



HAL
open science

Six lignes de chant d'amour et une prière

Else Bedoux

► **To cite this version:**

Else Bedoux. Six lignes de chant d'amour et une prière. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-04012251

HAL Id: dumas-04012251

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04012251v1>

Submitted on 2 Mar 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



**Je crois que tu m'as jeté un sort.
Un sort merveilleux...**

« Est-ce que, tout seul, quand vous êtes en train de travailler, vous vous excitez tout seul aux choses que vous imaginez ? Pour moi c'est ça. Il m'arrive, je dis de perdre parce que c'est plus rapide à dire, il m'arrive de perdre énormément de temps quand je commence à travailler, que tout à coup je me mets à lire, un livre, deux livres, trois livres, quatre livres, cinq livres... Parce que, parce qu'en fait ça me fait penser à ça. Puis celui-là m'a fait penser à ça. Ça m'a fait rebondir là-dessus... Ça m'a fait ça, ça m'a fait ça... et à la fin c'est fait pour faire quoi ? Une invitation... Bah, ça, c'est difficilement partageable à la fin... Alors, on le trouve, hein, avec certains. Plus ça va, pour moi, plus, enfin plus ça va, plus j'avance, plus je vieillis, plus, cette façon de trouver des gens, qui vivent de façon singulière, c'est pas, c'est pas des gens extravertis, c'est pas des gens... c'est pas toujours ça, hein... c'est pas... Mais de façon singulière, c'est-à-dire comme des, comme des êtres uniques. À un endroit, à un moment d'eux, ils ont quelque chose d'unique. Bon, hem... d'eux-seul. Plus ça va, plus j'espère travailler, trouver des gens, qui ont envie de travailler comme ça.¹ »

Au sujet du livre d'artiste, Christophe Cherix a pu dire que « le danger a toujours été de [le] considérer comme un médium en soi qui devrait être compris indépendamment des autres modes d'expression.¹ » Je reconnais le danger implicite évoqué ici, j'ai en revanche longtemps eu le sentiment qu'il s'agissait du contraire.

Durant mes études, je me suis convaincue que l'imprimé ne pouvait raisonnablement pas être le témoignage de mon travail. Passant sans cesse de la fabrication d'objets ou d'images qui participe à faire de moi une personne multidisciplinaire sans réelle expertise dans un domaine. Pourtant, la teneur immédiate de ma pensée est souvent un livre, sous couvert duquel, je peux justifier un projet. De façon générale, dans ce qu'on pourrait définir comme principe de réalité, un livre est plus léger qu'une céramique. Il peut condenser les productions et même pousser à travailler en série pour augmenter l'épaisseur de l'édition à naître. Parfois, ce schéma de pensée persiste en surface : se dire que tel objet pourrait éventuellement être photographié, retouché, pour ensuite tenir en tant que forme rendue plate sur le papier. Ce passage entre différents médiums n'en reste pas moins souple. Il permet de ne plus voir l'objet initial comme la réelle intention, il serait simplement une étape vers le livre.

Il y a 50 ans, Ed Ruscha, avec *Twentysix Gasoline Stations* (1963), considérait déjà la création de livres comme un moyen bon marché de faire connaître son travail au public. Au début le livre invoque cette alternative, c'est une matière subterfuge et un espace d'exposition accessible. Comme une sorte de portfolio ou un outil de présentation ayant une emprise très forte sur la temporalité d'un projet. Au même titre que nous scellons le temps par le film, le support imprimé fixe une forme qui souvent entre en résonance avec les notions soulevées. Par conséquent, il annonce à la fois une étape dans la recherche, et une finalité. Si Ruscha fait figure de premier artiste concepteur de livres, c'est parce qu'il est parvenu à une pratique axée sur des modes de diffusion directs. « Il met très délibérément en

¹ Philippe Millot, « L'érudit et le dessinateur », par Thierry Chancogne publié sur le site de Tombolo : <https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/lerudit-et-le-dessinateur/> [10/07/2021]. Propos initialement retranscrit à la suite d'une conférence donnée aux Beaux-Arts de Lyon, 2010.

place une formule unique dont la simplicité favorise la réception rapide.² » permettant d'échapper aux contraintes institutionnelles et marchandes des musées et galeries.

Reste que les pratiques ont bougé en profondeur, parce que s'il est question de plateforme de diffusion, celle-ci n'est qu'une vision parcellaire de l'édition. Désormais, le caractère critique des livres aux énoncés conceptuels n'est plus le sujet. L'emblème repose tout autant sur les rééditions et citations dont fait l'objet *Twentysix Gasoline Stations*.

Plus de dix ans après cette publication, lors de l'exposition *Artists Books* au Moore College of Art de Philadelphie, le terme « *artists books* » a été utilisé pour inclure des livrets modestes, bon marché, illimités, conçus par des artistes. Bien que l'élaboration d'une définition précise ne m'agitait pas vraiment au départ de cette recherche, elle a trouvé une voie favorable avec cet avant-propos à *Éditer l'art*, écrit par Leszek Brogowski : « Le livre d'artiste est un phénomène dont les débuts remontent aux années soixante du XX^e siècle. Depuis, en effet, certains artistes utilisent dans leurs pratiques le support 'livre' et les techniques d'impression qui servent à produire des livres ordinaires. Alors que d'autres font de la peinture, de la photographie, ou inventent d'autres formes d'expression, ceux-là font des livres d'artistes qui, à la différence d'œuvres 'traditionnelles', mais à l'instar des livres ordinaires, sont reproductibles.³ »

L'objet de ce désintérêt pouvait tout aussi bien être de la méfiance à l'égard du caractère subjectif de la reconnaissance de certains livres d'artiste. À mon sens ils s'inscrivaient dans un autre champ que celui de ma pratique éditoriale tant leurs histoires semblaient anciennes. Peut-être que cela ne répond pas vraiment à cette gêne, mais il y a chez Clive Phillpot quelque chose de très beau sur la relation entre ce qui est et ce que nous percevons. « J'étais sur le point de donner une conférence à Genève, il y a quelques mois, lorsque je me suis entendu présenter comme un 'historien du livre d'artiste'. Je pensais dire les choses comme elles sont, mais pour mon jeune auditoire, je disais les choses

comme elles étaient !⁴ » De mon côté, je pensais faire des livres comme ils étaient, c'est-à-dire en marges et silencieux, hérités de ma formation initiale en graphisme et qui n'avaient pas le même statut que les *autres modes d'expression*. Ma première intention était donc d'identifier une pratique que j'estimais être en dehors de l'école, pour comprendre l'écart entre le temps passé à suivre un enseignement artistique et celui dont je profite pour produire des livres une fois chez moi. Mais au cours de cette année, mes idées ont subi des changements radicaux. Les conséquences de cette transition n'ont fait que renforcer toutes les zones grises du sujet, et je dois avouer que je m'en réjouis. Ce champ de réflexion et de remise en cause des acquis rejoint plusieurs intuitions structurées autour de 6 lignes directrices un peu confidentielles, qu'il fallait aller chercher. Elles semblent déjà s'accorder autour d'une visée sociétale dans différents contextes : l'éducation, le travail, l'habitat et se concentrent sur l'acte de publication en tant que sujet de réflexion créatif sérieux. Par moment, la voie la plus propice pour aborder ces phénomènes commence par ce qui m'implique en lieu et place à savoir la collaboration régulièrement avec les éditions Karbone. L'atelier a pris place dans l'espace de mon appartement et son activité est structurée par l'éditorial. Dans ce contexte, d'autres personnes sont amenées à participer, que ce soit pour éditer leur travail, à travers une mutualisation des outils techniques ou lors d'évènements consacrés à l'édition indépendante. Ces processus rejoignent une approche artisanale des outils et de la chaîne graphique, dont la maîtrise permet de se détacher de certains automatismes de création.

En réalité, nombreuses sont les qualités qui enserrent la publication et l'imprimé, cette pratique est un outil de rencontre, d'apprentissage technique et critique, et le lieu de projets collectifs. Un des points que j'avance à ce sujet est qu'une édition/un livre s'accompagne d'un travail en collaboration avec un groupe de personnes. Ce maillage relationnel trace une identité professionnelle construite sur la collectivité, la

communauté et la compréhension des conditions matérielles.

Faire ressurgir la matérialité de l'édition et son réseau, aussi organique qu'invisible, établit un principe de vase communicant. L'étude s'appuie pour cela sur les stratégies de conception employées par les artistes qui font des livres. Cette volonté d'établir des connexions à travers un territoire élargi passe par une attention donnée à des attitudes marquantes. Celles-ci font apparaître différentes typologies de livres dont l'observation crée une tension entre leur valeur et leur accessibilité.

J'examine aussi une autre forme d'économie de la rareté qui opère cette fois en tant que modalités de création. En effet, l'évolution des pratiques artistiques liées au support imprimé révèle la prolifération des projets autoédités. Ceux-ci résultent d'un apprentissage autodidacte et alternatif ouvrant un ensemble de savoir-faire plus vaste. Dans le cadre de cette recherche, je fais l'hypothèse concomitante que cette forme d'engagement ne relève pas d'un activisme ou d'une posture critique explicite, mais d'une pratique artistique à part entière. Le besoin de diffusion est exploré par ce biais comme un phénomène élémentaire pour se retrouver et se reconnaître.

Ce travail de consolidation des modes de représentation est aussi marqué par 3 entretiens, pour évoquer la conception de livres selon divers points de vue. Face aux thématiques soulevées par ces réponses plusieurs échelles se révèlent : celle du quotidien, et plus spécifiquement l'étude d'une pratique dans l'espace habitable, puis l'observation des gestes, qu'ils soient critiques ou liés aux livres.

C'est drôle, car il y a toujours la peur d'arriver à la fin et l'excitation de ce qui reste à venir sans savoir vraiment ce qu'il en sera. Ce qui est sûr c'est que le livre répond à un besoin d'immédiateté qui me procure ces deux états. Cela devient une tâche quasi quotidienne dont le sens n'est pas toujours très clair, un système d'aller-retour et de territoires qui se chevauchent. Lorsqu'un léger déplacement est effectué dans son utilisation, cela pose la question sous-jacente : comment se servir des livres pour investir autre chose ?

- 1 Christophe Chérix, en conversation avec Clive Phillpot et Lionel Bovier, in *Booktrek — Selected essays on artist's books*, (éd.) Lionel Bovier, 2013, p. 4. [The danger has always been to think about artists' books as a medium in and of itself that should be understood in isolation from other modes of expression.]
- 2 Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, édition revue et augmentée, (coéd.) Le mot et le reste/BNF (Bibliothèque Nationale de France), 2012, p.19.
- 3 Leszek Brogowski, *Éditer l'art, le livre d'artiste et l'histoire du livre*, (éd.) de la transparence, Coll. essais d'esthétique, 2010, p. 9.
- 4 Clive Phillpot, conversation avec Lionel Bovier et Christophe Chérix, *Booktrek*, (éd.) Lionel Bovier, 2013, p. 7. [I was about to give a talk in Geneva some months ago when I heard myself introduced as a « historian of artists' books ». this gave me a jolt. I thought I was telling it how it is, but to my youthful audience I was telling it how it was!]

Chaîne

En 1937, un groupe de femmes dont l'union s'articulait autour de l'activité et du hobby de l'imprimerie, a produit *Booking on the Distaff Side*. Un ouvrage contenant plusieurs essais bien documentés examinant le rôle que les femmes ont joué dans l'histoire de l'imprimerie. Il était, selon leur introduction : « Le premier livre de ce type produit par et pour les femmes sur le sujet des femmes dans l'imprimerie. » En réponse au modèle linéaire et nominal présenté par l'histoire des avancées et des découvertes, ce groupe n'a pas créé d'organisation formelle, rendant l'introduction anonyme, simplement signée : THE COMMITTEE. Cette renonciation au statut d'auteur contrecarre l'exercice d'une forme d'autorité pour souligner, dans un même mouvement, l'importance du travail collectif demandé par la confection d'un livre.

La collection de textes suggère un format *potluck*, c'est-à-dire qu'ils sont réunis dans une idée de mise en commun, mais ils ont été conçus, composés et imprimés individuellement par ce même groupe. Les femmes ayant participé à l'impression et à la fabrication de livres depuis que ces métiers ont été développés connaissent, sans surprise, le même sort d'invisibilisation déjà examiné dans d'autres domaines. Pour autant, comme le note la professeure Kathleen Walkup dans l'introduction de sa conférence durant la rencontre annuelle *New Work in Printing History* : « Depuis l'époque de Mme Gutenberg, les femmes ont été impliquées dans l'art de l'imprimerie... » tout en montrant des diapositives des photographies prises par Lewis Hine sur lesquelles des femmes afro-américaines travaillent sur la linotype [1], Walkup poursuit : « ... et aujourd'hui, plus que jamais, on les trouve dans les bureaux et les usines de fabrication de livres² ». Aussi, avant même l'avènement des caractères mobiles, il existait une forte tradition de femmes produisant des manuscrits dans les maisons religieuses de confession juive en Europe occidentale. Jusqu'au XIX^e siècle, l'imprimerie était une industrie artisanale ; conjuguant des espaces de vie familiale et d'impression contigus. Certaines femmes y tenaient des rôles subalternes de gestion, lorsque d'autres étaient plus directement impliquées dans le processus d'impression. Parmi celles-ci, l'un



[1] Lewis Hine, A Linotype Operator in a Publishing House, Circa, 1920.

des exemples le plus représentatifs est peut-être celui d'Estellina Conat. Elle affirme dans le colophon du livre hébreu *Behinat Olam*, (Mantoue, vers 1477) : « Moi, Estellina, épouse de mon digne mari Abraham Conat, j'ai écrit ce livre *Behinat Olam* avec l'aide de Jacob Levi de Tarascon. » Bien entendu, l'auteur du livre était Jedaiah Ben Abraham Bedersi, mais c'est Mme Conat qui a organisé et participé à son impression. Si elle emploie le verbe « écrire » c'est parce que le terme hébreu « imprimer » n'existait pas encore.

Lorsque Walter Benjamin introduit l'histoire de la photographie, il annonce une vérité qu'il m'est désormais impossible de nier. « Le brouillard qui s'étend sur les débuts de la photographie n'est pas aussi dense que celui qui recouvre l'apparition de l'imprimerie³ ». Ses origines sont mentionnées à travers des pans parallèles de l'histoire. Le plus crédible voudrait qu'un système d'impression proche de celui dont le monde occidental revendique l'invention remonte à la dynastie Song et provienne donc de Chine. Son apparition plus tardive s'est répandue de manière simultanée dans différents pays. Or, en apportant un procédé de reproduction par pressage de lettres mobiles, Gutenberg (et sa fameuse Bible à 42 lignes) s'attribue l'invention de l'imprimerie. Il n'en demeure pas moins vrai qu'il incorpore la pensée matricielle, traduite par refonte les caractères en pertes de reliefs à force d'usage, indispensable au perfectionnement de la copie. Cette méthode accompagne un environnement beaucoup plus complet qui se manifeste avec l'apparition échelonnée d'autres inventions : des encres non transparentes, des papiers moins coûteux permettant une plus grande diffusion des textes. L'espace de ce savoir s'élargit soigneusement aux écoles ou autres lieux d'apprentissages à mesure que l'écriture caroline, instaurée sous l'impulsion de Charlemagne, diminue la taille des lettres. Selon le chercheur en *Design studies* Tiphaine Kazi-Tani⁴, l'ordonnance de ce type de lettrage commence à normaliser certaines orthographes dans l'ensemble du royaume. Sa diffusion suggère en conséquence d'occulter langues et cultes vernaculaires perçus comme des entraves du pouvoir en place.

La production et la reproductibilité technique de l'écrit sont dictées par ces instances, celles-ci ont également influencé la répartition des rôles à travers l'histoire du métier d'imprimeur.

Alors même que *Bookmaking on the Distaff Side* n'offre ni table des matières, ni index, ni même le nom de l'éditeur, si ce n'est le titre lui-même, la page de dédicace est signée : « from BR to Ladies », « BR » étant l'éminent concepteur de livres Bruce Rogers. La position de ce bouquet à la suite de la page de titre « Bookmaking on the Distaff Side » indique que Rogers en est le concepteur bien que cela ne soit pas spécifié en toutes lettres. Seul le style ornemental duquel il était adepte laisse deviner son origine. Le motif de cette composition a été réalisé à partir de marques d'imprimeurs, elles étaient habituellement poinçonnées en guise de signature à la suite du colophon. On sait qu'à l'origine de la diffusion des livres, les libraires en produisaient de la même façon que les imprimeurs. Sans doute pour pallier à la possible confusion entre ces deux métiers, certaines marques étaient représentatives des enseignes des librairies tandis que les imprimeurs les illustraient par analogie avec leur nom. L'historienne Aurélie Vertu s'est intéressée à ces marques, d'après le rapport de sa recherche, celles-ci font des progrès correspondant à la qualité des gravures dans les ouvrages, poussant parfois le procédé jusqu'à envahir le moindre espace libre. « C'est seulement après 1550 que la page de titre adopte une réelle architecture, avec des blancs bien répartis et un libellé clair du titre.⁵ ».

Concernant la suite de l'ouvrage, chaque soumission est imprimée sur un papier unique, avec des couleurs, des caractères et des styles d'illustration variés, mobilisant une somme de production de grande qualité. Si *Bookmaking on the Distaff Side* est convoqué à titre de témoin initial c'est parce que le livre lui-même a été produit d'une manière inhabituelle et inventive. Il privilégie le discours de femmes exerçant des rôles qui seront plus tard qualifiés comme faisant partie du domaine du design graphique, me permettant d'y entendre mes propres identités dans ces professions (dominées par les noms d'hommes).

« Læg helten i en pose og han ligner en kartoffel !⁶ »

À rebours d'un *storytelling* qui glorifie la figure du héros unique, l'écrivaine féministe Ursula K. Le Guin propose plutôt de le mettre « dans un sac pour qu'il ressemble à une pomme de terre. » La formule peut paraître incongrue, elle suggère avant tout de revenir sur l'invention du sac comme fondement théorique de la « Fiction-Panier » avancé dans son livre *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Cet essai réinterprète l'histoire de l'humanité et explore d'autres possibles narratifs. Inspirée par ce texte, l'artiste Danoise Mo Maja Moesgaard a créé un design de *tote bag* sur lesquelles sont imprimés certaines phrases, dont celle du héros pomme de terre [2]. Les sacs sont confectionnés à partir de textiles recyclés au sein d'une entreprise qui gère des ateliers de couture dans des quartiers de logements sociaux, ouvrant des postes en priorité à des femmes écartées du marché du travail.

La *Théorie de la Fiction-Panier* se détourne du discours habituel sur la chasse comme première et principale activité humaine. En effet, Le Guin se concentre sur nos modes de vie primitifs fondés grâce à la cueillette. L'usage séculaire de cette action va de pair avec plusieurs volontés, entre l'acte de collecter, la nature de ce qui est prélevé et ce vers quoi il est destiné à être placé. Le premier objet fabriqué par notre espèce ne serait donc pas une arme pour prédater, mais un contenant, comme un petit bol pour recueillir les fruits de ce labeur. « Il est humain de mettre un objet dont on a besoin, parce qu'il est utile, comestible ou beau, dans un sac, un panier [...] ou dans quoi que ce soit d'autre, et de le rapporter chez soi, ce chez-soi étant un autre type de poche ou de sac, un réceptacle pour l'être humain, puis plus tard, de l'emporter afin de le manger, de le partager ou de le conserver pour l'hiver dans un contenant solide, de le placer dans le sac à médicaments, dans le sanctuaire ou dans le musée, le lieu saint, cet endroit qui contient ce qui est sacré, et le lendemain, il est probable qu'on répète ce geste [...] » Ceci étant, il semblerait que nous agissions selon ce même raisonnement pour sauvegarder et partager cette chose que



[. 2] Mo Maja Moesgaard, «Læg helten i en pose og han ligner en kartoffel» [La forme appropriée de l'histoire est un sac] citations basées sur le texte d'Ursula K. le Guin, *The Carrying Bag Theory of Fiction*, 2019.

Fernand Deligny a pu qualifier de « soleil du langage [qui] en nous ne se couche jamais⁸ ». Quoi de plus confortable pour matérialiser cette idée qu'un livre ? Capable de réunir dans une même mesure les fragments du monde que nous percevons, tout en restant le vecteur culturel qu'il a été depuis les débuts de sa diffusion.

Son caractère intuitif se traduit par l'action de lire, feuilleter, tourner des pages. Qu'importe l'ordre de ces manœuvres puisqu'à son apparition, elles ne concernent pour l'essentielle que quelques ermites lecteur de Bible. Les personnes intéressées par ce genre de détail insistent sur le fait que les chrétiens furent les premiers à adopter le codex pour répandre les Évangiles. Pour l'heure, la reproduction de ces écrits reste encore un procédé long, coûteux, et donc exclusivement détenu par les instances cléricales. Ce processus s'accompagne de lieux spécifiques ; les scriptoria ou scriptoriums. Ils accueillent l'isolement dépressif et la figure solitaire du moine copiste chargé de réaliser ces manuscrits directement sur le parchemin à l'aide d'un schéma d'imposition. L'enluminure restant parfois la seule contribution singulière, scribes et autres moines l'ont parfaitement illustré dans le livre de *Kells* (*Leabhar Cheanannais*, fin VIII^e/début IX^e siècle). Ce manuscrit est considéré comme une œuvre majeure, son étude ne peut s'envisager que sous la forme de fac-similés. Ce mode de reproduction restitue les couleurs originales des enluminures et facilite l'accès à ce type de livre ayant une valeur historique.

Depuis les débuts de l'impression, les textes sont plus largement distribués dans une volonté chronique d'exploration du monde et d'essor des sciences. En effet, le partage de ces expériences gagne du terrain par la voie du papier. Du reste, comme l'écrit Jean-Yves Mollier dans *Cette histoire des libraires et de la librairie, de tous commerces de textes et d'images, d'idées et de savoirs, des découvertes et d'imaginaires, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, colporteurs et libraires participent à la progression du livre au sein de la population. Le travail engagé par Mollier est d'une immense précision géographique. Le livre se concentre aussi sur la chronologie

des modes d'accès aux textes pour les lecteurs. Ainsi, il met en perspective le livre comme objet de marchandise passant de main en main et s'inscrit à son tour dans le processus qu'il engage. En effet, l'ouvrage en question a d'abord été acquis puis prêté pour finalement être recommandé. Ce dernier avait souffert à force de consultation, il devenait délicat de le restituer dans cet état.⁹

Cette parenthèse me renvoie à une lecture antérieure d'un texte autopublié par l'Atelier Téméraire, une structure éditoriale cofondée par Marion Bonjour. Diplômée de l'École Supérieure d'Art et Design de Havre et Rouen (ESADHar), ses pratiques graphiques et plastiques ont pour fondement la rédaction d'un mémoire sur la transgression en design graphique et en école d'art. Au milieu de cette réflexion, Marion Bonjour réexamine les limites théoriques d'une production technique. « Les images que nous produisons sont destinées à être diffusées à moyennes ou large échelle vers un public ou plusieurs publics. Mais elles existent pour être vues. Leurs diffusions passent par l'impression ou Internet. Des règles relativement strictes encadrent ces productions. La propreté des impressions, la finesse du façonnage, la compréhensibilité d'un site Internet semble régir la production des objets que nous voulons diffuser. Dans le cadre de l'école, quand nous produisons des objets qui ne répondent pas à ces exigences, nous sommes facilement étiquetés comme étant brouillon, maladroit, voire même flemmard.¹⁰ » Ce qui reviendrait à dire que l'étape de fabrication d'une production réclame un effort d'application proportionnel au succès de sa réception. Même si cette sincérité partagée révèle un sentiment commun et maintes fois éprouvé, il arrive malgré tout que les heures consacrées à ce travail semblent perdues. À l'arrivée, l'objet apparaît certes propre, mais plutôt modeste, de l'ordre du confidentiel, dont l'intérêt n'est pas immédiatement accessible. Mais, si l'enjeu en faisant des livres résidait dans l'accomplissement d'une pièce imposante, l'objectif serait perdu d'avance.

« En plus de produire des livres, a déclaré Marion Bonjour, il se pourrait qu'on partage des savoirs¹¹ ». Cette phrase nous laisse penser que les aspects de la production rendent plutôt

compte de modes d'action et du rayonnement de cette pratique qui fonctionne sur un principe de réseaux. Elle a été prononcée récemment, lorsque le Signe (Centre National du Graphisme) organisait le troisième opus de son cycle de conférences au sujet des « Réalités économiques ». À cette occasion, l'Atelier Téméraire, (ici Marion Bonjour, Ludovic Boy et GuiMel) fait sobrement le récit du mode de fonctionnement de la structure. L'axe principal de cette rencontre tourne autour des questions économiques liées au réseau professionnel et amical élaboré depuis les débuts du collectif, entre commandes et recherches personnelles. Je suivais en particulier le travail de ces éditeurs parce qu'ils s'intéressent notamment au champ de la pédagogie et à l'histoire du livre au sein de leurs publications. Ils engendrent des connexions en lien avec leur ligne éditoriale en pratiquant le prix libre ou un système d'adhésion avec l'envoi des comptes rendus des assemblés... Ces liens sont renforcés grâce à la création d'un cercle de diffusion réduit et d'une communauté locale, environnante et en région. Si la position d'un éditeur est en partie de poser un regard professionnel sur les contenus, ce principe favorise la formation hiérarchique des échanges dans la chaîne éditoriale. En effet, cette chaîne mimerait la forme d'une pyramide, au sommet de laquelle se trouve la personne chargée de contrôler les ouvrages depuis leur conception jusqu'à leur diffusion. Mais dans une petite structure collaborative, ces postures sont plus horizontales. L'artiste ou l'auteur participe activement aux étapes de conception du livre et les décisions formelles sont le résultat de consultations entre plusieurs membres actifs ayant des compétences différentes. De ce point de vue, les artistes qui font des livres sont impliqués à tous les niveaux. Ce constat est partagé, par exemple, lorsque Marielle Macé parle des *Noues*, des cabanes, des zones à défendre dans son dernier ouvrage *Nos cabanes*, j'y trouve un écho avec le contexte d'une pratique éditoriale en devenir. Elle souligne sa pensée en expliquant qu'« autour de cette réalité et de cette figure de cabane, j'ai eu le sentiment de voir se nouer beaucoup de choses qui m'importent. La première c'est la gratitude, l'admiration

que j'éprouve pour le courage des plus jeunes que moi. Ceux qui appartiennent à une génération qui doit faire face, depuis qu'elle va à l'école, à l'idée qu'il n'y a pas de place pour elle. Qu'elle existe dans une sorte d'espace de limbe où chacun de ces jeunes gens doit attendre d'être sélectionné pour avoir le droit de travailler, le droit d'habiter, le droit de s'imaginer un futur.¹² » Je ne peux me défaire du précieux constat qu'elle pose après seulement quelques minutes de conversation (dans le cadre d'une revue de l'école des beaux-arts de Nîmes) sur la dimension de lien tracé par la publication. « [...] Tout comme il y a d'autres manières d'être auteur aujourd'hui, auteur à plusieurs, auteur sous un pseudonyme ; l'édition serait l'étendard d'un collectif. Pour moi, c'est cela qui est important dans le pronom 'nous', l'affirmation d'une intensité d'attachement, plutôt que l'affirmation d'une identité de groupe. Donc 'nous', du moins dans mon livre, ce n'est pas tous ceux et celles qui sont comme moi, c'est tout ce qu'on pourra faire si on s'y met à plusieurs. Else, je pense que c'est quelque chose qui doit être présent dans la réflexion sur l'édition, ceci dit, je projette peut-être des choses sur ces formes nouvelles d'édition, d'autoédition.¹³ »

Tant dans la période historique que dans l'époque actuelle, l'agencement technique de la chaîne éditoriale tient grâce à des regroupements sociaux. La conception des livres dépend de plusieurs personnes travaillant à des tâches complémentaires. Ce que nous apercevons dans ce mode d'organisation se résume à des besoins d'ergonomie et de rationalisation, des questions toujours à l'œuvre depuis la brèche ouverte par le début de l'imprimerie. Avec elle, le geste n'est plus conduit par le ductus de la plume du copiste, mais ressaisi entre les « petites mains¹⁴ » d'une classe ouvrière naissante. Ce maigre bénéfice n'a de délivrance que le nom au regard de la patience requise pour la préparation des pages par les compositeurs. Certes, l'objet imprimé contient toujours une forme de lenteur, mais grâce aux premières machines rotatives on imprime davantage. Ces rouleaux participent à l'optimisation du travail de production du livre à une période

qualifiée d'« âge d'or » de la presse écrite. Pour pérenniser son modèle économique, les espaces informatifs des journaux sont partagés avec les réclames : les annonceurs financent une partie des coûts de production en « échange » de quoi leurs marques sont diffusées. Les messages courts et l'usage de caractères linéales font la synthèse représentative d'une standardisation du tout commun occidental. Ces codes ont été conservés et se sont immiscés dans les courants artistiques à *priori* les moins concernés par le marché.

