



HAL
open science

Histoire de l'édition du livre d'artiste en France. Étude comparée des Éditions du Cneai et Incertain sens

Elsa Milliot

► **To cite this version:**

Elsa Milliot. Histoire de l'édition du livre d'artiste en France. Étude comparée des Éditions du Cneai et Incertain sens. Histoire. 2009. dumas-00711391

HAL Id: dumas-00711391

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00711391>

Submitted on 24 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

Histoire de l'Édition du livre d'artiste en France. Étude comparée des Éditions du Cneai et Incertain sens

Milliot Elsa

Sous la direction de Raphaële Mouren

Maître de conférence 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 des acquisitions de livres d'artistes à la Bibliothèque municipale de la Part dieu et Madame Marie-Cécile Miessner, responsable du Cabinet des estampes et de la photographie, à la Bibliothèque nationale de France pour leurs conseils.

Résumé :

Le sujet du mémoire porte sur l'histoire de l'édition du livre d'artiste en France. La pratique du livre d'artiste en France commence à la fin des années 60. Des éditeurs occasionnels tels que les galeries éditent les livres dans un premier temps puis des éditeurs spécialisés apparaissent à la fin des années 90. L'étude comparée des Éditions Incertain Sens et du Cneai, nous permet de réévaluer la place de l'éditeur dans la création et la diffusion du livre d'artiste. Le livre d'artiste émerge d'un dialogue entre l'éditeur et l'artiste.

Descripteurs :

Livre d'artiste

Éditions Incertain Sens à Rennes (responsable Leszek Brogowski)

Centre national de l'estampe et de l'art imprimé (Cneai) à Chatou (directrice Sylvie Boulanger)

Abstract:

The subject of that work is: the story of edition of artist book in France since the 70's. I have chosen the following problematic: which places for the editor and freedom of artist in creating books. The practice of artist book begins in France at the end of the 60's. A few occasional editors as galleries published book for a first time, then some specialised editors appear at the end of the 90's. The compared studies of Incertain Sens Éditions and the Cneai leads us to estimate the places of editor in creation and diffusion of artist book. The artist book emerge from a dialog of the editor and the artist.

Keywords :

Artist book

Éditions Incertain Sens à Rennes (responsable Leszek Brogowski)

Centre national de l'estampe et de l'art imprimé (Cneai) à Chatou (directrice Sylvie Boulanger)



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 : LES ORIGINES DU LIVRE D'ARTISTE.....	10
1. <i>Tentative de définition du livre d'artiste.</i>	10
1.1 Les définitions du livre d'artiste.....	10
1.2 Livre d'artiste, livre illustré, livre objet et livre hybride : les frontières établies par Anne Moeglin-Delcroix.....	14
2. <i>Les origines du livre d'artiste dans les années 1960.....</i>	18
2.1 La naissance d'un genre.....	18
2.2 L'utopie et la réalité des premières pratiques éditoriales.....	24
PARTIE 2 : LA LENTE APPARITION DES EDITEURS DE LIVRE D'ARTISTE EN FRANCE	29
1. <i>Le développement du livre d'artiste en France à partir des années 1970.</i>	29
1.1 Les premières pratiques artistiques et éditoriales.	29
1.2 Les premiers éditeurs occasionnels en France.....	32
2. <i>La constitution d'un réseau autour du livre d'artiste.....</i>	35
2.1. La reconnaissance du livre d'artiste en France.....	35
2.2 L'apparition des éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste et la mutation des structures artistiques traditionnelles.	38
PARTIE 3 : ANALYSE COMPAREE DES ÉDITIONS INCERTAIN SENS ET DU CNEAI.....	45
1. <i>Du projet au livre, de l'idée à l'œuvre : la place de l'éditeur et de l'artiste dans la création du livre.....</i>	45
1.1 La place de l'éditeur dans la sélection du projet.....	45
1.2 L'implication de l'éditeur et de l'artiste dans la réalisation et l'impression du livre.	49
2. <i>La liberté de l'artiste dans la création : « Faire des idées avec des contraintes ».</i>	54
2.1 La marque de l'éditeur sur le livre : le colophon, une constante dans les éditions.	54
2.2 Le respect de l'éditeur envers le projet de l'artiste.....	58

3. <i>Le rôle de l'éditeur dans la diffusion du livre d'artiste:</i>	63
3.1 La responsabilité de l'éditeur dans la diffusion du livre.....	63
3.2 Le rôle de l'éditeur dans la médiation du livre d'artiste et dans sa conservation.....	64
CONCLUSION	69
BIBLIOGRAPHIE	73
1. Sur le livre d'artiste et le livre illustré :.....	73
2. Sur l'histoire de l'édition et les éditeurs de livres d'artistes :.....	77
SOURCES	80
1. Les livres d'artistes des Éditions Incertain Sens :	80
2. Les livres d'artistes du Centre national de l'estampe et de l'imprimé :.....	82
3. Autres livres d'artistes:.....	83
4. Les sources secondaires :.....	85

Introduction

Les éditeurs de livres d'artistes apparaissent en France à partir des années 1970. Un réseau s'instaure lentement autour de celui-ci car la tradition du beau livre illustré est très présente. Il existe plusieurs appellations pour ces livres : livres illustrés, livres de peintres ou livres de dialogues¹. A la fin du XIX^e siècle, des modifications apparaissent dans l'illustration du texte de la part des peintres du livre². Les transformations qui s'effectuent dans le livre sont aussi liées à l'invention de la lithographie³. Le livre illustré en tant que genre est issu de la collaboration entre l'artiste Edouard Manet et Mallarmé notamment avec la parution de *l'Après midi d'un faune* en 1876. Le livre représente un choc dans le milieu bibliophile car 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 siècle⁴. 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.

La pratique du livre d'artiste rompt avec celle du livre illustré dans sa réalisation ainsi que dans son édition. Le livre d'artiste apparaît dans les années 1960. Cet objet est défini en tant que genre artistique par Anne Moeglin-Delcroix⁵. Elle a consacré sa thèse de doctorat à la problématique des livres d'artistes qui a abouti en 1997 à la publication du livre, *Esthétique du livre d'artiste*⁶. Dans sa démarche de recherche et dans sa volonté de définir le livre d'artiste, l'auteur est partie de son expérience de la lecture afin d'évaluer les livres en tant qu'œuvres d'art. Dans le livre d'artiste, tous les éléments

¹ 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.

² Les artistes prennent des distances avec l'illustration dans le sens d'une image gravée associée à un texte imprimé sur un support papier. Elle s'est développée sous cette acception tout au long du romantisme et du réalisme.

³ Invention d'Alois Senefelder 1798 basée sur des procédés techniques de la pierre calcaire

⁴ cf. CHAPON François, *Le Peintre et le livre, l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris Flammarion, 1987.

⁵ Anne Meglin-Delcroix est maître de conférence à l'Université Paris Sorbonne et a été responsable des livres au cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale de Paris.

⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*, Paris, Jean Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

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 du livre. Les nouvelles techniques d'impression comme l'offset favorisent le développement de cette pratique. Les artistes se positionnent contre l'industrie culturelle et l'institution muséale, en s'appropriant les procédés techniques de reproduction.

Cependant, Anne Moeglin-Delcroix dans sa définition, n'a pas pris en compte l'implication de l'éditeur dans la création du livre. Pour l'auteur, l'artiste est le seul concepteur du livre. En France à partir des années 1980, les artistes éditent de plus en plus leurs livres par l'intermédiaire d'éditeurs occasionnels notamment les galeries et les musées. A la fin des années 1990, la pratique du livre d'artiste est devenue courante et des éditeurs, associations et centres d'arts, se sont spécialisés dans l'édition du livre d'artiste et dans l'art imprimé. Il paraît donc important de déterminer quel est le rôle de l'éditeur dans la création du livre et dans sa diffusion. L'analyse des Éditions Incertain sens⁷ à Rennes et du Centre national de l'estampe et de l'art imprimé⁸ (Cneai) à Chatou, ou l'analyse des livres produits par un centre d'art et une association, nous permettra de déterminer les responsabilités exercées par l'éditeur et par l'artiste dans la création du livre d'artiste. L'étude a été réalisée à partir des livres d'artistes provenant du fonds de la bibliothèque municipale de la Part dieu à Lyon et du fonds du Cabinet des estampes et de la photographie à la bibliothèque nationale de France.⁹ La consultation des livres s'est accompagnée d'une prise de contact avec les éditeurs afin de les interroger sur leurs pratiques éditoriales.

La problématique à laquelle nous essaierons de répondre sera la suivante : Quelles sont les niveaux d'implications respectifs de l'éditeur et de l'artiste dans la création et la diffusion du livre.

Dans une première partie, il sera question des origines 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. Nous verrons quelles sont les limites que l'on peut apporter à cette définition. Après avoir défini l'objet de la recherche, nous verrons les origines du

⁷ Sous la responsabilité de Leszek Brogowski.

⁸ Sous la direction de Sylvie Boulanger.

⁹ Lors de la consultation des livres, j'ai relevé les caractéristiques des éditions afin de percevoir leurs spécificités (nombre de pages, type de papier, nombre d'exemplaires, technique d'impression, l'agencement dans la page, la typographie, les couleurs, les formats, les rapports entre le texte et les images...). Dans le cas du Cneai, des ouvrages ont été consultés aussi directement à Chatou au centre. Les visites du centre, des salles d'expositions ainsi que d'autres points de diffusion ont été effectuées à Paris. (Notamment la librairie Florence Loewy et la galerie Sémiose à Paris)

livre d'artiste dans les années 60 et la part d'utopie présente dans les premières pratiques éditoriales.

Dans la seconde partie, il sera question de la lente apparition des éditeurs de livres d'artistes en France. La pratique du livre d'artiste se développe à partir des années 1970, nous en étudierons la chronologie et les acteurs. Nous verrons ensuite comment s'est constitué un réseau autour du livre d'artiste.

Dans une dernière analyse, nous aborderons une étude comparée des Éditions Incertain sens et du Cneai. Cette étude nous permettra de percevoir l'implication de l'éditeur et la liberté de l'artiste à travers les différentes étapes de la création du livre. Il sera aussi question du rôle exercé par l'éditeur dans la diffusion, la médiation et la conservation des livres d'artistes.

Partie 1 : Les origines du livre d'artiste

1. Tentative de définition du livre d'artiste.

« *Le livre d'artiste n'est pas un livre d'art.*

Le livre d'artiste n'est pas un livre sur l'art.

*Le livre d'artiste est une œuvre d'art*¹⁰. » Guy Schraenen

1.1 Les définitions du livre d'artiste.

Le terme « livre d'artiste » est employé pour des productions très diverses.

Le colloque *Le livre et l'artiste*¹¹, qui s'est déroulé les 11 et 12 mai 2007, à la bibliothèque départementale des Bouches du Rhône témoigne de ces diverses définitions.

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.

Des contradictions apparaissent au cours des interventions autour des ces questions de définition. Un décalage est perceptible entre les définitions établies par les spécialistes et leurs utilisations dans les interventions portant sur les politiques d'acquisitions en Bibliothèque et les pratiques éditoriales. Dans la partie théorique, « le livre illustré » ou « le livre de dialogue¹² » selon la proposition d'Yves Peyré, est défini comme un livre où se rencontrent l'écriture et la poésie. Il est bien différencié du livre d'artiste contemporain qui ressemble à un livre ordinaire. Anne Moeglin-Delcroix dans ses écrits a défini ce genre qui apparaît dans les années 60 et a justifié l'utilisation des termes

¹⁰ Citation de Guy Schraenen, dans BESACIER Hubert, *Guy Schraenen collectionneurs*, Saint-Yrieix-la-Perche, Pays Paysage, 1995. [Non paginé]

¹¹ Bibliothèque départementale des Bouches du Rhône, *Le Livre et l'artiste*, acte 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).

¹² cf. PEYRE Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2002.

livres d'artistes. Le qualificatif de livre d'artiste est de plus en plus employé par des éditeurs. Isabelle Jameson propose une typologie des genres associés au livre d'artiste dans un article intitulé *Histoire du livre d'artiste*¹³. Différents genres ont été définis par les spécialistes. Le plus souvent les productions définies en tant que livre d'artiste sont des « livres illustrés » ou « des livres de peintre » :

*Ce type de livre est le descendant de la tradition bibliophilique du livre richement illustré, dont la portion artistique relève d'une fonction illustrative ou décorative... Depuis le 20^e siècle, il réfère à l'ouvrage résultant de la collaboration de deux personnes : un artiste et un auteur*¹⁴.

Dans le livre d'artiste, la collaboration entre l'auteur et l'écrivain est inexistante car l'artiste est l'unique auteur du livre. Cet avis est partagé aujourd'hui car des éditeurs utilisent de plus en plus l'appellation livre d'artiste pour désigner des livres de peintres ou des livres illustrés.

Les autres catégories sont les « *Fine book* », « *Fine press book* » et « *Small press* »¹⁵.

La richesse des ouvrages se situe plus dans la qualité matérielle du livre, la typographie, le papier et la reliure, que dans les illustrations. Les ouvrages sont précieux et les impressions sont limitées.

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 qui est envisagé en tant qu'œuvre d'art.

Une autre catégorie est le « livre-objet » qui est présent aussi sous les dénominations de « *livre-unique* », « *Book-like object* » ou « *Book Sculpture* » :

Il est ici davantage question d'objet sculptural reprenant les caractéristiques physiques ou conceptuelles du livre que d'un livre a priori. La forme du livre

¹³JAMESON 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).

¹⁴ JAMESON Isabelle, « *Histoire du livre d'artiste* »..., non paginé.

¹⁵ Ibid.

*est utilisée parce qu'elle sert le propos de l'artiste, mais elle se trouve sublimée par un autre langage. En perdant ses caractéristiques physiques et formelles, le livre perd de sa spécificité livresque au profit du statut d'objet d'art, au sens traditionnel du terme*¹⁶.

On ne le reconnaît donc plus comme livre, mais uniquement comme objet d'art à la différence des livres d'artistes.

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 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.

Anne Moeglin-Delcroix a consacré sa thèse de doctorat à la problématique des livres d'artistes qui a abouti à la publication du livre, *Esthétique du livre d'artiste* à la Bibliothèque nationale et à une exposition au centre Georges Pompidou en 1985. Elle revient dans *Esthétique du livre d'artiste* sur l'origine du terme livre d'artiste¹⁷. 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. 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

¹⁶ Ibid.

¹⁷ MOEGLIN-DELCHROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*, Paris, Jean Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 48-50.

*les livres faits par des artistes, quels que soit ces livres, incluant par la les catalogues, les bibliographies, etc*¹⁸.

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* »¹⁹. 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* »²⁰ (*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 pas 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 manipulent²¹. 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 opposé à la pratique du livre illustré. La confusion des deux genres est très présente en France.

¹⁸ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980...*, p. 48.

¹⁹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *op. cit.*, p. 49.

²⁰ Ibid.

²¹ 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. »

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 déroulé 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 artistique²².

A partir des années 1980, cette appellation est annexée par des spécialistes et des éditeurs de livre illustré²³. 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 1961²⁴. 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 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

²² 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.

²³ 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 supérieur à la peinture qui s'adresse à la sensibilité. Dans la pratique du livre illustré les écrivains étaient à la tête des mouvements d'avants gardes.

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

par un artiste²⁵. 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 illustré²⁶.

Dans l'auto édition, 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 n'a pas été prise en compte par Anne Moeglin-Delcroix. 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 avant tout 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 réceptions²⁷. 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 établie par Ane Moeglin-Delcroix.

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 diffusion²⁸.

Une distinction est ensuite effectuée dans le catalogue entre le « livre d'artiste » et le « livre-objet »²⁹. 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 ».

²⁵ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes*, ..., p. 9-10.

²⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes*, ..., p. 11.

²⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste*..., p. 11.

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

²⁹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *op. cit.* p. 11-12.

La troisième proposition formulée autour du livre et de l'artiste est le « Livre hybride »³⁰. 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.³¹

Pour d'autres, cette définition est restrictive et ne peut plus revendiquer couvrir tout le champ du livre d'artiste. Marie Françoise Quignard, dans un livre intitulé *Bibliothèques/ Lieux d'art contemporain. Quels partenariats ?* défend cette idée :

*A l'extrême fin du XX^e siècle, parler du livre d'artiste c'est accepter sa polysémie, ne pas prendre la partie pour le tout, le limitant à une période ou à un mode. C'est donc accepter l'ambiguïté du terme et admettre ses différentes significations afin de broser un tableau le plus vaste possible de ses différentes manifestations*³².

Elle propose de garder le terme anglo saxon « artist'books » pour définir les livres d'artistes. Dans le projet de la base de données nommée Volart, les livres répertoriés sont les livres illustrés, les livres d'artistes, les livres objets et les livres manuscrits. Elle

³⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *op. cit.*, p. 12-15.

