴¹⁹ Cf. annexe 1 fig. 73 et 76.

⁴²⁰ Cf. annexe 1 fig. 76.

Céline Duval travaille souvent avec d'autres auteurs. Il est aussi question d'une collaboration avec l'artiste Nicolas Fructus dans l'*Edifice*⁴²² et la graphiste Estelle Lecoq dans *3 temps en 4 mouvements*⁴²³.

L'*Edifice* est formé de trois parties réalisées de 2008 à 2009⁴²⁴. La maquette est identique ainsi que le tirage (500 exemplaires). Elle est constituée de huit pages et d'images imprimées en noir et blanc en pleines pages. Le format du livret fermé est de 24,5 x 17 centimètres, mais une fois déplié celui-ci forme un poster de 49 x 68 centimètres⁴²⁵. Les éditions sont accompagnées d'une enveloppe portant un tampon réalisé par Estelle Le Coq.

Il est question du thème de la construction dans les photographies des éditions⁴²⁶. Dans *L'Edifice, partie III*⁴²⁷ des personnes photographiées posent devant divers édifices⁴²⁸. Le thème est aussi repris une fois le livret déplié, dans la reproduction du dessin de Nicolas Fructus. Il a représenté la tour de Babel sur ce poster. Le nom de l'artiste, la date de réalisation du dessin (2008) le titre du livre et les noms des deux auteurs sont notés à côté du dessin en petit caractères.

Céline Duval adapte la maquette qu'elle avait précédemment établie. Celle-ci se complexifie à travers le jeu de pli et de repli qui se profile dans la publication. La présentation du livre est épurée et les données éditoriales restent discrètes. Celles-ci sont reléguées sur une enveloppe accompagnant l'édition. Les données habituelles du colophon sont présentes en bas de l'enveloppe (logo de l'artiste, lieu d'édition etc.)⁴²⁹.

D'autres variations sont perceptibles à travers le projet de *3 temps en quatre mouvements*⁴³⁰ édité à Houlgate en 2009⁴³¹. Cet exemplaire a bénéficié d'un tirage plus important de 1500 exemplaires. Il est de plus grand format (20,5 x 29,7 cm) mais toujours relié par deux agrafes. Dans ce projet une distinction s'opère entre la page de couverture et les pages intérieures du livre. La couverture est réalisée dans un papier cartonné tandis que les pages intérieures sont réalisées dans un papier moins épais.

⁴²¹ Cf. annexe 1 fig. 74.

⁴²² DUVAL Céline, FRUCTUS Nicolas, *L'édifice, partie III*, Houlgate : édition doc-cd, 2009. 500 ex. 24x17.

⁴²³ DUVAL Céline, LECOQ Estelle, *3 temps en 4 mouvements*, Houlgate : édition doc-cd, 2009.

⁴²⁴ Cf. annexe 1 fig. 77-82.

⁴²⁵ Cf. annexe 1 fig. 80.

⁴²⁶ DUVAL Céline, *Le langage des images* [conférence en ligne], 1^{er} avril 2008, Lyon, Bibliothèque Municipale, 2008. (disponible sur le site <http://php.bm-lyon.fr/video_conf/detail.php?id=214>) (consulté en janvier 2010)

⁴²⁷ DUVAL Céline, FRUCTUS Nicolas, *L'édifice, partie III*, Houlgate : édition doc-cd, 2009. 500 ex. 24x17.

⁴²⁸ Cf. annexe 1 fig. 81 et 82.

⁴²⁹ Idem.

⁴³⁰ DUVAL Céline, LECOQ Estelle, *3 temps en 4 mouvements*, Houlgate : édition doc-cd, 2009.

⁴³¹ Cf. annexe 1 fig. 83-88.

Les motifs colorés représentés sur la page de couverture marquent un autre point de rupture entre l'extérieur et l'intérieur du livre. Le design de la couverture a été réalisé par Estelle Le Coq⁴³².

Une autre distinction s'opère dans cette édition, le titre et le nom de l'artiste apparaissant sur la première page de couverture en bleu. Ces deux données restent cependant effacées parce qu'elles se fondent avec les motifs graphiques.

Un principe similaire est observable sur la quatrième page de couverture. Les données éditoriales se fondent avec les motifs. Ces différences sont peut être liées au contexte d'émergence du livre. Le projet est contextualisé dans le livre sur la deuxième et la troisième page de couverture. Il a été réalisé à la suite de l'intervention de l'artiste à la médiathèque Jean-Louis-Curtis à Orthez⁴³³. Un texte explicatif est très détaillé sur la troisième page de couverture : « *les 24 pages intérieures de cette publication ont été réalisées dans le cadre du 1 % artistique de la réhabilitation de la médiathèque jean-louis curtis à orthez sur l'invitation de l'association image/imatge. l'œuvre est composée de 24 affiches, présentée au cours des 4 saisons. chaque saison est orchestrée en 3 temps : le repos, le travail, le divertissement. chaque temps est déployé en 2 affiches dos à dos (une photographie plein format et un pêle-mêle) présentées dans 3 saisons d'affichage sur le parvis de la médiathèque*⁴³⁴. »

Le travail de la minuscule se poursuit dans cette édition. Dans les pages intérieures, le même principe de présentation est poursuivi. Sur le recto de la page, l'affiche est restituée à l'échelle du livre et présentée en pleine page. Sur le verso le pêle-mêle d'images est restitué⁴³⁵. La maquette des livres de l'artiste n'est pas figée, mais s'adapte à la diversité des projets et des collaborations.

Dans la démarche de Céline Duval, l'autoédition et l'autodiffusion sont des éléments fondateurs. Elle dispose d'une plus grande liberté et de plus d'autonomie dans la création du livre⁴³⁶. L'artiste aime travailler avec les contraintes et l'économie de moyens qui découlent aussi de cette pratique⁴³⁷. L'usage du pli est récurrent dans le processus de création.

Elle recourt au réseau d'éditeurs de livres d'artistes parallèlement à ce travail d'autoédition. Des négociations peuvent être envisagées entre l'artiste et l'éditeur dans le cadre de certains projets. La collaboration avec des éditeurs ou des coéditeurs, dans le

⁴³² Cf. annexe 1 fig. 83 et 84.

⁴³³ Cf. annexe 1 fig. 85, 87 et 88.

⁴³⁴ DUVAL Céline, LECOQ Estelle, *3 temps en 4 mouvements*, Houlgate : édition doc-cd, 2009.

⁴³⁵ Cf. annexe 1 fig. 86.

⁴³⁶ Cf. annexe 2 p. 70.

cadre de *la revue en 4 images*, est envisagée en tant que solution pratique d'un point de vue financier. Mais aussi pour le stockage et la diffusion des livres. L'artiste considère ces échanges comme autant d'expériences enrichissantes. Ils sont d'ailleurs au cœur du projet de « la documentation céline duval »⁴³⁸.

L'observation des livres nous a permis de souligner que les solutions plastiques mises en place par l'artiste dans les livres autoédités et édités sont similaires. Une des caractéristiques des livres réside dans ce genre de petits livres. Elle perdure dans les livres édités ou coédités et lors des collaborations menées avec d'autres auteurs. La maquette des livres de l'artiste n'est pas figée, mais s'adapte à la diversité des projets et des collaborations tout en conservant cet aspect.

Le livre est envisagé dans le genre *ephemera*. Ce terme est utilisé pour désigner toute intervention imprimée de circonstance : cartes, envois postaux d'artistes autres que les tracts et magazines épisodiques. Une grande fragilité découle de l'observation des publications. Les quelques livres achetés à l'artiste s'abîment très rapidement. Lors de l'envoi du colis, ou de la création du livre, elle recourt très souvent à l'utilisation d'emballages variés confectionnés avec soin (enveloppes, pochettes plastiques etc.). Ils témoignent peut-être d'une volonté de protéger et conserver ces petits livres⁴³⁹.

Le fascicule, en tant que médium artistique, tisse des liens étroits avec celui de la photographie à travers cette non-inscription dans quelque chose de l'ordre de la pérennité.

⁴³⁷ DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval »..., p. 7.

⁴³⁸ DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval »..., p. 9 et 10.

⁴³⁹ Cf. annexe 1 fig. 92.

3.4 Eric Watier

Le travail d'Eric Watier⁴⁴⁰ (1963) est centré sur la notion d'édition⁴⁴¹. L'artiste réalise aussi des « livres minces » selon l'expression d'Herman de Vries. Il crée depuis 1981 et les diffuse sous la forme de don depuis 1996⁴⁴². Cette pratique de l'autoédition n'exclut pas une collaboration avec de nombreux éditeurs du réseau des livres d'artistes dès les années 2000.⁴⁴³ L'artiste a défini une nouvelle économie de l'œuvre.

A la fin de l'année 1992, l'éditeur Sébastien Morlighem propose à Eric Watier de publier un recueil de dessins⁴⁴⁴. L'artiste envisage plutôt de réaliser une publication mensuelle de vingt-quatre pages pendant un an, présentant les dessins effectués dans le mois. Les livres ont un petit format identique et sont imprimés par photocopie en noir et blanc à deux-cents exemplaires. L'artiste précise, dans un article intitulé *Faire un livre c'est facile*⁴⁴⁵, que la photocopie est un outil efficace avec ses propres défauts : « *C'est une machine très grossière, sans nuances. Beaucoup plus brute que l'offset dans la restitution des gris, peu précise dans les calages et gourmande en marges, elle oblige à repenser le lien entre l'original et la copie. Il ne faut pas photocopier un dessin ou une photographie en espérant retrouver l'original, mais photocopier avec l'idée qu'apparaîtra un nouvel objet ayant des qualités propres*⁴⁴⁶. »

Il découle de cette opération un nouvel ensemble de dessins ayant ses propres qualités. L'artiste cherche à s'éloigner des dessins originaux. Il décide d'opter pour un livre ordinaire formé d'une page de couverture et de quelques pages agencées dans un ordre déterminé à l'intérieur. Les livres réalisés avec l'éditeur en 1993, sont imprimés sur du papier recyclé ordinaire puis agrafés. La couverture est imprimée sur un papier plus épais et porte les mentions du nom de l'artiste « Eric Watier », du titre qui varie selon les mois de janvier à décembre, puis de la date « 1993 »⁴⁴⁷. A l'intérieur, une page de titre reprend le titre de la page précédente en lettres noires majuscules. Le nom de l'éditeur et son adresse apparaissent sur la quatrième de couverture.

⁴⁴⁰ Eric Watier est artiste et un enseignant à l'Ecole nationale supérieure d'architecture de Montpellier.

⁴⁴¹ Cf annexe 2 p. 66.

⁴⁴² cf. liste des publications de l'artiste sur le site du cdla : <http://cdla.info/fr/collection/watier-eric>

⁴⁴³ MATHIEU Didier, *Eric Watier, livres*. Brochure d'exposition (Saint-Yrieix-la-Perche, centre des livres d'artistes 17 septembre-10 octobre 2003), Saint-Yrieix-la-Perche, centre des livres d'artistes, 2003. (disponible sur le site < <http://cdla.info/fr/expositions/eric-watier-livres>>) (consulté en avril 2010).

⁴⁴⁴ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau, nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p.73.

⁴⁴⁵ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.73-80.

⁴⁴⁶ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.73.