Au-delà des mots intégrés à l'espace de la réclame, ils peuvent l'être à l'espace mental. Ce qui n'est pas rendu de façon littérale ou illustrée s'inscrit dans une volonté de faire dépasser le premier plan de lecture suggéré afin de diversifier les médiums artistiques. Cette condition a commencé à s'imposer dans les années 1960, avec l'art conceptuel qui amorce une nouvelle approche esthétique de l'œuvre d'art. Celle-ci serait essentiellement invisible, privilégiant l'idée à l'aspect. Les livres d'artistes répondent à cette conception, ils comportent aussi bien du texte que de l'image (dont la présence est renforcée par la photographie documentaire). Dans des proportions variées, ils s'apparentent à des objets graphiques produits par des artistes. Ils peuvent être considérés en tant qu'œuvres, comme en témoigne la part exemplaire fournie par les artistes de ce courant.

Clara Neumann, diplômée de la Haute école des arts du Rhin (HEAR) en 2016, constitue son propre corpus sur le sujet. Selon vingt critères, elle réunit trente documents d'artistes conceptuels. L'ensemble tient sur une feuille d'apparence sommaire repliée et glissée dans son mémoire de fin d'études *Entre lieux communs et merveilles*. [3] Ce classement ressemble à un tableur *Word*, il contient 30 lignes étendues sur 20 colonnes faisant office de guide au milieu de la quantité de productions de l'époque. Les critères de son regroupement s'appuient sur des éléments techniques, parmi lesquels le choix du papier (offset, couché, papier photo), la grille de composition, mentionnant ses variables : « sans », « basique » ou « complexe ». Elle identifie également la nature des images lorsqu'il y en a, la présence de folios, le

plaisir d'avoir à expérimenter un type d'agrafes à œillets ou un arrondisseur d'angles une édition commence à s'esquisser. Ce modèle de procédé conduit à une forme influencée par la fonction de l'outil reversant l'axe de l'aphorisme « form follows fonction » auquel répondent pourtant les premiers documents imprimés dans les mouvements d'avant-gardes. C'est le cas par exemple avec le diagramme Fluxus (*Its Historical Development and Relationship to Avant-garde Movements* [Son développement historique et sa relation avec les mouvements d'avant-garde], 1966) de George Maciunas. En suivant les lignes présentes sur l'imprimé, on remarque toutes les connexions représentées entre les catégories : noise music, performance, art vidéo... Ce feuillet au format vertical fait office de notice, il a pour enjeu de renseigner la place de Fluxus dans l'histoire de l'art. Pour autant, ce document n'a pas le statut de tract véritable puisque les distinctions entre ce qui relève de l'objet d'information et ce qui relève de l'art tendent à devenir obsolètes.

Lorsque le rôle initial de ce type de production est de répondre au contexte évènementiel d'une exposition, il entretient généralement un rapport avec le temps, sans conserver une valeur de communication efficace et rationnelle. Dans le cadre de *Network 70*, une exposition présentée à la UBC Fine Arts Gallery à Vancouver (1970), N.E. Thing Co. Ltd. réalise un photocopie nommé *Send a Lie, Receive the Truth* [Envoyer un mensonge, recevoir la vérité]. La page présente un cercle rouge sous lequel se trouve la fausse légende : « Two Dots » [deux points]. Les codes formels en vigueur depuis la mise en place de la télécommunication ne sont pas exploités directement ; la formule est manuscrite et le point réalisé à la gouache. Mais le processus de création se poursuit par le parcours de la feuille via une transmission électronique. Cette technique duplique le document original tout en le transformant : le point rouge sur la première feuille devient noir sur la deuxième. L'intérêt ici se situe au niveau de la perception de l'information. À l'aide du télex (l'ancêtre du courrier électronique), une liaison est établie entre les galeries du Canada et celles des États-Unis. Le duo N.E. Thing Co. Ltd. intervient donc sur le réseau de

communication, et rejoint dans un même temps la scène artistique dominante. En effet, à cette époque, les livres faits par des artistes américains sont les plus majoritairement diffusés. À Chelsea par exemple, le marchand d'art Nigel Greenwood tenait une galerie dans laquelle il montrait et vendait des livres « d'Américains, dont beaucoup d'Ed Ruscha (il a spécifiquement exposé la plupart de ses livres en 1971)¹⁶ », mais il a également multiplié les tentatives pour esquisser les contours d'une production d'objets imprimés comme mode d'expression international et rentable. Bien que ce dernier aspect reste minoritaire au sens où il n'est pas prééminent dans les discours sur le livre d'artiste. En tout état de cause, la nature des évolutions dont témoignent ces documents permet de dire que l'imprimé réduit les coûts de production et les marges d'erreur.

Ces préoccupations sont déjà opérantes depuis plusieurs siècles au moment de la croissance et de la diffusion du livre de moindre qualité. Par exemple, au XIX^e siècle, le format populaire du *cheapbook* s'immisce grâce à divers canaux en commençant par celui de la brochure, procédé plus rapide et donc moins cher. Le livre est désormais vendu sans reliure, couvert d'un papier sobrement coloré. Parce que le contenu est remanié lors de l'impression, cette littérature, désignée de « Bibliothèque bleue », compte tenu de la prédominance de cette couleur sur les couvertures, se popularise.

Ce nom a inspiré *La Bibliothèque grise*, un projet basé sur la diffusion du livre mené par Jérôme Dupeyrat et Laurent Sfar. Pour la quatrième édition intitulée *La Bibliothèque grise — ch. 4 « Objets parlants »*, les deux artistes ont conduit un dialogue à plusieurs voix lors d'un repas. La retranscription de cette conversation réunissant critiques d'art, pédagogues, agronomes, artistes et enseignants est portée par la collection *Digressions*. Ce texte est édité conjointement à l'exposition présentée à la Ferme du Buisson (Paris) entre 2020/2021. La nourriture oriente les échanges, mais assez rapidement suit la question des livres et des débuts de *La Bibliothèque grise*. Initiée en 2015, ce projet résulte d'un ensemble d'ouvrages, de ressources ou de références qui visent à explorer des pédagogies alternatives en lien avec le livre. La valeur de

cette collection est intensifiée tout au long de l'exposition par des protocoles d'activation ou d'utilisation. Par exemple, les livres comportent tous un tampon à l'effigie du projet permettant de les consulter. Sa force réside aussi dans l'implication d'autres supports comme des assiettes parlantes, un film, une nappe imprimée. Autant d'objets en lien avec le thème de l'exposition et qui viennent court-circuiter toute ségrégation systématique entre les savoirs. L'intention constante a été d'inclure des personnes extérieures aux sphères artistiques communes. Cependant, ce quatrième chapitre compte l'invitation de l'historienne d'art Nathalie Leleu. Elle aborde les notions de collecte, s'adressant au sens de cette procédure. « Aussi exceptionnels soient-ils, les objets d'une collection sont secondaires par rapport à son organisation, dont rend compte l'inventaire.¹⁷ ». Elle poursuit plus loin dans le texte par une anecdote qui marque l'importance de cette nuance basée sur une rétrospective Mondrian au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Willem Sandberg, qui accueillait l'exposition, souhaitait conserver le tableau *Victory Boogie-Woogie*. « Il n'est pas parvenu à l'acquérir, mais avant de le renvoyer il en a fait faire une copie, comme un fantôme dans une bibliothèque en quelque sorte.¹⁸ ».

La teneur de ce récit englobe toute l'importance de ce phénomène de bibliothèque. Sans spécifier suffisamment les schémas qui nous poussent à collecter et maintenir dans un rayon proche des livres, nous savons néanmoins que les premières bibliothèques ont été édifiées d'après une volonté de conservation. Avec leur développement elles ont gardé cette fonction d'archivage en y incluant un système de prêt. L'installation *J'ai le cul entre deux chaises* (2017) réalisée par Lalie Thébault Maviel à l'école Duperré, à Paris repose sur ces idées. Le but du projet est de questionner l'agencement, l'organisation, la production et la diffusion d'une pratique éditoriale. Les branches de noisetier qui constituent la structure centrale tracent des liens dans l'espace d'exposition entre des éditions dispersées. Elles proviennent de troc et sont éparpillées du sol aux quatre murs. Ici, Lalie Thébault Maviel parle de « méta-structure » dont la définition se résume

à agencer plusieurs structures les une aux autres. La première se voudrait petite, temporaire et autonome mais destinée à intégrer un ensemble d'autres éléments permettant sa croissance. Pour acquérir l'une des publications, il suffit de l'échanger avec une autre production, quel qu'en soit le médium, l'idée étant de constituer une accumulation symbolisant le réseau du livre indépendant.

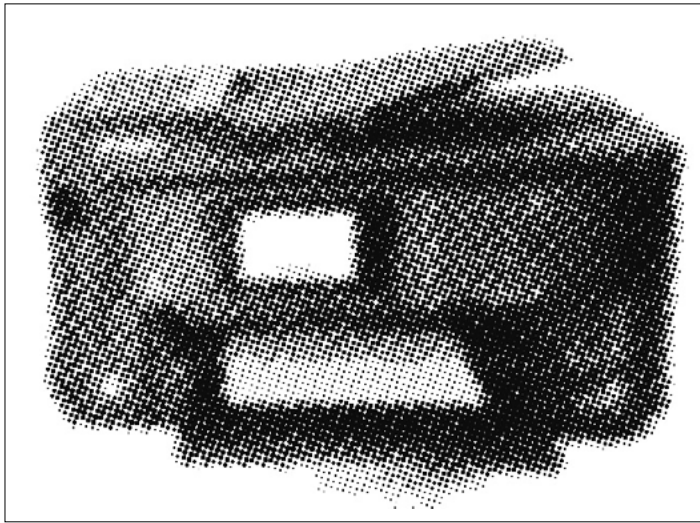
« NOTE TO LIBRARIANS : why not set up a Whole Earth section in you library?¹⁹ » [. 4]



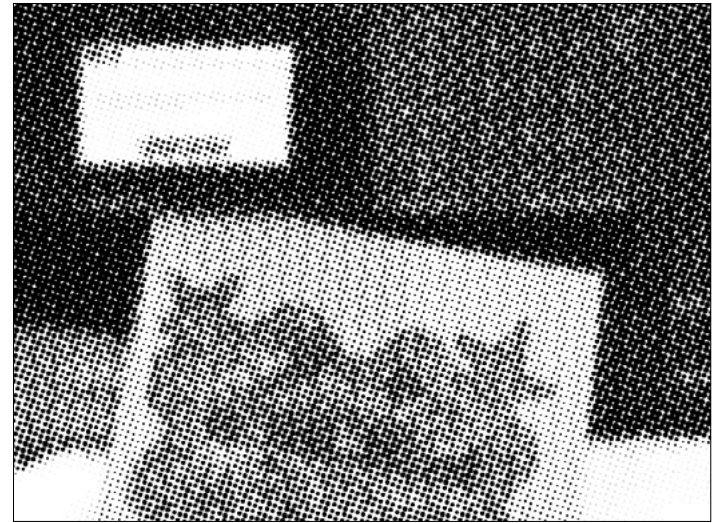
[. 4] Lloyd Kahn portant un tee-shirt avec le visuel du livre *Shelter* (1973) édité par Lloyd Kahn & Bob Easton., 2016.

- 1 Kathleen Walkup, « *The Book as a Pot-Luck Offering: Edna Beilenson, Jane Grabhorn & the Books of The Distaff Side* », New York Public Library, 2004.
- 3 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, (éd.) Allia, 2012, p. 7.
- 4 Tiphaine Kazi-Tani, conférence disponible ici : https://www.mixcloud.com/Ergote_Radio/gender-fluid-workshop-de-typographie-bye-bye-binary-jour-1-tiphaine-kazi-tani/ [page consulté le 02/11/2020]
- 5 Aurélie Vertu, « Les marques typographiques d'imprimeurs et de libraires (XV^e — XIX^e siècle) », rapport de recherche bibliographique, sous la direction de Alan Marshall Directeur du Musée de l'imprimerie de Lyon, Mars 2004.
- 6 « [Mettez le héros dans un sac et il ressemble à une pomme de terre] », Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, (éd.) Ignota, Londres, 2019.
- 7 Ursula K. Le Guin, *Idem.*, p.32.
- 8 Jean-Christophe Bailly, Naissance de la phrase, (éd.) Nous, 2020, p. 13.
- 9 Pour être tout à fait honnête, le papier utilisé en guise de couverture marque beaucoup trop. Sachant cela, il convient de conserver le nouvel exemplaire sous son emballage d'origine dans l'attente de sa restitution.
- 10 Marion Bonjour, *La liberté commence par l'autonomie*, mémoire de DNSEP, ES-ADHar 2017, p. 34-35.
- 11 Atelier Téméraire, conférence « Pour des réseaux de solidarité », Le signe, 2021, disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=-7gJDM-ackc> [16/04/2021]
- 12 Marielle Macé, *Marielle Macé nous parle de « Nos cabanes »* disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=C1jObFpOGqU> [15/12/2020].
- 13 Marielle Macé en entretien Zoom, initialement conduit pour la revue *Fragments du bord du monde*, [17/05/2021].
- 14 Désigné initialement par Alice Savoie pour qualifier le rôle des femmes dans l'histoire de la typographie. Conférence *Woman in type with Alice Savoie* disponible sur Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=2059RO_tyus 3:56 [10/10/2021].
- 15 Conversation entre Rob Giampietro et David Reinfurt, initialement retranscrite pour *Les plus beaux livres suisses 2008* (Office fédéral de la culture, Berne), 2008.
- 16 Clive Phillpot, « From N.E. Thing Co. to Anything Goes? » in *Booktrek*, (éd.) Lionel Bovier, 2013, p.13
- 17 Nathalie Leleu, extrait de l'entretien entre Jérôme Dupeyrat et Laurent Sfar avec Michel Duru, Sandra Foltz, Nathalie Leleu, Lise Lerichomme, Cecile Poblon, Yvan Poulan, Marie-Hélène Robin, collection *Digressions*, (éd.) Captures, (coéd.) Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, 2020, p. 16.
- 18 Nathalie Leleu, *Idem.* p. 17.
- 19 [NOTE AUX BIBLIOTHÈQUES : pourquoi ne pas créer une section *Terre entière* dans votre bibliothèque ? Lloyd Kahn.

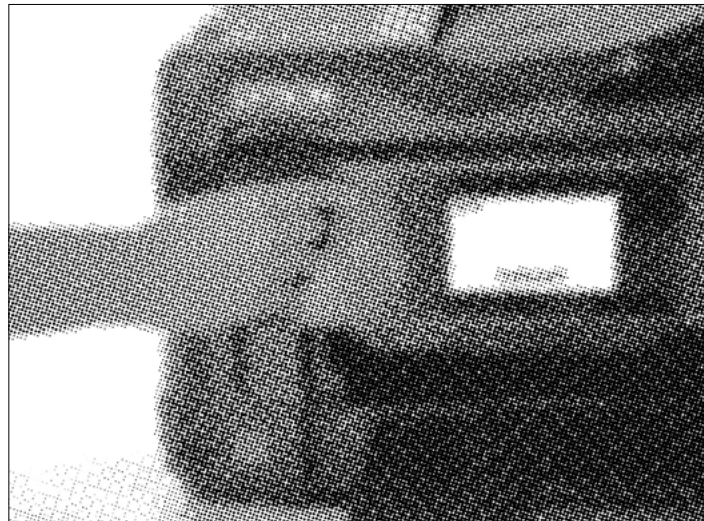
Salle d'attente



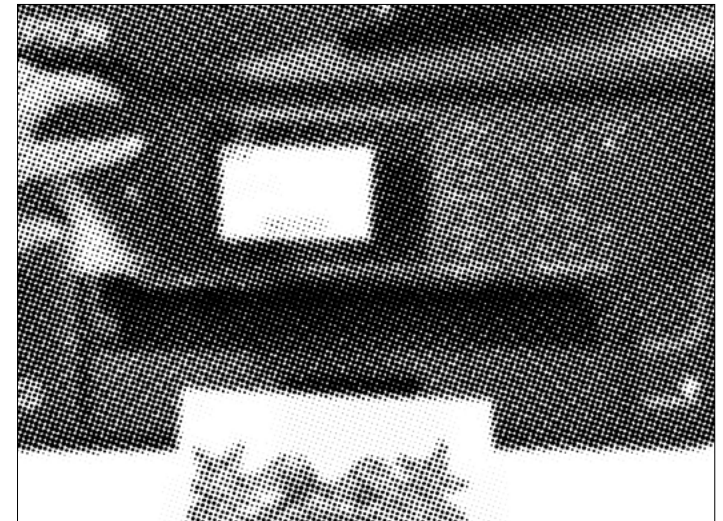
Mode d'emploi pour ronéotyper :



2 Imprimer une image en noir et blanc.



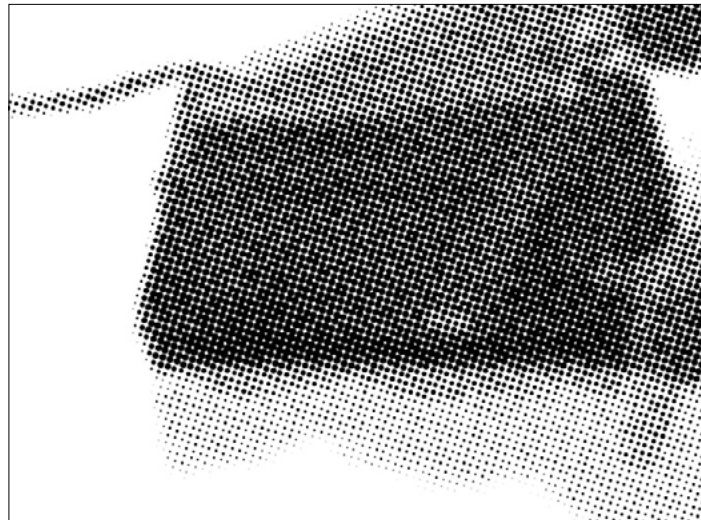
1 Allumer l'imprimante.



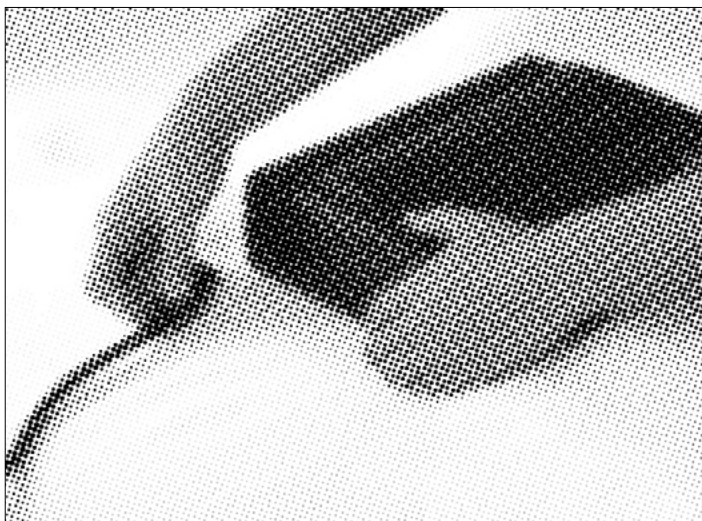
3 Éteindre l'imprimante.



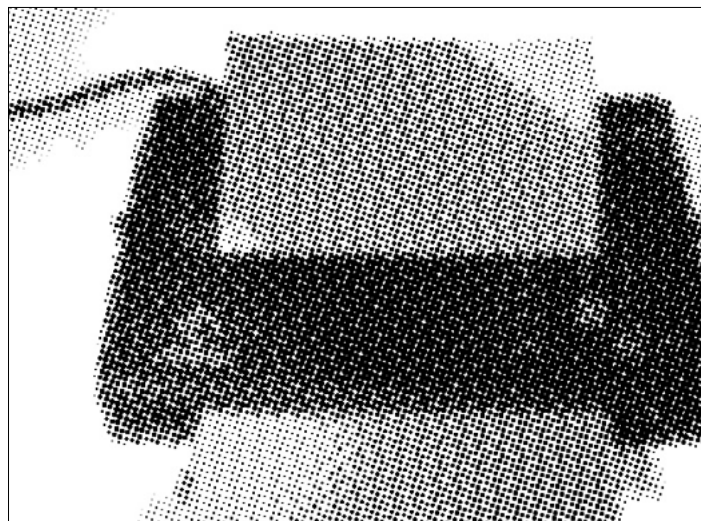
4 Préparer le papier carbone hectographique.



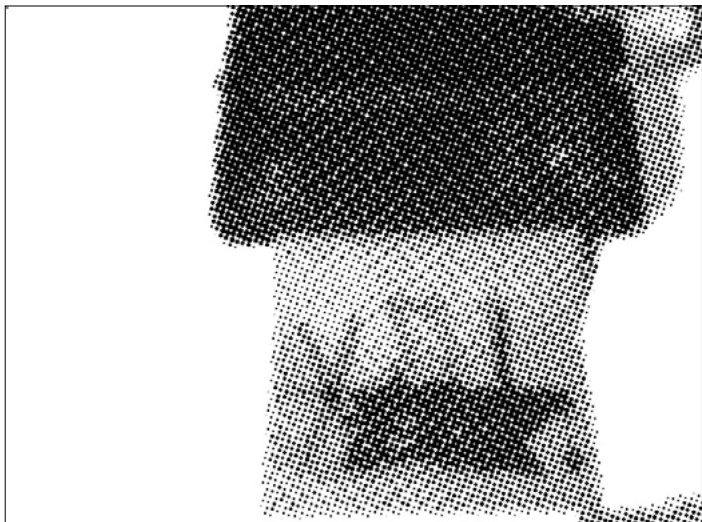
6 Allumer le thermocopieur.



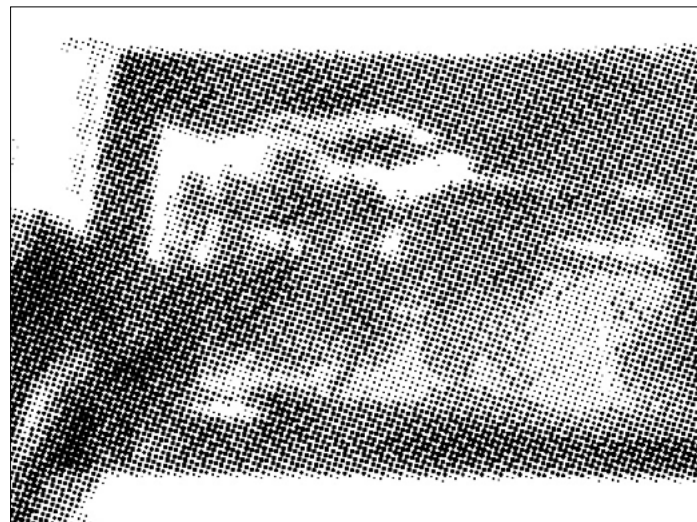
5 Brancher le thermocopieur.



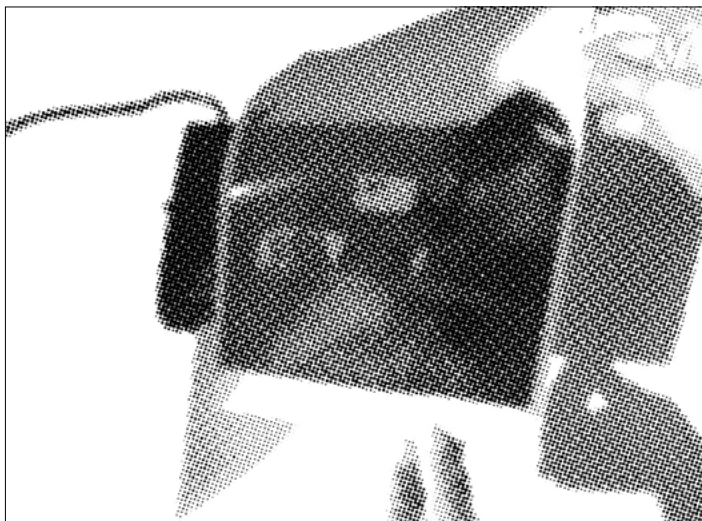
7 Insérer le papier carbone hectographique dans le thermocopieur.