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

³² 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.

propose de subdiviser la catégorie des livres d'artistes en trois catégories : celle des livres de peintres réservée aux éditions comprenant des éditions originales créées par des artistes non spécialisées dans l'illustration ; celle d'artists'books, telle qu'Anne Moeglin Delcroix en a précisé le genre et celle de livres illustrés artisanaux.

Si nous avons choisi de travailler sur cette définition du livre d'artiste une acception restrictive n'est peut être plus justifiée aujourd'hui devant une utilisation massive du terme « livre d'artiste ».

Dans ses études, Anne Moeglin-Delcroix a imposé une définition et permis de faire émerger le livre d'artiste en tant que genre artistique. 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 de livre hybride afin d'intégrer des productions qui ne rentrent pas dans les cadres établis précédemment.

Nous avons pu constater que certains aspects n'ont pas été pris en compte dans sa définition du livre d'artiste. Dans sa volonté de faire exister le livre d'artiste et d'opposer sa pratique à celle du livre illustré, la place de l'éditeur n'a pas été envisagée. Avant de préciser les origines du livre d'artiste, 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 mais aussi de relever certains aspects critiques. Si le choix s'est porté vers la définition du livre d'artiste d'Anne Moeglin - Delcroix, il est important de relever qu'une extension de cette définition est aujourd'hui significative. Certains aspects seront analysés à l'intérieur même de cette définition notamment à travers l'étude des liens qui se sont tissés entre les artistes et les éditeurs dans la création des livres d'artistes des trente dernières années.

Dans la création du livre d'artiste, l'artiste est présenté comme le seul acteur. Quand l'artiste fait appel à un éditeur, il est toujours considéré comme l'auteur du livre d'artiste. Mais une collaboration se noue entre l'artiste ou l'auteur et l'éditeur ce qui nécessite une analyse des différentes étapes de la création du livre.

Après avoir évoqué les problèmes liés à la définition du livre d'artiste et déterminé notre choix concernant cette appellation nous allons aborder la question des origines de ce genre.

2. Les origines du livre d'artiste dans les années 1960.

2.1 La naissance d'un genre.

Clive Phillpot³³, qui a dirigé la collection de livre d'artiste au Museum of Modern Art à New York, soutient que « *Le livre d'artiste appartient aux années soixante et à celle qui suivent et que l'essai pour reconstruire une histoire qui la ferait remonter aux années vingt et trente, à Lissitzky, Duchamp* » est un malentendu³⁴.

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 1960³⁵. Celle-ci fonctionne en dehors des circuits éditoriaux classiques. Les artistes pratiquent l'auto édition et l'auto diffusion de revues, de périodiques de cartes postales, de dépliants, de cartons et de disques³⁶. Le livre de poche se développe aussi à cette période. Dans un article, Clive Phillpot revient sur l'importance du livre de poche et son omniprésence en tant que véhicule d'idée³⁷.

Le livre d'artiste fait son apparition dans les années soixante et soixante-dix en même temps que les mouvements avants gardistes. Pour Anne Moeglin-Delcroix peu de liens sont à établir entre les tentatives effectuées précédemment par les futuristes, constructivistes ou dadaïstes des années 20 et 30 et les livres des années 60 et 70. 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 font parties de 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

³³ Clive Phillpot est de nationalité britannique. Il a dirigé la bibliothèque du Museum of Modern Art à New York (1977-1994) après avoir été responsable de la collection de livres d'artistes. Il a été ensuite consultant pour les bibliothèques d'art et est actuellement écrivain et commissaire d'expositions indépendant.

³⁴ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 47.

³⁵ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 8.

³⁶ 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.

³⁷ PHILLPOT Clive, « *Booktrek : la prochaine frontière* », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau, nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p. 19.

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 abandonné la poésie concrète, vont dans les années suivantes se consacrer à sa pratique³⁸.

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, qui 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*³⁹ 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*⁴⁰, 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*⁴¹. Les caractéristiques du genre « livre d'artiste » sont aussi présentes : le petit format carré, les photographies en couleurs et en noir et blanc imprimé 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'artiste⁴².

Dans l'introduction du catalogue d'exposition, *Livres d'artistes*⁴³, 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 postale⁴⁴. 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 spectateur⁴⁵. Le Livre et l'imprimé en général permettent de dénoncer et de désacraliser

³⁸ Cf. chapitre II : « Poètes ou artistes ? », dans le livre d'Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 61-95.

³⁹ Cf. annexe 1 fig. 1.

⁴⁰ Cf. annexe 1 fig. 2.

⁴¹ Cf. annexe 1 fig. 3.

⁴² MOEGLIN-DELICROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 19-24.

⁴³ MOEGLIN-DELICROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 7-9.

⁴⁴ Plus tard le marché de l'art s'adaptera à ces productions.

⁴⁵ cf. chapitre III : « Le livre est utopie », dans le livre d'Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 99-134.

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.

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 performances⁴⁶. 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, le tampon). A cette période, l'unicité de l'œuvre d'art est remise en question et substituée par le multiple⁴⁷ : gravures, peintures et objets⁴⁸. 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 justifiée⁴⁹. 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'artiste⁵⁰. 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'art⁵¹.

Les origines du livre d'artiste sont européennes et américaine. 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 comme

⁴⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 44.

⁴⁷ Ce terme est du à Denise René et désigne des œuvres conçues dès l'origine pour être reproduites mais qui conservent leur caractères d'œuvres « originales ».

⁴⁸ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 8.

⁴⁹ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003.

⁵⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 9.

⁵¹ Cf. chapitre IV : « *Learn to read art* » dans le livre d'Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, p. 137-182.

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 précises⁵².

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'exemplaire. 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 réédités par Hansjorg Mayer à 1000 exemplaires. *Les livres sont fabriqués en reliant des matériaux imprimés empruntés directement à la bande dessinée (Bok 3b⁵³), à la presse quotidienne à grand tirage (Bok 3a ; Daily Mirror Book⁵⁴ ; Dagblegt Bull⁵⁵) aux albums de coloriage pour enfants (Bok 3d) et aux défets d'imprimeurs (Bok 3c). Il remet en cause les techniques spécifiquement artistiques⁵⁶. L'édition a une place importante dans sa démarche comme support de création et ainsi que pour enregistrer les traces de son Oeuvre. L'artiste enregistre tous ses faits et gestes. Pour chaque livre il élabore un concept. Chaque livre répond à une démarche propre. Il transforme les mass media en œuvre d'art. Les matériaux existants sont récupérés et détournés. En 1975, il crée la Dieter Roth's Familien Verlag et en 1978 la Dieter Roth's Verlag afin d'éditer ses proches⁵⁷.*

Les caractéristiques du livre d'artiste ont souvent été élaborées par les spécialistes à partir des livres d'Edouard Ruscha. Clive Phillpot suggère qu'il peut être considéré comme « *le créateur du paradigme des livres d'artistes*⁵⁸. »

Anne Moeglin-Delcroix décrit toujours dans ses livres et articles, *Twentysix Gasoline Stations*⁵⁹, de Ruscha afin de déterminer les spécificités du livre en tant que genre

⁵² MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes...*, p. 7.

⁵³ cf. annexe 1 fig. 4.

⁵⁴ cf. annexe 1 fig. 5.

⁵⁵ cf. annexe 1 fig. 6.

⁵⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 37.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 25.

⁵⁹ cf. annexe 1 fig. 7 et 8

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 données⁶⁰. Edward Ruscha, réalise ce livre en 1962 et le publie un an plus tard. Ce livre, de format carré et 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 orangés et disposés 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 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 »⁶¹. 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 série.⁶² 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 prise par l'artiste dans la maquette du premier livre sont présentes dans les autres livres⁶³. Dans ses livres *Every Building on The Sunset Strip* ou dans *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, les thèmes différent 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*⁶⁴ (1965) ou *A Few palm trees*⁶⁵ (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

⁶⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 24-31.

⁶¹ 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.

⁶² 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.

⁶³ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 26.

⁶⁴ cf. annexe 1 fig. 9.

⁶⁵ cf. annexe 1 fig. 10.

l'utilisation d'un papier ordinaire. L'artiste ne considère pas les photographies comme artistiques. Il travaille avec des reproductions photographiques⁶⁶.

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 étaient 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 [...] Je n'essaie pas de créer un livre précieux en édition limitée, mais un produit de série qui soit de premier ordre⁶⁷.

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 1963 (erreur regrettée par l'artiste) puis réédité à 500 exemplaires non numérotés en 1967 enfin à trois mille exemplaires en 1969. Pour Anne Moeglin-Delcroix l'artiste assume la totalité de la conception du livre⁶⁸. Il a un « rôle prépondérant, voire exclusif » à toutes les étapes de la réalisation. 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 bibliophile traditionnelle. Ils désirent rompre avec la tradition artistique dans son ensemble. Dans un entretien avec Bernard Blistène, Edouard Ruscha témoigne de cette rupture lorsqu'ils désignant ces livres de « brûlots ». Il utilise aussi la métaphore du « loup déguiser en brebis » pour les qualifier⁶⁹. L'artiste a conscience de la capacité que possèdent ses livres à désorienter le lecteur et de la rupture que contient sa proposition artistique.

⁶⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 26.

⁶⁷ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 27.

⁶⁸ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *op. cit.* p. 28.

⁶⁹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Brûlots d'artistes », *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance...*, p. 331.

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'utopie présente dans les premières pratiques éditoriales du livre d'artiste. 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 et des galeries éditent et diffusent rapidement des livres.

2.2 L'utopie et la réalité des premières pratiques éditoriales.

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 simples 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. L'auto-édition est très fréquente et favorise le développement du livre d'artiste dans les années soixante et soixante-dix. Ruscha crée Heavy Industry Publications et Dieter Roth crée Forlag Edition. D'autres artistes créent des maisons d'éditions afin d'éditer plusieurs artistes dont ils se sentent proches. Beaucoup de livres sont édités aux Éditions Something Else Press, fondées par Dick Higgins à New York en 1964. L'objectif de l'artiste est de publier des artistes, des écrivains et des compositeurs. D'autres artistes se sont transformés en éditeur au cours des années soixante-dix afin de pouvoir éditer leurs livres, mais aussi ceux de leurs amis artistes : Maurizio Nannucci crée Exempla à Florence ; Herman de vries : eschenau summer press et temporary traveling press en Allemagne ; Simon Cutts : Coracle Press à Londres et Ulises Carrion : In-Out Productions à Amsterdam. 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 co-fonder la plupart des librairies de livres d'artistes. Les premières sont : Other Books and So en 1975 par Ulises Carrion à Amsterdam ; Art Metropole en 1975 par General Idea à Toronto et Printed Matter en 1976 par Sol Lewitt à New York⁷⁰.

Les éditeurs à cette période ont peu d'influence, sur la mise en forme artistique du livre. 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*⁷¹ » 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. L'auteur d'*Esthétique* souligne que l'éditeur s'efface devant les projets chaque fois singuliers de l'artiste⁷². A cette période, les artistes revendiquent leur autonomie dans la création et beaucoup d'artistes éditent eux mêmes leurs livres. Lawrence Alloway exclut tout aménagement de la publication en fonction d'intérêts commerciaux. 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 alternatif⁷³ » 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 Siegelaub 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 Siegelaub. 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

⁷⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 29.

⁷¹ cf. annexe 1 fig. 11.

⁷² 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.

⁷³ 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.

d'expositions qui s'adressent à un public large.

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 galeries⁷⁴.

Les galeries et les musées s'adaptent 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 Anvers⁷⁵.

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'art !⁷⁶

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 personne

⁷⁴ PHILLPOT Clive, « *Booktrek : la prochaine frontière* », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau* ..., p. 19.

⁷⁵ BESACIER Hubert, *Guy Schraenen collectionneurs*, Saint-Yrieix-la-Perche, Pays- Paysage, 1995. [non paginé]

⁷⁶ PHILLPOT Clive, « *Booktrek : la prochaine frontière* », ..., p. 19.

limité. Kate Linker⁷⁷ 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 commerciaux⁷⁸. 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.

La première partie du mémoire nous a permis de définir l'objet de recherche ainsi que ses origines. Il a été aussi question des limites de cette définition. La place de l'éditeur n'a pas été analysée. La définition du livre d'artiste choisie 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. L'artiste est le seul auteur mais parfois l'éditeur l'accompagne dans la conception du livre et dans sa diffusion.

Nous verrons si cette définition nécessite d'être élargie notamment en envisageant les liens qui se tissent entre l'éditeur et l'artiste dans la création. Les éditeurs de livre d'artiste apparaissent plus tardivement en France. Dans la seconde partie, il sera question de cette lente apparition à partir des années 1970.

⁷⁷ Kate Linker est critique d'art, spécialiste de l'art contemporain, notamment américain. Elle vit à New York.

⁷⁸ 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 2 : La lente apparition des éditeurs de livre d'artiste en France

1. Le développement du livre d'artiste en France à partir des années 1970⁷⁹.

1.1 Les premières pratiques artistiques et éditoriales.

La pratique du livre d'artiste s'intensifie à partir des années 70 en France. Les artistes Christian Boltanski, Daniel Buren, Paul Armand Gette, Jean Le Gac, et Annette Messenger 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 Messenger. 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 sciences⁸⁰. 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 musée⁸¹.

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

⁷⁹ Cette première partie a été réalisé en partie 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.

⁸⁰ 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.

⁸¹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 185-186.

rappports entre les images et les mots⁸². L'autobiographie aussi a une place importante dans le travail de certains artistes⁸³.

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 « 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. Certains aspects instaurés par les pionniers du livre d'artiste sont encore présents. 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 pionniers⁸⁴.

En France, la tradition bibliophilique du beau livre illustré est très ancrée, ce qui explique la lente apparition d'éditeurs spécialisés. Peu d'éditeurs acceptent d'éditer des livres d'artistes. Les artistes qui produisent des livres ont trois solutions. La première est de prendre en charge l'édition et la diffusion des livres. La seconde est de passer par des éditeurs occasionnels et la troisième est d'utiliser le réseau d'éditeurs qui s'est rapidement constitué à l'étranger.

A la fin des années 70, les artistes français font éditer leurs livres par des maisons d'éditions situées essentiellement en Belgique. L'éditeur Yellow Now à Liège par exemple a édité *Notes sur la flore d'un parc à voitures* en 1972 et *l'Excursion du 14 février* en 1973 de Paul Armand Gette. Il a aussi édité des livres de Jean Le Gac, *Le Peintre de Tamarès près d'Alès* en 1979 et le livre d'Annette Messenger, « *Annette Messenger collectionneuse* », *Mes clichés témoins*⁸⁵ en 1973. Un des autres éditeurs vers lequel les artistes se tournent est Lebeer Hossmann situé à Hambourg et à Bruxelles.

⁸² MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes, l'invention d'un genre : 1960-1980* ..., p. 38.

⁸³ Jean Le Gac travaille par exemple autour de la figure du peintre.

⁸⁴ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « *Petits Livres* », *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance...*, p. 247-266.

⁸⁵ cf. annexe 1 fig. 13

Cette maison d'édition a édité *Le Récit* en 1972 et *Der Maler* en 1977 de Jean Le Gac ainsi que la majorité des livres de Robert Filliou : *Mister Blue from Day-to-Day. Herr Blau von Tag zu Tag* en 83 ou *Longs poèmes courts à terminer chez soi* en 1984. Certains artistes dont Henri Chopin font éditer leurs livres à Anvers par Guy Schraenen : *29 novembre 1974*, *Portrait des 9 Anvers* en 1975 et *Mil 1000 Mille dates* dans la collection « In octavo » en 1990. 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'auto-édition 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 1992⁸⁶. Les premiers livres sont auto-édités et auto-diffusés par l'artiste. *Recherche et Présentation de tout ce qui me reste de mon enfance 1944-1950*⁸⁷, est édité à Paris en 1969. Il est constitué de 9 feuillets réunis par une baguette de en 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. 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 ou j'ai trouvé la mort*, édité à Paris en 1969. Il est aussi constitué de 6 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*⁸⁸ 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 connu*, 1970⁸⁹) ou d'anonymes (photos

⁸⁶ 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.

⁸⁷ cf. annexe 1 fig. 14.

⁸⁸ cf. annexe 1 fig. 15.

⁸⁹ cf. annexe 1 fig. 16.

de la famille D, 1939-1946⁹⁰, 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*)⁹¹. Les artistes s'organisent afin de s'auto-éditer et s'auto-diffuser mais ils sont dépendants des galeries et des musées pour éditer leurs livres et les diffuser 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 70.

1.2 Les premiers éditeurs occasionnels en France.

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 des livres artistes. 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, 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. Daniel Spoerri est un des premiers artistes édité par une galerie. En 1962, le livre *Topographie anecdotée du hasard*⁹² est édité par la galerie Lawrence⁹³. A l'occasion d'une exposition, l'artiste persuade la galerie d'utiliser l'argent prévu pour un carton d'invitation à l'impression bon marché de ce livre en 1000 exemplaires. Les livres sont ensuite envoyés par la poste⁹⁴. Dans ce petit livre, l'artiste décrit tout ce qui se trouve sur la table de nuit de sa chambre d'hôtel ainsi que d'après ses souvenirs⁹⁵. Le livre ne possède pas d'images en dehors du schéma qui indique l'emplacement des objets sur la table. L'éditeur de la galerie fournit donc des moyens financiers à l'artiste pour mener son projet. Le livre devient à la fois, catalogue, carton d'invitation et œuvre d'art.