⁴⁴⁷ WATIER Éric, *Janvier*, Formerie : Sébastien Morlighem, 1993. [200 ex.] 21x13,5. 24p. [Série de livres consultées allant de Janvier à Décembre]

Dès cette première édition, l'enjeu du livre réside pour l'artiste dans la nature reproductible de ce qu'il contient. Le livre est un objet différent qui possède sa valeur propre après l'utilisation du photocopieur. Il recherche la perte de l'original afin de modifier la valeur du livre. L'artiste apprécie aussi de travailler dans un temps rythmé⁴⁴⁸.

Après cette première expérience, les premiers livres autoédités par l'artiste sont des recueils de textes qui correspondent à des petites descriptions. *Choses vues entre Bayonne et Montpellier* (Montpellier, 1994) où il est question d'architecture puis *Choses vues en allant à Barcelone* (Montpellier, 1995 et rédigé en 1994) et *Choses vues à Frontignan-plage*⁴⁴⁹ (Montpellier, 1996, rédigé en 1994) décrivent plutôt des objets ou des petits événements⁴⁵⁰. Dans ses petits livres imprimés en photocopie noir et blanc, il est toujours question des notions d'original et de reproduction. Les livres sont constitués de vingt-quatre pages pour le premier et de seize pages pour les deux autres qui sont agrafés. Ils mesurent environ 21 x 13,5 centimètres et leurs couvertures est aussi en papier recyclé. Les tirages des livres sont illimités⁴⁵¹.

En octobre 1996, l'artiste travaille sur une série de nouveaux livres⁴⁵². Il travaille uniquement avec des images déjà publiées qu'il reproduit dans les livres. L'image est modifiée selon les formats et les manipulations de l'artiste. *Architectures Remarquables*⁴⁵³ est une série de plusieurs cahiers éditée par l'artiste à Montpellier d'octobre 1996 à mars 1997. Cette édition est aussi illimitée. Les livres sont constitués de quatre pages agrafés et mesurent 19,5 x 14 centimètres. Ils sont imprimés en photocopie noir et blanc. La couverture est imprimée sur du carton recyclé beige. Par exemple, dans *Architectures Remarquables (premier cahier)*⁴⁵⁴, le titre est l'unique donnée qui apparaît sur la première page de couverture⁴⁵⁵. Une photographie en noir et blanc de maison est reproduite sur les deux pages intérieures. Par un jeu de transparence, la maison ressort sur la couverture de couleur claire.

Sur la quatrième de couverture, le nom de l'artiste est mentionné et s'inscrit dans l'espace de la page de la même manière que le titre sur la première de couverture. Le livre et les données éditoriales sont donc épurés dans les publications de l'artiste.

⁴⁴⁸ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.73.

⁴⁴⁹ Cf. annexe 1 fig. 93 et 94.

⁴⁵⁰ Cf. liste des publications de l'artiste sur le site du cdla : <http://cdla.info/fr/collection/watier-eric>

⁴⁵¹ Cf. liste des publications de l'artiste sur le site du cdla : <http://cdla.info/fr/collection/watier-eric>

⁴⁵² WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.75.

⁴⁵³ Cf. liste des publications de l'artiste sur le site du cdla : <http://cdla.info/fr/collection/watier-eric>

⁴⁵⁴ WATIER Éric, *Architecture remarquable (premier cahier)*, Montpellier : Éric Watier, 1997. Ed. illimitée. 19,5x14.

⁴⁵⁵ Cf. annexe 1 fig. 97 et 98.

Un papillon de désabonnement est joint à la publication. Celle-ci était diffusée arbitrairement à une cinquantaine de personnes. L'artiste reprend des cartes postales de bâtiments ordinaires. Il précise que « *le remarquable, dans ces cartes, ce ne sont donc pas les bâtiments (sans qualités), mais leur existence en tant qu'images, c'est à dire en tant qu'objets déjà remarquables, photographiés, édités et vendus malgré leur trivialité*⁴⁵⁶. »

En 1997 et 1998 il réalise toujours à Montpellier, *Paysages avec retard* (cinq carnets et un livret de juin à octobre 1997) et *Sous paradis* (1998) qui exploitent les photographies de petites annonces donc des images déjà fabriquées⁴⁵⁷. Les livres de *Paysages avec retard* sont composés de quatre pages agrafées, ont un format identique (13,1x9,2 cm) et sont imprimés en photocopie noir et blanc.

La couverture est imprimée sur papier kraft de couleur brique et un papillon de désabonnement est joint avec la publication.

*Sous-paradis*⁴⁵⁸ est aussi une édition illimitée de seize pages agrafées et de petit format (21x13,5 cm)⁴⁵⁹. Les livres sont imprimés en photocopie noir et blanc sur du papier recyclé gris. Dans l'exemplaire consulté, le titre est mentionné sous la reproduction d'une photographie, sur la première page de couverture. Dans les pages intérieures, des photographies de jardins et de maisons sont reproduites en noir et blanc. Le nom de l'artiste apparaît sur la quatrième de couverture, au même emplacement que celui du titre sur la première de couverture.

L'artiste travaille avec des images de petites annonces de terrain à vendre⁴⁶⁰. Il crée la mention « domaine public » pour ses livres. Il a la volonté de faire tomber ses travaux dans le domaine public⁴⁶¹. Cette mention accompagne les images dans *Paysages avec Retard* : « *Cette mention signale certes la volonté de mettre les images elles-mêmes dans le domaine public (en autoriser appropriation, la copie), mais elle signale surtout l'appartenance des paysages eux-mêmes au domaine public. Ils sont notre domaine public*⁴⁶². »

Les papillons de désabonnement présents dans les livres correspondent à leur mode de diffusion mis en place par l'artiste. Celui-ci s'est inspiré de la revue *Potlatch*⁴⁶³,

⁴⁵⁶ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.75.

⁴⁵⁷ cf. liste des publications de l'artiste sur le site du cdla : <http://cdla.info/fr/collection/watier-eric>

⁴⁵⁸ WATIER Éric, *Sous-paradis*, Montpellier : Éric Watier, [1998].

⁴⁵⁹ Cf. annexe 1 fig. 95 et 96.

⁴⁶⁰ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.76.

⁴⁶¹ Il est à l'origine de la création de la revue *Domaine public* en août 1997. Cette publication est apériodique, gratuite, libre de droits et à tirages illimités. Il invite des artistes à publier des travaux faisant partie du domaine publique.

⁴⁶² WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.76.

⁴⁶³ La revue *Potlatch* est créée par Guy Debord et les membres de l'International lettriste en 1954.

envoyée gratuitement. *Architectures remarquables, Un intérieur* (un parmi dix), *Paysage avec retard* et *Sous paradis* ont été envoyés arbitrairement à cinquante personnes par la poste. Les quinze livres publiés entre 1996 et 2001 comportent tous un papillon de désabonnement. Le don peut donc être refusé : « *Ce détail est important. Il définit le don en tant que geste libre, gratuit et sans engagement* »⁴⁶⁴. L'artiste dispose de peu de moyen et adapte les contraintes techniques et matérielles en solutions plastiques. Les livres photocopiés sont peu onéreux à produire. Il recherche à travers leur parution une nouvelle économie de l'objet d'art. Il substitue à l'unicité de l'œuvre d'art la multiplicité et à la rareté : « *l'économie de l'abondance et du don* »⁴⁶⁵. Lors de la réutilisation d'une image reproduite, celui-ci n'a pas accès à l'original. Cette première perte de l'original s'accompagne d'une seconde lorsqu'il réédite ses livres à l'infini⁴⁶⁶.

L'artiste a ensuite orienté son travail autour du livre unique. Cette modification est liée aux évolutions technologiques et notamment au développement des ordinateurs individuels, des scanners et imprimantes de bureau. Dans la logique de l'artiste, l'offset permet d'imprimer dix mille exemplaires d'un même original, le photocopieur d'en réaliser cent ou cinq cents et l'imprimante un seul. Il commence dès 2002, à partir de cette logique à faire une série de « *livres minces* » en tirage unique. Les livres sont composés d'une simple feuille bristol, imprimée recto verso et pliée en deux. Le recto devient la couverture et le verso l'intérieur. Les livres sont composés de quatre pages et sont d'un petit format (19x13,5). La forme du livre est épurée et la fabrication est rapide. La diffusion est aussi pensée par l'artiste.

Pendant toute l'année 2002, l'artiste envoie ses livres minces. Le premier *Paysage (détail 1)* a été envoyé à un abonné le premier janvier (Montpellier, 2002), puis le jour suivant *Paysage (détail 2)* à un autre et ainsi de suite pendant toute l'année⁴⁶⁷. Chaque *Paysages* est différent et réalisé à partir de photographies de petites annonces, de cartes postales ou d'images de paysages récupérés sur Internet. L'artiste considère *Paysage (détails)* en tant qu'ouvrage éparpillé qui demeure en même temps uni par son titre, sa maquette toujours identique et le fait que ce travail s'inscrive sur une année : « *Le pli que chaque abonné possède fait partie d'un tout. Il n'en est pas séparé. Il en est inséparable. Il est l'élément particulier et indissociable d'un livre unique, illimité et non recomposable* »⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.76.

⁴⁶⁵ Idem.

⁴⁶⁶ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.77.

⁴⁶⁷ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.78

⁴⁶⁸ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.78

Eric Watier remet en question la notion de valeur d'unicité de l'œuvre d'art, en diffusant des livres uniques à tirages illimités gratuitement. Le don est aussi appliqué dans la diffusion des livres comme dans *Architectures remarquables* ou *Paysages avec retard*. Un papillon de désabonnement est aussi joint à la publication. Il nie toujours la valeur spéculative de l'objet d'art en créant un livre unique. Les livres ne peuvent ni être collectionnés ni vendus.

Le principe de l'édition gratuite et illimitée de livres uniques est aussi appliqué pour *Choses vues*⁴⁶⁹. Les livres ont tous un format identique et sont composés de quatre pages imprimés en offset au recto (en vert) et en numérique au verso (en noir et blanc)⁴⁷⁰. Le titre est toujours inscrit sur la première page de couverture et le nom de l'artiste sur la quatrième de couverture. Les pages de couverture et les pages intérieures sont confondues. Le livre est créé à travers un geste : « un pli ». Une petite description est présente sur la page de droite à l'intérieure du livre et celle de gauche est laissée blanche. On peut lire par exemple : « Des feuilles de plastique jauni tendues sur des châssis » ou encore dans un autre livre « Une cheminée plus haute que les autres ». Dans ces livres, l'écrit désigne des fragments de paysages. Les courts textes sobrement descriptifs sont décrits par Didier Mathieu en tant qu'instantanés⁴⁷¹.

Le travail de l'artiste porte souvent sur la représentation du paysage. Dans ces livres, les images imprimées en noir et blanc en photocopie ou au moyen d'une imprimante numérique- se présentent par séries. Séries d'images à l'intérieur d'un même livre, ou images réparties une à une dans un ensemble de volumes. Dans son approche du livre, les relations entre l'extérieur et l'intérieur du livre sont remises en question. Dans les livres, l'habituelle distinction entre les papiers utilisés pour la couverture et les pages intérieures est abolie comme dans le travail de Céline Duval. La première page du livre acquiert alors un statut de couverture par la présence des mentions qui figurent généralement sur toute couverture d'un livre au minimum titre et nom d'auteur. Il renonce aux pages, de garde, page de titre et à un colophon développé dans les livres. L'artiste pousse la discrétion déjà observée dans les livres d'artistes décrits précédemment jusqu'à la suppression de la mention d'auteur, du nom de l'éditeur, de l'imprimeur ou encore de la justification du tirage. Les titres sont les seuls commentaires de l'image. Les images sont imprimées soit en pleine page dans les livres

⁴⁶⁹ WATIER Éric, *Choses vues*, Montpellier: Éric Watier, 2003. 19x13,5. 4p.

