

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

Parcours - cultures de l'écrit et de l'image

De l'œuvre au document, le livre d'artiste : lieux de conservation et usages

Aurélie PIGNON

Sous la direction d'Elisavet DOULKARIDOU,
Attachée temporaire d'enseignement et de recherche

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude aux bibliothécaires rencontrés et interrogés dans le cadre de cette enquête.

Tout particulièrement à Cécile POCHEAU-LESTEVEN, conservatrice des estampes contemporaines et des livres d'artistes à la BnF, pour sa générosité et ses précieux conseils.

A Jenny GIL, sans qui l'accès aux documents n'aurait pas été possible.

Je remercie enfin Elisavet DOULKARIDOU d'avoir accompagné ce mémoire.

En hommage à Christian Boltanski

Résumé :

Les artist's books apparus dans les années 1960 sont des œuvres d'art prenant la forme d'un livre ordinaire. C'est-à-dire un dispositif marqué par une tradition d'enregistrement ou de vecteur d'informations. Ces livres peuvent donc aussi être regardés comme des documents : des sources, des traces, des résultats de recherche etc. De fait, les lieux où ils sont présents accueillent en leur sein des livres conçus dans un contexte artistique qui se veulent pourtant communs, empruntant aux autres catégories d'ouvrage, et ayant des thèmes vastes et variés pouvant parfois représenter un intérêt en dehors de leur valeur d'œuvre ou du domaine de l'art. Cette hybridité amène à une diversité de traitements mais aussi de regards possibles les concernant. La dissémination des artist's books, dans les lieux de conservation en France, a été vérifiée grâce à une recherche catalogue menée sur un corpus de 100 titres préalablement étudiés.

Descripteurs : *Livres d'artistes, artist's books, art en bibliothèque, document, œuvre d'art, documentation*

Abstract :

Artist's books appeared in the 1960s, they are artworks in the form of ordinary books. That is to say, a device marked by a tradition of recording or conveying information. These books can also be seen as documents: sources, traces, research results etc. In fact, places where they are kept host books conceived in an artistic context that are nevertheless common, reproducing other categories of work, and having vast and varied themes that can sometimes represent an interest besides their value as works of art or the field of art. This hybridity leads to a diversity of treatment and regard to them. The dissemination of artist's books in French places of conservation was verified through a catalogue search carried out on a corpus of 100 titles previously studied.

Keywords : *artist's books, artists' books, art in libraries, document, artwork, documentation*

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** » disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105,

Sommaire

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	6
SIGLES ET ABRÉVIATIONS	9
INTRODUCTION	11
PARTIE 1 : L'ARTIST'S BOOK COMME CONTENANT INFORMATIF	17
Chapitre 1 : L'art contemporain, le livre et la notion de document	19
<i>La recherche comme démarche artistique</i>	19
<i>Les artist's books et le livre</i>	20
Chapitre 2 : Une œuvre sous forme de document	29
<i>Le dossier d'archive</i>	30
<i>Les documents d'archive</i>	31
<i>Le classeur</i>	32
<i>L'Encyclopédie</i>	33
<i>L'Atlas</i>	34
<i>La liste</i>	34
<i>Le carnet d'étude / document de travail</i>	35
<i>Le journal intime / le journal de bord</i>	35
<i>La photographie documentaire</i>	36
<i>Document multi-support</i>	37
Chapitre 3 : Contenu documentaire des artist's books	39
000 – <i>Généralité / informatique / information / communication</i>	39
100 – <i>Philosophie / psychologie</i>	40
200 – <i>Religion</i>	42
300 – <i>Sciences sociales</i>	43
400 – <i>Langues</i>	43
500 – <i>Sciences de la nature</i>	44
600 – <i>Sciences appliquées</i>	46
700 – <i>Arts, Sports, Loisirs</i>	46
800 – <i>Littérature</i>	46
900 – <i>Histoire / géographie</i>	47

Chapitre 4 : La dimension méta-artistique des <i>artist's books</i>	49
<i>Le méta-art</i>	49
<i>Traces de performance ou d'une autre œuvre</i>	51
<i>Catalogue d'exposition</i>	52
<i>Catalogue</i>	53
<i>Carnet d'exposition</i>	53
<i>Sources secondaires</i>	54
<i>Une forme réflexive</i>	56
Chapitre 5 : Fictionnalisation liée au statut d'œuvre	59
<i>Les titres trompeurs</i>	59
<i>Comment croire l'information donnée ?</i>	61
<i>Altération de documents</i>	62
<i>Les <i>artist's books</i> rééditant</i>	63
PARTIE 2 : RÉCEPTION ET USAGES DES <i>ARTIST'S BOOKS</i>	67
Chapitre 1 : Où sont les <i>artist's books</i> en France ?	69
<i>Méthodologie de l'enquête</i>	69
<i>Les bibliothèques principales</i>	71
<i>Types de lieux</i>	72
<i>Un enjeu de diffusion</i>	74
<i>Domaine de classement</i>	77
Chapitre 2 : Documenter les <i>Artist's books</i>	81
<i>Le catalogage</i>	81
<i>Discours d'exposition</i>	85
Chapitre 3 : Une conservation plus ou moins sacralisée	87
<i>La conception de l'institution</i>	87
<i>Condition de conservation</i>	88
<i>Condition de consultation</i>	90
Chapitre 4 : Le regard du public	93
<i>Le regard du lecteur</i>	93
<i>Pourquoi ces livres sont collectés ?</i>	93
<i>Pourquoi ces livres sont consultés ?</i>	94

<i>Vers d'autres usages</i>	96
CONCLUSION	99
CORPUS	101
BIBLIOGRAPHIE	108
ANNEXES	115
1 – Liste des questions les plus souvent posées lors des entretiens	115
2 – Exemple des entrées de la base de données	116
TABLE DES MATIÈRES	117
VOLUME D'ILLUSTRATIONS	121

Sigles et abréviations

BBF : Bulletin des bibliothèques de France

BnF : Bibliothèque nationale de France

Bpi : Bibliothèque publique d'information

CCBMN : Catalogue collectif des bibliothèques des musées nationaux

CDD : Classification décimale Dewey

Cdla : Centre du livre d'artiste (Saint-Yrieix-la-Perche, 87)

CLA : Cabinet du livre d'artiste (Rennes)

Cnap : Centre national des arts plastiques

Cneai : Centre national édition art image

Ensba : École nationale supérieure des Beaux-Arts

Enssib : École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques

Esam : École supérieur d'arts et médias

FRAC : Fonds régional d'art contemporain

LA : Livres d'artistes

MoMA : Museum of Modern Art (musée d'art moderne et contemporain de New York)

NRF : La Nouvelle Revue française

PACA : Provence-Alpes-Côte d'Azur

SIGB : Système intégré de gestion de bibliothèque

INTRODUCTION

Kant définissait le livre de cette façon :

Un livre est un écrit (manuscrit ou imprimé de peu ou de beaucoup de feuilles, peu importe ici), représentant un discours que quelqu'un adresse au public au moyen de signes visibles du langage.¹

Il en fait donc un vecteur d'idées, une trace de la pensée². Roger Chartier, dans ses cours au collège de France³ rappelle la double nature du livre : à la fois objet matériel et discours. Le livre a donc dans sa forme, son concept l'idée de contenir et transmettre des informations.

Le 19 novembre 1964, un comité d'experts gouvernementaux réuni par l'UNESCO publie des recommandations afin de normaliser les statistiques internationales relatives à l'édition. La définition du livre est la suivante :

Un livre est une publication non périodique imprimée comptant au moins 49 pages, pages de couverture non comprises, éditée dans le pays et offerte au public.⁴

Ce qui exclut les brochures, de 5 à 48 pages, les publications éphémères ou publicitaires, la musique ou la cartographie. Cette définition qui n'est pas intellectuelle, mais pratique, inclut donc une limite de pages, arbitraire, pour distinguer le livre de la brochure. Cette distinction est cependant apparue nécessaire pour évaluer les pratiques de lecture et la production imprimée⁵. En effet, un autre aspect de cette définition est l'importance que le livre soit *imprimé*. Dans un contexte où la plupart des publications reliées sont imprimées, avec une norme qui s'inscrit dans une logique de marché et de statistiques, il est anodin que ce critère soit mis en avant. Mais dans ce cas, que sont ces codex qui ne sont pas produits mécaniquement tels que les manuscrits ou autres livres artisanaux ? Cette bipartition, certes un peu extrême, serait intéressante pour cette étude puisqu'elle permettrait de faire une distinction entre les *artist's books*, qui utilisent le livre comme concept et forme. Et les livres d'artistes qui utilisent le livre comme objet où l'aspect formel

¹ I. KANT, *Éléments métaphysiques de la doctrine du droit (première partie de la Métaphysique des moeurs), suivis d'un Essai philosophique sur la paix perpétuelle et d'autres petits écrits relatifs au droit naturel*, J. Barni (trad.), Paris, A. Durand, 1853, p. 131-132

² L. BROGOWSKI, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, 2^e éd., Rennes, Éditions Incertain Sens, 2016

³ R. CHARTIER, « Qu'est-ce qu'un livre ? », sur *Collège de France*, 2009 (en ligne : <https://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/course-2009-2010.htm> ; consulté le 24 mai 2021)

⁴ « Recommandation concernant la normalisation internationale des statistiques de l'édition de livres et de périodiques », sur *UNESCO*, 19 novembre 1964 (en ligne : http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html ; consulté le 24 mai 2021)

⁵ C. ROYNEAU, B. RAYMOND et M.-T. DOUGNAC, « La normalisation internationale des statistiques de l'édition de livres et de périodiques », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1^{er} janvier 1965 (en ligne : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1965-03-0073-002> ; consulté le 24 mai 2021)

prévaut⁶ : livre illustré, livre artisanal etc. L'ensemble est régulièrement désigné en français par « livres d'artistes ». Pour asseoir la distinction, le choix est ici fait d'utiliser les termes *artist's book* et ainsi mimer la séparation qui existe – relativement – dans le monde anglophone⁷.

Cependant le critère « au moins 49 pages », est problématique. Dans le catalogue des livres de l'artiste Sol LeWitt⁸ sur les 76 ouvrages cités, 14 sont des participations à des numéros de revues ou des projets collectifs. Parmi ses livres à proprement parler, 62 donc, on ne trouve que 19 livres avec plus de 49 pages. Les autres sont des brochures avec moins de pages, parfois de simples feuilles pliées et non reliées. Donc dans ce qui est appelé la production de livres d'artistes de Sol LeWitt seul 30% sont des livres selon la définition normative du livre. Mais, fait encore plus notable, la plupart des livres d'Edward Ruscha, artiste présenté comme l'homme paradigmatique du livre d'artiste n'ont (que) 48 pages. L'appellation *livre* est donc là encore problématique. Ces disparités peuvent expliquer pourquoi le terme *publication d'artiste* est de plus en plus employé.

Est ici entendu par *artist's books*, des livres intégralement conçus par un artiste avec les moyens mécaniques traditionnellement utilisés pour faire un livre, dans l'idée de produire une œuvre originale et multiple. Donc ni un livre objet, ni un livre artisanal, ni un livre illustré, ni un catalogue. Sous livre sont ici réunis exclusivement les publications non périodiques ayant une suite de pages, sans nombre minimal, reliées ensemble par un moyen quelconque. À la frontière du monde de l'art et sa pratique, elles évoluent pourtant dans le milieu du livre, ses lieux, son marché et ses usages. C'est-à-dire diffusées à un prix accessible (généralement moins de 50 € au lancement), grâce à un tirage le plus large possible.

Mais l'art résiste à toute tentative de normalisation, d'autant plus que l'art contemporain est volontairement transgressif remettant sans cesse les critères en cause. En effet, dans les fonds de livres d'artistes en France, les gestionnaires ont intégré tout type d'objets : outre les *brochures* déjà mentionnées et les livres artisanaux, il y a des briques, des stylos, des fleurs, des disques vinyles... Pourtant, c'est aussi le propre des livres d'être classés, par format, genre, type, thème, contenu... Chacun adopte son modèle de classement, mais chacun organise sa bibliothèque, sa librairie, son rayon, son étagère afin de s'y retrouver. En effet, le classement est un moyen d'appréhender le monde et de le rendre intelligible et

⁶ Leszek Brogowski clamait : "à mille euros, un livre qui vient de sortir, ce n'est pas un livre : c'est un objet d'art [...] Quand on ne peut pas prendre un livre dans les mains, ce n'est pas un livre. Quand on ne peut pas le feuilleter, ce n'est pas un livre : c'est un objet. C. MÉLOIS (éd.), *Publier]...[Exposer. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Nîmes, Ecole supérieure des beaux-arts, 2012, p. 184-185, Les débats

⁷ À l'origine, une distinction de sens existe entre « livre d'artiste » – terme français employé pour désigner dans le monde anglophone les beaux livres issus de la tradition de bibliophilie européenne – et « Artist's Book ». Mais cela disparaît lors de la traduction.

⁸ G. MAFFEI et E. D. DONNO, *Sol Lewitt: Artist's Books*, Sant'Eraclio di Foligno, Corraini Editore, 2010

maîtrisable⁹. Le classement fait donc partie de l'histoire du livre dans laquelle s'inscrivent les *artist's books*.

Finalement ne serait-ce pas le lieu de conservation/dépôt qui *fait* le livre d'artiste ? Faute de définition consensuelle, chaque lieu pose des frontières plus ou moins poreuses ou prône au contraire l'absence de frontières de sorte que des ouvrages qui pourraient correspondre à des *artist's books* sont disséminés dans divers rayons ou départements d'une même bibliothèque, parfois séparant les livres de certains artistes. Est-ce parce que le concept derrière ces livres en apparence normaux échappe au personnel ou est-ce parce que leur contenu recoupe des thèmes et des sujets si variables qu'ils ont une place avec d'autres documents ?

Anne Mœglin-Delcroix fait du rapport entre le livresque et l'art le cœur de sa problématique. Mais elle refuse d'accentuer la dichotomie contenant / contenu et de ne voir dans le livre que le contenant d'une idée. Elle interroge au contraire la forme artistique du livre dans son rapport être livre et être œuvre¹⁰. Johanna Drucker note aussi que les artistes ont exploité la forme du livre y compris son potentiel documentaire¹¹. Enfin, Laurence Corbel voit certains de ces livres comme porteurs d'un discours sur l'art¹².

L'*artist's book* utiliserait donc un dispositif documentaire, le livre, pour faire œuvre. Le terme dispositif est à prendre au sens que Theodor Adorno lui-donne :

J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants¹³.

La forme livresque est donc en elle-même un contrôle venant conditionner la réalisation de l'*artist's book*. Philippe Ortel, reprenant les idées de Bernard Vouilloux, décrit le dispositif comme « une matrice d'interactions potentielles, ou, plus simplement encore une matrice interactionnelle »¹⁴. Interaction dans et au-delà de l'œuvre, guidant jusqu'à sa réception et son usage. Usage qui dans le cas du livre ordinaire est généralement celui d'un document : consultation facile, accessibilité, mise à disposition, lieu de savoir, circulation etc.

Est entendu par document « un ensemble cohérent, stable et fini d'informations structurées et lisibles à usage défini, quel qu'en soit le support »¹⁵. Le document est

⁹ R. T. PÉDAUQUE, « Document : forme, signe et médium, les re-formulations du numérique », 2003, p. 12

¹⁰ A. MÆGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*, 2^e éd., Paris, Le mot et le reste & Bibliothèque nationale de France, 2011

¹¹ J. DRUCKER, *The Century of Artists' Books*, New-York, Granary Books, 1995, chap. The Book as Document p. 335

¹² L. CORBEL, *Le discours de l'art : écrits d'artistes, 1960-1980*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, chap. IV

¹³ G. AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2006), Paris, Payot et Rivages, 2014, p. 31

¹⁴ *Discours, image, dispositif : Penser la représentation 2*, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 6

¹⁵ S. CACALY, Y. LE COADIC (dir.), *Dictionnaire de l'information*, 3^e éd, Paris, Armand Colin, 2008, p. 77

donc un support d'information fini, tangible, stable, structuré et rédigé dans un but précis. Dans le cas d'une œuvre, seule sa manifestation matérielle, en fait un document. L'objet livre est donc un document alors que l'œuvre est une idée¹⁶ ; « seule son ombre apparaît sur la page de tel ou tel livre concret. »¹⁷ note Ivan Illich. Anne Mœglin-Delcroix théorise pourtant une « indissociation entre le sujet du livre et son mode de présentation livresque, entre la signification et sa manifestation, qui est la marque de l'œuvre d'art et qui fait que le livre n'a pas une forme, mais est une forme. »¹⁸ L'œuvre est donc intrinsèque au livre et incarnée dans cette forme, faisant de l'*artist's book* un trompe-l'œil parmi les livres ordinaires.

L'opposition entre art et documentation est traditionnelle dans l'histoire de l'art, bien que toujours problématique. Erwin Panofsky, dans « L'histoire de l'art est une discipline humaniste » faisait une distinction entre monument et document, les deux étant séparés par une intention : celle d'être perçue esthétiquement pour l'œuvre d'art, servir un but pratique pour un quelconque objet. Le document fait donc partie des objets pratiques ayant pour fonction de véhiculer des informations. Bertrand Gauguet établit lui une distinction : alors que l'œuvre est active et ouverte, le document est inactif et fermé ; alors que l'œuvre se rattache au présent, le document se rattache au passé ; l'œuvre propose une expérience, le document une consultation¹⁹. Mais Erwin Panofsky rappelle aussi que « tout ce qui est « monument » pour quelqu'un sert de « document » à quelque autre, et inversement. »²⁰. Mais pour lui, l'œuvre d'art est *en un sens* un vecteur d'information (idée) et un appareil (une forme)²¹. Il conclut cependant : « On ne peut pas et l'on ne doit pas, tenter de définir le moment précis où soit un appareil, soit un véhicule d'informations commence à devenir une œuvre d'art. »²² puisque la démarcation dépend de l'intention des créateurs, intention variable qui ne peut pas être appréciée scientifiquement.

Or l'intention est précisément ce qui distingue, dans la définition proposée par Anne Mœglin-Delcroix, l'*artist's book* des autres livres. C'est pourquoi cette dernière se pose très vite l'épineuse question : « que faire des œuvres qui se présentent comme des documents ? »²³. Anne Bénichou, parle au contraire d'une réévaluation du rapport

¹⁶ Cet aspect est un fondement de l'art conceptuel, notamment prôné par Joseph Kosuth, dont une des œuvres les plus connues s'intitule *Art as idea as idea* (série réalisée dans les années 1960) et cherche à montrer l'égalité entre le mot et sa définition, l'objet et donc l'idée de l'œuvre d'art.

¹⁷ I. ILLICH, *Du lisible au visible : La Naissance du texte, un commentaire du «Didascalicon» de Hugues de Saint-Victor*, Paris, Cerf, 1991, p. 142

¹⁸ A. MŒGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste (2011)*, op. cit., p. 52

¹⁹ B. GAUGUET, « Sur quelques problématiques du document dans les pratiques artistiques sur internet », dans *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, les Presses du réel, 2010, p. 174

²⁰ E. PANOSKY, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste » (1969), dans *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Folio Gallimard, 2014, p. 56

²¹ *Ibid.*, p. 59

²² *Id.*

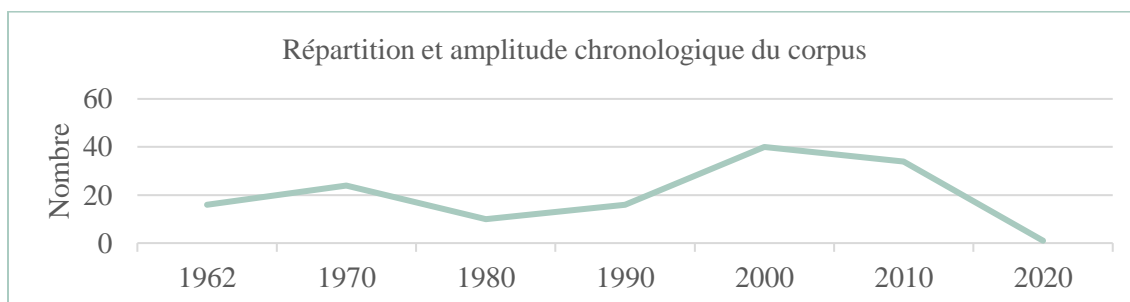
²³ A. MŒGLIN-DELCROIX, « L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste – les termes d'un paradoxe », dans *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, les Presses du réel, 2010, p. 26

œuvre / document dans l'art contemporain, ces deux termes ne s'excluent plus l'un l'autre mais peuvent au contraire se superposer. Malgré les divergences de comportements et de lieux traditionnels de conservation, les documents désormais esthétisés sont traités comme des œuvres par les artistes : soit en complétant un projet plus large (documentation de performance ou installation), soit en donnant à la documentation des qualités esthétiques, soit car la documentation reconstruit une œuvre fictive²⁴.

Ce mémoire s'inscrit dans l'actualisation d'un mémoire précédent²⁵ qui parlait de la gestion des bibliothèques pour remonter vers ces livres particuliers. Celui-ci s'inscrit dans une nouvelle approche qui consiste à partir des livres, de leur contenu et spécificités pour remonter jusqu'à leur lieu de conservation. Afin de se demander si les *artist's books* pris en charge dans les institutions françaises sont considérés comme des œuvres ou des documents.

Le point de départ est l'hypothèse que les *artist's books* en tant que documents recoupent des thèmes non artistiques et ont une valeur²⁶ en dehors du champ de l'art. Le choix a été fait de travailler sur un corpus clôt pour comprendre où sont ces livres et tenter d'expliquer ces disparités. Nécessairement, le choix du corpus s'est heurté encore et toujours aux questions définitionnelles. Le corpus a été construit à partir du fonds du FRAC Occitanie²⁷, ce parti pris a permis de se confronter aux frontières et de mettre en avant que les livres touchés par la classification « livre d'artiste »²⁸ varient énormément d'un lieu à l'autre. Cette disparité fait aussi partie de la démarche de recherche.

Les titres sélectionnés l'ont été pour leur valeur historique ou leur thème. Le corpus est ainsi composé de 100 livres²⁹ édités entre 1962 et 2020, la répartition est la suivante (les titres ont été regroupés par décennie de publication) :



²⁴ A. BÉNICHOU, « Ces documents qui sont aussi des œuvres », dans *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, les Presses du réel, 2010

²⁵ A. PIGNON, *Les livres d'artistes en bibliothèque*, Villeurbanne, Enssib, 2020

²⁶ Ici à entendre comme estime, usage.

²⁷ Il a ensuite été légèrement adapté pour des questions d'accessibilités et faire face aux six mois de fermeture.

²⁸ Termes généralement employés pour nommer ces livres, malgré les confusions qu'ils engendrent.

²⁹ Une liste de tous les livres du corpus ainsi que leurs rééditions est insérée p. 95. Pour alléger les notes de bas de pages, les livres du corpus n'y sont pas référencés.

Cela couvre environ 80 maisons d'éditions et plus de 70 artistes/auteurs. La maison d'édition Onestar Press est présente avec 10 livres, puisque les PDF des ouvrages étant en ligne ils étaient plus accessibles. Les éditions Incertains sens sont présentes via 7 titres puisqu'elles sont très valorisées scientifiquement et donc assez accessibles en bibliothèque. Plusieurs livres d'un même auteur ont parfois été choisis, c'est le cas pour Christian Boltanski (11 livres), Marcel Broodthaers (2 livres), Sophie Calle (5 livres), Paul-Armand Gette (4 livres), Sharon Kivland (2 livres), Annette Messager (3 livres), Michalis Pichler (3 livres) et Edward Ruscha (5 livres). Un certain nombre de livres sont des ouvrages collectifs. Pour évaluer la représentativité en bibliothèque, le choix a été fait de prendre en compte les rééditions de ces titres. Une vingtaine de livres du corpus ont ainsi été réédités, souvent une décennie après, par une maison d'édition différente. Les livres ont été dans 60 cas édités en France, pour les autres il s'agit essentiellement d'édition : belges, suisses, allemandes, anglaises ou états-uniennes. Ils ont en moyenne 134 pages, celui qui en a le moins en a 8 et celui qui en a le plus en a 1016. 34 éditions ont moins de 49 pages, elles seraient donc exclues selon la définition de l'UNESCO.

Le corpus choisi semble donc représentatif de la production *d'artist's books*³⁰.

Ce corpus est valable durant tout le mémoire. Ce dernier est divisé en deux parties. La première s'attache à montrer pourquoi ces livres, par leur forme et leur contenu peuvent aussi bien être considérés comme des œuvres que comme des documents. La seconde interroge la réception de ces livres dans les institutions en France, notamment en regardant où ils sont. Cela afin de vérifier si le lieu de conservation induit une réception plus tournée vers l'œuvre ou vers le document.

³⁰ Un volume d'illustrations est inséré en fin de fichier p.118, il est divisé en chapitres et reprend l'ordre dans lequel les livres sont mentionnés. Les ouvrages illustrés sont suivis d'un astérisque.

PARTIE 1 : L'ARTIST'S BOOK COMME CONTENANT INFORMATIF

Des divers instruments de l'Homme, le plus étonnant est sans doute le livre. Les autres sont des extensions de son corps. Le microscope, le télescope sont des extensions de sa vision ; le téléphone est une extension de sa voix ; nous avons ensuite la charrue et l'épée, extensions de son bras. Mais le livre, c'est autre chose : le livre est une extension de la mémoire et de l'imagination.³¹

– Jorge Luis Borges

³¹ J. L. BORGES, « El libro », dans *Borges Oral*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 9 *De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.* ; traduit par F. BÁEZ, *Histoire universelle de la destruction des livres*, Paris, Fayard, 2008, p. 24

CHAPITRE 1 : L'ART CONTEMPORAIN, LE LIVRE ET LA NOTION DE DOCUMENT

La recherche comme démarche artistique

Selon Claude Lévi-Strauss, l'art est, en un sens, toujours lié à la connaissance scientifique car figurer ou produire un objet implique de le connaître :

L'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance.³²

Claude Lévi-Strauss parle plutôt des beaux-arts mais l'aspect scientifique et la recherche prennent une réelle importance avec les mouvements tels que l'art conceptuel – avec lequel naît bon nombre d'*artist's books*.

Dès lors, les œuvres sont souvent produites par des artistes pluridisciplinaires ayant un solide bagage culturel, scientifique ou philosophique. Ce qui mène à des œuvres, qui, pour être appréciées, nécessitent une connaissance préalable similaire à celle de l'auteur. Ce brouillage des frontières est recherché par les artistes à l'image de Paul-Armand Gette qui indique :

La recherche qui était le moteur dans le domaine des sciences pouvait être exactement le même moteur d'une recherche s'exerçant dans un autre domaine, en l'occurrence celui de l'art. [...] Pourquoi ne pas appliquer les mêmes méthodes ?³³

C'est le cas par exemple de nombreux artistes du corpus qui produisent une œuvre après une recherche ou un savoir emmagasiné : Bernar Venet et ses diagrammes mathématiques, Sharon Kivland et la psychanalyse freudienne. Beaucoup ont la même démarche, le même sujet et les mêmes sources que d'autres chercheurs s'inscrivant dans un contexte plus académique. De plus, nombre d'artistes adoptent une méthodologie similaire à celle des chercheurs : enquête sur le terrain, annotations, publications de sources, notes d'observations, carnet de croquis... Certains, comme Sharon Kivland, ont même une activité annexe dans la recherche ou l'enseignement.

The long Godbeye de Benoit Maire* est un exemple de cela. C'est un livre complexe qui a de fortes implications philosophiques. Le livre contient en son sein, des œuvres, un poème mais aussi un essai philosophique dont le travail de traduction est mis en avant. Dans les premières pages un texte est sans cesse repris, mais il

³² C. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 33

³³ D. MATHIEU (éd.), *Paul-Armand Gette : Un goût certain pour la publication*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2012, p. 32

manque des lettres, donnant l'impression que les mots volent sur la page rendant la lecture difficile. L'ensemble est assez obscur à comprendre.

Les *artist's books* et le livre

Une tradition d'enregistrement

Jorge Luis Borges le rappelle : le livre est un médium traditionnellement utilisé pour fixer la pensée. Le livre est par définition une forme documentaire, lorsque les artistes la choisissent, ils choisissent aussi un vecteur d'informations, c'est-à-dire, une forme qui matérialise leurs idées. Anne Mœglin-Delcroix, souligne que la forme livresque « somme fonction traditionnelle d'enregistrement et de conservation des faits » et « mobilise des stratégies artistiques qui empruntent à la documentation ces méthodes d'inventaire, d'archivage et de conservation des données »³⁴. À ce titre, Seth Siegelaub, éditeur important pour les *artist's books* liés à l'art conceptuel, considère le livre comme un « *container of information* »³⁵, il conçoit donc le livre comme un vecteur, un véhicule³⁶. Contemporains des théories de Mac Luhan, les artistes conceptuels se sont emparés des théories de la science de la communication. Dans l'art conceptuel, la notion d'*information* devient centrale : elle est l'œuvre même, de son idée à sa réalisation plastique³⁷ – qui n'est plus nécessaire. Or, si la matérialisation de l'œuvre, donc de l'idée, se fait via le livre (ou autre support : mur, cadre...), celui-ci n'est pas l'œuvre, mais un vecteur, un support d'information, un document. À ce titre, une exposition organisée par Kynaston McShine en 1970 au MoMA à New-York s'intitulait « Information ». Elle démontrait l'exploration par les artistes des, alors nouveaux, moyens de communications (mais aussi de l'actualité, dont la guerre du Vietnam). C'était une des premières expositions d'envergure d'art conceptuel. Son catalogue regroupait des œuvres originales, une par page, de divers artistes : photographies, sondages, croquis, partitions d'intervention etc ; certaines n'étaient pas exposées³⁸.

L'aspect qui illustre cette volonté de transmettre une idée le plus largement possible est la pluralité des langues utilisées dans les livres. Parmi les livres du corpus, 21 sont multilingues, avec une prédominance pour l'anglais. Ceux de Seth Siegelaub sont assez remarquables : même les titres sont en plusieurs langues : *July, August, September 1969 / Juillet, Août, Septembre 1969 / July, August, September 1969*, ou *Roodborst territorium / Sculptuur 1969. Rotkehlchenterritorium / Skulptur 1969. Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture 1969. Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1969*. Dans la plupart des cas, il s'agit du texte original qui est ensuite

³⁴ A. MÆGLIN-DELCROIX, « L'artiste en archiviste », *op. cit.*, p. 25

³⁵ A. MÆGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste (2011)*, *op. cit.*, p. 158

³⁶ Ce qu'il confirme 40 ans plus tard d'après *Id.*

³⁷ A. MORTU, « L'information et la réception des œuvres conceptuelles », *Marges*, n° 27, n° 2, 2018, p. 96-107

³⁸ K. MCSHINE, *INFORMATION*, New York, The Museum of Modern Art, 1970

traduit. Parfois comme dans *Games at the Cedilla* de George Brecht, ce sont les documents eux-mêmes qui sont réunis en plusieurs langues (et non traduits).

Le paratexte

La forme livre, au-delà du codex est aussi dotée d'outils qui en facilite l'appréhension : table des matières, numérotation des pages, préface etc. Gérard Genette définit le paratexte ainsi : « Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. »³⁹, le mot « texte » peut être remplacé par œuvre pour que la définition s'applique aux *artist's books*. Ici, il ne sera question que du péritexte (dans le livre).

Le livre s'est fixé dans une forme qui contient les éléments nécessaires à son identification au sein même de l'œuvre, créant un ensemble autonome. L'occasion de se demander si ces livres nés avec les avant-gardes et leur volonté de renouveau ont respecté cette tradition. Contrairement aux écrivains, les artistes *font* le livre, déterminent sa conception – même lorsqu'il y a collaboration avec un éditeur autre, le contenu est à priori tributaire de la forme. On peut donc supposer que tout ce qui est dans le livre relève d'un choix. Certes la forme livresque, soumise au dépôt légal, est en France, normée et encadrée par la loi⁴⁰ : les mentions d'éditeur, d'imprimeur, de date, de prix et d'ISBN sont obligatoires depuis 1995. Ce qui n'est pas le cas du titre ou de l'auteur. Mais les *artist's books* évoluent plutôt dans le milieu de l'art où la transgression des normes, déjà peu présentes, est courante. Ce sont souvent des petites éditions, ou auto-éditions distribuées en marge ; lorsque les éditeurs sont des galeristes, ils n'entendent pas forcément l'utilité de déposer. De plus, ces livres sont nés dans les années 1960 et beaucoup sont édités à l'étranger ou les mentions légales divergent et/ou sont moins strictes⁴¹.

Pour ce faire, les indications bibliographiques présentes sur les livres du corpus ont été analysées. Ont été regardés : la couverture, la page de titre et le dos⁴². Seulement 5 livres n'ont aucun élément d'identification situés à ces endroits-là. Ce sont des livres qui sont des compilations, données sans éléments de contexte. Dans 3 cas l'identification peut se faire grâce au colophon, sans doute pour faire suite aux mentions obligatoires dans une optique de diffusion. Donc deux livres, l'édition originale de *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance* de Christian Boltanski et le volume artistique du rapport annuel de Ringier de 2017 réalisé par Katja Novitskova sont plus difficilement identifiables. Ces deux

³⁹ G. GENETTE, *Seuils* (1987), Paris, Le Seuil, 2014

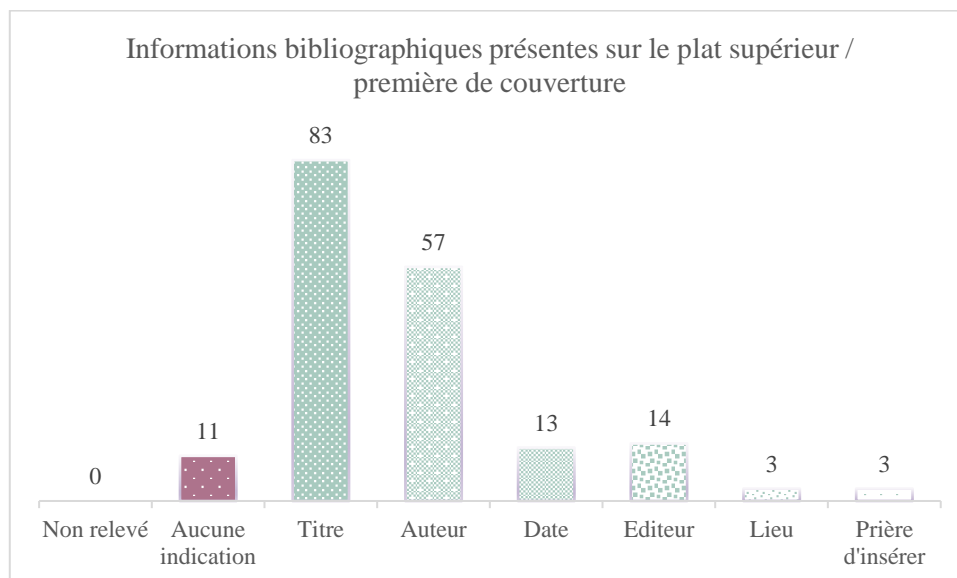
⁴⁰ « Arrêté du 12 janvier 1995 fixant les mentions obligatoires devant figurer sur les documents imprimés, graphiques et photographiques soumis au dépôt légal », s. d.

⁴¹ La bibliothèque du congrès aux États-Unis avait par exemple rejeté le livre d'Edward Ruscha, *Twentysix gasoline stations*.

⁴² Suite aux divers moments de consultation et aux fermetures, un certain nombre de données n'ont pas pu être relevées.

publications s'apparentent à des brochures dans leur fonctionnement : le premier tiré à 150 exemplaires est diffusé en marge, le second est plus un matériel d'accompagnement d'un document administratif.

La première de couverture

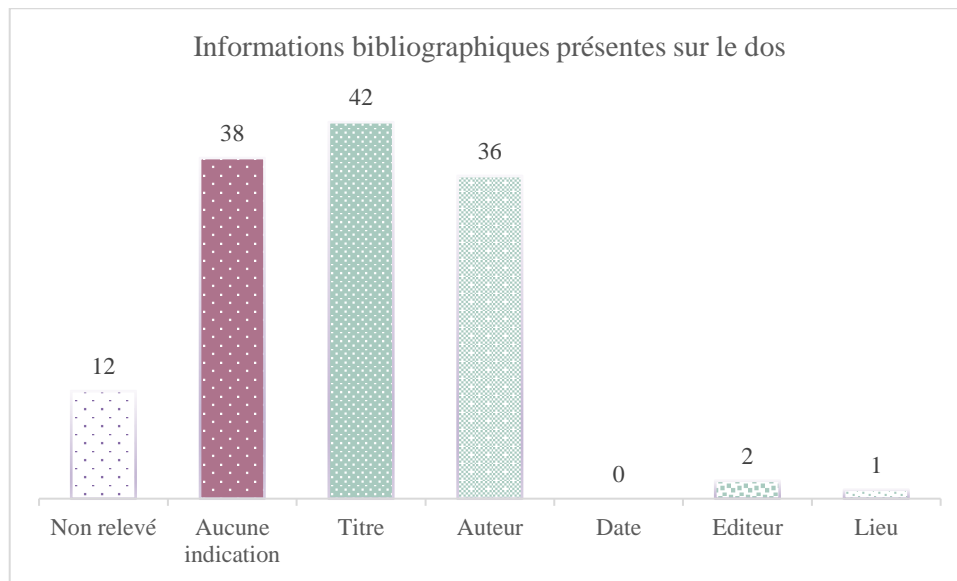


La première de couverture est à ce titre un endroit stratégique à la fois produit d'appel et premier élément visuel. C'est pourquoi dans la plupart des livres il y a au moins le titre et l'auteur. La mention d'éditeur est plus rare.

Dans certain cas comme chez herman de vries⁴³ la couverture est l'endroit où tous les éléments d'identifications sont indiqués. Son *Wit-White** est un livre entièrement blanc, un bandeau comporte cependant sur la première de couverture : le titre, l'auteur, l'édition et la date ; sur le premier rabat une introduction en trois langues est insérée, sur le second figurent le colophon et le copyright. Donc à travers le dispositif mobile qu'est le bandeau même un livre vierge comporte des éléments d'identifications.