⁹⁰ cf. annexe 1 fig. 17.

⁹¹ MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste...*, p. 187-200.

⁹² cf annexe fig. 12.

⁹³ Quatre ans plus tard, une autre version augmentée est éditée par Something Else Press.

⁹⁴ 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, p. 46-48.

⁹⁵ Ce livre est a rapprocher des pratiques d'assemblages d'objets pratiqués par l'artiste.

A Paris, le galeriste Yvon Lambert édite un livre de Daniel Buren, *Limites critiques*, en 1970⁹⁶. Le galeriste Durand-Dessert fonde l'édition Multiplicata et édite des livres de Jean Le Gac (*Le Décor* en 1972) et de Christian Boltanski, (*10 portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*⁹⁷ en 1972). Il édite aussi des artistes étrangers tel que Tremlette et Broodtahers. La galerie de Llena Sonnabend édite des livres d'Anne et Patrick Poirier (*Les paysages révolus* en 1975) et de Christian Boltanski (*Six souvenirs de jeunesse de Christian Boltanski* en 1971 et *L'Album photographique de Christian Boltanski 1948-1956* en 72).

Cependant quelques éditeurs plus traditionnels éditent des livres dans les années 70. L'éditeur Georges Fall édite un livre de Boltanski (*Quelques Souvenirs de la première communion d'une fillette. Recueillis et décrits par Christian Boltanski* en 1974 à Paris) ; Cheval d'attaque édite un livre de Paul Armand Gette (*De quelques lisières. Prolégomènes à un essai de définition de la notion d'écotone* en 1977 à 70 ex.) et Deyrolle édite un livre de Jean Le Gac (*Le peintre intercalaire* en 1990).

A partir de 1974 et 1975, les institutions muséales et les centres d'art contemporain éditent 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 car 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 co-édité avec Europalia à Bruxelles et la Société des expositions du Palais des beaux-arts). Un livre de Jean Le Gac est édité plus tard en 1978 par le centre Georges Pompidou (*Le Peintre. Exposition romancée*). L'Association française d'action artistique est aussi une structure qui édite des livres d'artistes de Daniel Buren (*Chapitre I –De la couverture, Della copertina, On the Cover* 1986) et de Christian Boltanski (*Monuments. Leçons de ténèbres*⁹⁸ est édité en 1986).

⁹⁶ Le galeriste expose surtout des artistes provenant des courants conceptuels (Sol LeWitt, Robert Barry) ou du Land Art (Richard Long).

⁹⁷ cf annexe 1 fig. 18.

⁹⁸ cf annexe 1 fig. 19.

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 des 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* co-édité 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 les 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 avant-gardes. Le projet de sortir du musée et d'élargir l'accès à l'art est toujours présent mais son idéologie s'assouplit. 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 et des collections se développe à partir des années 1980.

2. La constitution d'un réseau autour du livre d'artiste.

2.1. La reconnaissance du livre d'artiste en France.

Dans les années 80, les éditeurs et les lieux de diffusion sont rares en France mais à partir des années 90 un réseau⁹⁹ s'intensifie autour du livre d'artiste.

Le développement d'un réseau d'éditeurs mais aussi de différents lieux de diffusion est lié à plusieurs facteurs. Tout d'abord, la constitution de collections ainsi que les expositions et les publications entraînent la reconnaissance du *livre d'artiste* en tant qu'objet d'art en France¹⁰⁰. La Bibliothèque nationale de France est à l'origine de ce développement. Marie Cécile Miessner revient sur les origines de la constitution de la collection de livres d'artistes et sa mise en valeur, au département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France¹⁰¹. Cette collection ainsi que les publications et les expositions qui en découlent participent de la reconnaissance du livre d'artiste. A l'origine, la responsable du département, Françoise Woimant repère les publications dans des foires et biennales d'art de Bale et Düsseldorf) ainsi qu'à Paris dans les rares lieux de diffusion¹⁰². Les acquisitions sont rendues possibles grâce à des relations avec des éditeurs et marchands européens ou américains ainsi qu'à des donations d'artistes¹⁰³.

A partir de 1973, de nombreuses expositions de livres d'artistes et publications ont lieu afin de mettre en valeur le fonds. L'exposition qui s'est tenue à la Bibliothèque publique d'information du centre Georges-Pompidou en 1985 est une des plus importantes. Elle a donné suite à la publication du premier ouvrage de référence en français par Anne

⁹⁹ Le terme de réseau a été 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 ».

¹⁰⁰ La constitution des collections commencent à partir de 1969 à l'étranger : au Museum of Modern Art, et à la New York Public Library, à la Tate Gallery et au Victoria and Albert museum à Londres et au Neues Museum Weserburg à Brême.

¹⁰¹ MIESSNER Cécile, « Le livre d'artiste » dans PICOT Nicole, *Arts en bibliothèques*, Paris, Electre, Éditions du Cercle de la Librairie, 2003, p. 179-182.

¹⁰² Notamment la galerie Bama (Ninon Robelin), Llena Sonnabend et Yvon Lambert.

¹⁰³ Des donations importantes ont été effectuées par les artistes Boltanski, Gette, Filliou, Le Gac ou encore Nannucci et Finlay. D'autres publications sont aussi collectées : revue, publications en série, publications et échanges d'envois du mail art, ouvrages collectifs, les fanzines, les productions nées des nouvelles technologie (les éditions de livre d'artiste sur Internet), toutes images imprimées : livrets, placards et tracts, produits par des artistes à la recherche de nouvelles circulations ou destinations inscrites dans l'acte artistique plutôt que dans l'exposition (Antonio Gallego et Roberto Martinez)

Moeglin-Delcroix. Mais aussi l'exposition « de Bonnard à Baselitz » en 1992 qui s'accompagne également d'un catalogue¹⁰⁴ et en 1997, une exposition du fonds 1960-1980 qui est accompagnée de la publication d'un Cahier d'une exposition¹⁰⁵ et du livre d'Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*¹⁰⁶. L'accès aux collections dans la salle de lecture du département des estampes est un autre élément important de cette diffusion.

D'autres lieux ont joué un rôle majeur dans la diffusion du livre d'artiste. Les foires d'art contemporain, les salons et Biennale de livres d'artistes se développent de plus en plus : la biennale de Saint-Yrieix-la-Perche, ArtistBook International, Exemplaires à Gennevilliers, le salon Pages à Paris, le marché de la poésie, Le Fiac à Paris au Grand Palais et dans la cour carrée du Louvre.¹⁰⁷ De plus en plus de librairies diffusent les publications des artistes dans toute la France. Celles-ci sont situées dans des institutions comme le musée d'art moderne de la Ville de Paris ou la Galerie nationale du Jeu de paume. Des librairies spécialisées dans le livre d'artiste se développent à Paris : la librairie, Florence Loewy, Bookstorming, Jean Dominique carré ainsi que l'éditeur et libraire Christophe Daviet Théry¹⁰⁸.

La reconnaissance du livre s'accompagne aussi d'une intensification de sa pratique. Presque tous les artistes créent des livres d'artistes parallèlement à d'autres activités comme les installations ou les performances. Les éditions sont de plus en plus assurées par les galeries, les musées et les centres d'arts lors d'expositions. La troisième génération d'artistes qui édite des livres à partir des années 1990 est très proche de celle des pionniers du livre d'artiste en France. L'auto-édition est courante et les livres sont souvent petits et de faible épaisseur. De nombreux artistes dont Éric Watier, Jean Claude Lefevre et Céline Duval pratiquent l'auto-édition et l'auto-diffusion¹⁰⁹. Les artistes ont une plus grande liberté à travers ces pratiques car ils échappent à certaines contraintes imposées par des éditeurs. La photocopieuse et les imprimantes d'ordinateur permettent de réaliser un travail peu onéreux et rapide. Mais ils sont souvent dépendants des éditeurs pour effectuer des tirages plus importants ce qui implique parfois des

¹⁰⁴ MIESSNER 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.

¹⁰⁵ 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).

¹⁰⁶ Cet ouvrage de 400 pages comporte de nombreuses illustrations et une importante Bibliographie.

¹⁰⁷ MIESSNER Cécile, « *Le livre d'artiste* », p. 179.

¹⁰⁸ Les nombreux liens présents sur les sites Internet des éditeurs et des artistes permettent de voir l'étendu du réseau.

¹⁰⁹ Cf. livres d'artistes de Jean Claude, Céline Duval et Éric Watier dans la fin du mémoire dans : Sources p. 84 et 85.

négociations¹¹⁰. Éric Watier et Véronique Hubert ont recours à la photocopieuse pour éditer les livres. 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 Watier¹¹¹. 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 désire être en dehors du marché de l'art à travers la création des livres. *Paysage* est par exemple un livre diffusé gratuitement qui n'est pas collectionnable. Chaque pli (constitué d'une couverture A4 plié en 2) est envoyé pendant l'année 1992 à des destinataires différents. Le tout forme un livre non recomposable¹¹². Les artistes contemporains rejettent toujours aussi les formes traditionnelles d'exposition. Jean Claude Lefevre propose des lectures expositions¹¹³. Les espaces d'expositions traditionnels, notamment les murs, ne correspondent plus aux pratiques artistiques contemporaines. La notion d'« allotopie¹¹⁴ » développée par Roberto Martinez suppose la création d'un autre lieu plus adapté à leurs pratiques. Les artistes pratiquent des actions en dehors des espaces traditionnels comme la distribution de tracts, de livres, ou d'affiches¹¹⁵ dans l'espace urbain. La reproduction est privilégiée afin d'éviter la spéculation. Le livre est de plus en plus envisagé en tant que mode de présentation des travaux. Hubert Renard travaille sur l'inutilité de l'exposition en faisant de celle-ci l'objet de ses publications. Les livres de l'artiste se présentent comme des catalogues d'expositions alors que celles-ci n'ont jamais existé. Le livre est envisagé en tant qu'espace d'exposition par Roberto Martinez. Un esprit de résistance est toujours présent mais celui-ci renvoie plus à une opposition de l'intérieur. La constitution d'un réseau postal et maintenant numérique joue un rôle important¹¹⁶. A la fin des années 1990, des éditeurs se spécialisent dans le livre d'artiste. Les artistes éditent de plus en plus leurs livres par cette nouvelle génération d'éditeurs.

La reconnaissance du livre d'artiste entraîne aussi des confusions. La liste des participants à l'Artistbook international qui a eu lieu à Paris les 24, 25 et 26 octobre

¹¹⁰ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Brûlots d'artistes », *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance...*, p.247-266.

¹¹¹ Cf. Sources mémoire Watier p.85.

¹¹² 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.

¹¹³ Cf. Dossier Lefevre Jean Claude dans *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, nouvelle Revue d'esthétique, n°2, 2008, p. 97-105.

¹¹⁴ cf. annexe 1 fig. 22

¹¹⁵ cf. annexe 1 fig. 20 et 21.

¹¹⁶ MOEGLIN-DELCROIX Anne, « Petits livres », *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance...*, p. 266-278.

2008 confirme cette explosion des structures éditoriales pratiquant le livre d'artiste. La conséquence majeure qui en découle est aussi la grande diversité des productions proposées sous l'appellation livre d'artiste¹¹⁷. Les éditions du Capricorne d'Annick Butré précise par exemple que les livres d'artistes sont édités à petit tirage. Les responsables des éditions Despalle, Johannes Strugalla et Françoise Despalle, utilisent aussi le terme de livre d'artiste pour qualifier des livres où collaborent un plasticien et un poète. La multiplication des éditeurs de livre d'artiste s'accompagne d'une utilisation massive de ce terme. Le livre d'artiste connaît une grande popularité éditoriale.

2.2 L'apparition des éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste et la mutation des structures artistiques traditionnelles.

A la fin des années 1990, l'éditeur retrouve une place importante dans la création du livre d'artiste. Marie Cécile Miessner revient sur la nouvelle place que l'on peut accorder à l'éditeur ces dernières années : « *Aujourd'hui, l'éditeur a retrouvé son rôle de « détecteur » d'artistes, d'accompagnateur et de guide dans la réalisation des livres d'artistes*¹¹⁸. » A la fin des années 1990 et à partir des années 2000, des éditeurs spécialisés dans le livre d'artiste apparaissent en France. 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 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 créé Onestar Press à Paris, Leszek Bogrowski pour les Éditions Incertain sens à Rennes et Galaad Pringet pour Zédélé éditions à Brest. L'association Zédélé¹¹⁹ est créée à Brest en 2002. La petite librairie, consacrée à l'édition de création en littérature et en arts visuels, est créée quatre ans plus tard à la même adresse¹²⁰. L'éditeur cherche à préserver le livre d'artiste dans sa forme originelle. Le livre *Bloc*¹²¹ d'Éric Watier, édité en 2006, rassemble les inventaires

¹¹⁷ Des fiches sur les éditeurs sont présentes sur le site : <http://www.artistbookinternational.com/exhibitors2008.htm>

¹¹⁸ MIESSNER Cécile, « *Le livre d'artiste* »,..., p. 178.

¹¹⁹ Zédélé_éditions

29 ter, rue de la République 29200 Brest – France

Site Internet : <http://www.zedele.net/accueil.html>

¹²⁰ Site Internet de la librairie : www.lapetitelibrairie.fr

¹²¹ cf. annexe 1 fig. 23.

entrepris par l'artiste depuis une dizaine d'années¹²². Le rapport à la destruction, très présent dans le travail de l'artiste apparaît dans le livre par sa forme mais aussi par son usage car chaque page peut 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 envisagé en tant qu'exposition car toutes les fiches sont détachables mais aussi en tant que livre malgré la fragilité de la reliure. Les livres d'artistes d'Éric Watier peuvent être acquis par des éditeurs mais en échange ils s'engagent à les diffuser. L'éditeur choisi un livre et l'artiste lui remet un fichier gravé contenant dans la pochette un contrat comportant quatre articles¹²³. L'éditeur respecte le contrat signé avec l'artiste et sa démarche artistique car son ouvrage est téléchargeable entièrement sur Internet¹²⁴. Il prolonge la démarche de l'artiste basée sur le don. Le second exemple, est le livre de Céline Duval : *Le temps d'un été*¹²⁵, que l'artiste a coédité avec Zédélé en 2005. L'artiste constitue un fonds iconographique à partir des sources diverses : photos de presse, publicités, cartes postales et ses propres photos et cette documentation est à la base de ses éditions. Le livre est peu onéreux et tiré à plusieurs exemplaires. Il est constitué d'une série de photographie en noir et blanc qui n'est pas sans rappeler le travail des pionniers¹²⁶.

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*¹²⁷ d'Éric Watier date du mois de mai de cette même année. Elle sera suivie en octobre par un supplément : *Ceux qui ne détruisent pas*¹²⁸. 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 centre d'art éditent de plus en plus de livres d'artistes. La galerie

¹²² Choses vues, Architectures remarquables, L'inventaire des destructions, Donner c'est donner, etc.

¹²³ « Art 1. Éric Watier confie à ...le soin d'éditer le(s) fichiers(s) ... ci-joint. L'éditeur s'engage à en publier ... exemplaires avec l'assistance de l'auteur.

Art 2. L'éditeur assurera la diffusion de l'édition par tout moyen à sa convenance.

Art 3. L'auteur conserve les droits de reproduction, de traduction et d'adaptation.

Art 4. Pour la présente publication, l'auteur ne perçoit aucun droit d'auteur, mais en guise de paiement, l'éditeur s'engage à lui fournir le quart des publications. »

¹²⁴http://www.zedele.net/Livres-extraits/bloc_complet.pdf

¹²⁵ cf. annexe 1 fig. 24-26.

¹²⁶ Le thème de son travail portant sur la mémoire collective est proche de celui de Christian Boltanski.

¹²⁷ cf. annexe 1 fig. 46-48.

¹²⁸ cf. annexe 1 fig. 44 et 45.

sémiose¹²⁹ 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.)¹³⁰. Le Cneai est créé en 1997 à Chatou sur l'île des Impressionnistes dans la maison Levanneur¹³¹. Le centre se consacre à « la publication d'artiste » dans l'art contemporain. Des artistes sont invités pour concevoir des projets publiés¹³².

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, Véronique Hubert, Jean Claude Lefevre parmi les plus connus. Peter Downsbrough est édité par les éditions Incertain sens et le Cneai.

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 diffusion¹³³. Les sites Internet des éditeurs et des artistes éditeurs jouent un rôle important dans la diffusion du livre d'artiste. Les pages d'actualités informent aussi des manifestations et des expositions qui se déroulent autour du livre. Les sites Internet des artistes leurs permettent de s'auto-diffuser mais deviennent aussi pour certains un espace de création à part entière.