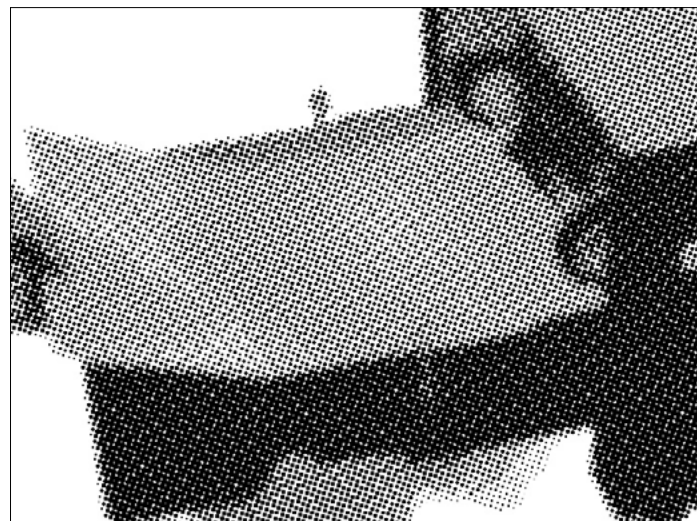
8 Glisser l'impression du n°2 dans la fente avant du thermocopieur et presser le bouton "copy".



10 Récupérer le *stencil*.



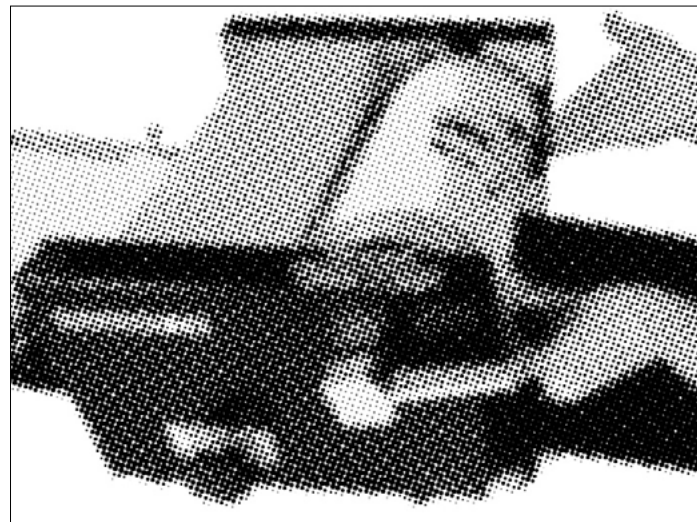
9 Vérifier que le transfert ait bien fonctionné.



11 Placer des feuilles dans le bac de papier du duplicateur.



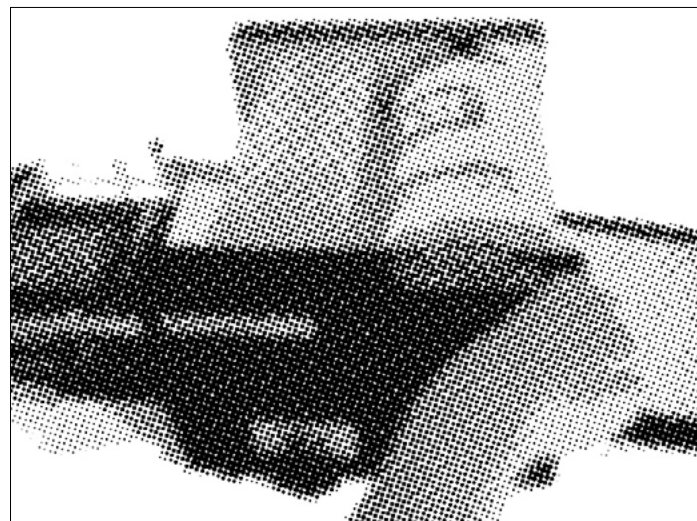
12 Remplir le réservoir du duplicateur avec de l'alcool à brûler.



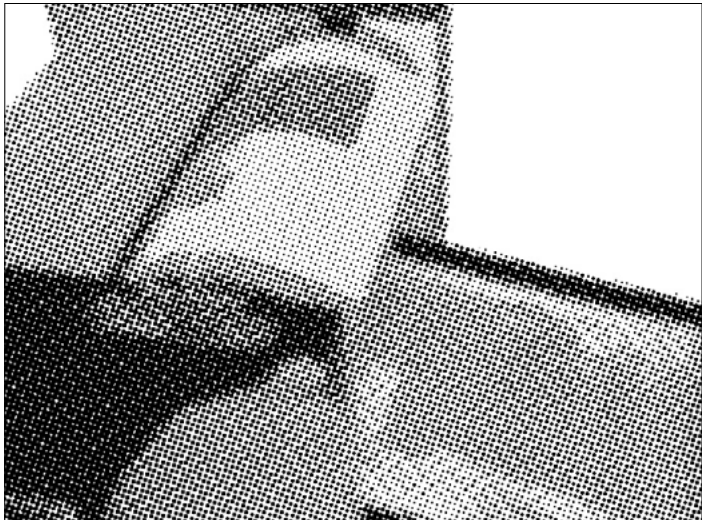
14 Tourner une première fois pour imbiber le feutre d'alcool et le *stencil*.



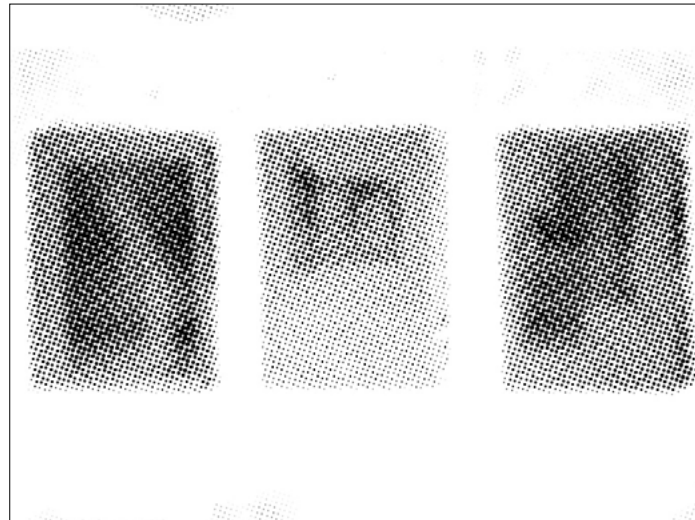
13 Positionner le *stencil* sur le rouleau du duplicateur.



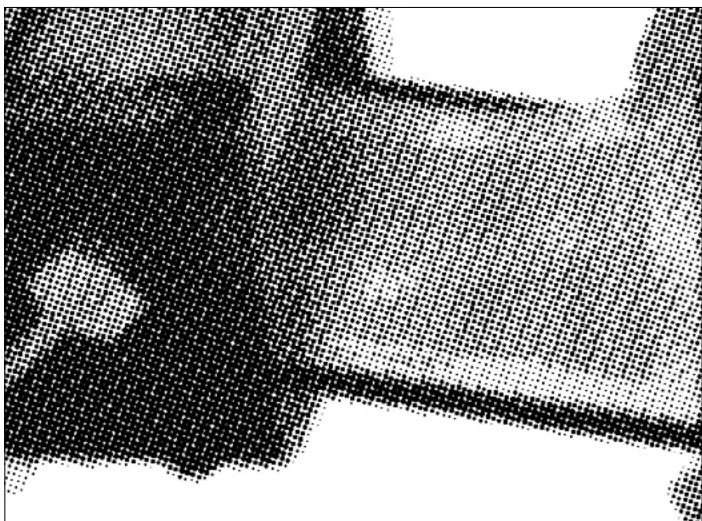
15 Tourner lentement pour obtenir le transfert de l'image.



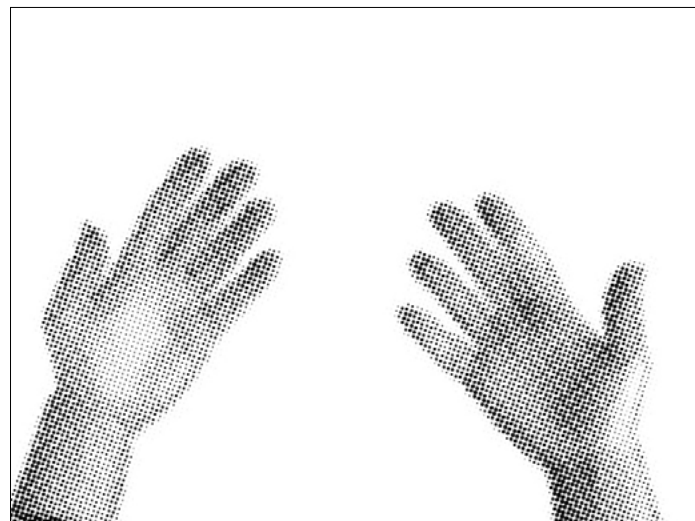
16 Répéter l'opération autant de fois que nécessaire (max x 40 copies).



18 Laisser-les sécher quelques instants.



17 Récupérer vos impressions dans le bac de papier avant.



19 Pour nettoyer les mains "violette" vite et bien, servez-vous de la crème en tube KORÈS-CLINO.

Palette

Ce qui suit est un dialogue impossible au milieu de livres inaccessibles.

Un livre d'artiste est une notion, avec le temps, les artistes en ont fait une forme en marge, à la longue certains ont cessé d'être accessibles. Selon le point de vue, ce n'est pas nécessairement une mauvaise chose, car cette rareté est en fait une courbe. À son commencement, le livre d'artiste introuvable, et à son point culminant les échos les plus intimes qu'ils produisent sur quelque chose qui n'appartient qu'à nous-mêmes.

*
**

Ce n'est pas une tâche facile de parler de livres dont on ignore toutes les subtilités, de parvenir à spécifier ses caractéristiques en ayant pour point de référence l'analyse tenue par d'autres. Les librairies digitales offrent toutefois un important contenu de manière instantané, en témoignent *Les archives Internet* ou le *Projet Gutenberg*. Dans les années 2000, les réseaux sociaux popularisent cette navigation, donnant davantage de visibilité et de fréquentation à ces pages d'archives. Parfois, elles ont le double emploi de stocker et vendre comme *Printed Matter, Inc.* Ce site propose un large éventail de livres d'artistes, mais lorsqu'ils sont disponibles à l'achat, les frais de douanes sont décourageants. Donc, malgré l'urgence et le désir, *Foew&ombwhnw* (1969) qui inspire très largement la forme de ce récit, restera dans une liste de favoris. Un choix préférable au temps nécessaire pour acheminer le livre depuis la onzième Avenue de New York, dans l'État de New York, aux États-Unis jusqu'à la France, dans la ville de Montpellier.

Dick Higgins — *Foew&ombwhnw*
something else press, 1969



1. 11 mai 2021

1. Considérons *Foew&ombwhnw* (1969) de Dick Higgins plus en détail. La scission des pages en deux espaces répond aux différentes couches contenues au sein du recueil de l'auteur, à savoir un assemblage de textes et d'images issus de différents répertoires. Pour la plupart ils sont résumés comme étant des poèmes, des extraits de pièces de théâtres ou de performances artistiques.

La couverture en similicuir noir et le format aux coins arrondis font penser à une petite bible de poche et décalent avec humour le registre de livre.

Dans l'avant-propos de *Foew&ombwhnw*, Higgins précise qu'il s'agit d'« une grammaire de l'esprit, une phénoménologie de l'amour et une science des arts vue par un traqueur de champignons sauvages ». Sa comparaison est amusante puisqu'elle résonne avec l'idée de cueillette évoquée par Le Guin.

Par ailleurs, il existe une vidéo sur le sujet, mais rarement une présentation de livre n'a été aussi peu attrayante, c'est à vous en donner le tournis (le montage et la musique n'arrangent rien). Elle a été publiée à l'issue de l'exposition *Binding Desire : Unfolding Artists Books* (2014) où près de 120 œuvres de la collection spéciale de la bibliothèque d'Otis, l'une des plus importantes de Californie du Sud, ont été présentées.

*
**

L'analyse du livre comme forme explique que l'on puisse en diverger. Lorsqu'il répond à ce que Clive Phillpot désigne sous le terme de « *Bookworks*¹ », sous-entendu les livres d'artistes ayant une forme manifeste de livre, la confusion semble permise. Le rôle décisif d'une distinction entre le livre ordinaire au volume « impersonnifié² » du livre d'artiste est salutaire. Cette forme commune, les rend à première vue, difficilement discernables, d'autant que l'indistinction est accentuée par le mot livre lui-même. Il renferme plusieurs problématiques polysémiques traduites d'abord par des attributs abstraits comme dans l'annonce : « ce livre traite de l'esthétique de la malfaçon chez Pierre la Police » et d'autres très concrets comme : « ce livre pèse 449 grammes ».

1 Clive Phillpot, dans un article de *Artforum*, 1982. Cf. Anne Moeglin-Delcroix, « D'autres livres », introduction à *Quant aux Livres d'Ulises Carrión*, (éd.) Héros-Limite, 2008, p.19.

2 Stéphane Mallarmé, *Quant au Livre* (coéd.) Art & Arts et William Blake and Co., 2010, p.10.

For me, it's like buying gifts for myself and some are really fantastic: occasionally I am really amazed by what I have bought when it arrives, as often the catalogue description does not do justice to the physical object it self.³

3 « Pour moi, c'est comme m'offrir des cadeaux et certains sont vraiment fantastiques : il m'arrive d'être très étonné par ce que j'ai acheté lorsqu'il arrive car, souvent, la description du catalogue ne rend pas justice à l'objet physique lui-même. » Jonathan Monk, sur le site de bookworks.org.uk [14/09/2021].

Robert Filliou — Je meurs trop, 1977

impliqué. Or, ce livre est un exemple



112 | ESTHÉTIQUE DU LIVRE D'ARTISTE

2. 23 août 2021



449 G.

3 mars 2021

2. L'exemple de la brique de Robert Filliou semble une correspondance simpliste, toutefois la trajectoire empruntée pour en arriver à cette forme d'autobiographie et aux nombreuses autres briques qu'il voudrait livres n'est pas si évidente. Outre sa brique ocre de 1977 signée à la main « Je meurs trop, R. Filliou » s'ensuivra une véritable série à partir de 1981. Il réemploie cet objet dans une installation l'année suivante, mais l'explication qui s'y greffe évoque plusieurs symboliques.

D'après Moeglin-Delcroix, elle est d'abord associée au thème du bricolage utilisé par Lévi-Strauss pour décrire le fonctionnement « *mythopoeïa* » [« fabrication de fables »] de la pensée sauvage.

Dans son catalogue rétrospectif, Robert Filliou, explique que :

Tout travail, dit-on, tout discours est bricolage. En prenant l'expression au pied de la lettre, j'ai pris un réel plaisir à (essayer de) rendre ses ailes à un matériau aussi grandiosement terre à terre que la brique.

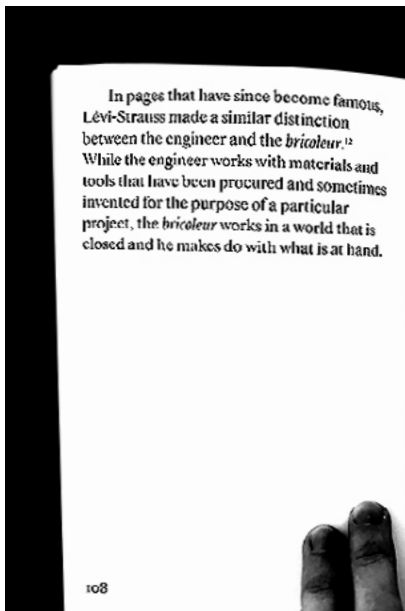
La corporalité du livre en fait un volume indissociable du genre humain. Il présente ce qui s'apparente à des prises sur une falaise que l'on peut escalader grâce à notre corps. L'objet peut reposer dans la paume. Il s'ouvre en même temps qu'on ouvre notre main. Ses pages sont faites pour être pincées puis manipulées entre deux doigts. Une facture qui se précise dans notre esprit comme si l'on connaissait instinctivement la roche que l'on gravit dans les moindres détails.

De façon anecdotique on pourrait aussi dessiner trois grandes catégories de livres en fonction de l'implication du corps du lecteur induite par la manière de tourner les pages.

À la suite de cette phrase, Didier Mathieu en entretien avec l'Atelier Braconnages, désigne ces trois types de livres ; pour les bras (journaux, albums), pour les mains (les plus répandus) et les livres pour les doigts.⁴

⁴ Didier Mathieu, entretien avec *Atelier Braconnages, Une livre*, (coéd.) ÉDITIONS P, isadT (institut supérieur des arts de Toulouse), les Abattoirs de Toulouse, 2014, p. 20.

⁵ « Dans des pages devenues célèbres depuis, Lévi-Strauss faisait une distinction similaire entre l'ingénieur



11 octobre 2021⁵

et le bricoleur. Alors que l'ingénieur travaille avec des matériaux et des outils qu'il s'est procurés et parfois inventés en vue d'un projet particulier, le bricoleur travaille dans un monde fermé et il fait avec ce qui lui tombe sous la main. » Irénée Scalbert, *Never Modern*, 2013, p. 108.



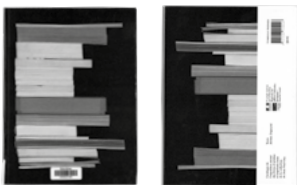
3. 6 avril 2021

3. Déjà, avec l'apparition de la marbrure se loge cette idée de matérialité. Cette technique ancienne est obtenue par le contact entre une feuille et des pigments restés à la surface d'une solution liquide un peu visqueuse. Ce qui est nommé marbrure repose sur ces tâches simulant l'aspect de la pierre qui se dessinent. Traditionnellement utilisée par les relieurs de livres anciens, cette technique a été réinvestie par Xavier Antin et des étudiants lors d'un workshop au Centre d'art et de design La cuisine. Ils ont d'abord prélevé, à l'aide de scanners, les formes et les couleurs de la nature environnant le Centre d'art et les berges de L'Aveyron pour constituer une palette d'inspiration. Le résultat a donné lieu à une exposition intitulée ironiquement « *Greenwashing* ». Cette expression désigne avant tout un argument de vente pour les entreprises utilisant l'écologique afin de se donner une meilleure image. Mais l'écoresponsabilité mise en avant reste minime, voire mensongère. Le hasard a voulu que l'invitation de l'artiste dans le cadre de la biennale *Passage(s)*, coïncide avec la couleur verte consacrée à l'année 2019.

Aussi, la sculpture *Worker (LPO)* exposée pour l'occasion s'hybride avec un dispositif spécifiquement conçu pour gagner de l'argent sur le réseau Bitcoin. Constamment connectée à Internet, la machine bruyante et gourmande en électricité valide en permanence des transactions en échange de quelques centimes. Cet argent collecté durant le temps de l'exposition sera ensuite reversé sur le compte de la Ligue de Protection des Oiseaux (LPO) du Tarn, en réponse aux nombreux oiseaux venant s'écraser contre les baies vitrées du bâtiment.

L'attendu du livre d'artiste de se dégager de son aspect ordinaire est mis à l'épreuve par sa conception et son format. Ceci dit, les usages artistiques développés en son sein ne semblent pas tout à fait se fondre dans la sphère commune, aucune méprise ne survient face à autres livres — ceux faits par des artistes ou bien des graphistes — car ces derniers ne se lisent pas de la même façon. Il faut comprendre ici la lecture au sens large, comme l'activité de consultation d'un livre, rappelle Jérôme Dupeyrat dans *Livres d'artistes : ce que l'édition fait à l'art, ce que l'art fait à l'édition*.⁶

6



1er juin 2021

Julien Carreyn envoie un e-mail avec l'objet : « de la part de Xavier Antin ».

10 juin 2021

Neuf jours plus tard, un livreur dépose une palette de Munken dans mon appartement, permettant l'impression et la confection du livre *Terra Remota* avec des photographies réalisées par l'artiste Adèle Bournazeau.

21 juin 2021

Après une semaine tout au plus, le livre est présenté au Festival International du Livre d'Art et du Film (Filaf) 2021. Bien sûr, ce projet n'a pas nécessité l'ensemble du papier qui correspondait à une quinzaine de ramettes.

17 juin 2021

Au moment d'expédier les cent exemplaires, Julien a suggéré de glisser également dans le colis quelques-unes des publications réalisées en collectif avec les éditions Karbone. À sa réception il a eu la gentillesse de les montrer au responsable qui en a acheté plusieurs.

12 octobre 2021

Nous ne sommes toujours pas entièrement débarrassés de cette palette...

Kenneth Goldsmith - THÉORIE, 2015



4. 16 août 2021

4. Kenneth Goldsmith écrit un livre de 500 feuilles, soit l'équivalent d'une ramette de papier A4. *THÉORIE* paraît en 2015, lisible en déchirant ce qui sert de couverture pour accéder aux feuilles, celles-ci ne sont pas reliées les unes aux autres : les 500 feuilles de poèmes ou d'idées philosophiques tiennent ensemble uniquement par le pliage du papier reconstituant la ramette.

La question de la lecture et de la place du corps face à ces feuilles reste entière. Il ne faut pas totalement détruire l'emballage au risque de ne plus pouvoir y glisser les pages et une fois celles-ci entre les mains, les conserver dans l'ordre adéquat se révèle périlleux. À supposer que cette théorie possède une véritable chronologie, pour qui souhaite aller au bout pourra lire : « Mais en vrai, ne me prenez pas au mot » sur la dernière feuille.

Ce qu'il y a de paradoxal dans le choix de ce médium réside dans le fait qu'il défend une part non objectale. Ainsi, il favorise surtout la dimension langagière de l'idée de l'art, qui pour exister, doit se manifester par l'imprimé. En ce sens, « Les mots deviennent des objets. »⁷

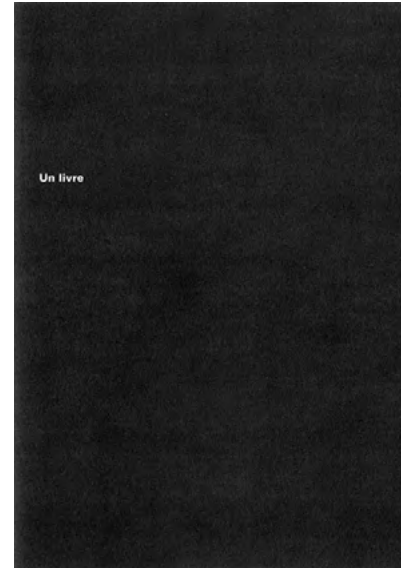
Concernant les livres produits pendant la période faste de l'art conceptuel, ils prennent rarement l'allure du pavé rendu indigeste par son épaisseur. Au contraire, ces artistes les préfèrent plutôt minces lorsqu'ils n'en renient pas totalement toute densité. Cette tautologie de l'art, à laquelle Joseph Kosuth choisit de croire pour indifférencier un contenu à l'égard de sa manifestation, fait figure de particularité.

Faire un livre
c'est facile
Prenez une
feuille à
l'italienne.
Imprimez
au recto la
couverture
et au verso
l'intérieur du
livre. Pliez.
Rognez si
nécessaire.
Recommencez.⁸

7 Joseph Kosuth, « Art as Idea as Idea: Conversation with Joseph Kosuth » (1970), in *Interviews*, Stuttgart Patricia Schwart, 1989, p. 25.

8 Éric Watier, « Un livre », in *Publier]... [Exposer*, (éd.) ésbau (École supérieure des beaux-arts de Nîmes), 2011, p. 54.

Éric Watier — Un livre,
les éditions Incertain sens, 2003



5. 8 octobre 2020

5. Si l'on suit le principe d'Éric Watier : « Un livre est un pli » soit, une feuille au format A4 pliée en deux. Au recto, la couverture et la quatrième de couverture sur laquelle le titre : « Un livre » se détache depuis le fond gris. Au verso, imprimé sobrement sur le papier blanc : « Un pli ».

Un livre aussi radicalement mince, tant en volume physique qu'en contenu textuel, reste pourtant très explicite. Sa forme manifeste à elle seule un champ d'appartenance beaucoup plus vaste, celui d'un terrain presque politique. C'est tout à fait clair pour l'auteur, même si le livre est anonyme :

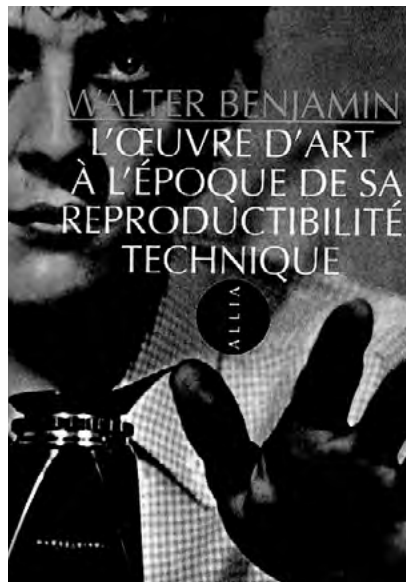
Cette forme est tellement simple qu'elle peut être reprise par n'importe qui. Reprise pour que chacun fasse ses propres livres, ou utilisée pour faire faire aux autres ce que l'on n'a plus le temps de faire soi-même. (Idem.)

Ces modalités favorisent une défiance à l'égard du rôle de l'artiste, vis-à-vis de sa production ainsi que des statuts qui en découlent.

D'un point de vue théorique, ces préoccupations coïncident avec la circulation posthume de l'essai de Walter Benjamin ; *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Des conditions de publications insatisfaisantes retardent sa diffusion aux alentours des années 1950, mais l'aura de ce texte persiste. On se projette assez bien dans le titre, toutefois l'extrait suivant pourrait faire office de raccourci à une lecture complète :

La reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel.

Autrement dit, le développement des techniques de reproduction a induit le sentiment que l'art devenait plus accessible. Produire une œuvre avec les mêmes moyens que ceux qui sont nécessaires à une affiche est désormais admis et l'unicité ne conditionne pas le statut de celle-ci. Enfin, un objet fabriqué à plusieurs exemplaires exerce une dimension artistique au même titre que les procédés de reproduction ayant conduit à sa réalisation.



9 décembre 2020

Hans-Peter Feldmann — 11 Bilder
(Kness), 1969



8 juin 2021

6. Les *Bild* et *Bilder* (*Pictures*) que Hans-Peter Feldmann a réalisés entre 1968 et 1976 sont des séries conçues à partir d'images trouvées ou prises et réunies par thèmes. La banalité, l'aspect répétitif, les choix aléatoires des photographies, ajoutés à l'austérité de ces éditions induit une esthétique de l'inventaire.

On attribue une dimension froide au travail de Feldmann, pourtant de nombreuses pièces touchent à la ligne imaginaire de l'érotisme ; pour *11 Bilder* (*Knees*, 1969), il rassemble onze genoux de femmes. Ainsi, on peut penser que ce qualificatif doit davantage s'appliquer à la maquette des livres qui permet simplement d'attester du caractère anodin des images. Ce principe a déjà été abordé avec Ed Ruscha (*Twentysix Gasoline Stations*, 1963). Dans ce même esprit de comparaison, l'une des deux archives figuratives reste autrement plus prenante, ne serait-ce parce que les sujets sélectionnés nous parviennent avec une charge temporelle.