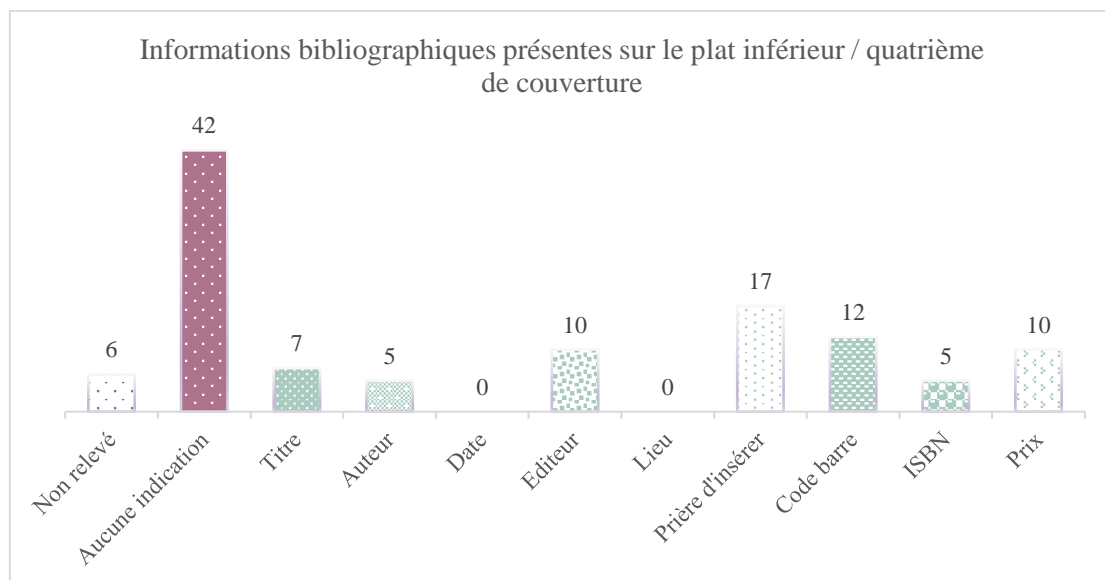
⁴³ La graphie en minuscule s'applique au nom, œuvres et écrits de l'artiste. Dans une lettre adressée à Anne Mœglin-Delcroix il indique « j'écris en minuscules depuis 1956 environ. la raison est que je suis opposé à toute sorte de pensée hiérarchique. » cité dan A. MœGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, J.-M. Place & Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 208

Le dos



Sont généralement attendus sur le dos les mentions d'auteur, de titre voire d'éditeur. Le nombre de livres où il n'y a aucune indication est élevé car les livres sont souvent trop fins pour pouvoir accueillir une quelconque inscription. En Effet, 38 livres du corpus ont moins de 70 pages. Certains sont aussi agrafés.

La quatrième de couverture

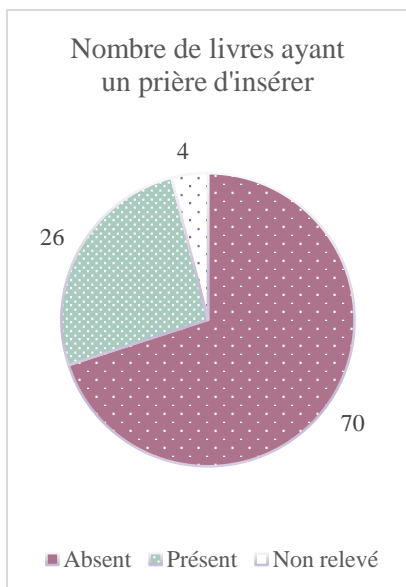


La quatrième de couverture est, elle, plus hétéroclite. Sont généralement présents l'ISBN (obligation légale) avec un code barre, le prix et un prière d'insérer qui présente brièvement le livre.

C'est là encore l'endroit où sont données diverses mentions obligatoires lorsque celles-ci ne sont pas dans le livre. Le flip-book de Corinne Janier* *La dérive*, qui mime un plongeur, transmet toutes les mentions (titre, auteur, copyright, contact, ISBN avec code barre, achevé d'imprimer, prix) sur la quatrième de couverture en

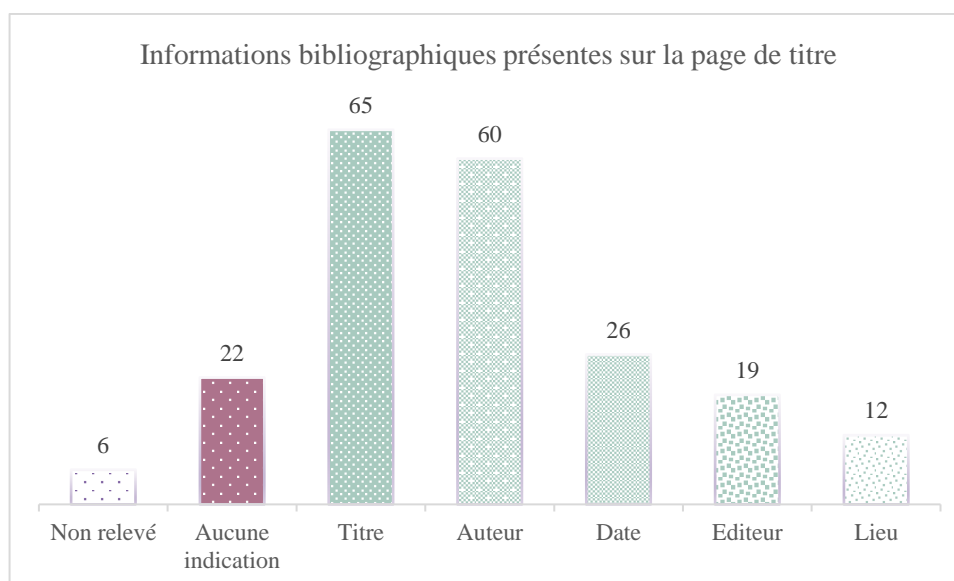
plus d'une dédicace et des remerciements. La couverture est ici ce *Seuil*, un endroit qui ne vient pas gêner la dynamique du livre. Chez Eric Watier en revanche, elle est déjà le début de son *Inventaire des destructions* : y figure la première anecdote.

Le prière d'insérer



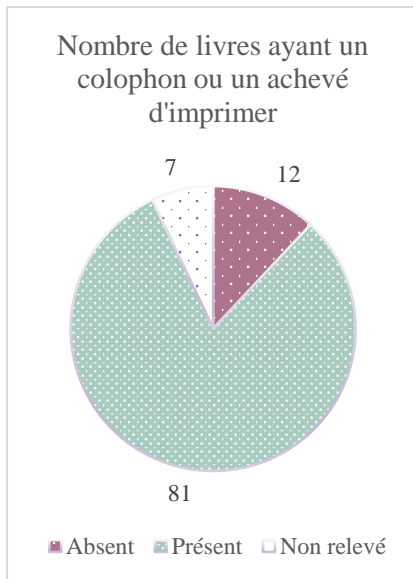
En ce qui concerne le prière d'insérer il est présent dans 26 % des livres du corpus. C'est un élément propre à la mise en livre de l'œuvre. Il répond à un objectif commercial mais constitue un élément de médiation intégré à même l'œuvre qui se documente donc elle-même. Dans 17 cas il se situe sur la quatrième de couverture, dans les autres cas il est situé sur la couverture, dans un rabat de la jaquette ou est glissé dans une feuille littéralement insérée dans l'ouvrage. Cet élément est généralement absent, ce qui suppose que les artistes et/ou leur éditeur souhaitent laisser le lecteur découvrir le livre sans guide.

La page de titre



La page de titre représente un enjeu pour le catalogage de ces livres. Lorsqu'elle est présente, elle reste assez traditionnelle : mention du titre et de l'auteur. 22 livres n'en ont pas, souvent car ils contiennent des images ou sont une compilation. Parfois, la mention de l'exposition en lien avec l'ouvrage (lieu et dates) est ajoutée.

Le colophon ou l'achevé d'imprimer



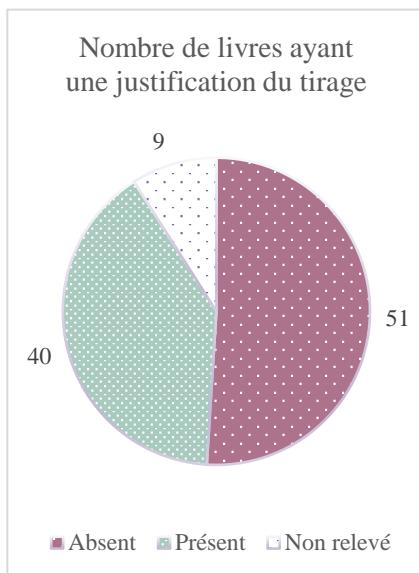
Ces indications font partie des mentions obligatoires. C'est aussi un moyen de citer ou remercier tous les collaborateurs au livre. Cela explique sans doute pourquoi elles sont très présentes dans les livres du corpus.

Il est généralement situé en fin d'ouvrage ou au dos de la couverture ou de la page de titre pour les livres édités à l'étranger. Il est souvent doublé du copyright⁴⁴.

Il peut servir à donner des éléments d'identification comme l'auteur lorsqu'il n'est pas indiqué dans le corps de l'ouvrage. Ce n'est que sur la quatrième de couverture où se situe le colophon que l'on apprend que l'*Encyclopedia, contemporary art in the world with www.google.com/language_tools* a été « researched and designed by Jean-Benoît Lallemand. »*.

Dans d'autres cas, le colophon est pleinement intégré à l'esthétique de l'œuvre : dans *Sans lui*, de Sophie Calle*, il est agrémenté au dessin d'un oiseau. Il n'a donc pas la petite place dissimulée qu'il occupe dans d'autres ouvrages.

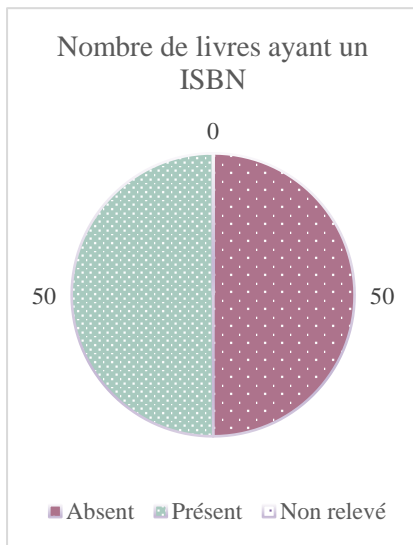
La justification du tirage



Malgré l'idée des *artist's book* accessibles et peu chers, une grande partie d'entre eux ont un tirage limité. Cela va d'un tirage très restreint : 15 exemplaires à un tirage beaucoup plus large de 3 000 exemplaires par exemple (pour ceux dont le tirage est connu). Néanmoins, dans la plupart des cas, ce tirage limité ne s'accompagne pas d'une dissociation édition de tête / édition courante. La présence d'un tirage de tête ne concerne qu'environ 5 livres du corpus, avec ajouts : d'estampes, autre type de papier, signatures... Ce tirage limité est généralement contrôlé par des réimpressions ou rééditions comme l'ont fait Edward Ruscha* ou Christian Boltanski.

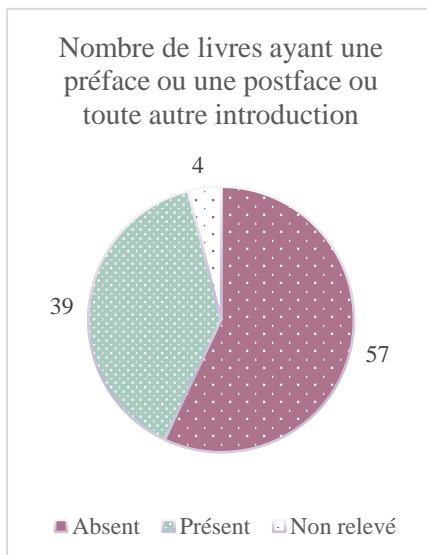
⁴⁴ Donnée qui aurait mérité d'être quantifiée, mais elle a été écartée étant donné qu'elle n'est en vigueur qu'aux pays de *Common Law* donc essentiellement aux États-Unis, au Royaume-Uni et au Canada. Mais face au marché international, des maisons d'éditions françaises ajoutent quand même cette mention.

L'ISBN



Ce partage égal s'explique par la date des ouvrages puisque 15 ouvrages du corpus ont été publiés avant 1970 et la création de l'*International Standard Book Number*. Les *artist's books* sont parfois à la frontière des publications ne devant pas comporter d'ISBN comme les documents artistiques sans page de titre ou sans texte, les publications à demande personnalisée ou éphémères⁴⁵.

La préface



La préface est relativement présente dans les ouvrages du corpus. Ce qui est assez surprenant car elle n'est pas un texte-œuvre mais un texte qui se rapproche d'un essai. Sa présence au sein de l'œuvre ne va donc pas de soi. Ce fait est notable car la préface est l'occasion pour l'artiste d'expliquer ou de légitimer sa démarche, de lui donner une dimension sérieuse ou au contraire l'inscrire dans la fiction artistique. Grâce à elle, l'œuvre en livre a donc le privilège de pouvoir accueillir en son sein, de manière tout à fait anodine, une instance de médiation qui ne soit plus à côté.

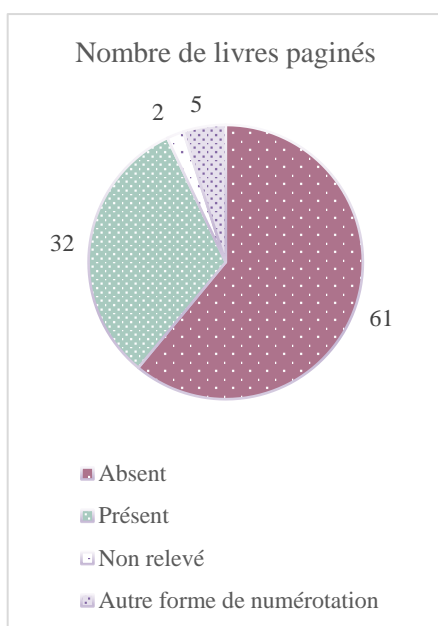
La préface peut être rédigée par l'artiste lui-même comme le fait Bernd Kuchenbeiser dans *61 books with black type on white cover* : il explique la genèse du projet et le replace dans la totalité de son œuvre. Il offre en plus des éléments sur le sens de sa démarche et s'interroge sur ce qu'est un livre et ce qu'est un bon livre. Ainsi les éclaircissements sur le sens de l'œuvre n'apparaissent plus uniquement dans l'épître (en dehors du livre)⁴⁶, critiques, interviews, expositions... mais font partie intégrante de l'œuvre même.

⁴⁵Site de l'International ISBN Agency : <https://www.isbn-international.org/fr/content/domaine-d%E2%80%99application-de-l%E2%80%99isbn> [consulté juillet 2021]

⁴⁶ G. GENETTE, *Seuils, op. cit.*

D'autant plus que ces éléments de paratexte comme les interviews, ou textes critiques sont parfois aussi intégrés au livre. C'est par exemple le cas pour toutes les préfaces allographes (écrites par une tierce personne)⁴⁷. La préface du *Précis de conjugaison ordinaire* de Florence Inoué, David Poullard et Guillaume Rannou est signée par le linguiste Jean-Claude Guillon. Ce dernier indique très sérieusement ce qu'est la grammaire en donnant des références factuelles, avant d'enchaîner sur le potentiel ludique de celle-ci. Cette préface sert donc à donner du crédit à l'ouvrage et à lui conférer une sorte de sérieux qui ne le place plus complètement du côté de la fiction de l'œuvre d'art. Ces préfaces sont d'autant plus présentes dans les rééditions.

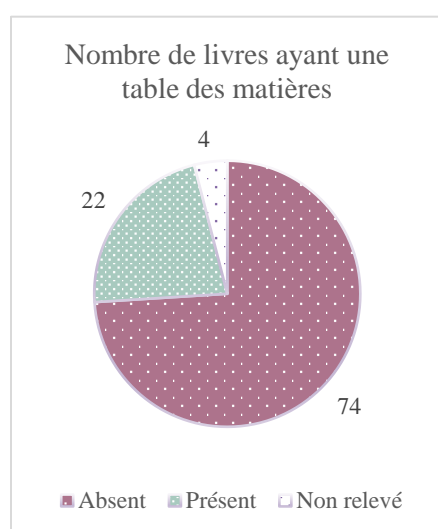
La pagination



Le choix de paginer ou non le livre dépend de la volonté de permettre facilement une lecture non linéaire ou de fournir des repères pour rechercher un moment précis. C'est donc loin d'être un choix anodin. La plupart des livres, même lorsqu'ils compilent des éléments : photos, documents etc. n'ont aucune forme de repère. Ils prônent donc une lecture linéaire. C'est sans doute une piste pour appeler à une lecture esthétique du livre et non une lecture au premier degré.

Parfois le livre n'est pas paginé mais les éléments sont numérotés : planches, listes etc. Ce qui crée des points de repères d'autant plus efficaces.

La table des matières



La table des matières va en général de pair avec la pagination. Elle va plus loin dans la volonté de permettre une lecture non linéaire puisqu'elle admet aussi une lecture non complète. Sa présence donne un aspect plus académique au livre.

6 livres du corpus ne sont pas paginés mais ont une table. Celle-ci reprend les éléments présents dans le livre, indique l'ordre des poèmes dans le cas d'un livre de poésie concrète ou celui des participations des artistes dans un livre collectif.

⁴⁷ *Id.*

La table peut aussi être détournée. Dans *Four basic kinds of lines and colour*, Sol LeWitt*, insère deux pages qui reprennent en vignettes l'ensemble des pages du livre. Ces deux pages placées au début du livre ont un aspect programmatique et fournissent des clés de compréhension de l'œuvre. Les numéros sous les vignettes ne renvoient pas à des numéros de pages – le livre n'est pas paginé – mais codifient les combinaisons de lignes (grâce à des chiffres) et de couleurs (grâce à leur nom). En plus de l'aspect visuel, une vignette légende en toutes lettres, dans chaque page de la table, les 4 premières vignettes (qui sont donc celles à combiner). Cette double page reprend l'idée d'un sommaire et tout en fournissant les clés de lecture du livre. Ce type de clé est rendu possible grâce à la reliure et à la linéarité de la forme livresque.

Pour conclure, l'*artist's book* a donc une autonomie exceptionnelle par rapport aux autres mediums de l'art. Les artistes ont globalement conservé la forme traditionnelle du livre et les éléments qui y sont attachés. Ce qui diffère de la dynamique du marché et du monde de l'art. Il n'a pas besoin qu'une signature de l'artiste pour être identifié car, dans l'usage du livre et sa forme traditionnelle, le nom de l'artiste, le titre figurent sur la couverture par un moyen mécanique de reproduction. D'autres éléments, comme le colophon, fournissent des indications sur la production ou le processus de fabrication du livre et les matériaux critiques sont régulièrement intégrés à l'ouvrage. Le livre imprimé est donc une œuvre qui se documente d'une certaine manière elle-même.

CHAPITRE 2 : UNE ŒUVRE SOUS FORME DE DOCUMENT

L'*artist's book* devient un mode de présentation d'informations primaires, il inclut donc une double lecture : en tant qu'œuvre mais aussi en tant que document – au sens de support d'information.

Un aspect important des *artist's books* est lié à la collecte, à la compilation⁴⁸. Jean-Noël Herlin note que beaucoup d'*artist's books* de la première génération ont un titre numéraire⁴⁹. C'est le cas d'un peu moins d'une dizaine de livres du corpus. Ces simples données illustrent l'aspect de collection et de classement que prennent ces livres. En effet, l'imprimé devient un moyen de présenter, de publier des documents, comme un chercheur publierait ses sources. Mais la *mise en œuvre* d'un document à priori original, à supposer que celui-ci préexiste à l'œuvre, implique de le transformer en multiple. Apparaît ainsi une modification intrinsèque à la publication : le document est reproductible et reproduit.

C'est pourquoi il y a une omniprésence de l'esthétique du facsimilé. Par exemple, les écritures manuscrites reproduites sont présentes une quinzaine de fois dans le corpus. Cette esthétique vient mimer le cahier ou le carnet afin de recréer l'illusion d'une proximité ou intimité. Ainsi Chris Burden dans *Coyote Stories*, relate ses rencontres avec des coyotes dans un cahier d'écolier. Les feuillets lignés avec une écriture manuscrite sont réunis dans un portfolio avec 10 gravures à l'eau-forte tiré à 18 exemplaires chez Jacob Samuel (Santa Monica). L'édition consultée est une réédition à plus large tirage sous forme de livre et mimant la forme d'un album pour enfant. C'est donc un facsimilé d'un facsimilé constituant un *artist's book*.

Un autre aspect important de ces ouvrages et celui du trompe l'œil, pour mimer la matérialité du document. Des post-it reproduits viennent réellement empêcher la lecture de *l'Illusion ou l'invention de l'art, un livre d'Alain Farfall* (Hubert Renard)*, des bouts de papiers insérés ou scotchés sont reproduits dans *246 Little Clouds**, les ombres contribuent à réellement faire croire à la possibilité de les détacher. Ce livre est un exemple le plus notable de cet aspect. Tout est fait pour que l'ouvrage mime l'authenticité, cela est un choix revendiqué par l'auteur : les défauts sont conservés, l'écriture est manuscrite, les pages sont grisées accentuant l'idée de photocopie.

D'autres au contraire, adoptent une mise en page adaptée où seul le contenu est reproduit. Taroop et Glabel (*Dieu n'aime pas les religions*) prennent des coupures de journaux, Marina Abramovic (*100 Pisama*) reprend la première phrase de lettres qu'elle a reçues, Edward Ruscha, Thomas Mailaender ou documentation céline duval⁵⁰

⁴⁸ Anne Moeglin-Delcroix consacre à cet aspect tout un chapitre dans *Esthétique du livre d'artiste* (2011), *op. cit.*

⁴⁹ *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, Rennes, Editions Incertain Sens, 2014, p. 41

⁵⁰ Cette artiste s'approprie des images en collectant des cartes postales, des magazines mais aussi en prenant les photos laissées dans des appareils photos achetés aux puces. Ce nom d'artiste renvoie à la volonté de « documenter le

présentent des photos sur un thème précis. *L'Histoire d'un travail* d'André Cadere reprend ces différents projets en présentant des photographies de ces installations, des réponses à des lettres, des articles, des extraits de presse, des invitations de galeries ou d'annonces d'évènements, une photo de lui pendant un vernissage qui tient lieu de son unique exposition, photographie de l'exposition en situation, page du journal local, plan de l'installation... Comme modification inhérente à la mise en livre, les documents sont tronqués et organisés. D'autres artistes dressent des inventaires ou des listes, ce qui présente un nouvel agencement du réel.

Le dossier d'archive

Le dossier est une forme non reliée qui permet une compilation de documents bruts : forme et papiers variés, allant de l'archive à la photographie. À ce titre *La maison manquante* de Christian Boltanski*, assisté de Christiane Büchner et Andreas Fischer, est un bon exemple. Dans diverses chemises de couleur, l'artiste a réuni divers documents consécutifs à ses recherches sur les occupants d'une maison détruite à Berlin pendant la seconde guerre mondiale.

Le coffret se présente sous la forme d'une boîte en carton grise, rappelant les boîtes d'archives. Elle contient 7 chemises et une enveloppe dans lesquelles se répartissent les documents : des photos, des matricules, des témoignages, des lettres, des registres d'état civil, des inventaires, des plans etc. Les chemises transmettent une idée de classement thématique. La première tient lieu de préface et introduit les autres documents en présentant l'histoire de la maison et de ses occupants. La seconde *Autour de la maison manquante* remet la maison dans son contexte géographique. Les suivantes présentent les anciens habitants de la maison ; une enquête plus précise est faite sur trois d'entre eux (1 par chemise) : Kurt porteset, Madame Kalies, Monsieur Schnapp. Une autre chemise retrace la journée du 3 février 1945, date du bombardement de la maison. Enfin, les cahiers de quittances sont glissés dans une enveloppe.

Les documents sont de formats et de papiers variés comme de réelles archives : papier calque, papier journaux, papier photo. À l'intérieur des chemises, d'autres chemises précisent le classement. Les détails des archives sont vraisemblables : livret, pages agrafées, photos reliées par un trombone, plan imprimé et surligné etc.

Mais outre le texte explicatif de la démarche artistique, l'œuvre publiée par la Hune est composée de documents bruts sans médiation ni textes explicatifs donnant des précisions historiques, ou mentionnant les sources etc. L'artiste y présente des traces, des artefacts tangibles mais en facsimilé. D'abord chercheur, il s'improvise

monde » : J. DUPEYRAT, « Entretien avec Céline Duval », *Revue Zérodeux / 02*, Hors série « Revues d'artistes », février 2010

ensuite archiviste, et reproduit des documents afin de faire parvenir l'archive au public⁵¹.

Un dossier, c'est aussi cette forme là que prend l'œuvre de Lefevre Jean Claude intitulée *Au trou de l'urinoir**. Les documents sont dans une boîte d'archive qui contient des chemises rigides à rabat et une pochette transparente, une photographie de l'ensemble des boîtes est aussi insérée, comme pour documenter photographiquement l'œuvre et en dresser un inventaire. Une feuille de mylar liste quant à elle tous les matériaux utilisés en détail. Il y a donc dans cette œuvre un réel pastiche des matériaux de l'archive. Le contenu est un recueil de citations prélevées dans la bibliothèque de l'artiste, une par feuille, liées au *Fontain* de Duchamp. Elles étaient à l'origine envoyées aux acteurs d'un colloque sur Marcel Duchamp en 1977. Chaque citation est accompagnée de sa date d'envoi et de sa source précise, comme si le livre était l'archive de toutes ces feuilles envoyées.

Les documents d'archive

Ce sont encore des documents d'archive que propose Bernard Brunon. Son livre intitulé *THAT'S PAINTING production**, édité par la bibliothèque fantastique, représente un porte-document avec divers papiers relatifs à l'entreprise de peinture en bâtiment de Bernard Brunon. Artiste et peintre en bâtiment, il ne peint pas des représentations mais le réel et en fait une œuvre d'art extrêmement discrète⁵². Les documents présentés sont des échéanciers, des devis, des factures, une carte de visite, des photographies, des publicités, des lettres. Mais aussi une interview de l'artiste ainsi que son CV. Or à la différence de *La maison manquante*, les documents ne sont pas reproduits en facsimilé, ils ne sont pas tangibles et manipulables les uns à la suite des autres mais photographiés. Leur manifestation ne se fait donc pas en 3D mais en 2D sous forme d'image imprimée sur du papier⁵³. L'idée est donc moins de faire comme si le lecteur avait entre les mains d'authentiques documents mais de les rendre accessibles et visibles. D'autant plus que les documents voient régulièrement leur lecture empêchée : mains ou autres feuilles devant, feuille de travers, photos retournées. En effet, l'art contemporain accorde une importance particulière à la trace⁵⁴. Dans le projet de Bernard Brunon le seuil moyen pour le spectateur de savoir qu'il est face à une œuvre est, ce que Gérard Genette appellerait le paratexte. Ce livre

⁵¹ Cette œuvre papier s'inscrit dans un projet éponyme plus large, sur les façades restantes de la maison, les artistes ont réinscrit le nom, le métier et la date de décès des 23 occupants identifiés. Avant 1942, la plupart des occupants étaient d'origine juive, mais ils ont été évacués et remplacés par des aryens avant le bombardement de la maison le 3 février 1945. Parallèlement à cette installation, encore visible aujourd'hui, des vitrines comportant les documents d'archives relatifs à cette maison et ses occupants étaient présentées dans un autre lieu. Cette partie de l'œuvre, présentant des preuves historiques, a été vandalisée.

⁵² A. LEFEBVRE, *Portrait de l'artiste en éditeur*, Paris, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2014, p. 261-266

⁵³ La bibliothèque fantastique est une maison d'édition fondée par l'artiste Antoine Lefevre, les œuvres sont disponibles en ligne, le livre naît de la photocopie que chacun en fait. Si le fichier est en couleur, les photocopies peuvent-elles être en noir et blanc. C'est le cas notamment de l'exemplaire possédé par la BnF.

⁵⁴ M. JIMENEZ, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 266

en fait aussi partie : il fournit des traces du projet artistique mais les documents sont aussi partie intégrante de l'œuvre globale de Bernard Brunon : source de son œuvre et trace effective. Même si en soit, ces papiers ne disent rien sur le côté artistique de l'œuvre de Bernard Brunon : mis à part le CV et l'interview ce sont des documents anodins pour quiconque a déjà eu affaire à un ouvrier.

C'est aussi l'éditeur (Antoine Lefebvre), artiste, qui présente ce livre précisément dans un projet éditorial pour des artistes avec d'autres *artist's books* qui contribue à donner à ce livre, puis au projet de Bernard Brunon une dimension d'œuvre d'art. C'est donc l'idée, le concept et le contexte de présentation qui empêchent ce livre de n'être qu'un recueil de documents.

La présence de l'interview et du CV sont révélateurs. Dans l'interview, à la page 3 la question lui est posée s'il considère toutes ces factures et reçus comme partie intégrante de l'œuvre d'art. Ce à quoi il répond que seule la peinture au mur est l'œuvre avec l'acte de la faire, "*xeroxes are like slides. And a slide is not part of the painting, it's just a record of it*", ainsi ces documents sont des esquisses, des détails, des traces. Or s'ils sont de simples traces, comme l'étaient les archives réunies par Boltanski et ses assistantes, par quels procédés leur reproduction en livre produit un *artists' book* donc une œuvre ?

Bernard Brunon refuse d'inclure des reproductions, donc des photos de son œuvre, car il refuse que la trace devienne l'œuvre en elle-même. C'est là toute la différence avec le catalogue qui a précisément un but documentaire. L'ambivalence de son œuvre est centrale : il fait de l'art sans faire d'objet mais il n'y a aucun moyen pour lui d'expliquer la différence entre ce qu'il fait et ce qu'un peintre en bâtiment normal fait. L'œuvre n'a plus besoin d'être vue mais on doit juste savoir qu'elle existe. Et pour cela, la communication est nécessaire, elle passe aussi par ce livre et son contexte éditorial.

Le classeur

Un autre mode de présentation de document privilégié est le classeur⁵⁵. Ce mode de reliure implique un classement mobile, aussi bien archivistique que domestique. Il facilite l'accumulation aussi bien que la réorganisation.

Guy Lemonnier présente sa publication *Paradiso 21097 Résine d'or** comme un gros classeur. Le livre est divisé en plusieurs sections relatives à des moyens de locomotion : Un camion Renault 1000 kg moteur "Frégate", un bateau et un autre camion 1000 kg. Ces sections sont matérialisées par une feuille violette couplée à une feuille d'acétate : il n'y a donc pas véritablement d'onglets. Dans cet exemple la reliure classeur semble être un mode de rassemblement des documents : les documents

⁵⁵ Une exposition consacrée au classeur a été organisée en 2008, au centre des livres d'artistes à Saint-Yrieix-La-Perche. La brochure est très éclairante.

sont pliés, ou déjà reliés par des chevilles, leur consultation nécessite donc d'ouvrir le classeur et de les en sortir.

Il présente des facsimilés de documents comme un certificat d'immatriculation ou une autorisation de circulation d'un véhicule de collection (vierge lui). Les documents sont là encore très hétéroclites : des enveloppes scellées, une carte IGN, des manuels techniques, les caractéristiques détaillées des véhicules, un échantillon de voile, un échantillon de barre de fer, guide d'entretien des graissages avec schéma, des autocollants à placer sur les véhicules (poids maximal etc.), des patrons pour faire des maquettes, un journal de bord maritime, relié avec un manuel de navigation (météo, nuages, mesures, navigation astro etc.), une lettre du journal *Chasse-marée*.

Il y a aussi des papiers relatifs aux œuvres de l'artiste : des photos, une photocopie de coupure de presse, d'autant plus que sur divers documents sont collées des gommettes rondes qui montrent les interventions et objectifs de l'artiste. En effet, ce livre, au-delà des considérations mécaniques qu'il renferme est lié au travail de Guy Lemonnier, ces unités mobiles 6265ep76 et 8760rc76 comme annoncées sur le dos du classeur existent réellement, tout comme le bateau capteur-amer. Ce classeur est donc conçu comme un support administratif attestant aussi la réalité des œuvres.

L'Encyclopédie

Encyclopedia, contemporary art in the world with www.google.com/language_tools de Jean Benoit Lallemand* n'a pas, malgré son titre, l'épaisseur ni la reliure d'une encyclopédie (28 pages). Il en a en revanche les dimensions : 42 x 29,7 cm. La première page mime celle de ce type d'ouvrage : titre mettant en avant le mot « *Encyclopedia* » puis police plus petite, mention de volume et représentation de la terre mettant en avant l'aspect totalisant du livre. Le nom de l'auteur est absent de cette page, il est d'ailleurs très effacé : relégué au colophon.

Et le livre joue justement avec une autre *encyclopédie* : Google. Ainsi la mise en livre rematérialise un savoir désormais fourni par internet. Le livre transmet en effet des données sociologiques et artistiques sur la place de l'art contemporain dans 103 pays. L'auteur a recherché les termes « art contemporain » en traduisant l'expression dans la langue la plus parlée du pays. Le résultat de cette recherche se matérialise par une planche de neuf photographies, puis mention du drapeau du pays, du nom de domaine google, et le nombre de résultats.

Le mode de classement est là encore celui en vigueur dans les encyclopédies : ces planches sont ordonnées par ordre alphabétique en fonction des dernières lettres du nom de domaine. Les deux lettres sont indiquées en haut des pages pour se repérer. Les noms de pays sont inscrits dans la langue et les caractères d'origine, seuls les noms de domaines sont transposés en caractères latin. Ensuite, il y a une section « *less than nine images or none* » pour les domaines dont la recherche a donné moins de neuf images. Puis, il y a une section « *use google interface in your language* » donc pour les pays où il n'y a pas de noms de domaine, seule l'interface google est traduite.

Il finit par lister les pays pour lesquels il n'y a pas de traduction ou quand la recherche locale n'a pas été possible (caractères non pris en charge par exemple). Le plat inférieur dénombre les domaines locaux interrogés (97) les langues (49) et le nombre d'images prises (912 sur 59 699 888).

Le livre a donc été réellement construit avec une rigueur scientifique. Il rend compte de manière très factuelle des éléments et adopte un classement neutre.

L'Atlas

Le livre d'Alighiero Boetti, *Classifying the thousand longest rivers in the world*, se présente comme un volume épais, avec une reliure rouge en textile et marqué couleur or. D'ambition encyclopédique, l'ouvrage bouleverse cependant l'ordre alphabétique en vigueur dans ce type de livre : il classe les différents fleuves du monde par ordre croissant en fonction de leur longueur, ce qui est, selon la préface un classement, assez répandu dans le monde scientifique. Là encore les données sont très factuelles : les sources des données sont indiquées, en plus de la longueur, pour chaque fleuve sont mentionnées la source, l'embouchure et des notes de bas de pages annoncent les variantes.

Marcel Broodthaers joue aussi avec ce type d'ouvrage, mais il en détourne la forme : dans *La conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires** tous les pays sont mis à la même taille, taille formatée par le tout petit livre de 4,2 x 2,7 cm.

Dans les deux cas, les artistes explorent la forme traditionnelle de ces ouvrages pour jouer sur la mise en ordre et le classement. Des problématiques fondamentales pour le traitement de documents.

La liste

Christian Boltanski va plus loin dans cette question d'agencement et de classement puisqu'il publie des listes qu'il réaménage et exploite d'un point de vue linguistique. En effet, trois livres du corpus sont des listes :

Comme son nom l'indique, *La liste des pensionnaires de la villa Médicis, peintres et sculpteurs 1803 – 1995**, normalise les noms des artistes ayant résidés au sein de cette villa. Les informations transmises sont très factuelles : NOM Prénom, fonction (peintre ou sculpteur) et les dates de pensionnat. Le titre a donc une valeur programmatique puisqu'il indique le champ de recherche, le biais choisi (peintres ou sculpteurs) et les bornes chronologiques.

Dans la même idée, *Archive of the Carnegie International 1896-1991*, liste les artistes ayant participé à cette exposition annuelle organisée pour la première fois par Andrew Carnegie en 1896. Les noms sont classés par ordre alphabétique, la date de participation à l'exposition est aussi indiquée. En revanche, dans cette œuvre, le titre est moins programmatique et beaucoup plus large : « archive ».

Mais ces listes sont livrées brutes, sans explication de la démarche, ni de la méthodologie, ni mention des sources.

Dans *Les habitants du Louvre*, le poète oulipien Jacques Roubaud, exploite, lui aussi, les dimensions esthétiques de la liste. La première partie de l'ouvrage est constituée de diverses listes qui sont autant de classement en fonction de contraintes posées à partir des noms des artistes (section A) ou des personnels (section B) présents au Louvre : présence de certaines lettres, sonorités, noms qui sont des prénoms, noms qui rappellent de la nourriture... En ressort un véritable travail de réagencement des collections, chaque liste est présentée comme une proposition d'exposition temporaire. La participation de Christian Boltanski à ce livre est une succession de visages qui reprend des portraits peints des artistes couplés à des photos de divers agents du Louvre pour ne former qu'un seul portrait. S'en suit une dernière liste par ordre alphabétique cette fois, des habitants du Louvre, mêlant donc artistes et agents. Le mode de présentation documentaire qu'est la liste est ici exploité dans sa dimension esthétique.

Le carnet d'étude / document de travail

*Roodborst territorium/Sculptuur 1969, Robin Redbreast's Territory/Sculpture 1969, Domaine d'un rouge-gorge/Sculpture 1969, Rotkehlchenterritorium/Skulptur 1969** de Jan Dibbets est un petit ouvrage qui se présente comme un carnet d'étude. Malgré son petit format, il n'a pas la forme d'un réel carnet, d'autant plus que les textes initialement manuscrits facsimilés sont transposés en tapuscrit et traduits en anglais, français et allemand. L'ouvrage regroupe des notes, des plans, des schémas, des photos pour réaliser une *sculpture*. Celle-ci consistait à élargir le périmètre de vie d'un rouge-gorge et d'en étudier les conséquences. Les textes, écrits à la première personne, décrivent l'avancée du projet ou légende les figures. Ce livre est donc tant un moyen d'accéder à l'œuvre qu'un journal de bord retraçant les avancements de celles-ci. Or, pour Anne Mœglin-Delcroix, ces interventions ne sont pas des performances mais ont été faites pour le livre⁵⁶. Jan Dibbets indique en effet : « Un dessin/sculpture qu'on ne peut jamais voir dans sa totalité, seule la documentation utilisée permet, par la pensée, d'en reconstruire la forme. ». Ce qui peut expliquer par quel processus le document de travail devient œuvre tout en étant la trace de celle-ci.