⁴⁷⁰ Cf. annexe 1 fig. 99.

⁴⁷¹ MATHIEU Didier, *Eric Watier, livres*. Brochure d'exposition (Saint-Yrieix-la-Perche, centre des livres d'artistes 17 septembre-10 octobre 2003), Saint-Yrieix-la-Perche, centre des livres d'artistes, 2003. (disponible sur le site < <http://cdla.info/fr/expositions/eric-watier-livres>>) (consulté en avril 2010)

Architectures remarquables (cahiers), Paysage avec retard (carnets), Paysage (détails), soit en petits formats isolés au centre des pages dans les livres *Sous-paradis et Paysages avec retard*.

Plusieurs titres sont suivis d'un sous-titre entre parenthèses : *Paysage (détails), Architectures remarquables (cahiers)*. Les mots cahier et carnet contiennent l'idée de série et de la suite. Didier Mathieu relève à ce propos que produire un livre de quatre pages s'est revenir à l'origine du mot « cahier »⁴⁷². Eric Watier dit de ses livres qu'ils « *sont pensés par et avec la machine à photocopier* ». Et l'outil « *machine à photocopier* » lui permet d'exécuter son travail et de le diffuser en toute autonomie. Il utilise les qualités spécifiques de la photocopie, qui gomme les demi-tons des dessins et donne aux images photographiques, l'aspect de dessins « au trait ». L'artiste utilise presque la forme du prospectus (tract, feuille ou brochure gratuite). La fabrication et la diffusion sont intrinsèquement liées dans sa démarche artistique. Elle correspond à une volonté d'autonomie et de « maîtrise » de la production et de la diffusion du travail⁴⁷³.

L'artiste a aussi édité des livres en passant par le réseau de livres d'artistes. En 2000, il réalise *L'Inventaire des destructions*⁴⁷⁴ puis *Un livre*⁴⁷⁵ en 2003 aux Éditions Incertain Sens à Rennes. *L'Inventaire des destructions*⁴⁷⁶ est un livre dépourvu de couverture, car le projet de l'artiste est de le rendre vulnérable⁴⁷⁷. Le livre a été édité à 1000 exemplaires et imprimé en offset sur du papier blanc. Ce petit livre, broché au dos carré et composé de cent pages. Les artistes qui ont volontairement détruit leurs propres œuvres sont mentionnés au fil des pages. Le livre est proche des livres autoédités par l'artiste, étant donné qu'il n'a pas de couverture, ni de page de titre et que sa dernière page tient compte de sa propre présentation. A la fin du livre, le colophon prend la même forme que le texte présent à l'intérieur du livre, ce qui crée une continuité⁴⁷⁸. Il est noté que le livre a été rédigé en août 1999 et qu'il est inachevé par définition. L'éditeur est mentionné ainsi que la justification du tirage et le prix sous cette forme⁴⁷⁹.

⁴⁷² MATHIEU Didier, *Eric Watier, livres*. Brochure d'exposition (Saint-Yrieix-la-Perche, centre des livres d'artistes 17 septembre-10 octobre 2003), Saint-Yrieix-la-Perche, centre des livres d'artistes, 2003 (disponible sur le site < <http://cdla.info/fr/expositions/eric-watier-livres>>) (consulté en avril 2010).

⁴⁷³ Cf. annexe 2 p. 68.

⁴⁷⁴ WATIER Éric, *L'inventaire des destructions*, Rennes : Éd. Incertain Sens, 2000. 1000 ex. 13,5x19. 100p.

⁴⁷⁵ WATIER Éric, *Un livre*, Rennes : Éd. Incertain Sens, 2003. 1500 ex. 19x13,5.

⁴⁷⁶ WATIER Éric, *L'inventaire des destructions*, Rennes : Éd. Incertain Sens, 2000. 1000 ex. 13,5x19. 100p.

⁴⁷⁷ Cf. annexe 1 fig 100-102.

⁴⁷⁸ Cf. annexe 1 fig 100 et 101.

⁴⁷⁹ Cf. Site de l'éditeur : http://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/fiche_eric_watier_inventaire_des_destructions.htm

L'artiste précise qu'il était entièrement libre lors de la création de ce livre⁴⁸⁰. Il a su adapter les contraintes imposées par l'éditeur, notamment celles concernant les mentions éditoriales en les transformant en solution plastiques.

L'éditeur respecte la démarche de l'artiste en maintenant un prix peu onéreux. Leszek Brogowski, revient sur l'étape de la fabrication du livre dans son article, *Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué certains de mes livres*. Il révèle que parfois l'éditeur assume la « responsabilité de l'ensemble de l'opération⁴⁸¹. » Il donne l'exemple de *L'Inventaire des destructions*⁴⁸² d'Éric Watier qui a été mal massicoté par l'imprimerie de l'Université Rennes 2. L'éditeur et des étudiants ont remis à plat les dix mille feuilles de l'ensemble du tirage, déjà pré-massicotées mais pas encore reliées, afin de corriger la coupe et procéder à la reliure. La responsabilité de l'éditeur et de l'artiste interfère ici dans l'impression du livre. Au cours de la finalisation et de l'impression du livre, certaines modifications peuvent apparaître. Le livre est diffusé sur le site de l'éditeur.

*Un livre*⁴⁸³ a été édité par le même éditeur à 1500 exemplaires⁴⁸⁴. La maquette du livre est celle que l'artiste a développée dès 2002 autour de son travail sur « le livre mince » à tirage unique. Le livre est composé d'une simple feuille bristol, imprimée recto verso et pliée en deux. Le recto devient la couverture et le verso l'intérieur. Il est composé de quatre pages et de petit format (19x13,5). La première page de cette publication minimale porte le titre « Un livre » et la page intérieure de gauche porte le texte : « un pli ». Il est question du processus de création de l'artiste à travers cette notion de pli. La maquette est reprise exactement. Aucune mention de l'éditeur ne figure sur le livre. L'éditeur s'efface complètement dans ce projet.

Le dernier exemple est le livre *Bloc*⁴⁸⁵. Il a été édité en 2006 par Zédélé Éditions, et rassemble les inventaires entrepris par l'artiste depuis une dizaine d'années⁴⁸⁶. Le livre a été imprimé en cinq cents exemplaires en offset noir et blanc⁴⁸⁷. Le rapport à la destruction apparaît dans le livre par sa forme, mais aussi par son usage chaque page pouvant se détacher. La seule modification par rapport aux éditions précédentes réside dans la couverture de papier léger et dans le fait que tous les inventaires sont reliés par une fine couche de colle. Le livre est aussi très épais. Il est envisagé en tant

⁴⁸⁰ Cf. annexe 2 p. 69.

⁴⁸¹ Leszek Brogowski, « *Voir le livre voir le jour* » dans *Le livre et l'artiste...*, p. 160.

⁴⁸² cf. annexe 1 fig. 46-48.

⁴⁸³ WATIER Éric, *Un livre*, Rennes : Éd. Incertain Sens, 2003. 1500 ex. 19x13,5.

⁴⁸⁴ cf. annexe 1 fig. 103 et 104.

⁴⁸⁵ WATIER Éric, *Bloc*, Brest : Zédélé éd., 2006. 18x24.

⁴⁸⁶ Il rassemble notamment : Choses vues, Architectures remarquables, L'inventaire des destructions, Donner c'est donner, etc.

⁴⁸⁷ Cf. annexe 1 fig. 105 et 106.

qu'exposition, toutes les fiches sont détachables, mais aussi en tant que livre malgré la fragilité de la reliure. Le titre apparaît sur le dessus de la couverture de papier qui enveloppe le livre. Le détail des différents travaux est présent sur celle-ci ainsi que le colophon qui mentionne le nom et le copyright de l'éditeur. L'éditeur poursuit la démarche de l'artiste, car cet ouvrage est téléchargeable entièrement et librement sur Internet⁴⁸⁸. Il est aussi téléchargeable sur le site de l'artiste et sert de matériel pour ses expositions⁴⁸⁹.

Pour l'artiste, que ce soit dans l'autoédition ou l'édition, les contraintes financières conditionnent toujours les contraintes techniques et donc les projets⁴⁹⁰. Mais dans sa démarche, les contraintes font aussi partie intégrante du projet.

L'artiste précise qu'il y a deux types de collaboration avec des éditeurs⁴⁹¹. Dans le premier type, il est à l'origine du projet. En général dans ce cas, la proposition de l'artiste est respectée. Les modifications sont mineures et portent sur les mentions légales. Il ajoute que des discussions ou des négociations sont plus ou moins poussées selon les éditeurs. Les projets de l'artiste ont été totalement acceptés dans la collaboration avec les Editions Incertain-sens. Pour Zédélé Editions, les discussions ont été poussées dans le cadre du projet BLOC : « *Galaad Prigent a une idée assez précise de ce qu'il veut (ou qu'il ne veut pas) faire. Il y a donc eu des discussions assez fouillées pour BLOC. Mais à l'arrivée le projet est exactement tel que je le voulais*⁴⁹². »

Le second type de projet découle d'une demande de l'éditeur. Dans ce cas, l'artiste précise qu'il respecte et accepte les contraintes de l'éditeur. Il ajoute qu'il laisse parfois « *carte blanche à l'éditeur* » notamment avec ce qu'il nomme les « *éditeurs-personnels* » à qui il transmet des fichiers à éditer soi-même.

Mais l'artiste a toujours le dernier mot : lorsqu'un projet lui déplaît il ne le poursuit pas. L'apparition du numérique marque une nouvelle évolution dans la diffusion de son travail et son rapport avec les éditeurs⁴⁹³. Le livre devient un fichier numérique que n'importe quel support numérique peut diffuser. Il fait le choix de graver un CD plutôt que d'imprimer car cette solution est moins coûteuse.

Il remet en question à partir de ce constat le principe de diffusion de ces livres en laissant au destinataire le choix d'imprimer le contenu du CD. Par exemple, il édite en 2003, à l'occasion de la Small Publishers Fair de Londres, une première série de CD :

⁴⁸⁸ http://www.zedele.net/Livres-extraits/bloc_complet.pdf

⁴⁸⁹ Cf. annexe 1 fig. 107 et 108.

⁴⁹⁰ Cf. annexe 2 p.68.

⁴⁹¹ Idem.