GASOLINE

Les sujets récurrents sont de nature multiples, ils ont le mérite de donner une forme d'unité historique et de répondre ainsi à la nécessité de l'archive. Elle peut se traduire par l'emprunt de code réservé aux sphères scientifiques ou administratives dans le cas de l'art conceptuel. Mais il existe plusieurs façons d'aborder cette idée de collecte qui anime aussi depuis quelque temps l'Art minimal.

Une première définition jugerait que l'archive doit tout prélever du monde, ce recensement est impossible. Cette forme de recueil s'apparente davantage à un échantillon pluriel et contradictoire qu'à une somme transparente et objective.

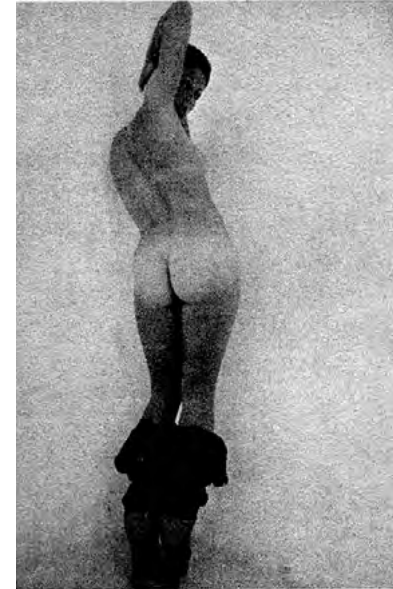
Une deuxième fonction de l'archive se verra assumer le fait que, toute liste ou toute accumulation, ressort d'un geste, d'une focalisation, d'une forme d'écriture. En réalité, il s'agit d'un simple outil de recherche, difficilement quantifiable. Elle peut s'appliquer à un dispositif réduit comme aux nombres de pages très limités d'un livre.

Dans un entretien publié en 2016 sur le site de *Libération*, lorsque la journaliste Clémentine Mercier interroge Hans-Peter Feldmann sur la présence si récurrente de femmes dans ses œuvres, il répond :

Sans les femmes, la vie n'est pas la vie. Je ne m'en cache pas et je travaille sur moi pour mieux me comprendre. Regardez ce magazine féminin, les femmes croient qu'en regardant une image publicitaire, elles vont devenir la fille de la pub. Mais ce n'est pas vrai. Pourtant, elles y croient. Elles pensent qu'en achetant le produit, elles vont ressembler à la mannequin, sexy et battante. Tout cela n'est qu'une vaste illusion. Les marques payent tant d'argent pour faire de la pub que cela DOIT marcher. Dans la séduction, les femmes cherchent à plaire par une belle apparence. Elles restent sur place et les hommes courent tout autour. C'est pour cela que les chaussures de femme ont tant de succès.

L'article est titré : « *Je ne crois pas à la propriété des objets* », pourtant Feldmann avance que les chaussures (à talons ?) détiennent des pouvoirs de séduction.

9 Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation. Construire les lignées d'un art queer*, (éd.) B42, Coll. Culture, 2019, p. 63.



Lynda Benglis, carte postale annonçant l'exposition «Lynda Benglis Presents Metallized Knots» à la Paula Cooper Gallery, New York, du 4 au 29 mai 1974. Photographie d'Annie Leibovitz, impression offset, 25,5×17,2 cm.

7. *Artforum* vol. 13 n° 3, novembre 1974.

Dans ce cas se dessine avec clarté une transformation sensuelle en exacte opposition à la scène de l'art autonome proposé par le minimalisme. Ce qu'Isabelle Alfonsi a répertorié sous le titre de « perturbation du minimalisme par le sexe »⁹ au sujet de Lynda Benglis et de ses portraits.

Si les représentations de l'artiste sèment le trouble sur les rapports liés à l'identité de genre, c'est bien parce qu'elle déborde des normes qui y sont associées. Pour le carton d'annonce de son exposition de 1974 à la Paula Cooper Gallery, elle invite le public avec un portrait

de dos dans lequel son jean est baissé jusqu'aux genoux. Cette photographie prise par Annie Leibovitz évoque la figure de pouvoir de l'artiste masculin au sens large. D'une certaine façon l'idée était déjà présente quelques années plus tôt dans magazine *Life*. Le reportage sur Lynda Benglis comprenait des photos de l'artiste en train de verser un liquide évoquant une imagerie diffusée dans les années 1940, à travers des clichés de Jackson Pollock réalisé par Hans Namuth. Qu'il s'agisse de son travail plastique ou conceptuel, Benglis y glisse un référentiel critique vis-à-vis de l'Histoire de l'art. Sans nul

8. 13 mars 2020

Ce n'est pas une révélation, la page d'un livre provient d'une feuille de papier. À partir de l'observation faite par Roberto Martinez ; « Une feuille de papier a toujours deux côtés », on perçoit une nette idée du double.

La page entre en jeu grâce à un système de cahier qui optimise sa surface et une fois inséré au corps du livre, elle constitue une liste de possibilité étendue pour l'ouvrage en devenir.

Son rôle de transmission est orchestré en premier lieu par sa fonction, ainsi « le support reste le message, et ce de manière toujours plus importante »¹⁰. Il est question ici d'un objet physique particulier qui permet au texte ou au visuel, quelle qu'en soit la cohérence, d'être. Sa gestion est un casse-tête, son espace parfois trop pluriel et transversal.

*
**

Dans n'importe quel moteur de recherche, en tapant les mots-clés : « page livre », les résultats les plus récurrents obtenus seront aussi les plus caricaturaux. Ils présentent des livres en éventails complètement ouverts, laissant ses pages centrales en lévitation. C'est peut-être cette image qui permet de poser la page comme outil de matérialité ou d'espace en flottement.

¹⁰ David Reinfurt et Rob Giampietro, faisant référence à Marshall McLuhan. Conversation initialement retranscrite pour *Les plus beaux livres Suisses 2008*, Off. Féd. de la Culture, Berne, 2008,



6 septembre 2021



The medium
remains the
message,
and ever-
increasingly so.

publiée sur le site *The Serving Library* :
[https://www.servinglibrary.org/
journal/1/from-1-to-0](https://www.servinglibrary.org/journal/1/from-1-to-0) [02/07/2021]

¹¹ Isabelle Alfonsi, *Idem*.

doute ce nu a-t-il provoqué l'émoi de quelques-uns qui n'ont eu pour seule réponse de ne pas se rendre au vernissage à la Paula Cooper Gallery. D'autres en revanche, eurent une réaction plus brutale face à la photographie publiée dans *Artforum* (1974), ou bien étaient-ce ces mêmes personnes qui furent aussi scandalisées par ce nouveau portrait. Cette fois-ci, l'artiste est cadrée de la tête aux genoux, l'image apparaît seulement sur un tiers de la double page, laissant visible sur le reste de l'espace imprimé en noir la légende : « *Lynda Benglis courtes of Paula Cooper Gallery copyright 1974 Photo : Arthur Gordon.* » Cette intervention a été plutôt mal reçue, elle ferait « référence aux pages centrales de magazines pornographiques¹¹ », jouant avec ses codes *mainstream* du corps huilé et du sexe énorme. La vision d'un double godemiché devait être plus obscène dans le contexte d'un mensuel d'art parce que la double page a été arrachée de bon nombre d'exemplaires. Isabelle Alfonsi ajoute que le *Artforum* conservé à la bibliothèque Kandinsky a subi le même destin. Aujourd'hui on peut se procurer la revue intacte « - WITH LYNDA BENGLIS' ICONIC DOUBLE-PAGE ADVERTISEMENT » pour la modique somme de 670 £ sur [Amazon.co.uk](https://www.amazon.co.uk).

Dora García — *Steal this book*
Paraguay Press, 2009



8. 10 février 2021

8. Dora García, *Steal this book* [Volez ce livre] s'inscrit dans une pratique de la performe. Son livre commence ainsi :

*Si vous avez ce livre entre les mains, vous vous trouvez probablement dans une exposition, dans une salle consacrée à l'artiste Dora García. Non loin de vous doit se trouver un cartel qui indique que ce livre, ou plutôt une certaine quantité d'exemplaires de celui-ci constituent bien l'œuvre exposée. Non loin de vous, également, doit se trouver un gardien, qui de temps à autre jette un coup d'œil dans votre direction et surveille vos allées et venues. Si vous avez ouvert ce livre et êtes en train de lire ces lignes, vous avez au préalable, également jeté un coup d'œil en direction du gardien et guetté de sa part un signe d'approbation ou d'interdiction. Si vous continuez maintenant à lire, vous ne saurez pas si l'absence de signe explicite en retour de votre interrogation muette signifie son indifférence totale, son consentement fait, ou s'il est en train de se rapprocher et va vous apostropher dans un instant.*¹²

¹² Introduction soigneusement retranscrite par Jérôme Dupeyrat dans l'ouvrage collectif *Livres d'artistes : ce que l'édition fait à l'art, ce que l'art fait à l'édition*, (éd.) Tombolo presses, 2017, p. 75.

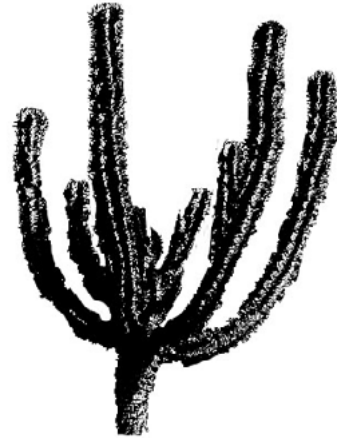
Le livre écrit par O'Doherty est publié dans un format carré selon le choix du graphiste de l'époque Jack W. Stauffacher. Il comprend quatre textes, dont « *Notes on the Gallery Space* », dans lesquels O'Doherty souligne l'importance de l'espace de la galerie à travers l'histoire du modernisme, envisageant le cube blanc comme un modèle pour l'art du XX^e siècle.

*Brian O'Doherty procède à la reconstruction du cube blanc de la galerie dans son texte White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie. L'article permet de comprendre comment le principe de sérieux et de rigueur — masculine — du minimalisme ont été étendus à l'espace d'exposition et ont permis la suppression de toute autre forme d'expression que la sculpture du canon.*¹³

Ce qu'il théorise sous le nom de *White Cube* répond à un phénomène caractéristique de l'art contemporain. Ce modèle d'espace s'oppose à celui des *Period Rooms*, dans l'idée de décontextualiser et désamorcer cette logique de pièces-ambiances respectant un ordre chronologique historique. Ainsi, les salles d'expositions se vident peu à peu, les musées procèdent en espaçant les œuvres, blanchissant tous les murs, fantasmant un écrin neutre. Ce point est doublement atteint par la vision de l'espace primant ou déterminant le sens d'une pièce exposée.

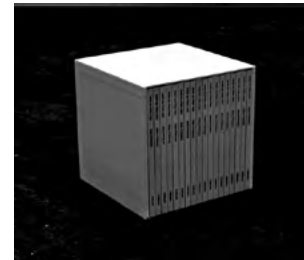
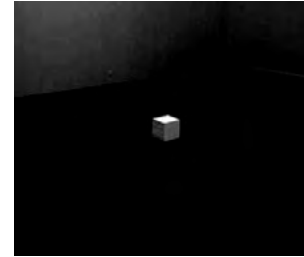
13 Isabelle Alfonsi, *Idib.*, p. 50.

14 Yann Sérandour, « *Xérophytes et nous* », conférence menée par Patrick Javault



Fondation Pernod Ricard, publiée en 2014 sur Vimeo : <https://vimeo.com/95301586>, 7:50. [21/06/2021]

Yann Sérandour — *Inside the White Cube*, 2008



9. 21 juin 2021

9. En 2008, mettant à l'œuvre ses stratégies de citation et d'infiltration, Yann Sérandour intervient à partir de l'essai *Inside the White Cube* (1976) de Brian O'Doherty.

L'installation qu'il réalise s'inscrit dans l'un des modules du Palais de Tokyo. L'œuvre à proprement parler est un coffret pouvant contenir 18 exemplaires de l'essai évoqué.

*J'ai eu simplement l'idée de les insérer dans un coffret qui était présenté dans un module, lui-même cubique.*¹⁴

L'ensemble donne lieu à un cube parfait au centre d'une pièce vide.

À l'occasion de cette exposition, par désœuvrement, défi ou jeu, quatre livres ont été volés, laissant un vide dans le coffret. Les prises de vues de ce vol auraient malencontreusement servi à documenter la pièce. D'autres photographies ont été prises pour la publication prévue par le Palais de Tokyo, mais les deux sources auraient été interverties, rendant visible le cube avec les quatre ouvrages en moins.

Par la suite, ce dispositif a donné lieu à une publication : Yann Sérandour. *Inside the White Cube* dont le format et la mise en forme sont déterminés par les éditions antérieures d'*Inside the White Cube*, comprenant l'anthologie américaine de 1999 et l'édition française publiée en 2008. De cette façon le design conçu par Jérôme Saint-Loubert Bié entre en relation avec celui proposé par Jack W. Stauffacher. Chaque page comporte le texte et les images de l'édition française sur lesquels se superposent des reproductions et des commentaires du travail de Sérandour.

15 Alexis Vaillant, « Jonathan Monk ; Jonathan Monk : Gallery Hours », in Critique d'art, n° 29, 2007.

16 Jonathan Monk en conversation avec Ines Golbach,



10. 13 décembre 2020

10. Ce moment est une fenêtre pour observer ce fait, désormais commun, de consacrer une exposition monographique ou d'inviter un artiste à produire une pièce dans le cadre de sa pratique sur le livre et l'imprimé. C'est précisément dans cette optique que la directrice du Centre de l'image contemporaine Vox a invité Jonathan Monk à réaliser *Exhibit Model Three*.

Amorcé en 2016 au Kunsthau Baselland, puis à la Galerie Nicolai Wallner à Copenhague, Jonathan Monk réalise une série d'expositions personnelles intitulée *Exhibit Model* (auquel il suffit d'ajouter le chiffre qui convient). Elles sont le résultat d'une « tendance tautologique¹⁵ » et comprennent des séquences d'images sous de nombreuses formes. En effet, le dispositif consacré à *Exhibit Model* se double d'une réflexion sur l'installation en deux dimensions et de sa visualisation.

Ce dispositif, à cheval entre une composition, une installation et une scénographie reste en deux dimensions. En tapissant les murs de vues d'anciens travaux, Monk agence un modèle qui repose sur le principe du *photomural*. Ce plan n'est pas découpé de façon factuelle ou chronologique. Pour reprendre l'exemple d'*Exhibition Model Three* (2017) à Montréal, le parcours ne suit pas la typologie architecturale du lieu, celui-ci ne semble d'ailleurs pas avoir d'influence sur la disposition et le choix des images. Seules les installations électriques sonnent comme des prises pratiques ou des empreintes qui rappellent l'espace original.

Nous sommes
habitués à
regarder des
images de
travail plutôt
que le travail
lui-même.»¹⁶

La marge

La première photographie satellite de la Terre « entière » prise par la NASA depuis l'une des missions Apollo (1966) réveille chez Stewart Brand un sentiment de destin partagé. Il était depuis longtemps convaincu qu'il existait une ferveur envie d'engagement écologique et social chez les Américains, cette photo devait en être le symbole. Deux ans plus tard, il fonde selon l'espoir provoqué par cette image, le *Whole Earth Catalog*. Cette revue partageait les connaissances et techniques rendus accessibles grâce à de nombreux outils, elle transmettait aussi des conseils pratiques pour faire face aux visions d'avenir parfois catastrophiques.

La publication fonctionne comme un dispositif d'évaluation pour savoir ce qui vaut la peine d'être acheté, où et comment se le procurer. Une sorte de bottin de bons plans, une version 1.0 des fichiers *open source*. Chaque item est répertorié s'il est considéré comme :

1. Utile en tant qu'outil.
2. Pertinent pour l'éducation indépendante.
3. De haute qualité ou à faible cout.
4. Accessible par courrier.

Les listes qu'ils composent renvoient à des objets susceptibles de servir aux communautés quelque peu éveillées en mal d'autonomie de la fin des années 1960. La jeunesse de l'époque est profondément marquée par les hippies et le rassemblement de Woodstock, cette génération est aussi bridée que révoltée par la guerre du Vietnam, elle posera les bases de la culture moderne des années suivantes. La parution du catalogue coïncide donc avec une vague expérimentaliste due en partie à l'émergence issue de cette contre-culture, défiant les conventions et les attitudes politiques du pays. Le projet avait pour objectif de contribuer au façonnage d'un paysage social inspiré des pédagogies libertaires de ces années.

L'accent éditorial était mis d'une part sur l'autosuffisance et l'écologie, mais également sur l'éducation alternative en arborant le slogan « *access to tools* » [accès aux outils] utilisant une définition

large du terme « outils ». Il y avait ceux informatifs, comme les livres, les cartes, les revues professionnelles, mais aussi des cours et des classes particulières pour l'autoéducation. En ce sens, le magazine a présenté plusieurs essais dont l'un des plus polémiques « *Deschooling Society* » d'Ivan Illich fut publié en 1970. L'article a été étudié avec attention par quelques activistes notables concernés par la réforme des écoles et d'autres domaines de l'éducation. Dans son texte, Illich distingue d'abord la scolarité de l'apprentissage, ensuite il explique aspirer à une éducation autodirigée soutenue par des relations sociales « fluides ». L'auteur s'est efforcé d'imaginer de nouveaux types d'environnements d'apprentissage dont il a pu développer plus longuement la conception l'année suivante, lors de la publication de son livre. Celui-ci offre de nombreux détails et exemples de la nature inefficace de l'éducation institutionnalisée. L'éducation était et est censée être la voie vers l'opportunité, pourtant, le système éducatif ne fonctionne pas de cette manière. Ce sont les mêmes arguments qui sont avancés par Franck Lepage lors de ses conférences « gesticulées »¹ au sujet de la condition hypocrite d'une soi-disant égalité des chances promise par l'école. Le système scolaire instauré ne répond pas aux besoins individuels des enfants et l'ensemble du processus repose sur l'idée que la productivité — qui conduit à une consommation effrénée — est la clé d'une meilleure qualité de vie. On peut donc établir des parallèles entre les techniques de réforme préconisées par Illich et la fonction pratique d'autonomisation proposée par le modèle de la publication de Brand. Tour à tour, chacun d'eux expose comment le système pourrait être transformé en quelque chose qui exalte le potentiel d'une société, balisant le territoire de ce qui fait vraiment une vie épanouie, solidaire et autonome.

De l'une à l'autre de ces notions une dimension politique se dessine, accentuée par le poids des modes de production du catalogue en lui-même. Réalisée avec les moyens du bord, sur une IBM Selectric Composer (une technique de composition descendant de la machine à écrire) créant une véritable cacophonie visuelle plus ou moins intentionnelle justifiée par Brand de cette

manière : « Nous publions beaucoup d'informations détaillées — bien imprimées. Le tri entre elles est permis par un code cohérent de polices de caractères (les chroniques sont toujours en Univers italique [...] et ainsi de suite). L'IBM Selectric Composer rend les choses faciles. Toutefois nous ne sommes pas aussi cohérents que nous devrions l'être. Par ordre décroissant, nos lignes directrices pour la mise en page sont : précision, clarté, quantité d'information, apparence. Le séduisant espace blanc n'a pas de valeur dans un catalogue excepté pour un repos occasionnel de l'œil. Je suppose que le lecteur peut fermer les yeux lorsqu'il est fatigué.² » L'apparence et le confort visuel de *Whole Earth Catalog* ne sont donc pas des priorités. Son fondement repose avant tout sur une vision émancipatrice de la technique et de la consommation.

Les technologies naissantes de l'ordinateur personnel permettent d'expliquer plus précisément certaines des raisons qui ont guidé un tel modèle de mise en page. Les appareils de reproduction utilisés assez largement dans un contexte professionnels comme les hectographes et les miméographes sont aussi rattachés à cette esthétique. Ces méthodes accompagnent non seulement l'abondance visuelle caractéristique de cette période (instantanés, bandes dessinées, collage), mais légitiment aussi une production de livres à de faibles tirages et moindre coût. Ces pratiques de *small press* entendu au sens « où elles fonctionnent en marge des grands circuits éditoriaux classiques [...] »³ participent à l'expansion des œuvres *underground* et autopubliées. Le souhait de prendre en main à la fois la production du fond et de la forme par ses propres moyens répond à une logique du *Do it yourself* (DIY) [« faites-le vous-même » ou « par vous-même »]. Comme l'indique *Wikipedia*, l'autoédition de livre arrive en troisième position de la liste d'exemples cités dans le domaine du *Do it yourself* (le premier étant *Wikipedia*), cette idéologie marque profondément les sphères du fanzine.

La critique et historienne du design Teal Triggs, parmi son vaste champ d'expertise, a entrepris une anthologie du fanzine, rassemblant une importante collection de photographies. Cet épais catalogue a pour but d'aborder la profusion du fanzine de manière

iconographique, l'ouvrage présente donc une sélection d'images issues de ces publications [p. 83, 84, 85, 86]. À ce sujet, Teal Triggs explique que : « Les producteurs de fanzines se trouvent dans une position unique, car ils sont à la fois auteurs, correcteurs, éditeurs et graphistes [...] » avant d'ajouter : « Même si les fanzines restent des publications amateurs, ceux qui les conçoivent sont devenus eux-mêmes créateurs d'un édifice culturel et participent paradoxalement à la construction de la culture pop qu'ils critiquent.⁴ »

Dans ce fourmillement l'identification claire des travaux peut échapper à un véritable acte auctorial ; les signatures se rattachent au système de signe visuel proposé par le fanzine, et peuvent correspondre à des groupes éphémères formés ponctuellement pour la publication. Celle-ci est constituée à partir d'une matière imprimée déjà existante, assemblée en fonction de codes graphiques inspirés du *comics* ou empruntés à certains univers musicaux. L'ensemble tient par ce qui est rapidement visible et qualifiable de savoirs « manuels », contenant une forme de valeur esthétique, cette valeur réside parallèlement dans les façons dont la fabrication est « intime, utile et porteuse de sens.⁵ »

L'impression alternative liée à l'histoire du fanzine l'est aussi à celle de la Risographie, en témoigne l'essor des studios spécialisés dans le domaine dont *Fidèle* compte parmi les plus récents représentants du mouvement en France. *Fidèle* avance dans un même temps une offre collaborative pour autoproduire ses tirages Riso tout en poursuivant une production interne à l'atelier de 6 employés. « Nous cherchons à créer une structure de taille moyenne qui propose à la fois une vraie diffusion, une liberté, et qui reverse un pourcentage des ventes important aux créateurs, contrairement au monde de la BD classique qui est plutôt cruel.⁶ » L'idée étant de créer des livres particuliers ainsi que des modes opératoires qui en découlent, sans reproduire les schémas économiques dictés par l'industrie de l'édition. Dans ce cas, les exemplaires sont moins nombreux, les tirages adoptent un degré de rareté au sens où leur diffusion est moins importante. La mise en place de ces procédés induits donc de faire appel quoi qu'il en

soit au système marchant dont dépendront les projets ultérieurs.

Citons simplement comme exemple le livre *Underground Business, Cahier d'enquêtes sur les cultures en marges* de Sébastien Escande, rassemblant de manière inédite et non linéaire, la parole de 17 groupes ou lieux indépendants français. Le livre établit un dialogue entre la mise en place de ce circuit alternatif et son évolution au cours des dernières années. Il contient la participation de Grrrnd Zero (Lyon) Fotokino (Marseille) Disparate (Bordeaux) comptant parmi ceux qui me sont les plus familiers. Avant le début des entretiens, l'auteur réserve deux pages pour situer son intention autrement qu'à travers les questions posées par la suite. Dans l'avant-propos, on peut donc lire : « L'expression 'cultures en marges' me plaît, car elle est un peu vague, mais elle ouvre un imaginaire fort, elle suggère un sens commun qui rassemble des pratiques très variées. Confronter les notions 'underground' et 'business' comme deux mondes irréconciliables, diamétralement opposés.⁷ » En vérité si ces deux termes sont accolés c'est qu'il existe bel et bien un schéma économique à cet endroit, aussi précaire et instable soit-il. Ce qui ressort le plus en amont des réponses faites par les différents collectifs ce sont ces formes de luttes présentées comme l'étendard d'un levier artistique. La spécificité de cet ouvrage est de croiser non seulement la parole des personnes à l'origine de ces structures en marges, en évoquant certains des freins liés à leur statut, tout en réinterrogeant une pensée de la création dont ces acteurs disent ne pas en mesurer encore pleinement les limites.

Si l'ambition de produire des livres indépendants à contresens d'une économie stable se présente comme une méthode de dissension artistique, la microédition ne peut toutefois pas être le seul objet d'attention. En tant que positionnement, la marge fait référence à une pluralité de phénomène, elle s'inscrit dans une perspective qui constitue depuis longtemps l'un des motifs de la publication.

Dès 1964, lors de sa première exposition à la Galère Saint-Laurent (Bruxelles), Marcel Broodthaers choisit d'exposer ses livres



[. 1] Lulù Nuti, *Autoproduction*, photo : Grégory Copitet © Lulù Nuti & GALERIE CHLOE SALGA-DO pour l'exposition Terrain Amère, Paris, 2021.

en tant que médium, passant du statut de poète pauvre et maudit à celui d'artiste. L'un des actes fondateurs de ce changement de condition revient à l'assemblage de deux paquets d'invendus de son recueil de poésie *Pense-Bête* (1962) encastrés dans du plâtre. Une autre pièce plus récente produite par la jeune artiste d'origine italienne Lulù Nuti vient en écho avec ce geste. Il s'agit d'un livre inséré dans un socle en majeure partie composé de morceaux de plâtre, de moulages, et de matériaux à la forme indéfinissable. Son sommet est plus sobre et un creux vient accueillir la brochure. [.1] Celle-ci regroupe des photographies d'œuvre de l'artiste produites entre 2018 et 2021, par-dessus lesquelles sont collées des images de bijoux anciens avec la légende suivante : « Nothing is lost, everything is transformed [...] ». En s'appuyant sur cette citation, on comprend que le changement d'état d'une matière première pour une autre peut s'appliquer au livre et qu'il en bénéficie souvent.

Quelques années plus tard, sa carrière d'artiste lancée, Broodthaers réalise *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, 1969 une citation du *Coup de dés* (1897) de Stéphane Mallarmé. Ce livre est une réplique du poème éponyme dont le concept s'articule autour d'unités de filets noirs attestant de la disposition typographique utilisée dans l'édition originale. Une autre version, constituée de douze plaques en aluminium anodisé permet de révéler le champ moins perceptible du *travail en cours* de Mallarmé. À cette équivalence se noue à un phénomène phonologique, amplifiant le sens du mot par ses caractéristiques typographiques. Dans les deux cas, ce caviardage de la structure des vers est traduit graphiquement et peut être perçu comme la volonté originelle d'une mise en page visuelle du texte.