Le journal intime / le journal de bord

246 Little Clouds, de Dieter Roth s'apparente aussi à un carnet (sans en avoir pour autant l'aspect formel) dans lequel l'artiste livre ses pensées, ses dessins. L'écriture est entièrement manuscrite, les découpages et ajouts au scotch sont imprimés en trompe l'œil : dessins, notes gribouillées sur des éphémérides.

⁵⁶ A. MŒGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste (2011)*, op. cit., p. 159

Les livres d'Annette Messenger collectionneuse, ont aussi quelque chose d'intime. *Etat civil*, par exemple, est encore garni d'une écriture manuscrite en facsimilé. La première section « Collection pour trouver ma meilleure signature », regroupe ses diverses tentatives afin de trouver sa signature. La seconde section est relative à un rituel de l'artiste : écrire son prénom à l'encre avant de plier la feuille. Elle essaie de lire dans la tache ainsi formée ce qu'il va se passer dans sa journée. Le livre reproduit la feuille de papier légendée par l'interprétation manuscrite. Au-delà de l'aspect visuel et esthétique que ces collections renferment, ces livres se présentent comme des carnets thématiques qui accompagnent l'artiste au quotidien.

La photographie documentaire

La photographie documentaire a un rôle de description, c'est une photographie qui prône la neutralité, dans laquelle le photographe est rendu invisible aux yeux des sujets. Elle est partie intégrante de *l'artist's book* depuis son apparition. Cette dernière y sert régulièrement de trace pour documenter un fait, une action, qu'elle soit fictive ou réelle. Elle est aussi élément de collecte, archive, élément d'explication, illustration...

Pourtant, les artistes de la première génération des livres d'artistes (1960-1970) ont cherché, selon Leszek Brogowski, à parodier la photographie documentaire telle que pratiquée par Henri Cartier-Bresson où le photographe est effacé derrière son sujet⁵⁷. Les photographies sont ainsi détournées pour servir une fiction. Beaucoup d'artistes, à l'image des Becher, utilisent la photographie en noir et blanc, sans trop de recherche esthétique et proche d'un travail amateur : l'accent est mis sur le sujet photographié. Le sens des photos est désormais indiqué par leur contexte : légende, accumulation, mise en regard...⁵⁸ Edward Ruscha présente ses livres sous la forme de livre de photographies. Chaque photographie est imprimée sur une, voire deux pages, sans pour autant qu'il y ait une recherche de qualité de la reproduction, chacune a sa légende. Les titres des livres indiquent les sujets photographiés : *gasoline stations, los angeles apartments, parking lots in los angeles*. Ce qui donne à l'ensemble une dimension très factuelle. Ce fonctionnement est celui de beaucoup d'autres *artist's books* du corpus.

Cet aspect est exploité par Monica Haller qui présente dans *Riley and his story*, des photos de la guerre en Irak, prises par un de ses amis infirmier, alors en service. Ces photos, difficiles à regarder, sont accompagnées de texte expliquant le contexte. Ce livre fonctionne réellement comme un photoreportage : l'artiste est effacée derrière son sujet, l'accent est mis sur les images et le contexte de leur prise de vue. À ce titre l'artiste est aussi préoccupée par ce qu'elle montre et floute par exemple le visage des

⁵⁷ L. BROGOWSKI, « Déchirer la fiction. Le livre d'artiste pour apprendre à lire la photographie », *Image & narrative*, vol. 11, n° 4, 2010 (en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00624537> ; consulté le 6 juillet 2021)

⁵⁸ *Ibid.*, p. 120

Iraquiens pour des questions de sécurité. L'artiste n'est qu'une intermédiaire. Le choix du médium livresque s'inscrit, pour elle⁵⁹, dans une volonté de transmettre des informations qui soient stables (pas comme le numérique), linéaires (pas comme les souvenirs), accessibles et mobiles. Malgré sa parution dans la collection « artist's book » de la maison d'édition, le livre est régulièrement présenté comme un roman photo.

Ce sont encore des photographies qui peuplent les inventaires de Christian Boltanski. Dans *Les Suisses morts*, il collecte des photographies de la rubrique nécrologique d'un journal suisse *Le nouvelliste du Valais* et les met en livre, 9 par pages, toutes en noir et blanc et de même format. Dans ce cas-là, le sens de l'œuvre et de la collecte, naît avec l'ensemble des photographies, de l'histoire de la photographie et de son aspect à la fois mémoriel et insaisissable⁶⁰.

Document multi-support

Histoire de bouts de d'Estelle Fredet, se présente comme un CD, accompagné de son livret : l'ensemble est un carré de 15 cm. Le livret reprend des bribes de textes sous divers titres, à la manière des CD musicaux découpés en chansons. L'objet de ce projet est une série d'entretiens avec une Marseillaise de 84 ans. Cet ouvrage adopte une forme documentaire, avec un document audiovisuel, retransmettant un entretien et un support écrit qui en accueille la retranscription.

La forme documentaire est un mode de présentation de réelles investigations des artistes mais aussi un terrain de jeu pour en explorer les limites.

⁵⁹ D'après le texte d'introduction inséré sur la couverture.

⁶⁰ Cf. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil, 1980 et la notion du « ça a été ».

CHAPITRE 3 : CONTENU DOCUMENTAIRE DES ARTIST'S

BOOKS

Les exemples précédents ont esquissé le fait que ces livres regroupent des sujets très variés. De fait, les données transmises sont des données qui pourraient être utiles en dehors du monde de l'art. En effet, bon nombre de livres produits par des artistes ont un contenu qui n'est pas fondamentalement lié à l'art. Et contrairement à un autre médium artistique, le livre peut facilement circuler entre les différents domaines de connaissances : une peinture sur la guerre reste une peinture dont l'aspect artistique n'est rarement remis en cause. Alors qu'un livre d'artiste sur la guerre peut être perçu comme un essai, une réflexion dont l'aspect artistique est moins perceptible. De plus, la bibliothèque induit un mode de classification qui n'est pas celui du musée. Désormais, les livres peuvent être classés par thèmes, pour leur contenu et non pour leur type.

Ce chapitre se demande, naïvement, si ces livres pourraient être consultés comme de simples documents, à cause du savoir qu'ils renferment dans leur domaine. Pour mettre à l'épreuve cette idée, le choix a été fait de reprendre la classification Dewey. Non seulement car elle fait écho à un plan de classement courant en bibliothèque⁶¹, mais aussi car elle découpe les domaines de connaissances en cases simples et intelligibles. Toutefois, les livres sont ici classés uniquement pour le contenu et plus précisément, le domaine de connaissance qu'ils renferment – ce qui diffère légèrement de l'utilisation de la Dewey en bibliothèque. S'en suit un panorama des domaines de connaissances explorés par les livres d'artistes du corpus.

000 – Généralité / informatique / information / communication

Fallen books de Melissa Dubbin et Aaron S. Davidson regroupe des photographies de bibliothèques endommagées à la suite d'un tremblement de terre. Dans la majorité des photos, les livres sont éparpillés sur le sol et les étagères effondrées. Les livres sont présentés comme des témoins des séismes. Il y a parfois plusieurs double-pages, donc plusieurs photos, pour un même tremblement de terre. Le livre adopte une reliure à vis. Chaque photographie est imprimée sur la page de droite, chacune est datée et légendée par la ville, le pays ainsi que le lieu et le nom de la bibliothèque. Parfois un texte, reprenant des articles de journaux ou des notes des bibliothécaires, remet du contexte à la photo ou donne des précisions. Les pages de gauche sont toutes d'une certaine couleur (du gris au grenat). Selon la légende située sur la quatrième de couverture, ces couleurs reprennent l'échelle de Mercalli pour

⁶¹ Cet aspect sera examiné dans la partie suivante.

mesurer les séismes. Ainsi, les 12 couleurs correspondent à autant d'intensité des séismes photographiés.

Le livre comporte, là encore, une réelle idée de classement : les photographies sont classées par ordre chronologique, de 1949 à 1961. Mais le code couleur fournit un autre moyen de classer ces séismes.

Les artistes ne sont pas à l'origine des photos. Les crédits liés à celles-ci ainsi que les sources d'où elles proviennent sont scrupuleusement donnés à la fin de l'ouvrage. Cette liste atteste qu'il s'agit d'une collection de documents extérieurs, fruit d'un réel travail de recherche de la part des artistes. Certes, cette mention peut répondre simplement à une obligation juridique. Or, dans les *artist's books*, beaucoup d'artistes n'indiquent pas la source de leurs images. Ici, elles ont aussi un but de documentation et attestent, de fait, la véracité des propos : l'information transmise est vérifiable. C'est pourquoi ce livre est présenté comme une archive et une prévision⁶². Enfin, comme une mise en abyme, toutes les bibliothèques présentées ont reçu un exemplaire de cet ouvrage.

100 – Philosophie / psychologie

Les livres de Sharon Kivland sont très liées à la psychanalyse notamment autour de Freud. L'artiste a en effet une certaine formation dans ce domaine et une activité académique.

A case of hysteria retrace sous la forme d'un roman, l'histoire de Dora, donc Ida Bauer, patiente de Freud. Ce dernier détaille le cas de sa patiente dans *Dora: Fragment d'une analyse d'hystérie* (*Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria* en anglais). C'est ce texte écrit en 1905 qui est en quelque sorte réécrit par Sharon Kivland qui en adopte un autre point de vue et un autre ton : le livre est écrit à la première personne, le narrateur-auteur endosse le rôle d'un détective. Le livre fait aussi intervenir de nouvelles voix. Malgré la préface annonçant que ce n'est pas un essai de psychanalyse, ni une analyse du texte de Freud, mais plutôt une suite de celui-ci ; le livre traite de psychanalyse et offre un nouveau regard sur Freud et joue notamment avec la traduction du texte original ou les codes du « cas » en médecine. L'ouvrage est divisé en chapitres, et entrecoupé de photographies en noir et blanc qui présentent des preuves, des détails liés à Ida Bauer. C'est un livre épais, très détaillé, avec des notes de bas de pages donnant des indications bibliographiques, des remises en contexte ou des conclusions apportées.

Et en effet, un compte-rendu de ce livre a été fait dans *l'European Journal of Psychoanalysis*, par Julia Borossa dans le numéro 8-9, automne-hiver 1999⁶³. La

⁶² "This book is both an archive and a forecast." Indique la préface.

⁶³ En ligne : <http://www.psychomedia.it/jep/number8-9/kivland.htm> [consulté juillet 2021]

richesse et l'érudition du texte sont soulignées de même que son apport quant à la critique du texte de Freud.

Dans sa série *Freud on Holidays*, Sharon Kivland réécrit ou réinvente des voyages effectués par Freud sur des sites archéologiques. *Freud dreams of Rome*, le premier volume de la série, retrace le voyage de Freud à Rome via des photographies prises par l'artiste lors de son propre voyage. L'idée de ce livre est née lors d'une présentation faite lors d'une conférence sur les rêves de Freud, Sharon Kivland avait alors illustré ses propos par des photographies issues de guides de voyages correspondant au moment où Freud visite Rome – au début du XIX^{ème} siècle. Or certaines personnes ont cru qu'il s'agissait d'archives de photographies prises par Freud⁶⁴. Les 11 planches sont précédées d'une longue préface, très documentée et agrémentée d'une bibliographie, qui explicite le contexte scientifique dans lequel s'ancre la démarche. Là encore l'ouvrage est cité dans plusieurs textes académiques sur la psychanalyse. L'artiste annonce dans un entretien avec Jérôme Dupeyrat :

Je suis étonné de la façon dont ces livres sont parfois cités dans des travaux très universitaires sur Freud, au risque de malentendus. Par exemple, j'ai été critiqué, dans une note de bas de page, pour ne pas avoir commenté de façon adéquate les aspects homo-érotiques des rêves de Freud⁶⁵.

Le livre mentionné est *Jewish/Christian/Queer: Crossroads and Identities* de Frederik Roden. Il s'agit de la note 6 de la page 141⁶⁶. Mais ce livre est aussi cité dans d'autres articles de psychanalyse comme celui de Beverley Butler intitulé « Rome Syndrome – Tourism, Heritage and Guidebooks at the “Crossroads of the Real and the Ideal” » à l'occasion d'une conférence à la Swedish Institute in Rome en novembre 2016 intitulée *Topoi, topographies and travellers*. Dans ce cas-là, c'est plus le contenu qui est repris, le livre de Sharon Kivland y est donné comme source et référence.

Selon l'aveu même de l'artiste, ces livres « pourraient exister dans d'autres contextes que ceux de l'art. »⁶⁷

Le livre de Benoît Maire, *The Long Godbye*, présente en son sein la traduction d'un extrait d'un essai de Catherine Malabou⁶⁸ sur la plasticité chez Hegel. Cette traduction est mise en avant dans le prière d'insérer sur la couverture :

⁶⁴ J. DUPEYRAT, *Entretiens ; perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Incertain Sens, s. l., 2018, p. 105

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ F. Roden, *Jewish/Christian/Queer: Crossroads and Identities*, s. l., Routledge, 2016, p. 141. La note indique : “A recent pamphlet published in a « Freud on Holiday » series is notable for its omission of homoerotic themes. In “Freud Dreams of Rome,” Sharon Kivland introduces the dreamwork and its three processes, followed by a series of evasions regarding their significance for Freud’s dreaming of Rome : he is lonely in an unspecified way; a conclusion evades him; he chooses not to detail their significance. Kivland playfully participates in Freud’s knowing or unknowing avoidance, as suggested by their shared writing-as-forbidden-sexual activity.”

⁶⁷ J. DUPEYRAT, *Entretiens ; perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, op. cit., p. 108

⁶⁸ Catherine MALABOU, *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, coll. « Histoire de la philosophie », 1996

*In addition, the english translation of Catherine Malabou's essay "The dialectical simplification" is published here in book form for the first time.*⁶⁹

Ainsi, le discours du livre, éminemment philosophique, s'expose comme scientifique et véridique.

200 – Religion

L'Érouv de Jérusalem de Sophie Calle, se présente comme un petit livre. Il est centré autour de cette pratique juive : pendant le shabbat, des actions, comme celle de porter, sont interdites sauf au sein de l'érouv qui se veut être une extension du domaine privé. La première partie de l'ouvrage, « L'érouv », explique ce qu'est un érouv, carte, tableau horaire et photos à l'appui. Une autre partie, « Les stations » éprouve le concept de l'érouv : elle regroupe des témoignages anonymes d'habitants de l'érouv de Jérusalem sur le caractère privé d'un lieu public, là encore avec une photographie de l'élément en question. Si la seconde partie relève de l'anecdote, la première est très factuelle et obéit à une logique didactique : un texte explique les raisons et enjeux d'un érouv avant de donner les caractéristiques précises de celui de Jérusalem. Comment le fil est fixé ou la taille des poteaux par exemple. Elle insère même des références en s'adressant directement à son lecteur : « pour les incrédules, se référer à la *Mishneh Torah*, Hilchot, Shabbat, t. II, chapitre 17, pages 42 et 43, Moznaim Publishing Corporation ». La fin du texte explique d'où sont tirés les informations (de la *Mishneh Torah*) ce qui là encore donne un gage de véracité des propos, vérifiables. Ce texte est suivi de 27 photos des poteaux de l'érouv.

La partie suivante qui relie un lieu à un individu, offre quant à elle un regard plus intime et sociologique.

Le contenu de ce livre a aussi été exposé sous la forme d'une installation⁷⁰ : les poteaux de l'érouv étaient mis au mur, pour en recréer la symbolique et au centre de la pièce, une table figurant la carte de Jérusalem regroupait les témoignages et photographies des *Stations*. Si l'installation avait déjà un aspect didactique et documentaire, la mise en livre accentue cela.

A ce titre, l'article français de Wikipedia⁷¹ destiné à l'érouv renvoi au livre de Sophie Calle. Ce qui implique que le rédacteur de l'article a jugé ce livre comme une source relativement fiable pour expliquer ce qu'est un érouv. Le livre est ainsi pris comme un recueil de témoignages illustrant la vie de l'érouv de Jérusalem – donc un livre sur l'érouv et non pas un livre qui travaille à partir de l'érouv pour produire un résultat artistique.

⁶⁹ En réalité, une traduction avait déjà été publiée chez Routledge en 2005, sous le titre : *The Future of Hegel Plasticity, Temporality and Dialectic*.

⁷⁰ Elle a par exemple été présentée au Musée d'art et d'histoire du judaïsme à Paris en 2006.

⁷¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89rouv>, [consulté en juillet 2021].

300 – Sciences sociales

Deux autres livres de Sophie Calle ont un propos directement sociologique.

Le premier *Que faites-vous de vos morts ?**, est le résultat d'une enquête de l'artiste : lors d'une exposition au musée de la chasse et de la nature elle a posé cette question : « Que faites-vous de vos morts ? ». Le livre est une sélection des messages des visiteurs répondant à cette question dans le livre d'or : il en a d'ailleurs une certaine apparence, bien que de dimensions plus réduites : les tranches sont argentées, la couverture en tissu, le papier est assez fin et le verso laisse entrevoir les écritures du recto. Les inscriptions manuscrites sont reproduites au milieu de photographies en noir et blanc prises dans un cimetière en Californie. Ces photographies représentent des tombes sur lesquelles ne figurent que des fonctions familiales : « *Brother* », « *Father* » ou « *Mother* ». La réunion de ces notes livrées brutes, fournit un certain regard sur la place de la mort en France.

Son dernier livre, *Sans lui*, offre quant à lui un regard sur la recherche amoureuse. L'artiste est en effet allée chercher dans les archives du magazine *Le chasseur français*, les annonces matrimoniales, qu'elle a complétées par des annonces issues du *Nouvel Observateur* puis de *Meetic* et *Tinder*. L'ouvrage est divisé en deux grandes sections : *Elles* et *Eux*. Celles-ci sont elles-mêmes divisées en sous-sections par ordre chronologique, de 1895 à 2019. Au sein de ces sous-sections généralement relatives à une décennie, les annonces ont été sélectionnées car elles obéissaient au critère le plus fréquemment trouvé par l'artiste au sein de la période en question. Ainsi, le livre donne une idée des différentes visions du couple dans la société, selon les époques et les sexes.

Or, les documents utilisés ne sont pas sourcés et la mise en page n'est pas un facsimilé de l'annonce originale mais une transposition de celle-ci. Il y en a plusieurs par page. Donc c'est aussi un travail sur la langue, puisque la page de gauche reprend des mots ou des expressions cités dans les annonces, en respectant leur emplacement original dans la page de droite, les mots mettant en avant la caractéristique de la décennie sont surlignés. Le travail de recherche pour le projet artistique est donc moins rendu rigoureusement.

400 – Langues

Dans *Apprendre le français* de Dorothea Schulz, le prière-d'insérer annonce :

Malgré son titre, ce livre n'est ni un manuel d'apprentissage ni une grammaire de français et il ne prétend nullement servir d'outil de travail pour les étudiants ou les enseignants. Il ne prétend pas plus couvrir un champ lexical exhaustif – ce que la plupart des auteurs de traité grammatical considèrent d'ailleurs comme une tâche impossible – ne présente ni corpus cohérent, ni tentative d'enseignement systématique ; il ne se veut ni normatif, ni génératif.

L'ouvrage se présente comme un journal, avec des dessins et des notes manuscrites qui reprennent les expressions entendues par l'artiste allemande, alors en train d'apprendre le français. Ces expressions sont illustrées par de petits dessins. Il ressort un jeu sur les sonorités de la langue et les bizarreries qu'elle renferme.

Florence Inoué, Guillaume Rannou et David Poullard fournissent eux aussi un travail sur les bizarreries du français. Leur ouvrage, *Précis de conjugaisons ordinaires « tentative d'étirement du français figé »**, se présente comme un Bescherelle. La préface de l'ouvrage reste très factuelle et introduit ce qu'est la grammaire, références à l'appui. Elle est d'ailleurs signée par le linguiste Jean-Claude Guillon, qui mentionne tout de même le potentiel ludique de la grammaire.

Cette dimension ludique a été exploitée par les artistes puisque dans ce livre, ils ont voulu conjuguer des expressions figées de la langue française, telles que : « A quoi ça rime », « C'est le cas de le dire » ou « y aller mollo » etc. Chacune d'entre elles est conjuguée à tous les temps et tous les modes dans une table de conjugaison. Le contenu de chaque page est identique à celui d'un Bescherelle : tableau, différents modes etc. L'expression originale est mise en rouge et en gras. Les expressions sont classées selon des critères définis par les artistes et non par ordre alphabétique. Cependant, un index alphabétique à la fin de l'ouvrage liste l'ensemble des expressions conjuguées.

Ces deux ouvrages sont donc des travaux sur la langue et des jeux avec celle-ci.

500 – Sciences de la nature

Si Jan Dibbets explique dans son livre *Domaine d'un rouge gorge*⁷² que « Les faits biologiques ne m'intéressent pas, mes pensées naissent de ma fréquentation des zones frontalières entre les arts plastiques », chez d'autres artistes comme Paul Armand Gette les faits biologiques sont au centre de la démarche.

Son livre *Miscellanea Botanica*, se présente comme un réel carnet de notes d'exploration botanique. Il est introduit ainsi :

Ces listes sont le résultat d'observations effectuées dans le cadre de mes contributions à l'étude des lieux restreints, elles ne sont ni exhaustives ni destinées à étayer des conclusions quelconques ; un éventuel promeneur pourrait les compléter ou les comparer à celles qu'il aurait lui-même établies.

Les pages sont numérotées et composées de listes de plantes trouvées dans diverses villes Européennes. La ville est indiquée en haut de page, ainsi que le jour du relevé. Différents endroits d'observations sont énoncés pour chaque ville, les noms des plantes sont donnés en latin.

⁷² Pour rappel, le livre s'attache à retracer une performance qui consiste à élargir le périmètre de vie de certains oiseaux d'un parc à Amsterdam.

Dans la même veine, *La plage** est aussi un carnet d'exploration effectué sur la plage de Malmö. Les observations sont ici plus larges que dans le livre précédent. Le livre s'ouvre sur le facsimilé d'une lettre manuscrite et raturée, écrite par l'artiste pour expliquer les différents moments et contextes d'exploration. En plus des listes de plantes, essentiellement des algues, le livre est agrémenté de photos des espèces et des lieux. L'idée est aussi de créer comme un herbier photographique : dans certains cas, les plantes photographiées sont collées par un bout de scotch encore visible, dans d'autres la plante est laissée dans son élément naturel. Les photos sont décrites assez précisément. Des coquillages sont présentés. Un graphique donne enfin la température et l'humidité relative, ainsi que les diverses modifications du sol. La méthodologie employée est donc réellement celle d'un botaniste.

Dans le prière d'insérer d'un catalogue intitulé *Paul-Armand Gette : Un goût certain pour la publication*⁷³, l'artiste précise sa vision de la publication :

Pour le botaniste, le paléontologiste ou l'entomologiste ses découvertes ou ses observations n'existent que dans la mesure où elles sont publiées. C'est ce que j'ai pris comme règle de conduite concernant mes recherches dans l'espace de l'art et c'est ce qui explique l'abondance de l'écrit et celle des publications dans mon parcours.

C'est grâce à la posture scientifique, donc un domaine où l'injonction de publication est forte, que Paul Armand Gette en est venu à faire des éditions. Le medium livresque lui sert donc de moyen de diffusion de sa recherche. Il admet aussi que les contenus de celles-ci « pourraient être publiés dans une revue scientifique »⁷⁴. Le design adapté, sobre et brut correspond aussi à celui en vigueur dans les publications scientifiques car selon lui « quand on fait une recherche et quel qu'en soit le domaine, on n'a pas besoin de distraire l'œil du lecteur ».⁷⁵

L'œuvre de Bernar Venet est tournée vers les mathématiques. Son livre *Exploited Subjects**, en est un exemple. Le livre est constitué de photographies de performances. Or, chacune d'entre elles est réalisée avec les conseils de physiciens ou mathématiciens. La couverture est par exemple constituée d'une photographie sur laquelle un professeur effectue au tableau la démonstration de « The Stimulated Raman Effect ». Ses diverses productions : peinture, danse, théâtre, film, poésie sont toutes déterminées par des formules mathématiques ou des diagrammes. Les peintures sont des diagrammes, les films ou pièces de théâtre mettent en scène des scientifiques lors de vraies conférences/démonstrations etc. Le livre présente donc des textes qui sont des démonstrations et des formules comme celle de la réaction nucléaire, mais aussi des schémas ou graphiques. L'un d'entre eux, *Application of The Hypersonic*

⁷³ D. MATHIEU (éd.), *Paul-Armand Gette : Un goût certain pour la publication*, op. cit.

⁷⁴ Entretien avec Djamel Meskache, dans *Ibid.*, p. 32

⁷⁵ *Idem* p. 46

Analog to The Standing Shock of Mass, est tracé sur un papier millimétré à déplier. À côté, un texte manuscrit (facsimilé) explique le sens de ce graphique.

600 – Sciences appliquées

Le classeur de Guy Lemonnier présenté au chapitre précédent, fournit, lui, des documents très techniques sur la mécanique et l'entretien des véhicules, leurs caractéristiques, modes d'entretiens etc.

168 sections of a human brain de Rossella Biscotti, est une réelle citation de l'*Atlas anatomicum cerebri humani: 168 cuts through the human brain: one hundred and eight prints in helio after photographic records of original sections* de Jelgersma. En effet, l'ouvrage reprend les premières photos du cerveau réalisées par Gerbrendus Jelgersma au début du XX^{ème} siècle. Le livre renferme aussi la transcription d'une session narco-analytique menée par Jan Bastiaans à la fin du XX^{ème} siècle qui utilisait du Pentothal (LSD) pour faire ses séances et traiter des patients marqués par la seconde guerre mondiale. Le livre est entrecoupé de cartes postales qui promeuvent l'utilisation du Pentothal.

Les sources utilisées sont citées en fin d'ouvrage. Les transcriptions des sessions ont, par exemple, été fournies par un patient. Les tables sont numérotées. Ainsi la matière première de l'ouvrage est basée sur de réelles recherches scientifiques et se sert de l'histoire de la science.

700 – Arts, Sports, Loisirs

Le travail des Becher se situe à la frontière du livre d'artiste. Dans *Gas tanks*, après avoir expliqué à quoi correspondent ces *gas tanks*, ils en dressent une rapide typologie et fournissent des explications techniques sur leur fonctionnement. Ces réservoirs de gaz sont photographiés et légendés : ville de prise de vue et date, mais ils n'indiquent pas précisément le lieu où se situe le réservoir. Les photographies sont toutes en noir et blanc.

Le rendu visuel de ces planches est une typologie de ce type d'architecture. Donc il y a là encore une idée de classement. D'un point de vue géographique, le panorama est très large : du New Jersey à Carmaux (Tarn) en passant par l'Allemagne.

800 – Littérature

Benjamin Sabatier reprend dans *100 fins* la dernière phrase de 100 romans. Chaque citation est imprimée sur la page de droite. La littérature devient donc la source de la collecte et la matière première de l'œuvre. Les fins sont extraites de leur contexte sans que la démarche, ou le roman original ne soient mentionnés. Pas même une liste en fin d'ouvrage ne fournit un peu de contexte. L'ensemble peut pourtant être aussi assimilé à une autre œuvre littéraire, un autre roman ou à une bibliothèque. Le livre aurait donc sa place dans le rayon littérature d'une bibliothèque.

C'est aussi une citation que fait Marcel Broodthaers lorsqu'il reprend le *Coup de dés* de Mallarmé⁷⁶ pour faire le sien. Le livre de Mallarmé est en effet important pour le livre d'artiste puisque c'est la première fois qu'un auteur rend la mise en page du texte sur la page constitutive de l'œuvre même. De cela, Marcel Broodthaers retient la structure du poème : les mots sont remplacés par des bandes noires, comme censurés. Le poème est lui reproduit au début de l'ouvrage dans un bloc de texte justifié, les vers sont matérialisés par des barres obliques (/). La couverture reprend celle de la NRF, le mot *poème* est pourtant remplacé par le mot *image*⁷⁷. Ce livre propose une relecture de Mallarmé en mettant en avant l'aspect formel du poème, rendu visible. C'est là encore un travail à partir de la littérature avec une portée littéraire.

Le livre de Marcel Broodthaers a quelque chose de la poésie concrète, comme lui, beaucoup de livres d'artistes sont des livres de poésie : *Les litanies de Ben* sont des courts textes en vers libres accompagnés de dessins ; *Honey by the water* de Ian Hamilton Finlay est constitué de courts poèmes dont les mots volent sur la page pour appuyer le sujet ou créer des formes comme le veut la poésie concrète ou visuelle. C'est aussi le cas de *A Valentine for Noël* d'Emmett Williams, qui intègre, contrairement au précédent un jeu sur la couleur et la typographie. Alison Knowles travaille quant à elle dans *Clear skies All Week* à partir d'un programme informatique. En effet, partir d'une liste finie de propositions divisées en trois catégories : *situations*, *weather/time* et *places*, le programme effectue toutes les propositions possibles, ce qui constitue le poème. Ce nouveau mode d'écriture n'en reste pas moins de la littérature.

900 – Histoire / géographie

Quincy book de Carl Andre explore la ville natale de l'artiste Quincy dans le Massachussets. Le livre est constitué de photographies en noir et blanc qui reprennent des ouvrages de la ville : cimetières, usines, sculptures, ponts, bâtiments, rues, chemins, mais aussi des éléments naturels tels que des falaises ou des forêts. Des tas de bois, de ferrailles, de briques, de troncs, de rochers... sont aussi photographiés. Ces éléments dénués de toutes traces de vie contribuent à rappeler le passé ouvrier de la ville. En s'intéressant au paysage d'une ville et à son histoire, ce livre a de fait une portée géographique.

C'est aussi le cas de *Travel Book** du groupe Aipotu. Comme le titre l'indique c'est un livre qui retrace leur tour d'Europe effectué à bord d'un camping-car. Le livre présente toutes les étapes de leur voyage, ponctué d'interventions artistiques, mais

⁷⁶ Stéphane MALLARMÉ, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Editions de La Nouvelle Revue française, 1914. C'est cette édition que reprend Marcel Broodthaers, mais la première parution originale date de 1897 dans la revue *Cosmopolis* n°17, publiée par Armand Colin.

⁷⁷ L'œuvre se présente sous trois éditions donc trois formes matérielles différentes : 10 exemplaires non reliés sur feuilles d'aluminium, 90 exemplaires sur papier translucide et 300 exemplaires sur papier courant. L'exemplaire sur papier translucide permet d'apprécier par transparence toute la structure du poème mise sur une même page. Des feuilles de cartons mobiles permettent d'isoler des pages si besoin.

aussi leurs galères et divers détails ou anecdotes. Il est composé de photographies, chacune accompagnée d'un court texte remettant en contexte, avec la date et le lieu de l'escale. Ce carnet de voyage est aussi accompagné d'une carte qui retrace chacun de leur arrêt, donc autant de réalisations artistiques. La lecture peut aussi permettre de glaner quelques informations touristiques.

Enfin, un certain nombre de livres d'artistes sont liés à l'Histoire. Christian Boltanski a une œuvre centrée sur la mémoire, notamment autour de la seconde guerre mondiale et de l'holocauste comme c'est le cas dans *La maison manquante*. Son livre *Classe terminale du lycée Chases en 1931, Castelgasse – Vienne**, a un rapport plus discret à la shoah mais illustre cette latence et le traumatisme qu'elle représente dans l'imaginaire de chacun. Le livre s'initie ainsi : « tout ce que nous savons d'eux c'est qu'ils étaient élèves au lycée Chases à Vienne en 1931 », s'en suit une série de portraits en noir et blanc grossis au maximum avec de forts contrastes et un effet de flou effaçant presque les visages. Ces portraits, un par page, sont anonymes, aucun nom ne peut être mis sur ces visages. Christian Boltanski a en effet découpé chaque visage d'une photo de classe de ce lycée juif pour les agrandir et en faire un retraitage.

Monica Haller est plus directe dans son rapport à l'histoire. Le titre de son livre *Riley and his story**, implique déjà une histoire individuelle, celle d'un infirmier ; mais pendant la guerre en Irak. Le photoreportage qui en découle sert plutôt une dénonciation des atrocités de la guerre qu'un reportage objectif sur celle-ci. Néanmoins ce livre est cité dans des livres d'histoire⁷⁸ justement pour les photos qu'il transmet et leur valeur de témoignage. Un autre aspect du livre est lié au stress post-traumatique dont a souffert l'auteur des photographies, Riley Sharbonno, après son retour. Ce livre est donc aussi cité dans une émission de France Culture dédiée au traumatisme des vétérans⁷⁹.

Ce livre est donc un bon exemple des livres, réalisés par des artistes, qui ont une existence et une valeur en dehors du monde de l'art.

⁷⁸ C'est le cas notamment de celui de R. Lorenzo, *The Puritan Culture of America's Military: US Army War Crimes in Iraq and Afghanistan*. Londres, Routledge, 2016, p. 63.

⁷⁹ « Aux frontières de la folie (4/4) - Après la guerre : les traumatismes des vétérans », dans l'émission *France Culture*, 23 mai 2013, 51 mins (en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/culturesmonde/aux-frontieres-de-la-folie-44-apres-la-guerre-les-traumatismes-des-veterans> ; consulté le 25 avril 2021)

CHAPITRE 4 : LA DIMENSION MÉTA-ARTISTIQUE DES ARTIST'S BOOKS

Au contraire, des ouvrages sont aussi porteur d'un discours sur l'art tout en étant des œuvres. Ils cristallisent donc la double valeur : document / œuvre.

Le méta-art

Généralités

Dans les années 1960, Jean-Claude Moineau nomme sa pratique artistique « META-art ». Tout en gardant une posture critique, ses œuvres fonctionnent avec le spectateur invité à participer, notamment via des brochures qu'il distribue⁸⁰.

Puis en 1973, Adrian Piper reprend cette notion :

*By "meta-art" I mean the activity of making explicit the thought processes, procedures, and presuppositions of making whatever kind of art we make.*⁸¹

Mais son analyse, dans le courant marxiste, se fonde surtout sur la nécessité pour l'artiste de s'engager dans la société. Derrière ces termes, elle met donc l'activité critique prise en charge par les artistes, explicitant principalement la genèse de l'œuvre et sa réalisation.

Ici, par méta-art est simplement entendu un art sur l'art, il s'agit donc d'une extension des définitions précédentes fondée sur l'étymologie. *Meta* est ainsi pris comme sens d'un au-delà, une position supérieure, réflexive, profonde.

Bruno Trentini analyse quant à lui, la double spécificité de l'œuvre méta-artistique et se demande jusqu'à quel point l'œuvre conserve sa valeur artistique quand elle porte un discours sur l'art :

Lorsqu'un spectateur appréhende dans une œuvre d'art son aspect méta-artistique, l'œuvre était mise à l'épreuve du regard documentaire – et non du regard esthétique – et a dès lors deux possibilités : soit elle cède et ne reste pas art, soit elle résiste parce qu'un trait de sa méta-articité entre en résonance avec le fait qu'elle est art et produit alors la double spécificité⁸².

Ainsi, le méta-art serait en un sens, le point de jonction entre l'œuvre et le document, le point où ces deux valeurs ne s'annihilent pas.

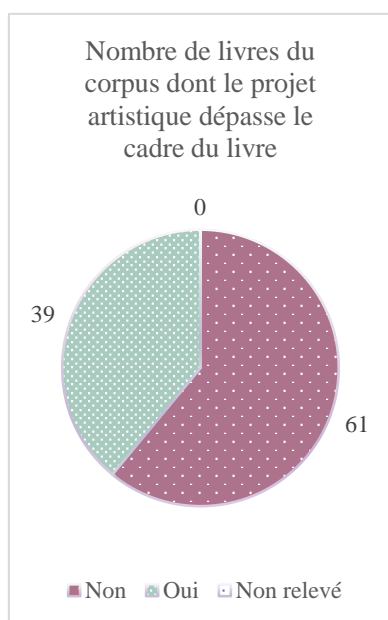
⁸⁰ A. LEFEBVRE, *Portrait de l'artiste en éditeur*, op. cit., p. 235

⁸¹ A. PIPER, « In Support of Meta-art », *Artforum*, vol. 12, n° 2, octobre 1973, p. 79

⁸² B. TRENTINI, *Le Méta-artistique : typologies et topologies*, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2008, p. 9

Le méta-art et les publications d'artistes

Dans le livre, l'ambivalence du regard est d'autant plus marquée car la forme livresque a traditionnellement un usage documentaire c'est-à-dire un véhicule, une source, une trace. Dans le livre d'artiste le méta-art prend d'abord la forme d'une critique. En effet, les artistes se sont de plus en plus imposés pour produire eux-mêmes la critique des œuvres. Les conceptuels l'ont, eux, directement intégrée à leurs œuvres. Cette ouverture a aussi décloisonné les productions et de plus en plus d'ouvrages se situent à la frontière du catalogue, de *l'artist's book*, de l'essai etc... Car le livre, même lorsqu'il est œuvre, est plus à même d'accueillir un texte critique : via la préface ou l'introduction, mais aussi un essai ou tout autre texte portant un regard sur l'objet qu'il accompagne. L'édition de 1991 de *Les Suisses morts* de Christian Boltanski est un exemple de cela. La couverture indique bien « *Les Suisses morts* », mais la page de titre ne renvoie non pas à l'œuvre de Boltanski mais à l'introduction de Günter Metken, comme une annonce de partie. Le contenu créé par l'artiste arrive plus loin après cette longue introduction en allemand. Et même après la création de l'artiste, l'introduction est traduite en anglais, des pages de biographies, une chronologie et une note sur Günter Metken en allemand et en anglais sont insérées. *L'œuvre* est ainsi enchâssée dans sa médiation. De plus, comme le rappelle Anne Mœglin-Delcroix, beaucoup d'artistes ont un savoir-faire éditorial (maquettistes, imprimeurs...), ce qui brouille d'autant plus les frontières entre le catalogue mis en page par l'artiste et *l'artist's book*⁸³.