Les liens révèlent aussi que ce réseau est restreint dans le cercle de l'art. Les artistes, les galeries et les institutions artistiques cités ainsi que les éditeurs et les libraires sont toujours les mêmes. Le livre d'artiste se situe à la périphérie de l'édition.

L'adaptation du marché de l'art à ces productions entraîne 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 modifié. La galerie est remplacée par une librairie dans le cas de la librairie Books by Artists par Florence Loewy¹³⁴. La librairie, ouverte depuis 1989, est située dans le quartier du Marais à Paris. Le cadre de la librairie devient plus adapté à la vente et à la diffusion des livres. Celle-ci est composée d'un espace où s'accumulent sur des étagères des livres d'artistes, des livres illustrés contemporains, mais aussi des monographies et des catalogues d'expositions, suivis d'un espace d'exposition qui favorise la mise en

¹²⁹ Sémiose galerie-édition, 3 rue des Montibœufs - 75020 Paris

Site Internet : <http://www.semiose.com/>

¹³⁰ cf. www.cneai.com

¹³¹ cf. annexe 1 fig. 106 et 107

¹³² Partenaire avec le ministère de la Culture et de la Communication - Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France, avec le soutien du Conseil régional d'Île-de-France et du Conseil général des Yvelines.

¹³³ par exemple les liens de la galerie Sémiose <http://www.semiose.com/>

¹³⁴ Books by Artists 9/11 rue de Thorigny 75003 Paris

Site Internet: www.florenceloewy.com

valeur de certains livres¹³⁵. Par exemple, l'exposition « Emblemata »¹³⁶ qui s'est déroulée du 7 février au 14 mars 2009, présentait les livres de Sol LeWitt sous une vitrine. Le livre *Emblemata* était accroché au mur. Les prix des livres évoluent selon la cote de l'artiste. Des signatures sont aussi organisées ainsi que des performances au sein de la librairie. Les acheteurs sont surtout des collectionneurs et des conservateurs de musée et bibliothèque. La diffusion est effectuée par le site Internet, créé en 1997, qui remplace les catalogues papiers. Le site propose des descriptions des ouvrages¹³⁷. 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'artiste¹³⁸.

De nombreux galeristes éditent aussi des livres d'artistes. La galerie Sémiose par exemple est composée d'un espace d'exposition traditionnelle 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 multiples¹³⁹. Des expositions sont organisées par des artistes qui éditent des livres comme par exemple celle de Céline Duval qui s'est déroulée du 30/01/09 au 14/03/09¹⁴⁰.

Les espaces de conservation traditionnelles sont aussi modifiées. 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. La structure traditionnelle du musée s'est adaptée aux productions imprimées et aux livres d'artistes. Le Cneai est composé de quatre salles d'exposition, d'un salon vidéo, et d'un atelier de production ainsi que d'une maison flottante à proximité du centre situé sur la Seine¹⁴¹. Il développe et présente un programme d'exposition, de publication, de production et deux collections : la collection "Multiple" composée des oeuvres produites au Cneai et la collection "FMRA". Des centres d'arts spécialisés dans le livre d'artiste ou l'imprimé apparaissent devant la nécessité de conserver les œuvres sous forme de publication. Des nouvelles

¹³⁵ cf. annexe 1 fig. 27-29.

¹³⁶ cf. annexe 1 fig. 30 et 31.

¹³⁷ *Le Livre et l'art*, Nantes, Le lieu unique : Joca seria, n°1, 2001, p. 118-121.

¹³⁸ Entretien avec le responsable de la librairie Florence Loewy.

¹³⁹ Le catalogue des livres est disponible sur le site de sémiose : http://www.semiose.com/pdf/catalogue_des_livres.pdf

¹⁴⁰ cf. annexe1 fig. 32 et 33.

¹⁴¹ Cf. annexe 1 fig. 106-113.

structures apparaissent comme le Centre des livres d'artistes (Cdla) dirigé par Didier Mathieu, basé depuis 1994 dans le Limousin, à Saint-Yrieix-la-Perche. Il est constitué de trois salles d'exposition, d'une salle pour la diffusion de vidéos et de documents sonores, d'une salle de conservation de la collection, et d'une autre pour les activités pédagogiques et les bureaux. Le Cdla est à la fois, un lieu de conservation d'une collection de livres d'artistes¹⁴² et un lieu d'exposition¹⁴³. Les expositions sont accompagnées de la publication d'un livret gratuit mis à la disposition du public. De nombreuses publications ont été éditées par le centre¹⁴⁴. Le centre diffuse la majeure partie de ces publications dans sa librairie¹⁴⁵. Des nouvelles institutions naissent afin de conserver et diffuser les productions des artistes. Le Cdla est comme le Cneai, un véritable centre d'art ou musée, avec des heures d'ouverture au public, des expositions et de la médiation. L'institutionnalisation de la pratique du livre d'artiste émerge avec sa reconnaissance.

Enfin, la bibliothèque devient le lieu de conservation approprié pour les livres d'artistes et se substitue au musée ainsi qu'un espace d'exposition idéal. Certaines bibliothèques sont situées dans des musées. Francine Delaigle¹⁴⁶ est bibliothécaire à la bibliothèque Kandinsky et responsable du fonds de livres d'artistes et du programme d'acquisition. 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. Cette bibliothèque possède trois mille cinq cents livres d'artistes depuis leur apparition dans les années 70 jusqu'à nos jours. La politique d'acquisition correspond à trois impératifs principaux : le renforcement des collections du Musée National d'art moderne ; la priorité à l'art international et les artistes émergents. Les acquisitions sont effectuées auprès de libraires spécialisés, de galeries, d'enchères publiques et auprès des artistes français et étrangers. Le catalogue informatisé les rend facilement repérables¹⁴⁷. Des fonds de livres d'artistes sont aussi constitués dans des bibliothèques municipales comme à Lyon à la Bibliothèque

¹⁴² La liste alphabétique des artistes, des revues ainsi que des catalogues et ephemera et disponible à cette adresse : <http://cdla.info/fr/collection>

¹⁴³ Les expositions sont monographiques (Ghèrasim Lucas qui s'est déroulé du 10 février au 16 mai 2009) ou thématique (Figure paysage Figure marine du 5 avril au 24 mai 2006). Des expositions hors les murs ont aussi lieu dans la région (Éric Watier du 24 septembre au 8 octobre 2003 à la Galerie du caue de la Haute Vienne dans le Limousin).

¹⁴⁴ Liste des éditions : <http://cdla.info/fr/publications>

¹⁴⁵ Liste des publications en vente à la librairie : <http://cdla.info/fr/bookshop>

¹⁴⁶ cf. DELAIGLE Francine, « Une année d'acquisition à la Bibliothèque Kandinsky », dans, 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.

¹⁴⁷ PRINGUET Martine, « Situation du livre d'artiste », Bulletin d'informations Association des bibliothécaires français, n°192, 2001, p.30-33.

municipale de la part dieu. Françoise Lonardoni¹⁴⁸ est responsable depuis 1996 de l'artothèque et des acquisitions des livres d'artistes La bibliothèque devient un endroit idéal pour la diffusion et la consultation des livres. Les catalogues permettent de les repérer facilement¹⁴⁹.

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 1990.

Dans la troisième partie, nous allons étudier l'implication de l'éditeur dans la création du livre d'artiste. L'analyse des Éditions Incertain sens et du Cneai nous permettra de mesurer la responsabilité de l'artiste et de l'éditeur dans la création du livre. Nous essaierons de percevoir si cette collaboration entraîne des modifications dans le projet de l'artiste et dans la forme du livre d'artiste.

¹⁴⁸ 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.153-188, p. 121-135.

¹⁴⁹LINKER Kate, « *Le livre d'artiste comme espace alternatif* », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, nouvelle Revue d'esthétique, n°2, 2008, p. 17.

Partie 3 : Analyse comparée des Éditions Incertain sens et du Cneai

1. Du projet au livre, de l'idée à l'œuvre : la place de l'éditeur et de l'artiste dans la création du livre.

A la fin des années 90, les éditeurs s'impliquent en France dans la création des livres d'artistes. Les artistes font de plus en plus appel à des éditeurs pour faire publier leurs livres. Une étude comparative des Éditions Incertain sens et du Cneai, nous permettra de relever les spécificités, les points communs et différences des deux éditeurs. Nous verrons dans cette partie comment les responsabilités de l'artiste et de l'éditeur interfèrent dans la création du livre à travers les différentes étapes de la création. Cette étude nous permettra de percevoir si l'implication des éditeurs dans la création entraîne des modifications dans la forme du livre.

1.1 La place de l'éditeur dans la sélection du projet.

Avant d'aborder l'étude des Éditions Incertain sens et du Cneai nous allons d'abord présenter les deux éditeurs afin de déterminer leurs objectifs respectifs. Le projet des Éditions Incertain sens date de janvier 2000. Leszek Brogowski est à l'origine de cette association. Dès l'année 2002, l'imprimeur Francis Voisin, directeur des Impressions du Sagittaire à Cesson-Sévigné, devient le partenaire des Éditions Incertain Sens. Des expositions sont organisées par les Éditions Incertain sens ainsi que des séminaires. De nombreuses expositions sont organisées dans le Cabinet du Livre d'artiste¹⁵⁰. Les Éditions Incertain Sens sont constituées essentiellement de livres d'artistes. Des livres plus théoriques ainsi que des projets d'artistes sont aussi édités dans la Collection Varia. Les objectifs sont clairement détaillés dans le catalogue et sur la première page du site Internet de l'éditeur. Il souhaite créer un pont entre le monde de

¹⁵⁰ cf. annexe 1 fig. 34 et 35.

l'Université et celui de l'Art. Les éditions sont envisagées en tant qu'outils pédagogiques et de recherche. Elles sont soumises au régime du prix fixe afin d'être accessibles à tous. Le livre en tant que support alternatif est préservé¹⁵¹.

Le Centre national d'art contemporain¹⁵², est créé en 1997 à Chatou. Il est composé de quatre salles d'exposition, d'un salon vidéo, d'un atelier de production et d'une maison flottante à proximité du centre situé sur la Seine¹⁵³. Des auteurs, écrivains, artistes, théoriciens y sont invités pour concevoir des projets publiés¹⁵⁴. Le Cneai développe et présente un programme d'exposition, un programme de publication, de production et deux collections. Les objectifs du Cneai sont de médiatiser l'art contemporain et ses problématiques autour de l'art imprimé. Les projets des artistes sont variés : Cd, T shirt, revues, catalogues et livres d'artistes. Le Cneai privilégie le terme de productions pour qualifier les livres d'artistes, les revues, les collaborations d'artistes, les livres d'images ou les catalogues. Le centre n'est pas spécialisé dans le livre d'artiste uniquement et ne cherche pas à préserver le livre d'artiste dans sa forme originelle.

L'éditeur a une place importante dans les différentes étapes de la création du livre. Cette place n'est plus celle des éditeurs de livres illustrés qui se considèrent souvent comme des architectes dans la conception du livre¹⁵⁵. L'artiste reste toujours l'auteur et le créateur du livre. Les noms que portent les Éditions sont d'ailleurs significatifs. Alors que les livres illustrés portent les noms des éditeurs, les livres d'artistes portent les noms des structures éditoriales en l'occurrence le Cneai et Incertain sens. Le terme éditeur est à envisager dans un sens collectif, c'est à dire qu'il sous entend l'ensemble des personnes contribuant à l'édition du livre.

Les fonctions traditionnelles de l'éditeur sont multiples : il sélectionne des manuscrites et créé parfois une collection. Il a aussi une fonction technique et artistique lorsqu'il choisit avec les responsables de l'impression le papier, le procédé d'impression, les

¹⁵¹ cf. Présentation sur le site Internet des Éditions Incertain sens : <http://www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens/presentation.htm> : « Les Éditions Incertain Sens se proposent comme objectif la publication de livres d'artistes, leur distribution, ainsi que le soutien relatif à la présence du livre d'artiste dans la culture éditoriale et artistique. Elles stimulent les recherches en esthétique, documentation et histoire des livres d'artistes. *Nos publications sont toutes soumises au régime du prix fixe afin d'être accessibles à tous. Nous travaillons ainsi à ce que la circulation de l'art dans la société puisse trouver dans le livre d'artiste un support réellement alternatif et tâcherons de mettre en place un dispositif efficace de diffusion des livres d'artistes publiés par notre maison dont ce site fait partie; nous souhaitons qu'à long terme il devienne un lieu d'échange d'informations sur les publications de livres d'artistes dans le monde. Nous espérons également que les étudiants en arts plastiques, associés à notre travail, puissent trouver dans les Éditions Incertain Sens un support pour leurs propres projets dans la mesure où ceux-ci s'exprimeraient sous forme de livre d'artiste.* »

¹⁵² www.Cneai.com

¹⁵³ Cf. annexe. 1 Fig. 106-113.

¹⁵⁴ Partenaire avec le ministère de la Culture et de la Communication - Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France, avec le soutien du Conseil régional d'Ile-de-France et du Conseil général des Yvelines.

¹⁵⁵ Cf. CHAPON François, *Le peintre et le livre, l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987

caractères et le format. Il recherche aussi des illustrations et peut intervenir sur les problèmes de mise en page. Il assure enfin des fonctions financières, commerciales et administratives : fixer le prix, assurer le lancement publicitaire, assurer sa diffusion et gérer les capitaux¹⁵⁶. Dans le cas particulier de l'édition du livre d'artiste, les rapports traditionnels entretenus entre l'éditeur et l'auteur ou l'artiste, sont modifiés. Nous verrons à travers les différentes étapes de la création du livre comment les responsabilités de l'éditeur et de l'artiste interfèrent.

La première étape dans la création du livre est la recherche ou la sélection du manuscrit. L'éditeur est engagé dans la création du livre dès la sélection d'un artiste ou d'un projet. Plusieurs solutions peuvent être envisagées. Soit l'éditeur propose à un artiste d'éditer un de ses projets qu'il a sélectionné au préalable, soit l'éditeur demande à celui-ci de lui transmettre un projet. Il tient compte du prix approximatif du livre pour aboutir à un prix de vente raisonnable. Dans le cas des Éditions Incertain Sens, le choix des publications des artistes est indissociable du travail de recherche. Le travail de recherche est un appui pour l'éditeur et ses choix ne sont pas déterminés par des coups de cœur. Le choix résulte d'une analyse des différents aspects du projet. Dans *Le livre et l'artiste*, l'éditeur revient sur ce qui détermine ces choix en matière d'éditions :

*Mon expérience d'éditeur m'autorise à avouer que c'est un grand soulagement lorsque le lecteur et le chercheur soutiennent l'éditeur, notamment lorsqu'il s'agit d'assumer des choix difficiles : inscrire tel projet dans le catalogue des éditions Incertain Sens et refuser tel autre, exiger d'un auteur des modifications de son projet ou au contraire en assumer les risques, etc.*¹⁵⁷

Les travaux de recherche sont donc inséparables des choix éditoriaux. La pratique du livre des artistes sélectionnés se rattache à la définition d'Anne Moeglin-Delcroix rappelée dès la page d'accueil du site internet. La plupart des ouvrages portent d'ailleurs dans le colophon la mention : « *sur une proposition d'Anne Moeglin-Delcroix.*¹⁵⁸ »

Au Cneai, des artistes, souvent de renommée internationale, sont invités à séjourner au

¹⁵⁶ 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, Le Mans, Centre Universitaire du Mans, 1976.

¹⁵⁷ Leszek Brogowski, « *Voir le livre voir le jour* », dans *Le livre et l'artiste*, actes du colloque des Bouches du Rhône..., p. 186.

¹⁵⁸ cf. annexe 1 Fig. 70 et 71.

centre pour réaliser un projet. La maison flottante est mise à leur disposition dans cet objectif. Les artistes choisissent un mode de présentation de leur travail qui peut se concrétiser par une exposition ou la production d'une œuvre imprimée dont le livre d'artiste mais aussi par les deux. Les projets des artistes entraînent des productions très variées. Le Cneai fonctionne plus au « *coup de cœur* »¹⁵⁹ concernant les projets des artistes. Les projets édités ne sont pas forcément des livres d'artistes. Le centre témoigne des nouvelles structures éditoriales, qui s'apparentent dans leurs modes de fonctionnement aux institutions artistiques traditionnelles se sont adaptées au livre d'artiste et à l'imprimé en tant qu'œuvre d'art dans l'art contemporain. Cette adaptation entraîne des transformations dans la conception et la forme du livre d'artiste.