Dans cette perspective la composition au sein de la page peut déjà être considérée comme un espace. Celui-ci correspond à des normes en matière de hiérarchique dans le but de faciliter un parcours de lecture. À ce propos, le *Dictionnaire historique et critique* (1697) de Pierre Bayle est remarquable pour sa complexité de gestion du texte. Les commentaires écrits par Bayle débordent complètement des emplacements qui devraient



habituellement leurs êtres réservés. L'érudition dont fait preuve l'auteur à travers ses remarques critiques se retrouve dans le choix de cette mise en page. Chacune associe quatre niveaux différents de texte et de notes disposés de la manière suivante :

1. Sur une colonne, dans la partie supérieure de la page on trouve les textes sources. Ce sont des archives modifiées par l'insertion de lettres ou des numéros renvoyant aux notes qui composent le reste de l'espace disponible.
2. Les bas de page tiennent sur deux colonnes au niveau de l'habituelle bibliographie qui remonte en vérité sur la moitié de la page.
3. En caractères italiques, avec un corps plus petit, on peut lire les références relevant du texte principal situé dans les deux colonnes marginales.
4. Les notices dans la quatrième zone sont aussi en marge, cette partie est dédiée aux références du commentaire de texte critique.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un format très praticable, le *Dictionnaire* a tout de même bénéficié de rééditions, pas toutes à la hauteur de sa singularité. Pourtant, une récente édition, datant de 2015, reprends sa forme graphique originelle, permettant de communiquer la richesse de l'appareil critique engagé par Pierre Bayle à travers ces combinaisons. [.2]

La marge était à l'origine un espace depuis lequel il était possible d'émettre des commentaires au moment de la confection d'un ouvrage. Dans le cadre du projet initié par Andrew Stauffer, *Book Traces*, les livres du XIX^e et du début du XX^e siècle contiennent bon nombre de traces laissées en particulier à ces endroits. Elles ont été ajoutées par leurs lecteurs sous la forme d'annotations, d'inscriptions et d'inserts, ces relevés charrient également des sources iconographiques. *Book Traces* est une recherche de documentation qui vise exclusivement les bibliothèques, donc cette pratique est qualifiée d'historique. Toutefois, elle porte des problématiques très ouvertes sur l'archivage numérique en

[. 2] *Dictionnaire historique et critique* de Pierre Bayle, (éd.) Les Belles Lettres, 2015.

alertant sur l'amointrissement des efforts de conservation faits à l'égard de ces ouvrages. Dans un entretien initié par Jérôme Dupeyrat et Laurent Sfar, Andrew Stauffer souligne ce dernier aspect. « Mais je veux aussi défendre ces livres physiques en tant que sites archéologiques uniques en leur genre et complexifier la notion de 'copie' ou de 'duplicata' en montrant à quel point chaque exemplaire d'un même livre se différencie des autres à mesure qu'il accumule des traces liées à son usage.⁸ » La dimension qu'englobe un tel projet s'inscrit à contre-courant d'une conservation numérisée en cours de standardisation.

Occuper des marges invite à un nouvel espace récepteur de notions croisées parce qu'elles sont rarement investis de façon unique, selon un même registre. « On trouve souvent des détails très intimes — des déclarations d'amour, les indices d'une attente ou d'un deuil.⁹ » C'est-à-dire qu'en venant ajouter des marques orthographiques, plus ou moins explicites aux abords d'un texte, s'installe une autre charge narrative.

De telles attitudes résonnent avec l'intervention datant de 2006 *Appendix to « One and Two Chairs »*, réalisé par Yann Sérandour. [.3] Sur le mode de l'insert, l'artiste, de façon tout aussi confidentielle, travaille depuis l'origine même du livre modifiant ainsi l'histoire qu'il porte. D'abord à la recherche de précisions sur Joseph Kosuth dans la première édition de l'*Encyclopédie d'Art*, Sérandour tombe sur l'une de ses célèbres productions. Sa légende indique : « Une et deux chaises », mais la troisième chaise avait disparu, oubliée ou hors champ, coupée par le format du livre. L'installation originale *One and Three Chairs* de 1995 comprend pourtant :

1. une chaise en bois
2. une photographie en noire et blanc de la chaise
3. une définition de la chaise (l'élément manquant).

En réponse à cette absence, Sérandour colle ce qu'il appelle un appendice, soit un petit morceau de papier sortant du format de la page qui se plie et déplie sur le côté pour faire une place à la définition oubliée. Même si le raccord entre l'image de l'encyclopédie et celle greffée est crédible, sa logique



...that they made and make music that totally rocks!

...500. It proved quite difficult to find a landlord or landlady who would take Jimmy, given his nocturnal habits.

Phil Daniels (in the film Breaking Glass made in the early 80's. The mass inspiration for the band.)
I hold you in skin is dancing you shout. With electric strings around

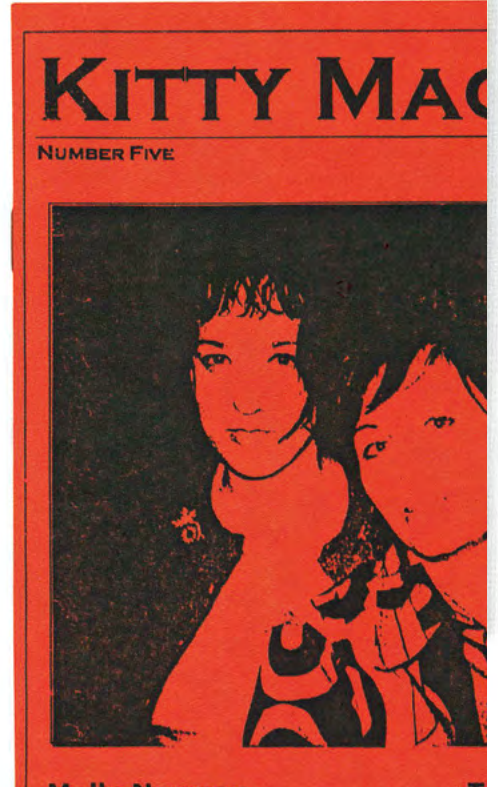
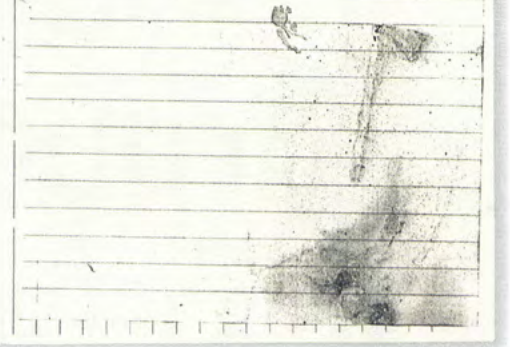
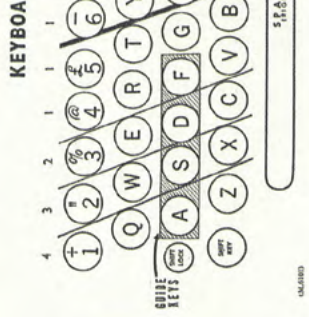
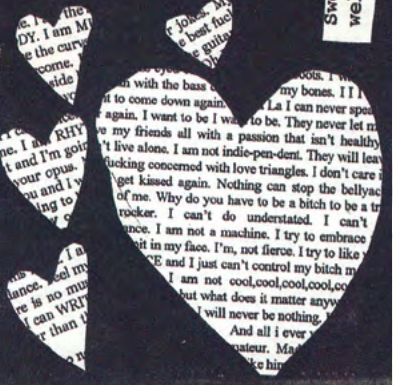
You're like the best song I never heard. My

Oh, it rumbles in the distance. This hypnotising rhythm. I can't explain it but it's like the best rock 'n' roll. The best Zep riff. The best punk yell. It's like metal crashing against metal. It's like drums in the distance. It's like agonising feedback, slowly crushing my skin. It's like pretty guitars that make my tongue fizz like sherbert. It's like that Roxy vibrato. It's like shivering melodies tickling my back. You make me smile.

Sweet ladies can be well as everything else.



ROCK!



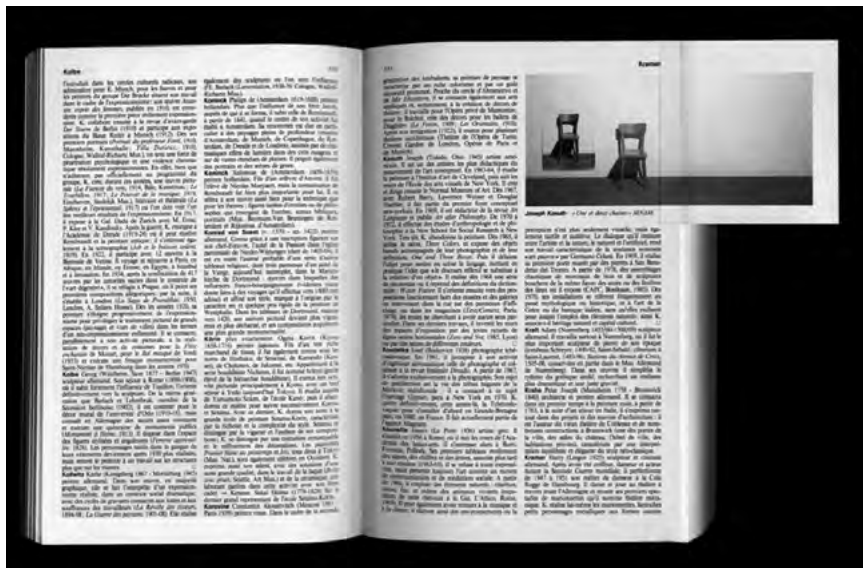
Eat + Anima



l'est moins. Cette intervention ne propose pas de correction à proprement parler, la force de l'intention résiderait dans cette simple modification. Pour lui, elle est le témoignage tactile envers cette autre forme de « lecture », de cette manière, il infiltre l'histoire de l'art. Par ce geste, la feuille peut s'ouvrir par la droite comme une fenêtre ou une sorte d'échantillon de livre animé. Ce support intervient plastiquement grâce au collage qui joue sur le registre du photomontage avec la source existante. Tous ces éléments périphériques permettent de comprendre finalement ce qu'il se passe au milieu.

Cet état peut être reproduit dans d'autres contextes d'apparition, toujours dans le but de provoquer une possible disjonction avec nos appréhensions des espaces en investissant les marges. La pratique de Joseph Grigely établit ce parallèle en jouant avec les supports habituellement réservés à la médiation dans les lieux culturels. Ces documents accompagnent autant un espace spécifique qu'une visite, pourtant ils sont rarement partie prenante de la pièce présentée ou de l'œuvre mentionnée. L'ensemble de cet appareil coercitif est appelé par Grigely des conventions prothétiques, ou autrement dit, des « prothèses d'exposition¹⁰ ». Cette catégorie critique embrasse tous les outils d'aide à la visite : les cartels, les brochures et autres textes. Cette somme composée de formes connexes sert de guide jusqu'à l'état de rencontre avec l'objet. Cette frange assez large est dédié à contenir ou inclure nos mouvements qui suivent un chemin fléché aux étapes numérotées : le hors-piste n'a pas sa place dans l'exposition. Il est pourtant si excitant d'apercevoir les coulisses derrière une porte de service mal fermée, si sensuel de trouver des défauts sur les légendes des œuvres, des cheveux sous les vitrines, mais le spectacle est pensé différemment.

Dans le cadre d'une monographie présentée au Wadsworth Atheneum (2000) à Hartford, l'artiste a tenu à concevoir lui-même les cartons d'invitation. D'après Grigely, c'est un élément qui a l'avantage de s'immiscer inmanquablement en amont de l'exposition, mais aussi de prendre une place malgré sa discrétion matérielle. En fin de compte, l'annonce de l'évènement avait des



[3] Yann Sérandour, [Appendix to "One and Two Chairs"], 2006.

airs de carte postale à cause des annotations manuscrites imprimées au dos. Elles provenaient d'extraits d'une conversation privée avec un ami new-yorkais. Ces phrases ont participé à initier un doute chez les invités, d'autant que le trouble était renforcé par l'écart de sens provoqué par la nature du visuel au recto issu de la collection du musée. L'artiste avait choisi un célèbre tableau de paysage peint par John Kensett dans lequel deux personnes gesticulaient depuis un rivage pour remédier au lieu. Certains destinataires ont alors cru à une erreur tant l'adresse semblait confuse.

De nouveau, pour la Biennale de Berlin en 2001, Grigely sème à droite et à gauche de la ville ses conversations devenues une véritable matière aux propriétés plastiques. Cette pratique fait référence à *Mail art* avant tout, mais j'y vois un parallèle avec les intentions du collectif *We Sow* basé à Rennes. Composé de trois jeunes designers, ils conçoivent des enveloppes distribuées au hasard dans la ville. On peut y trouver des pamphlets politiques, des comptes rendus de manifestations, ou simplement des recettes végans. Chaque pochette propose une grande diversité en termes de papier, de pliage et de design. Par ce biais, ils cherchent à intervenir dans des lieux publics en commençant par le métro comme espace de diffusion d'idées.

Dans le cas de Joseph Grigely, ses papiers sont imprimés de sorte à conserver les couleurs et textures originales du support à lettre. Mal entendant, il lui arrive souvent de discuter par écrit lorsqu'il ne parvient pas à lire sur les lèvres de ses interlocuteurs. Ces traces reprennent le modèle d'une correspondance dispersée à différents endroits, sur des comptoirs dans des bars, disséminés dans la rue, oubliés sur les sièges d'autobus... Il semblerait que les transports stimulent le recourt à l'imprimé chez les artistes. Dans une conversation entre Ruscha et quelqu'un dont l'identité m'échappe¹¹, la mesure parfaite pour le livre d'artiste serait celle d'un trajet en train, durant lequel il est possible de lire le livre et de le laisser derrière soi au moment de quitter son siège. Dans les grandes lignes, cet épisode ferroviaire sous-tend une réflexion critique sur la condition de ce type de livre dans l'espace social.

Se pose désormais la question de la place réservée à ces pratiques de l'imprimé par les institutions, sachant qu'elles ont souvent opéré en périphérie les unes par rapport aux autres. En effet, le livre d'artiste permettait de condenser tout ce qui n'était pas admis ou présent dans les lieux d'exposition. Ce phénomène s'est inversé depuis l'explosion du genre dans les années 1990. Mais quelques années en amont, certains et certaines spécialistes, dont le métier se focalise sur les savoirs du livre d'artiste, sentent la nécessité de dédier de réels espaces à ces objets. La force du livre est d'être financièrement abordable, transportable, non précieux, voire ordinaire : d'un autre côté, avec un nombre de tirages très limités, il peut rapidement s'épuiser. Son acquisition par les institutions façonne une nouvelle reconnaissance qui aura également une vocation de conservation.

En France, les projets les plus anciens à ce sujet sont attribués au travail de la chercheuse Anne Mœglin-Delcroix. Si son nom est à ce point récurrent, c'est parce qu'elle a apporté un soin immense à extraire le livre d'artiste du domaine de la bibliophilie, allant parfois contre sa direction, recensant les ouvrages en dehors de son temps de travail à la Bibliothèque nationale de France (*BnF*). Une section entière était déjà consacrée aux livres photos et aux beaux livres, personne ne semblait éprouver le besoin d'une distinction entre ces catégories et les livres d'artistes qui ne sont pourtant pas du même registre.

Aux États-Unis, depuis sa création en 1976, Franklin Furnace a été l'une des premières institutions à soutenir et à défendre les livres d'artistes. Dès son 20^e anniversaire, Franklin Furnace a implanté son activité sur Internet, faisant de son site Web un espace consultable virtuellement par tout public. Sa fondatrice, Martha Wilson, explique dans le texte « Artists Books as Alternative Space » (1978) que les livres d'artistes sont « un canal de diffusion qui circonviert à l'exclusivité des galeries et de la communauté critique¹² ». Elle cite à titre d'exemple Dan Graham et Lawrence Weiner, qui ont tous deux utilisé le livre comme une « unité portable qui permettrait de disséminer les idées artistiques efficacement¹³ ».

En réaction à l'attitude mercantile du monde de l'art, les artistes ont commencé à réaliser des œuvres qui ne durent pas, qui existent en dehors des espaces d'exposition ou qui ne peuvent être acquises. Par exemple, Éric Watier a répertorié certaines de ces œuvres, dont le dispositif repose sur un principe non marchand : « En 1953 Willem De Kooning donne un dessin à Robert Roschenberg pour qu'il le gomme ». Cet extrait fait partie du livre de *Donner c'est donner* (2016) qui compte 65 autres histoires d'œuvres données par leurs auteurs.

Le troc, comme monnaie alternative, symboliserait une provocation face au marché de l'art. Son origine remonte aux Amérindiens de la côte nord-ouest du Canada. Ils se livraient à une tradition faussement courtoise dont il subsiste des traces au sein de nos sociétés ; les voisins s'échangeaient ou s'offraient des cadeaux. Bien que cette forme de don n'exige apparemment pas de contre partie, le rituel était en réalité sans fin. Chaque nouveau bénéficiaire devait faire preuve de plus de générosité face à l'offrande reçue. Si la valeur était moins conséquente, un déséquilibre se créait entre les deux parties. Cette résurgence entre la valeur du don et de l'échange est l'un des nœuds du travail de Watier. « Quand j'ai commencé à donner mes livres au lieu de les vendre, tout le monde m'a demandé : 'pourquoi ?'. Alors je me suis renseigné sur l'histoire du don. J'ai lu Marcel Mauss. J'avais déjà lu les *Situs*, et *Potlatch* : cette histoire du don, je l'avais déjà rencontrée. Le fait de donner au lieu de vendre, c'est un questionnement radical sur la valeur. Qu'est-ce qui vaut et qu'est-ce qui ne vaut pas ?¹⁴ »

La thèse centrale de Mauss signale que les dons et cadeaux composent la forme la plus ancienne de l'économie. Les conclusions de son écrit font notamment état que le don, l'échange et le commerce sont les seuls antidotes possibles à l'isolement et à la stagnation. Au-delà de symboliser un renversement face au marché de l'art, le troc comme monnaie alternative permet de faire pencher la balance du côté de l'échange de livres. Ceux-ci ne seraient qu'un composant d'une œuvre plus globale, le processus de création de la publication ainsi que les opérations qui en découlent étant véritablement le centre de cette pratique.

- 1 Franck Lepage, « Inculture » et « Inculture 2 », disponibles sur Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=XmdR-r13-ghY&list=RDQMOMX8NkbX68&start_radio=1 [17/04/2019]
- 2 Stewart Brand, « How to do a Whole Earth Catalog », *The Last Whole Earth Catalog*, 1971, p. 435. Traduction proposée par Camille Pageard dans « It's love money » initialement publiée dans la revue *Δμ**, n° 1, 2011, p.11-28.
- 3 Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, édition revue et augmentée, (coéd.) Le mot et le reste/BnF (Bibliothèque nationale de France), 2012, p. 31.
- 4 Teal Triggs, Fanzines. *La révolution du DIY* (éd.) PYRAMID, 2010, p. 7.
- 5 Bruce Metcalf, « Replacing the myth of modernism », publié initialement dans *American Craft* en 1993, disponible en ligne : <https://www.brucemetcalf.com/replacing-the-myth-of-modernism> [12/10/2021].
- 6 Vincent Longhi, propos recueillis par Marion Bothorel pour la revue *étapes* n° 262, juillet-août 2021.
- 7 Sebastien Escande, *Underground Business, Cahier d'enquêtes sur les cultures en marges* (éd.) Barbapop, 2019, p. 3.
- 8 Andrew Stauffer « Ériger les livres au rang de témoins historiques », entretien avec Alexandru Balgiu, Jérôme Dupeyrat et Laurent Sfar, débuté en 2014 et repris en 2019, publié en 2020 : http://f-u-t-u-r-e.org/r/65_Conversation_avec_Andrew_Stauffer_FR.md [19/11/2020].
- 9 Andrew Stauffer, *ibid.*
- 10 Joseph Grigely, « Some Stories Various Questions », *Exhibition Prosthetics*, (éd.) Architectural Association, 2009.
- 11 Cette description assez mauvaise fait référence à une conversation entre Christophe Cherix, Clive Phillpot et Lionel Bovier, transcrite au début du livre *Clive Phillpot Booktrek. Selected essays on artist's books*, édité par Lionel Bouvier en 2013. L'extrait se rapprocherait de cette traduction : « Est-ce Ed Ruscha ou Lawrence Weiner qui ont un jour défini un livre d'artiste, et je cite ici de mémoire, ' comme quelque chose que vous pourriez idéalement acheter à peu de frais dans une gare, lire dans le train, et laisser derrière vous sur votre siège sans regret ?' » C'est plus précisément Christophe Cherix qui pose cette question rhétorique à ces deux autres interlocuteurs.
- 12 Martha Wilson « Artists Books as Alternative Space », 1978, en ligne sur : http://franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php [14/09/2021] Cf. Jérôme Dupeyrat, « As cheap and accessible as comic books ». *L'utopie démocratique du livre d'artiste*, 2012.
- 13 Martha Wilson, *Idem.*
- 14 Éric Watier, entretien avec Christine Lapostolle disponible sur le site Descriptions : <https://descriptions.fr/descriptions/eric-2>

Strates

Conversation avec Bérénice Béguerie et Fabien Goutelle, puis Xavier Antin et enfin Éric Watier.

Phenicusa Press publie aussi bien des romans épistolaires que des livres photos en Riso, depuis combien de temps travaillez-vous au sein de cette maison d'édition ?

BB *Phenicusa Press* a commencé en 2019, avant cette date on travaillait déjà ensemble sur des projets éditoriaux avec Fabien. J'avais du contenu et je lui demandais de m'aider pour le graphisme, ce qui veut dire que l'on collabore depuis 2016 ou 2017. L'idée principale étant de faire de la fiction, c'est d'ailleurs dans cette optique que nous avons nommé notre première revue *Brantford And Keene*. « Brantford » se trouve être le lieu fictif dans laquelle se déroule l'intrigue de *Jumanji*, et « Keene » est la véritable ville qui a servi de décor à l'adaptation cinématographique du roman.

FG Le premier numéro de *Brantford And Keene* date de 2016, donc déjà six ans. Bérénice prend en charge de l'*editing*, soit toute la partie réservée au contenu. Il s'agit d'une revue pour laquelle une résidence d'écriture a été proposée aux contributeurs. De mon côté je suis m'occupe de la conception graphique, c'est mon métier. Je travaille avec un cabinet d'architectes, à côté de quoi je conserve une activité de *free-lance* qui me permet de faire des identités visuelles et du graphisme éditorial pour des petites structures, ou des associations, jamais de grandes entreprises. Ce principe offre des relations directes avec les personnes pour qui je travaille. C'est assez interpersonnel comme façon de mener des projets, au gré des rencontres. Puis en parallèle on mène *Phenicusa Press* dont le mode de fonctionnement se calque sur celui des commandes en graphisme, enfin après, toi Bérénice, tu réponds moins à ce système n'est-ce pas ?

BB Oui, j'ai pris la décision de ne faire que du graphisme ciblé, pour des sujets qui m'intéressent, que ce soit en termes de forme ou de fond. De fait, je ne produis pas un graphisme commercial. Par exemple, un des grands projets sur lequel j'ai travaillé, avec le Musée d'Histoire naturelle de Paris, tournait autour d'un comité d'écriture de science-fiction, en rapport avec les travaux d'étudiants de la Sorbonne et une chercheuse du CNRS que j'avais rencontré lors d'un stage au muséum. À ce moment-là j'avais collaboré avec cette chercheuse, Anne-Caroline Prévot, sur un projet dédié à l'écologie parce que c'était l'une des thématiques qui nous animait et sur laquelle on s'est rejoint. Je me contente de faire quelques gros projets de ce genre par an, le reste du temps est partagé avec des jobs alimentaires : un mi-temps dans un magasin bio à Bruxelles et aussi en *free-lance* en tant que graphiste pour un magazine sur l'environnement. Ce sont mes revenus fixes, je préfère ce mode de vie, avoir des petits boulots pour

gagner de l'argent et consacrer mon travail de graphisme à des projets qui m'intéressent vraiment. J'ai dû réaliser deux grosses identités au cours de ma vie, mais c'était pour des amis donc je ne pouvais pas refuser, même si ce n'est pas du tout l'endroit où je me sens le plus à l'aise.

FG C'est vrai qu'avec Bérénice à ce niveau nous sommes opposés ou en tout cas on travaille en miroir dans le sens où, j'ai d'abord suivi une formation de graphiste qui m'a ensuite conduit aux Beaux-Arts, tandis que Bérénice a commencé par les Beaux-Arts pour ensuite se spécialiser dans le champ de l'édition. Personnellement, j'adore ce rapport à la commande parce qu'elle permet de créer des espèces de mélanges des pratiques dont j'ai besoin pour expérimenter. Je peux prendre des commandes qui se génèrent aussi grâce à *Phenicusa*, et tout s'autoalimente finalement. Sur ce point, je rejoins Bérénice parce que ces commandes restent ciblées sur des personnes que je connais, en lien avec des sujets ou pour des structures qui m'intéressent. Je touche du bois, mais faire des cartes de visite ou de la com pour des personnes que je n'aimais pas vraiment ne m'ait jamais arrivé. Mais si ce cas devait se présenter, la situation serait trop compliquée à gérer.

BB Oui, on a créé des sortes de filtres pour sélectionner uniquement les projets qu'on estime et sur lesquels on a envie de se positionner.

FG Ce qui nous a immédiatement plu avec *Le Comité de Science-Fiction* (CSF) réside dans les ateliers pluridisciplinaires qui ont été à la source du projet, entre l'écriture et le théâtre. Nous sommes chargés d'éditer le produit de tout cela, en ce sens, il s'agit d'une commande formulée par l'Institut de la Transition environnementale et la Sorbonne.

Dans ces différents registres ; celui de *Phenicusa Press* ou bien avec le projet du *Comité de Science-Fiction*, vous participez à toutes les étapes de production ?

BB Au début du projet du *Comité*, nous étions appelés à être éditeurs, mais rapidement, cela s'est transformé en une sorte de studio de graphisme avec une grande part d'*editing*. Le CSF se compose désormais de plusieurs volumes que nous avons décidé de répartir en cahiers dont le premier numéro est sorti en 2020.

FG En réalité nous ne considérons pas comme éditeur. De ce point de vue, il y a eu une petite incompréhension de départ de la part des commanditaires. Selon moi, être éditeur ou microéditeur ne comprend

pas le financement complet d'un tel projet, et clairement ils s'attendaient à ce schéma de production. Ensuite, la question de la diffusion n'avait pas été suffisamment éclaircie non plus, sachant qu'elle ne passe pas par des circuits classiques. Nous avons du faire face à une importante phase de dialogue, qui n'est toujours pas totalement résolue, mais cette étape reste intéressante parce qu'elle découle du fait de travailler avec des personnes — en l'occurrence des chercheurs — ayant une vraie méconnaissance de ce domaine, et plus globalement du graphisme.