Une autre manifestation de l'art sur l'art dans les *artist's books* se situe dans la place du livre par rapport à toute l'œuvre de l'artiste. En effet, le livre d'artiste est souvent une expression d'un projet artistique plus large. C'est le cas de 39 % des livres du corpus. Ce sont généralement des expositions, des performances ou autres réalisations éphémères. La relation du livre au projet peut être simplement documentaire (un livre reste) ou un prolongement (une autre forme, peut-être plus accessible). Or, depuis l'art conceptuel et l'œuvre-idée, puis avec l'œuvre performative et éphémère, la documentation (livres, photographies, vidéos...) tend à faire elle-même partie de l'œuvre. Elle est en un sens, une autre manifestation – même si dans la production du medium il n'y a pas intention de faire œuvre ou que

⁸³ A. MÆGLIN-DELCROIX, « Du catalogue comme œuvre d'art », dans *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 197

l'artiste n'y prend pas forcément part etc. Anne Bénichou annonce ainsi : « avec la dématérialisation de l'objet d'art, le document devient l'œuvre. »⁸⁴

Traces de performance ou d'une autre œuvre

Royal road Test d'Edward Ruscha* est un livre relié en spirale réalisé en collaboration avec Mason Williams et Patrick Blackwell. Il retrace à la manière d'un roman photo une performance consistant à jeter une machine à écrire par la fenêtre d'une voiture en mouvement puis d'en ramasser les débris. Les photographies sont toutes légendées par des formules factuelles telles que : « *Point of impact (piece of rubber not part of typewriter)* ». Au début de l'ouvrage, la date, l'heure, le lieu, le temps et la vitesse de la voiture sont indiqués. Tout l'ouvrage mime le rapport, à la manière d'une enquête de police il essaime des indices. Cet ouvrage se présente donc comme la documentation d'une performance passée. Et sa considération en tant qu'œuvre a effectivement fait débat. Ulisés Carrion, refuse de considérer ce livre comme un *bookwork*⁸⁵, car pour lui ce n'est qu'une illustration, donc de la documentation et non une œuvre à part entière⁸⁶. Ce à quoi s'oppose Anne Mæglin-Delcroix. Elle avance que la performance aurait été faite pour le livre afin justement de pasticher les livres de performance qui reprennent eux aussi les codes des rapports de police⁸⁷. Ainsi l'argument qui différencierait un *artist's book* d'un autre livre fait par un artiste reposerait sur l'intention ou la primauté de la réalisation.

Or, un bon nombre de livres du corpus s'inscrit dans un projet artistique plus large et beaucoup d'entre eux sont liés à une performance ou une autre action éphémère. *Travel book* d'Aipotu retrace leur voyage ponctué à chaque arrêt d'une action artistique, *That's painting production*, documente le travail de Bernard Brunon. Ces livres ne sont-ils qu'une affaire de communication ? Sans ces ouvrages, dans le même fonctionnement que sont les *books* pour les jeunes artistes, les œuvres réalisées ne seraient pas ou peu connues.

C'est aussi sous la forme d'un roman-photo de 12 pages couverture comprise, qu'*Echo-logy* d'Allan Kaprow* relate une performance réalisée par l'artiste et un groupe à Far Hills dans le New Jersey en mai 1975. Le livre est composé de photos qui retracent la performance mais aussi de consignes découpées en étape, chacune présentée sur une double page. À la fin, un bref texte expose le sens de cette performance. Celle-ci consistait pour les participants à se faire passer de l'eau, un mot chuchoté ou crier, et un morceau de tissu en remontant puis descendant un cours d'eau. Elle est donc par définition éphémère. Ce livre édité par D'ARC PRESS,

⁸⁴ A. BÉNICHOU, *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, les Presses du réel, 2010, p. 213

⁸⁵ Une œuvre-livre, donc une œuvre intrinsèquement liée à la forme d'un livre.

⁸⁶ U. CARRIÓN, « Bookworks revisités » (1979), dans *Quant aux livres*, Genève, Héros-Limite, 2008, p. 72

⁸⁷ A. MÆGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste (2011)*, op. cit., p. 55

demeure la trace effective de la performance, aujourd'hui un des rares moyens d'avoir une idée de ce qu'il s'est passé ce jour-là. Mais c'est aussi une partition qui donne des indications pour rejouer cette performance. En ce sens, le livre a lui aussi une dimension performative. Et, formellement, le livre d'Edward Ruscha cité plus haut fonctionne de la même manière. Chacun retrace, comme bon nombre de livres liés à une performance, la genèse et le résultat. Pourquoi l'un a suscité des débats et pas l'autre ?

Catalogue d'exposition

Un grand nombre d'*artist's books* sont publiés à l'occasion d'exposition. Dans certain cas, l'exposition n'est qu'un prétexte permettant la publication du livre, dans d'autres, le livre est construit plus en lien avec celle-ci, à la fois trace de celle-ci et prolongement volontaire. En effet, les artistes investissent les catalogues d'exposition pour en rejeter l'approche traditionnelle et critique. Mais un catalogue a un double but : documentaire et économique puisqu'il promeut une œuvre.

En 1974, Annette Messenger expose au musée d'art contemporain de la ville de Paris. Le livre qui en découle porte là encore, le même titre que l'exposition « Annette Messenger collectionneuse » qui est aussi une identité de l'artiste, donc un projet beaucoup plus large qui dépasse le seul cadre de l'exposition. Au sein de ce livre, elle explique l'organisation de son appartement mais fournit un extrait de ses albums collections. Ainsi, si ce livre est effectivement une œuvre, il fournit un regard globalisant et synthétique du travail d'Annette Messenger collectionneuse, regroupant en livre des œuvres qui étaient pour certaines brodées.

Enfin, Jérôme Dupeyrat a montré que de nombreux livres sont conçus comme des espaces d'exposition. C'est par exemple le cas des catalogues de Seth Siegelaub⁸⁸. Ce dernier pense en effet le livre comme équivalent à l'exposition⁸⁹. C'est le cas de *July, August, September, 1969. Juillet, Août, Septembre 1969. Juli, August, September 1969*. Ce livre réunit les œuvres de onze artistes répartis sur toute la terre. Le livre est donc un moyen de rassembler des œuvres éparses dans un même lieu. Sur deux pages (pas toujours en face), chaque artiste a témoigné de son projet, passé ou à venir et donné des indications, documents, photographies etc. Ainsi les catalogues deviennent des expositions en elles-mêmes sans pour autant être conçus comme des œuvres : ils restent un recueil d'œuvres présentant celles-ci comme le font traditionnellement les catalogues.

⁸⁸ Aspect largement étudié par J. DUPEYRAT, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Thèse, Rennes 2, 2012

⁸⁹ Il dit à Jack Burnham : « Dans mon esprit l'exposition existait tout à fait complètement dans le catalogue. » « Alice's Head: Reflections On Conceptual Art », *Artforum*, 1970, p. 39. Cité et traduit par A. MÆGLIN-DELCROIX, « Du catalogue comme œuvre d'art », *op. cit.*

Catalogue

Ainsi, les *artist's books* peuvent être des inventaires, des listes d'œuvres ou des comptes rendus de celles-ci.

Gilbert & George dans *Art Titles – 1969-2010*, listent leurs publications dans l'ordre alphabétique, puis dans l'ordre chronologique. Le livre est réversible et se lit dans les deux sens. Ainsi la matière première du livre est une liste et un regard qu'ils livrent sur leur propre travail. Là encore, le livre est une affaire de communication, d'autant plus qu'une introduction du critique Hans Olbricht livre une analyse du livre. Il y vante pourtant bel et bien un jeu sur l'esthétique de la liste et sur les rapprochements qui peuvent être faits en mettant ces titres cote à cote. Il souligne que ce livre appelle à une lecture à voix haute. Hans Olbricht porte donc un regard esthétique à cet objet qui serait de fait de l'art, donc une œuvre.

Les *Statements* de Lawrence Weiner sont des courtes phrases qui sont autant d'instructions pour réaliser des œuvres. Ainsi l'œuvre en elle-même n'est pas l'énoncé, ni le support qui le matérialise (livre, cadre, lettres collées au mur...), mais l'idée transmise puis la matérialisation que sa réalisation induit⁹⁰. Ainsi le livre *Statements* n'est pas réellement une œuvre en soi, mais une manifestation réductive d'une œuvre-idée. Cependant, la matérialisation de l'énoncé reste nécessaire pour transmettre l'œuvre, ce qui revient à un usage du livre comme vecteur ou trace et moins comme une forme artistique en soi.

Le livre de Steve McQueen, *Giardini Notebook*, restitue le film que l'artiste a réalisé pour le pavillon britannique de la biennale de Venise en 2009. Dans cet ouvrage est inséré un essai de T. J. Demos intitulé « Giardini a fairytale », qui analyse le film. Enfin, dans les remerciements en fin d'ouvrage sont listés toutes les personnes qui ont participé au film, comme c'est souvent le cas dans les catalogues d'exposition. Ce livre est donc moins une œuvre en elle-même qu'une trace d'une œuvre plus éphémère à la manière d'un catalogue. Alexandre Streitberger juge quant à lui que le livre est un bon moyen de rendre compte de la vidéo par son caractère cinétique (rotation des pages). Il a même, selon lui, l'avantage d'être plus maniable pour le spectateur que l'œuvre vidéo projetée⁹¹. En un sens, l'œuvre est médiatisée, au sens de rendu accessible, par le livre qui n'est là encore qu'un média, un véhicule.

Carnet d'exposition

Géographie à l'usage des gauchers de Philippe Favier se présente comme un livre imposant avec une reliure modulable à trois clous. Il porte comme sous-titre : « carnet d'une exposition ». Le livre est très hétérogène il expose à la fois la genèse de

⁹⁰ L. CORBEL, *Le discours de l'art*, op. cit., p. 72

⁹¹ A. STREITBERGER, « Vidéo et livres d'artistes à l'ère des médias de masse. Venise, un livre cinématique de Victor Burgin », dans *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, Rennes, Editions Incertain Sens, 2014, p. 108

l'exposition en présentant les différentes étapes de l'élaboration du projet et les différentes réflexions qu'elles engendrent, la propre naissance du livre et son élaboration incluses. Sur la majorité des pages un cadre mimant le cadre échelle des cartes accueille le contenu. L'écriture est essentiellement manuscrite. S'y trouve notamment la recherche pour le logo de l'exposition, la maquette, la typographie, des photos d'installations, des plans du musée et beaucoup de croquis, mais aussi des lettres, des questionnaires envoyés par l'artiste et les réponses qu'ils ont suscitées etc. puis en fin d'ouvrage des petits dessins réalisés par l'artiste. Mais il y a aussi des pages consacrées plus largement à l'œuvre de l'artiste, des dessins, des timbres, des cartes postales, des photos, plans de l'agglomération Lyonnaise, des noms de rues, des photographies d'œuvres. Ainsi que des coupures du journal *Libération* qui a suivi les étapes de l'expédition.

Le livre s'inscrit donc lui aussi dans un projet plus large. Effectivement, l'exposition en question est en réalité basée sur un *non-voyage* de l'artiste ayant vécu et travaillé de février 2004 à juin 2005 au sein du musée d'art contemporain de Lyon. L'exposition, réelle, retrace le résultat de cette expérience présentée comme une réelle expédition ponctuée de rendez-vous avec le public. La présentation du commissaire Thierry Raspail est insérée sur une feuille de papier calque, elle est ainsi mise en retrait.

Donc ce livre n'est pas seulement un catalogue d'exposition, mais aussi un carnet de recherche qui compile énormément d'objets divers afin de documenter un projet artistique. Il est en conséquence à la frontière du livre d'artiste : certes le contenu présenté est bien original et élaboré par l'artiste, mais le livre est plus conçu comme une trace de l'exposition que comme une œuvre en soi. L'ouvrage n'en reste pas moins un objet à valeur esthétique. Comme en témoigne les recherches quant à son élaboration précisément insérées dans le livre.

Sources secondaires

Finalement, ces livres peuvent devenir des sources secondaires pour l'histoire de l'art⁹² : simplement car la production livresque s'inscrit plus largement dans la production de l'artiste, et parfois comme autre manifestation d'une œuvre. Étudier ces livres peut permettre d'avoir une vision d'ensemble, dans la production d'un mouvement, d'un artiste, d'une galerie etc.

Une source comme une autre

La maison d'édition fondée par Dick Higgins, Something Else Press, est une source précieuse pour l'histoire de Fluxus. En effet, les livres qu'elle a publiés sont pour la plupart des *artist's books*, ils contiennent aussi des essais ou d'autres écrits à

⁹² Sur l'importance du regard du lecteur, cf. dernier chapitre.

valeur de manifeste. C'est le cas notamment de *foew&ombwhnw*, premier livre édité par la maison. L'ouvrage est divisé en 4 parties, chacune sur une colonne dans la double page. Au début de ce livre, il insère par exemple un essai qui s'intitule « L'intermédia », dans lequel il revient sur l'art multisupport mobilisant plusieurs sens. En plus des essais il y a des poèmes, des anecdotes etc.

Games at the cedula de George Brecht*, aussi publié par Something Else Press, fait sensiblement la même chose. Ce livre peut être perçu comme une réelle source sur l'histoire de Fluxus. Il reprend des documents, parfois sous forme de facsimilé, donne des lettres, des anecdotes, des poèmes, coupures de journaux, photographies etc. Tous sont relatifs aux activités des artistes : trace de leurs séjours, activités, cercle d'amis etc. La jaquette annonce en effet :

In fact this point is precisely what the book is – an assemblage of aesthetic researches, done very much as a scientist might document his experiments, and in the same spirit.

C'est pourquoi Bertrand Clavez compare ce livre à un carton d'archive⁹³.

LJC Archive, nom d'artiste pour Lefevre Jean Claude travaille principalement sur l'archive et notamment l'archive de l'histoire de l'art. Ce dernier tient en effet un journal. Fait intéressant : la publication de celui-ci par les éditions Incertain Sens⁹⁴, ne s'est pas faite dans la collection de livres d'artistes, mais dans la collection grise, c'est-à-dire la collection qui regroupe les ouvrages théoriques sur les publications d'artistes. Les éditions expliquent cela notamment pour l'intérêt documentaire de l'ouvrage en tant que source pour l'histoire de l'art. Le contenu est pourtant bien partie intégrante de l'œuvre de l'artiste.

Un regard de l'artiste sur son propre travail

Histoire d'un travail d'André Cadere, est un livre d'artiste catalogue dans lequel l'artiste devient historien d'art et revient sur bon nombre de ses interventions et réalisations artistiques. Le livre écrit à la première personne contient une liste détaillée de ses projets dans laquelle il expose ses choix et son raisonnement. Il indique pour chacun ; sur la page de gauche la date, le lieu, le titre de l'œuvre et une description de celle-ci ainsi que le code de l'œuvre⁹⁵ et une légende des documents qu'il montre ; sur la page de droite il donne une idée de production. Ces informations sont complétées par d'autres documents tels que des lettres, des photographies, des cartons d'invitation, des articles, plans d'installations etc. Ces projets sont numérotés et présentés dans l'ordre chronologique, les documents sont en plusieurs langues. Ce

⁹³ B. CLAVEZ, « Du dédale au réseau, les impasses communicantes de l'historiographie de Fluxus », dans *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, les Presses du réel, 2010, p. 241

⁹⁴ LEFEVRE JEAN CLAUDE, *LJC Notations 1977-2007*, Rennes, Incertain Sens, 2019

⁹⁵ Les œuvres d'André Cadere, notamment ses bâtons sont des assemblages de couleurs dictés par des éléments mathématiques.

livre, conçu par l'artiste juste avant sa mort, est moins une œuvre qu'une réelle source pour quiconque travaille sur André Cadere.

Une forme réflexive

Le livre est donc une forme qui permet facilement une pratique réflexive. La notion de réflexivité est régulièrement définie par un retour du sujet sur lui-même⁹⁶. Pour Pierre Bourdieu « C'est l'image qui est renvoyée à un sujet connaissant par d'autres sujets connaissant équipés d'instruments d'analyse qui peuvent éventuellement leur être fournis par ce sujet connaissant. »⁹⁷ L'histoire du livre s'est accomplie dans une forme qui contient ses éléments d'identifications⁹⁸. La forme livresque donne d'elle-même des éléments de contexte propre à l'œuvre. Ces éléments ajoutés à la tradition de l'usage du livre, medium largement utilisé par la critique, font que les *artist's books* sont aussi des œuvres réflexives, c'est-à-dire des œuvres qui interrogent leur propre dispositif. Les artistes jouent, en effet sans cesse sur les normes propre au livre et ses composantes⁹⁹. Cela est d'autant plus vrai avec les œuvres conceptuelles puisque Joseph Kosuth, pensait l'œuvre d'art comme une tautologie¹⁰⁰.

En se basant sur la théorie romantique de Friedrich Schlegel, donc un contexte littéraire éloigné de l'art contemporain, Jean Marie Schaeffer distingue 5 types de réflexivité¹⁰¹ :

Réflexivité fonctionnelle : l'œuvre autotélique, tournée vers elle-même.

Réflexivité critique : l'œuvre qui aborde un regard surplombant sur elle-même.

Réflexivité transcendantalisante : Les œuvres qui thématisent leur propre condition de possibilité.

Réflexivité spéculaire : l'œuvre se montre elle-même et se réfléchit sans cesse dans une sorte de mise en abyme infinie.

Réflexivité déconstructrice : l'œuvre se subvertit elle-même dans une certaine ironie.

À différents niveaux les *artist's books* adoptent une approche réflexive : ils jouent avec leur forme, documentent en eux-mêmes leur propre processus de

⁹⁶ « Un retour du sujet sur l'objet par lequel le sujet se tourne vers ses propres opérations pour les soumettre à une analyse critique » écrit F. VANDENBERGHE, *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006, p. 975

⁹⁷ P. BOURDIEU, *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'agir, 2001, p.15

⁹⁸ Cf. Chapitre 1

⁹⁹ Anne Mœglin-Delcroix en dresse une fine analyse dans *Esthétique du livre d'artiste (2011)*, op. cit., chap. 7. Une poétique du livre

¹⁰⁰ Joseph Kosuth, "Art After Philosophy" (1969), Reproduit dans le catalogue *L'Art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, seconde édition, 1991, pp.236-241.

¹⁰¹ J.-M. SCHAEFFER, « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », dans *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002

réalisation et sont aussi le lieu de l'autoréférencement¹⁰². Ce sont par exemple les œuvres conceptuelles qui renvoient à elles-mêmes ou les livres qui se montrent comme livres.

Des livres qui se montrent comme livre

Wit-White d'herman de vries, est comme son titre l'annonce, un livre entièrement blanc. C'est donc un livre qui se montre lui-même comme dispositif, comme condition de possibilité.

Le livre de Parker Ito publié par Onestar Press ne comporte pas de titre. Lui aussi est majoritairement composé de pages blanches. Le plat supérieur - la première de couverture comporte les indications techniques de la maison d'édition pour l'édition de ses livres : format standard, type de papier, nombre de pages, couvertures etc donnant des indications sur la relation avec les artistes. Mais si ces indications sont données c'est précisément car l'artiste en a exploré les limites. La quatrième de couverture est une photographie nocturne d'un bouquet de fleurs fanées avec les lumières d'une ville en arrière-plan. Motif très présent dans l'œuvre de l'artiste. Mais il s'agit là de la seule image en couleur du livre ; la seule en lien avec d'autres œuvres de l'artiste. Hormis le colophon, le reste des pages sont blanches, seules des marques noires bordent l'extrémité des pages. Toutes sauf une sur laquelle une illustration représentant un garçon, casquette à l'envers en train d'uriner, une figure représentant le vent souffle face à lui, de sorte à ce que l'urine lui revient au visage. L'inscription « *Some days, things don't go your way* » accompagne le dessin, comme un pied de nez aux éditeurs et à leurs normes. Les tranches du livre sont dorées, en manipulant la tranche de gouttière dans un sens les mots « Parker Ito » apparaissent et dans l'autre sens ce sont les mots « Onestar Press » qui apparaissent. Recréant ainsi un autre dos, avec les informations qu'il y a sur le dos réel.

Ce livre est donc un livre qui se montre comme livre, en jouant sur les contraintes éditoriales. Celles-ci prennent désormais une valeur programmatique : couverture en couleur, avec une image, format, nombre de pages... et aboutissent à un livre à manipuler qui a pour objet l'exploration d'une forme. Donc ce livre exprime d'une certaine manière les coulisses de sa fabrication.

C'est aussi le cas pour *246 Little Clouds* de Dieter Roth, dans lequel sont insérées à la fin de l'ouvrage les consignes de l'auteur pour la réalisation matérielle de son livre. Il y donne des recommandations précises, schémas à l'appui, sur comment l'ouvrage doit être imprimé, avec quelle lumière, quel papier, comment doit être mis

¹⁰² C. BARON, « La question de l'autoréférence : tentative d'interprétation symbolique et idéologique », dans *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Honoré Champion, 2002

le colophon etc¹⁰³. Donc là encore, l'œuvre, le livre, contient en son sein les indications de sa genèse et se documente lui-même.

Exemples, hommages et citations

Les œuvres à valeur exemplaire, comme sont considérés les livres d'Edward Ruscha aujourd'hui, deviennent à fortiori des modèles. Ces livres ont en effet ouvert de nouvelles possibilités en art, désormais largement étudiés ils sont devenus aussi des sources pour l'histoire de l'art et il est désormais possible d'y voir un discours sur l'art et plus précisément un discours sur la pratique de l'*artist's book*. Conçus comme des œuvres, ils se voient rétrospectivement apposer une valeur documentaire¹⁰⁴.

Et naturellement ces livres exemplaires sont largement cités. Bon nombre d'*artist's books* sont des hommages, ils citent, détournent ou réactivent l'œuvre d'autres artistes. Ils portent donc sur l'art tout en étant de l'art¹⁰⁵. C'est le cas de Christian Boltanski lorsqu'il liste les artistes ayant participé à la biennale de Venise ou ceux présents dans les collections du Carnegie International Museum ou les pensionnaires de la Villa Medici. Mais c'est aussi le cas des nombreux *artist's books* qui reprennent les *artist's books* historiques, notamment ceux d'Edward Ruscha¹⁰⁶ (Anne Valérie Gasq¹⁰⁷, Yanne Sérandour, Michalis Pichler*...). Ces ouvrages font valoir leur inscription dans leur propre contexte artistique, et portent un regard sur l'histoire de leur propre médium, le livre. C'est aussi le cas des livres qui mentionnent d'autres œuvres de l'artiste comme le fait Benoît Maire dans *The Long Godbye*. Toutes ces œuvres ont comme matériau premier l'art.

Or, cette documentation placée dans un contexte artistique induit une certaine méfiance, puisque l'idée d'œuvre est souvent rattachée à une fiction.

¹⁰³ A. MÆGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste (2011)*, op. cit., p. 382-384

¹⁰⁴ B. TRENTINI, *Le Méta-artistique : typologies et topologies*, op. cit., p. 41-44

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 56

¹⁰⁶ Pour les reprises d'Edward Ruscha voir : J. BROUWS, *VARIOUS SMALL BOOKS: Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2013

¹⁰⁷ Entre autres : *Twenty six Blank Rocks*, Rennes, Lendroit Éditions, 2017 ; *Various small sparks (and Rodeo)*, Paris, Édition Florence Lœwy, 2014 ; *Some Belsunce Apartments*, Marseille, édité par l'artiste, 2008.

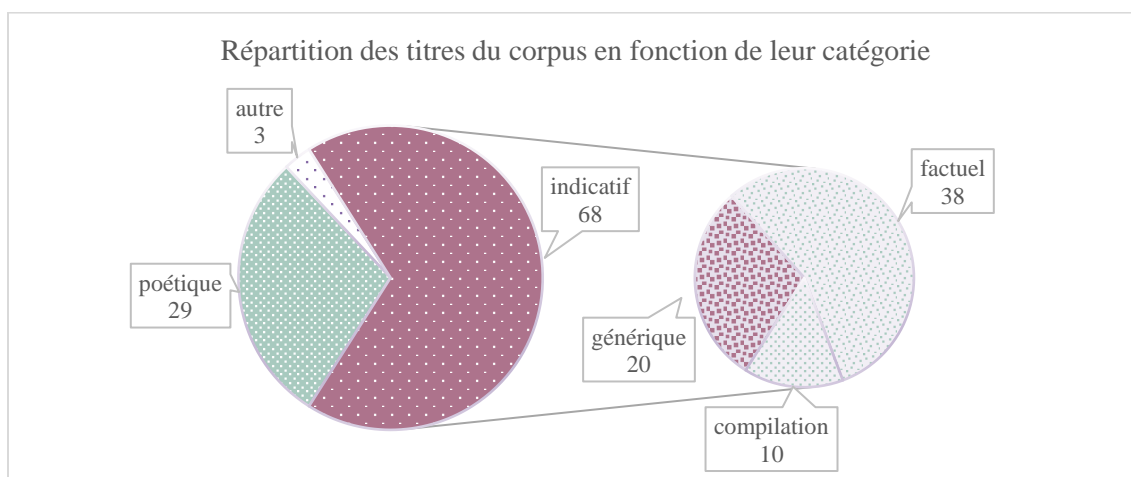
CHAPITRE 5 : FICTIONNALISATION LIÉE AU STATUT

D'ŒUVRE

Si dans les chapitres précédents ces livres ont été présentés comme des contenants pouvant accueillir des informations primaires, il n'en reste pas moins *de l'art*. Ils sont donc rattachés à une idée de fiction venant mettre en doute l'information transmise. Lorsque ces livres étaient cités pour leur contenu il s'agissait en effet régulièrement de *malentendu*. Cependant, cette confusion n'est possible qu'à condition que le lecteur/spectateur sache que c'est *de l'art*, d'où l'enjeu de documenter les *artist's books*.

Les titres trompeurs

Le premier niveau de duperie s'effectue au niveau des titres qui annoncent des formes ou des contenus qui sont ensuite revisités ou explorés dans leur limite. Les ouvrages du corpus sont assez révélateurs de cela.



Les titres du corpus peuvent être classés en plusieurs catégories :

Il y a les titres qui fournissent une indication générique : lettres, *travel book*, *parables*, *autobiography*, archive, liste, précis de conjugaison, géographie, *case*, guide, histoire, encyclopédie, *Notebook*, inventaire, calendrier, atlas, catalogue...

Les titres plus factuels ou descriptifs transmettent une idée du sujet traité : *L'érouv de Jérusalem*, *Gas tanks* etc. Parmi ceux-là se trouvent aussi les titres qui transmettent une idée de collection ou de compilation : *168 sections of a human brain*...

Viennent ensuite les titres ayant un rapport plus poétique.

La dernière catégorie regroupe un document sans titre et deux titres qui sont des citations d'autres *artist's books*.

Les titres factuels ou descriptifs et ceux qui fournissent une indication générique sont susceptibles de tromper le lecteur. C'est le cas pour un peu plus d'une dizaine de livres du corpus :

Contenu exploitable et forme revisitée

Le calendrier de Claude Closky, *The 2007 Calendar*, indique effectivement les jours et les dates. Il remplit sa fonction documentaire. Or, les dates sont inscrites en toutes lettres et les paragraphes divisent le texte par numéro de semaine.

Les 100 lettres annoncées par Marina Abramovic dans *100 Pisama / 100 Letters: 1965-1979*, ne sont en réalité que les premières phrases de ces lettres.

Contenu revisité

L'Autobiography de Robert Barry, ne livre en rien l'histoire de sa vie. Le livre est rempli de portraits non légendés imprimés en saturation de blanc. Ces portraits sont ceux de ses proches. Des mots imprimés en gris volent sur les pages pour transmettre des idées.

Le *voyage* de Paul-Armand Gette n'est pas un livre de voyage bien que les photographies des interventions de l'artiste soient prises à travers plusieurs pays. Le « voyage » est surtout celui du lecteur.

Et même les titres factuels et descriptifs peuvent induire en erreur sur le contenu. Un commentaire sur Amazon à propos du livre de Taroop et Glabel *Dieu n'aime pas les religions*¹⁰⁸, indique :



doughy

★☆☆☆☆ Un peu déçu

Commenté en France le 10 décembre 2012

Achat vérifié

J'ai acheté ce livre en espérant y trouver une étude intéressante sur les rapports entre les croyants et les religions.

Il s'agit en fait d'une simple compilation d'articles de journaux sans véritable intérêt hormis l'aspect anecdotique.

Je déconseille, le contenu ne mérite pas l'investissement.

Une personne a trouvé cela utile

La forme livresque a en effet la capacité de s'immiscer dans plusieurs domaines, qui plus est dans le cas d'Amazon non classée dans le rayonnement d'une librairie. Malgré l'éditeur – une galerie d'art – et les auteurs – artistes – l'aspect artistique de la démarche n'a ni été anticipé ni identifié par ce.tte lecteur.ice qui s'attendait à un contenu plus factuel derrière ce titre ouvertement provoquant. Ce type de malentendu ne serait pas possible avec une autre forme d'œuvre.

¹⁰⁸ <https://www.amazon.fr/Dieu-naime-religions-Taroop-Glabel/dp/2915199388> [consulté juillet 2021]. La page ne présente pas l'ouvrage, le prière d'insérer n'est pas visible. Ce qui peut expliquer ce malentendu plutôt surprenant.

Comment croire l'information donnée ?

Dans l'« Avertissement » de *Voyage*, Paul-Armand Gette met en garde : « Un livre ressort toujours de la fiction » (p. 4). Si lui insère dans son livre un paragraphe expliquant ce que le livre n'est pas, malgré sa forme trompeuse, ce n'est pas le cas de tous. C'est pourquoi des livres ont pu être pris pour caution dans des essais. Les préoccupations et la méthodologie des artistes diffèrent parfois pourtant de celles des chercheurs plus académiques : pas d'explication de la méthodologie ni mention des sources. Il n'est donc pas si aisé de vérifier l'information transmise. *L'inventaire des destructions* d'Eric Watier pourrait fournir une source intéressante sur les rapports des artistes à leur œuvre etc. Mais il faut refaire tout le travail de recherche effectué par l'artiste pour vérifier la véracité des anecdotes, non sourcées, réunies dans le livre. Cela ne l'empêche pas d'être cité dans des articles qui s'intéressent à la destruction des œuvres. Par exemple, Sébastien Fournier dans la revue critique *Ligeia*¹⁰⁹, écrit :

Au fond, étudier les réalisations de l'être humain suppose de s'interroger sur ses capacités. A-t-il toujours l'entière maîtrise de ce qu'il fait ? Parfois, il me semble que les créations qui le font devenir artiste lui échappent. [...] C'est peut-être l'une des raisons qui explique pourquoi « Pierre Soulages brule régulièrement les toiles dont il n'est pas satisfait dans le four de son atelier à Sète » [En note : WATIER, E. (2000), *L'inventaire des destructions*, Rennes, Incertain sens.] Désœuvré, il fait le choix d'abandonner ses peintures. Une manière pour lui, de réfuter ce qu'il a produit. Par cette action, il efface la trace de ses limites (de son manque à être) pour ne conserver que ce qui lui donne satisfaction. Il tente de dominer son art !

Le contenu du livre d'Eric Watier est ainsi pris pour vrai et les informations qu'il renferment ne sont pas remises en doute mais au contraire prises pour exemple.

La fictionnalisation est plus revendiquée chez Annette Messenger et Christian Boltanski. La première adopte plusieurs identités qui sont autant d'alias artistiques dissociés de l'artiste civile. Aussi, lorsqu'elle teste ses nouvelles signatures, ou autres éléments plus intimes, ceux-ci ne sont pas à prendre comme des faits sur Annette Messenger mais sur la fictive Annette Messenger collectionneuse¹¹⁰. Le pronom possessif de ces albums-collections¹¹¹ est donc trompeur.

C'est aussi le cas pour *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance* de Christian Boltanski. Les planches qui composent l'ouvrage sont des photographies photocopiées (comme faxées) de mauvaises qualités¹¹² avec des

¹⁰⁹ S. FOURNIER, « L'artiste, son art et la destruction », *Ligeia*, N° 173-176, n° 2, 24 octobre 2019, p. 67-72. *Ligeia* est une revue critique sur l'art et la contemporanéité fondée en 1988.

¹¹⁰ M.-L. BERNADAC, *Annette Messenger - Mot pour mot*, Dijon, Les presses du réel, 2006, p. 11

¹¹¹ Par exemple : *Ma meilleure signature, Ma collection de proverbes, Mes dépenses quotidiennes, Mes jalousies* etc.

¹¹² Cela n'est valable que pour l'édition originale. Dans les suivantes, matériellement très différentes, la reproduction des photographies est de meilleure qualité.

légendes telles que « christian boltanski jouant au cubes – 1946 » ou « lit de christian boltanski – 1947 – 1950 » ou « page 69 du livre de christian boltanski – 1950 » etc. L'édition originale est introduite par une lettre – non reprise dans les éditions suivantes – qui explique le projet de « se conserver tout entier » :

Presque tout ce qui avait trait à la période que je me suis d'abord prescrit de sauver (6 septembre 1944 – 24 juillet 1950) a été perdu, jeté, par une négligence coupable. Ce n'est qu'avec une peine infinie que j'ai pu retrouver les quelques éléments que je présente ici. Prouver leur authenticité, les situer exactement, tout cela n'a été possible que par des questions incessantes et une enquête minutieuse.

Malgré la recherche annoncée, présente dès le titre, la présentation est, elle, fictive. L'enquête a plutôt pris la forme d'une création artistique : les photographies ne sont effectivement pas authentiques. L'artiste avoue en effet dans un entretien :

J'avais, je crois, un réel désir de retrouver mon enfance (désir sans doute lié aux difficultés qui accompagnent le passage à l'âge adulte), mais quand j'ai commencé mes recherches, je me suis aperçu qu'il ne me restait que très peu de traces de cette période et j'ai décidé de ne pas m'attacher à la réalité des faits - le lit que j'ai photographié n'était pas mon lit et cette chemise présentée comme mienne ne m'a jamais appartenu.¹¹³

Ce livre s'attache donc à recréer pour retrouver une enfance (collective), via l'appropriation de celle des autres. Le lit photographié est par exemple celui de son neveu. Donc malgré l'apparence documentaire de l'ouvrage : photographie objective, légende etc. rien ne peut être pris comme document factuel. Là encore l'aspect autobiographique est fictif et cette fictionnalisation est partie intégrante de la démarche. Elle est pourtant discrète, connue que grâce au paratexte¹¹⁴. Qu'est-ce qui empêche d'autres œuvres d'être aussi discrètement fictives ?

Altération de documents

Le travail de l'artiste se fait plutôt à partir de documents, c'est une méthode de réagencement dont le propos artistique est l'exploration des formes traditionnelles du livre en tant que vecteur d'une pensée, d'une trace.

Le sens naît de la mise en commun des éléments sortis de leur contexte initial. Taroop et Glabel recourent des articles de journaux qui relatent des accidents mortels arrivés à des croyants pour démontrer un certain abandon. Le prière d'insérer de l'ouvrage indique :

Nos documents ont été sélectionnés avec le plus grand soin. Patiemment collectés dans la presse, ces articles sont garantis authentiques. Ils font état de faits divers concernant des accidents mortels dont les protagonistes sont des croyants ou les

¹¹³ I. LEBEER, *L'Art ? C'est une meilleure idée !*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 90

¹¹⁴ Dans d'autres livres de l'artiste, comme *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*, la fictionnalisation est plus explicite.

acteurs fortuits de situations liées au religieux. Seul leur compilation tient lieu de commentaire.

Les artistes, habitués à la provocation, ne cherchent pas à adopter une posture objective. Ils ont collecté uniquement les articles qui servaient leur objectif – et leur humour noir.

La parodie est aussi présente. *Document non contractuel* de Mathieu Tremblin reprend la forme des catalogues de vente pour en parodier les images idéalisées qu'ils renferment. Les photographies immobilières imprimées sur une double page sont ici augmentées de détails montrant leur impossibilité ou une atmosphère plus inquiétante. Des détails comme des clous ou trous font émerger l'idée que ce sont des photos de panneaux publicitaires sur lesquels les images sont modélisées et non pas photographiées. Elles servent donc un but commercial. C'est aussi ce que suggère le titre du livre parodiant la mention légale qui avoue la duperie.

Les *artist's books* rééditant

Les *artist's books* réédités sont-ils à prendre comme une autre manifestation de l'œuvre donc comme une œuvre à part entière ou comme une forme de documentation sur l'œuvre *première* ? On peut en effet imaginer un lecteur consulter l'œuvre la plus récente par défaut, facilité d'accès ou autre ; ce qui peut revenir à considérer ces éléments comme un moyen d'accéder à l'œuvre première.

Par un artiste

La démarche d'Aurore Chassée et d'Antoine Lefevre (dans sa Bibliothèque pirate) s'inscrit dans l'idée de remettre en circulation des livres importants pour l'histoire des *artist's books*. L'idée derrière le processus de création est donc documentaire : l'accessibilité prime sur l'authenticité¹¹⁵. Or, derrière cette reprise, se trouve un autre projet artistique, une autre œuvre qui modifie les précédentes. Aurore Chassée rephotographie l'*Atlas* de Broodthaers. Son livre ne peut pas pour autant être pris comme une source pour accéder au livre de Marcel Broodthaers puisque les inscriptions ont été recouvertes d'un ruban noir (presque censurées) comme ce que l'artiste avait fait pour le poème de Mallarmé¹¹⁶.

Antoine Lefevre scanne quant à lui des *artist's books* et les rend disponibles et imprimables sur son site internet¹¹⁷.