Dans leurs choix les éditeurs tiennent compte de la notoriété des artistes. Les artistes sélectionnés sont tous reconnus dans le cercle de l'art. La réussite immédiate du livre est plus recherchée au Cneai à travers leurs sélection d'artistes de renommées internationales et des éditions tirés le plus souvent à cinq cent exemplaires avec des tirages de tête signés et numérotés. Certains artistes sélectionnés aux Éditions Incertain Sens sont aussi de renommée internationale. Ils sont reconnus autant pour leur pratique du livre d'artiste que pour leurs autres activités comme par exemple Robert Barry ou Peter Downsbrough. Mais les tirages sont pour la majorité tirés à plus de mille exemplaires et ne sont ni numérotés ni signés. Certaines constantes apparaissent dans les livres d'artistes des Éditions Incertain sens qui retracent la ligne de conduite de la maison d'édition notamment le tirage à un grand nombre d'exemplaires et les petits prix. La ligne de conduite de l'éditeur est de produire des livres accessibles à tous. Les prix des ouvrages varient de trois à trente euros et sont tirés à mille, mille deux cent, mille cinq cent exemplaires. L'objectif des grands tirages est aussi de les préserver de la spéculation financière qui touche les œuvres d'arts en général¹⁶⁰. Cette ligne de conduite permet de déterminer les choix éditoriaux. A l'inverse, au Cneai, les livres sont souvent numérotés et signés et prennent rapidement de la valeur¹⁶¹. Les prix fixés au Cneai sont en général plus élevés. Le prix de départ se situe en général autour de vingt et trente euros. Prenons l'exemple du livre *Les Litanies* de Philippe Cazal¹⁶².

¹⁵⁹ Entretien avec Monsieur Ruiz (responsable de projet).

¹⁶⁰ Cf. BROGOWSKI Leszek, *L'art, le livre même combat*, Rennes Éditions Incertain Sens, 2003.

¹⁶¹ Cf. catalogue des publications du Cneai sur le site : <http://www.Cneai.com/publications.html>

¹⁶² cf. annexe 1 Fig. 117 et 118.

Il est indiqué sur le catalogue que l'ouvrage qui est tiré à cinq cent exemplaires coûte dix-sept euros. Plus bas, il est aussi écrit que l'exemplaire de tête contient 3 épreuves imprimées et que 45 exemplaires sont numérotés et signés au dos. Le coût de ces exemplaires s'élève à quatre vingt huit euros¹⁶³. De plus sur la plupart des livres consultés au centre, les prix de départ n'étaient plus à jour car la cote de l'artiste qui a monté entre temps détermine celle du livre. La sensibilité de la maison éditoriale est à prendre en compte dans cette première étape car elle détermine les choix des artistes et des projets. Les objectifs et la sensibilité des éditeurs jouent un rôle dès la sélection des projets.

Deux tendances sont présentes à travers la sélection des projets. D'un côté la ligne de conduite de l'éditeur est de préserver le livre d'artiste dans sa forme originelle ainsi que de la spéculation du marché de l'art. La plupart des artistes choisis pratiquent le livre d'artiste pour échapper aux institutions traditionnelles et au marché de l'art. Le livre est envisagé en tant qu'espace alternatif¹⁶⁴. Et de l'autre côté, la ligne de conduite de l'éditeur ne cherche pas à préserver le livre d'artiste du marché de l'art. Le Cneai est une institution qui s'est adaptée à ses productions. L'artiste accepte certaines conditions qui transforment profondément la forme originelle du livre d'artiste et sa portée critique. L'éditeur a donc une place importante dès la sélection des artistes et des projets qui influent sur les productions. L'étape suivante quand le projet est sélectionné est celle de sa réalisation et de l'impression du livre.

1.2 L'implication de l'éditeur et de l'artiste dans la réalisation et l'impression du livre.

Avant de réaliser le projet, des négociations entre l'artiste et l'éditeur peuvent avoir lieu. Trois alternatives sont possibles après la sélection du projet. Soit les projets sélectionnés par les éditeurs sont acceptés tels quels, soit ils sont élaborés avec l'éditeur soit l'éditeur demande à l'artiste de modifier son projet. Dans la pratique du livre d'artiste, l'artiste est considéré comme l'unique auteur et le livre comme une œuvre d'art. Cependant le projet du livre est issu d'un dialogue entre ces deux acteurs. Une modification importante apparaît à cette étape par rapport au schéma éditorial

¹⁶³ Le livre d'Allen Ruppersberg, *23 24 25 pieces* édité au Cneai en 2000, contient un exemplaire de tête avec une photographie inédite et vingt exemplaires numérotés et signés au dos (Ce livre est épuisé).

¹⁶⁴ Ou « allotopie » selon la proposition de Roberto Martinez.

traditionnel mais aussi par rapport à l'édition des beaux livres illustrés. L'étape de la négociation entre l'artiste et l'éditeur rassemble celle de la réalisation du contrat d'édition qui fixe le titre de l'ouvrage, sa longueur, son format, sa date de parution, le nombre d'illustrations, le nombre d'exemplaires remis à l'auteur et ses droits. Et l'étape de la préparation de l'impression au cours de laquelle l'éditeur détermine les données techniques de la réalisation en relation avec un imprimeur. Des variantes apparaissent au cours de ces étapes dans la création du livre d'artiste. L'éditeur ne détermine plus seul les données techniques de la réalisation. Dans la création du livre d'artiste, l'artiste expose son projet et l'éditeur peut l'accompagner dans ses choix. Par exemple dans celui du format, des caractères typographiques, des illustrations et dans le nombre de page à imprimer. Au Cneai, l'édition est considérée comme une œuvre à part entière. Sébastien Ruiz qui est le responsable des projets, a insisté au cours d'un entretien sur le fait qu'il n'y a pas de règles précises. Les artistes sont libres dans leurs projets mais l'éditeur les accompagne dans la réalisation technique des livres. Il mentionne par exemple que l'éditeur conseille l'artiste dans le choix du graphisme ou celui du papier. Une discussion s'établit entre l'artiste et l'éditeur afin de déterminer certaines composantes de son livre. Le responsable des Éditions Incertain sens, Leszek Brogowski, évoque ce processus 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 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.)* »¹⁶⁵

A travers les étapes de la création, l'éditeur a une place importante. Mais si les éditeurs respectent les projets des artistes et les accompagnent certains éléments sont imposés aux artistes.

Les Éditions du Cneai et Incertain sens ne proposent pas de collections cadrées. Les livres d'artistes dans les deux maisons d'éditions sont très variés. Certaines similitudes apparaissent dans les publications. Elles proviennent de la ligne directrice des deux éditeurs. Dans les Éditions Incertain Sens, certains livres se ressemblent. Plusieurs ouvrages ont des petits formats et le choix de la typographie et du papier se rapprochent des livres ordinaires. Certaines maquettes sont cependant plus complexes.

¹⁶⁵ Site des Éditions Incertain sens : http://www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens/historique_cla.htm

Dans les Éditions du Cneai, les livres sont aussi très variés et nécessitent souvent plus de moyens. Dans le cas des petites publications comme celles d'Éric Watier, qui nécessitent peu de moyen les négociations n'entraînent pas des transformations car les publications sont peu coûteuses. *Ceux qui ne détruisent pas*¹⁶⁶, est un petit livre édité aux Éditions Incertain Sens qui est constitué d'une feuille A4 pliée en deux et de huit pages. *L'Inventaire des destructions*¹⁶⁷ possède un petit format, une typographie noire et du papier classique. Leszek Brogowski a accepté le projet sans apporter aucune modification. L'artiste révèle que les éditeurs lui donnent en général carte blanche¹⁶⁸. Selon l'artiste Hubert Renard, l'éditeur travaille dans l'idée de respecter le projet de l'artiste. L'artiste le considère comme « *un auxiliaire de la réalisation* »¹⁶⁹. Mais dans d'autres cas, l'éditeur peut restreindre le projet de l'artiste et lui proposer des modifications dans la forme du livre. Des négociations de nature financière peuvent être imposées à l'artiste. Certains artistes comme Hubert Renard, apprécient d'ailleurs de travailler avec des contraintes matérielles. Éric Watier souligne qu'il est aussi attentif à la liberté de l'éditeur et certains de ses projets sont à l'origine de leurs initiatives. 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 ainsi que sur son contenu. Leszek Brogowski, dans son article intitulée *Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué et lu certains de « mes » livres*, nomme cette négociation : le « *compromis négocié* »¹⁷⁰. Pour l'éditeur, cette étape est importante car elle permet de déterminer les choix formels et matériels. Il souligne plus loin que la forme du livre peut résulter d'une négociation économique¹⁷¹. Il donne l'exemple du livre *Autobiography*¹⁷² de Robert Barry car des considérations financières ont déterminé sa forme. Il revient sur les différentes étapes de travail. Dans un premier temps, l'artiste voulait que chaque mot de la centaine de ceux qui dans son livre se posent sur les visages des personnes photographiés, ainsi que sur les faces vierges des pages (parfois d'ailleurs en dépassant le livre et ne laissant en évidence qu'un bout d'une lettre), soit imprimé avec un pantone différent. Son imprimeur Francis Voisin l'a dissuadé de demander un devis pour ce projet, car son montant était très élevé. L'éditeur a élaboré avec l'imprimeur un

¹⁶⁶ cf. annexe 1 Fig. 44 et 45.

¹⁶⁷ cf. annexe 1 Fig. 46-48.

¹⁶⁸ cf. annexe 2 : Questions posées par mail à E. Watier et H. Renard.

¹⁶⁹ cf. Ibid.

¹⁷⁰ Leszek Brogowski, « *Voir le livre voir le jour* » dans *Le livre et l'artiste*, actes du colloque des Bouches du Rhône, p. 163

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² cf. annexe 1 fig. 104-105.

compromis afin de réduire le coût du livre. Le projet de l'artiste est donc modifié et celui-ci doit respecter un ordre précis d'apparition des couleurs sur les pages des cahiers. Après plusieurs essais l'artiste a décidé de simplifier la maquette du livre en choisissant un seul pantone pour la couleur des mots, un gris clair à peine contrasté par rapport au gris bleuâtre des photographies.

L'éditeur demande donc parfois à l'artiste de modifier son travail en profondeur. Celui-ci dans sa proposition composée avec l'imprimeur manipule les matériaux plastiques du livre et a donc une part active dans la création. Cet exemple permet aussi d'affirmer que l'artiste qui doit faire des concessions, reste libre dans sa proposition. L'éditeur ne lui impose pas sa création. L'artiste assouplit sa proposition compte tenu des restrictions financières et les utilise même pour développer un nouveau projet.

Un second exemple est intéressant car cette fois-ci la négociation porte sur la forme du livre. Cette négociation porte sur la forme du livre *Pennadoù da heul*/ Textes pour suite**¹⁷³, de Jean Claude Lefevre édité en 2001 aux Éditions Incertain sens¹⁷⁴.

Au départ Jean Claude Lefevre, fait le choix de publier son livre en langue bretonne compte tenu de l'implantation de l'éditeur à Rennes. Il propose que deux de ces textes intitulés *52JDC1995* et *PRO1985877900*, soient traduits et publiés seulement dans cette langue. L'éditeur n'approuve pas ce choix car peu de personnes notamment parmi les étudiants de l'Université parlent le breton. Une négociation s'impose encore les deux acteurs qui entraînent cette fois des modifications dans la forme du projet. Le compromis trouvé entre l'éditeur et l'artiste est un texte publié en breton mais traduit en version française en note de bas de page.

Dans d'autres cas, c'est l'éditeur qui accepte de se plier à la démarche artistique de l'artiste. Hubert Renard renonce à créer des œuvres qui sont des objets. L'artiste a une activité critique vis à vis de du cercle de l'art. Leszek Brogowski s'adapte à sa démarche en éditant le catalogue d'une exposition fictive. Ce catalogue nommé *Stille Gesten*¹⁷⁵ est en réalité un livre d'artiste. Les Éditions Incertain sens ont aussi édité sous la forme d'un CD-rom¹⁷⁶, la conférence donnée par l'artiste aux étudiants de l'Université. Il révèle au cours de celle-ci que son exposition est fictive. Ce type de proposition révèle

¹⁷³ cf. annexe 1 fig. 67-71.

¹⁷⁴ Leszek Brogowski, « Voir le livre voir le jour » dans *Le livre et l'artiste ...*, p. 166-168.

¹⁷⁵ cf. annexe 1 fig. 53 et 54.

¹⁷⁶ cf. annexe 1 fig. 55.

que l'éditeur s'insère aussi dans la démarche de l'artiste en la respectant.

La responsabilité de l'éditeur et de l'artiste interfère aussi 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. 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'opération¹⁷⁷. »

Il donne l'exemple de *L'Inventaire des destructions*¹⁷⁸ 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.

Le livre d'artiste peut donc être modifié lors du processus de fabrication. Le format du livre n'est plus celui déterminé par l'artiste. Dans cet exemple, l'éditeur précise que l'artiste a accepté le livre dans sa forme finale malgré les transformations.

Les artistes refusent aussi certains tirages comme dans le cas du tirage de *Stille Gesten*¹⁷⁹ d'Hubert Renard qui est allé au pilon avant que le livre ne soit réimprimé ainsi qu'*Un moment*¹⁸⁰ d'Antonio Gallego. Ces exemples, nous montrent que dans l'étape finale de l'impression et de la reliure 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'artiste¹⁸¹.

La création du livre est issue d'un long processus de travail mais que des de fabrication mal maîtrisé peuvent aussi devenir une source d'idée pour l'artiste¹⁸². Quand l'artiste passe par un éditeur pour éditer ses livres, celui-ci prend certains risques concernant la forme finale de son œuvre. Des artistes assouplissent aussi leur projet initial devant le résultat obtenu. Des décalages peuvent apparaître entre la forme initiale imaginée par l'artiste et le résultat final. De nombreux paramètres peuvent être vécus par les artistes comme des contraintes. Dans cette partie, nous avons pu constater que l'éditeur a une place dans la création du livre dès la sélection des projets. Quand l'artiste fait appelle à un éditeur pour éditer ses livres, des négociations et des compromis peuvent rentrer en

¹⁷⁷ Leszek Brogowski, « Voir le livre voir le jour » dans *Le livre et l'artiste...*, p. 160.

¹⁷⁸ cf. annexe 1 fig. 46-48.

¹⁷⁹ cf. annexe 1 fig. 53 et 54.

¹⁸⁰ cf. annexe 1 fig. 100-103.

¹⁸¹ Leszek Brogowski, « Voir le livre voir le jour » dans *Le livre et l'artiste...*, p. 161-162.

¹⁸² Leszek Brogowski, , *op. cit.* p. 163.

jeu. Dans tous les cas, la forme définitive du livre découle d'un dialogue entre l'éditeur et l'artiste, qui va déterminer toutes ses parties constituantes. L'artiste qui fait le choix d'éditer chez un éditeur fait aussi le choix d'accepter certaines contraintes. A partir de l'analyse précise des livres nous verrons comment celui-ci s'adapte à ces contraintes en les transformant en idées.

2. La liberté de l'artiste dans la création : « *Faire des idées avec des contraintes*¹⁸³ ».

2.1 La marque de l'éditeur sur le livre : le colophon, une constante dans les éditions.

Au cours de la conception du projet, nous avons observé que des négociations peuvent être effectuées entre l'artiste et l'éditeur. L'artiste qui fait le choix d'être publié chez un éditeur admet les obligations inhérentes à cette démarche. Les éditeurs doivent répondre à certaines normalisations. La présence du colophon est une constante dans la totalité des livres étudiés. Cependant, celui-ci est très varié et s'adapte à chaque production. Il contient la plupart des éléments liés à des questions de normalisation qui sont imposées à l'éditeur tel que le copyright, le nom de l'artiste, celui de l'éditeur et de l'imprimeur avec la date de l'achèvement d'impression, la date de création du livre et le numéro d'ISBN. Le colophon et les éléments qui le constituent sont donc imposés à l'artiste. En prenant en compte ces différents paramètres on peut donc se demander si la liberté de l'artiste est remise en cause.

Dans le cas des Éditions Incertain sens, le colophon est présent le plus souvent à la fin de l'ouvrage sur la dernière page ou sur la troisième page de couverture. La mention de l'éditeur est parfois présente sur la première de couverture et sur la page de titre. Dans le livre d'Hubert Renard, *Des illusions ou l'invention de l'art*¹⁸⁴, « Les Éditions Incertain Sens » apparaît sur la première de couverture, sur la page de titre et à la fin du livre dans le colophon. Celui-ci mentionne, le plus souvent, le titre de l'ouvrage, l'éditeur, le nombre du tirage, le nom et l'adresse de l'imprimeur, la date du dépôt légal, le numéro

¹⁸³ Leszek Brogowski, « *Voir le livre voir le jour* »..., p. 159.