BB D'autant que les scientifiques ont une façon de montrer leur travail qui est très codé, qui répond à un cadre plutôt serré. Cela nous entrave parfois, parce que notre travail joue à briser certaines de ces attentes. D'un autre côté, ces problématiques nous donnent envie de continuer.

FG L'autre aspect qui nous motive malgré cela reste celui de la pédagogie, tout ce qui tourne autour du *workshop* lorsque l'on se rend sur place, au moment des ateliers pluridisciplinaires. Mais l'édition et sa temporalité repose encore sur des questions irrésolues à savoir : est-ce que la finalité des ateliers n'est que de permettre un temps de création en commun ou doit-on intégrer une notion de postériorité à ces ateliers, par de la transcription ou de la médiation, de façon à ce qu'on puisse se saisir du sujet ? C'est un peu pour faire apparaître ces moments qu'on milite, puisqu'on a rapidement la sensation que l'institution n'assume pas cette matière produite. C'est très paradoxal dans le sens où les élèves proposent des choses de qualité par rapport à des exigences universitaires, dans une volonté de faire émerger des formes en réponse aux modalités de création que l'on a soumises. Seulement, à l'arrivée, on se heurte toujours aux mêmes problèmes de valorisation et de diffusion du contenu. Depuis la première édition de ce projet, nous avons déjà imprimé une centaine de livres et nous avons appris récemment qu'ils dormaient dans des cartons depuis des mois !

Peut-être ne savent-ils pas comment les diffuser, de votre côté, vous participez à de nombreux salons ?

BB Oui, la semaine dernière j'étais sur Bruxelles, dans un salon qui m'a surtout marqué par l'odeur de transpiration super intense. Ici on a la chance d'avoir un grand espace, bien aéré, c'est même la foire la plus aérée jamais faite. C'est vrai qu'avec les soirées organisées à la suite des stands, tout le monde finit par sentir l'alcool de la veille. Il en sera sans doute de même la semaine prochaine, pour le nouveau festival d'édition Minou Minou à Paris. On en a aussi un autre salon à Bruxelles en octobre. Cette dernière année

a été très calme, mais maintenant on fait plusieurs salons par mois, de cette façon, tu rencontres des gens et tu arrives à vendre tes livres. En librairie, c'est compliqué de diffuser de la microédition. C'est aussi une question de format, souvent les livres sont peu ordinaires, les reliures sont différentes, il n'y a pas de dos, c'est très délicat à présenter sur la table d'un libraire.

FG Il y a des librairies qui ont des bacs de fanzines, mais cela reste assez rare. Ceci dit, certains livres que l'on a faits ont bien marché dans des librairies spécialisées. L'une des bonnes surprises a été le livre photo *Kodak* qui s'est très bien vendu dans une librairie dédiée à ce médium. Sur cette édition nous avons eu des choix graphiques assez forts, pour présenter les images réalisées par le frère de Bérénice lors d'un voyage. C'est toujours agréable de faire des dépôts, de voir des lecteurs en dehors des foires ou des salons d'édition. Pour l'instant, nous n'avons pas de vente en ligne, pour la simple raison qu'il faut faire le site, mais il n'y a pas de réelle urgence. Ce qui est particulier avec la microédition c'est qu'il y a une temporalité de lancement. Dès qu'un nouveau projet arrive, tu dois te déplacer sur plein de petits événements.

BB La semaine dernière nous avons présenté notre nouvelle revue *Horse saison* dans mon club d'équitation proche de Bordeaux, je le fréquente depuis l'enfance. De cette façon toute ma famille, ainsi que de vieux amis de lycée ont pu assister à l'évènement. Le choix du lieu de ce lancement a créé une ambiance joyeuse parce que le journal opère dans un registre assez décalé de celui proposé traditionnellement par la culture équestre. Les artistes invités à participer ne connaissent rien, ou très peu, aux chevaux, à l'exception d'une autre cavalière que moi. L'idée est de faire quelque chose de punk sur le cheval contrairement aux revues classiques pour les adolescentes pour montrer un autre aspect de ce monde étrange qui peut rebuter les personnes qui ne montent pas à cheval.

Ce que vous expérimentez dans vos livres est un moyen d'explorer ce que vous ne pourriez pas vous permettre dans vos commandes en tant que *free-lance* ?

FG Il y a des temporalités croisées, étant donné que nous prenons en charge toute la partie graphisme du contenu demandé à d'autres personnes ou bien que nous éditons des livres photographiques d'artistes, ce sont effectivement des matériaux qu'on assemble comme on le souhaite. On peut travailler de façon indépendante, par exemple *Horse Saison* a été porté principalement par Bérénice. Elle m'a proposé de faire quelques

relectures et j'ai apporté des ajustements minimes parce que nous n'avons pas vraiment les mêmes compétences. Je peux l'aider en typo ou de genre de notions dans lesquelles nous sommes complémentaires.

À d'autres occasions, il nous arrive de sélectionner plus spécifiquement un projet, comme pour la BD *The brothers, the stupid princess and the sacred instruments*. Mais la plupart du temps nous avons des phases d'*editing* assez lourdes, surtout pour les revues de textes. Malgré le fait qu'elles soient plutôt modestes, par exemple dans *Brantford & Keene #1* il reste quelques fautes d'orthographe puisqu'à l'époque nous n'avions pas fait de grosse relecture. On s'était davantage concentré à chercher un système qui fonctionne, comme le fait d'agraffer des cahiers qui devraient être cousus. Dans mon travail de commande il y a forcément des redondances typographiques, ou des idées qui sont testées en amont. Donc mine de rien les productions s'influencent. Typiquement, je ne pratiquais jamais la couleur avant le *Brantford & Keene #2* et Bérénice a apporté ce changement.

De façon générale cette collaboration est géniale, parce que je m'inspire principalement d'un design rigoureux et Bérénice a un univers plus fun et libre. Lorsque nous ne sommes pas d'accord ou qu'on ne voit pas les choses de la même façon, cela me permet de *switcher* et revenir sur mes premières intentions qui sont parfois trop basiques. J'ai un autre collectif qui s'appelle *614*, qui édite plutôt de l'architecture et aborde des questions autour la construction et l'imaginaire de nos villes. Dans cette autre structure, chaque poste est plus définie, avec un archi, un graphiste... ce qui est aussi bien. Travailler à plusieurs est vraiment une force à partir du moment où l'on s'écoute.

Après tout se mélange un peu, lorsque j'utilise une typo sur un projet il n'est pas rare de la retrouver sur un autre, pour une économie de temps aussi. Mais lorsque tu sens que tu tiens quelque chose, tu essaies de le maîtriser ou de creuser la piste jusqu'à son épuisement. Il faut trouver un équilibre entre ce réemploie, l'idée que rien ne se perd et ne pas faire tout le temps pareil. Mais sans t'en apercevoir, tu fais toujours la même chose parce que c'est ce qui constitue ton identité.

Bérénice Béguerie et Fabien Goutelle tiennent Phenicusa Press. En juillet 2021 lors d'un salon à Bordeaux, nos stands sont côte à côte, ce qui a permis cet échange.

La première rencontre avec ton travail s'est faite autour de pièces déjà anciennes, *Printing at Home* (2011) et *Just in Time, or A Short History of Production* (2011). Peux-tu revenir sur les contextes de création de ces livres ?

XA C'est assez amusant de constater que ces questions reviennent avec insistance, mais cela signifie aussi qu'elles sont toujours actuelles, en prises avec l'histoire des technologies qui mettent en perspective les outils dont nous disposons aujourd'hui. Elles intègrent bien sûr une dimension humaine avec le *hacking*, le geste de l'utilisateur qui devient imprimeur en allant fouiller un peu dans le système de la machine comme ce fut le point de départ pour *Printing at Home*. Concernant la pièce *Just in Time, or A Short History of Production*, elle se pose vraiment en rapport avec l'autonomie de production, du faire soi-même face à la grande histoire de la production industrielle.

Au départ, lorsque j'étais encore graphiste, il arrivait qu'on me demande de faire des livres pour les autres, cette pratique m'a aussi conduit à l'autoédition. Assez rapidement s'est posée la question du sujet à intégrer dans ces livres. De façon très simple, durant mes études, ma fascination pour les outils d'impression est devenue le sujet lui-même. À cette période, pour répondre aux commandes de clients comme les petites galeries ou des artistes, qui avaient besoin de très peu d'exemplaires, l'offset n'était pas envisageable. parce que réservé à la production industrielle, bien que cet aspect évolue. L'offset permet aujourd'hui de faire des tirages moindres, à partir de 300 exemplaires, mais à l'époque, cela n'avait aucun intérêt en dessous de 500 exemplaires. Donc la Riso, moins populaire qu'en ce moment, ou encore l'impression laser, semblaient beaucoup plus pertinentes, à condition d'en faire une force, de l'inscrire dans l'esthétique et la forme du projet éditorial. Pour imprimer en noir au laser, il faut faire sens avec l'aspect *cheap* de ce résultat, comme pour « mettre en scène » cette impression. Cela passe par le processus d'*editing*, qui répondra aux contraintes de fabrication du document. Si celui-ci contient des images, afin d'éviter qu'elles ne souffrent d'une impression laser en noir et blanc, il vaut mieux jouer avec et prendre le parti d'utiliser cette esthétique en tramant davantage des photographies par exemple.

Quoi qu'il en soit, aujourd'hui la question se pose sous un nouveau jour pour l'ensemble des outils de la microédition. Toute la scène alternative de l'édition s'est développée, ce qui permet aux graphistes et aux auteurs de se ressaisir de ces codes. Ils sont esthétiques, mais également sociaux, c'est-à-dire qu'ils sous-entendent de faire des projets avec des gens, dans une dynamique personnelle et professionnelle pour construire une forme qui fonctionne aussi politiquement. Produire de manière autonome permet une prise de position, une certaine attitude, d'autant que cela rend

possible une plus grande souplesse de production. Cette collaboration conduit véritablement à la matière même du livre, qui devient à la fois une expérience et un espace, plutôt qu'un endroit de représentation. Et cela donne lieu, au bout d'un moment, au développement d'une forme sensée, plus singulière, qui évite de se demander : « mais en fait je fais quoi ? »

Parfois le contenu peut être le projet, tandis qu'à d'autres moments, une partie de la lecture ou de l'existence du projet est le livre, cela permet de penser l'édition en lien avec une certaine circulation. Ces aspects ont été bien évidemment explorés par de nombreuses personnes, mais il reste intéressant de s'y pencher. Comment un livre publié avant une exposition, une biennale ou un événement peut apporter autre chose qu'une tentative de documentation de ce qu'il s'y passe. Finalement cela s'étend à une réflexion globale de l'édition située dans un contexte précis. C'est pour cette raison que l'intérêt pour les modes d'impressions et de diffusions entre entièrement dans le contexte de création. En fait, ces intuitions touchent aussi d'autres intérêts comme celui d'habiter un espace d'exposition, qui ne serait pas simplement un endroit où faire un accrochage, mais un espace à part entière dans lequel la production s'est installée.

Le lieu de cette production appartient aussi au domaine de ta pratique ?

XA Ce n'est pas vraiment lié à ma pratique artistique, mais c'est connexe. Dernièrement, ce qui m'occupe principalement est le développement d'un lieu de vie et de production artistique qui s'appelle *La fabrique des Luddites*. Le nom s'inspire à la fois de l'endroit qui était une ancienne fabrique de tissus, et de l'histoire des « Luddites », ces artisans tisserands anglais du début du XIX^e siècle qui se sont rebellés contre l'automatisation du travail. Il faut savoir qu'à cette période, les tisserands des différentes villes et villages du centre de l'Angleterre sont des artisans organisés en *Guilds*. L'ensemble de la profession forme ainsi un « tissu » économique assez dense qui nourrit une partie du centre de l'Angleterre, alors premier pays producteur et exportateur de tissu. Face à cette prospérité, la noblesse anglaise — les propriétaires fonciers cantonnés jusque là à vivre du fermage de leurs terres — se sent mise de côté. Parallèlement, des innovations technologiques émergent ainsi que les bases du capitalisme de Smith et Ricardo qui circulent. De là, les propriétaires terriens se mutent en entrepreneurs et construisent des usines sur leurs terres. Ils investissent dans des équipements sophistiqués, comme la machine automatique et programmable du Lyonnais Joseph Marie Jacquard : le métier à tisser Jacquard. Très rapidement ces nouvelles usines, qui ne demandent que quelques ouvriers spécialisés pour opérer, raflent l'ensemble de la production et poussent la population de nombreuses villes et villages au bord de la famine.

Ce changement de modèle économique fut très rapide et déclencha une véritable révolte sociale, conduisant les artisans tisserands, organisés en hordes, à mener de rudes nocturnes sur ces usines pour y détruire les fameux métiers à tisser. Selon la presse de l'époque, ces artisans engagés contre la mainmise du capital sur la technologie de leur métier seraient menés par un certain Ned Ludd, qui donna son nom aux «Luddites». Après avoir frôlé la guerre civile dans le centre de l'Angleterre, Londres réagit et promulgue de nouvelles lois, rendant le bris de machine passible de mort, ce qui mit fin rapidement à l'incendie social. Si la France connut un épisode similaire avec les «Canus», la révolte fut bien moins forte.

Aujourd'hui, lorsqu'on parle de «néo-Luddites» c'est pour faire référence aux personnes qui se positionnent un peu contre la technologie. Ce qui m'intéresse véritablement dans cette histoire se situe ailleurs que dans l'anti-technologie, parce que de manière générale, j'entretiens un rapport avec les outils et nos modes de production industrialisés. Ce fil rouge est apparu en me penchant sur la technique, la technologie, ainsi que sur la place de l'être humain, ses gestes et les impacts sur la société. Comment une société structure une production, comment des produits manufacturés s'imposent face à l'artisanat, ou à l'inverse, pourquoi certaines choses restent alors que d'autres disparaissent.

La fabrique des Luddites s'ancre donc dans une histoire très établie, en est-il de même avec les attentes que tu projettes sur ce lieu ?

XA Cette année sera essentiellement consacrée à la rénovation de l'usine pour réhabiliter cette fabrique désaffectée de 1600 mètres carrés avec 1 hectare de terrain. Le but est de créer quatre appartements et un gîte pour la partie habitation. La surface de l'usine en elle-même sera divisée en ateliers, avec un espace d'exposition. Le terrain sera exploité avec des cultures, au centre desquelles se trouve un autre bâtiment cédé à un projet associatif du village. L'idée dès le début était d'intégrer les habitants qui vivent à proximité, et des personnes de la région parisienne. Avec le TVG jusqu'à Valence puis un autre TER sur la ligne qui mène à Grenoble (dans un petit village qui porte le nom singulier de Chatte, en Isère), le trajet n'est pas très long. Les artistes et invités pourront dormir dans le gîte sur une période donnée tout en travaillant. L'endroit est pensé comme un lieu de vie, de travail autour d'atelier de production comme le bois, le métal, la céramique... Et puis un espace dédié à la recherche. De nombreux projets de recherche commencent à rejoindre le lieu. Pour l'instant, on compte déjà un céramiste, un graphiste, une historienne de l'art, des architectes...

Donc toute cette élaboration et cette gestion m'occupent beaucoup.

Ce n'est pas directement ce qu'on pourrait attendre d'une production artistique, mais d'après moi cela s'y intègre. Cela pourrait se traduire par prendre un jardin comme centre d'art plutôt qu'une salle d'exposition, inviter des gens à travailler pendant un an avec cet espace, en lien avec la végétation. Dans ces conditions, le jardin devient à la fois un espace de production et d'expérimentation. Finalement c'est un projet à la frontière entre de nombreuses choses ; un éco lieu, un habitat collectif, et un vaste espace dédiés à l'art, à trois heures de Paris.

Cette structure comprendra aussi sa maison d'édition, pour documenter le lieu, la venue d'artistes, rendre compte des séminaires. La règle fixée englobe la localisation, pour parler de design et d'écologie de façon située, par rapport à ce qu'on construit sur place avec cet encrage très précis et à la fois suffisamment vaste pour ne jamais tourner en rond. De ce point de vue là, certaines éditions communiqueraient avec le jardin. Selon les pièces ou les envies, les végétaux vont être modifiés. La première idée pour cet aspect-ci serait de réaliser un herbier autour duquel pourraient venir se greffer d'autres éditions. Très concrètement la forme que prendrait cet herbier n'est pas arrêtée, c'est un objet unique qui pose la question de notre rapport au réel. Il faut encore réfléchir aux aspects de sa reproductibilité.

Une pratique de l'édition se justifie souvent comme étant en marge de l'art contemporain, c'est quelque chose qu'on retrouve également dans la description que tu fais de *La fabrique des Luddites*. Ce sont des champs à priori non réservés à l'art, dans les endroits inattendus, que se construisent les choses les plus intéressantes ?

XA Se pencher sur les questions de la publication imprimée alternative se frottent irrémédiablement aux pratiques artistiques alternatives à leur propre milieu. C'est-à-dire qui vont être à la frontière entre l'art et d'autres zones floues. Ces notions touchent beaucoup d'étudiants, autant en arts, en graphisme ou en design d'objet, elles se résument à : « comment on existe, comment on produit ». Mais au fur et à mesure du temps, tout se fonde, les pratiques, les économies, les modes de vie n'ont plus aucune frontière. Ne plus parvenir à cerner ces limites devient normal si ce n'est souhaitable. La solution serait plutôt d'essayer d'identifier des mouvements historiques, des familles de pratiques, de grandes règles ou des *patterns*, même si cette recherche ne doit pas être évidente.

Peut-être que pour commencer, il est plus facile de se structurer autour de quelques personnes, d'un mouvement artistique ou d'une scène qui résulte d'un positionnement en marge. À cet endroit en particulier, la question du politique revient avec insistance, ceci est lié au fait que l'édition reste toujours

aux prises avec l'économie et un positionnement politique. Cette dimension est particulièrement vraie pour un collectif de graphisme qui s'appelle *Åbåke*, dont il est difficile d'avoir des archives. Ils ont monté une maison d'édition qu'on traduit par «Dent de Lion», mais le nom original est *Dent-de-Leone*. Sous cette maison d'édition, il est possible de se documenter grâce aux éditions qui indiquent les collaborations faites. En dehors de ces éléments-là, le collectif est assez opaque. Ils existent depuis à peu moins de 20 ans, donc leur actualité est plus calme ces derniers temps, mais à l'origine ce sont quatre graphistes qui ont choisi de tout mettre en commun. D'abord l'argent, avec une trésorerie qui constitue une sorte de retraite, de garantie, de salaire minimum, de congé. Par exemple si quelqu'un fait un enfant et s'arrête, il continue d'être payé. Donc ils se fabriquent une économie et cela leur permet de répondre à des commandes institutionnelles, en tant que graphiste pour remplir les caisses de temps en temps. Mais à d'autres moments, ils peuvent aussi partir en résidence de recherche avec d'autres artistes, dans une démarche artistique, en fait tout est complètement hybride. Cet état tient non parce qu'il a été décrété, mais parce qu'ils ont réussi à mettre en place un réseau, d'amis, de gens, de partenaire de travail qui ont connaissance de l'espace dans lequel ils se trouvent. Ce modèle s'est construit avec le temps, c'est pourquoi chercher à identifier dans quelle catégorie opérée n'a pas une importance fondamentale, même si ces questions apparaissent légitimement pendant la période des études. Parvenir à *faire* est déjà un début de réponse suffisant d'après moi, sachant qu'il y a autant de modèles que d'acteurs économiques.

Pour le reste, il y a quelques années, l'argent était plus présent pour la culture, dans les centres d'art, dans les maisons d'édition, la question de la place à occuper était moins pressante parce qu'il y avait sûrement moins de monde. Il faut tenir compte du fait qu'il n'y a jamais eu autant d'artistes formés, qu'il n'y a jamais eu autant de graphistes formés ni de designers formés qu'aujourd'hui. Le travail effectué dans un domaine répondait à une offre, derrière laquelle une économie reposait. Aujourd'hui lors d'une exposition, mise à part des proches, peu de personnes viennent parce que ce même jour, trois autres lieux alternatifs font un évènement. Et c'est la même chose avec les institutions qui programment leurs vernissages, et elles sont beaucoup plus nombreuses qu'il y a une dizaine d'années. Cette suroffre limite l'accès aux subventions puisque les demandes sont décaplées. Alors les artistes s'interrogent sur la manière d'élargir leur champ d'action, c'est sans doute la même chose en design. Par exemple, faire des livres n'est pas rentable, cela ne l'est plus. En ce sens, faire de l'édition devient quasiment une pratique. Penser cette porosité avec une économie devient presque la forme artistique finalement. Et elle est beaucoup plus concrète et pertinente qu'avant parce qu'elle répond à une réelle situation.

En 2018, dans la revue *Marges* n° 27, tu expliques ton rapport à l'édition par une phrase qui m'est longtemps resté en mémoire : «Ce qui m'intéressait en particulier, c'était de dessiner des livres, parce qu'ils constituent le résultat d'un cheminement de production assez complexe et que, quelque part, ils le contiennent, ils le racontent.» Aujourd'hui tu t'écarter de la forme du livre, est-ce que le terme de «designer conceptuel» utilisé par Emeline Jaret au cours de cet entretien te convient toujours ?

XA Le design a toujours été un outil pour moi, sans pour autant que je pose les mots de designer ou d'artiste sur mon métier, l'enjeu est de savoir ce qui occupe le plus de temps dans ma vie. Lorsque j'étais graphiste d'un côté et artiste de l'autre, c'était surtout pour répondre au besoin de distinction. C'est-à-dire que la frontière est importante entre les deux statuts sociaux. La séparation se retrouve aussi au niveau des aides financières qu'il est possible d'obtenir, mais elle est bien sûr éclatante du point de vue des structures du monde de l'art. La façon dont ces dernières s'adressent à un graphiste ou à un artiste est différente. Pour ma part on m'a déjà contacté de manière séparée pour un même lieu. Cette espèce de *gap* ne m'a jamais vraiment convaincu, parce que par la suite, on m'a aussi sollicité en tant que plasticien, pour monter une exposition avec les questions qui m'intéressent aujourd'hui — alors oui, effectivement c'est davantage un travail d'auteur. Ceci dit, la question de l'auteur est encore très floue et dépend de l'espace depuis lequel on procède. De mémoire, il s'agissait d'un centre d'art qui m'avait contacté pour un livre, ensuite, ils m'ont proposé une exposition. Mais ce fut vraiment un moment délicat parce que c'est comme si on te demandait de rentrer par les cuisines d'un restaurant et que la semaine suivante, tu pouvais passer par l'entrée principale. En tant qu'artiste, brusquement, tout était possible alors qu'on m'avait fait chier pour la conception du livre. Dans un espace proche de celui de l'art contemporain, on t'appelle artiste, dans un espace occupé traditionnellement par le design on t'appelle designer. Dans ce deuxième cas, il faut collaborer avec des interlocuteurs différents au sein même de la structure, comme le chargé d'édition qui fait office de passeur entre les contraintes et les exigences de ses supérieurs avec les enjeux de ce genre de poste, ce qui génère une sorte de panique générale. Et, l'instant d'après c'est carte blanche, on te déroule le tapis rouge. Face à ces paradoxes un fonctionnement sein est assez difficile. C'est sans doute la culture française qui a fabriqué ces situations. Cette spécificité française se retrouve aussi dans les commandes publiques dont les briefs sont interminables. «Il faut faire une installation artistique pour tel établissement, qui porte le nom de tel auteur français, donc il faut cibler à la fois les

différents publics et en même temps que la figure historique de l'auteur en question soit dressée.» C'est quasiment un brief de design, de la même manière qu'un artiste fait un 1% par exemple, c'est très proche. Il y a un contexte, plus ou moins une demande, celle de la fabrication d'un projet.

Quoi qu'il en soit je ne réponds plus aux commandes de graphisme depuis plusieurs années déjà. Pour le moment, les expositions et le travail avec ma galerie sont en pause jusqu'en 2022 parce que je ne vais pas avoir assez de temps. Ma pratique actuelle et à venir va être centralisée autour du projet-lieu *La fabrique des Luddites*, sachant également que je m'occupe déjà d'un autre projet similaire en banlieue de Paris. C'est une ancienne usine de deux cent mille mètres carrés avec une vingtaine d'ateliers. C'est cette première expérience, datant de 2002, qui m'a permis de comprendre le système économique de ce genre de structure. À cela s'ajoute toutefois, un nouveau projet avec de jeunes artistes. Le sujet a été pensé collectivement, avec un ami de longue date, nous allons travailler avec eux sur la question du temps.

On en revient encore au contexte économique : qui t'invite, comment est-ce financé, quelles sont les attentes : celles d'être « sur scène », ou bien d'en faire l'éclairage. Et bien sûr, certaines personnes vont justement concentrer leur travail artistique autour de l'éclairage de cette scène. De cette manière, il est vrai que l'autoédition et les petites structures éditoriales indépendantes viennent exactement dans un entre-deux. En se délivrant un tant soit peu des injonctions des grosses maisons d'édition qui réalisent des bouquins avec des contraintes économiques très fortes, en se situant plutôt sur le modèle de la collaboration avec gens plus ou moins proches, grâce à qui les affinités sont possibles. Cela constitue une véritable pratique, identifiée comme telle, les questions économiques peuvent être plus rapidement évacuées ou plutôt modifiées pour continuer et financer cette activité. Ce qui est plus compliqué réside dans la définition de cette position, est-elle artistique ? Mais la réponse n'a aucune importance, contrairement à la construction du projet et le regard porté sur ton travail.

L'artiste Xavier Antin a été invité par l'ésba Nîmes en avril 2021, le *workshop* initialement prévu s'est traduit par des entretiens individuels sur Zoom avec les étudiants. Suite à ce premier échange, je l'ai recontacté pour mener cet entretien qui s'est déroulé cet été à Sète. Après une visite de la Pointe Courte, quartier historique de pêcheurs, je souhaitais revenir sur notre première conversation, cette fois-ci en enregistrant.

Le livre d'artiste n'est-il pas un peu loin aujourd'hui ?

EW Actuellement, ce qui me semble loin ce n'est pas tant le sujet des livres, mais les interrogations qui l'entourent, plus particulièrement lorsqu'il s'agit du livre exposé — vaste sujet. Je pense en avoir assez des expositions et ce sentiment est partagé par beaucoup, comme Jean Baptiste Farcas, qui a arrêté l'exposition depuis quelques années déjà. En en discutant avec lui, il m'a fait part d'un constat amusant : il compare cette décision avec le fait de devenir végétarien. Le jour où tu décides de ne plus faire d'exposition ressemble à celui où tu décides de ne plus manger de viande, tu es obligé de trouver une alternative, de faire autre chose. Mais je ne suis pas un spécialiste en la matière, celle du végétarisme comme celle du livre d'artiste. Ma pratique s'ancre davantage dans les histoires que permet la publication, dans les rencontres ou dans les envies.