De la même manière qu'Aurore Chassée, Michalis Pichler reprend des *artist's books* historiques comme ceux d'Edward Ruscha. Son *Twentysix Gasoline stations**

¹¹⁵ F. AUBART, « Histoires d'archives », *Revue Zérodeux* / 02, n° 51, novembre 2009 (en ligne : <https://www.zerodeux.fr/essais/histoires-darchives/> ; consulté le 13 août 2021)

¹¹⁶ M. BROODTHAERS, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Antwerpen Köln, Galerie Wide White Space Galerie Michael Werner, 1969

¹¹⁷ <http://labibliothequefantas.free.fr/index.php?pirate/> [consulté juillet 2021]

est par exemple rephotographié¹¹⁸ en situation de lecture : mains apparentes, pages pas complètement tournées venant empêcher la lecture, arrière-plan et bureau encombré etc. Il cherche ainsi à redonner une valeur d'usage à ce livre “*Delivering use value, missing out on exchange value.*”¹¹⁹

Par une autorité tierce

Coyote Stories, déjà mentionné est, pour l'édition de 2015, une réédition d'un portfolio de 2005. Les éditeurs ont en effet voulu rendre hommage à Chris Burden décédé la même année, mais qui, semble-t-il a pris part à la réalisation de l'ouvrage. La réédition fait donc passer le livre d'un portfolio à un *artist's book*, simplement par changement de support le rendant industriellement reproductible. Mais est-ce réellement un *artists' book* ? La réédition est-elle pour autant toujours une œuvre ? Derrière la réédition se cache avant tout l'objectif de réactualiser et de rendre accessible l'œuvre première. Dans le cas de *Coyote stories*, la manifestation primaire est documentée par une photo ainsi qu'une postface expliquant le projet actuel et originel. Des résumés en français des 21 histoires sont aussi rédigés. Ainsi l'appareil éditorial oriente clairement le livre vers une documentation, une re-publication d'une source primaire. Et justement cette réédition est portée par un cadre universitaire : celui de l'université Paris 13.

C'est aussi le cas pour *Animal Sketching* de Calder, l'édition originale difficilement accessible a été rééditée en 2017 par les éditions Dilecta, donc un cadre qui n'est pas universitaire mais artistique. Or, cette fois-ci l'artiste décédé en 1976 n'est pas intervenu dans la réalisation de la réédition. Là encore le facsimilé de l'ouvrage original est augmenté d'une postface et une traduction des textes en français.

Enfin les éditions Zédélé ont lancé en 2014 la collection reprint qui réédite des *artist's books* historiques. Cette réédition avait pour but de permettre l'accès à des livres rares et épuisés. En tout, 6 livres ont fait l'objet d'une réédition, chacun d'une façon différente, tous ont bénéficié en plus d'un texte d'explication, dans un insert à part du livre, afin d'apporter une médiation supplémentaire aux ouvrages.

Le livre entièrement blanc d'herman de vries, *wit-white*, est reproduit à l'identique de la troisième édition de 1980, c'est aussi le cas pour *GREEN AS WELL AS BLUE AS WELL AS RED* de Lawrence Weiner qui reprend la première édition publiée par Jack Wendler à Londres en 1972 et de *Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture 1969* de Jan Dibbets. Une autre réédition consiste à l'isolement du poème

¹¹⁸ La correspondance entre les photographies de Michalis Pichler et l'œuvre d'Edward Ruscha n'a pas pu être vérifiée.

¹¹⁹ Selon la présentation de l'artiste sur son site : <https://www.buypichler.com/books/twentsix-gasoline-stations-0> [consulté juillet 2021]

Soldier d'Emmett Williams du recueil dans lequel il se trouvait¹²⁰. La réédition lui donne un autre titre, une autre couverture venant mimer la première en changeant néanmoins les couleurs. L'œuvre prend donc littéralement une autre forme et un autre contexte.

Ainsi, puisqu'il est difficile de *reproduire* un livre, la réédition des *artist's books* est un des rares moyens de les remettre en circulation. Mais lorsqu'elle est faite par une autorité tierce, cela change fondamentalement la perception de l'objet livre, sans pour autant dénier l'œuvre qu'il contient, et tend à le faire passer du côté du document.

Par l'artiste

Lorsque les livres sont réédités par l'artiste lui-même, l'aspect œuvre semble mieux conservé. Ce processus est plutôt assimilé à un retraitage surtout lorsque la réédition se fait à l'identique.

Christian Boltanski a beaucoup réédité ses ouvrages, moyen efficace de lutter contre la spéculation ou l'augmentation des prix dû à la rareté lorsqu'un ouvrage est épuisé. Ces ouvrages ont parfois de fortes modifications formelles lors de la réédition. Les premières manifestations sont souvent, à l'image de *Recherche et présentation de de tout ce qui reste de mon enfance**, sur papier A4 épais avec des reproductions en noir et blanc de mauvaise qualité et reliées par une baguette. Les rééditions sont des petites brochures agrafées de format A5 sur papier glacé. Les reproductions sont de meilleures qualités avec des nuances de gris. Leur mise en page sème tout de même le doute quant à leur but : les feuilles originales y sont encadrées et légendées en tapuscrit en dessous du cadre. Les légendes originales sont désormais illisibles. Cet encadré met-il en avant les documents présentés par Christian Boltanski ou les planches du livre de Christian Boltanski ? Le second cas serait donc une présentation documentant le livre.

La réédition propre à l'imprimé est une autre forme de reproduction de l'œuvre où l'originale est ou peut-être identique aux suivantes.

* *

*

Les *artist's books* jouent avec la forme et le contenu des livres et miment donc les catégories de documents. Ils se font vecteurs d'une information qui n'est pas toujours propre au domaine artistique. La fictionnalisation y est à peine perceptible. Leur démarche s'ancre en effet dans la réalité pour en apporter une autre vision, un réagencement ou un classement. Ils portent aussi un regard particulier sur l'art ou sur eux-mêmes grâce aux normes du livre ordinaires auxquelles ils se conforment.

¹²⁰ E. WILLIAMS, *A Valentine for Noël: Four Variations on a Scheme*, New-York ; Stuttgart, Something Else Press ; Edition Hansjörg Mayer, 1973

PARTIE 2 : RÉCEPTION ET USAGES DES *ARTIST'S BOOKS*

Le livre d'artiste est un livre qui ne cherche pas à être autre chose qu'un livre, tel que le livre est pour nous, c'est-à-dire un objet d'usage de fabrication industrielle ou semi-industrielle, financièrement accessible à la librairie, librement à la bibliothèque, dont le tirage est en principe illimité.¹²¹

– Leszek Brogowski

¹²¹ L. BROGOWSKI, *Éditer l'art*, *op. cit.*, p. 54

CHAPITRE 1 : OÙ SONT LES *ARTIST'S BOOKS* EN FRANCE ?

Après avoir dressé un éventail des possibilités que ces livres offrent en termes de valeur, usage ou discours, leur place en bibliothèque a été analysée afin d'évaluer leur dissémination. L'idée étant de vérifier si ces possibilités sont effectivement exploitées.

Méthodologie de l'enquête

Le but de l'enquête est de voir où sont les *artist's books* en France. Pour cela, une trentaine de catalogues ou bases de données ont été interrogés en entrant les titres et/ou les noms des artistes de chacun des 100 livres du corpus.

L'idée étant de couvrir le plus grand nombre de lieux possible, le choix a été fait de cibler des bases de données larges.

Des bases de données artistiques : Navigart qui regroupe les collections des FRAC, puis des collections en particulier ont été ciblés : le CNAP (centre national des arts plastiques) et le FRAC PACA. Il a été plus difficile d'évaluer la présence des livres en dehors des lieux du livre, dans la réserve même des musées par exemple¹²².

Des catalogues collectifs : le Catalogue collectif de France (CCFR) mais qui a fourni peu de données à part les collections de la BnF et le Sudoc, puis le catalogue collectif des Bibliothèques des musées nationaux (CCBMN) ainsi que la base Rachel. Le Sudoc regroupe les collections de la bibliothèque Kandinsky mais pas intégralement.

Ensuite, des catalogues communs ont été ciblés. Ils ont été choisis car ils regroupent généralement plusieurs bibliothèques, de lecture publique mais aussi plus spécialisées comme des écoles d'arts. Ce sont ceux de :

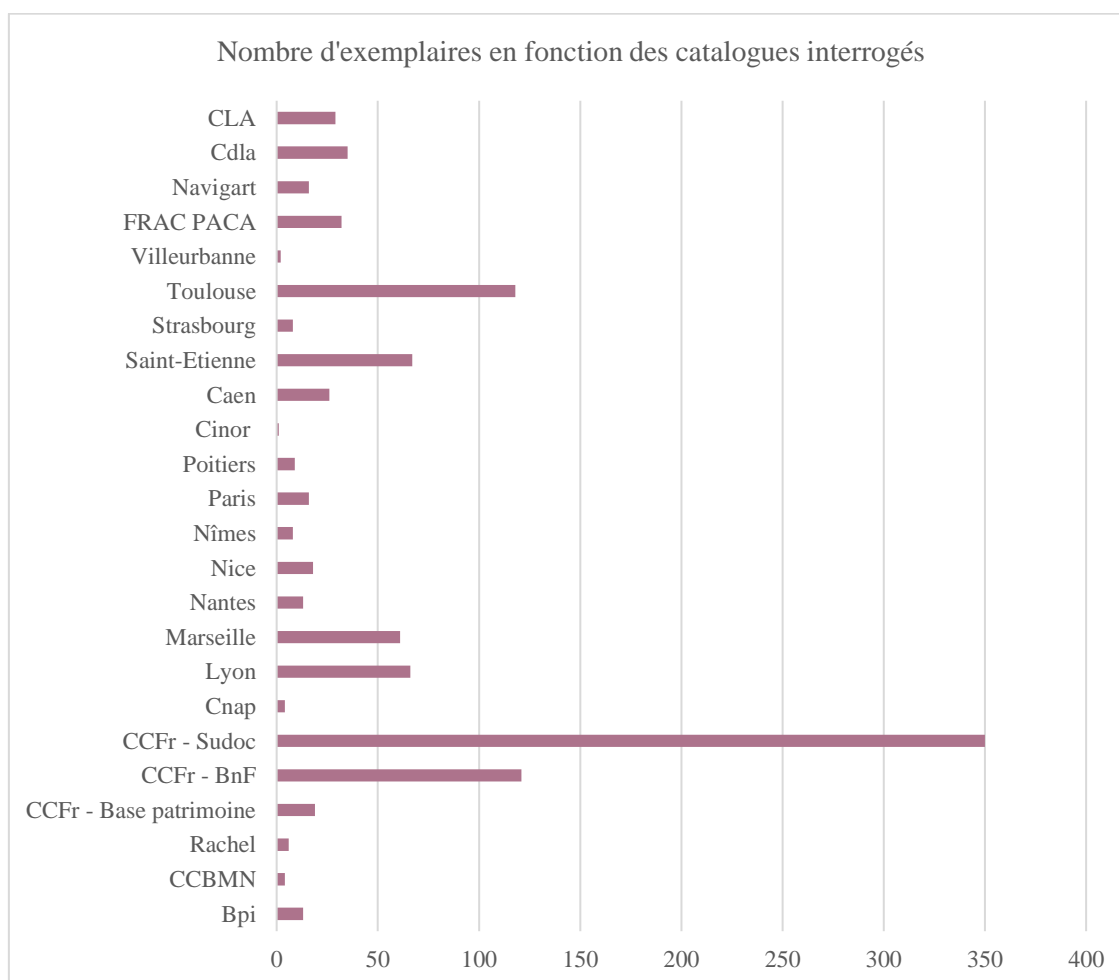
- Caen, qui couvre la bibliothèque de l'école d'art
- Cinor, qui regroupe les bibliothèques de lecture publique du nord de la Réunion
- Lyon, notamment la bibliothèque municipale et son artothèque ainsi que l'école d'art
- Marseille, qui couvre la bibliothèque municipale et le centre nationale de la poésie et le musée d'art contemporain
- Nantes
- Nice
- Nîmes, qui couvre notamment le carré d'art

¹²² Il y en a quelques-uns, souvent les plus rares, dans les réserves du musée Jean Laude par exemple. Ceux-ci ne sont donc pas signalés dans le catalogue de la médiathèque.

- Bibliothèques patrimoniales de la ville de Paris
- Poitiers
- Saint-Etienne, qui couvre le fonds de livre d'artiste du musée et de l'école d'art
- Strasbourg
- Toulouse, qui inclut, en plus des bibliothèques municipales, celui des 3 musées – dont la collection de livre d'artiste du FRAC Occitanie – et de l'école d'art
- Villeurbanne, dont la collection de l'artothèque

Le catalogue de la Bibliothèque publique d'information est aussi compris dans l'étude.

Tout comme les collections d'*artist's books* plus particulières qui ne sont reliées à aucun catalogue commun : le Cabinet du livre d'artiste (CLA) de Rennes, et le centre du livre d'artistes (Cdla) de Saint-Yrieix-la-Perche.



Les bibliothèques principales

De fait, l'enquête a révélé la présence d'exemplaires dans plus de 180 bibliothèques réparties sur une soixantaine de villes en France. Soit 1043 exemplaires trouvés, ce qui fait une moyenne d'un peu plus de 10 exemplaires par titre. De plus il y a autant de titres qui ont été trouvés à plus de 7 exemplaires que de titres trouvés à moins de 7 exemplaires. La diffusion en France reste donc assez restreinte.

10 bibliothèques ont plus de 20 exemplaires et concentrent à elles seules un peu moins de 50 % des exemplaires trouvés.

Nom du lieu	Nbr d'ex.
BnF	120
FRAC Occitanie	95
Bibliothèque Kandinsky	49
Bibliothèque Lyon Part-Dieu	49
Musée d'art moderne de Saint-Etienne	43
FRAC PACA	38
Cdla	34
CLA	29
Musée d'art contemporain de Marseille	26
Ensba - paris	25

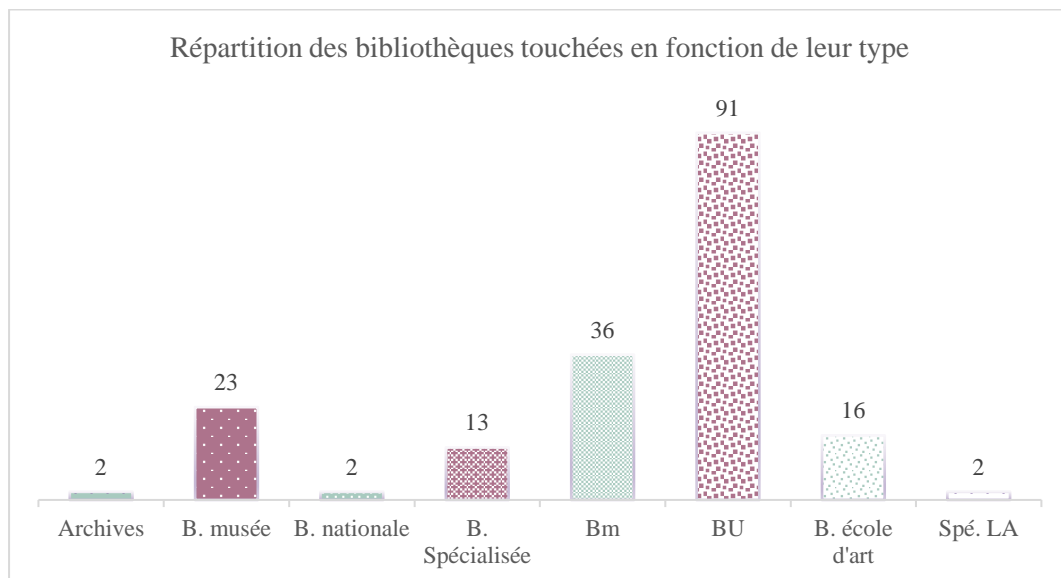
Hormis la BnF et la Part-Dieu, toutes celles-ci sont des bibliothèques liées plus ou moins au monde de l'art. Toutes ont des fonds de livres d'artistes identifiés comme tels avec des documents historiques et une politique d'acquisition et de valorisation. Il est normal que la bibliothèque du FRAC Occitanie soit une des plus fournies puisque le corpus a été construit en son sein.

Ainsi les 50 % des exemplaires restants sont disséminés un peu partout dans différents types de bibliothèques, dans des collections diverses et variées qui ne sont pas des fonds de livres d'artistes. La présence de ces livres peut parfois relever de l'anecdote.

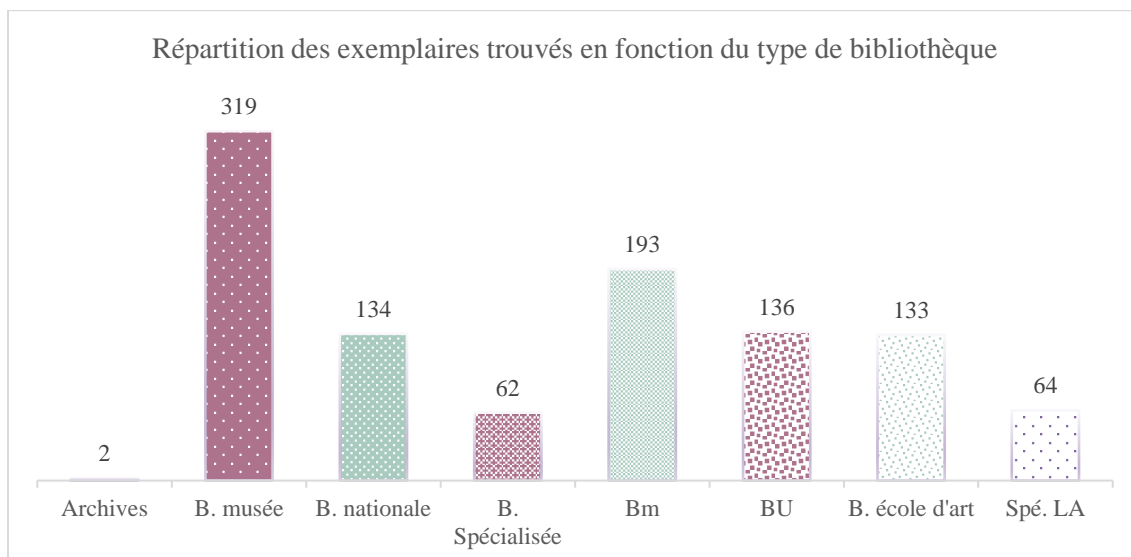
Types de lieux

Les bibliothèques interrogées ont été classées en 8 types :

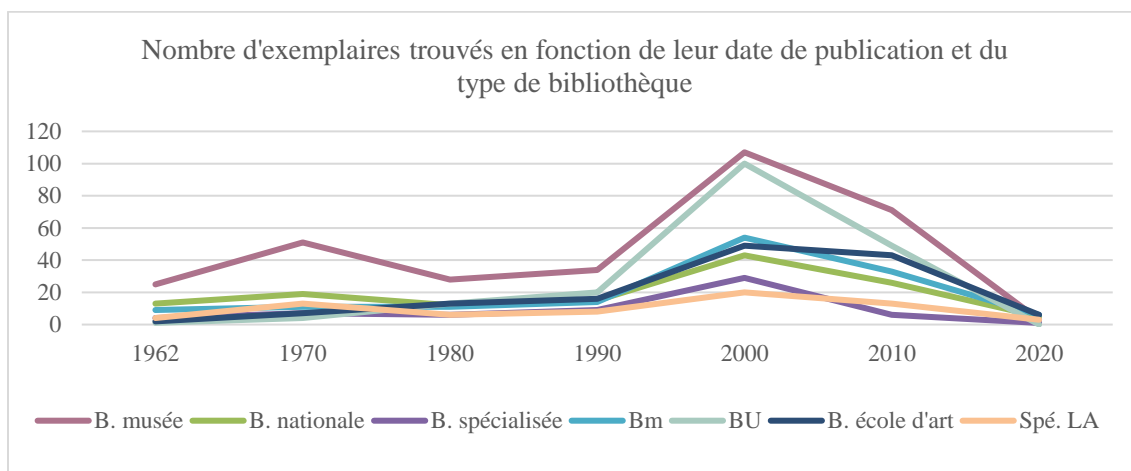
- Les bibliothèques ou centres de documentation des musées
- Les bibliothèques municipales, donc ayant des préoccupations tournées vers la lecture publique,
- qui sont distinguées des bibliothèques ayant des collections spécialisées
- Les bibliothèques universitaires,
- desquelles ont été isolées les bibliothèques rattachées à une école d'art
- Les bibliothèques nationales : la BnF et la Bpi
- Puis les deux collections dédiées au livre d'artiste : le Cdla et le CLA.
- 2 exemplaires ont été trouvés dans des archives.



Ce graphique illustre que les catalogues consultés ont nécessairement biaisé le nombre de bibliothèques touchées par cette enquête en fonction de leur type. Le Sudoc a ainsi permis à plus de bibliothèques universitaires d'être interrogées. Ce qui permet de nuancer les résultats suivants.



Sans surprise, la majorité des exemplaires sont dans des bibliothèques de musée, donc dans un environnement où la gestion d'œuvre est courante. 153 exemplaires sont ainsi dans un fonds régional d'art contemporain. En effet, dans les musées une veille est souvent faite autour des artistes de la collection, l'ouverture à ce nouveau medium a pu se faire pour englober la production d'un artiste. C'est pourquoi ces livres sont entrés¹²³ plus tôt dans ces bibliothèques, comme l'illustre le graphique suivant.



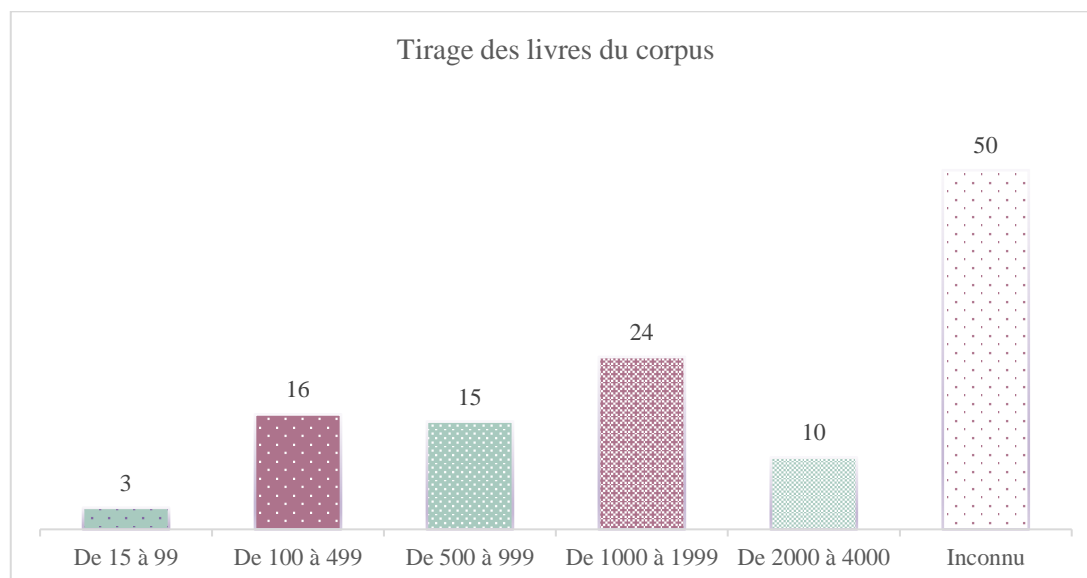
Dans les autres bibliothèques, les livres sont globalement entrés dans les années 1990, avec une hausse importante des entrées dans les années 2000. Les bibliothèques universitaires ont ainsi massivement intégré ces livres à leur collection à ce moment-là. Ce démarrage peut s'expliquer par l'apparition des premières études sur ces livres à la fin des années 1990¹²⁴. Fait aussi accompagné d'une hausse de la production française avec l'apparition de nouvelles maisons d'éditions spécialisées.

¹²³ Il est supposé que les livres soient entrés dans la même décennie que leur date de publication, ce qui omet les acquisitions rétrospectives. Ces chiffres sont à mettre en regard de la répartition chronologique du corpus, les ouvrages plus récents y étaient plus nombreux (Cf. Introduction).

¹²⁴ Dont la parution de la thèse d'A. MÈGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, J.-M. Place & Bibliothèque nationale de France, 1997

Un enjeu de diffusion

Étudier la dissémination de ces livres ne va pas sans tenir compte de leur tirage. La présence des livres en bibliothèque est déterminée par celui-ci mais aussi par la maison d'édition et à ses moyens de diffusion. Le graphique suivant représente la répartition des tirages des livres du corpus, en tenant compte des rééditions (donc il y a plus de 100 éditions).



Cependant, les maisons d'édition à plus larges tirages n'indiquent pas celui-ci. Elles sont mises sous Inconnu alors que les plus petits tirages sont systématiquement indiqués. Ces chiffres sont donc à nuancer. Les livres du corpus pour lesquels le tirage est connu sont en moyenne tirés à plus de 1 000 exemplaires. Le plus restreint est celui de Lefevre Jean Claude à 15 exemplaires.

Ces chiffres sont d'autant plus à nuancer que 10 éditeurs, la plupart au tirage *inconnu* (donc large) concentrent 57% de l'ensemble des exemplaires trouvés.

Éditeur	Nbr. Ex.	Nbr. dans corpus
Actes sud	192	6
Incertain sens	122	7
Zédéélé	48	3
Louvre/dilecta	45	1
Onestar press	40	10
Allia	37	1
Édité par l'artiste	30	7
Cahiers intempestifs	29	1
Sémiose	27	2
Something else press	27	4

Le premier, Actes Sud, est une grande maison d'édition qui permet de très larges tirages avec une grande présence en librairie et sur la scène éditoriale. Incertain sens est une maison d'édition française centrée sur les *artist's books*, elle est assez diffusée et communique beaucoup notamment grâce à une importante valorisation scientifique. Il en va de même pour Zédélé.

Cette tendance se confirme lorsqu'on regarde les exemplaires les plus présents :

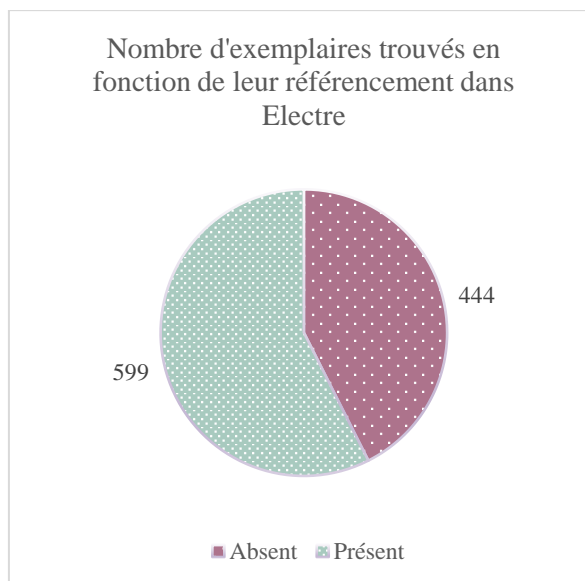
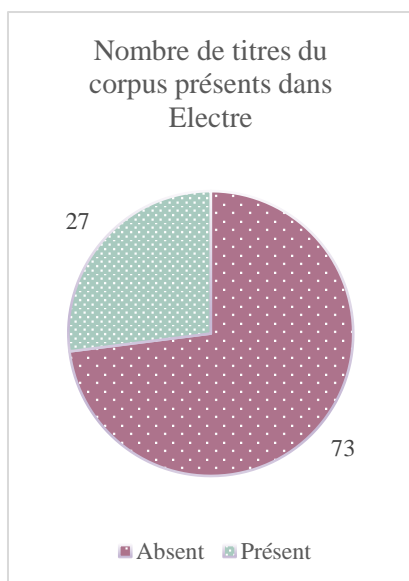
Livre	Auteur	Nbr. Ex.	Éditeur	Tirage
Fantômes	Sophie Calle	74	Actes sud	I + I ¹²⁵
L'Érouv de Jérusalem	Sophie Calle	47	Actes sud	I + I
Les habitants du Louvre	Jacques Roubaud, Christian Boltanski	45	Louvre/dilecta	I
L'inventaire des destructions	Eric Watier	42	Incertain sens	I + I + 600
Que faites-vous de vos morts ?	Sophie Calle	38	Actes sud	I
Eau sauvage	Valérie Mréjen	37	Allia	I
Géographie à l'usage des gauchers, carnet d'une exposition	Philippe Favier	29	Cahiers intempestifs	I
Suite vénitienne	Sophie Calle	25	Editions de l'étoile	I
Autobiography	Robert Barry	24	Incertain sens	1000
Sans lui	Sophie Calle	24	Éditions Xavier Barral / Cent pages	I

Actes Sud est présents 3 fois avec les livres de Sophie Calle, présente, elle 5 fois dans ce top 10. Sans doute la personnalité de l'artiste, une des plus médiatisée¹²⁶ dans l'art contemporain, y est pour quelque chose. Tous ces livres du tableau de tête ont été édités après l'an 2000. Si *Fantômes* est le livre le plus présent, le livre *Twentysix gasoline stations, photography* de Michalis Pichler, n'a pas du tout été trouvé. C'est en effet un livre autoédité à Berlin, donc en marge des circuits de diffusion, d'autant plus en France, bien que tiré à 600 exemplaires.

L'autre hypothèse pouvant expliquer la forte présence de certains livres a été leur référencement dans des outils bibliographiques souvent utilisés en bibliothèques pour les acquisitions ou traitement. Le référencement des titres dans Electre a ainsi été regardé.

¹²⁵ I pour inconnu.

¹²⁶ Son dernier livre, *Sans Lui*, est par exemple recensé dans *France Culture*, *Beaux-Arts Magazine*, *Elle*, *Marie Claire*, *IDEAT*, ou *Air France Magazine*.



27 livres du corpus sont référencés dans Electre, dont les 10 précédents. Or ce sont ces 27 livres-là qui sont les plus présents en France. Ils représentent 57 % des exemplaires trouvés.

Les *artist's books* peuvent ainsi avoir une existence simplement livresque à condition qu'ils soient diffusés par les acteurs du monde du livre. En somme, qu'ils s'intègrent pleinement au marché du livre et se conforment aux règles de celui-ci : communication, accessibilité etc. Ce qui représente un coût et des moyens rarement mobilisables par les artistes ou éditeurs spécialisés. Le plus souvent ces livres restent en marge ou sont plutôt intégrés au monde de l'art : galeristes (qui sont aussi éditeurs), musées etc. Même si les galeristes Sémiose ou Dilecta tendent à faire entrer leurs éditions dans ces circuits du livre : référencement dans Electre, diffuseurs généralistes etc.

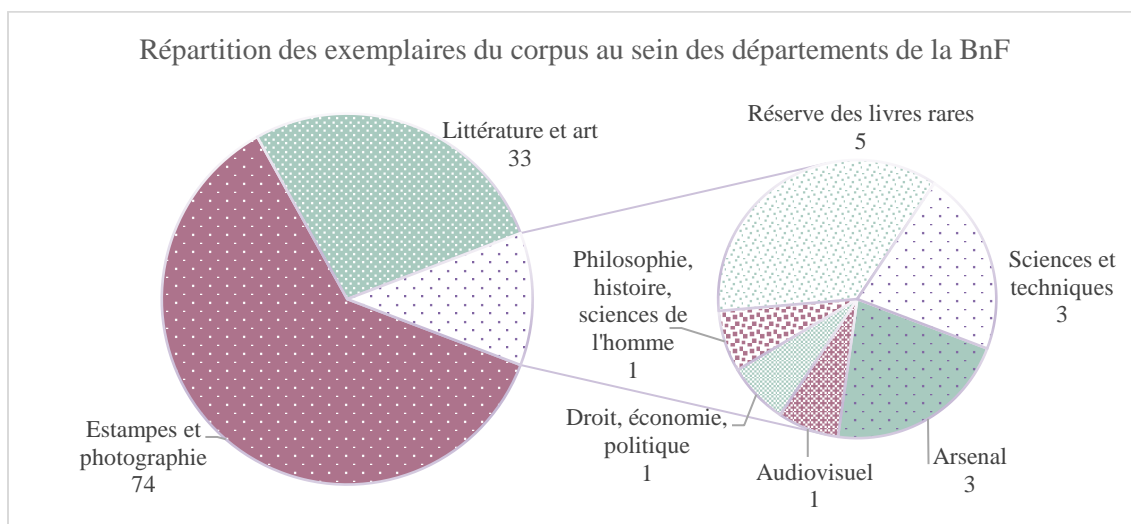
Domaine de classement

Après avoir localisé ces livres, la question du domaine de classement s'est posée afin de voir s'ils sont conservés en dehors du domaine de l'art. Le chapitre trois a en effet tenté de démontrer qu'ils pourraient être classés dans des domaines variés. Leur présence en dehors du domaine attendu a donc été contrôlée, via le rayon, lorsqu'il est indiqué dans le catalogue et la classification décimale Dewey ou apparenté.

Le rayon

Le premier constat qui est fait est que même lorsqu'il existe un fonds de livres d'artistes constitué au sein de la bibliothèque, ceux-ci sont quand même disséminés.

L'exemple de la Bibliothèque nationale est révélateur :



Si les livres sont majoritairement au département des Estampes et de la photographie, où il y a un fonds constitué, une certaine partie se trouve aussi au département Littérature et art. Entre les départements il y a souvent des doublons, donc les livres sont fréquemment à deux endroits différents. Ce qui explique aussi pourquoi, outre le dépôt légal, cette bibliothèque est celle qui a le plus de titres du corpus.

Le livre qui se situe au département Philosophie, histoire, sciences de l'homme est celui de Taroop et Glabel, *Dieu n'aime pas les religions*. Il n'est pas ailleurs à la BnF.

Le livre qui se situe au département Audiovisuel est celui d'Estelle Fredet qui est accompagné d'un disque. Il est aussi au département des Estampes.

Celui qui est en Droit, économie, politique est celui de Monica Haller, *Riley and his story* qui traite de la guerre en Irak.

Ceux qui sont en Sciences et techniques sont : *Archives* (Christian Boltanski), *Take note* (Peter Downsbrough) et *Promenades calaisiennes 1980 - 1984* (Paul-

Armand Gette). Si pour le dernier la présence dans ce département peut s'expliquer, pour les deux autres, le lien est plus obscur.

La répartition a pu aussi se vérifier à la Part-Dieu : malgré le fonds de livres d'artistes de l'artothèque dans lequel les livres sont aussi à la réserve, d'autres titres sont dans le silo moderne et d'autres en accès libre dans divers rayons de la bibliothèque.

Dans les autres bibliothèques, la répartition est plus difficile à appréhender. À la Bpi, comme ailleurs, la majorité des livres sont classés en Art. Les autres domaines de classement sont des exceptions. La plupart des bibliothèques spécialisées sont tournées vers l'art (INHA, Forney, Jacques Doucet etc.).

L'autre domaine le plus fréquent est la littérature (poésie, fiction, roman...). De même, quinze titres sont au Centre Internationale de la poésie à Marseille.

Classification décimale Dewey

De la même manière, lorsqu'elle est présente, la classification décimale Dewey renvoie au 700 donc à l'art. La plus fréquente est 709 soit comme des « Études biographiques, géographiques, historiques relatives aux arts décoratifs et aux beaux-arts (analyse, art composite, critique, géographie et histoire des arts décoratifs et des beaux-arts, œuvres, œuvres d'art expérimental et multimédia achevées n'appartenant pas à une technologie reconnue, ouvrages de critique ; ouvrages généraux sur l'art européen, les périodes historiques) ». Ce qui suppose de voir ces livres comme porteur d'un discours sur l'art et non comme une création originale. Les décimales les plus fréquentes sont 709.4 et 709.2, elles renvoient à la période chronologique ou au rattachement des artistes à un courant ou à une aire géographique. Néanmoins en 700 les mentions de genres sont fréquentes notamment en 740 (Dessins et arts graphiques) ou en 770 (photographie, art numérique, cinématographie). Il y a parfois des exceptions comme le livre *Fantômes* (relatifs à des tableaux volés ou disparues dans les musées mais décrits par des employés) indexé par la BnF en 759.4 – Histoire de la peinture française.

La bibliothèque municipale de Lyon indexe certains livres en 094.4 soit comme des livres Manuscrits ou des livres rares – livres imprimés et plus précisément des Éditions spéciales.

Quelques exceptions ont été notées. *Etat-civil* d'Annette Messenger est indexé par la BnF en 929.88, en Autographes (en plus de 709.2), donc pour son contenu puisque dans ce livre l'artiste teste ses signatures.

Les cas particuliers

Dans le domaine et la classification décimale Dewey certains livres ont une certaine existence en dehors de l'art. Ils font donc figure d'exception et éprouvent la définition de l'*artist's book*.

Le premier est *Eau sauvage* de Valérie Mréjen, il est classé en *livre d'artiste* dans certaines bibliothèques comme celle du FRAC Occitanie. L'auteur est effectivement une plasticienne. Mais le contenu du livre est un texte littéraire qui reprend les paroles d'un père à sa fille, les réponses de la fille ne sont pas présentes. Ainsi ce texte est généralement classé dans le rayon Littérature et en 800 dans la classification Dewey. La BnF l'indexe par exemple en 843.92 donc comme Romans de langue française (2000 à nos jours). Pour cette ouvrage la dénomination « livre d'artiste » (= *artist's book*) est donc discutable : faut-il y voir une collection de dialogues ? un texte littéraire ? Cette ambivalence, et la large diffusion qu'offre la maison d'édition Allia explique la grande présence de ce livre dans les bibliothèques, municipales notamment.

Le photoreportage de Monica Haller, *Riley and his story* est lui aussi une exception notable puisqu'il est souvent classé en Histoire. À ce titre le livre, dont 4 exemplaires ont été trouvés, est présent deux fois dans des bibliothèques liées à l'art (à l'école nationale supérieure des beaux-arts de Paris et la Bibliothèque Kandinsky) mais aussi à La contemporaine¹²⁷, donc dans une bibliothèque centrée sur l'histoire. La BnF l'indexe en effet en 956.704, Histoire de l'Irak (de 1991 à nos jours) ; donc pour le témoignage historique qu'il renferme.

Le *Précis de conjugaison ordinaire* de David Poullard, Guillaume Rannou et Florence Inoué évolue dans les rayons langues des bibliothèques. La BnF l'indexe en 448.2 soit Langue française - Approche structurale de l'expression ; donc là encore pour le contenu. Ce titre est d'ailleurs présent dans le centre de documentation d'un INSPE (Institut national supérieur du professorat et de l'éducation) à Pau.

La présence en bibliothèque ou non de certains livres notamment pour les bibliothèques spécialisées dépend du contenu de l'ouvrage. Ainsi, 5 des 6 livres trouvés via la base Rachel qui regroupe les bibliothèques juives ont un lien avec cette religion : *L'érouv de Jérusalem* de Sophie Calle, ou quelques œuvres de Christian Boltanski dont l'histoire personnelle et l'œuvre sont marquées par la Shoah.