¹⁸⁴ cf. annexe 1 fig. 56 et 57.

d'ISBN, le prix du livre, les remerciements et le copyright suivi du nom de l'artiste. Il est présent sur toutes les éditions mais parfois celui-ci est discret et ne mentionne pas toutes les informations. Dans le livre *Chicago*¹⁸⁵ de Roberto Martinez, qui est constitué uniquement de photographies en noir et blanc, le colophon ne mentionne que le copyright, le nom de l'artiste et le titre suivi de la date de création 1997. Plus loin, le nom de l'éditeur est suivi de son adresse, de la date de parution 2000 et de son prix¹⁸⁶. Dans les Éditions du Cneai, il est aussi situé à la fin de l'ouvrage sur les pages de fin, la troisième ou la quatrième de couverture. Dans le livre de Guy de Cointet : *A Few Drawings*¹⁸⁷ le colophon est présent sur la quatrième de couverture. Il mentionne dans des lettres rouges sur fond blanc de la même manière que dans l'ouvrage : le nom de l'artiste, le titre, la date du projet 1975, les éditeurs suivi du numéro d'ISBN. Dans le livre de Peter Downnsbrough : *Reset*¹⁸⁸, il est situé sur la troisième page de couverture et mentionne le titre, le nom de l'éditeur et son adresse suivie de la date de création du livre 1996, de sa date de parution 1998 puis du nom de l'artiste, du copyright, du numéro d'ISBN et du nom de l'imprimeur. Mais dans le livre de Céline Duval et Loïc Beillet, *Les images de Guy : reculer pour mieux aimer*¹⁸⁹, coédité par l'artiste, le Cneai et l'École des beaux arts de Caen, le colophon est situé de manière très discrète sur la quatrième de couverture. Dans les livres de Céline Duval le titre du livre est situé à coté du colophon sur la quatrième de couverture. Le livre est constitué d'une série de photographies et ne contient aucun texte. Un code barre est aussi présent sur la quatrième de couverture¹⁹⁰. Dans les Éditions du Cneai le numéro d'ISBN et le code barre sont présents sur certaines éditions sur la quatrième de couverture. La mention de l'éditeur se situe aussi sur la première de couverture et la page de titre le plus souvent.

En dehors de cette constante présente dans les livres, aucune règle n'est donnée concernant la couverture, la page de titre, le contenu et tous les éléments constitutifs du livre. Le colophon qui est une partie constitutive du livre et en l'occurrence de l'œuvre, se transforme en un matériau plastique. L'artiste garde une part de liberté en transformant cet élément. En fait cet élément s'inscrit dans la continuité de l'idée principale du livre. Il prend des formes très variables en accord avec la proposition de

¹⁸⁵ cf. annexe 1 fig. 90-93.

¹⁸⁶ cf. annexe 1 fig. 92 et 93.

¹⁸⁷ cf. annexe 1 fig. 122 et 123.

¹⁸⁸ cf. annexe 1 fig. 138.

¹⁸⁹ cf. annexe 1 fig. 128-131.

¹⁹⁰ cf. annexe 1 fig. 131.

l'artiste développée dans le livre. Le colophon contient parfois la démarche de l'artiste. Le livre *P.S par G.D*¹⁹¹ de Gilbert Dupuis, édité par les Éditions Incertain sens, témoigne de cette démarche. Le colophon est présenté comme suit : "*Pages manuscrites de Pierre Soulages, mises en images et en livre par Gilbert Dupuis*". Le peintre Pierre Soulages a confié en 1979 à Gilbert Dupuis une grande page manuscrite et a accepté qu'elle devienne la matière première de son livre.

Dans le livre *Chicago*¹⁹² de Roberto Martinez, la composition des photographies est basée sur des jeux de lignes formées par les grillages et les barbelés. Le colophon, situé sur la quatrième de couverture est pensé dans la continuité du livre car il est formé d'une petite ligne qui se déploie en bas de la page sur toute sa longueur. Le livre composé uniquement de photographies en noir et blanc ne présente aucun texte. Le colophon qui est constitué de texte est donc très discret d'une part par rapport à la petite taille de la police employée et d'autre part car les lettres de couleur blanche s'accordent avec le fond noir et blanc de la photographie. Loin d'être vécu comme une contrainte, cet élément devient un élément plastique à part entière dans certains livres

Les colophons sont aussi discrets et pensés dans la continuité du livre dans les petits fascicules de Céline Duval. Le livre, *Les images de Guy : reculer pour mieux aimer*¹⁹³, est constitué d'une suite de photographies en couleurs sans texte. Le colophon est discret d'une part le choix d'une petite police et d'autre par celui d'une couleur claire. Les lettres blanches ne gênent pas la lisibilité de la photographie. Le colophon est aussi très original dans un autre livre sans titre¹⁹⁴ du même auteur édité au Cneai. Sur la dernière page de ce livre le dos d'une carte postale est reproduit. La documentation Céline Duval est inscrite au centre verticalement et sépare la zone de texte de celle de l'adresse. Le colophon est présent à l'emplacement habituel de l'adresse du destinataire de la carte : « *Cneai, Ile des Impressionnistes, 78 400 Chatou* » suivi de l'adresse de l'Ecole Régionale des Beaux arts de Caen.

Le colophon du livre *And Here As*¹⁹⁵ de Peter Downsborough, édité par les Éditions Incertain sens, est aussi intéressant à observer. Il est situé sur la troisième page de couverture et le texte est aligné à droite. Un dialogue s'instaure entre différents éléments lorsque l'on observe la page de gauche et celle de droite. Sur la page de gauche un carré

¹⁹¹ cf. annexe 1 fig. 40 et 41.

¹⁹² cf. annexe 1 fig. 90-93.

¹⁹³ cf. annexe 1 fig. 128-131.

¹⁹⁴ cf. annexe 1 fig. 127.

¹⁹⁵ cf. annexe 1 fig. 88 et 89.

sur fond gris est représenté. Il dialogue avec le texte gris du colophon qui est situé sur la page blanche à droite.

Les colophons sont donc très variables d'un livre à l'autre. Des artistes incluent et jouent aussi de manière différente avec cet élément en l'inscrivant dans la continuité de leur livre. Dans *La sculpture : les pluies*¹⁹⁶ de Patrick Dubrac, la disposition typographique en colonne est la même dans l'ensemble du livre. La disposition du texte noir en colonne est présente sur la page de titre, puis dans le contenu du livre dans l'espace de la page jusqu'au colophon qui reprend ce même principe. La disposition de celui-ci en bas de la page, centré et en colonne reprend l'idée principale du livre. Il devient une forme plastique dans la continuité du livre.

Dans le livre de Lefevre Jean Claude *Pennadou da heul*/ textes pour suite**, deux colophons¹⁹⁷ sont présents : l'un en français et l'autre en breton. Ils se trouvent tous les deux au centre de l'ouvrage. *L'Inventaire des destructions* d'Éric Watier ne possède pas de couverture ni de page de titre. Le colophon est présent sur la page finale qui est aussi consacrée à sa propre présentation : « *commencé en août 1999 rédigé par Éric Watier et inachevé par définition ...* » est suivi des formules habituelles¹⁹⁸. La mise en page et la typographie sont identiques aux autres formules de destructions dans le livre. Quelques lignes noires sont positionnées au centre de la page blanche. Dans ce livre qui se veut vulnérable aussi par rapport à son sujet, portant sur des artistes qui ont volontairement détruit leurs œuvres, cet élément devient partie intégrante de la démarche de l'artiste. Le colophon porte aussi l'empreinte de la démarche de l'artiste dans le livre *AAMCQ AIYCI IAOSA QIEIQ MAOSC OIGOOQIMWI WIAGI YAQA*¹⁹⁹. Le livre est écrit en langage codé et le jeu se poursuit dans le colophon qui est aussi écrit dans le même langage. Sur la quatrième de couverture, seul l'ISBN et le prix sont mentionnés dans un langage non crypté.

Les éléments imposés par l'éditeur ne sont donc pas forcément vécus comme des contraintes. Ils deviennent des éléments plastiques qui alimentent la création.

¹⁹⁶ cf. annexe 1 fig. 61-63.

¹⁹⁷ cf. annexe 1 fig. 70 et 71.

¹⁹⁸ cf. annexe 1 fig. 46-48.

¹⁹⁹ cf. annexe 1 fig. 74 et 75.

2.2 Le respect de l'éditeur envers le projet de l'artiste.

Tous les éléments constitutifs du livre deviennent des matériaux plastiques que l'artiste manipule et transforme. Aucune règle n'est imposée de la part de l'éditeur en dehors des éléments mentionnés précédemment. A travers quelques exemples, nous allons pouvoir évaluer comment l'artiste joue avec toutes les composantes du livre. Mais aussi en les analysants, essayer de percevoir si des similitudes apparaissent dans les projets des artistes. En effet, les projets répondent le plus souvent à une démarche artistique de la part des artistes que l'on retrouve souvent dans les livres d'un même auteur. La comparaison des projets édités par plusieurs éditeurs ou auto édités par les artistes permet de déterminer si l'éditeur respecte ou non en général les démarches des artistes.

L'analyse des composantes matérielles du livre en tant que contenant nous permet de percevoir la grande variété des projets et la liberté de l'artiste dans la création du livre. Notamment l'étude du format, du papier, de la reliure et de la couverture.

L'absence de collection entraîne une grande variété dans les formats. Les formats adoptés par les Éditions Incertain sens sont en général assez petit, rectangulaire ou carré. *My Truck is a boat*²⁰⁰ d'Yves Chaudouet est de format carré comme le livre de Véronique Hubert *Histoire de la FAGM*²⁰¹ et *P.S par G.D*²⁰² de Gilbert Dupuis. Mais le livre d'Herman de Vries *Argumentstellen*²⁰³ est constitué d'un plus grand format rectangulaire. Les formats varient beaucoup mais restent de petites dimensions. La majorité des livres du Cneai adoptent un format rectangulaire dans l'ensemble et des variantes apparaissent dans les tailles.

Une grande diversité apparaît dans l'utilisation du livre en tant que support. *Voulez-vous coucher avec nous ce soir ?*²⁰⁴, est un livre d'artiste conçu par Kyoichi Tsuzuki qui a été édité au Cneai en mars 2003. Il est constitué de cinq feuilles A3 dont quatre sont pliables en quatre livrets de vingt huit pages. Le catalogue mentionne que la cinquième comprend au recto quatre textes de l'artiste et au verso le dessin d'une pochette à monter soi-même. François Curlet propose aussi une maquette originale avec *Commercial Break*²⁰⁵. Ce livre, constitué de 4 flip-books de quarante huit pages est édité au Cneai en

²⁰⁰ Cf. annexe 1 fig. 76-79.

²⁰¹ cf. annexe 1 fig. 64 et 65.

²⁰² cf. annexe 1 fig. 40 et 41.

²⁰³ cf. annexe 1 fig. 42 et 43.

²⁰⁴ cf. Annexe 1 fig. 139.

²⁰⁵ cf. annexe 1 fig. 132 et 133.

2001. Yves Chaudouet utilise pour son livre, *My Truck Is a Boat*²⁰⁶, la forme d'un dépliant afin d'organiser ses photos en une structure narrative.

La couverture du livre est aussi un élément plastique à part entière. Soit les artistes la conservent dans sa forme traditionnelle, soit ils développent des systèmes d'agencements différents. Dans le livre d'Éric Watier, *L'Inventaire des destructions*²⁰⁷, le livre ne possède pas de couverture car le projet de l'artiste est de le rendre vulnérable. Certaines couvertures se révèlent en fait être des pochettes qui se déplient lorsqu'on les ouvre. Un piège est tendu au lecteur du livre, *Le Capital illustré*²⁰⁸ de Jean Baptiste Ganne ou de *Faut-il abolir ouest lumière*²⁰⁹ de Yann Toma, car celui-ci croit ouvrir un livre ordinaire. La couverture devient en réalité une pochette qui se déplie. Un petit livret contenant des photographies ou des textes apparaît à l'intérieur.

Un CD ou un DVD est parfois accolé au livre sur la deuxième ou la quatrième de couverture dans les livres des deux éditeurs. Au sein des Éditions Incertain sens, *Histoire de bouts de...*²¹⁰ d'Estelle Frédet contient un CD audio et *Dangerzone*²¹¹ d'Anne et Patrick Poirier un DVD. Ils sont pensés dans la continuité de l'œuvre. Dans le livre de Véronique Hubert, *Histoire de la FAGM*²¹², le cd-rom présent dans le livre a été découvert par des médecins sur la table de la cuisine et contient le testament d'une femme. Le cd-rom poursuit la fiction présente dans le livre. Le livre d'artiste *Je me jette*²¹³ de Pascal Doury, édité au Cneai contient aussi un dvd avec un film et des bonus. Les reliures des livres sont aussi différentes. La majorité des livres ont une reliure proche des livres industriellement fabriqués. Mais certains livres sont reliés avec de simples agrafes. C'est par exemple une constante dans les livres de Célne Duval édités par l'artiste et coédités avec d'autres éditeurs tel que Zédélé, Alice travel ou le Cneai.

Dans les livres des Éditions Incertain sens, les agrafes sont présentes dans le livre de Roberto Martinez²¹⁴ ou celui de Patrick Dubrac²¹⁵. D'autres modes de reliures sont utilisés tel que la reliure à spirale dans *23, 24, et 25 pieces* d'Allan Ruppertsberg²¹⁶.

Le papier est une autre composante qui se transforme en matériau plastique. Les

²⁰⁶ cf. annexe 1 fig. 76-79.

²⁰⁷ cf. annexe 1 fig. 46 et 47.

²⁰⁸ cf. annexe 1 fig. 80-83.

²⁰⁹ cf. annexe 1 fig. 98 et 99.

²¹⁰ cf. annexe 1 fig. 59 et 60.

²¹¹ cf. annexe 1 fig. 64 et 65.

²¹² cf. annexe 1 fig. 72 et 73.

²¹³ cf. annexe 1 fig. 146-149.

²¹⁴ cf. annexe 1 fig. 90-94.

²¹⁵ cf. annexe 1 fig. 61-63.

²¹⁶ cf. Annexe 1 fig. 134-137.

papiers employés sont dans les livres des deux éditeurs ordinaires. Le choix du papier dépend aussi du projet de l'artiste. Dans plusieurs livres, des papiers assez transparents ont été retenus. La superposition des pages fait apparaître le texte des pages suivantes par transparence. Les artistes jouent avec les pleins et les vides dans l'espace de la page qui devient un matériau plastique à part entière. Dans *l'inventaire des destructions*²¹⁷ d'Éric Watier, le papier est légèrement transparent et laisse transparaître les lignes des pages suivantes par superposition. Un jeu se déploie entre la transparence du papier et la typographie en caractères noirs qui ressort dans les vides des pages précédentes ou suivantes. Le papier devient aussi un matériau dans le livre de Lefèvre Jean Claude *Pennadou da heul*/Textes pour suite*²¹⁸.

L'analyse de certaines composantes matérielles du livre, qui se rattachent à son contenu, permet aussi de percevoir que l'artiste est libre et que ses projets sont respectés de la part de l'éditeur. Dans les livres, l'artiste joue par exemple avec le texte, les caractères et la mise en page. Parfois le texte s'accompagne d'images et certains livres en sont intégralement constitués. Le travail de la séquence photographique est présent dans de nombreux livres. Le livre de Roberto Martinez *Chicago*²¹⁹ est constitué d'une série de photographies en noir et blanc. Le travail de la séquence est présent dans le livre *Un moment*²²⁰ d'Antonio Gallego. Des mots se superposent ou non sur les photographies. Dans un livre intitulé, *Un dimanche* édité par Sixtus Edition, Le format du livre est similaire et s'organise à partir d'une séquence photographique en noir et blanc. Le travail de la série est aussi présent dans le travail d'Herman de Vries. Un petit point noir se promène d'une page à l'autre dans *Argumentstellen*²²¹.

Certains livres ne possèdent pas d'images mais uniquement du texte comme dans le livre de Jean Claude Lefevre²²². Dans les livres du Cneai, beaucoup d'images et de textes se croisent comme dans le livre de Pascal Doury *Je me jette*²²³. D'autres livres, sont composés uniquement d'images comme *Ocean Camp*²²⁴ d'Esther Hoarau ou le livre *Snowi*²²⁵ d'Edouard Boyer.

²¹⁷cf. Annexe 1 fig. 48.

²¹⁸ cf. annexe 1 fig. 68 et 69.

²¹⁹cf. annexe 1 fig. 90-92.

²²⁰ Cf. annexe 1 fig. 100-103.

²²¹ cf. annexe 1 fig. 42 et 43.

²²² cf. annexe 1 fig. 66-69.

²²³ Cf. annexe 1 fig. 146-149.

²²⁴ cf. annexe 1 fig. 142-145.

²²⁵ cf. annexe 1 fig. 140-141.

L'espace de la page est aussi envisagé en tant qu'espace plastique dans tous les livres. Patrick Dubrac travaille avec les pleins et les vides dans *La Sculpture : les pluies*. Il joue avec la typographie afin de former des colonnes de mots²²⁶. Bruno di Rosa travaille aussi avec cette idée car toutes les pages du carnet bleu sont construites de la même manière²²⁷. Une petite marge est laissée sur les côtés et chaque mot utilisé à la fin de la page est repris au début de la seconde.