⁴⁹² Ibid.

latescape, Ho(use), Ho(me) et Liberalism is barbarism. Les CD ne contiennent qu'une image et l'utilisation est libre à condition de ne pas la vendre. L'image est donc matérialisée sur un support uniquement si le destinataire le souhaite⁴⁹⁴. Pour la Biennale du livre d'artiste de Saint-Yrieix-la-Perche en 2004, la procédure est un peu différente⁴⁹⁵. Tous les livres exposés peuvent être acquis gratuitement et n'importe qui peut devenir éditeur. Le destinataire choisit ses livres et l'artiste grave le CD des fichiers correspondants. Cet échange repose toujours sur la notion de don. Un contrat d'édition est signé entre l'éditeur et l'artiste. Le destinataire s'engage à éditer et à distribuer les livres à son compte. Pour l'artiste cette économie du don est possible parce que les livres sont faciles à fabriquer.

L'artiste est donc aussi attentif à la liberté de l'éditeur, parce que les éditions entraînent ce qu'il nomme des « *adaptations incontrôlées* » notamment dans le choix du grammage, du format ou encore dans la teinte du papier : « *Ces différences, généralement légères, engendrent de nombreuses variations autour d'un même objet. Elles multiplient les versions et rendent tout contrôle impossible et ridicule*⁴⁹⁶. » L'artiste délègue donc à travers ce système plus de liberté à son éditeur.

Il est aussi question de la dématérialisation du livre d'artiste autour de ce travail. Internet intéresse l'artiste pour son pouvoir de diffusion et sa capacité à faire circuler les objets⁴⁹⁷. Dans sa démarche, la numérisation du livre entraîne un changement qui intéresse l'artiste, car « *l'objet unique devient pure disponibilité* ». Les livres de l'artiste sont téléchargeables sur son site Internet ou sur ceux des éditeurs qui poursuivent sa démarche⁴⁹⁸. Par ce système, le droit d'auteur est remis en cause ainsi que la notion de propriété intellectuelle. Il modifie les modes de diffusion et les rapports de propriété⁴⁹⁹. Celui-ci est envisagé en tant que moyen d'action : « *Déclarant son œuvre comme non marchande, l'artiste réaffirme que l'objet d'art est irréductible à la marchandise.* » L'artiste substitue donc l'économie du don et propose aux artistes de recourir à un réseau dans lequel le récepteur devient aussi un acteur⁵⁰⁰.

⁴⁹³ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.78.

⁴⁹⁴ Colin Sackett a édité quatre blocs de 250 feuilles reproduisant la même image de Latescape.

⁴⁹⁵ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.79.

⁴⁹⁶ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.79.

⁴⁹⁷ Idem.

⁴⁹⁸ Le premier site de l'artiste (ericwatier.info) était un site de téléchargement. On pouvait y télécharger BLOC mais aussi beaucoup d'autres choses (livres, cartes, posters...) Le second site (ericwatier.net) est un blog. Un site dédié au téléchargement est en cours de réflexion avec Zédélé.

⁴⁹⁹ cf. GALL Emmanuelle (et al.), *Allotopie/Copyleft*, Rennes : Editions Incertain Sens, 2003.

⁵⁰⁰ WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile »..., p.79.

Les publications de l'artiste sont minces et s'apparentent le plus souvent à un feuillet plié en deux sous une couverture souple qui disparaît à partir de *Sous-Paradis*. Le livre est considéré en tant que médium. Il provient d'une économie de moyens : d'un pli. La gratuité et le don sont au centre du processus de création.

Dans le dernier type étudié, l'autoédition est envisagée en tant qu'élément fondateur dans la démarche des artistes. Elle est au centre des démarches artistiques de Jean-Jacques Rullier, Céline Duval et Eric Watier. L'autodiffusion est aussi pensée par les artistes. Elle participe au processus artistique dans le cadre du travail de Céline Duval et Eric Watier. Les artistes conservent une autonomie dans toutes les étapes de la création de l'autoédition à la diffusion du livre.

La spécificité des livres autoédités réside dans leur apparence de livres minces. Une économie de moyens, provenant de contraintes techniques et financières, est mise en place par les artistes dans le processus de création. Les artistes prennent des libertés avec les parties constituantes du livre ordinaire. Les mentions éditoriales sont moins détaillées voire absentes dans le travail d'Eric Watier. L'économie de moyens transparaît à travers l'usage du pli qui est récurrent dans le processus de création de Céline Duval et Eric Watier. Le nombre de tirage peu élevé provient aussi des contraintes rencontrées. Les prix des livres de Jean-Jacques Rullier sont souvent élevés car ils sont presque toujours justifiés, signés et tirés à peu d'exemplaires. Les livres produits par Céline Duval ne sont pas signés et le tirage n'est jamais justifié. Les prix des livres sont peu onéreux. Dans le travail d'Eric Watier, les données mentionnées sur les livres correspondent le plus souvent au titre et au nom de l'artiste. L'économie du don est proposée par l'artiste. Le livre est même dématérialisé lors de la numérisation dans ses dernières propositions.

L'autoédition est continue mais n'exclue pas une collaboration avec des éditeurs. L'observation des livres permet de souligner que les solutions plastiques mises en place par l'artiste dans les livres autoédités et édités sont similaires. La caractéristique principale des livres, résidant dans le genre de petits livres, perdure dans les livres édités ou coédités par des éditeurs. Cette collaboration est envisagée en tant que solution d'un point de vue financier mais aussi pour le stockage et la diffusion des livres.

Les projets des artistes résultent tout de même de négociations avec ces derniers. Les modifications apparentes sur les maquettes concernent des mentions liées aux éditeurs. Le colophon reste épuré le plus souvent lors de cette collaboration. Les artistes ont intégrés ces contraintes en les transformant en solution plastiques. Les prix des livres

sont conservés. Les maquettes des trois artistes ne sont pas figées mais s'adaptent à la diversité des collaborations et des projets. La collaboration avec le réseau d'éditeur est aussi élargie dans la démarche d'Eric Watier. Celui-ci est attentif à la liberté de l'éditeur et renonce à un contrôle total de la forme finale du livre.

Conclusion

La première partie du mémoire nous a permis de définir l'objet de recherche ainsi que ses origines. La définition du livre d'artiste retenue dans le cadre du mémoire s'inscrit dans la filiation de celle d'Anne Moeglin-Delcroix. Le livre est considéré en tant qu'œuvre d'art à part entière. Les origines du livre d'artiste et de son autoédition à partir des années 1960 ont ensuite été évoquées. Notamment, à travers les pratiques des pionniers Dieter Roth et Edward Ruscha. Il a ensuite été question du phénomène de l'autoédition et des artistes éditeurs. Les démarches de plusieurs pionniers dans le domaine du livre d'artiste, dont Herman De Vries, Dick Higgins, ou encore Bernard Villers ont été évoquées. L'utopie des premières pratiques éditoriales a aussi été abordée. Les artistes désirent s'éloigner des structures artistiques traditionnelles afin de démocratiser l'art. En réalité, ce sont les galeries qui éditent et diffusent les livres rapidement donc ceux-ci restent dans le cercle de l'art.

La troisième analyse était centrée sur les conditions d'apparition du livre d'artiste en France et le développement de son autoédition à partir des années 1970. La pratique du livre d'artiste se développe en France à la fin des années 1960. Pour éditer leurs livres, les artistes recourent le plus souvent à l'autoédition ou au réseau d'éditeur qui s'est développé notamment en Amérique, en Belgique et en Allemagne.

En France quelques éditeurs occasionnels, notamment des galeries et des musées, éditent des livres le plus souvent. Lors de l'autoédition, l'artiste peut être considéré comme le seul concepteur. Il est autonome et libre dans la création, mais rencontre des contraintes techniques et financières.

L'artiste autoédite le plus souvent ses livres dans un premier temps puis recourt ensuite à un éditeur afin de bénéficier de plus de moyens et d'une meilleure diffusion. Les artistes ont conscience de la part d'utopie des pionniers et utilisent le réseau des galeries et des musées pour éditer des livres. Le livre en tant qu'espace alternatif est toujours présent car il présente un autre moyen de montrer leur travail.

A partir des années 1980, un renouveau de l'autoédition et de l'autodiffusion est présent dans les pratiques débutantes de certains artistes. Cette pratique est présente dans les démarches artistiques de Bruno Di Rosa, Jean-Jacques Rullier, Éric Watier et Hubert Renard. Ainsi que dans les années 1990 avec le travail de Céline Duval. Les artistes autoéditent leurs livres et collaborent ensuite avec des éditeurs. Ils recourent

progressivement au réseau d'éditeurs spécialisés dans les livres d'artistes qui se met en place dès les années 2000. L'éditeur accompagne l'artiste de la conception à la diffusion du livre. La constitution d'un réseau autour du livre d'artiste se développe peu à peu en France. La reconnaissance du livre d'artiste est à l'origine d'expositions, des salons et des publications. Elle entraîne la multiplication des structures éditoriales et des lieux de diffusion spécialisés dans ce domaine. Un esprit de résistance est présent au sein du réseau que les artistes et les éditeurs ont créé. A la fin des années 1990, des éditeurs, notamment des institutions artistiques et des associations, se spécialisent dans le livre d'artiste. La reconnaissance du livre d'artiste entraîne des mutations dans les structures traditionnelles de l'art qui se sont adaptées à la pratique de l'art imprimé. La librairie se substitue à la galerie et se transforme en maison d'édition. Le musée qui n'est pas adapté à la conservation des livres est remplacé par la bibliothèque.

L'étude de la seconde partie du mémoire nous a permis de reconsidérer la place de l'autoédition du livre d'artiste dans la création des années 1980 à nos jours en France. Différents types d'autoédition ont été analysés à partir d'un corpus prédéfini dans le fonds de livre d'artiste de la Bibliothèque municipale de Lyon. L'étude des différents types nous a permis d'observer que l'autoédition du livre découle parfois de la démarche de l'artiste. Et de voir ce qui perdure lors d'un passage éventuel de l'autoédition à l'édition du livre par des éditeurs.

Le premier type, une autoédition de circonstance ou occasionnelle, concerne les livres d'artistes de Jean-Marc Cérino et de Rémy Jacquier.

Dans leurs démarches artistiques, l'autoédition et le livre n'ont pas une place centrale. Le livre est envisagé en tant que médium artistique. Concernant Jean-Marc Cerino, l'autoédition peut être définie en tant qu'acte de circonstance dans le cadre d'un projet particulier incarné par le livre *Ta tête de mort, c'est moi qui l'ai sculpté*. Il aborde le livre d'un point de vue physique. Il développe une attention particulière pour toutes les parties qui le constitue. L'analyse des livres de l'artiste nous a permis de constater qu'un glissement s'opère entre son activité de peintre et les livres produits. Les tableaux et les livres de l'artiste font appel à différents niveaux de perception physique, sensible et intellectuel. Des similitudes sont aussi perceptibles entre le projet autoédité par l'artiste et les livres édités par des éditeurs. Les éditeurs semblent respecter le projet de l'artiste et celui-ci s'adapte à ces contraintes qu'ils transforment en solutions plastiques. Toute son œuvre est empreinte d'une gravité et de la conscience d'un devoir de mémoire.

L'acte d'autoéditer chez Rémy Jacquier reste un acte occasionnel qu'il effectue parallèlement à ces autres activités. Une certaine continuité s'instaure entre l'évolution de la démarche de l'artiste et les livres. Le livre est envisagé en tant que champ d'exploration. L'artiste est le seul auteur et l'éditeur de ses livres. De nombreux détails sur les livres révèlent la rapidité d'action de l'artiste dans le processus de création.