¹²⁷ Bibliothèque-musée spécialisée dans l'histoire contemporaine et les relations internationales des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, située sur le campus Paris – Nanterre.

CHAPITRE 2 : DOCUMENTER LES *ARTIST'S BOOKS*¹²⁸

Le catalogage

Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche écrit :

Nous avons en effet toujours pensé que le véritable spectateur, quel qu'il puisse être, devait avoir toujours pleinement conscience que c'est une œuvre d'art qui est devant lui, et non une réalité empirique.¹²⁹

Le lecteur d'un *artist's book*, doit donc savoir qu'il s'agit d'un *artist's book* ou une œuvre pour pouvoir la lire comme telle ou y voir un contenu artistique. D'où l'importance du catalogage.

Celui des 1043 exemplaires trouvés a donc été regardé. Néanmoins, cela n'a été possible que lorsqu'il s'agissait d'une notice directe et non d'un catalogue collectif. Par conséquent, les notices des ouvrages trouvés via le CCFR (Base patrimoine et le Sudoc) n'ont pas été regardées, ce qui représente 370 exemplaires. C'est pourquoi les données sont lacunaires, les bibliothèques universitaires ont, de fait, été omises. De plus, l'interface Navigart, muséale ne suit pas le mode de catalogage propre aux bibliothèques et ne propose pas d'indexation qu'elle soit sujet ou autre, ni de cote (les œuvres sont censées être en réserve et non accessibles) etc.

Visibilité des artist's books

Dans les bibliothèques des musées le catalogage des *artist's books* est assez problématique : entre signalement comme les autres œuvres de la collection, généralement via Navigart, ou comme les autres livres de la bibliothèques/centre de documentation, via un SIGB. Cela représente des enjeux de visibilité à l'échelle nationale de la collection. Si le FRAC Occitanie et la bibliothèque Kandinsky, signalent ces livres dans le catalogue de la bibliothèque, les autres musées tendent de plus à les signaler via Navigart. Cette interface offre en effet une grande possibilité pour photographier les ouvrages et une visibilité à plus grande échelle. La volonté d'un double catalogage de ces livres est de plus en plus exprimée : il est en effet parfois difficile d'expliquer pourquoi ces livres ne sont pas dans Navigart ici et le sont ailleurs, ou au contraire de dire au lecteur de la bibliothèque de chercher dans un autre catalogue que le SIGB etc. Le musée d'art moderne de Saint-Etienne envisage ainsi de faire un double catalogage. Pourtant, cette plateforme implique de traiter ces livres dans un système de gestion d'œuvres et non dans le circuit traditionnel des livres. Elle

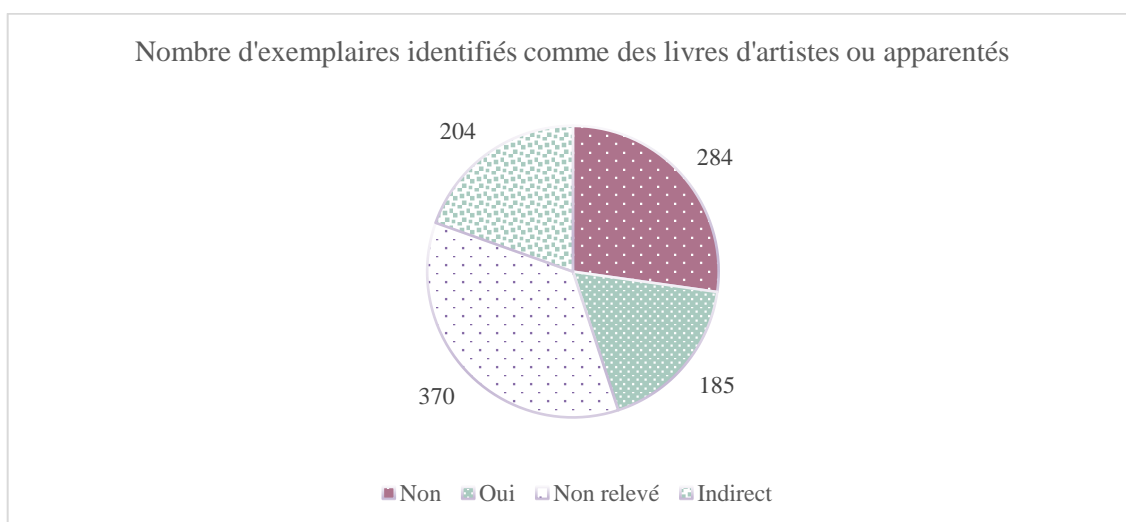
¹²⁸ Les deux chapitres suivants sont une actualisation, grâce à l'étude de ce corpus, d'un mémoire précédemment réalisé : A. PIGNON, *Les livres d'artistes en bibliothèque*, Villeurbanne, Enssib, 2020

¹²⁹ F. NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, Paris, Le livre de poche, 1997, p. 75

renvoie donc une image qui soit plus celle d'une œuvre (rare ou chère ?) que celle d'un livre quelconque.

L'identification « livres d'artistes »

Il a été vérifié si le livre bénéficiait ou non d'une appellation particulière quant à son genre ou sa forme : « livres d'artistes », « éditions d'art », « publications d'artistes » etc.



A travers l'échantillon étudié, soit 573 exemplaires, il y a une certaine bipartition entre les livres qui sont identifiés comme des *livres d'artistes* et ceux qui ne le sont pas. Lorsque celle-ci est présente, elle se fait soit par titre de forme, typologie, support genre ou forme, ou indexation sujet.

Mais, dans la majorité des cas, le lecteur du catalogue n'est pas averti, à ce niveau-là que le livre est un *livre d'artiste* donc une œuvre originale réalisée par un artiste.

Dans certaines institutions, il y a un entre-deux : rien dans la notice ne mentionne les termes *livres d'artistes* (ou apparentés), mais le préfixe de la cote renvoie à un fonds déjà constitué d'*artist's books* ou le lieu lui-même est consacré à ce médium. Le lecteur peut donc savoir, de fait qu'il a affaire à la notice d'un *artist's book*.

Cette disparité peut s'expliquer, car les termes *livres d'artistes* sont relativement absents dans le circuit de diffusion : ce n'est pas encore un genre de livres déterminé : à part quelques maisons d'éditions spécialisées, les éditeurs à plus large échelle comme Actes Sud, Xavier Barral etc. ne mentionnent pas ces termes ni même l'idée que le livre est conçu comme un projet artistique. Aucun des livres du corpus présents dans la base Electre ne le mentionne non plus. Cette absence peut sans doute s'expliquer par une gêne pour nommer ces livres. Les termes consacrés, « livres d'artistes », sont trop vagues et chargés d'un flou définitionnel. Il est en effet difficile d'apprécier si le livre est ou pas un *artist's book* : le livre de Valérie Mréjen ou celui de Monica Haller en sont des exemples. Donc sur qui compter pour faire cette

classification : l'artiste, l'éditeur, la littérature scientifique ? Cette absence est peut-être aussi un choix stratégique, une méconnaissance ou un refus des catégories qui permet justement une dissémination de ces livres dans tous les rayons ou les lieux du livre ; et ainsi permettre un regard plus naïf au lecteur qui découvre l'ouvrage.

Les livres de Sophie Calle, largement répandus, obéissent à la définition de *l'artist's book*. Ils ne sont cependant pas toujours dans les fonds de livres d'artistes constitués : à la Bpi ou à la bibliothèque municipale de Lyon, ils sont dans le rayon/département à côté de la documentation sur Sophie Calle. Pour expliquer ce fait, deux hypothèses. L'une liée au contexte du livre : toujours couplé à une exposition ou une intervention artistique plus éphémère dont le livre est aussi la trace. Le livre peut donc apparaître comme de la documentation sur le travail de Sophie Calle, un moyen d'accéder à son œuvre et moins une œuvre en soi. La deuxième hypothèse est liée à ses maisons d'éditions, majoritairement Actes Sud, et Xavier Barral/Cent page pour son dernier livre. Ce sont des maisons d'éditions généralistes à large tirage, les livres sont de fait, introduits dans un large circuit de diffusion donc très visibles pour les acquisitions en bibliothèque. D'autant plus qu'ils bénéficient d'une importante couverture médiatique. Cette idée va à l'encontre de l'idée répandue dans le milieu du livre que les *livres d'artistes*, biaisés par la définition au sens littérale et large, sont des ouvrages rares et chers. Cette accessibilité est pourtant une valeur essentielle des *artist's books*. Cela peut expliquer pourquoi, leur spécificité est moins perçue. Ils sont de plus distribués aux alentours de 20-30 € : facilement rachetables, donc moins sacralisés.

L'artiste Sharon Kivland a été interrogée¹³⁰ au sujet de cette ambivalence qui permet à *l'artist's book* d'être vu comme de la documentation ou rangé dans un rayon autre que celui dédié à l'art. L'idée était de savoir si cette confusion était anticipée ou recherchée par l'artiste. Pour elle, l'ambivalence n'est pas perçue comme une négation de l'œuvre mais au contraire pleinement intégrée à la circulation normale d'un livre. Elle note aussi une gêne quant à l'appellation « *artist's book* ». Elle est de plus amusée lorsque ses livres sont cités dans de réelles recherches en psychanalyses : les sources sont les mêmes, seule la finalité ne l'est pas.

Difficulté de signalement

Si les *artist's books* respectent globalement les codes traditionnels et normatifs du livre. Ils restent assez difficiles à cataloguer. Il y a parfois des difficultés de prendre le titre exact et de prendre les informations lorsque le livre les dissimule où les noie dans le reste de l'ouvrage. Il y a deux exemples de cela dans le corpus. Le *Xerox Book** est un titre d'usage, la page de titre ne donne pas de titre, la couverture est blanche et vierge, sur le dos figure la liste des 7 artistes ayant participé à l'ouvrage. Le livre est connu à travers son titre d'usage, qui en explique le mode de

¹³⁰ Mail du 11 mai 2021, échange en anglais.

production (des feuilles de photocopieuse) et via son éditeur Seth Siegelau qui a invité les artistes.

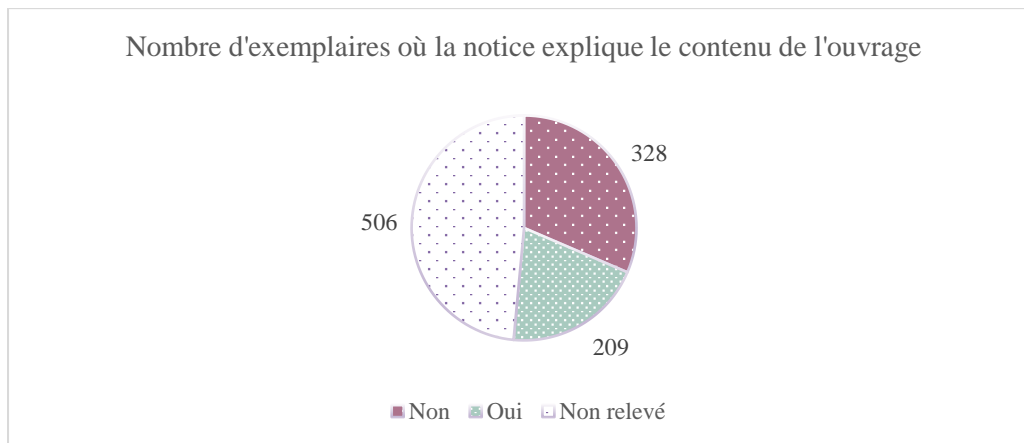
Un autre livre du corpus a, dans la recherche d'exemplaires, donné une grande variété de titres différents. Il s'agit de *Take note* de Peter Downsbrough. Sur sa page de titre figure « TAKE NOTAS ' NOTE » dans un jeu typographique entrecoupé de lignes*. Sur la couverture seulement « TAKE NOTE ». Le principe du livre est justement de jouer sur la structure des lettres et des mots sur la page, l'entrecoupant de lignes ou de photographies d'hommes politiques américains imprimés en trames Benday. Parmi les exemplaires trouvés les titres suivants sont sortis : *Nota, take note(s) ; Take nota note ; Take nota s note ; Take nota-s note* et majoritairement *Take note*, titre qui figure dans la littérature, sur le site des éditeurs et les catalogues spécialisés. Cette variance de syntaxe complexifie la recherche dans les catalogues en ligne. Ainsi le livre applique son principe jusqu'au titre.

D'autres auteurs jouent précisément avec les données bibliographiques : Philippe Ducat signe ses petits livres par des personnages réels : critique d'art, auteurs du XVIIIème siècle et donne des maisons d'éditions fictives : lieux sortis de roman... Ces entités sont parfois récurrentes. Le catalogage devient donc un enjeu artistique : rendre compte du travail de l'artiste, mais aussi des entités qu'il a créées tout en permettant au lecteur de pouvoir identifier et trouver l'ouvrage.

Une première instance de médiation

De plus, le catalogue peut être la première médiation entre le spectateur et le livre. Le résumé des contenus des livres est fréquent pour les livres courants en bibliothèque. Il est nécessaire pour comprendre l'enjeu du livre ou le propos de l'artiste.

Cette donnée a donc aussi été regardée mais n'a pas pu être très relevée : notée pour seulement 537 exemplaires, soit 51% des titres trouvés. Le résumé est majoritairement absent. Les livres les plus anciens sont moins expliqués, les résumés sont donc moins présents dans les fonds les plus anciens. Naturellement, les textes de présentations versés dans Electre sont généralement repris dans les notices des bibliothèques, municipales principalement, et non centrées sur l'art. Cette variable n'est pourtant pas déterminante dans la présence ou non d'un résumé.



Cela dépend principalement des modes de catalogage des institutions. Ainsi sur les 209 notices ayant un résumé, 143 sont soit du cabinet du livre d'artiste (29), soit du FRAC PACA (37) ou Occitanie (77). Dans ces structures-là, les agents sont des spécialistes à même d'expliquer le contenu de l'ouvrage. Sinon l'information est à chercher dans le prière d'insérer (qui n'est présent que dans 26 des titres du corpus) ou via l'éditeur. La médiation est donc à construire en amont.

Indexation sujet

Pour 562 exemplaires, soit 54 % des exemplaires trouvés, l'indexation sujet a été regardée. Pour 260 cas, il n'y en avait pas.

Lorsqu'elle est présente, celle-ci se fait en suivant la liste des autorités RAMEAU¹³¹. Elle est généralement faite au nom de l'auteur (174 exemplaires), au titre (71 exemplaires) et à la mention « livre d'artiste » (80 exemplaires).

Lorsqu'il ne s'agit pas d'une indexation liée à l'art, un courant artistique, un genre etc., il s'agit d'une indexation de contenu, relative au domaine de connaissance balayé par l'œuvre par exemple. Cette mention est souvent couplée à la mention « Dans l'art » (58 exemplaires) à la suite d'une tête de vedette. Cette subdivision est utilisée « lorsqu'un document étudie la représentation d'un thème dans l'art »¹³². Ce qui présuppose que ces livres portent un discours sur l'art. À moins que ce ne soit leur statut d'œuvre donc *art* qui amène à cette subdivision. Les livres indexés ainsi ne portent en effet pas sur l'art : collection de nécrologies, de courtes histoires, de réponses etc. Si tel est effectivement le cas, l'indexation indiquerait donc la fictionnalisation.

Discours d'exposition

Un autre moyen d'indiquer la valeur de ces livres sont les actions de valorisation, en particulier les expositions. Les modes d'exposition et différentes

¹³¹ *Guide d'indexation RAMEAU*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017

¹³² *Ibid.*, p. 74

possibilités d'exposition des livres d'artistes et les conséquences que celles-ci ont sur la réception des livres ont largement été étudiés¹³³. Il convient néanmoins de revenir sur celles-ci. Car il s'agit d'un moment où se cristallise la dualité entre le document et l'œuvre.

Certaines expositions ont un discours réellement documentaire est *moins* artistique. Parfois, les livres sont exposés pour documenter ce qu'est un « livre d'artiste ». Les œuvres sont donc là pour documenter leur propre médium et notamment le fait que ce sont des œuvres. Ce fut le cas des premières expositions sur ces livres en France telles que l'exposition de 1985 au Centre Pompidou et celle de 1997 à la Bibliothèque nationale de France¹³⁴. Nécessairement pédagogique, chacune explore les différentes possibilités qu'offrent le livre lorsqu'il est œuvre. En conséquence, elles sont divisées thématiquement : livres de performances, livres d'images, livres journaux et carnets de travail etc.

De plus, l'exposition appelle souvent la vitrine. Celle-ci n'insinue pas forcément l'œuvre, mais transmet l'idée d'artefact ayant perdu sa valeur d'usage. Le prix Bob Calle du livre d'artiste a été attribué en Juin 2021 à Pierre Leguillon pour *Ads*. Il consiste en une compilation de publicités issues de magazines dans lesquelles des artistes ont posé. Ce livre a fait l'objet d'un accrochage sur les cimaises du musée du Centre Pompidou*. Le livre y est présenté fermé, couverture de face, à sa droite, les publicités originales sont toutes réunies sur le mur. Le livre est donc inconsultable, mais son contenu est accessible car affiché. Au détail près que ce ne sont pas les pages du livres qui sont montrées mais les pages originales des publicités reprises dans le livre. Cet accrochage transmet donc la démarche de l'artiste mais renvoie l'idée de la forme livresque comme support d'enregistrement et moins comme œuvre originale.

Lorsqu'une exposition monographique expose les livres d'un artiste à côté de ses autres œuvres, selon la place des livres, l'idée transmise n'est pas la même : lorsqu'ils sont exposés à côté de lettres de l'artiste, ils sont par mimétisme assimilés à des documents ; lorsqu'ils sont présentés dans l'exposition comme une autre manifestation de l'œuvre de l'artiste, l'idée est plus ambiguë (sont-ils le contenant de la reproduction d'œuvre ou des œuvres en eux-mêmes ?) même si leur place dans l'exposition tend à leur donner un statut d'œuvre et moins de preuve. Parfois, les *artist's books* ne sont pas intégrés à l'exposition mais à l'espace librairie ce qui transmet l'idée du livre comme trace.

¹³³ Objet de la thèse de J. DUPEYRAT, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, op. cit. Et de la journée d'étude organisée par ; C. MÉLOIS (éd.), *Publier]...[Exposer. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, op. cit.

¹³⁴ M.-C. MIESSNER et A. MÆGLIN-DELCROIX, *Livres d'artistes, l'invention d'un genre: 1960-1980 [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 29 mai-12 octobre 1997]*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997

CHAPITRE 3 : UNE CONSERVATION PLUS OU MOINS SACRALISÉE

Enfin, la considération de ces livres a été regardée. L'idée est de comprendre comment le lieu de conservation construit l'image du livre d'artiste, si la valeur artistique est perçue et mise en avant, et si le livre conserve pleinement sa valeur d'usage. En effet, ces modes d'accès ou de gestion renvoient une certaine image des *artist's books*.

La conception de l'institution

8 lieux de conservations des livres d'artistes ont pu être interrogés sur leur façon de gérer ces livres :

Institution	Ville	Interlocuteur	Mode	Date
Médiathèque du FRAC Occitanie	Toulouse	Fabrice Raymond	Stage + divers	2019-2020
Centre de documentation du FRAC PACA	Marseille	Elsa Pouilly	Entretien téléphonique	2 février 2021
Bibliothèque du Musée Jean Laude	Saint-Etienne	Sophie Lépine	Entretien téléphonique	3 mai 2021
Bibliothèque municipale de la Part-Dieu	Lyon	Thaïva Ouaki	Entretien sur place	Hiver 2020
BnF, département des estampes	Paris	Cécile Pocheau-Lesteven	Stage	2021
Bibliothèque Kandinsky	Paris	Aurélien Bernard	Entretien sur place	Mars 2020
Cabinet du livre d'artiste	Rennes	Aurélie Noury	Entretien téléphonique	11 janvier 2021
École supérieure d'arts & médias	Caen	Pierre Aubert	Mail	12 mai 2021
Villa Arson	Nice	Christophe Robert	Mail	21 mai 2021

Toutes ont un fonds de *livres d'artistes*. Il était plus délicat d'interroger sur la gestion de ces livres lorsque ceux-ci ne sont pas identifiés et gérés spécifiquement.

La première question, était « Concevez-vous vos livres comme des documents ou des œuvres ? » Elle visait à évaluer la perception que ces gestionnaires de fonds ont des *artist's books*.

La plupart ont répondu comme des documents. Ce qui présuppose que la forme livresque est rattachée à une vision documentaire, comme si le passage en bibliothèque, lieu du livre par excellence transformait ces livres-œuvres en livres

quelconques. C'est ce que Pierre Aubert, bibliothécaire à l'école supérieure d'arts & médias de Caen, a mentionné via cette formule : « Ils sont acquis par leur valeur d'œuvre et mis à disposition comme des documents »¹³⁵. La forme livresque permet cette disponibilité et accessibilité de l'œuvre.

Seul le FRAC PACA, a répondu comme des œuvres, puisqu'il y a réellement une gestion propre aux œuvres : signalement via Navigart, médiateurs de musées formés à ces mediums, espace d'exposition dédié en permanence, diffusés et prêtés comme des œuvres, mais avec une consultation possible pour le public en plus.

La bibliothèque municipale de Lyon a répondu comme des œuvres et comme des documents puisque les livres sont dans l'artothèque et/ou en réserve.

Le Cabinet du livre d'artiste a obtenu le label Collex (collections d'excellence) qui récompense des fonds documentaires. L'accent est ainsi mis sur la valeur de sources de ces livres conçus comme des objets de recherches à exploiter. Ce label permet d'accentuer la visibilité du fonds au sein d'un réseau de recherche. Ici la valeur documentaire prend, d'une certaine manière, le dessus sur la valeur d'œuvre.

Condition de conservation

Le fait que le CCFR ait fourni peu de données montre que ces livres ne sont pas encore majoritairement perçus comme digne d'entrer dans les collections patrimoniales des bibliothèques municipales.

Dans la plupart des bibliothèques couplées à un musée, les *artist's books* étaient au début traités comme de la documentation générale telle que les catalogues d'expositions : couverture collée, étiquettes, antivols etc. Or une fois que leur spécificité et intérêt artistique ont été identifiés, ces livres ont reçu un traitement plus orienté vers la conservation avec une volonté de préserver l'intégrité du livre. Ces bibliothèques n'ont pas forcément une mission de conservation. Pour expliquer ce phénomène qui ne va pas de soi pour des livres contemporains, et en théorie, facilement accessibles, il y a plusieurs hypothèses. L'une est que ce traitement particulier est dû à la valeur d'œuvre de ces livres qui implique une idée de patrimoine à conserver, même lors de larges tirages. Ce sont ainsi des œuvres qui devraient être conservées dans les réserves des musées, or le centre de documentation/bibliothèque en tant que lieu du livre s'est vu confier la charge de ceux-ci, dans une optique de conservation pérenne. Il y a sans doute aussi une conscience que ces livres évoluent à la frontière des circuits du livre et échappent partiellement au dépôt légal à cause d'une diffusion plus confidentielle ou propre au milieu de l'art où celui-ci est moins compris. Puisque l'idée d'une œuvre multiple y est peu répandue, chaque bibliothèque/musée est potentiellement dépositaire d'une œuvre qui est ou deviendra rare ou précieuse.

¹³⁵ Mail du 12 mai 2021.

Le traitement se fait ainsi :

Institution	Équipement	Lieu de stockage	Emprunts	Consultation
Médiathèque du FRAC Occitanie	Conservation	Réserve	Non ^b	Sur demande et sur place
Centre de documentation du FRAC PACA	Conservation	Réserve	Non ^b	Sur demande et sur place
Bibliothèque du Musée Jean Laude	Conservation	Réserve	Non ^b	Sur demande et sur place
Bibliothèque municipale de la Part-Dieu	Particulier ¹³⁶ / Conservation	Rayon / Réserve	Oui / Non	Libre accès / Sur demande justifiée et sur place
BnF, département des estampes	Conservation	Réserve	Non ^b	Sur demande et sur place
Bibliothèque Kandinsky	Conservation	Réserve	Non ^b	Sur demande et sur place
Cabinet du livre d'artiste	Aucun ajout	Rayonnages vitrés	Oui	Libre accès
École supérieure d'arts & médias	Courant	Rayon sauf exception	Oui	Libre accès
Villa Arson	Courant	Réserve	Non	Sur demande et sur place

Le mode de rangement ou le conditionnement de ces livres dépend de l'importance accordé à la préservation du document. Certains, en réserve, sont dans des boîtes de conservation, sans code barre, rien n'est collé ; d'autres en libre accès ou disponibles pour le prêt sont couverts, avec un code barre, un anti-vol etc. L'idée de ne rien coller est aussi guidée par le but d'exposer ces livres.

Dans les bibliothèques où il n'y a pas de fonds constitué, les livres, moins identifiés comme « livres d'artistes » donc, reçoivent le même traitement que les autres. C'est ainsi qu'à la Bpi, certains livres du corpus ont été re-relié. L'usage de ces livres impose donc que leur conservation ne soit pas *à l'identique* mais tournée vers la mise à disposition du contenu : là où les bibliothèques reconnaissant ce livre comme œuvre accordent une importance particulière à la matérialité, celles où ses livres sont plus discrets accordent une importance au contenu.

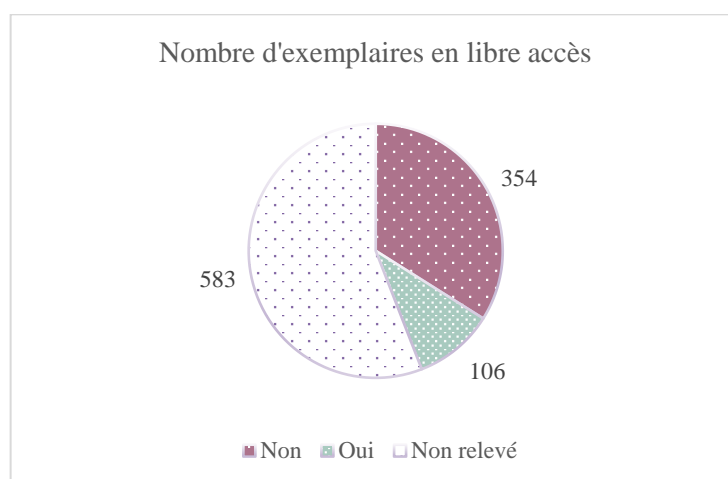
¹³⁶ Le fonds est divisé entre celui, en libre-accès dans les rayonnages qui présentent les livres de face dans des pochettes transparentes avec un texte de médiation à l'artothèque et les livres en réserve.

^b La bibliothèque ne propose pas le prêt.

Condition de consultation

Mode d'accès

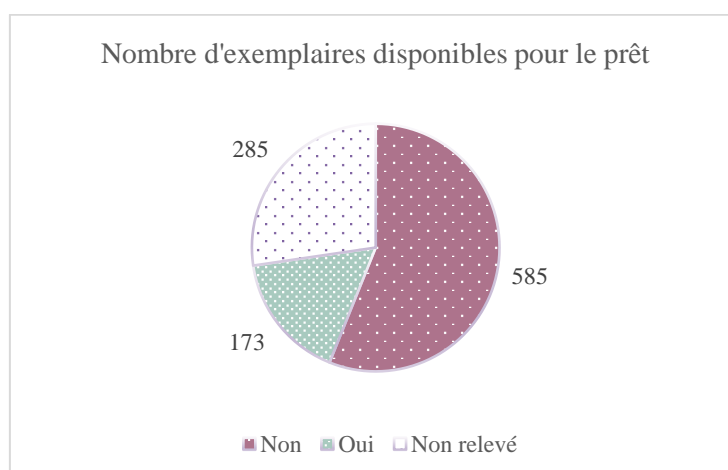
Le mode d'accès de ces livres a aussi été regardé. Cette donnée a été plus difficile à relever. Elle ne l'a été que pour 470 exemplaires trouvés soit 45 %. Cependant, les exemplaires trouvés via le Sudoc n'ont pas été regardés. Or ces bibliothèques permettent généralement le libre accès.



Dans la majorité des cas les livres sont en accès indirect, conservés en magasin et en réserve. 106 exemplaires sont cependant accessibles directement. Ce sont généralement des exemplaires dans des bibliothèques municipales ou des bibliothèques situées dans des écoles d'art ainsi que la Bpi. Le cabinet du livre d'artiste (Rennes) permet aussi le libre accès.

Le prêt

Les possibilités de prêts qu'offrent traditionnellement les bibliothèques redonnent au livre une valeur d'usage. La lecture peut désormais être faite dans tous les lieux de la vie quotidienne. Cette possibilité a donc été regardée pour les exemplaires du corpus qui ont été trouvés. La donnée a été relevée pour 758 livres soit 72 % des exemplaires trouvés.



La majorité des exemplaires ne sont donc pas empruntables. Cependant, là encore, nombre d'exemplaires trouvés via le Sudoc n'ont pas été regardés, alors que ces bibliothèques permettent généralement le prêt.

Le mode de consultation

Le mode de consultation dépend finalement du lieu de conservation. Et ce pour un même titre. L'expérience a été faite avec une édition courante à large tirage, distribuée à environ 18 € : *Les habitants du Louvre* de Christian Boltanski et Jacques Roubaud. Il peut être consulté :

- Sans inscription, sur place et sur demande dans une bibliothèque ou centre de documentation d'un FRAC : le lecteur sait qu'il a affaire à un livre d'artiste sans que l'accès à celui-ci ne soit freiné.
- Sur inscription payante, dans la salle de lecture de la réserve de la bibliothèque municipale de Lyon, avec futon, et surveillance accrue, une justification de la demande de consultation est demandée tout comme la carte d'identité et les coordonnées. L'accent est mis sur la préciosité et la rareté de cet ouvrage par les agents.
- Disponible sur place et librement, sans inscription à la Bpi.
- Disponible en accès libre dans certaines bibliothèques municipales et universitaires et empruntable pour une lecture plus intime, moins sacralisée et plus libre.
- Sur réservation en ligne, après inscription payante, sans justification au département Littérature et Art de la BnF.

De fait, certains livres sont immaculés d'autres sont cornés ou usés.

Généralement lorsque le livre est identifié comme « livres d'artistes » il est perçu différemment des livres courants : déjà dans une optique de conservation qui tend à effacer la valeur d'usage. Ainsi, parmi les 389 exemplaires signalés comme livres d'artistes seulement 40 sont en libre accès et 54 sont empruntables. En revanche, lorsque ces livres sont disséminés dans les collections plus générales, ils ont la même vie que les livres courants de la bibliothèque : libre accès, prêts etc. Des tentatives sont cependant faites pour redonner une valeur d'usage aux fonds identifiés : achat en double pour la conservation et le prêt à la Part-Dieu, prêt systématique sauf exception à Caen ou à Rennes et la volonté de tout mettre en libre accès est de plus en plus présente dans les centres de documentation des musées, où le prêt ne fait rarement parti des politiques des établissements. Enfin au sein des fonds, le traitement des livres n'est pas toujours homogène et dépend souvent de la valeur du document : financière mais aussi artistique, plastique. Les livres les plus anciens ou les plus *dignes d'intérêt* sont souvent mis en réserve Cette valeur évolue au fil du temps et change donc le regard à apporter au livre.

Ainsi, ce sont véritablement les lieux de conservation, les missions qu'ils ont qui dictent le comportement à avoir face à ces livres, ce sont eux qui fournissent une définition de ces livres, à regarder différemment dans certaines bibliothèques et pas dans d'autres.

CHAPITRE 4 : LE REGARD DU PUBLIC

Les différents types de lieux n'ont pas le même public ni les mêmes missions, et renvoient de fait des images différentes de l'*artist's book* : du plus sacralisé au banal. Donc finalement, l'*artist's book* se conforme à tous les usages du livre. La bibliothèque est ainsi un lieu d'épanouissement de ces livres et peut leur offrir une réelle circulation dans l'idée originelle d'œuvres d'art portatives. Ces divergences de missions des lieux de conservation impliquent aussi une divergence de public : du plus averti au simple curieux.

Le regard du lecteur

Les théoriciens du document¹³⁷ et Erwin Panofsky l'ont souligné : si l'opposition œuvre / document peut être une notion d'intention du créateur c'est aussi une affaire de réception par le lecteur. L'objet *artist's book* n'est rien sans le regard du lecteur car « tout objet est potentiellement un signe et pourrait être un « document » »¹³⁸. Si ce regard est parfois orienté par le lieu de conservation, il appartient au lecteur de voir en ces livres un objet esthétique ou un document, c'est-à-dire un objet porteur d'informations. Les *artist's books* peuvent être regardés comme des documents par les lecteurs, même s'il y a dès leur conception l'intention d'être perçue esthétiquement¹³⁹. Jean Meyriat indique que le spectateur a un rôle actif : « L'objet peut devenir document du fait de celui qui y cherche de l'information, c'est-à-dire qui lui reconnaît une signification, l'érigant ainsi en support de message. »¹⁴⁰

Le lieu de conservation, l'espace de présentation encourage ou non une telle approche : discours, vitrines, consignes de consultation etc. La bibliothèque fournit un contexte particulier pour avoir accès à ces objets. Elle est en effet plutôt un lieu d'informations qu'un lieu d'art. Porter aux livres qu'elle renferme un regard documentaire est plus courant qu'y porter un regard esthétique.

Pourquoi ces livres sont collectés ?

Usage documentaire

La raison qui a poussé à faire entrer ces livres dans les collections a été demandées lors des divers entretiens. Les fonds de livres d'artistes les plus importants

¹³⁷ Tels que Paul Otlet, Suzanne Briet ou Jean Meyriat.

¹³⁸ R. T. PÉDAUQUE, « Document : forme, signe et médium, les re-formulations du numérique », *op. cit.*, p. 13

¹³⁹ E. PANOFSKY, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », *op. cit.*, p. 41

¹⁴⁰ J. MEYRIAT, « Document, documentation et documentologie », *Schéma et Schématisation*, n° 14, 1981, p. 52

sont nés dans le but de documenter¹⁴¹ : un mouvement, l'œuvre d'un artiste etc. Ce but-là s'est progressivement effacé derrière la volonté de collecter des œuvres. D'une certaine manière, l'entrée de ces livres en bibliothèque s'est faite dans le sens inverse de leur intention initiale : du document vers l'œuvre.

Ce but de documenter la pratique d'un artiste est sans doute ce qui mène les bibliothèques les moins spécialisées à faire entrer ces livres. Car à la Bpi, par exemple, les livres de Sophie Calle sont rangés dans le rayon qui documente le travail de Sophie Calle, il en va de même pour divers artistes dont Annette Messager, Chris Burden, documentation céline duval ou Christian Boltanski. C'est aussi le cas dans certaines bibliothèques universitaires et bibliothèques municipales.

Désormais, la collecte de ces livres dans les centres de documentation centrés sur l'art contemporain est presque essentielle. Encore aujourd'hui la naissance des fonds se fait dans un but de documenter la pratique de certains artistes, mais aussi de documenter par réflexivité ce qu'est un *artist's book*, notamment dans les écoles d'arts où de plus en plus d'enseignements sont centrés sur les pratiques éditoriales.

Usage pédagogique

Ainsi, les collections d'*artist's books* servent aussi de supports pédagogiques dans les établissements d'enseignements artistiques.

Le Cabinet du livre d'artiste, situé au sein du campus de l'université Rennes 2 est né grâce à la mise en place d'un enseignement « livres d'artistes et pratiques éditoriales » en art plastique à l'université. Cette collection a donc dès le départ un rôle pédagogique et cherche à proposer des modèles, des exemples ou des matières à réflexion pour les étudiants.

C'est aussi le cas des deux écoles d'art interrogées : toutes deux ont un programme dédié au design éditorial. Les collections de la bibliothèque sont ainsi valorisées grâce aux étudiants et à la dynamique que cet enseignement influe : présentation des *artist's books* dans un endroit de la bibliothèque (Villa Arson), organisation de salons (Esam – Caen).

Pourquoi ces livres sont consultés ?

Le livre comme vecteur

Le livre, comme nombre d'autres objets, est un vecteur, un support qui transmet des signes qui font sens¹⁴². Dans les *artist's books*, les signes sont à regarder

¹⁴¹ Sauf pour les fonds de Saint-Etienne et Marseille qui sont eux nés grâce à un don, cette volonté de documenter est donc moindre.

¹⁴² Selon P. OTLET, *Traité de documentation : Le livre sur le livre. Théorie et pratique* (1936), La Plaine-Saint-Denis, Éditions des maisons des sciences de l'homme associées, 2021, p. 43 : "un support d'une certaine matière et

esthétiquement. La distinction qui est mise en interrogation, document / œuvre, revient d'une certaine manière à se poser la même question qui interroge les historiens d'art depuis que l'art s'est emparé des médias du quotidien : « comment distinguer l'art des choses réelles qui ne sont pas de l'art mais qui auraient pu très bien être utilisées comme œuvres d'art »¹⁴³. Pour faire face à cela, Arthur Danto dans *What art is ?* donne une nouvelle définition de l'œuvre d'art :

Une chose est une œuvre d'art lorsqu'elle a une signification – traite de quelque chose - et lorsque cette signification est incarnée dans l'œuvre - ce qui signifie généralement : est incarnée dans l'objet dans lequel l'œuvre d'art consiste matériellement.¹⁴⁴

Pour lui, l'œuvre d'art est le produit de la rêverie d'un artiste incarnée dans une forme. Pour les *artist's books*, cette forme est un livre. L'œuvre est donc intrinsèquement incarnée dans celui-ci. Or, le livre est une forme qui est aussi un support d'informations. Les *artist's books* communiquent l'œuvre tout en étant eux-mêmes œuvres. La lecture d'un *artist's books*, cristallise donc un regard esthétique – voir l'œuvre incarnée – et un regard documentaire – accéder à l'œuvre signifiée.