En ce qui me concerne, l'identification du livre d'artiste n'a jamais été une décision vraiment importante. La véritable rupture réside dans le fait que l'original n'a aucune d'espèce d'importance : on s'en soucie à peine, vraiment. On peut faire des multiples, des éditions ou des publications, quel que soit le terme que l'on utilise, dont on estime la présence absolue, et ceci bien qu'il s'agisse d'une reproduction (si ce mot a encore un sens). Selon Walter Benjamin, un multiple peut avoir une présence et n'est pas diminué par le fait qu'il n'est pas l'original. Cette question est devenue très claire pour moi entre 1993 et 1995. Avant cette période, j'avais déjà fait des fanzines en ayant rencontré le livre d'artiste sans savoir de quoi il en retournait. En ce sens, je me suis beaucoup amusé avec Anne Moeglin-Delcroix sur la définition et l'anti-définition de ce que devait être un livre d'artiste, bien qu'il s'agisse désormais d'un vieux débat.

Plus récemment, la question portée par Jérôme Dupeyrat, sur ce qu'il appelle la publication — c'est-à-dire faire quelque chose en plusieurs exemplaires avec l'idée que son grand nombre augmente sa valeur de diffusion — me semble bien plus pertinente. Évidemment, je me sens proche des livres d'artistes parce qu'ils s'accompagnent de formes avec lesquelles j'ai beaucoup d'affinités, mais je pense que le livre tel qu'il était envisagé n'intéresse plus personne. Bien sûr, toute la branche historique du livre d'artiste sert de fondations pour tenter de définir ce domaine, seulement il ne se passe plus grand-chose dans ces questions déjà soulevées. En revanche, la scène du fanzine m'enthousiasme beaucoup, même si je la suis de loin, car ce n'est pas vraiment ma génération. Par exemple, aujourd'hui j'adorerais savoir faire du *Web-to-print*, coder des publications et me passer définitivement d'*Instagram*, même si ce réseau reste un moyen de diffusion plus accessible. On retrouve cette autonomie dans le fait de commencer à

faire des bouquins en photocopie, parce que cela permet de publier sans attendre. Faire ce travail seul, imprimer seul, diffuser seul, se révèle plus satisfaisant grâce au pouvoir même de produire des choses qui existent publiquement, sans réclamer de subventions. Cela me semble assez sain comme façon de procéder. Évidemment, la collaboration avec des éditeurs dans ce même état d'esprit me réjouit aussi, mais je pense que cela passe d'abord par une prise d'autonomie. Encore faut-il qu'elle soit possible financièrement. Dès lors que tu te retrouves dans une économie où justement il n'y a pas d'économie, la question de l'argent arrive très vite sur la table.

Dans ta pratique il y a un important rapport au don, est-ce que cela à un lien avec la question de l'autonomie que tu abordes ?

EW Lorsque l'on évolue dans une économie du don, du fanzine, de la poésie, curieusement, il n'y a plus de marché, en vivre devient impossible. En tout cas, je connais très peu de personnes qui vivent de l'autoédition, si elles existent c'est de façon très marginale et elles ne sont sans doute pas milliardaires, ce qui n'est pas plus mal.

Le fait de décider que mes livres étaient gratuits m'a libéré des attentes conventionnelles artistiques et des contraintes financières liées à l'édition. Je préfère le temps à l'argent, alors lorsque je suis tombé sur la fameuse édition de *Potlatch*, publiée par Allia, je me suis dit : « Mais oui, évidemment, si c'est gratuit, finis les problèmes. » J'ai intégré ce principe à ma première petite revue *Architectures Remarquables*, en 1995, en abonnant gratuitement cinquante personnes. Bien que certaines m'étaient alors inconnues, elles m'ont répondu, sachant qu'elles avaient la possibilité de se désabonner si elles le désirent grâce à un papillon à la fin de la revue. Ce principe résout toutes les problématiques inhérentes à la vente : plus besoin d'aller chercher l'argent à la librairie, de tenir une caisse, de rendre la monnaie... Le temps gagné a donc été l'un des facteurs déterminants, mais le gain de liberté, en termes de format, a rapidement été un argument supplémentaire. Brusquement, faire un livre avec quatre pages ou ne contenant qu'une seule image devient une forme raisonnable puisque ce n'est pas à vendre.

Déjà, dans les années 80, ce genre d'idée commençait à se répandre avec Joseph Beuys. La rencontre avec sa chaise de graisse a marqué les débuts de ma pratique, même si je ne comprenais pas totalement cette attitude. À cette même période, j'ai fait la rencontre de José Sicard et Raoul Hebreard à Saint-Raphaël. Leur atelier était jonché de branchages, de verre cassé, des ampoules, ils étaient en plein trip *Arte Povera*. Ils m'ont proposé une exposition à Paris, au titre lucide *Grand dieu ! Épargnons cela à notre pays* — en référence aux radios libres de Raymond Bard — tout en

m'avertissant que cela ne rapporterait pas grand-chose. De ce point de vue, j'ai été vacciné dès le début. C'est pour cette raison qu'en parallèle j'ai commencé l'architecture, avec une pratique artistique en marge, à côté.

Progressivement, la naissance des FRAC, la perspective des centres d'art régionaux, la décentralisation ont favorisé la diffusion de l'art contemporain. Ces moments ont été charnières, à cheval entre plusieurs réseaux de l'art, celui de l'institution naissante et celui plus souterrain. Je n'ai pas choisi de camp par rapport à ces sphères même si la découverte des premiers photocopieurs et leurs usages ont permis de créer des ponts. J'ai alors commencé à travailler avec ces machines pour produire des images qui pourraient être utilisées dans des expositions potentielles.

Aujourd'hui la publication est partout, même dans l'art contemporain parce que justement, certaines personnes ont continué à faire des livres. D'après moi, la publication est une forme de résistance, dans le sens où elle persiste. Lawrence Weiner a déclaré à ce propos que les livres seraient plus efficaces que les ordinateurs parce qu'ils ne se débranchent pas. Autrement dit, un bouquin imprimé en 1980 peut jaunir, la poudre ne tient peut-être plus très bien, mais il reste là, toujours efficace. C'est en partie cette endurance qui explique l'apparition de publications dans le champ de l'art contemporain, mais c'est aussi grâce au travail des personnes qui ont institutionnalisé le livre d'artiste en France : Anne Mœglin, Marie-Cécile Miessner, Didier Mathieu ou Lezcek Brogowski. Cela a induit une prise de conscience historique par rapport à la production d'imprimés qui, dans les années 1960/1970, correspondait exactement artistiquement, politiquement, intellectuellement, à ce qu'il se passait dans l'art contemporain. Le fait que Ed Ruscha se soit mis à produire quasi exclusivement des livres tient beaucoup au livre d'Anne Mœglin, qui en est une sorte d'intronisation (même si historiquement c'est faux, et c'est la première à le dire : ce n'est pas Ed Ruscha qui a inventé le livre d'artiste). Toutefois, nous devons bien admettre que cette introduction du livre comme médium d'art découle de ce travail de recherche. Au point qu'aujourd'hui il n'y a plus beaucoup d'expositions dans lesquelles on ne trouve pas une section de publications ou de revues.

Qu'est-ce que le livre d'artiste engendre économiquement et socialement ?

EW D'abord une forme de détachement partiel avec la scène de l'art uniquement tournée que vers les Pinault ou Arnault. Les personnes qui, à mon avis, ont posé la question du multiple, de ce qu'il était possible d'en faire, ont aussi vite constaté à quel point c'était différent, que cela engendrait économiquement et socialement autre chose. Une des raisons pour lesquelles je me suis accroché à cette histoire de multiple, au fait qu'il n'y ait pas

d'original, qu'il soit possible de faire et refaire des éditions, réside dans une prise de position contre l'économie de l'art tout à fait aberrante. Certes, cette économie a toujours été plus ou moins problématique, mais aujourd'hui elle est purement scandaleuse. Entre détournements de fonds publics et création de valeurs spéculatives, en comparaison, les *Bitcoins* sont une vaste blague. D'autant que le détachement que j'évoquais à ses limites, par exemple, dans une galerie en Italie, je suis tombé sur un exemplaire de mon « manifeste » *Un livre, un pli* à plus d'une centaine d'euros. C'est comme les vignettes gratuites de Hans-Peter Feldmann aux enchères, il s'agit du même genre de procédé absurde que nous devons au marché. J'ai lu récemment un entretien d'un commissaire-priseur de chez *Sothebys* ou *Christies* dans le *Monde Diplomatique*. À un moment donné, on lui demande ce que les gens achètent lorsqu'ils font l'acquisition d'un Damien Hirst, dont les prix atteignent allez savoir combien de millions de dollars. Sa réponse est assez lipide puisque ce qu'ils achètent, c'est ce prix. Ils achètent de l'argent. Les objets en dessous, aussi qualitatifs soient-ils, ne les intéressent finalement que très peu.

De mon côté, je m'amuse à fabriquer des collections impossibles à rassembler pour briser cette logique spéculative. Avec la série *Paysages détails*, l'idée était de faire un livre d'artiste à exemplaire unique – paradoxale me direz-vous, puisque le livre d'artiste est censé être multiple — sur la base d'une publication par jour pendant un an. Chaque numéro était envoyé gratuitement à une personne différente. Évidemment, aujourd'hui je ne sais plus qui sont ces personnes ni où sont les livres issus de cette série. Je n'ai pas la liste des destinataires, je n'ai plus d'exemplaires. Est-ce que ces critères rendent ces livres plus précieux ? À ce sujet, il y a eu une vague durant laquelle on pouvait trouver des livres d'artiste extrêmement sophistiqués, chers en production, des catalogues déguisés, des objets d'art dans le pire sens que je puisse y trouver, c'est-à-dire des objets culturels, rares, merveilleux, spectaculaires, bref, des objets faits pour de la valeur. Quoi qu'il en soit, tous ces attributs d'une valeur traditionnelle sont mis à mal dans *Paysages détails*. Même si les livres sont uniques, ils sont imprimés au jet d'encre sur papier bristol, donc des éléments très *cheap* qui bousculent les codes du livre précieux. C'est tout un jeu qui s'est poursuivi par la création de *Monotone Press*, avec l'aide précieuse de Michel Martin. Ce site né d'une volonté que chacun de mes livres soit disponible en PDF. Si la personne veut le livre, elle doit le faire. C'est amusant d'apercevoir parfois dans la bibliothèque de quelqu'un l'un de ces livres ! Ceci dit, c'est plutôt rare. Dans ce cas il n'y a pas de compteur, il m'est impossible d'estimer combien de personnes ont imprimé depuis le site. *Monotone Press* répondait à la fois à cette impulsion, mais est aussi très vite devenu un support d'exposition. Autrement dit, je pouvais arriver les mains dans les poches et dire : « on va imprimer cette image comme ça, ce

livre comme ci, on va prendre les PDF sur *Monotone Press* et vous allez chez votre imprimeur. » L'exposition dans la galerie Art3 à Valence a entièrement été réalisée grâce au site, elle a été montée très rapidement, à partir de rien. Il m'est apparu logique de prendre des fichiers qui étaient accessibles depuis une simple connexion Internet, de les imprimer à 500 exemplaires et de les poser au sol, sur des cartons à intervalles réguliers, pour que les gens puissent constituer eux-mêmes leur édition en prenant les feuilles.

Qu'en est-il de la forme du livre ?

EW Si c'est moi qui réalise tout, je suis absolument maniaque, ce qui implique pas mal de pilons. Je détruis pour une marge trop petite d'un millimètre, une petite trace à un endroit. Tout doit être calculé avec l'idée absolue d'une forme précise, même si elle a l'air foutraque. Un format, une technique, une qualité de noir, une qualité d'encre, une sensibilité au papier. Il faut qu'il soit jaune, mais pas trop, gris, mais pas trop, qu'il ait de la main tout en restant souple. Cela peut vite devenir obsessionnel selon les projets. Il arrive que ces exigences expédient des éditions entières au pilon comme cela a été le cas pour une version d'*Un livre, un pli*, derrière laquelle l'éditeur avait écrit mon prénom et mon nom en toutes lettres. Ce bouquin doit être anonyme, donc je lui ai dit que ce livre n'était pas diffusable et qu'il fallait tout jeter. Concernant la publication d'une traduction de *l'Inventaire des destructions*, j'ai travaillé avec Izet Scheshivari pour le graphisme, j'aime beaucoup ses livres donc je lui ai fait confiance. Je savais qu'il allait diffuser le livre aux États-Unis, chez Printed Matter, et que son imprimeur était à New York. Dès le départ son idée m'a plu, il voulait un format journal, ce qui correspondait parfaitement à *l'Inventaire* dont l'inspiration principale venait des brèves de journaux. Il m'a d'abord envoyé une première maquette très ennuyeuse à mon goût, à laquelle j'ai répondu par une autre maquette complètement affreuse avec des espèces de lettrages *cow-boy* pour le faire réagir et qu'il change tout. Juste après, il m'a renvoyé la version finale qui a été publiée, dans laquelle les lettres du titre et les noms des artistes sont éclatés sur la page de couverture. C'était super.

Bien sûr, à d'autres moments, j'ai des idées précises donc je fais la maquette moi-même comme ce fut le cas pour *BLOC* avec Galahad Prijean. D'autres fois, que ce soit pour la traduction de *l'Inventaire* des destructions avec Izet, ou même des traductions brésiliennes de *Donner c'est donner*, je laisse carte blanche. Il y a une autre version de *l'Inventaire* chez Optical Sound, dans laquelle tout est écrit en dégradé de gris sur fond noir et les caractères changent de taille à chaque page. Dans la mesure où l'on sait qui a fait le contenu et qui a fait la maquette, cela ne me pose pas de problème, si quelqu'un veut éditer un de mes textes en rose ou en vert qu'il le fasse.

Concernant la forme de mes trois derniers livres en date, ils ont été réalisés sur un duplicopieur Riso. Cela m'a permis de produire *Les Disparus*, un livre d'une trentaine de feuillets encartés avec des images en noir et blanc. *Les Voitures du Conseil d'Administration*, un recueil de dessins faits sur les comptes rendus des conseils de l'École d'Architecture desquels j'ai retiré le texte, et un autre livre qui s'appelle *11 dessins anonymes*, qui rassemble des dessins réalisés *ici*, dans les Cévennes, sur des panneaux en tissu utilisés en Chine pour s'exercer à la calligraphie. Dans d'autres de mes essais risographiques s'établit aussi une formule que j'aime beaucoup, celle d'un feuillet A4 qui est enchâssé dans une chemise A3 pliée en deux. Sur la première publication du collectif *Sommes*, nous avons imprimé un agrandissement d'un texte de Benjamin, sur le second opus, il s'agit d'un texte de Roberto Martinez : « Une feuille de papier a toujours deux côtés »... Il y a des moments où j'ai envie de publier uniquement du texte. L'idée part d'une phrase de Fernando Pessoa qui dit : « La littérature existe parce que la vie ne suffit pas. » J'en suis assez convaincu. L'art existe, la littérature existe, la recherche du beau existe, la religion et que sais-je d'autres existent parce qu'on ne peut pas se contenter de ne faire *que vivre*. C'est un premier constat, le second est plus pressant : c'est qu'écologiquement parlant, on est vraiment dans la merde. Nous sommes pris dans une sorte d'injonction contradictoire qui implique de ralentir la production tout en continuant de faire des choses, de l'art en particulier, qui, comme le confinement nous l'a montré, est essentiel. Je voudrais, à partir de ces deux constats, tirer un texte, assez court et efficace, pour dire qu'il faut continuer de faire tout en en faisant le moins possible. Je trouve que les formes écrites sont extrêmement compliquées parce qu'elles ne demandent pas le même temps ni la même attention. En ce moment je me focalise sur l'écriture de ce texte, j'aimerais qu'il se pose en une sorte d'appel. La question étant de savoir comment faire le moins possible pour que ce soit suffisant, sans que cela devienne dommageable. Mobilisons-nous pour en faire le moins possible, comme dans le slogan, que j'adore, de Jean-Baptiste Farkas : « beaucoup plus de moins ».

Éric Watier vit et travaille à Montpellier. Nous partageons cette ville dans laquelle la scène de la microédition n'est pas hyperactive, à tel point qu'il a écrit sur le mail de l'association des éditions Karbone pour que nous nous rencontrions. Après plusieurs échanges, de livres entre autres, nous avons conclu que cet entretien serait bien plus qualitatif s'il était mené dans les Cévennes, dans sa maison de vacances. En août 2021 nous avons enregistré pendant plus de deux heures, ce qui n'est pas grand-chose en comparaison des riches conversations qui ont eu lieu dans son nouveau petit hameau de Lasalle.

« Black and White in Color » de Ralph M. Hattersley Jr.
dans *Eros* n° 4, hiver 1962, [p. 119, 120, 121, 122].

Au début de l'année 1962, Ralph Ginzburg a envoyé trois millions de lettres à travers les États-Unis pour annoncer la publication de son trimestriel *Eros*, un périodique érotique au format démesuré (25 x 33 cm) et à la couverture rigide. D'après la justice, ce sont ces invitations non sollicitées, jugées obscènes, qui ont servi de caution à sa condamnation, valant à Ginzburg 8 mois de prison. L'envoi de contenu « prurient and pandering » [suggestifs et racoleurs], reconnu comme crime fédéral, situe le climat de réception de la publication. Il n'est pas sans rappeler le procès et l'interdiction à la vente du long poème en prose *Howl* (1956) écrit par Allan Ginsberg. Le contexte puritain des années 1960 entraîne toutefois une contradiction avec la libération sexuelle entamée et émergente. Le magazine *Playboy* diffuse des photographies érotiques depuis quelque temps déjà sans qu'Hugh Hefner n'encoure la moindre peine, cet aspect de la ligne éditoriale ne semble donc pas être le cœur du problème. L'accueil réservé à *Eros* tiendrait davantage à son orientation militante. En effet les contenus politisés ont eu raison de la revue qui ne jouit pas d'un très bon traitement médiatique. Malgré des articles de fond, des reportages de qualité, et le travail soigné d'Herb Lubalin pour le graphisme, elle cesse après quatre numéros.

Particulièrement indocile à ces réactions, Ginzburg crée *Fact* et nomme à nouveau Lubalin comme directeur artistique. Il applique cette fois-ci des couts nettement inférieurs aux précédents déploiements de sophistications propres à *Eros*. *Fact* surprend avec une économie de moyens, il s'agit d'un format plus standard imprimé en noir et blanc. L'ajout des deux points à la suite du logo donne une lecture du titre sur la couverture en commençant par le mot « Fait : ». Mais cette brochure ne remplit pas suffisamment les caisses et l'équipe éditoriale doit mettre la clé sous la porte au bout de trois ans. *Avant Garde* sera la dernière tentative, contrainte d'être stoppée à son tour au moment où Ginzburg sera emprisonné pour le scandale d'*Eros*.

Sur une période assez courte, Ginzburg multiplie donc les publications. Quelques années auparavant, son premier livre *100 Years of Lynching* (1962) fait état d'une édifiante collection d'extraits de journaux exposant l'histoire et le *statu quo* du racisme en Amérique. Cette publication invite à repenser les rapports de domination et des relations raciales, au même titre que la série « *Black and White in Color* » de Ralph M. Hattersley Jr. publiée dans *Eros* n° 4 d'hiver 1962. Le rédacteur en chef édite une série de photographies sur lesquelles est exposé un couple qu'on devine nu grâce aux fragments de corps ou de peaux. Celles-ci témoignent d'une relation hétérosexuelle entre une femme à la peau blanche et un homme à la peau noire. À travers le spectre de l'« amour interracial », la prégnance de ces images est renforcée par les recadrages et la mise en page de Lubalin. Dans le texte d'introduction de cette série, le terme « interracial » est utilisé à deux reprises, tout comme le terme « race » en Anglais est présent trois fois. Cet avant-propos et les photographies se postent évidemment avec bienveillance sur le sujet, en atteste la dernière phrase du texte : « Demain, ces couples seront reconnus comme les pionniers d'une ère éclairée où les préjugés seront morts et où la seule race sera la race humaine. ». Ce récit et le montage qui l'accompagne déclenchent fatalement des réflexes conservateurs — mais surtout très racistes — profondément ancrés dans la culture américaine. Ces images n'auraient sûrement pas eu de telles répercussions si les photos avaient présenté un couple à la même carnation très pâle.

Eros désigne ce que Tobie Nathan nomme un « amour déraisonnable¹ », capable de rompre l'organisation sociale, traversant les frontières, les classes et les couleurs de peau. Cette divinité du désir est représentée par quelqu'un qui vous lance une flèche et vous atteint. Dans son livre *Philtre d'amour*, paru en 2014, l'ethnopsychiatre avance qu'il est possible de rendre l'objet de son désir amoureux, donc si cela fonctionne c'est du côté d'Éros qu'il opère. Acceptant cette prémisse, son postula de travail réside

dans l'idée que la passion amoureuse serait le résultat d'une manipulation. Il a semblé intéressant de regarder l'amour d'une autre façon, comme un état déclenché délibérément par un tiers. À l'origine de ce processus sont évoqués certains rituels de possession ou une combinatoire de filtres, prières, parfums, rites, objets... Par exemple, l'ostracon égyptien conservé au British Museum compte six lignes de chant d'amour et une ligne de prière. Ce tesson de poterie écrit en démotique tardif était destiné à être placé sous les pas de la personne à rendre amoureuse. Dès le premier glyphe, l'idée d'un pouvoir pèse sur ces caractères. Partant du constat qu'une simple trace devient progressivement la représentation intellectuelle et imaginaire d'une pensée, elle prend le sens de communication avec autrui en s'inscrivant sur un support. Celui-ci suit une logique de complexification identique à l'évolution de l'écriture, passant des tablettes d'argile aux stèles, du papyrus au codex, ce dernier étant ce que nous n'aurions aucun mal à reconnaître sous le nom de livre. Ce format privilégié de cahiers joints les uns aux autres avait l'avantage d'être plus maniable, plus petit, plus compact. Il suggère dans un même temps son mode d'usage : de la même façon qu'à la vue d'un marteau tout semble pouvoir être martelé, on imagine simplement ouvrir un livre et regarder ce qu'il y a à l'intérieur.

« C'est peut-être la météo et les temps tristes qui courent qui m'a fait réaliser toute la violence du geste livre. Pauvre petite chose repliée sur elle-même, pliée en 4 pour se rendre utile. Écrasée dans ses plis, sectionnée le long de ses méridiens.² »

Dans un cadrage resserré sur les gestes du livre, le film *Learned spontaneous movements* [Mouvements spontanés appris] (1973) de Dóra Maurer, superpose en variation la même opération, celle de lire. Son interprète a du mal à rester en place, droite sur une chaise. Chacune des postures aussi communes soit-elles : se toucher la bouche, faire reposer sa tête contre son poing, jouer avec une mèche de cheveux... prend sens d'éléments épars, déstabilisant la concentration. Pourtant, ils imprègnent la vie quotidienne et

ne font que suivre nos actions de façon inconsciente. Toutefois, l’empreinte fantôme des gestes persistant à l’écran dans la dernière séquence du film démultiplie leur présence. Mais l’écho le plus frappant aux livres est celui noué par *Timing* 1973/1980, car l’image d’ouverture du film est un quadrillage formé par des plis visibles sur un drap blanc. Sa composition pourrait mimer une feuille d’imposition. Cette masse dirige le regard comme un seul élément étendu à l’ensemble du cadre. Le corps de Dóra Maurer derrière celui-ci se dégage à peine du fond noir grâce à un jeu de ton sur ton. Entre chaque *cut*, le même geste recommence, le drap est plié, d’abord en deux et l’activité revient au début (à la première image), puis en quatre et ainsi de suite. La répétition n’a de cesse qu’à partir du moment où le drap ne supporte plus aucun pli supplémentaire, c’est-à-dire au bout de 7 répétitions. Ce point de rupture est le même pour une feuille de papier. À partir de ce moment, le montage se complexifie, conjuguant plusieurs des prises de vue à différentes étapes du processus, divisant l’écran en deux puis en quatre espaces inévitablement non synchronisés.

Bien que le parallèle avec le livre semble pertinent, le drap blanc fait référence à une toile de projection, son format est découpé « selon le rapport 4:3 du cadre du film 16 mm et proportionné pour correspondre à la largeur de l’envergure du bras de l’artiste, introduisant ainsi un élément biométrique dans l’œuvre.³ » Cet aspect est significatif, car il souligne la matérialité de la surface de projection généralement destinée à disparaître derrière l’image qu’elle supporte, comme la toile d’un peintre ou la plaque d’un imprimeur.

La nécessité d’identifier certaines actions est sans conteste une approche plus ancrée dans le cinéma à travers le script, englobant des éléments associés au film (mise en place, intervenant, techniciens...) dont la présence disparaît vers la fin de la production. Cette réflexion opère de la même façon en ce qui concerne l’édition. L’objet est là, mais tendrait à se faire oublier pour laisser place à ce qui constituerait son véritable sujet, son contenu. Bien que les codes de lecture qui le compose soient assez sommaires, il







s'agirait de reconnaître une chorégraphie à sa manipulation : on peut établir qu'une couverture accueille une foule de caresses, que la douceur du papier peut pousser à l'acquisition, comme nous pouvons distinguer un prototype de langage à travers la production d'imprimé. Il répond à des codes, des modèles, des savoir-faire. Avec *Tendres petites ruines, machette et jungle*, Elorah Connil diplômée des beaux-arts de Lyon et lauréate du prix en Linossier 2020, convoque les gestes et vocabulaires du livre. Son installation se compose de deux plaques offset au mur et d'une planche à découper disposée au sol devant laquelle une lampe éclaire un ensemble de feuillets. Ces feuilles sont les impressions des plaques, les rebuts. On reconnaît sur celles-ci des outils comme une règle, un cutter, un plioir. Il y a dans ces objets, il est juste de le noter, une forme de rudesse. Mallarmé a comparé le coupe-papier à une arme permettant d'établir une « prise de possession » sociale induite par l'objet du livre. Pourtant, l'équipement pour accéder à sa fabrication, rimant dans mon cas avec une machine Riso dans le salon, ne désigne aucune espèce d'ascension.

« REMEMBER : If you're not speaking it,
you're storing it and that gets heavy. » [. 1]

« Si vous ne le dites pas, vous le stockez ». Cette formule de développement personnel existe sous plusieurs formes en cherchant sur le Web. La première source trouvée a été une photographie prise depuis l'arrière d'un camion sur lequel était imprimée en bloc cette phrase. Aucun indice ne permettait d'identifier qui était à l'origine de la photo ou la valeur de cette inscription qui semblait pourtant prendre tout son sens sur la porte du véhicule de livraison. Mes recherches pour en retrouver l'auteur furent plutôt déconcertantes, malgré ses déclinaisons sous forme de stickers à coller sur son ordinateur ou sa gourde en inox, ce mantra est resté anonyme.