L'autoédition n'est pas envisagée en tant qu'élément fondateur dans leurs démarches. Celle-ci reste un moyen de produire un projet. La forme du livre varie au gré des autoéditions des artistes. Les livres autoédités se situent à la frontière du livre illustré. Ils sont souvent numérotés et signés au colophon. Les tirages sont peu élevés et l'aspect artisanal est conservé.

Le second type est celui de l'autoédition en tant que mode opératoire ou solution. Dans ce cas l'autoédition est souvent une des conditions de la publication dans un premier temps. Elle s'accompagne aussi d'une autodiffusion. L'autoédition peut être considérée en tant qu'élément participatif dans la démarche artistique. Différents modes opératoires ont été étudiés à partir des livres du corpus.

Le premier correspond au livre de Bruno Di Rosa et d'Olivier Monné. Bruno Di Rosa accorde une place importante au livre dans sa démarche artistique centrée sur l'écriture et la lecture. L'autoédition et l'autodiffusion sont présentes dans la démarche de l'artiste en tant que modes opératoires. Elles lui assurent une liberté et une autonomie et n'excluent pas une collaboration avec un éditeur spécialisé dans le cadre d'un projet. L'autoédition peut aussi être considérée en tant que mode opératoire dans la démarche de l'artiste Olivier Monné. Elle est à l'origine de l'existence des témoignages du Linéaire Z. L'autoédition est une des conditions de la publication chez les deux artistes. Elle provient de leurs démarches artistiques.

Le second mode opératoire analysé est lié au projet *Thirtysix Fire Stations*, autoédité par Yann Sérandour. Le projet d'autoédition peut être envisagé en tant qu'élément participatif de sa démarche. Celle-ci s'inscrit dans la tradition de la copie. L'artiste passe aussi par le réseau d'éditeurs pour publier certains de ses projets. Dans le livre autoédité ou édité par un éditeur, l'artiste est fidèle à sa démarche artistique. Il s'approche au plus près des modèles de références. Il les prolonge et les réactive à travers un acte d'appropriation. Le livre intéresse aussi l'artiste en tant que médium pour sa discrétion.

Le dernier mode opératoire est celui d'Hubert Renard. L'artiste recourt à l'autoédition dans un premier temps. Celle-ci participe à la construction d'une fiction artistique. Dans

un second temps, il collabore avec le réseau d'éditeurs de livres d'artistes afin de faire exister son double fictif et d'avoir une certaine visibilité.

Certaines constantes apparaissent malgré la diversité des démarches artistiques dans ce second type. L'autoédition est une des conditions de la publication. Les artistes sont autonomes dans la création et la diffusion des livres. Certains livres s'apparentent plus à des livres minces. La forme du livre provient des contraintes techniques et financières. Les contraintes sont à l'origine de l'aspect fragile de certaines maquettes (notamment dans la reliure). Elles sont intégrées dans le processus de travail et transformées en solutions plastiques. Les livres sont minces, mais s'apparentent le plus souvent à des livres ordinaires (ou des catalogues concernant Hubert Renard). Le nombre de tirage peu élevé provient aussi des contraintes rencontrées. Sauf quelques exceptions, les livres ne sont ni numérotés ni signés. Les prix sont peu onéreux.

L'autoédition n'exclut pas une collaboration, effective ou non, avec des éditeurs spécialisés. L'éditeur aide l'artiste à construire et réaliser son projet tout en respectant ses idées. Les artistes bénéficient des moyens mis à disposition par les éditeurs notamment d'un plus grand nombre de tirages et d'une meilleure diffusion. La démarche de l'artiste et les solutions plastiques mises en place lors de l'autoédition sont reprises dans les éditions produites par des éditeurs. En général les modifications apparentes sur les maquettes concernent des mentions liées à ces derniers. Le colophon, souvent plus développé, est une des constantes dans les éditions lors de collaboration avec des éditeurs. Les prix des livres peu élevés sont le plus souvent conservés. Les éditeurs n'imposent pas non plus aux artistes de signer ou de justifier les exemplaires.

Quand l'artiste passe par un éditeur pour éditer ses livres, celui-ci prend certains risques concernant la forme finale de son œuvre. Des négociations et des compromis peuvent rentrer en jeu. La forme définitive du livre découle d'un dialogue entre l'éditeur et l'artiste qui va déterminer toutes ses parties constituantes. La publication qu'elle soit autoéditée ou éditée joue un rôle important au sein de leurs démarches artistiques. Les artistes recherchent un produit fini de qualité à travers la collaboration avec des éditeurs et une diffusion élargie.

Le troisième type, une autoédition fondatrice dans la démarche des artistes, est associé aux livres de Jean-Jacques Rullier, Céline Duval et Eric Watier. L'autoédition est au centre de leurs démarches artistiques. Les artistes pratiquent une autoédition continue même s'ils collaborent avec des éditeurs. Le travail d'édition est au centre de leurs pratiques.

Dans la démarche de Jean Jacques Rullier l'autoédition a une place importante des années 1990 à nos jours. L'autoédition du livre est un élément récurrent dans sa démarche mais n'exclut pas une collaboration avec des éditeurs spécialisés. Ceux-ci mettent des moyens à son service et s'adaptent à sa démarche artistique. Le même processus de création basé sur la collecte est mis en place dans le cadre du projet élaboré avec un éditeur. L'artiste s'intéresse au livre, car il permet à l'art de circuler.

Céline Duval pratique une autoédition et une autodiffusion de manière continue depuis les années 1990. Elle est tout de même jalonnée par différentes collaborations avec des éditeurs à travers des projets de coédition ou d'édition. Elle collabore aussi avec d'autres artistes et donc réintroduit la notion de coauteur. Tout son travail artistique est une œuvre d'édition.

Le travail d'Eric Watier est aussi centré sur la notion d'édition. Il crée des livres depuis 1981 et les diffuse sous la forme de don depuis 1996. Les publications de l'artiste sont minces et s'apparentent le plus souvent à un feuillet plié en deux sous une couverture souple qui disparaît à partir de *Sous-Paradis*. Le livre provient d'une économie de moyen : d'un pli. La gratuité et le don sont au centre du processus de création. Cette pratique de l'autoédition n'exclut pas une collaboration avec de nombreux éditeurs du réseau de livres d'artistes dès les années 2000.

Dans ce dernier type, l'autoédition est un élément fondateur dans la démarche des artistes. L'autodiffusion est aussi pensée par ceux-ci. Elle participe aux processus artistique dans le cadre du travail de Céline Duval et Eric Watier. Les artistes conservent une autonomie dans toutes les étapes de la création de l'autoédition à la diffusion du livre. La spécificité des livres autoédités réside dans leur apparence de livres minces. Une économie de moyens, provenant de contraintes techniques et financières, est mise en place par les artistes dans le processus de création. Elles sont transformées en solutions plastiques. Les artistes prennent des libertés avec toutes les parties constituantes du livre ordinaire. Les mentions éditoriales sont moins détaillées voire absentes dans le travail d'Eric Watier.

L'économie de moyens transparaît à travers l'usage du pli qui est récurrent dans le processus de création de Céline Duval et Eric Watier. Le nombre de tirage peu élevé provient aussi des contraintes rencontrées. Les prix des livres de Jean-Jacques Rullier sont souvent élevés car ils sont presque toujours justifiés, signés et tirés à peu d'exemplaires. Les livres produits par Céline Duval ne sont pas signés et le tirage n'est jamais justifié. Les prix des livres sont peu onéreux. Dans le travail d'Eric Watier, les

données mentionnées sur les livres correspondent le plus souvent au titre et au nom de l'artiste. L'économie du don est proposée par l'artiste. L'économie de moyen est totale dans le travail de ce dernier. Le livre est même dématérialisé lors de la numérisation dans ses dernières propositions. L'artiste revendique son autonomie et désire être en dehors du marché de l'art à travers la création des livres.

L'autoédition est continue mais n'exclue pas une collaboration avec des éditeurs. L'observation des livres permet de souligner que les solutions plastiques mises en place par les artistes dans les livres autoédités et édités sont similaires. La caractéristique principale des livres, résidant dans le genre de petits livres, perdure dans les livres édités ou coédités par des éditeurs. Cette collaboration est envisagée en tant que solution d'un point de vue financier mais aussi pour le stockage et la diffusion des livres. Les projets des artistes résultent tout de même de négociations avec ces derniers. Les modifications apparentes sur les maquettes concernent aussi des mentions liées aux éditeurs. Le colophon reste épuré le plus souvent lors de cette collaboration. Les artistes ont intégrés ces contraintes en les transformant en solution plastiques. Les prix des livres sont conservés. Dans le cas d'Eric Watier certains livres sont même téléchargeables gratuitement sur Internet. Les maquettes des livres des trois artistes ne sont pas figées mais s'adaptent à la diversité des collaborations et des projets. La collaboration avec le réseau d'éditeur est aussi élargie dans la démarche d'Eric Watier. Celui-ci est attentif à la liberté de l'éditeur et renonce à un contrôle total de la forme finale du livre.

La spécificité des livres autoédités en France depuis les années 1980 réside dans cette nature de « petit livres ». Au cours de l'étude des différents types nous avons pu percevoir que le livre d'artiste est de plus en plus épuré dans sa forme. Les artistes prennent des libertés avec toutes les parties constituantes du livre ordinaire (page de couverture, page de titre, colophon,...). Les mentions éditoriales sont moins détaillées que dans les livres édités par des éditeurs et même parfois absentes.

Certaines caractéristiques perdurent lors de la collaboration avec des éditeurs. Les projets des artistes ne sont pas figés et les livres peuvent prendre des formes diverses.

La forme définitive du livre provient d'un dialogue entre l'éditeur et l'artiste. Des négociations déterminent toutes ses parties constituantes. Les modifications apparentes sur les maquettes concernent le plus souvent des mentions liées aux éditeurs.

Les livres autoédités peuvent être assimilés aux autres *ephemera* produits par les artistes. Ces publications sont volontairement discrètes. Un esprit de résistance est

toujours présent à travers les pratiques des artistes. Il requiert pour être efficace à la constitution d'un réseau où la communication directe, postale et électronique joue un rôle important. Certains artistes conservent une dimension critique dans leur travail face au marché de l'art notamment à travers la pratique de l'autoédition et de l'autodiffusion. Les artistes contemporains rejettent les formes traditionnelles d'exposition et du catalogue. Le livre en tant qu'espace alternatif est reconsidéré.

Le procédé du temps qui n'est pas contrôlé par les artistes rentrent en jeu lors de l'observation des livres. Celui-ci est aussi présent lors des envois postaux et de ses aléas. Il témoigne de la nature de ses petits livres et leur confèrent une certaine esthétique.

Il serait intéressant de poursuivre l'analyse sur les différents types d'autoéditions à travers l'étude d'autres démarches artistiques. A titre d'exemples, les productions de Pierre Monjaret ou de Jean-Claude Lefevre n'ont pas été prises en compte dans le cadre de cette étude⁵⁰¹. Mais aussi à partir d'autres collections de livres d'artistes, notamment celle de la Bibliothèque Kandinsky au Centre Pompidou ou encore celle du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France à Paris.