Jérôme Dupeyrat utilise la notion d'implémentation pour distinguer deux types d'*artist's book* : ceux où le livre est l'œuvre et ceux où le livre est un « support d'exposition de l'œuvre ou du propos artistique », un mode de médiation¹⁴⁵. Cependant, pour lui, le dispositif se confond avec l'œuvre, comme au théâtre. Il a, en outre, montré la valeur d'exposition des *artist's books*. C'est d'autant plus le cas lorsqu'il s'agit de livres collectifs. Le *Xerox book* et *On ne regarde pas la lune mais le doigt qui montre la lune* sont des exemples de cela. Chacun accueille des participations de divers artistes qui interviennent sur un nombre de pages donné (respectivement 25 et 4), les interventions très variées se suivent linéairement comme lors d'un parcours d'exposition. Ces livres ont un statut différent puisqu'ils ont quelque chose du catalogue réunissant plusieurs œuvres, sauf que ce sont bien les œuvres et non une reproduction. Or, si les œuvres sont les participations qu'est-ce qu'est le livre en lui-même ? un vecteur ? l'œuvre indirecte de la personne ayant réuni les artistes ?

dimension, éventuellement d'un certain pliage ou enroulement sur lequel sont portés des signes représentatifs de certaines données intellectuelles. "

¹⁴³ A. C. DANTO, *What Art is*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 19. "how to distinguish between art and real things that are not art but that could very well have been used as works of art. "

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 149. « something is a work of art when it is has a meaning—is about something— and when that meaning is embodied in the work—which usually means: is embodied in the object in which the work of art materially consists. »

¹⁴⁵ J. DUPEYRAT, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, op. cit., p. 401

Informations attendues

Il est plus difficile de savoir pourquoi ces livres sont consultés par les lecteurs. La plupart des gestionnaires de fonds ne demandent aucune justification. Cependant, les fonds interrogés touchent essentiellement un public restreint et connaisseur, essentiellement lié au monde de l'art : étudiants, chercheurs et professionnels tels que des commissaires d'exposition etc. Ces fonds spécialisés touchent peu le grand public.

Un public averti sur ce type d'œuvre, tel qu'un chercheur intéressé par un artiste ou un mouvement particulier, pourra les consulter comme une source d'histoire de l'art et y voir un éclairage sur un objet plus global. Alors que des étudiants en art pourront y voir un modèle sur la réalisation, le contenu ou le façonnage. Suivant leur but, des professionnels du monde de l'art ou des commissaires d'exposition ne seront intéressés que par l'œuvre ou que par la trace ou la preuve. Lorsque le livre est en libre-accès, le grand-public ne pourra y voir qu'un ouvrage curieux et passer à côté de l'idée d'une démarche artistique. Cette sérendipité, plus limitée dans le catalogue en ligne, permet un regard plus libre au livre, sans médiation, alors que l'accès indirect oblige le lecteur à savoir ce qu'il cherche donc à s'être renseigné sur la valeur de cet ouvrage.

Néanmoins, tous auront un regard différent en fonction du contexte de présentation de celui-ci : un environnement artistique orientera plutôt vers l'idée d'une *expérience* de l'œuvre. Il en va de même si le livre reçoit un traitement particulier, une mise en vitrine etc... Seule la dissémination de celui-ci dans les étagères de lieux de lecture ou de *consultation* : la bibliothèque ou même de la librairie, peut permettre les malentendus – si cela en est – évoqués dans les chapitres précédents.

De plus en plus d'actions de médiation sont faites par les musées (FRAC et Jean Laude à Saint-Etienne) pour sensibiliser le grand public à ces ouvrages : expositions permanentes visibles à l'entrée dans le musée (FRAC PACA), présentations lors des portes ouvertes, mais aussi à des scolaires plus larges : collégiens et lycéens grâce à des ateliers etc. Cette médiation est nécessaire pour faire valoir la démarche artistique de ces ouvrages et ainsi faire réfléchir autour du livre comme forme.

Vers d'autres usages

D'autres usages de ces livres sont aussi possibles : décoration, collections etc. mais sont moins permis par la bibliothèque publique. Celle-ci en revanche, est dynamique pour proposer de nouvelles utilisations des livres : c'est le cas de la bibliothérapie. Cette pratique qui consiste, globalement, à soigner par le livre se répand de plus en plus¹⁴⁶. Les *artist's books* n'échappent pas à cet aspect. Le potentiel

¹⁴⁶ A ce sujet voir : M.-A. OUAKNIN, M.-A., *Bibliothérapie*, Paris, Seuil, 1994, I. BLONDIAUX, *La littérature peut-elle soigner ? : la lecture et ses variations thérapeutiques*, Paris, Honoré Champion, 2018

thérapeutique du livre de Sophie Calle *Que faites-vous de vos morts ?* pour accompagner les patients dans la gestion du deuil est par exemple souligné par la psychologue et psychanalyste Simone Korff-Sausse¹⁴⁷.

En mars 2020, le volume 41 du *Journal of Medical humanities* est entièrement consacré aux *artist's books* : *Artists' Books and Medical Humanities*. Ce volume reprend un projet de recherche mené en Angleterre et couplé à une exposition « Prescriptions: Artists' Books on Wellbeing and Medicine » organisée par Stella Bolaki au Beane Art Museum (Canterbury) en 2016. En plus de l'aspect thérapeutique, est présentée l'idée que ces livres offrent un autre regard sur la médecine ou le corps humain : ils présentent des pathologies en dehors d'un contexte médical, sous des formes originales et visuelles qui reprennent parfois des phénomènes qui résistent à une description narrative¹⁴⁸ : digestion, anesthésie, évolution de la maladie d'Alzheimer etc. Ils peuvent donc servir aux patients, aux proches ou aux médecins.

¹⁴⁷ S. KORFF-SAUSSE, « Au-delà de la mort, vivre avec les morts », dans *Handicap et mort*, Toulouse, Érès, 2018, p. 232

¹⁴⁸ S. BOLAKI, « Introduction: Artists' Books and Medical Humanities », *Journal of Medical Humanities*, vol. 41, n° 1, 1^{er} mars 2020, p. 1-5

CONCLUSION

La forme du livre est marquée d'une tradition documentaire, de trace, d'enregistrement. Elle permet donc que la *création* au sens traditionnel soit remplacée par une recherche, une collecte, un inventaire, un classement donc par une démarche ancrée dans le réel¹⁴⁹. C'est pourquoi, dans la plupart des livres du corpus, les informations contenues peuvent être généralisées et sorties de leur contexte pour signifier quelque chose d'autre, plus large que l'œuvre. Ces livres sont ainsi régulièrement porteurs d'un discours sur l'art tout en étant de l'art. Et ce, même si leur statut d'œuvre met en doute l'authenticité et la véracité des faits présentés. Mais encore faut-il que l'aspect *œuvre* soit identifié par le lecteur. Le regard du spectateur doit généralement être guidé ou éduqué vers la démarche artistique pour que celle-ci lui soit accessible. Les lieux de conservation ont donc un rôle à jouer et renvoient une image particulière. Ils peuvent faire ou défaire le « livre d'artiste », l'œuvre ou le document. Cependant, le livre permet un usage intime, plus naïf ou plus libre : chacun pourra voir en ces livres ce qu'il y cherche.

Le corpus choisi pour cette étude offre un panorama des possibilités de l'utilisation de la forme livresque par les artistes. Ces derniers utilisent toutes les potentialités du livre grâce à des catégories poreuses : catalogue, partition de performance, support de l'idée d'une œuvre conceptuelle, littérature, livres de photographes, etc. Cet aspect justifie toutes les difficultés pour définir ces livres et les identifier. Ce qui en fait des livres relativement ordinaires, qui se conforment plus ou moins aux normes de cette forme tout en étant très attachés aux normes du monde de l'art.

Le livre, grâce à la pluralité des usages qu'il permet, est donc un dispositif qui permet un jeu avec ces usagers : des spectateurs jusqu'aux professionnels du monde de l'art. Dans les *artist's books*, la transmission d'une pensée, ici l'idée d'une œuvre, se fait grâce à des contraintes formelles et matérielles – celles du livre ordinaire – qui leur permettent de s'immiscer dans tous les lieux du livre, et même dans le quotidien. Mais pour que cette dissémination ait lieu, il faut que le livre soit injecté dans la chaîne du livre et en emprunte les mêmes circuits, référencements, diffusions et accessibilité. Or, ces livres évoluent majoritairement en marge et bénéficient d'une diffusion limitée très liée au milieu, restreint, de l'art. Cependant, lorsque ces livres sont pris en charge par de grandes maisons d'édition généralistes, donc largement imprimés et visibles, ils sont très présents et disséminés partout parmi les livres des bibliothèques : en fonction de leur thème, mais aussi de leur contexte de publication

¹⁴⁹ A. MÆGLIN-DELCROIX, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 172

etc. Dans les autres cas, les glissements dans un domaine plus général sont plus rares, mais possibles grâce au contenu du livre.

Néanmoins, leur apparition commence à dater. De cela naît une certaine idée de préservation de ces ouvrages, conçus comme ordinaires donc fragiles. Avec le temps ils tendent donc à perdre leur valeur d'usage et leur accessibilité puisqu'ils circulent moins et gagnent en valeur financière.

La perception des *artist's books* est donc variable : c'est à la réception que se construit l'œuvre ou le document ; donc peut-être aussi l'*artist's book* lui-même. Après tout, l'artiste fait simplement un livre, pas un *artist's book*.

Corpus

- ¹⁵⁰ABRAMOVIC MARINA, *100 Pisama / 100 Letters: 1965-1979*, Paris, Onestar Press, 2008, 1000 ex., 21 x 29,7 cm, 200 p.
- AIPOTU, *Travel book*, Paris , Ed. Dasein, 2006, 15 x 11 cm, 209 p.
- ANDRE CARL, *Quincy book*, Andover, Addison Gallery, 1973, 20,5 x 20,5 cm, 48 p.
- ANDRE CARL, *Quincy book*, New-York, Primary Information, 2013, 1500 ex., 20 x20 cm, 48 p.
- BALDESSARI JOHN, *Ingres and other parables*, Londres, Studio international publications, 1972, 27 x 30,5 cm, 24 p.
- BARRY ROBERT, *Autobiography*, Rennes, Incertain Sens, 2006, 1000 ex., 22 x 22 cm, 304 p.
- BECHER BERND & HILLA, *Gas Tanks*, Cambridge ; Londres, Mit Press / Schirmer-Mosel, 1993, 29,5 x 27,5 cm, 112 p.
- BEN, *Les litanies*, Fontenay-sous-Bois, L'évidence, 1997, 21 x 15,1 cm, 120 p.
- MAIRE BENOÎT, *The long godbye*, Paris, Onestar Press, 2014, 250 ex., 22,5 x 14 cm , 150 p.
- BISCOTTI ROSSELLA, *168 sections of a human brain*, Paris, Onestar Press, 2011, 250 ex., 22,5 x 14 cm, 150 p.
- BOETTI ALIGHIERO, *Classifying the thousand longest rivers in the world*, Italie, Edité par l'artiste, 1977, 500 ex., 21,5 x 17 cm, 1016 p.
- BOLTANSKI CHRISTIAN, *20 règles et techniques utilisées en 1972 par un enfant de 9 ans*, Paris, Berg, 1975, 600 ex., 17 x 11 cm, 48 p.
- BOLTANSKI CHRISTIAN, *20 règles et techniques utilisées en 1972 par un enfant de 9 ans*, Paris, AFAA, 1991, 900 ex., 18 x 11 cm, 48 p.
- BOLTANSKI CHRISTIAN, *Archive of the Carnegie international*, New-York, The Carnegie Museum of Art / Galerie Marian Goodman, 1991, 2000 ex., 21 x 14 cm, 78 p.
- BOLTANSKI CHRISTIAN, *Archives*, Arles, Actes Sud, 1989, 19 x 10 cm, 50 p.
- BOLTANSKI CHRISTIAN, *Classe terminale du lycée Chases en 1931*, Saint-Etienne, Maison de la culture et de la communication, 1987, 1000 ex., 18 x 12 cm, 40 p.
- BOLTANSKI CHRISTIAN, *Classe terminale du lycée Chases en 1931*, Paris, AFAA, 1991, 900 ex.

¹⁵⁰ Les rééditions trouvées en France ont aussi été listées, les éditions en gris sont celles qui n'ont pas été prises en compte dans l'analyse du corpus (données bibliographiques...).

- BOLTANSKI CHRISTIAN, *Classe terminale du lycée Chases en 1931*, Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1987, 1000 ex., 29 x 21 cm, 64 p.
- BOLTANSKI CHRISTIAN, *La maison manquante*, Paris, La Hune, 1992, 120 ex., 33,5 x 24 cm, Dossier p.
- BOLTANSKI CHRISTIAN, *Les habitants du Louvre*, Paris, Louvre/Dilecta, 2009, 23 x 17,5 cm, 110 p.
- BOLTANSKI CHRISTIAN, *Les suisses morts*, Vevey, Aire, 1993, 350 ex., 21 x 14 cm, 102 p.
- BOLTANSKI CHRISTIAN, *Les suisses morts*, St Gallen, Museum für Moderne Kunst, 1991, 24 x 18,5 cm, 100 p.
- BOLTANSKI CHRISTIAN, *Liste des pensionnaires de la Villa Medici*, Rome, Elefante, 1995, 1500 ex., 21 x 14 cm, 180 p.
- BRECHT GEORGE & FILLIOU ROBERT, *Games at the cedilla*, New-York ; Toronto ; Francfort, Something Else Press, 1967, 1945 ex., 20 x 14 cm, 160 p.
- BROODTHAERS MARCEL, *La conquête de l'espace*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1975, 50 ex., 4,2 x 2,7 cm, 35 p.
- BROODTHAERS MARCEL, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Cologne, Galerie Wide White Space, 1969, 400 ex., 32,5 x 25 cm, 54 p.
- BRUNON BERNARD, *Art Guys Catalogue - That's painting productions*, Paris, La Bibliothèque Fantastique, 2011, 21 x 14,8 cm, 60 p.
- BURDEN CHRIS, *Coyote stories*, Marseille, Editions P, 2015, 27 x 22 cm, 48 p.
- BUREN DANIEL, *Comme il vous pliera*, Paris, Sens & Tonka, 2002, 20 x 10 cm, 120 p.
- CADERE ANDRÉ, *Histoire d'un travail*, Gand, Herbert - Gewad, 1982, 750 ex., 30 x 21.2 cm, 172 p.
- CALDER ALEXANDER, *Animal sketching*, Paris, Dilecta, 2009, 23,5 x 16 cm, 104 p.
- CALLE SOPHIE, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2000, 19 x 10 cm, 176 p.
- CALLE SOPHIE, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2013, 20 x 10 cm, 176 p.
- CALLE SOPHIE, *L'Erouv de Jérusalem*, Arles, Actes Sud, 2002, 21 x 10 cm, 72 p.
- CALLE SOPHIE, *L'Erouv de Jérusalem*, Arles, Actes Sud, 1996, 22 x 10 cm, 72 p.
- CALLE SOPHIE, *Que faites-vous de vos morts ?*, Arles, Actes Sud, 2019, 21,5 x 16 cm, 272 p.
- CALLE SOPHIE, *Sans lui*, Paris, Éditions Xavier Barral / Cent pages, 2020, 11 x 17 cm, 272 p.
- CALLE SOPHIE, *Suite vénitienne*, Paris, Éditions de l'étoile, 1983, 23 x 17 cm, 93 p.

- CHASSÉ AURORE, *Artist who do books 2*, Puy-Saint-Martin, A.C. Publications, 2012, 100 ex., 10,5 × 16,5 cm, 100 p.
- CHASSÉ AURORE, *Ceci n'est pas La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires de Marcel Broodthaers*, Puy-Saint-Martin, A.C. Publications, 2012, 10 x 14 cm, 96 p.
- CHIASERA PAOLO, *Archivio Zarathustra*, Paris, Onestar Press, 2009, 250 ex., 22,5 x 14 cm , 150 p.
- CHOPIN HENRI & ZUMTHOR PAUL, *Les riches heures de l'alphabet*, Paris , Ed. Traversière, 1993, 33 x 25 cm, 203 p.
- CLOSKY CLAUDE, *The 2007 Calendar*, Paris, Onestar Press, 2006, 400 ex., 18 x 11 cm, 75 p.
- COLE SIJN, *2 steps aside*, Gand, Art Paper Editions, 2013, 500 ex., 30 x 20 cm, 20 p.
- COLLECTIF, *Xerox book*, Amsterdam, Roma Publications, 2015, 28 x 21 cm, 372 p.
- COLLECTIF, *Xerox book*, New-York, Seth Siegelaub, 1968, 1000 ex., 21,4 x 27,8 cm, 370 p.
- CUTTS SIMON, *A history of the Airfields of Lincolnshire II*, Tipperary, Coracle press, 1990, 100 ex., 17,5 x 11,5 cm, 32 p.
- DE VRIES HERMAN, *wit-white*, Brest, Zédélé, 2012, 15 x21 cm, 352 p.
- DE VRIES HERMAN, *wit-white*, Berne, artists press, 1980, 100 ex., 21 x 14,8 cm, 358 p.
- DIBBETS JAN, *Roodborst territorium / Sculptuur 1969. Rotkehlchenterritorium / Skulptur 1969. Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture 1969. Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1969*, Brest, Zédélé , 2014, 18,3 x 12 cm, 32 p.
- DIBBETS JAN, *Roodborst territorium / Sculptuur 1969. Rotkehlchenterritorium / Skulptur 1969. Domaine d'un rouge-gorge / Sculpture 1969. Robin Redbreast's Territory / Sculpture 1970*, New-York ; Cologne, Seth Siegelaub / Walter König, 1969, 18,3 x 12 cm, 32 p.
- DOCUMENTATION CELINE DUVAL, *Guerre, Paix*, Paris, Sémiose, 2014, 1500 ex., 22 x 16 cm, 82 p.
- DOWNSBROUGH PETER, *Take note*, Nice, Villa Arson, 1988, 1000 ex., 19,5 x 13,5 cm, 36 p.
- DUBBIN MELISSA & DAVIDSON AARON, *Fallen books*, Paris, Onestar Press, 2008, 500 ex., 20 x 15 cm, 224 p.
- FAVIER PHILIPPE, *Géographie à l'usage des gauchers, carnet d'une exposition*, Saint-Etienne, Cahiers intempestifs, 2005, 42 x 29 cm, 208 p.
- FILLIOU ROBERT, *Enseigner et apprendre, arts vivants*, Bruxelles, Archives Lebeer Hossmann, 1998, 21 x 17, 261 p.

- FINLAY IAN-HAMILTON, *Honey by the water*, Los-Angeles, Black Sparrow Press, 1973, 1000 ex., 27,5 x 20 cm, 58 p.
- FREDET ESTELLE, *Histoire de bout de*, Rennes, Incertain Sens, 2003, 15 x 15 cm, 32 p.
- GETTE PAUL-ARMAND, *La plage*, Malmö, Ed. du Miroir, 1973, 600 ex., 24,5 x 17,5 cm, 68 p.
- GETTE PAUL-ARMAND, *Miscellenea Botanica*, Liège, Yelllow Now, 1975, 127 ex., 19 x 12,5 cm, 24 p.
- GETTE PAUL-ARMAND, *Promenades calaisiennes 1980 - 1984*, Calais, Ed. du musée de Calais, 1984, 30,5 x 21,4 cm, 46 p.
- GETTE PAUL-ARMAND, *Voyage*, Paris, Onestar Press, 2000, 250 ex., 22,5 x 14 cm, 172 p.
- GILBERT & GEORGE, *Art titles*, Cologne, Walter König, 2010, 21 x 15 cm, 180 p.
- HALLER MONICA, *Riley and his story*, Paris, Onestar Press, 2009, 1000 ex., 23,5 x 16,5 cm, 480 p.
- HIGGINS DICK, *foew&ombwhnw*, New-York, Something Else Press, 1969, 4000 ex., 21 x 15 cm, 320 p.
- ITO PARKER, *Parker Ito*, Paris, Onestar Press, 2017, 250 ex., 22,5 x 14 cm, 150 p.
- JANIER CORINNE, *La dérive*, Rennes, Lendroit, 2007, 2000 ex., 6 x 12 cm, 180 p.
- KAPROW ALLAN, *Echo-logy*, New-York, d'Arc press, 1975, 30,3 x 22,8 cm, 12 p.
- KINMONT BEN, *Sometimes*, Sébastopol, Antinomian Press, 2002, 500 ex., 19 x 12,5 cm, 8 p.
- KIVLAND SHARON, *A case of hysteria*, Londres, Book Works, 1999, 1500 ex., 23 x 17,4 cm, 321 p.
- KIVLAND SHARON, *Freud on holidays*, New-York, Information as material, 2005, 500 ex., 23 x 15,5 cm, 32 p.
- KNOWLES ALISON, *Clear skies all week*, Paris, Onestar Press, 2011, 28 x 21,5 cm, 64 p.
- KUCHENBEISER BERND, *61 books with black type on white cover*, Sulgen, Niggli Publishers, 2014, 10,8x17,7 cm, 256 p.
- LA VAISSIÈRE WARWARA DE (ED.), *On ne regarde pas la lune mais le doigt qui montre la lune*, Paris, Atelier de réalisations graphiques, 1974, 21 x 29,5 cm, 232 p.
- LALLEMANT JEAN-BENOÎT, *Encyclopedia contemporary art in the world*, Rennes, Incertain Sens, 2010, 1000 ex., 42 x 29,7 cm, 28 p.
- LEFEVRE JEAN-CLAUDE, *Au trou de l'urinoir*, Gentilly, Edité par l'artiste, 2005, 15 ex., 24 x 30 x 2,5 cm, Dossier p.

- LEMONNIER GUY, *Paradiso 21097 Résine d'or*, Darnétal, Conservatoire nominal des Arts et métiers, 1998, 100 ex., 31,7 x 28,3 cm, Gros classeur p.
- LEWITT SOL, *Four basic kinds of lines and colour*, New-York, Lisson Gallery, 1971, 20 x 20 cm, 36 p.
- LONG RICHARD, *A hundred stones*, Berne, Kunsthalle, 1977, 15,5 x 21,5 cm, 102 p.
- MAILAENDER THOMAS, *The fun archaeology*, Paris, RVB books, 2018, 22 x 28 cm, 368 p.
- MCQUEEN STEVE, *Giardini : Notebook*, Londres, Biennale de Venise, 2009, 24 x 16 cm, 130 p.
- MESSAGER ANNETTE, *Annette Messenger collectionneuse*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris , 1974, 25 x 21 cm, 24 p.
- MESSAGER ANNETTE, *Etat-civil*, Arles, Actes Sud, 2002, 19 x 10 cm, 80 p.
- MESSAGER ANNETTE, *Mes clichés-témoins*, Liège, Yellow Now, 1973, 75 ex., 15 x 10, 5 cm, 56 p.
- MRÉJEN VALÉRIE, *Eau sauvage*, Paris , Allia, 2004, 17 x 10 cm, 92 p.
- NANNUCCI MAURIZIO, *Up above the wor(l)d / a world guide for aliens*, Florence, Exempla / Page in motion/ Mani, 1981, 1000 ex., 9 x 14 cm, 12 p.
- NOVITSKOVA KATJA, *Ringier Annual Report 2017*, Zurich, JRP Ringier, 2018, 21,5x30,5 cm, 272 p.
- ONO YOKO, *Grapefruit*, New-York, Simon & Schuster, 1970, 14,5 x 15 cm, 288 p.
- ONO YOKO, *Grapefruit*, Très souvent réédité...
- PICHLER MICHALIS, *Hearts*, Francfort ; Athènes, Revolver ; AGRA, 2008, 600 ex., 21 x 14,9 cm, 218 p.
- PICHLER MICHALIS, *Twentysix gasoline stations, photography*, Berlin, Edité par l'artiste, 2009, 600 ex., 20 x 14,8 cm, 48 p.
- PICHLER MICHALIS, *Six hands and a cheese sandwich*, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E, 2011, 3000 ex., 18 x 14 cm, 20 p.
- POULLARD DAVID, RANNOU GUILLAUME ET INOUÉ FLORENCE, *Précis de conjugaison ordinaires*, Paris, Xavier Barral, 2006, 25 x 17 cm, 220 p.
- RENARD HUBERT, *Des Illusions ou l'invention de l'art*, Rennes, Incertain Sens, 2008, 1000 ex., 17 x 11 cm, 64 p.
- ROTH DIETER, *246 Little Clouds*, New-York, Something Else Press, 1968, 1890 ex., 23,5 x 16 cm, 176 p.
- ROTH DIETER, *246 Little Clouds*, Cologne ; Londres, Hansjörg Mayer, 1976, 1000 ex., 23 x 17 cm, 176 p.

- RUSCHA EDWARD, *Real estate oppotunities*, Los-Angeles, Édité par l'artiste, 1970, 4000 ex., 17,8 x 14 cm, 48 p.
- RUSCHA EDWARD, *Royal road test*, Los-Angeles, Édité par l'artiste, 1967, 1000 ex., 23,7 x 15,8 cm, 60 p.
- RUSCHA EDWARD, *Royal road test*, Los-Angeles, Édité par l'artiste, 1971, 2000 ex., 23,7 x 15,8 cm, 60 p.
- RUSCHA EDWARD, *Some Los Angeles Apartments*, Los-Angeles, Édité par l'artiste, 1965, 700 ex., 17,8 x 14 cm, 48 p.
- RUSCHA EDWARD, *Some Los Angeles Apartments*, Los-Angeles, Édité par l'artiste, 1970, 3000 ex., 17,8 x 14 cm, 48 p.
- RUSCHA EDWARD, *Thirtyfour parking lots in Los Angeles*, Los-Angeles, Édité par l'artiste, 1967, 2500 ex., 17,8 x 14 cm, 48 p.
- RUSCHA EDWARD, *Twentysix gasoline stations*, Los-Angeles, Édité par l'artiste, 1962, 400 ex., 17,8 x 14 cm, 48 p.
- RUSCHA EDWARD, *Twentysix gasoline stations*, Los-Angeles, Édité par l'artiste, 1967, 500 ex., 17,8 x 14 cm, 48 p.
- RUSCHA EDWARD, *Twentysix gasoline stations*, Los-Angeles, Édité par l'artiste, 1969, 3000 ex., 17,8 x 14 cm, 48 p.
- SABATIER BENJAMIN, *100 fins*, Paris, La Bibliothèque Fantastique, 2009, 21 x 14,8 cm, 204 p.
- SALADIN MATHIEU, *Opinions*, Rennes, Incertain Sens, 2013, 1000 ex., 16 x 24 cm, 104 p.
- SCHULZ DOROTHEA , *Apprendre le français* , Valence, Art 3, 2001, 1000 ex., 24 x 17 cm, 192 p.
- COLLECTIF, *July august september* , New-York, Seth Siegelaub, 1969, 28 x 21,5 cm, 32 p.
- TAROOP & GLABEL, *Dieu n'aime pas les religions*, Paris, Sémiose, 2012, 16 x 16 cm, 160 p.
- TREMBLIN MATHIEU, *Document non contractuel*, Rennes, Incertain Sens, 2009, 1000 ex., 27 x 22 cm, 20 p.
- VENET BERNAR, *Exploited Subjects*, New-York, Multiples Inc., 1969, 1200 ex., 18 x 18 cm, 200 p.
- WATIER ÉRIC, *L'inventaire des destructions*, Rennes, Incertain Sens, 2000, 19 x 13,5 cm, 100 p.
- WATIER ÉRIC, *L'inventaire des destructions*, Rennes, Incertain Sens, 2011, 19 x 13,5 cm, 100 p.

WATIER ÉRIC, *L'inventaire des destructions*, Rennes, Incertain Sens, 2018, 600 ex., 19 x 13,5 cm, 100 p.

WEINER LAWRENCE, *And/or : green as well as blue as well as red*, New-York, Jack Wendler, 1972, 1000 ex., 17 x 12 cm, 100 p.

WEINER LAWRENCE, *And/or : green as well as blue as well as red*, Brest, Zédélé, 2012, 17 x 12 cm, 100 p.

WEINER LAWRENCE, *Statements*, New-York, The Louis Kellner Foundation, 1968, 1000 ex., 17,8 x 10,2 cm, 64 p.

WILLIAMS EMMETT, *A Valentine for Noël*, New-York ; Stuttgart, Something Else Press / Hansjörg Mayer, 1973, 2000 ex., 20 x 15 cm, 264 p.

Cité, mais non recherché en bibliothèque :

BOLTANSKI CHRISTIAN, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950.*, Paris, Edité par l'artiste, 1969, 150 ex., 28 x 17,5 cm, 8 p.

BOLTANSKI CHRISTIAN, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950.*, Paris, AFAA, 1991, 900 ex., 10 p.

Bibliographie

Sur le livre d'artiste/artist's book

- ATELIER BRACONNAGES et LES ABATTOIRS (éd.), *Une livre*, Marseille, Éditions P & Institut supérieur des arts de Toulouse & les Abattoirs-FRAC Midi-Pyrénées, 2014.
- BÉCHARD-LÉAUTÉ Anne et Valentine ONCINS, *Le livre d'artiste depuis 1980 en France et au Royaume-Uni: actes du colloque international « Actualité du livre d'artiste, depuis 1980, en France et au Royaume-Uni »*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Arts », n° 167, 2014.
- BIBLIOTHÈQUE DÉPARTEMENTALE DE PRÊT et LE MOT ET LE RESTE (éd.), *Le livre et l'artiste : actes de colloque*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes », 2007.
- BODMAN Sarah et Tom SOWDEN, *A Manifesto for the Book*, Bristol, Impact Press, 2010.
- BOLAKI Stella, « Introduction: Artists' Books and Medical Humanities », *Journal of Medical Humanities*, vol. 41, n° 1, 1^{er} mars 2020, p. 1-5.
- BRÉVART Luc, « Voir, toucher, lire... », *BBF*, n° 6, 1^{er} janvier 2015, p. 58-66.
- BROGOWSKI Leszek, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, 2^e éd., Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Collection grise », n° 4, 2016.
- BROGOWSKI Leszek, « Bibliothèque d'œuvres », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 2, 2008, p. 37-49.
- BROGOWSKI Leszek, « Je suis partie prenante du livre d'artiste », dans *A survey of artists books*, sans lieu, Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, 2007.
- CARRIÓN Ulises, *Quant aux livres*, Genève, Héros-Limite, 2008.
- CELANT Germano, « Le livre comme travail artistique », *V.H. 101*, n°9, 1972.
- DRUCKER Johanna, *The Century of Artists' Books*, New-York, Granary Books, 1995.
- DUPEYRAT Jérôme, « L'exposition des livres d'artistes, ou son impossibilité », sur *exPosition*, 10 mai 2016 [en ligne : <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles/dupeyrat-exposition-livres-artistes-ou-son-impossibilite/%20> ; consulté octobre 2019]
- DUPEYRAT Jérôme, « «As cheap and accessible as comic books»: l'utopie démocratique du livre d'artiste », sur *<o> future <o>*, 2 octobre 2012 [en ligne : http://f-u-t-u-r-e.org/r/12_Jerome-Dupeyrat_L-Utopie-democratique-du-livre-d-artiste_FR.md ; consulté avril 2020]
- DUPEYRAT Jérôme, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Thèse, Rennes 2, 2012.

- GALLEGO Antonio et Roberto MARTINEZ, « Égotopie et allotopie », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 1, 2008, p. 59-65.
- KOSTELANETZ Richard, « On Book-Art », *Leonardo*, vol. 12, n° 1, 1979, p. 43-44.
- LYONS Joan, *Artist's books : A critical Anthology and Sourcebook. A special digested edition*, Rochester, Visuel Studies Workshop Press, 1985
- LEFEBVRE Antoine, *Artiste éditeur*, Saint-Malo, Strandflat, 2018.
- LINKER Kate, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », Jérôme Glicenstein et Anne Mœglin-Delcroix (trad.), *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 2, 2008, p. 13-17 (édition originale : 1980).
- MÉLOIS Clémentine (dir.), *Publier]...[Exposer. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, Actes de colloque, Nîmes, Ecole supérieure des beaux-arts, 2012.
- MÆGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*, 2^e éd., Paris, Le mot et le reste & Bibliothèque nationale de France, 2011.
- MÆGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste: articles et écrits de circonstance, 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes », 2006.
- MÆGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, J.-M. Place & Bibliothèque nationale de France, 1997.
- MÆGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes*, Paris, Centre Georges-Pompidou & Herscher, coll. « Sémaphore », 1985.
- PHILLPOT Clive, *Booktrek: selected essays on artists' books 1972-2010*, Lionel Bovier (éd.), Dijon, Les presses du réel, 2013.
- PIPER Adrian, « Cheap Art Utopia », *Art-Rite*, n°14, 1977.
- SIRVEN Hélène, « Florence Loewy, une librairie dédiée au livre d'artiste, Interview », sur *Paris Art*, rubrique « ART », 2004 [en ligne : <https://www.paris-art.com/florence-loewy/> ; consulté mai 2020].
- SURLAPIERRE Nicolas, « Vingt-six stations essences : une histoire de la littérature sans art ? », dans *Le livre « produit culturel » ? De l'invention de l'imprimé à la révolution numérique*, Paris, Orizons, 2012, p. 195-213.
- TARIANT Eric, « Le livre d'artiste : une valeur sûre », *Beaux Arts Magazine*, n° 289, 2008, p. 118-120.
- WILSON Martha, « Artists Books As Alternative Space », 1978 [en ligne : http://franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php ; consulté avril 2020].
- Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, Rennes, Editions Incertain Sens, 2014.
- Chroniques de l'Art Vivant n° 47 - Bibliocastes*, Bibliophiles, Barcelone, Maeght, 1974.

Sur les frontières

- BELLO Patrizia Di, Colette WILSON et Shamooun ZAMIR, *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, London ; New York, I.B. Tauris, 2012.
- CHAPON François, *Le peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, éditions des Cendres, 2018.
- CHAPPELL Duncan, « Typologising the artist's book », *Art Libraries Journal*, vol. 28, n° 4, 2003, p. 12-20.
- Livres d'artistes: répertoire international*, Marseille, Atelier Vis-à-vis, 2004.
- PEYRÉ Yves, *Peinture et poésie : Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001.
- PRINGUET Martine, « Situation du livre d'artiste », *Bulletin d'informations de l'association des bibliothécaires Français*, n°192, octobre 2001.
- THOMAS Jean-Pierre, « Livres d'artistes et politique d'acquisition des bibliothèques publiques ». *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2006, n° 4, p. 34-37.

Sur le livre et l'imprimé

- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Lionel Duvoy (trad.), Paris, Ed. Allia, 2003 (édition originale : 1936).
- BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986.
- BORGES Jorge Luis, « El libro », dans *Borges Oral*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 9-23.
- CHARTIER Roger, « Qu'est-ce qu'un livre ? », sur *Collège de France*, 2009 (en ligne : <https://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/course-2009-2010.htm> ; consulté le 24 mai 2021).
- ILLICH Ivan, *Du lisible au visible : La Naissance du texte, un commentaire du «Didascalicon» de Hugues de Saint-Victor*, Paris, Cerf, 1991.
- KANT Immanuel, *Éléments métaphysiques de la doctrine du droit (première partie de la Métaphysique des mœurs), suivis d'un Essai philosophique sur la paix perpétuelle et d'autres petits écrits relatifs au droit naturel*, Jules Barni (trad.), Paris, A. Durand, 1853.
- MANGUEL Alberto, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, 2017.
- MANGUEL Alberto, *La Bibliothèque, la nuit*, Arles, Actes Sud, 2009.
- MILON Alain et Marc PERELMAN, *L'esthétique du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Livre et société », 2010.

ROYNEAU Claude, Boris RAYMOND et Marie-Thérèse DOUGNAC, « La normalisation internationale des statistiques de l'édition de livres et de périodiques », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1^{er} janvier 1965 (en ligne : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1965-03-0073-002> ; consulté le 24 mai 2021).

YON Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2010

Sur les bibliothèques et l'art

« Rapport au directeur du livre et de la lecture sur le patrimoine des bibliothèques », *BBF*, n° 12, 1982, p. 657-688.

Bibliothèques, revue de l'association des bibliothécaires Français, n°10, août 2003, Jouve, Paris

CHERBUY Elsa, *Les objets en bibliothèques*, Mémoire d'étude, Villeurbanne, Enssib, 2017.

CHEVREFILS DESBIOLLES Annie, *Etude l'artothèque comme média : Les artothèques : une expérience originale de démocratisation de l'art dans un écosystème artistique en recomposition*, Direction générale de la création artistique, 2016.

FABRE Isabelle et Gérard RÉGIMBEAU, « Les musées et les bibliothèques : espaces de documents et organisation des savoirs », *Culture & Musées*, vol. 21, n° 1, 2013, p. 153-171.

GRAIMPREY Sonja, *Patrimoine et création : acquisition, signalement et valorisation des livres d'artistes en bibliothèque*, Mémoire d'étude, Villeurbanne, Enssib, 2012.

MAIRESSE François, « Musée et bibliothèque : Entre rapprochement et distance », *Culture & Musées*, vol. 21, n° 1, 2013, p. 23-41.

MEYER Céline, *L'art en bibliothèque publique*, Mémoire d'étude, Villeurbanne, Enssib, 2009.

Perspective. Actualité en histoire de l'art, n° 2, *Bibliothèques*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2016.

PICOT Nicole, « Actualité du livre d'artiste », 1^{er} janvier 2005 [en ligne : [http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2005-05-0082-012#note-7\\$](http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2005-05-0082-012#note-7$) ; consulté avril 2020].

PICOT Nicole, *Arts en bibliothèques*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, coll. « Collection Bibliothèques », 2003.

WHITE Tony, « Artists' book in the art and design library », dans Paul Glassman et Judy Dyki, *The Handbook of Art and Design Librarianship*, 2^e éd., Londres, Facet Publishing, 2017.

WHITE Tony, « The Evolution of Artists' Publishing », *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 33, n° 2, The University of Chicago Press, 1^{er} septembre 2014, p. 227-242.

Sur l'art contemporain

AUBART François, « Histoires d'archives », *Revue Zérodeux / 02*, n° 51, novembre 2009 (en ligne : <https://www.zerodeux.fr/essais/histoires-darchives/> ; consulté le 13 août 2021).

BÉNICHOU Anne, *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2010.

CORBEL Laurence, *Le discours de l'art : écrits d'artistes, 1960-1980*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2012.

DANTO Arthur, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, Journal of Philosophy, Inc., 1964, p. 571-584.

DANTO Arthur C., *What Art is*, New Haven, Yale University Press, 2014.

HIGGINS Dick, « Sur les intermédia », Pascal Krajewski (trad.), *Appareil*, n° 18, 2017.

JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011.

Paroles d'artistes

BOLTANSKI Christian et Leslie CAMHI, « CHRISTIAN BOLTANSKI: A CONVERSATION with Leslie Camhi », *The Print Collector's Newsletter*, vol. 23, n° 6, Art in Print Review, 1993, p. 201-206.