La page de titre est un autre élément qui varie dans les productions. Certains livres possèdent une page de titre traditionnelle. Les livres de Céline Duval ne possèdent aucune page de titre, dans *Les images de Guy : reculer pour mieux aimer*²²⁸ co-édité avec le Cneai en 2004, mais aussi dans *Badaboom* co-édité par Alice travel en 2002 ou dans *Le temps d'un été*²²⁹ co-édité par Zédélé à Brest en 2005. Le titre n'est pas non plus mentionné sur la première de couverture mais sur la quatrième de couverture. *L'Inventaire des destructions*²³⁰ d'Éric Watier ne possède pas non plus de page de titre. Certains artistes jouent avec la page de titre en la faisant apparaître après les premières pages du livre comme dans le livre *Reset*²³¹ de Peter Downsbrough, édité au Cneai en 1998. Cet artiste travaille dans les livres la notion de série. Dans ceux-ci, différentes formes géométriques et de langage se succèdent. Les formes et les lettres se déplacent de page en page et deviennent des matériaux plastiques. Dans les livres de l'artiste le même principe est repris à chaque fois. Seules les couvertures varient légèrement²³². Les éditeurs respectent donc la démarche de l'artiste. Dans *And here as*²³³ édité aux Éditions Incertain sens, des mots se mêlent à des lignes et des formes géométriques. Les mêmes procédés formels sont repris dans *Reset* édité au Cneai. Les carrés, les rectangles, les lignes noires se confrontent aux mots : « *EXIST, SANS ISSUE, SET* », etc. Dans ce livre, la série commence avant la page de titre. Lorsqu'on l'ouvre, la page de droite est blanche et sur la page qui est à l'emplacement habituelle de la page de titre est représenté un carré gris sur fond blanc. À la droite du carré, une ligne noire est présente sur toute la longueur de la page. Quant on regarde les pages suivantes, un vocabulaire plastique similaire est repris. Puis lorsque l'on tourne une seconde fois les pages, la page

²²⁶ cf. annexe 1 fig. 61-63.

²²⁷ cf. annexe 1 fig. 94-97.

²²⁸ cf. annexe 1 fig. 128-131.

²²⁹ cf. annexe 1 fig. 24-26.

²³⁰ cf. annexe 1 fig. 46 et 47.

²³¹ cf. annexe 1 fig. 138.

²³² Cf. Livres d'artistes de P. Downsbrough dans la partie Sources à la fin du mémoire p.84.

²³³ Cf. annexe 1 fig. 85-89.

de titre apparaît. Sur la page de gauche, une ligne horizontale forme un T noire et sur l'autre page, la page de titre mentionne le titre RESET (écrit avec des lettres blanches contournés de noirs) suivi d'un carré et du nom de l'artiste. La page de titre dans cet exemple est totalement intégrée dans la continuité de la série.

Les artistes envisagent aussi l'avant et l'après texte, c'est à dire des introductions, préfaces, index, tables des matières et colophon comme des matériaux. Dans les Éditions Incertain sens, plusieurs artistes utilisent les tables des matières. Celles-ci sont investies de l'idée principale du projet. Dans le livre de Jean Baptiste Ganne, *Le Capital illustré*²³⁴, la table des matières issue du livre de Marx permet d'effectuer un système de renvois avec les photographies qui illustrent ses parties du texte. Christophe Viart dans les livres *Têtes ou queues*²³⁵ et *la Gamme*²³⁶, qui résultent d'échanges autour de *Moby Dick* d'Herman Melville, travaille avec un système de renvoi proche d'un sommaire. Chaque numéro renvoi aux pages du livre. Ils sont suivis de légendes qui indiquent les sources des images présentes dans le livre. Dans le livre d'Hubert Renard, *Des Illusions ou l'invention de l'art*²³⁷, qui est un carnet imaginé par l'artiste où il a rassemblé des notes d'Alain Farfall, un système de renvoi est aussi un des principes du livre. Chaque note a un numéro (de 1 à 38) est en bas de chacune d'elles, des renvois vers d'autres notes sont présents en plus petit.

Enfin Philippe Cazal dans *les Litanies*²³⁸, recourt aussi à une table des matières. Celle-ci énumère les soixante seize litanies de façon thématique et opère un système de renvoi grâce à la numérotation des pages. Dans le livre, toutes les pages de gauche contiennent un grand numéro de couleur noir en bas à droite.

L'éditeur respecte donc le projet de l'artiste. L'artiste s'approprie les contraintes en les transformant en solutions plastiques.

L'éditeur est aussi responsable de la dernière étape consistant à diffuser le livre produit.

²³⁴ cf. annexe 1 fig. 82 et 83.

²³⁵ cf. annexe 1 fig. 51 et 52.

²³⁶ cf. annexe 1 fig. 49 et 50.

²³⁷ cf. annexe 1 fig. 56-58.

²³⁸ cf. annexe 1 fig. 117-118.

3. Le rôle de l'éditeur dans la diffusion du livre d'artiste:

3.1 La responsabilité de l'éditeur dans la diffusion du livre.

L'éditeur joue un rôle essentiel dans la dernière étape qui consiste à diffuser les livres d'artistes produits. Le livre est mis en vente après être déposé au dépôt légal. L'éditeur doit beaucoup diffuser afin que cela devienne rentable. Les deux éditeurs ne fonctionnent pas tous les deux avec un diffuseur. Aux Éditions Incertain sens, l'association s'occupe de la diffusion des livres d'artistes. Le responsable qui qualifie la diffusion de « composite » précise qu'elle s'organise autour de cinq points²³⁹.

La diffusion s'établit tout d'abord par le biais de la cotisation. En contre partie, l'éditeur s'engage à envoyer tous les livres publiés dans l'année. Cette solution ne permet pas de tirer des profits. L'éditeur souhaite remercier par ce système les personnes qui soutiennent l'association. Le site Internet est un autre moyen de diffuser les productions. Il a été mis en ligne dès juin 2000 et assure plusieurs fonctions notamment celle de catalogue des publications. Les commandes peuvent être effectuées à partir du site en imprimant un bon de commande à renvoyer par la poste à l'adresse de l'éditeur. Chaque livre est décrit et des photographies présentent leurs spécificités. Des vidéos permettent aussi de les visualiser page après page. Les artistes et leurs démarches sont aussi présentés. Lezek Brogowski diffuse des textes qui encadrent les productions.

Les livres sont également déposés dans des lieux ciblés : la librairie Bookstorming et Florence Loewy et la librairie du Palais de Tokyo à Paris, La Petite Librairie à Brest, Le Chercheur d'Art et Lendroit à Rennes, Le Comptoir à Liège, Le Bonheur à Bruxelles et Printed Matter à New York etc.²⁴⁰. La diffusion s'effectue aussi lors des salons ou lors de la Biennale du livre d'artiste organisé par le centre du livre d'artiste à Saint Yrieix-la-perche. L'éditeur passe par un réseau de librairies en France mais aussi au niveau international afin de diffuser les livres. Les librairies sont en général spécialisées dans l'art ou se situent dans des institutions artistiques. Les livres restent toujours à la périphérie du monde de l'édition et dans le cercle des connaisseurs de l'art contemporain malgré le développement des points de diffusion.

²³⁹ Entretien téléphonique avec l'éditeur

²⁴⁰ cf. liens sur le site Internet de l'éditeur.

Les Éditions du Cneai fonctionnent avec le diffuseur d'Acte sud. Celui-ci est responsable de la diffusion des livres en librairie. Les points de diffusion sont identiques à ceux des Éditions Incertain sens. Il est aussi possible d'acheter des livres au centre car ils sont présentés à la fin des expositions au second étage ou de les commander sur le Site Internet²⁴¹. Les livres sont aussi diffusés au cours des salons. Le Cneai organise le salon Light qui réunit différents éditeurs chaque année.

Les acheteurs sont sensiblement identiques. Les Éditions du Cneai et Incertain sens sont achetées par les clients des librairies, des artistes, des bibliothécaires ou des conservateurs ainsi que des collectionneurs. Les Éditions Incertain sens font aussi l'objet d'achats par les étudiants de l'Université Rennes 2. Les Éditions deviennent des outils pédagogiques. Au Cneai, les visiteurs des expositions, ainsi que les artistes qui séjournent au centre ou qui viennent exposer un projet, sont aussi des acheteurs potentiels. Le site Internet et les productions du Cneai sont plus destinés à des collectionneurs. Sur le site de l'éditeur, il est précisé que la valeur des pièces de la collection augmente chaque année sous l'effet de la notoriété des artistes et que certaines pièces ne sont déjà plus disponibles.

Les livres d'artistes sont donc en général achetés par des connaisseurs de l'art contemporain. Le contenu des livres ne leur permet pas d'être accessible à tous. Les sites Internet représentent un potentiel intéressant pour la diffusion des livres. Mais encore une fois, les liens des sites sont tous dirigés dans le milieu de l'art.

L'éditeur joue donc un rôle important dans la diffusion du livre. Les différentes activités qui se déploient autour des éditions et des artistes participent aussi à la diffusion et à la médiation des livres ainsi qu'à leur reconnaissance.

3.2 Le rôle de l'éditeur dans la médiation du livre d'artiste et dans sa conservation.

Les éditeurs participent aussi à la diffusion du livre d'artiste en général en réalisant différentes activités autour de celui-ci. Les Éditions Incertain Sens ont organisé de nombreuses expositions. L'exposition *Critique et Utopie. 30 ans de livres d'artistes en France* en janvier et février 2001 à La Criée, centre d'art contemporain à Rennes²⁴².

²⁴¹ cf. annexe 1 fig. 113.

Le commissaire de l'exposition était Anne Mœglin-Delcroix. De nombreux événements artistiques sont organisés à cette occasion. L'artiste Hubert Renard a présenté une conférence à l'École régionale des beaux-arts et Jean Claude Lefevre a donné une de ces lectures expositions à la librairie le Chercheur d'art. Les artistes participant à l'exposition ont aussi distribué des tracts dans la ville. D'autres conférences ont été données par Éric Watier et Jean Baptiste Ganne à l'Université Rennes 2 et Antonio Gallego et Roberto Martinez ont rencontré les étudiants à la Criée.

Cet exemple nous montre comment l'éditeur participe à la diffusion du livre d'artiste en organisant des expositions. L'éditeur permet aux artistes et aux livres d'artistes d'être reconnus par le biais de l'exposition. Il s'engage à la fois à diffuser les livres et à faire connaître les démarches des artistes. Cette exposition nous montre aussi que les artistes envisagent le livre d'artiste en tant qu'espace alternatif. Ils cherchent en effet à diffuser leurs créations en dehors des lieux d'expositions traditionnels.

Des séminaires sont aussi organisés autour du livre d'artiste à l'initiative d'Anne Mœglin-Delcroix entre l'Université Paris I Sorbonne et l'Université Rennes 2²⁴³.

La première journée d'étude « Papier en action : le livre d'artiste dans la pratique des artistes contemporains » s'est déroulé le 5 décembre 2002 à Rennes. En 2003, un colloque international intitulé : « Livre d'artiste. L'esprit de réseau » est aussi organisé à l'Université de Rennes²⁴⁴.

Les Éditions Incertain sens sont aussi à l'origine de la création d'un lieu d'exposition, de consultation et de conservation des livres d'artistes.

Le Cabinet du livre d'artiste²⁴⁵, a été créé dans le but de diffuser le livre d'artiste envers un public large. Cette idée est lancée par le responsable des Éditions Incertain Sens dès l'an 2000 et est inscrite au Projet d'établissement 2003-2007 de l'Université Rennes 2 Haute Bretagne²⁴⁶. L'artiste Bruno di Rosa qui travaille autour des questions de l'écriture et de la lecture, a participé à la réalisation du lieu. Le Cabinet a été nommé *Sans niveau ni mètre*, par l'artiste. Un journal accompagne ce lieu et ses activités²⁴⁷. Les journaux sont tous accessibles sur le site Internet de l'éditeur. Des expositions sont programmées au Cabinet du livre d'artiste. L'exposition « Rétrospective de poche²⁴⁸ »

²⁴³ L'équipe d'accueil *Arts : Pratiques et Poétique*, laboratoire : L'œuvre et l'image de l'Université Rennes 2 Haute Bretagne.

²⁴⁴ <http://www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens/presentation.htm>

²⁴⁵ cf annexe 1 fig. 34.

²⁴⁶ cf. Idées pour un pré-projet du cabinet du livre d'artiste à l'ancienne BU de l'université Rennes 2 : http://www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens/CLA/PDF/CLA_pre_projet_2002.pdf

²⁴⁷ cf annexe 1 fig. 35.

²⁴⁸ cf annexe 1 fig. 36 et 37.

d'Éric Watier s'est déroulée du 5 mars au 28 avril 2009 et une autre de Jean Claude Lefevre intitulée « LJC archives : les inventaires 1997/2007 » s'est déroulée du 30 avril au 26 juin 2009. Le site Internet retrace les archives des expositions : textes de Leszek Brogowski et des galeries photo, carton d'invitation et journal téléchargeable.

Les expositions participent à la reconnaissance du livre d'artiste. Les pages d'actualités sur le site de l'éditeur permettent de faire circuler des informations concernant les expositions. Les archives des expositions qui sont constituées des journaux, des photographies des vitrines d'exposition et des cartons d'invitation sont aussi accessibles sur le site. Les expositions portent le plus souvent sur des artistes édités aux Éditions Incertain sens. Elles sont parfois thématiques comme dans le cas de l'exposition « coédition »²⁴⁹. Dans cette exposition de nombreux livres des Éditions Incertain sens étaient aussi présentés sous vitrine. Le Cabinet du livre d'artiste a donc pour fonction de présenter les pratiques artistiques liées au livre d'artiste. Il est aussi question des autres formes de l'imprimé, les affiches, le tract, les cartes postales par exemple. Pour les expositions, une collaboration est assurée avec le Fonds régional d'Art Contemporain Haute Bretagne et l'École des Beaux-Arts de Rennes.

Le Cabinet du livre d'artiste remplit aussi d'autres fonctions. Au sein du Cabinet, un fonds documentaire thématique a été constitué à partir des échanges effectués entre les artistes les éditeurs et les centres d'art. Les ouvrages sont classés en quatre catégories : livres d'artistes, CD et DVD, revues et documentation. Ce fonds, comptant à ce jour près de cinq cents titres, est alimenté par dons ou échanges avec les artistes, les éditeurs ou les institutions. Les livres sont consultables et empruntables sous certaines conditions²⁵⁰.

Ce lieu est aménagé de manière à privilégier la pratique de la lecture des livres. Des tables et des fauteuils sont accessibles au public dans ce but.

De nombreuses expositions sont aussi organisées au Cneai. Certaines sont réalisées à partir de la collection Multiple, qui est constituée depuis dix ans, au fur et à mesure du programme des productions. Les pièces sont très diverses : gravures, objets, livres d'artistes, magazines, DVD, logiciels, affiches, etc. Ils participent aussi à la diffusion du livre d'artiste car ces œuvres sont empruntées, acquises et exposées dans des musées ou

²⁴⁹ cf annexe 1 fig. 38 et 39.

²⁵⁰ Un catalogue est disponible sur le site Internet des Éditions Incertain sens : http://www.uhb.fr/alc/grac/incertain-sens/CLA/PDF/catalogue_fonds_CLA.pdf

centres d'art²⁵¹. Par exemple, une exposition de Lee Renaldo et Leah Singer intitulé « We'll Know Where We Get There²⁵² » s'est déroulée au Cneai du 8 février au 3 mai 2009. Les expositions permettent de diffuser les pratiques des artistes contemporains. Des visites sont aussi organisées et des programmes pédagogiques sont mis en ligne parallèlement aux expositions. Les expositions s'accompagnent d'une programmation de performances, de productions, de séminaires et de workshops au Cneai et en dehors de la structure. Le Cneai est un bon exemple de structures qui s'est adaptée aux nouvelles pratiques des artistes. Des séminaires sont également organisés.

Il dispose aussi de la collection « FMRA » qui rassemble neuf milles publications d'artistes²⁵³. La collection est constituée de livres d'artistes, de vinyles, de journaux, d'éphéméras, de magazines, de revues, posters, affiches, flyers, stickers, cassettes, etc.

Il est situé au dernier étage du Cneai et consultable sur rendez-vous. Une base de donnée est consultable depuis 2008 sur leur site Internet.

La maison d'édition se transforme en lieu d'exposition, de diffusion et de conservation.

La nécessité de conserver les livres d'artistes et l'art imprimé s'imposent depuis plusieurs années. La bibliothèque, les centres de documentation et les collections deviennent des lieux de consultation et conservation idéales pour les livres d'artistes.

²⁵¹ Centre Pompidou, CAPC Bordeaux, MOMA New-York et MAMCO Genève.

²⁵² Cf. annexe 1 fig. 111 et 112.