L'étude des pratiques artistiques de Céline Duval et d'Eric Watier mériterait une analyse plus approfondie. Dans le cadre des recherches sur ces deux artistes, il m'a paru intéressant de rentrer dans leurs processus artistiques. Un projet d'édition n'a pas encore abouti avec Eric Watier. L'objectif de ce projet était de prolonger son travail sur le don en insérant un exemplaire édité dans le mémoire⁵⁰². Une commande de livres a été passée à Céline Duval afin de participer à son processus artistique⁵⁰³.

L'étude des nouvelles générations, qui poursuivent notamment les préoccupations de ces derniers, serait aussi intéressante. Aurore Chassé par exemple, dans le cadre de sa dernière année d'étude aux Beaux-arts de Saint Etienne a produit un livre d'artiste cette année. La collection de l'artiste nommée « Issue » s'inscrit dans une pratique de remise en circulation gratuite de pages de livres d'artistes. Elle complète sa collection d'ouvrages « Cheap books ». Le livre *Courtesy of artists who do books*, édité en 2010 à Saint Etienne, est formé de reproduction de pages provenant de livres d'artistes connus. Les livres sont envoyés par l'artiste en échange d'une enveloppe timbrée. A travers cette autoédition, elle poursuit à la fois la démarche de Yann Sérandour sur la copie, celle de la collecte de Céline Duval ou encore d'Eric Watier sur le don.

⁵⁰¹ Cf. sources : autres livres d'artistes consultés.

⁵⁰² Cf. annexe 2 p. 69.

⁵⁰³ Cf. annexe 1 fig. 92.

Bibliographie

1. Sur le livre d'artiste et le livre illustré

ALLEVA Anne, *Méthodes et théories de l'histoire de l'art*, Paris, Thalia, 2006.

Association Pays-Paysages, *Livres d'artistes des années quatre-vingt*, Uzerche, Association Pays Paysage, 1987.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003.

Bibliothèque départementale des Bouches-du-Rhône, *Le livre et l'artiste*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque départementale des Bouches-du-Rhône et les Éditions Le mot et le reste, Marseille les 11 et 12 mai 2007, Marseille, Le mot et le reste, 2007 (collection Formes).

Bibliothèque nationale de France, *Livres d'artistes, l'invention d'un genre : 1960-1980*, Catalogue d'exposition (Paris, BnF, 29 mai-12 octobre 1997), Paris, BnF, 1997 (collection Cahiers d'une exposition).

BLATTER Bernard, *Les peintres et le livre au XX^e siècle*, Catalogue d'exposition (Vevey, Musée Jenisch, 27 mai-12 août 1979), Vevey, Musée Jenisch, 1979.

CHAPON François, *Le peintre et le livre, l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987.

CORON Antoine, *Cinquante livres illustrés depuis 1947*, Catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale, 23 mars-20 avril 1988), Paris, Bibliothèque nationale, Centre national des lettres, 1988.

CORON Antoine (dir.), *Des livres rares depuis l'invention de l'imprimerie*, Catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale, 29 avril-26 juillet 1998), Paris, Bibliothèque nationale, 1998.

CORON Antoine, *Le livre et l'artiste en France : tendances du livre illustré français, 1967-1976*, Catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale, 25 juin-11 septembre 1977), Paris, Bibliothèque nationale, 1977.

DELAIGLE Francine, « Une année d'acquisition à la Bibliothèque Kandinsky », dans *Le Livre et l'artiste*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône et les Éditions Le mot et le reste, Marseille les 11 et 12 mai 2007, éd. Marseille, Le mot et le reste, 2007 (collection Formes), p. 103-120.

DEMATTEIS Liliana, **MAFFEI Giorgio**, **MOEGLIN-DELCROIX Anne** (et al.), *Guardare, raccontare, pensare, raccontare : quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi, Regarder, raconter, penser, conserver : quatre parcours du livre d'artiste des années 60 à nos jours, Looking, telling, collecting : four distractions of the*

artist's book from the Sixties to the present, Catalogue d'exposition (Mantova, Casa del Mantegna, septembre-novembre 2004), Mantova, Corraini, Casa del Mantegna, 2004.

ERNOULD GRANDOUET Marielle (et al.), « Livres d'artistes », *L'œil Magazine International d'Art*, n°479, mars-avril 1996, p. 50-61.

Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation et Association limousine de coopération pour le livre, *Bibliothèques/Lieux d'art contemporain. Quels partenariats ?*, Paris, FFCCB, Limoges, ALCOL, 2001.

JAMESON Isabelle, « Histoire du livre d'artiste », *Cursus*, vol.9, n°1, 2005 (disponible sur le site <<http://www.ebsi.umontreal.ca/cursus/vol9no1/Jameson.html>>) (consulté en décembre 2009).

KHALFA Jean, *The dialogue between painting and poetry: livres d'artistes, 1874-1999*, Catalogue d'exposition (Cambridge, Fitzwilliam Museum, 24 avril-24 juin 2001), Cambridge, Black Apollo Press, 2001.

LAUF Cornelia, *Artist/Author: contemporary artist's books*, New York, Distributed Art Publishers, American Federation of Arts, 1998.

LE MEN Ségolène, « Histoire de l'Art et Histoire du Livre-Illustration », *Encyclopaedia Universalis* (disponible sur le site <<http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=&nref=K924410>>) (consulté en novembre 2009).

Livres d'artistes répertoire international : *Artist's book international directory*, 2004, Marseille, Atelier Vis-à-vis, 2004.

LONARDONI Françoise, « Sur la collection contemporaine de la Bibliothèque de Lyon », dans *Le Livre et l'artiste*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône et les Éditions Le mot et le reste, Marseille les 11 et 12 mai 2007, éd. Marseille, Le mot et le reste, 2007 (collection Formes), p. 121-135.

Maison du Livre, de l'image et du son, *Livres d'artistes*, Catalogue d'exposition, (Villeurbanne, 12 mars-23 avril 1988), Villeurbanne, Maison du Livre, de l'image et du son, 1988.

MATHIEU Didier, « Livres d'artistes », *BBF*, vol 45, n° 6, 2000, p. 56-60 (disponible sur le site <<http://bbf.enssib.fr>>) (consulté en novembre 2009).

MEISSNER Marie Cécile, MOEGLIN-DELCROIX Anne, WOIMANT Françoise, *De Bonnard à Baselitz : estampes et livres d'artistes : dix ans d'enrichissement du Cabinet des estampes, 1978-1988*, Catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale, 8 juillet-13 septembre 1992), Paris, Bibliothèque nationale, 1992.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Critique et utopie, livres d'artistes*, Catalogue d'exposition (Rennes, Centre d'Art contemporain La Criée, 12 janvier-10 février 2001), Rennes, La Criée, 2001.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Paris, Jean Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Le livre d'artiste, le blanc souci de notre page* [conférence en ligne], 14 décembre 2007, Lyon, Bibliothèque Municipale, 2007 (disponible sur < http://php.bm-lyon.fr/video_conf/detail.php?id=164>) (consulté en décembre 2009).

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes*, Catalogue d'exposition (Paris, BPI Centre Georges Pompidou, 12 juin-7 octobre 1985), Paris, Centre Georges Pompidou, Herscher, 1985 (collection Sémaphore).

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006.

MONTERRAT Prudon (dir.), *Peinture et écriture 2 : le livre d'artiste*, Paris, La Différence, 1997 (collection Traverses).

MOUREN Raphaële (dir.), *Manuel du patrimoine en bibliothèque*, Electre, Éditions du Cercle de la Librairie, 2007 (collection Bibliothèques).

Musée royal de Mariemont, *D'un livre l'autre*, Catalogue d'exposition (Mariemont, Musée royal 12 décembre 1986-1^{er} mars 1987) Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 1986.

PEYRE Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2002.

PICOT Nicole (dir.), *Arts en bibliothèques*, Paris, Electre, Éditions du Cercle de la Librairie, 2003.

PRINGUET Martine, « Situation du livre d'artiste », *Bulletin d'informations Association des bibliothécaires français*, n°192, 2001, p. 30-33.

RAGOT Françoise (et al.), *Yves Bonnefoy, Écrits sur l'Art et les Livres avec les artistes*, Catalogue d'exposition (Château de Tours, 1^{er} octobre-15 novembre 1993), Paris, Flammarion, A BM Tours, 1993.

Réunion des musées nationaux, *Poésure et peinture : d'un art l'autre*, Catalogue d'exposition (Marseille, Musée de Marseille, 12 février-23 mai 1993), Marseille, Direction des Musées, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

SCHRAENEN Guy, *D'une oeuvre à l'autre : le livre d'artiste dans l'art contemporain*, Catalogue d'exposition (Mariemont, Musée royal, 22 mars-16 juin 1996), Musée de Mariemont, 1996.

STRACHAN Walter John, *The artist and the book in France, the 20th century*, London, P. Owen, 1969.

VEDRINE Hélène (dir.), *Le livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles : passages, rémanences, innovations*. Actes du colloque international du 13-14 juin 2003 Mulhouse, Paris, Éd. Kimé, 2005.

2. Sur l'histoire de l'édition et les artistes éditeurs

BARBIER Frédéric, *Histoire du livre*, Paris, A. Colin, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2006 (collection U).

BEHAR Joseph, *Self-éditeur, publier son livre et le vendre : guide pratique d'autoédition*, Unedition, 2009.

BENHAMOU Françoise, FARCHY Joëlle, *Droit d'auteur et copyright*, Paris, Éditions La Découverte, 2007 (collection Repères).

BESACIER Hubert, *Guy Schraenen collectionneur*, Saint-Yrieix-la-Perche, Pays-Paysage, 1995.

BLASSELLE Bruno, *A pleines pages : histoire du livre*, 2 volumes, Paris, Gallimard, 1997-1998 (collection Découvertes).

BOUVAIST Jean Marie, *Pratiques et métiers de l'édition*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.

BROGOWSKI Leszek, *L'art, le livre, même combat*, Rennes Éditions Incertain Sens, 2003 (disponible sur site < http://www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens/bibilo_artistes_et_livres/catalogue/CATALOGUE.pdf>) (consulté en décembre 2009).

BROGOWSKI Leszek, « Une fiction feinte, création et disparition de la réalité dans l'œuvre d'Hubert Renard », *Gryphe, revue de la Bibliothèque de Lyon*, n°4, juin 2002, p.18-24.

CARRION ULISES, *Quant aux livres, On books*, Genève, Juan J. Agius, Héros-Limite, 2008.

CONESA Jean-Claude, « Le sujet et le verbe, son complément : autour de l'œuvre de Bruno Di Rosa », *Art Présence*, n°53, 2005, p.26-43.

COQUIO Catherine, « Hubert Renard à la marelle ou l'art adulte au pays des jouets », *Figures de l'Art, revue d'études d'esthétiques*, n° 3, 1997-1998, p. 265-289.

DE VRIES Herman, *Herman de Vries*, Arcueil, Anthèse, 2000.

DELLEAUX Océane, « Free Prints and Multiples in Contemporary France », *Print Quarterly*, vol. 27, n°1, mars 2010, p. 38-52.

DOBKE Dirk (dir.), *Dieter Roth: unique pieces*, Londres, Thames and Hudson, 2002.

DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval », *2.0.1, Revue de Recherche sur l'art du XIXe et XXe siècle*, février 2010, p. 1-12
(disponible sur le site http://www.doc-cd.net/Pdf/REVUE-201_DCD_DUPEYRAT-09.pdf?revuesartistes/celine-duval/) (consulté en mars 2010).