Cette idée de la non-parole rejoint un texte de Sara Ahmed intitulé *Complaint and Survival* (2020). « Si tu dois crier parce que tu n'es pas entendu, tu es entendu comme étant en train de crier.



[. 1] *REMEMBER : If you're not speaking it, you're storing it and that gets heavy.* Capture d'écran prise depuis le compte *Instagram dress4unot4them.*

Quand les plaintes sont entendues comme des cris, les plaintes ne sont pas entendues.⁵ » La récursivité de la parole prise, transmise ou du moins rattaché au langage comme médium est primordiale. Elle peut « se manifester objectivement dans un instant et un espace isolés — la page —, ou dans une succession d'espace et d'instant — le « livre ». Sans doute est-ce par une telle déclaration d'Ulises Carrión que s'ancre véritablement la question d'une page en tant que représentation matérielle constitutive d'un ensemble. Ce lieu d'inscription est le plus représentatif du phénomène et comprend en outre les formes écrites traditionnelles comme le roman, ou autre récit hybride. Dans le cas présent, il s'agit pour Carrión, de faire naître un changement de paradigme entre « écrire » un livre, de littérature, disons, et « écrire » un livre d'art, acté par une articulation verbale ou visuelle. Le double emploi d'« écrire » ne produit peut-être pas de distinction évidente entre les deux types de livres auxquels il fait mention. En vue de saisir un des enjeux essentiels de la seconde forme d'écriture du livre, l'émancipation absolue face au texte pourrait se révéler un modèle pertinent. Ainsi, lorsque Dieter Roth publie un livre, dont le titre⁶ sur la couverture embrasse finalement une plus grande diversité de lettre que les cinq cents pages internes qui composent l'ouvrage, il n'écrit presque rien. La présence dispersée de pages blanches répond à une espace vide entre chaque mot. Cette séquence interminable devra être plus ou moins réordonnée, les lettres remettent les unes à la suite des autres, pour déchiffrer le message, aussi décevant soit-il.

Lorsqu'elles sont laissées blanches, les pages peuvent servir de ponctuation aux livres et être elles-mêmes la matière d'un détournement. De son côté, Leif Erikson avec *The Waste Paper Act* (1978) questionne la production et le gaspillage du papier inutilisé par le biais d'une parodie de catalogue de ses imprimés et multiples. Les éléments visuels sont rigoureux, mais les passages textuels plutôt absurdes avec une bibliographie avec une seule référence par exemple. Enfin, les 80 dernières pages sont vierges.

Dans cette même perspective déraisonnable et conçue par la voix pleine d'humour d'Angela Netchak ; *En mode philosophie*

présente 120 pages de tee-shirts. Ce livre est publié par *16b*, une maison d'édition créée par deux jeunes artistes actuellement en résidence à Artagon (Marseille). Il recense des images empruntées sur de célèbres sites de *fast fashion*. La mise en page est celle d'un affreux catalogue imprimé dans le mauvais sens du papier, le rendant peu agréable. Chaque page contient quatre *tee-shirts* à messages en dessous desquels on peut lire leur traduction littérale. Ce corpus plutôt dense est classé chromatiquement, un choix d'arrangement qui n'interroge plus, mais démontre que nos achats et modes de consommation sont insensés tant les nuances sont nombreuses et inutiles. Les slogans, une fois écrits en français, se révèlent être au mieux incongrus avec par exemple : « tu es de la dyno-mite » en dessous d'un dessin de tyrannosaure rex, ou au pire importable : « Femelles du futur » écrit en *Futura bold*. L'édition est accompagnée d'un *tee-shirt* sérigraphié en dégradé du titre de l'ouvrage, donnant plus de panache à la citation d'Orson Wells lisible au début du livre : « Le style sait dire qui vous êtes, ce que vous voulez dire et ce dont vous vous fichez. ». C'est sur cette combinaison d'absurdité qu'a reposée mon achat du livre.

En revanche, d'autres slogans peuvent être portés avec davantage de sens. Selon des conditions comparables, en 1976, l'artiste Carolee Schneemann, au hasard d'un coin de rue, tombe sur la boutique d'un imprimeur. Depuis le trottoir elle est surtout happée par un *sweat-shirt* exposé en vitrine, il porte une inscription : « ABC We Print Anything » [. 2]. Elle y voit le signe de sa nouvelle histoire d'amour avec un autre homme et demande à l'acheter. Ce slogan a ensuite été adapté au projet *ABC - We Print Anything - In the Cards*. Il emprunte une partie de son titre aux premières lettres des prénoms de son triangle amoureux : le « A » est pour Anthony, le « B » de Bruce et le « C » celui de Carolee. S'appuyant sur des témoignages oraux de cette situation, Schneemann réalise un coffret de 156 cartes. Ces cartes proviennent des fragments de conversations, retranscrites depuis les souvenirs de l'artiste où fusionnent les formats de la fiction et des photographies pour explorer une phénoménologie confessionnelle. L'édition est une

méditation puissante et poétique sur cette transition amoureuse, qui reste une situation chaotique. Ainsi, on comprend mieux l'appel « d'imprimer n'importe quoi », qui d'après elle fait référence à la documentation des détails intimes de ces relations. Schneemann déclare à propos du projet : « Tous les dilemmes de notre vie sont là, toutes les contradictions. C'était une pièce merveilleuse à créer, car elle est née d'un tel chaos. Mon partenaire me quittait et, étrangement, j'avais l'impression de tomber amoureuse de quelqu'un d'autre. C'était si confus. Alors, quand les gens me parlaient au téléphone, ils me donnaient des conseils... Je les notais et les laissais tomber dans le tiroir... Finalement, j'ai regardé dans ce tiroir et j'avais toutes ces notes empilées et j'ai pensé que je pourrais peut-être faire quelque chose avec ça.⁷ »

En 2018, la Fonderie Abyme a travaillé avec l'artiste à partir de ce même slogan, ne conservant que « ABC We Print Anything » sérigraphié sur une nouvelle édition de *sweat-shirts*.

Cette porosité qui opèrent à la jonction entre le privé et le public rejoint l'acte d'éditer et de publier. On pourrait y adapter le sujet représenté par Félix Gonzalez-Torres au moment de ses premiers panneaux publicitaires. L'artiste renouvelle les codes du mouvement conceptuel en posant un regard au service d'une cause sociale. De ce point de vue, le projet démontre toute la capacité des imprimés à diffuser de façon efficace, des idées militantes sur de vastes territoires.

En 1992 le MoMA (Museum of Modern Art) lui propose une exposition qui comprendra la location de 24 panneaux dans la ville de New York. Sur cette suite de supports, il présente une photo en noir et blanc d'un lit vide dont les oreillers ont gardé l'empreinte de deux têtes. Ces contre-formes font référence à la disparition progressive de son compagnon. L'affiche témoigne de la même économie de moyen dont font preuve les systèmes de soin et de santé à l'égard de l'épidémie du *SIDA*. Face à l'inaction des États et aux nombres de victimes toujours plus grands, l'installation précède, certes d'un élan et d'une conviction, mais marque surtout

l'époque de quelques faits décisifs comme le souligne Éric Watier : « Les œuvres de Félix Gonzalez-Torres exposées sur des panneaux publics constituent un cas exemplaire de la tension créative entre les deux domaines⁸ ». Les deux domaines en question se regroupent sous la sphère privée face à celle publique, comprenant le mode opératoire d'un affichage publicitaire. Walter Benjamin soulignait déjà un glissement et cette inversion de valeurs lorsqu'il définissait le rituel et l'explosibilité. Deux échelles en opposition, mais dont le lien s'est révélé unanime depuis. C'est pourquoi faire apparaître une parole située depuis un endroit aussi intime que chez soi semble adapté. Par la force des choses, il s'y lit la relation que chacun entretient aux livres, comme en atteste le livre *Roland, Walter, Mona, Georges, Virginia me sont tombés sur la tête*. Conçue par Maéva Prigent et Lalie Thébault Maviel, cette édition regroupe des photographies d'une cinquantaine de bibliothèques personnelles et anonymes. Le livre est composé de cahier encarté les uns dans les autres, mais les autrices ont choisi de ne pas en couper la chasse, laissant ainsi une gouttière débordante. Seul un élastique sert de reliure, insistant sur le fait que, comme une bibliothèque, le livre est amené à évoluer. Quant au titre, il fait référence aux auteurs qui ont pu sonder notre rapport à la lecture et à la façon de cohabiter avec elle. Il projette aussi l'image d'une étagère surchargée qui aurait cédé sous le poids de tous ces ouvrages. Dans ces environnements intimes, les livres sont parfois à même le sol ou entassés dans une caisse de vin. Accumuler des livres produits des interactions qui peuvent aussi révéler un peu de qui nous sommes. Cet ensemble réuni au sein d'une bibliothèque constitue un véritable outil, son observation active un rapport intime face à ces objets ordinaires.

La bibliothèque regroupe des sentiments entretenus avec les livres, mais sollicite aussi un rapport à tout autre chose, en lien avec des phénomènes difficiles à distinguer car nous cultivons une approche variée d'habiter un lieu.

Les tensions inhérentes liées à ces deux sphères ne font que soulever la question suivante : dans quelles conditions

produisons-nous des livres ? J'ai beau apprécier l'idée qu'une ramette de papier puisse être stockée sous un lit, cette présence laisse cours à une légère sensation d'invasion...

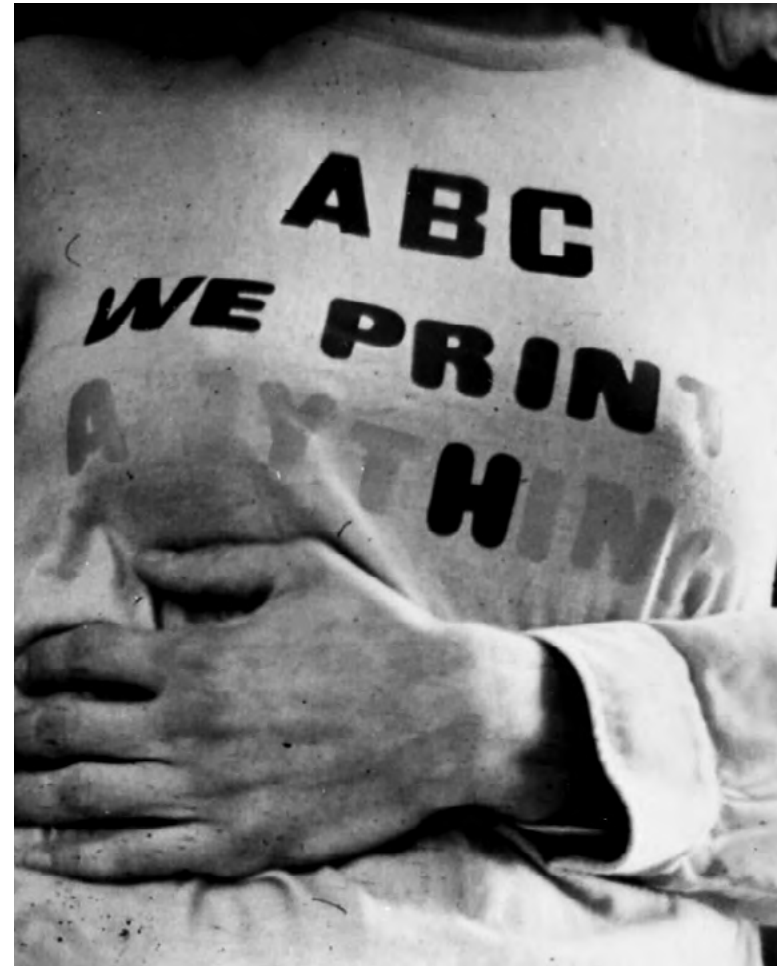
Pour qui a passé du temps à pratiquer le livre sait que de sa forme dépend un nombre déterminant d'interactions, d'ateliers et projets spécifiques impliquant d'autres corps. Ils peuvent trouver une place dans l'espace partagé, mais qu'en est-il à l'échelle de l'intime et de l'habitat ? Interroger ce territoire — des lieux de vie, de travail, de recherche — soulève des aspects cruciaux. On peut penser les choses ainsi : évoquer ce mode de vie apparaît presque occulte, pourtant avoir un espace pour créer délivre une réflexion sur la nécessité d'accès à ce lieu et des moyens financiers pour produire. Dans son livre *Zizanies*, la théoricienne et essayiste Clara Schulmann traduit un passage de *The Architect and the Housewife* de l'artiste Frances Stark. Le cadre posé par Schulmann noue une relation avec ce qui est aussi examiné par Frances Stark, à savoir les différents rôles que joue le genre dans la pratique artistique contemporaine. Elle raconte qu'au moment où Stark écrit ce texte « elle a 32 ans, ses questions ou problèmes sont multiples : comment vivre en tant qu'artiste, dans quel type d'espace travailler, comment s'en sortir financièrement, comment y surmonter une peine de cœur, bien manger, mieux dormir.⁹ »

La manière de séquencer travail et foyer demande des opérations pratiques et un lieu dédié, puisque comme l'a annoncé Virginia Wolf, une écriture est immanquablement informée de l'environnement entourant. L'idéal serait de pouvoir construire véritablement un espace, d'être en capacité de le fermer (grâce à une porte par exemple) et de dégager du temps à consacrer à une création. Voici tout le propos tenu dans *Un lieu à soi*, la nouvelle traduction de *A Room of One's Own*. Ce texte littéraire a été initié à partir de sa recherche sur la place des femmes dans le récit de fiction, coïncidant avec un cycle de conférences données par Wolf en 1928 à Cambridge. Il est considéré comme majeur parmi ceux qui traitent de la place et la condition des femmes dans la création. L'essai, tout en conservant des traces

de l'oralité initiale, est remanié pour la publication, mais six sujets sont clairement identifiables, un par chapitre.

Ces réalités et modes de fonctionnement déterminent des postures à l'inverse d'une logique de *work-in-progress*, cela revient à être en partie dedans et être en partie dehors, travailler tout le temps et jamais vraiment. L'extrait du texte *A comment by*, écrit en 2011 par le collectif d'artistes allemands Kleines posfordisches Drama, détaille le quotidien de nombreux *free-lances*. Une situation difficile et solitaire encadrée par des mots apparemment positifs comme « liberté » et « autonomie ». « Elle travaille désormais de manière flexible depuis son domicile, sans contrôle extérieur. Elle travaille quand elle le souhaite. Cependant, elle doit effectuer une quantité incalculable de travail pour une rémunération fixe. Cela signifie qu'elle ne fait que travailler à la maison. Le chemin vers le bureau pour lire les *e-mails* et répondre aux *e-mails* sur son ordinateur portable est devenu aussi routinier que le chemin vers la cuisine pour faire du café. Les tâches pour lesquelles elle est payée, celles qui sont effectuées et celles qui ne le sont pas, ne représentent qu'une petite partie de ce qu'elle fait à chaque fois. Organiser une réunion, faire la lessive, apprendre un nouveau programme, préparer le dîner, rédiger des factures, faire les courses, remplir sa déclaration d'impôts, réserver un vol, entretenir des contacts, montrer de l'intérêt... tout cela devient parfois trop pour elle. »

La parole rapportée d'artistes et de textes extrait de différents domaines examinant, entre autres choses, l'état d'esprit d'une condition, s'accompagne d'une plongée radicale dans l'altérité tout en étant immergée dans des situations similaires. Cet ensemble permet de voir plus clairement comment ce que nous faisons et comment nous travaillons est un patchwork de tâches et d'emplois. En apportant des éclairages critiques sur ce statut, ce sont les modes de vie et de fonctionnements de nombreux artistes qui sont éprouvés. Ces conditions matérielles dépliées autour du thème de l'apprentissage auto-organisé de certaines actions, à *priori* prosaïques, sont empreintes d'opérations plus complexes qui ne disent pas leur nom.



[. 2] Carolee Schneemann, *ABC — We Print Anything*, 1976.

L'une des méthodes plus tardives évoquées par Tobie Nathan pour rendre amoureux est finalement la formule qui reste la plus accessible. Cette technique populaire véhiculée entre le XIV^e et XV^e siècle pourra vous paraître lointaine, mais elle est en vérité un parent de la pomme d'amour. En allant cueillir ce fruit un vendredi matin, et après en avoir ôté les pépins, vous y ajouterez au centre l'inscription écrite sur un papier du nom de l'être aimé et au moins trois de ses cheveux qui serviront à fermer le petit billet. Puis, la pomme doit sécher au four pour être ensuite déposée sous le lit où dort la personne visée, sans qu'elle s'en aperçoive. Cette étape est la plus délicate, mais elle en garantie l'issue, en peu de temps, vous devriez recevoir des marques d'amour.

Selon Sarah Schulman : « [...] les histoires sont faites d'assemblages et de résonances¹⁰ ». Une nouvelle qui s'est révélée libératrice, dans celle-ci fabriquer des livres tient de l'équivalence alors même que cette histoire de pomme me suggère à nouveau le papier stocké au-dessous de mon lit.

- 1 Cécile Daumas et Anastasia Vécrin, entretien avec Tobie Nathan, « Il faut toujours être au moins trois pour obtenir une passion amoureuse », 2014.
- 2 Elorah Connil, *Tendres petites ruines, machette et jungle*, 2020.
- 3 Kasia Redzisz, résumé de l'œuvre *Timing*, 1973/1970 de Dóra Maurer, 2014, disponible sur le site de la Tate : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/maurer-timing-t14284> [31/05/21]
- 4 Stéphane Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel » in *Quant aux livres* (éd.) Art & Art et William Blake and Co. 2010, p.19.
- 5 Sara Ahmed, *Complaint and Survival*, posté le 23 mars 2020 sur le site : <https://feministkilljoys.com/2020/03/23/complaint-and-survival/> [1/12/2020].
- 6 ÜBER DAS VERHALTEN DES ALLGEMEINEN ZU ODER GEGENÜBER DEM BESONDEREN BEZIEHUNGSWEISE DES BESONDEREN ZU ORDER GEGENÜBER DEM ALLGEMEINEN [Sur le comportement du général envers ou par rapport au particulier ou du particulier envers par rapport au général]. Sous-titré « Ein Essay », Reykjavik, Verlag, 1972.
- 7 Carolee Schneemann, 2001. Citation extraite du site *Abyme* : <https://www.abyme.net/catalogue/abc/>.
- 8 Éric Watier, « Felix Gonzalez Torres : un art de la reproductibilité technique » sur le site de l'artiste : http://www.ericwatier.info/textes/felix-gonzalez-torres-un-art-de-la-reproductibilite-technique/#_ftn6 [22/12/2020]
- 9 Clara Schulmann, *Zizanies*, (éd.) Paraguay, 2020, p. 93.
- 10 Sarah Schulman, *Le conflit n'est pas une agression*, (éd.) B42, Coll. Culture, Paris, 2021, p. 15.

Table des matières

Comment se servir des livres pour investir autre chose ? 7

Chaîne 15

Salle d'attente 33

Tutoriel pour ronéotyper

Palette 45

Marge 71

Strates 93

Conversation avec *Phenicusa Press*,
Xavier Antin et Éric Watier

A, B, C 113

Bibliographie 138

Colophon 141

Bibliographie

Pour le livre

- ANTIN Xavier, *when “i” met “k”*, (éd.) Shelter Press, 2017.
- BRACONNAGES Atelier, *Une livre*, (coéd.) éditions P, isadT (institut supérieur des arts de Toulouse), les Abattoirs de Toulouse, 2014.
- BROGOWSKI Leszek, Préface de *La Revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, (éd.) Incertain Sens, Coll. Grise, 2015.
- CARRIÓN Ulises, *Quant aux livres/On books*, (éd.) Héros-Limte, Genève, 2008.
- BROGOWSKI Leszek, *Éditer l'Art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, (éd.) Transparence, Coll. Essais d'esthétique, 2010.
- MCEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, (coéd.) Le mot et le reste/BNF (Bibliothèque Nationale de France), 2012.
- PHILLPOT Clive, *Booktrek — Selected essays on artist's books*, (éd.) Lionel Bovier, 2013.

Pour l'art

- NEUMANN Clara, *Entre lieux communs et merveilles. Le Web comme espace de renaissance de l'esthétique conceptuelle*, (éd.) Haute école des arts du Rhin, Strasbourg, 2016.
- PARCOLLET Remi, « Exhibition views ? » dans la revue *Faire* n° 25, octobre 2020.
- SCHULMANN Clara, *Zizanies*, (éd.) Paraguay, Coll. *Essai*, 2020.

Pour la technique

- Association pour l'écologie du livre, *Le livre est-il écologique ?* (éd.) Wildproject, 2020.
- BOUDEAU Angélique, *Des cycles et des hommes. Le design graphique peut-il être écologique ?* Mémoire de DNSEP (éd.) Atelier Téméraire, 2016.
- PHILIZOT Vivien et SAINT-LOUBERT BIÉ, *Technique et design graphique. Outils, médias, savoirs*, (Co.) (coéd.) Haute école des arts du Rhin, et B42, 2020.

Pour la marge

- ALFONSI Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation. Construire les lignées d'un art queer*, (éd.) B42, Coll. *Culture*, 2019.
- BONJOUR Marion, *La liberté commence par l'autonomie. Recherche radicale pour la transgression en design graphique et en écoles d'art*, mémoire de DNSEP, ESADHar 2017 (éd.) Atelier Téméraire, 2019.
- ESCANDE Sebastien, *Underground Business. Cahier d'enquêtes sur les cultures en marges* (éd.) Barbapop, 2019.
- TRIGGS Teal, *Fanzines. La révolution du DIY* (éd.) PYRAMID, 2010.

Pour le féminisme

- BELPERRON Lise, « À titre gracieux. Édition et travail gratuit », dans la revue *Panthère première* n° 6, hiver 2021.
- LANGLAIS Solène, *NO MIRAGE. De la responsabilité des designers dans la relation image-norme*, mémoire de DNSEP, (éd.) Atelier Téméraire, 2019.
- The Natural Enemies of Books: A Messy History of Women in Printing and Typography*, (éd.) MMS (Maryam Fanni, Matilda Flodmark and Sara Kaaman), 2020.

Pour le langage

- BAILLY Jean-Christophe, *Naissance de la phrase* (éd.) Nous, 2020.
- MACÉ Marielle, *Nos cabanes*, (éd.) Verdier, 2019.

Pour l'économie

- CATIN Aurélie, *Notre condition, essai sur le salaire au travail artistique*, (éd.) Riots, 2020.
- BERTRAND Olivier, FONTAINE Clémence, HORTA Chloé, (dir.) *Comment survivre après l'école d'art ?* (éd.) Surfaces Utiles, 2020.
- COMETTI Jean-Pierre, QUINTANE Nathalie, (dir.) *L'art et l'argent*, (éd.) Amsterdam, 2017.

Pour la diffusion

- DUPEYRAT Jérôme, *Livres d'artistes : ce que l'édition fait à l'art, ce que l'art fait à l'édition*, (éd.) Tombolo Presses, 2017.
- DUPEYRAT Jérôme, SFAR Laurent, *La Bibliothèque grise — ch. 4 « Objets parlants »* (Coéd.) Captures et Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, Coll. *Digressions*, 2020.
- MOLLIER Jean-Yves, *Cette histoire des libraires et de la librairie, de tous commerces de textes et d'images, d'idées et de savoirs, des découvertes et d'imaginaires, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, (Coéd.) Imprimerie nationale et Actes Sud, 2021.
- MÉLOIS Clémentine, *Publier]... [Exposer. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, (éd.) ésbà Nîmes, 2009.

Pour l'amour

- CLARKE Phoebe, *Tabor*, (éd.) Sabot, Coll. *du Seum*, 2021.
- KRAUS Chris, *I love Dick*, (éd.) Flammarion, 2016.
- SCHULMAN Sarah, *Le conflit n'est pas une agression*, (éd.) B42, Coll. *Culture*, Paris, 2021.

Pour la maquette

- Δm✱ n° 3, publié par Bat, octobre 2012.
- A feminist issue 1*, (éd.) *Le Signe Documents*, Centre national du graphisme, septembre 2020.
- ANTIN Xavier, *Printing At Home*, 2010.
- HIGGINS Dick, *Foew&ombwhnw*, (éd.) something else press, 1969.

Colophon

Six lignes de chant d'amour et une prière

Else Bedoux

Mémoire de DNSEP à l'esba Nîmes dirigé par David Vallance en 2021.

La couverture est une capture d'écran du film *Bell, Book and Candle* (1958) de Richard Quine, c'est aussi l'image qui a été publiée sur le site de l'Esba de Lyon en 2018 lors d'une conférence donnée par Clara Schulmann. En me documentant sur cette essayiste, la phrase sous-titrée du film m'est apparue comme un reflet de ce dont il est question ici. Dans ce film, une sorcière souhaite secrètement tomber amoureuse, elle va ensorceler son voisin du dessus, un éditeur quinquagénaire sur le point de se marier. Cette scène [1:11:17] entre Kim Novak et James Stewart se déroule dans une bibliothèque...

Inserts

Duplicopieur Riso

Copieur laser Toshiba

Toners et cartouches Riso/Affiche Riso « Il faut rendre à César ce qui est à César & À tout le monde ce qui est à tout le monde. » Éric Watier, 2019.

Massicot/Affiche du *Festival Intergalactique de l'image Alternative*, Bonjour Grisaille, 2020.

Supports chevalets présentoirs à livre/Revue *Une livre*, 2014.

Caisse/Sérigraphie *Cross Pollination II*, Atelier McClean, 2018.

Typographies

Starling by William Starling Burgess, Victor Lardent et Stanley Morison

Akzidenz-Grotesk by Günter Gerhard Lange et divers

Papiers

Munken Print White 80 gr.

Novak mat 115 gr.

Condat gloss blanc 150 gr.

Couverture en sérigraphie sur Olin regular blanc 250 gr.

Pages 83, 84, 85, 86 extraits de *Fanzines. La révolution du DIY* par Teal Triggs, (éd.) PYRAMID, 2010, p. 73, 156, 167, 128.

Pages 119, 120, 121, 122 extraits de « Black and White in Color » de Ralph M. Hattersley Jr. dans *Eros* n° 4, hiver 1962, p. 77, 76, 73, 80.

Impressions laser

Ateliers d'édition de l'esba Nîmes

Impressions ronéo et Riso

Atelier Karbone, Montpellier

Impression des inserts photographiques

Esba-Moco Montpellier

À David Vallance, avec toute ma reconnaissance, pour son accompagnement et ses précieux conseils. Je remercie également Éric Watier, Xavier Antin, Maïder Fortuné, Annalisa Bertoni, Jean-Marc Cerino, Thomas Ducrocq, ainsi que toutes les autres personnes qui se sont montrés si disponibles et encourageantes dans les prémices de cette recherche. À ceux et celles qui m'ont aidé, merci pour leurs
patiences.