²⁵³ cf. www.collection-fmra.org

Conclusion

La première partie nous a permis de définir le livre d'artiste et de percevoir que la place de l'éditeur doit être prise en compte dans cette définition. Le livre d'artiste, qui a la forme d'un livre ordinaire, est envisagé en tant qu'œuvre d'art. Nous avons ensuite évoqué les origines du livre d'artiste dans les années 1960 à travers les pratiques d'Edward Ruscha et Dieter Roth. 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 lente apparition des éditeurs de livre d'artiste en France a ensuite été analysée. La pratique du livre d'artiste se développe en France à la fin des années 1960. Il existe peu de structures éditoriales au départ. Pour éditer leurs livres, les artistes recourent le plus souvent à l'auto-édition 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 au cours d'une exposition de l'artiste. 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, souvent plus adapté à leurs pratiques, de montrer leur travail. 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 spécialisées dans ce domaine.

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 aussi 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.

Dans la dernière analyse, l'étude comparée des Éditions Incertain sens et du Cneai nous a permis de dégager plusieurs points de conclusion concernant les différents niveaux d'implications respectifs de l'éditeur et de l'artiste dans la création et la diffusion du livre.

L'éditeur est présent dans la sélection du projet, dans la 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. L'éditeur ne revendique pas le statut d'auteur et l'artiste est le seul auteur du projet. Mais celui-ci peut proposer des projets, des idées ou demander aux artistes de revoir des projets trop coûteux, dans l'étape importante de la négociation qui détermine la forme finale du livre. Au sein de cette étape, l'éditeur manipule avec l'artiste tous les matériaux plastiques qui constituent le livre. Certains projets imposent des compromis de la part de l'éditeur ou de l'artiste mais l'artiste reste libre dans ses choix. Des modifications dans le projet initial de l'artiste peuvent aussi 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.

Concernant les artistes, nous pouvons conclure qu'ils se sont adaptés aux différentes contraintes imposées par les éditeurs. Ils les ont intégrés au sein même de leur démarche artistique en les transformant en solution plastique. Tous les éléments constitutifs du livre sont envisagés en tant que matériaux plastiques et varient selon la proposition de l'artiste. Certaines constantes apparaissent dans les livres des artistes édités par des éditeurs différents ainsi que dans des livres auto-édités par des artistes²⁵⁴. Les éditeurs sont donc respectueux de la démarche des artistes.

Le rôle de l'éditeur dans la diffusion, la médiation et la conservation des livres d'artistes et du livre d'artiste en général est un autre point important de l'analyse. Alors que le Cneai passe par un diffuseur, l'association Incertain Sens s'auto diffuse. La diffusion passe par les salons, les sites Internet, les librairies ou par une mise en vente à la fin des expositions. Les acheteurs sont toujours des connaisseurs de l'art contemporain : des étudiants, notamment en art, des collectionneurs, des visiteurs au centre, des bibliothécaires ou des conservateurs. Les expositions participent aussi à la promotion des livres ainsi que de la reconnaissance des artistes, du livre d'artiste en général et de sa médiation. La diffusion s'effectue enfin à partir de la constitution de

²⁵⁴ Le travail de la séquence pour Antonio Gallego, le travail de la narration pour Lefevre Jean Claude, le travail de la série pour Peter Downsbrough, etc. se retrouvent d'un livre à l'autre.

collection, accessible à la consultation. Les éditeurs répondent aussi à la nécessité de conserver ces livres d'artistes.

L'analyse de l'implication récente de l'éditeur dans la création du livre d'artiste révèle aussi que celui-ci est à l'origine de nombreuses mutations dans sa forme. L'étude des livres d'artistes révèle les objectifs différents de la part des éditeurs. Le Cneai est une institution qui s'est adapté à toutes les formes de l'art imprimé dont le livre d'artiste. Certains livres s'apparentent à des livres d'artistes mais l'éditeur privilégie l'idée de production et ne cherche pas à préserver une forme par rapport à une autre. Le livre d'artiste n'est pas donc pas distingué des projets d'artistes, des revues, des livres d'images et des catalogues. Le livre d'artiste est difficilement identifiable. De plus, certains aspects développés par les pionniers sont remis en question. L'éditeur institutionnel, qui est soucieux d'attirer les collectionneurs, impose à l'artiste des tirages plus limités qui sont parfois numérotés et signés. Les prix sont aussi évolutifs selon la cote des artistes. Le livre d'artiste n'est donc pas préservé dans sa forme originelle mais en tant qu'espace alternatif ou autre espace de présentation. Le Centre propose des solutions plus adaptées en matière de production d'œuvres et d'expositions. Nous avons pu constater qu'il fonctionne comme une institution muséale. Cet éditeur témoigne de l'engouement des institutions envers l'art imprimé et le développement de la pratique du livre par les artistes en France parallèlement à leurs autres activités. Le second type d'éditeurs correspond à une nouvelle génération d'éditeurs qui essaie de préserver le livre d'artiste dans sa forme originelle. La conception du livre d'artiste est plus proche de l'esprit des pionniers car ils cherchent à les préserver du marché de l'art et de la spéculation financière. Les livres édités se rapprochent des critères du livre d'artiste mis en place par Ruscha et Roth. L'éditeur privilégie des gros tirages et le régime du prix fixe. Le livre en tant qu'espace alternatif est aussi toujours présent.

Il serait intéressant de poursuivre cette analyse sur la forme du livre en comparant les formes que prend le livre d'artiste chez d'autres éditeurs spécialisés dans cette pratique. La démarche de l'éditeur Zédélé est sensiblement identique à celle des Éditions Incertain sens mais une analyse précise de ces livres serait peut-être révélatrice de certaines variantes. Les livres d'artistes produits par la galerie Sémiose pourraient faire l'objet d'une analyse.

Il serait aussi intéressant d'étudier plus profondément la pratique de l'auto édition, très présente chez les artistes. Le livre est dans ce cas entièrement conçu et édité par l'artiste. Il est donc entièrement libre dans la création. L'analyse des livres permettrait

de déterminer si l'artiste s'impose des contraintes dans la réalisation du livre ou s'il les conçoit ses livres en dehors des convenances habituelles imposées dans le monde de l'édition.

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*, acte 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», 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.

GOUDINOUX Véronique, WEEMANS Michel (dir.), *Reproductibilité et Irreproductibilité de l'Oeuvre d'Art*, Bruxelles, Edition de La lettre volée, 2001 (collection essais).

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).

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.

Livres d'artistes répertoire international : Artist's book international directory, 2004, Marseille, Atelier Vis-à-vis, 2004.

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 2008).

LENELL François, *Le livre d'artiste en France (1960-1990)*, [projet de recherche], Villeurbanne, ENSB, 1990.

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.153-188, 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*, 2000, vol 45, n° 6, p. 56-60 (disponible sur le site <<http://bbf.enssib.fr>>) (consulté en novembre 2008)

MELOT Michel, *Livre*, Paris, L'œil neuf, 2001.

MIESSNER 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 2008).

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.

MONTSERRAT Prudon (dir.), *Peinture et écriture 2 : le livre d'artiste,* Paris, La Différence, 1997 (collection Traverses).

Musée royal de Mariemont, *D'un livre l'autre,* Catalogue d'exposition (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, *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, Ecrits 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, Avignon : Impr : Laffont, 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 siècle : 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 éditeurs de livres d'artistes :

BARBIER Frédéric, *Histoire du livre*, Paris, A. Colin, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2006 (collection U).

BESACIER Hubert, *Guy Schraenen collectionneurs*, 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.

BOUVAIST Jean Marie, **Boin Jean Guy**, *Du printemps des éditeurs à l'Age de raison : les nouveaux éditeurs en France (1974 1988)*, Clamecy, La documentation française, SOFEDIS, 1989.

BROGOWSKI Leszek, **MOEGLIN-DELCROIX Anne**, « *Livres d'artistes. L'esprit de réseau* », *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, nouvelle Revue d'esthétique, n°2, 2008, p.7-10.

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).

Le Livre et l'art, Nantes, Le lieu unique : Joca seria, n°1, 2001.

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.

MARTIN Henri Jean, **TOULET Jean**, « *Livre* », *Encyclopaedia Universalis* (disponible sur site<<http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=&nref=L110421>>) (consulté en novembre 2008).

PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine, XIX^e-XX^e s.*, 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.

SCHUWER Philippe, ESCARPIT Robert, « *Edition* », Encyclopaedia Universalis, (disponible sur le site <http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=17094&nref=C060007>) (consulté en novembre 2008).

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.

Sources

1. Les livres d'artistes des Éditions Incertain Sens :

BARRY Robert, *Autobiography*, Rennes, Éd. Incertain Sens, 2006. 1000 ex. 22x22.

CHAUDOUET Yves, *My truck is a boat*, Rennes, Éd. Incertain Sens, 2000. 1200 ex. 13x13 cm. 14p.

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

DE VRIES Herman, *Argumentstellen*, Rennes, Éd. Incertain sens, Châteaugiron Frac Bretagne 2003. 1250 ex. 21x29,7. 48p.

DOWNSBROUGH Peter, *And here as*, Châteaugiron: FRAC Bretagne; Rennes, Éd. Incertain Sens, 2002. 1500 ex. 16,5x11. 72 p.

DUBRAC Patrick, *La sculpture, les pluies : 1^{er} janvier 1996- 31 décembre 1996, Il a plu il n'a pas plu : 1^{er} janvier 1996-31 décembre 1996*, Rennes, Éd. Incertain Sens 2003. 1000 ex. 21x21. 20p.

DUPUIS Gilbert, *P.S. par G.D.*, Rennes : Éd. Incertain Sens et les carnets de l'atelier, Châteaugiron : FRAC Bretagne, 2001. 1500 ex. 15x15. 32 p.

FREDET Estelle, *Histoire de bouts de...*, Rennes : Éd. Incertain Sens, 2003. 1000 ex. 15x15. 32p. [Cd audio]

GALLEGO Antonio, *Un Moment*, Rennes : Éd. Incertain Sens, Ile de France : Drac, Stuttgart : Akademie Schloss Solitude, 2002. 1000 ex. 26x10. 30p.

GANNE Jean Baptiste, *Le capital illustré : livre premier*, Rennes : Éd. Incertain Sens, Châteaugiron : Frac Bretagne, Nice : Galerie Française Vigna, 2000. 1000 ex. 18,6x17,3. 48p.

HUBERT Véronique, *Histoire de la FAGM : hypersensibilité H = grosse fatigue*, Rennes : Éd. Incertain Sens, Châteaugiron : FRAC Bretagne, 2001. 1000 ex. 15x15. 7p.

LASCAUX Gilbert, LE GAC Jean, *Dans le vingtième arrondissement le musée Jean Le Gac*, Rennes : Éd. Incertain Sens, Châteaugiron Frac Bretagne, 2004. 1000 ex. 21x20. 63p.

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.

POIRIER Anne et Patrick, *Dangerzone*, Brest, Centre d'art passerelle, Rennes : Éd. Incertain Sens, 2004. 1250 ex. 14x20. 6p.

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

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

RENARD Hubert, *Stille Gesten*, Rennes : Éd. Incertain Sens 2001.1000 ex. 24x16. 28p. [livre d'artiste sous la forme d'un catalogue]

TOMA Yann, *Faut-il abolir ouest lumière ?*, Rennes Éd. Incertain Sens : 2005. 1000 ex. 13x21. 64p.

VIART Christophe, *La Gamme*, Rennes : Éd. Incertain Sens, Cesson Sévigné : Ed. Théo, 2004. 1000 ex. 16x21. 45p.

VIART Christophe, *Têtes ou queues*, Rennes : Éd. Incertain Sens, Cesson Sévigné : Ed. Théo, 2004. 1000 ex. 16x21. 93p.

WATIER Éric, *Ceux qui ne détruisent pas*, Rennes: Éd. Incertain sens, 2001.150 ex. 13,5x19. 8p.

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

YAKA, *AAMCQ AIYCI IAOSA QIEIQ MAOSC OIGOO QIMWI WIAGI YAQA*, Rennes : Éd. Incertain sens, 2005. 1000 ex. 11x18. 56p. [Nom et titre cryptés]

2. Les livres d'artistes du Centre national de l'estampe et de l'imprimé :

BOYER Édouard, *Snowi is not willem*, Chatou : Cneai, Bordeaux : Musée d'art contemporain, 2004. 1000 ex. 21x25. 291 p.

CAZAL Philippe, *Les Litanies*, Chatou : Cneai, Paris : Jannink, 2000. 1000 ex. 12,5x21,5. 76p.

CAZAL Philippe, *Untel : 1975-1980 archives*, Chatou : Cneai, 2004. 1500 ex. 27x20 cm. 320 p.

CURLET François, *Commercial break*, Chatou : Cneai, 2001. [4 flip-book]. 1000 ex. 10,5x5,5. 48p.

DE COINTET Guy, *A few drawings*, Chatou : Cneai, 2006. [Livre non paginé] 100 ex. 25,5x19.

DOURY Pascal, PENNEQUIN Charles, *Je me jette*, Chatou : Cneai, Paris : Al Dante, 2004. 1500 ex. 15x23. 172 p.

DOWNSBROUGH Peter, *Reset*, Chatou : CNEAI, 1998. 28 x 20. 56 p.

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

HOAREAU Esther, *Ocean Camp*, Chatou : Cneai, 2004. 600 ex. 10,5 x 14 cm. 18 p.

JAMIE Cameron, *The fear of the unknown place, la peur du lieu inconnu*, Chatou : Cneai, 2001. 500 ex. 16 x 22. 64p.

KYOICHI Tsuziki, *Voulez-vous coucher avec nous ce soir*, Chatou ; Cneai, 2003. [5 feuillets A3 pliables], 10,5x7,5. 28p.

PISCHLER Michalis, *W.D.A.O.V.T.O.P.N.N.M.T.B.V, (Working, Drawing and other Things on paper not necessary meant to be viewed)*, Chatou: Cneai, 2008. 600 ex. 29,7x21. 97p.

RUPPERSBERG Allen, *23, 24 & 25 pieces*, Chatou : Cneai, JRP Ringier, Suisse : Zurich, 2000. 16x22. [non paginé]

3. Autres livres d'artistes:

CLOSKY Claude, *Coloriage*, Paris : Onestar Press, 2001. 250 ex. 22,5x14. 150p.

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.

DOWNSBROUGH Peter, *On Place*, valenciennes, Édition de l'aquarium agnostique, 2002. 1000ex. [non paginé : 78p.]

DOWNSBROUGH Peter, *OR*, Lille: Alain Buyse, 2002. 500 ex. 6x20. [Non paginé : 38p.]

DOWNSBROUGH Peter, *WORDS*, Montigny: Éd. Voix-R Meyer, Valence Ecole des beaux arts, 1993. 21cm.

DUVAL Céline, *Badaboom!*, Paris : Alice Travel, 2002. 16x11. 12p.

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

GALLEGO Antonio, *Un dimanche*, Limoges : Sixtus Éditions, 1998. 400 ex.

LE GAC Jean, *La boîte de couleurs*, Amiens : Fonds Régional d'Art Contemporain de Picardie, 1995. 122p.

LE GAC Jean, *Le peintre intercalaire*, Paris, Deyrolle, 1990. 43p.

LEFEVRE Jean-Claude, *AC19747576 LJC250604*, Gentilly : Jean Claude Lefevre, 2007.

LEFEVRE Jean-Claude, *1977.LJC.Au.Trou.De.l'Urinoir*, Gentilly : Jean-Claude Lefevre, 2007.

RUSCHA Edward, *Thirtyfour parkings lots in Los Angeles*, Los Angeles: Edward Ruscha, 1967.

ROTH Dieter, *1234 schnellstzeichnungen: 1234 most speedy drawings*, Stuttgart, London: Hansjörg Mayer, 1987. Tirage 600 ex.

ROTH Dieter, *246 little clouds*, New-York Köln Paris: Somathing Else Press, 1968.

ROTH Dieter, *96 piccadillies: Postkarten von Werken*, 1968-1977: Postcards of works, Stuttgart, London: Hansjörg Mayer, 1977.

WATIER Éric, *Architecture remarquable*, Watier Éric, 2000. 19,5x14.

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

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

WATIER Éric, *Things seen*, Saint Yrieix-la-Perche, Pays-Paysage, 2005. 18x13.

4. Les sources secondaires :

BOULANGER Sylvie, **BOUTANG Yann**, « *Présentation* », *Multitudes* 2007/1, Hors Série n°1, p. 5-13 (disponible sur le site <http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=MULT&ID_NUMPUBLIE=MULT_00HS01&ID_ARTICLE=MULT_HS01_0005>) (consulté en janvier 2009).

BOULANGER Sylvie, « *Question d'inadaptation* », *Multitudes* 2007/1, Hors Série n°1, p. 17-28 (disponible sur le site <http://www.cairn.info/resume.php?ID_ART_ARTICLE=MULT_HS01_0017#>) (consulté en janvier 2009).

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 2008).

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.

Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, catalogue des publications (disponible sur le site (< <http://www.Cneai.com/list/publicationslist.html> >) (consulté en novembre 2008)