ESCARPIT Robert, SCHUWER Philippe, « Edition », *Encyclopaedia Universalis*, (disponible sur le site <http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=17094&nref=C060007>) (consulté en novembre 2009).

FOUCHE Pascal (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, 2 volumes, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2002.

GHADDAB Karim (et al.), *Jean-Marc Cérino : dans les lanières des seuils*, Catalogue d'exposition (Bourg-en-Bresse, Monastère Royal de Brou, 5 juillet-5 octobre 2008), Lyon : Fage éditions, 2008.

GILMONT Jean François, *Une Introduction à l'histoire du livre et de la lecture, du livre manuscrit à l'ère électronique*, 4 éd. rev. et augm., Liège, Éd. du Cefal, 2004 (collection Céfal Sup).

LEGUILLON Pierre, « L'art conceptuel des familles », dans Musées de la ville de Strasbourg, *Instants anonymes*, Catalogue d'exposition (Strasbourg, Musée d'art moderne, 4-14 septembre 2008), Strasbourg, Musées de la ville, 2008, p. 134-137 (disponible sur le site http://www.doc-cd.net/Pdf/HORIZONS_LEGUILLON_FR.pdf) (consulté en février 2010).

LINKER Kate, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau, nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p. 13-17.

LONARDONI Françoise, « Une idée d'artifice », *Topo, magazine des bibliothèques de Lyon*, n°85 janvier-février, Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, 2008, p.5.

MARSHALL Richard, *Edward Ruscha*, Londres, Phäidon, 2003.

MARTIN Henri Jean, TOULET Jean, « Livre », *Encyclopaedia Universalis* (disponible sur site <http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=&nref=L110421>) (consulté en novembre 2009).

MATHIEU Didier, *Bernard Villers : day light*, Brochure d'exposition (Limoges, Galerie du CAUE de la Haute-Vienne, 17 octobre-15 novembre 2003), Saint-Yrieix-la-Perche : Centre des livres d'artistes, 2003 (disponible sur le site <http://cdla.info/fr/expositions/bernard-villiers>) (consulté en mars 2010).

MATHIEU Didier, *Eric Watier : livres*, Brochure d'exposition (Saint-Yrieix-la-Perche, centre des livres d'artistes 17 septembre-10 octobre 2003), Saint-Yrieix-la-Perche, centre des livres d'artistes, 2003 (disponible sur le site <http://cdla.info/fr/expositions/eric-watier-livres>) (consulté en avril 2010).

MATHIEU Didier, *Jean-Jacques Rullier, « Ceux qui partent et ceux qui restent »*, Brochure d'exposition (Saint-Yrieix-La-Perche, cdla, 7 novembre-23 décembre 2006),

Saint-Yrieix-La-Perche : Centre des livres d'artistes, 2006 (disponible sur le site <http://cdla.info/fr/expositions/jean-jaques-rullier>) (consulté en avril 2010).

MATHIEU Didier, MOEGLIN-DELCROIX Anne, DE VRIES Herman, *Herman de Vries : les livres et les publications*, Catalogue raisonné (Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 8 avril-28 août 2005), Saint-Yrieix-la-Perche : Centre des livres d'artistes, 2005.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, « au-delà du langage, la poésie selon herman de vries », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 409-435.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Brûlots d'artistes », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 327-343.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, « D'autres livres. Ulises Carrion théoricien », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 397-408.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Des livres, des enveloppes et des boîtes. Sur les Éditions de Maurizio Nanucci », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 493-497.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Du livre comme idée. Bernard Villiers et Jorge Luis Borges », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 525-534.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, « L'inspiration philosophique dans l'art contemporain », *Revue d'esthétique, Jean-Michel Place*, n°44, 2003, p. 5-23.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Petits livres et autres publications », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance : 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 243-285.

MOEGLIN-DELCROIX Anne (et al.), « Dossier Lefevre Jean Claude », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau, nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p. 97-143.

Musée des Beaux-arts, *Rémy Jacquier : prélude à une cacophonie*, Catalogue d'exposition (Nantes, Musée des Beaux-arts, 11 septembre-12 octobre 2009), Montreuil : Burozoïque, 2009.

Musée Saint Pierre, *Edward Ruscha*, Catalogue d'exposition (Lyon, Musée Saint Pierre 11 octobre-18 novembre 1985), Lyon, Musée Saint Pierre, 1985.

PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil, 2004.

PHILLPOT Clive, « Booktrek : la prochaine frontière », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau, nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p.19-20.

RATHAUX Bernard, *Mémento de l'édition et des Arts Graphiques*, Evry, Éditions Brédys, 1991.

RICHTER Brigitte, *Bibliologie : histoire et technique du livre et de l'édition*, programme du certificat d'aptitude aux fonctions de bibliothécaire et du concours de sous-bibliothécaire, Mans (Le), Centre Universitaire du Mans, 1976.

TRUCHET Jean Marc, *Je m'édite...du verbe éditer, l'autoédition ou comment devenir son propre éditeur*, Lagnieu, La plume du temps, 2006.

VISCHER Theodora (dir.), *Roth time: A Dieter Roth retrospective*, Catalogue d'exposition (New York, The Museum of Modern Art, 12 mars au 7 juin 2004; Cologne, Museum Ludwig, 18 octobre 2003-janvier 2004), Baden, Lars Muller, 2003.

WARUSFEL Bertrand, *La propriété intellectuelle et l'Internet*, Paris, Flammarion, 2001 (collection Dominos).

Whitney museum of american art, *Ed Ruscha Photographe*, Catalogue d'exposition (Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 31 janvier-30 avril 2006 ; Zurich, Kunsthaus, 19 mai-13 août 2006 ; Cologne Museum Ludwig, 2 septembre-26 novembre 2006), Gottingen, Steidel, 2006.

Sources

1. Les livres d'artistes du corpus

Bretagne Finance Investissement [RENARD Hubert], *Exposition du bonheur (triptyque)*, Catalogue d'exposition, Nantes [Paris] : Bretagne Finance Investissement [Hubert Renard], 1989 [1999]. Ex n° 8/50. 25x20.

Centre Limousin d'Art et de Culture [RENARD Hubert], *Hubert Renard*, Catalogue d'exposition (Limoges, Centre Limousin d'Art et de Culture, 8 février-12 mars 1984), Limoges [Paris], Centre Limousin d'Art et de Culture [Hubert Renard], 1984 [1993]. 20x20.

CERINO Jean-Marc, *Et tel que je fus, n'ayant rien été, je sois !*, [Saint Etienne] : Ed. Printer, 1999. Ex n° 103/150. 21x15,2.

CERINO Jean-Marc, *Née d'un père arménien*, Valence : Ecole régionale des Beaux-arts, 2004. 23,5x32.

CERINO Jean-Marc, *Nous ou Petite machine narcissique devant faire prendre conscience de la nécessité de comparaître*, La Roche-sur-Yon, 1999. 28x28.

CERINO Jean-Marc, *Ta tête de mort c'est moi qui l'ai sculptée*, Saint Etienne : Jean Marc Cerino, 2001. [Date de création 1998] Ex n° 3/5. 32x28.

DI ROSA Bruno, *Ed io anche sono pittore*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 1995] 20x13,8.

DI ROSA Bruno, *Ismène*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 1996] 20x13,8.

DI ROSA Bruno, *Le carnet bleu : Livre 31*, Rennes, Éd. Incertain Sens, 2005. [2 vol.] 1000 ex. 11,5x17,5. 194 p.

DI ROSA Bruno, *Nicolas*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 1990] 20x13,8.

DI ROSA Bruno, *Soliloques*, Rennes : Bruno di Rosa, 2002. [Date de création 2001] 20x13,8.

DUVAL Céline, [Sans titre], Houlgate : Documentation Céline Duval, Chatou : Cneai, Caen : École régionale des Beaux-arts, 2001. 500 ex. 10,5 x 14,5. [28p.]

DUVAL Céline, *Badaboom!*, Paris : Alice Travel publications, 2002. 16x11. [12p.]

DUVAL Céline, *Le cahier du dimanche*, Houlgate : édition doc.cd, 2006.

DUVAL Céline, *Le Temps d'un été*, Brest : Zédélé éd., Houlgate : Documentation Céline Duval, 2005. 15x21. [16p.]

DUVAL Céline, *Tous ne deviendront pas artiste*, Houlgate : édition doc.cd, 2007. 200 ex. 21x 14,6.

DUVAL Céline, LECOQ Estelle, *Tous ne deviendront pas graphiste*, Houlgate : édition doc.cd, 2007. 200 ex. 20x14.

DUVAL Céline, BEILLET Loïc, *Les images de Guy : reculer pour mieux aimer*, Houlgate : Documentation Céline Duval, Chatou : Cneai, Caen : Éditions sensibles de l'art contemporain, 2004. 1000 ex. 21 x 14. [32p.]

DUVAL Céline, FRUCTUS Nicolas, *L'édifice, partie III*, Houlgate : édition doc.cd, 2009. 500 ex. 24x17.

DUVAL Céline, LECOQ Estelle, *3 temps en 4 mouvements*, Houlgate : édition doc.cd, 2009.

FARFALL Alain [RENARD Hubert], *Des Illusions ou l'invention de l'art, un livre d'Alain Farfall*, Rennes : Éd. Incertain Sens. 2008. 1000 ex. 11x17. 64p.

Fundacao Fausto Costa Negreiros [RENARD Hubert], *Naânaaâ Chinoune, Léa, Hubert Renard : très jovens artistas lioneses*, Catalogue d'exposition (Sao Paulo, Fundacao Fausto Costa Negreiros, 3-24 mai 1976), Sao paulo [Lyon], Fundacao Fausto Costa Negreiros [Hubert Renard], 1976 [1988]. 22x15.

Galerie du CAUE [RENARD Hubert], *Hubert Renard : Une monographie*, Catalogue d'exposition (Limoges, Galerie du CAUE, 18 mars-18 avril 2009), Montreuil : Burozoïque, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2009.

Galerie M&M [RENARD Hubert], *Catalogue*, Catalogue d'exposition (Montréal, Galerie M&M, 15-21 octobre 1986), Montréal [Paris], Galerie M&M [Hubert Renard], 1986 [1994]. 27x19.

GAULT Oscar [JACQUIER Rémy], *10 coquilles pour les oiseaux*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 2004. 17,7x12.

GAULT Oscar [JACQUIER Rémy], *Nuancier universel à l'usage des professionnels du bâtiment*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 1999-2000. Ex n° 3/50. 20x71.

GAULT Oscar [JACQUIER Rémy], *Tu baves et tus dis qu'il pleut*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 1997. Ex n° 3/10. 17,9x12,4.

JACQUIER Rémy, *Un bourdon dans le pavillon*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 2002. 7,3x10,5.

JACQUIER Rémy, *En attendant la pluie*, Saint-Étienne : Rémy Jacquier, 1997. Ex n° 3/10. 22x15.

Kunsthalle Krefeld, *Stille Gesten* [RENARD Hubert], Catalogue d'exposition (Kunsthalle Krefeld, 28 novembre-16 janvier 1991), Rennes : Éd. Incertain Sens, 2001.1000 ex. 24x16. 28p.

MONNE Olivier, *Le linéaire Z : acte 1 : écriture inutile*, Lyon : Le Linéaire Z, 2002. Ex n° 25/45. 21x14,8.

MONNE Olivier, *Le linéaire Z : Etat des lieux*, Lyon : Le Linéaire Z, 2004. 21x14,5.

RENARD Hubert, *Les discours de Pully*, Rennes : Éd. Incertain Sens. 2010. 1000 ex.

RULLIER Jean-Jacques, *10 boucheries*, Limoges : Sixtus Editions, 2003. [Date de création 1998] Ex. n° 58/100. 18x26.

RULLIER Jean-Jacques, *10 chemins, développe ton sens de l'orientation*, Jean-Jacques Rullier, 1997. Ex. n° 7/20. 21,9x17. [Série : Les âges de la vie]

RULLIER Jean-Jacques, *10 épreuves, évalue l'état actuel de votre mémoire*, Jean-Jacques Rullier, 1999. Ex. n° 14/25. 21,9x17. [Série : Les âges de la vie]

RULLIER Jean-Jacques, *10 exemples*, Limoges : Sixtus Editions, 1994. Ex. n° 40/100. 18x26.

RULLIER Jean-Jacques, *10 fonctions*, Jean-Jacques Rullier, 1997. Ex. n° 14/25. 21,9x17. [Série : Les âges de la vie]

RULLIER Jean-Jacques, *10 questions, développe ta pensée logique*, Jean-Jacques Rullier, 1994. Ex. n° 12/20. 21,9x17. [Série : Les âges de la vie]

RULLIER Jean-Jacques, *Fortune cookies*, New-York : Jean-Jacques Rullier, 1999. 18x16.

RULLIER Jean-Jacques, *Voyage dans le nombril du monde*, Givataim : U.R, Jean Jacques Rullier, 1996. Ex n° 46x50. 32x25.

SERANDOUR Yann, *Thirtysix fire stations*, Rennes : Yann Sérandour, 2004. 17,6x14.

WATIER Éric, *Architectures remarquables (premier cahier)*, Montpellier : Éric Watier, 1997. Ed. Illimitée. 19,5x14.

WATIER Éric, *Bloc*, Brest : Zédélé éd., 2006. 18x24.

WATIER Éric, *Ceux qui ne détruisent pas*, Rennes: Éd. Incertain sens, 2001.150 ex. 13,5x19. 8p.

WATIER Éric, *Choses vues*, Montpellier: Éric Watier, 2003. 19x13,5.

WATIER Éric, *Choses vues*, Montpellier: Éric Watier, 2003. 19x13,5.

WATIER Éric, *Choses vues*, Montpellier: Éric Watier, 2003. 19x13,5.

WATIER Éric, *Choses vues*, Montpellier: Éric Watier, 2003. 19x13,5.

WATIER Éric, *Janvier*, Formerie : Sébastien Morlighem, 1993. [200 ex.] 21x13,5. 24p. [Série de livres consultées allant de Janvier à Décembre]

WATIER Éric, *L'inventaire des destructions*, Rennes : Éd. Incertain Sens, 2000. 1000 ex. 13,5x19. 100p.

WATIER Éric, *Sous-paradis*, Montpellier : Éric Watier [1998].

WATIER Éric, *Un livre*, Rennes : Éd. Incertain Sens, 2003. 1500 ex. 19x13,5.

WEINER Lawrence, *Specific and general works*, Villeurbanne: Institut d'Art Contemporain, 1993. 730 p. 24x17,2. [exemplaire enrichi d'un supplément de Yann Sérandour, Chatou : Cneai, 2004]

2. Autres livres d'artistes consultés

BOLTANSKI Christian, *Inventaire du cabinet d'art graphique 1977-1998*, Paris : Centre Pompidou, 2000. 43p. 1500ex.

BOLTANSKI Christian, *Vingt règles et techniques utilisées en 1972 par un enfant de 9 ans, décrites par Christian Boltanski*, Bergs : Kobenhavn, 1965. 600 ex. 44p.

CHAUDOUET Yves, *My truck is a boat*, Rennes : Éd. Incertain Sens, 2000. 1200 ex. 13x13 cm. 14p.

CHAUDOUET Yves, *Suspens/Détails/Témoins*, Vienne: Yves Chaudouët, 1999. 15,5x15,5.

DE VRIES Herman, *Argumentstellen*, Rennes, Éd. Incertain sens, Châteaugiron Frac Bretagne 2003. 1250 ex. 21x29,7. 48p.

GALLEGO Antonio, *Un dimanche*, Limoges : Sixtus Éditions, 1998. 400 ex.

GALLEGO Antonio, *Un Moment*, Rennes : Éd. Incertain Sens, Ile de France : Drac, Stuttgart : Akademie Schloss Solitude, 2002. 1000 ex. 26x10. 30p.

HIGGINS Dick, *Twenty-six mountains for viewing the sunset from*, New York : printed Editions, 1981. 21,6x28. [30p.]

LEFEVRE Jean-Claude, *AC19747576 LJC250604*, Gentilly : Jean Claude Lefevre, 2007.

LEFEVRE Jean-Claude, *Textes pour suite : Pennadoù da heul*, Rennes : Éd. Incertain Sens, 2001. 1000 ex. 15x20,5. 114 p.

MARTINEZ Roberto, *Chicago 1977-2000*, Rennes: Éd. Incertain Sens, 2000. 1000 ex. 24x17,5. 12p.

MONJARET Pierre, *André pin : œuvres récentes*, Catalogue d'exposition (14 janvier-7 mars 2006, Bourréac : La Bergerie Lieu d'art contemporain), Bourréac : La Bergerie, 2005. 15x21.

MONJARET Pierre, *Françoise Van dermeulen : I'm nobody*, Catalogue d'exposition (10 mars-5 mai 2007, Bourréac : La Bergerie Lieu d'art contemporain), Bourréac : La Bergerie, 2007. 15x21.

MONJARET Pierre, *Hermeto Guzman y epo : continuacion*, Catalogue d'exposition (6 novembre-20 décembre 2007, Bourréac : La Bergerie Lieu d'art contemporain), Bourréac : La Bergerie, 2007. 15x21.

MONJARET Pierre, *Hoon Garwa : maintenant*, Catalogue d'exposition (20 juillet-14 septembre 2006, Bourréac : La Bergerie Lieu d'art contemporain), Bourréac : La Bergerie, 2007. 15x21.

MONJARET Pierre, La Bergerie, lieu d'art contemporain, *Melenaite Noata : my flags*, Catalogue d'exposition (10 novembre-28 décembre 2006, Bourréac : La Bergerie Lieu d'art contemporain), Bourréac : La Bergerie, 2007. 15x21

MONJARET Pierre, *Le guide Legrand des buffets de vernissages : France 2008*, Les Guides Auguste Legrand, 2008. 15x11.

MONJARET Pierre, *Maryvonne Lexington : un bout de ficelle*, Catalogue d'exposition (24 août-16 octobre 2007, Bourréac : La Bergerie Lieu d'art contemporain), Bourréac : La Bergerie, 2007. 15x21

MONJARET Pierre, *Melenaite Noata : my flags*, Catalogue d'exposition (10 novembre-28 décembre 2006, Bourréac : La Bergerie Lieu d'art contemporain), Bourréac : La Bergerie, 2007. 15x21

MONJARET Pierre, *Pierre Monjaret, Jacques Rancière : correspondances 1998-2003*, Editions l'Astrée, 2005. 20,5x14,5.

VILLERS Bernard, *Figure paysage marine*, Bruxelles : Édition du Remorqueur, 1988. Ex n° 78/120. 26,8x20,8.

VILLERS Bernard, *Mallarmé 1897*, Buxelles : Walrus, 1979. 100 ex. 10,5x7,5.

VILLERS Bernard, *Sol*, Bruxelles : Aléa Remorqueur, 1998. Ex n°39/100. 19,5x14.

VILLERS Bernard, *Un Livre Concevable*, Bruxelles : Lebeer Hossman, 2003. 222 ex. 35x17,5. 16p.

VILLERS Bernard, *Un Livre Réversible*, Krems : Galerie Stadtpark, 1998. 100 ex. 27,5x14,5.

ROTH Dieter, *1234 schnellstzeichnungen: 1234 most speedy drawings*, Stuttgart, London: Hansjörg Mayer, 1987. Tirage 600 ex. 23x17.

ROTH Dieter, *246 little clouds*, New-York Köln Paris: Something Else Press, 1968. 16x24.

ROTH Dieter, *96 piccadillies: Postkarten von Werken*, 1968-1977: Postcards of works, Stuttgart, London: Hansjörg Mayer, 1977. 23x17.

ROTH Dieter, *Bok 3a : Wiederkonstruktion des Buches aus dem verlag*, Reykjavik, Stuttgart, Köln, London : Seimannsverlag, 1971. 23x17.

RUSCHA Edward, *Thirtyfour parkings lots in Los Angeles*, Los Angeles: Edward Ruscha, 1967. 25,2x20,3.

3. Les sources secondaires :

BROGOWSKI Leszek, « Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué et lu certains de « mes » livres », dans *Le Livre et l'artiste*, actes du colloque organisé par la Bibliothèque Départementale des Bouches-du-Rhône et les Éditions Le mot et le reste, Marseille les 11 et 12 mai 2007, éd. Marseille, Le mot et le reste, 2007 (collection Formes), p.153-188.

DUVAL Céline, *Le langage des images* [conférence présentée à la Bibliothèque municipale de Lyon, le 1^{er} avril 2008], Lyon, Bibliothèque municipale, 2008 (disponible sur le site <http://php.bm-lyon.fr/video_conf/detail.php?id=214>) (consulté en janvier 2010).

GALL Emmanuelle (et al.), *Allotopie/Copyleft*, Rennes : Editions Incertain Sens, 2003.

RENARD Hubert, *La conférence des échelles*, Rennes : Éd. Incertain Sens, 2002 [cd rom] [projet d'artiste associé au livre *Stille Gesten*]

RENARD Hubert, **MONJARET Pierre**, *Pierre Monjaret et Hubert Renard*, [conférence présentée à la Bibliothèque de Lyon, le 30 janvier 2009], Lyon, Bibliothèque Municipale, 2009 (disponible sur le <site http://php.bm-lyon.fr/video_conf/detail.php?id=299>) (consulté en mars 2010).

RULLIER Jean-Jacques, *La promenade en bord de mer*, Saint Nazaire : Editions MeMo, 2001.

SERANDOUR Yann, *L'artiste en lecteur* [conférence présentée à la Bibliothèque de Lyon, le 9 juin 2006], 9 juin 2006, Lyon, Bibliothèque Municipale, 2006.

SERANDOUR Yann, « Serials Readers, Fortune et infortunes des livres d'Edward Ruscha », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau, nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p. 51-56.

WATIER Éric, « *Faire un livre c'est facile* » [conférence présentée à la Bibliothèque de Lyon, le 17 février 2006], Lyon, Bibliothèque Municipale, 2006 (disponible sur le site <http://php.bm-lyon.fr/video_conf/detail.php?id=130>) (consulté en mars 2010).

WATIER Éric, « Faire un livre c'est facile », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau, nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p.73-80.