DUPEYRAT Jérôme, « Entretien avec Céline Duval », *Revue Zérodeux / 02*, Hors-série « Revues d'artistes », février 2010.

LEBEER Irmeline, *L'Art ? C'est une meilleure idée !*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.

RIMMAUDO Annalisa et Giulia LAMONI, « Entrevista a Mirtha Dermisache », 2011 [en ligne : <http://hipermedula.org/2017/08/entrevista-a-mirtha-dermisache/> ; consulté avril 2020].

RUSCHA Ed, *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, Alexandra Schwartz (éd.), Cambridge, Mass, The MIT Press, 2002.

Ce livre a été partiellement traduit en français sous le titre : *Huit textes - Vingt-trois entretiens : 1965-2009*, Jean-Pierre Criqui (éd.), Fabienne Durand-Bogaert (trad.), Zurich, JRP Ringier, 2011.

STECH Fabian, *J'ai parlé avec Lavier, Annette Messager, Sylvie Fleury, Hirschhorn, Pierre Huyghe, Delvoye, D. G.-F, Hou Hanru, Sophie Calle, Ming, Sans et Bourriaud*, Dijon, les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art (Collection) », 2007.

Catalogues

CASTLEMAN Riva, *A Century of Artists Books*, New York, Museum of Modern Art, 1994.

MC SHINE Kynaston, *INFORMATION*, New York, The Museum of Modern Art, 1970.

MIESSNER Marie-Cécile et Anne MÆGLIN-DELCROIX, *Livres d'artistes, l'invention d'un genre: 1960-1980 [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 29 mai-12 octobre 1997]*, Paris, Bibliothèque nationale de France, coll. « Cahiers d'une exposition », n° 20, 1997.

SCHRAENEN Guy, *D'une œuvre l'autre: le livre d'artiste dans l'art contemporain : Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Mirtha Dermisache, Peter Downsbrough, Sol Lewitt, Richard Long, Jacques Louis Nyst, Dieter Roth, Bernard Villers*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1996.

WOIMANT Françoise, *L'estampe contemporaine à la Bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1973.

Généralités

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot et Rivages, 2014 (édition originale : 2006).

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2014 (édition originale : 1987).

LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

MORTU Ancuta, « L'information et la réception des œuvres conceptuelles », *Marges*, n° 27, n° 2, 2018, p. 96-107.

Les artistes iconographes, Villa du Parc, Empire, 2018.

Discours, image, dispositif: Penser la représentation 2, Paris, l'Harmattan, coll. « Champs visuels » dirigée par Philippe Ortel, 2008.

Littérature, modernité, réflexivité, Paris, Honoré Champion, 2002.

Sur le document

COADIC Yves-François Le, « L'objet : l'information », dans *La science de l'information*, Presses Universitaires de France, sans lieu, coll. « Que sais-je ? », 2004, vol. 3e éd., p. 5-14.

- MCLUHAN Marshall, *La galaxie Gutenberg: la genèse de l'homme typographique*, Jean Paré (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Collection Idées », n° 372–373, 1977.
- MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme*, Jean Paré (trad.), Paris, Mame Seuil, coll. « Points », 1977.
- MEYRIAT Jean, « Document, documentation et documentologie », *Schéma et Schématisation*, n° 14, 1981, p. 51-63.
- OTLET Paul, *Traité de documentation : Le livre sur le livre. Théorie et pratique*, La Plaine-Saint-Denis, Éditions des maisons des sciences de l'homme associées, coll. « Collection interdisciplinaire EMSHA », 2021 (édition originale : 1936).
- PANOFSKY Erwin, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », dans *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Folio Gallimard, 2014 (édition originale : 1969).
- PÉDAUQUE Roger T, « Document : forme, signe et médium, les re-formulations du numérique », 2003, p. 27.
- SEIGNOBOS Charles, « Théorie du document », dans *La méthode historique appliquée aux sciences sociales*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Bibliothèque idéale des sciences sociales », 2014.
- Dictionnaire de l'information*, 3è ed., Paris, Armand Colin, 2008.

Sur le corpus

- BERNADAC Marie-Laure, *Annette Messenger - Mot pour mot*, Dijon, Les presses du réel, 2006.
- DE DONNO Emanuele et Giorgio MAFFEI, *Sol Lewitt: Artist's Books*, Sant'Eraclio di Foligno, Corraini Editore, 2010.
- DUPEYRAT Jérôme, « Zédélé, collection « Reprint » », sur *Tombolo*, 1^{er} mars 2013 (en ligne : <https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/zedele-collection-reprint/> ; consulté le 22 juin 2021).
- MATHIEU Didier (éd.), *Paul-Armand Gette : Un goût certain pour la publication*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2012.

ANNEXES

1 – LISTE DES QUESTIONS LES PLUS SOUVENT POSÉES LORS DES ENTRETIENS

- 1) Concevez-vous vos livres d'artistes comme des documents ou des œuvres ?
- 2) Pourquoi avez-vous décidé de faire entrer ces livres dans vos collections ?
- 3) Font-ils l'objet d'un traitement différent en termes de conservation ? Lequel ?
Ex : Aposez-vous quelque chose sur le livre (étiquette, cote, tampon, couverture...) ?
- 4) Où sont conservés les livres d'artistes ? (En rayon, réserve, libre accès ?)
Les emprunts sont-ils possibles ?
Quelles sont les conditions de consultations ? (comme les collections patrimoniales, comme les dossiers d'artistes, comme les autres livres...)
- 5) (pour les écoles d'art) Y'a-t-il un programme pédagogique autour de ces livres ? Lequel ?
- 6) Pourquoi sont-ils consultés en général ? Est-ce pour leur contenu artistique, pour une recherche sur leur auteur, pour leur façonnage... ?
- 7) Ces livres font-ils l'objet d'une attention particulière en termes de valorisation ? (Expositions, partenariats, conférences, projets...)

2 – EXEMPLE DES ENTRÉES DE LA BASE DE DONNÉES

Titre du livre	Auteur	Date d'édition	Editeur	Trirage	Electre	QRT	Base interrogée	Ville	Bibliothèque	Type de bibl	Domaine	Pré	Sign. LA	Indication sujet	Dewey	libre A	Résumé
0 Pisama / 100 Letters: 1965-15	Abramovic Marina	2008	Oncstar Press	1000	N	1	CLA	Remmes	CIA	Spé LA		O				O	
0 Pisama / 100 Letters: 1965-15	Abramovic Marina	2008	Oncstar Press	1000	N	1	Toulouse	Toulouse	FRAC	B. Musée	Magasin	N	P	Auteur; titre		N	
0 Pisama / 100 Letters: 1965-15	Abramovic Marina	2008	Oncstar Press	1000	N	1	CCFR- Sudoc	Paris	Mnam CCI	B. Musée		N	P			N	
0 Pisama / 100 Letters: 1965-15	Abramovic Marina	2008	Oncstar Press	1000	N	1	CCFR- Sudoc	Nice	Villa Arson	E.A	Salle de lecture	O	N	*		O	
Travel book	Alpotu	2006	Ed. Dasein	1	O	1	CCFR- Sudoc	Lille	3 BU	BU		O	N				
Travel book	Alpotu	2007	Ed. Dasein	1	O	1	Caen	Caen	Alexis de Tocqueville	bm	Littérature et art	O	N	Art in situ	700		
Travel book	Alpotu	2006	Ed. Dasein	1	O	1	CCFR- Cg	Paris	BnF	B. nationale		N	N	*	709.22		
Travel book	Alpotu	2006	Ed. Dasein	1	O	1	CCFR- Sudoc	Strasbourg	BU Jurs	BU		N	N	*			
Travel book	Alpotu	2006	Ed. Dasein	1	O	1	CLA	Remmes	CIA	Spé LA		O	P	*			O
Travel book	Alpotu	2006	Ed. Dasein	1	O	1	Toulouse	Toulouse	FRAC	B. Musée	Magasin	N	P	Auteur; titre		N	
Travel book	Alpotu	2006	Ed. Dasein	1	O	1	Toulouse	Toulouse	Méd Olymp de Gouge	bm		O	N	19e art 1990 Europe : description et voyages			
Travel book	Alpotu	2006	Ed. Dasein	1	O	1	Marseille	Marseille	Musée d'art mod.	B. Musée	Musées et Archives	N	O	Auteurs LA Art in situ			
Quincy book	Andre Carl	1973	Andover	1	N	1	cdla	Saint-Yrieix	cdla	Spé LA		N	P	*			
Quincy book	Andre Carl	2013	Primary Information	1500	N	1	Toulouse	Toulouse	FRAC	B. Musée	Magasin	N	P	sley, GordonPhotographie de paysage--Ete		N	
Quincy book	Andre Carl	2013	Primary Information	1500	N	1	Toulouse	Toulouse	ISDAT	E.A	Fonds Moderne	O	N	*			
Quincy book	Andre Carl	1973	Andover	1	N	1	Toulouse	Toulouse	Mnam CCI	B. Musée	Fonds Giarelli	N	N				
Ingres and other parables	Baldessari John	1972	International public	1	N	1	CCFR- Sudoc	Paris	B. Jacques Doucet	B. Spé		N	N	*			
Ingres and other parables	Baldessari John	1972	International public	1	N	1	CCFR- Cg	Paris	BnF	B. nationale	serve des livres rar	N	N	*			
Ingres and other parables	Baldessari John	1972	International public	1	N	2	Toulouse	Toulouse	FRAC	B. Musée	Magasin	N	P	puel--Etats-UnisParabolés; Mise en abryr		N	
Ingres and other parables	Baldessari John	1972	International public	1	N	1	CCFR- Sudoc	Paris	Mnam CCI	B. Musée		N	P				
Ingres and other parables	Baldessari John	1972	International public	1	N	1	Saint-Etienne	Saint-Etienne	Musée d'art mod.	B. Musée		N	O	*			
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	2	CCFR- Cg	Paris	BnF	B. nationale	ampe et photograp	N	O	*			
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	1	CCFR- Sudoc	Saint-Etienne	BU	BU	Magasin	O	N	Portraits (photographie)		N	
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	1	CCFR- Sudoc	Aix-en-Provence	BU LSH	BU		O	N				
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	1	CCFR- Sudoc	Bordeaux	BU LSH	BU		N	P	*			
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	1	cdla	Saint-Yrieix	cdla	Spé LA		N	P	*			
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	1	CLA	Berzeux	CIA	Spé LA		O	P	*			
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	2	Saint-Etienne	Saint-Etienne	ESAD	E.A	Salle de lecture	O	O	*	709.2		O
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	1	Caen	Caen	ESM	E.A		O	O	Auteur			
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	2	FRAC PACA	Marseille	FRAC	B. Musée	tre de documentat	N	P	*			
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	1	Navigart	Rouen	FRAC	B. Musée		N	P	Portraits (photographie) Mots dans l'art			
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	2	Toulouse	Toulouse	FRAC	B. Musée	Magasin	N	P	Portraits CataloguesPortraits (photograph		N	
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	1	CCFR- Sudoc	Paris	INHA	B. Spé	Sous-sol	N	N	Portraits (photographie) Mots dans l'art		N	
Autobiography	Barry Robert	2006	Incrtain Sens	1000	O	1	Toulouse	Toulouse	ISDAT	E.A	Fonds Moderne	O	N	Portraits (photographie)		N	

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	6
SIGLES ET ABRÉVIATIONS	9
INTRODUCTION	11
PARTIE 1 : L'ARTIST'S BOOK COMME CONTENANT INFORMATIF	17
Chapitre 1 : L'art contemporain, le livre et la notion de document	19
<i>La recherche comme démarche artistique</i>	19
<i>Les artist's books et le livre</i>	20
Une tradition d'enregistrement	20
Le paratexte.....	21
La première de couverture	22
Le dos.....	23
La quatrième de couverture	23
Le prière d'insérer.....	24
La page de titre	24
Le colophon ou l'achevé d'imprimer	25
La justification du tirage	25
L'ISBN.....	26
La préface.....	26
La pagination.....	27
La table des matières.....	27
Chapitre 2 : Une œuvre sous forme de document	29
<i>Le dossier d'archive</i>	30
<i>Les documents d'archive</i>	31
<i>Le classeur</i>	32
<i>L'Encyclopédie</i>	33
<i>L'Atlas</i>	34
<i>La liste</i>	34
<i>Le carnet d'étude / document de travail</i>	35

<i>Le journal intime / le journal de bord</i>	35
<i>La photographie documentaire</i>	36
<i>Document multi-support</i>	37
Chapitre 3 : Contenu documentaire des <i>artist's books</i>	39
000 – Généralité / informatique / information / communication	39
100 – Philosophie / psychologie	40
200 – Religion	42
300 – Sciences sociales	43
400 – Langues	43
500 – Sciences de la nature	44
600 – Sciences appliquées	46
700 – Arts, Sports, Loisirs	46
800 – Littérature	46
900 – Histoire / géographie	47
Chapitre 4 : La dimension méta-artistique des <i>artist's books</i>	49
<i>Le méta-art</i>	49
Généralités	49
Le méta-art et les publications d'artistes	50
<i>Traces de performance ou d'une autre œuvre</i>	51
<i>Catalogue d'exposition</i>	52
<i>Catalogue</i>	53
<i>Carnet d'exposition</i>	53
<i>Sources secondaires</i>	54
Une source comme une autre	54
Un regard de l'artiste sur son propre travail	55
<i>Une forme réflexive</i>	56
Des livres qui se montrent comme livre	57
Exemples, hommages et citations	58
Chapitre 5 : Fictionnalisation liée au statut d'œuvre	59
<i>Les titres trompeurs</i>	59
Contenu exploitable et forme revisitée	60

Contenu revisité.....	60
<i>Comment croire l'information donnée ?</i>	61
<i>Altération de documents</i>	62
<i>Les artist's books rééditant</i>	63
Par un artiste	63
Par une autorité tierce	64
Par l'artiste.....	65
PARTIE 2 : RÉCEPTION ET USAGES DES <i>ARTIST'S BOOKS</i>	67
Chapitre 1 : Où sont les <i>artist's books</i> en France ?	69
<i>Méthodologie de l'enquête</i>	69
<i>Les bibliothèques principales</i>	71
<i>Types de lieux</i>	72
<i>Un enjeu de diffusion</i>	74
<i>Domaine de classement</i>	77
Le rayon	77
Classification décimale Dewey.....	78
Les cas particuliers	78
Chapitre 2 : Documenter les <i>Artist's books</i>	81
<i>Le catalogage</i>	81
Visibilité des <i>artist's books</i>	81
L'identification « livres d'artistes »	82
Difficulté de signalement	83
Une première instance de médiation	84
Indexation sujet	85
<i>Discours d'exposition</i>	85
Chapitre 3 : Une conservation plus ou moins sacralisée	87
<i>La conception de l'institution</i>	87
<i>Condition de conservation</i>	88
<i>Condition de consultation</i>	90
Mode d'accès	90
Le prêt.....	90

Le mode de consultation	91
Chapitre 4 : Le regard du public	93
<i>Le regard du lecteur</i>	93
<i>Pourquoi ces livres sont collectés ?</i>	93
Usage documentaire	93
Usage pédagogique	94
<i>Pourquoi ces livres sont consultés ?</i>	94
Le livre comme vecteur	94
Informations attendues	96
<i>Vers d'autres usages</i>	96
CONCLUSION	99
CORPUS	101
BIBLIOGRAPHIE	108
Sur le livre d'artiste/artist's book	108
Sur les frontières	110
Sur le livre et l'imprimé	110
Sur les bibliothèques et l'art	111
Sur l'art contemporain	112
Paroles d'artistes	112
Catalogues	113
Généralités	113
Sur le document	113
Sur le corpus	114
ANNEXES	115
1 – Liste des questions les plus souvent posées lors des entretiens	115
2 – Exemple des entrées de la base de données	116
TABLE DES MATIÈRES	117
VOLUME D'ILLUSTRATIONS	121

Mémoire de master 2 / septembre 2021



Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

Parcours - cultures de l'écrit et de l'image

De l'œuvre au document, le livre d'artiste : lieux de conservation et usages

Volume d'illustrations

Aurélie PIGNON

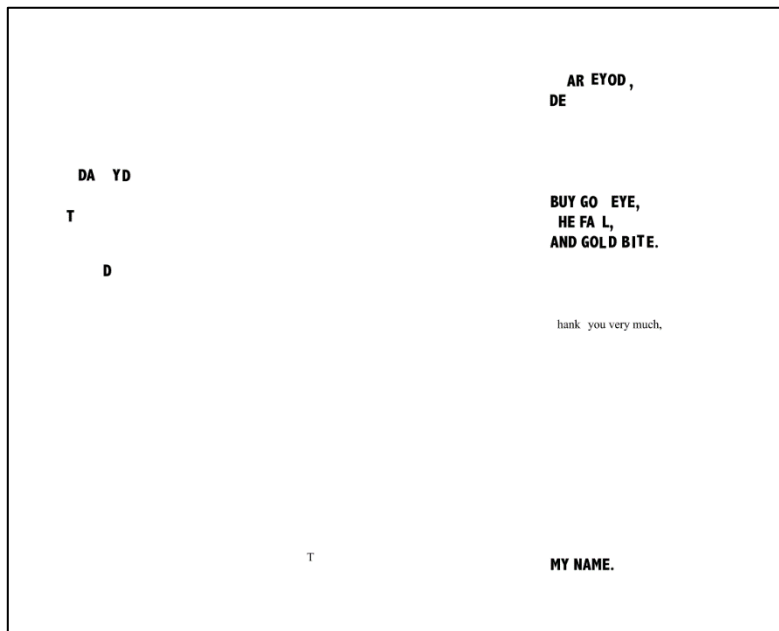
NB : la plupart des *artist's books*, sont encore sous droit. Lorsque ces photos ne sont pas les miennes, la source est mentionnée.

Le présent volume illustre les divers chapitres du mémoire :

CHAPITRE 1	124
1 – Une double-page de <i>The long Godbye</i> , Benoit Maire	124
2 – <i>Wit-White</i> , herman de vries, inscriptions sur le bandeau	124
3 – Quatrième de couverture de <i>La dérive</i> , Corinne Janier	125
4- Quatrième de couverture de <i>l'Encyclopedia, contemporary art in the world with www.google.com/language_tools</i> , Jean-Benoît Lallemand	125
5 – Colophon de <i>Sans lui</i> , Sophie Calle	126
6 – Copyright de <i>Twentysix Gasoline Stations</i> , Edward Ruscha.....	126
7 – Four Basic Kinds of Lines & Colour, Sol LeWitt.....	126
CHAPITRE 2	127
8 – Illusion d'un post-it collé dans <i>l'Illusion ou l'invention de l'art, un livre d'Alain Farfall</i> (Hubert Renard).....	127
9 – Illusions de dessins, pages d'agenda ou feuilles scotchés (gauche) et pages où l'artiste donne des directives pour la réalisation du livre (droite) dans <i>246 Little Clouds</i> , Dieter Roth	127
10 – <i>La maison manquante</i> , Christian Boltanski	128
11 - <i>Au trou de l'urinoir</i> , Lefevre Jean Claude	128
12 – <i>THAT'S PAINTING PRODUCTION</i> , Bernard Brunon	129
13 - <i>Paradiso 21097 Résine d'or</i> , Guy Lemonnier.....	129
14 – Première de couverture et page de <i>l'Encyclopedia, contemporary art in the world with www.google.com/language_tools</i> , Jean-Benoît Lallemand	130
15 – <i>La conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires</i> , Marcel Broodthaers	130
16 – <i>Liste des pensionnaires de la villa Médicis, peintres et sculpteurs 1803 – 1995</i> , Christian Boltanski	131
17 - <i>Domaine d'un rouge gorge</i> , Jan Dibbets (réédition 2012).....	131
CHAPITRE 3	132

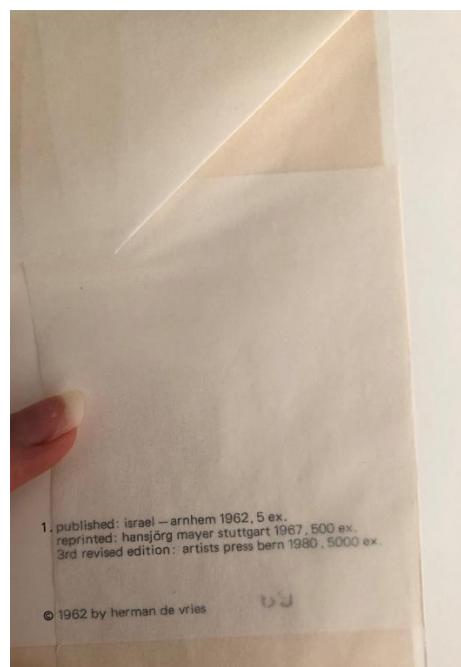
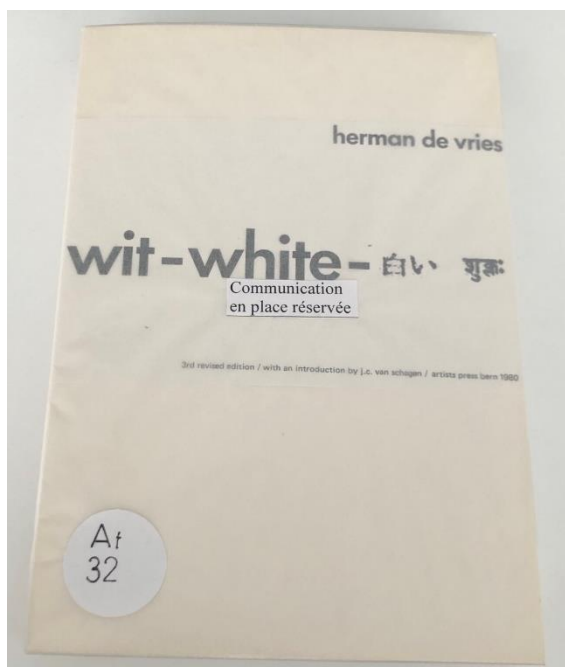
18 – Une page de <i>Que faites-vous de vos morts ?</i> , Sophie Calle	132
19 – Une page du <i>Précis de conjugaisons ordinaires « tentative d'étirement du français figé »</i>	132
20 – Une page de <i>La plage</i> , Paul-Armand Gette.....	133
21 – Une page d' <i>Exploited Subjects</i> , Bernar Venet.....	133
22 – Une double-page du <i>Travel Book</i> d'Aipotu.....	134
23 – Une double-page du <i>Lycée Chases</i> , Christian Boltanski, édition de 1987 Düsseldorf.....	134
24 – Deux double-pages de <i>Riley and his story</i> , Monica Haller	134
CHAPITRE 4	135
25 – Une double-page de <i>Royal road Test</i> d'Edward Ruscha	135
26 – Une double-page d' <i>Echo-logy</i> , Allan Kaprow.....	135
27 – Une double-page de <i>Games at the cedilla</i> de George Brecht et Robert Filliou	136
28 – Couverture de <i>SIX HANDS AND A CHEESE SANDWICH</i> , Michalis Pichler, montrant les reprises des livres d'Edward Ruscha	136
CHAPITRE 5	137
29 – Une double-page de <i>TWENTYSIX GASOLINE STATIONS, Photography</i> , Michalis Pichler	137
30 – <i>Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance</i> , Christian Boltanski, à gauche l'édition originale et à droite une réédition	137
DEUXIÈME PARTIE	138
31 – Page de titre du <i>Xerox Book</i>	138
32 – Couverture et page de titre de <i>Take note</i> , Peter Downsbrough.....	138
33 – Accrochage d' <i>Ads</i> , Pierre Leguillon au Centre Pompidou, photographie prise en Juillet 2021	139

Chapitre 1

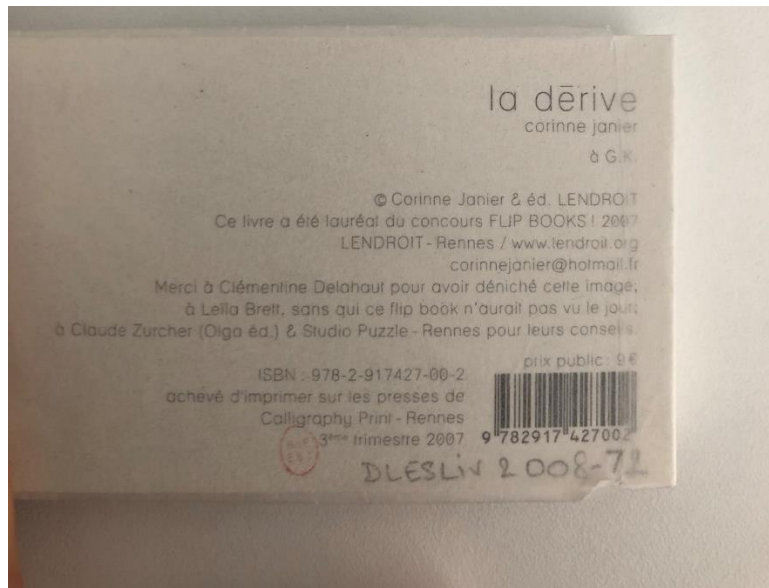


1 – Une double-page de *The long Godbye*, Benoit Maire

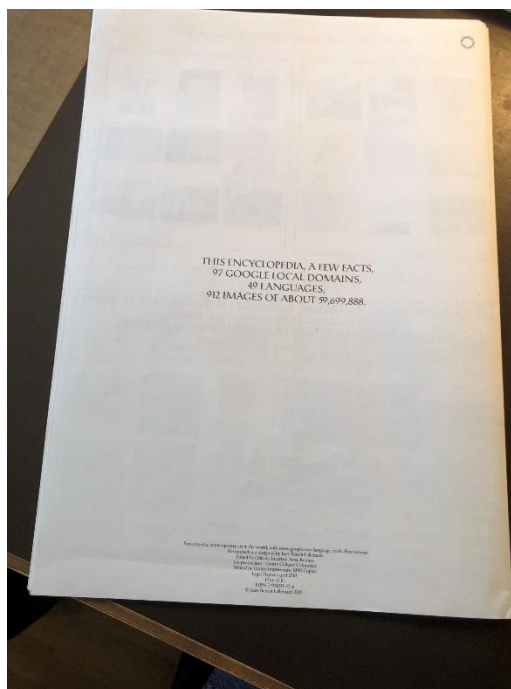
Source : Pdf mis en ligne par Onestar Press



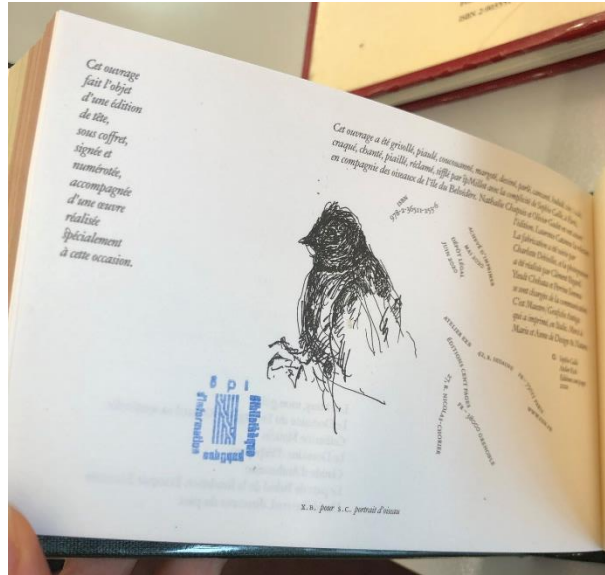
2 – *Wit-White*, herman de vries, inscriptions sur le bandeau



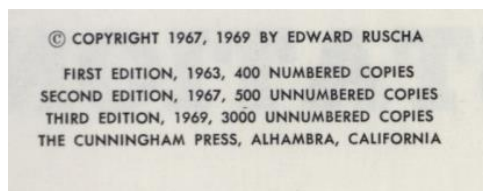
3 – Quatrième de couverture de *La dērive*, Corinne Janier



4- Quatrième de couverture de *l'Encyclopedia, contemporary art in the world with www.google.com/language_tools*, Jean-Benoît Lallemand



5 – Colophon de *Sans lui*, Sophie Calle



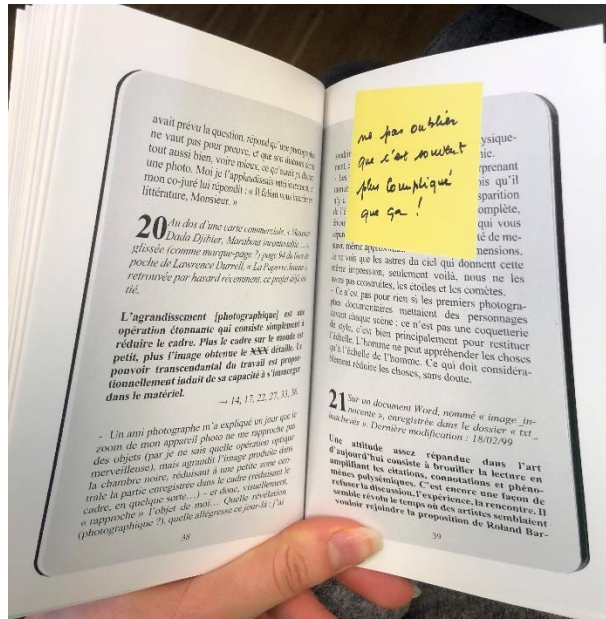
6 – Copyright de *Twenty Six Gasoline Stations*, Edward Ruscha



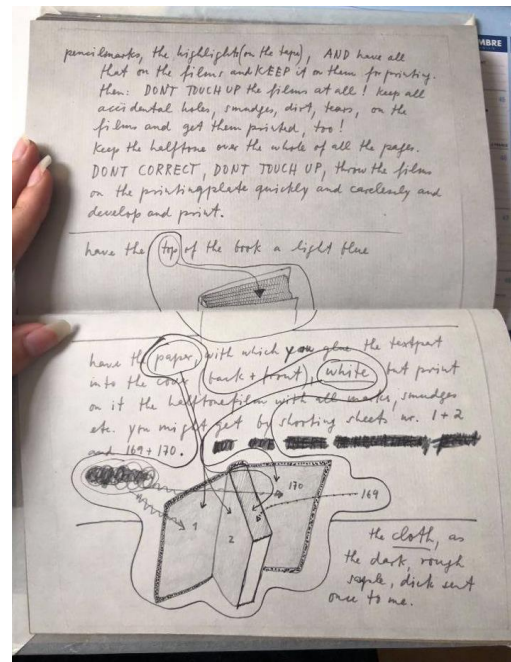
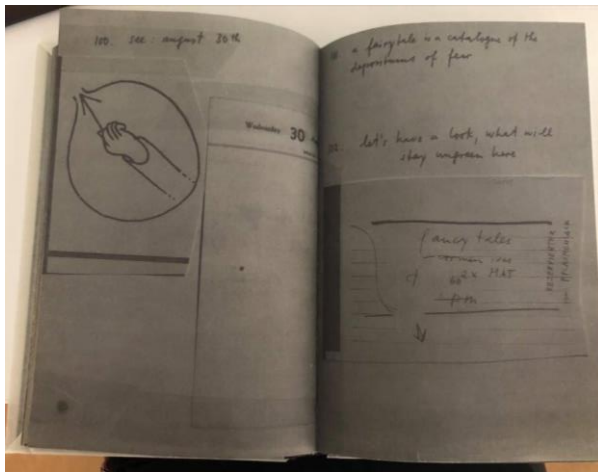
7 – **Four Basic Kinds of Lines & Colour**, Sol LeWitt

Source : Printed Matter

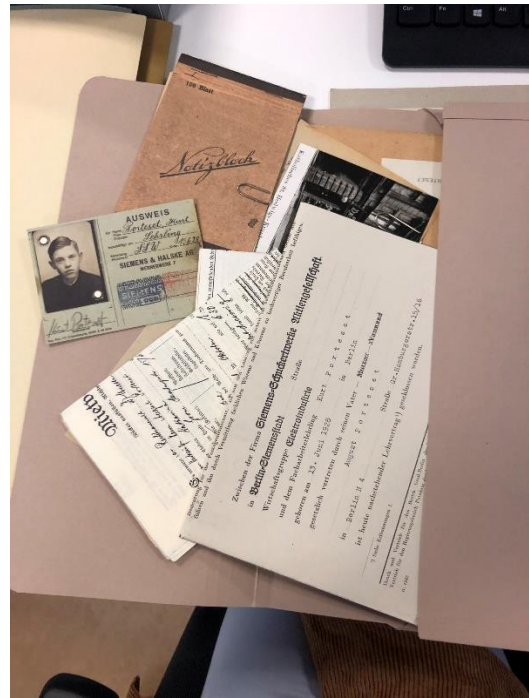
Chapitre 2



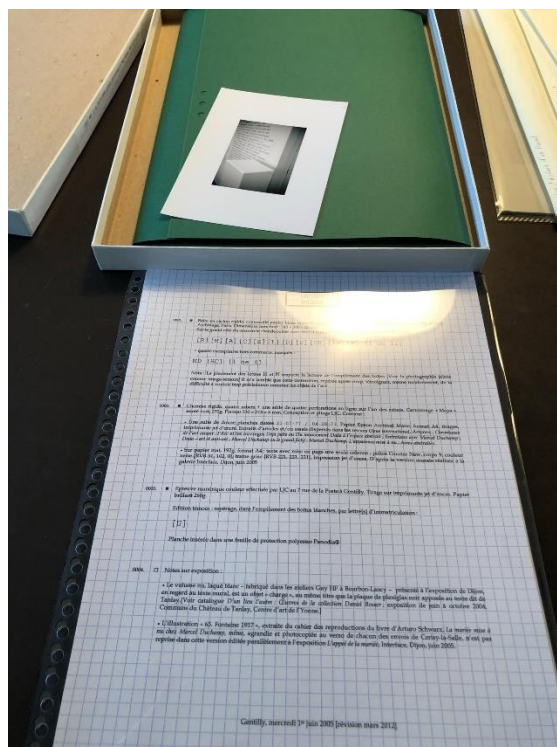
8 – Illusion d'un post-it collé dans *l'Illusion ou l'invention de l'art*, un livre d'Alain Farfall (Hubert Renard)



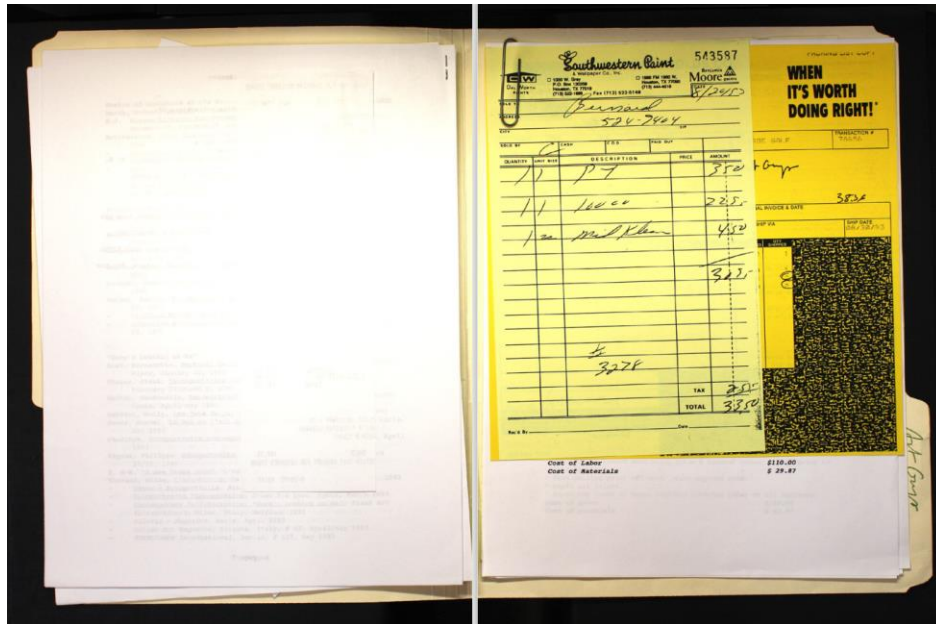
9 – Illusions de dessins, pages d'agenda ou feuilles scotchées (gauche) et pages où l'artiste donne des directives pour la réalisation du livre (droite) dans *246 Little Clouds*, Dieter Roth



10 – La maison manquante, Christian Boltanski

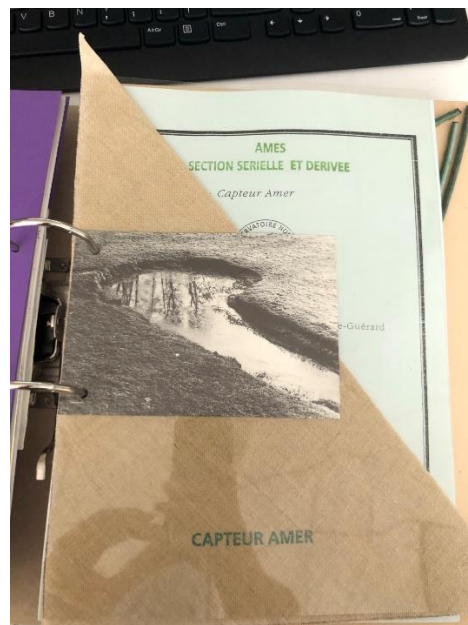


11 - Au trou de l'urinoir, Lefevre Jean Claude

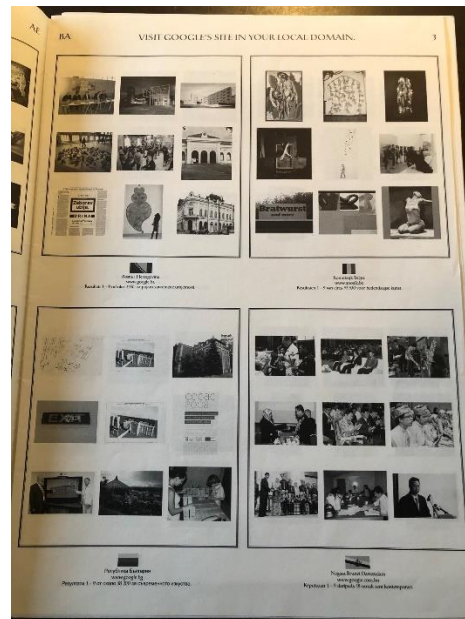
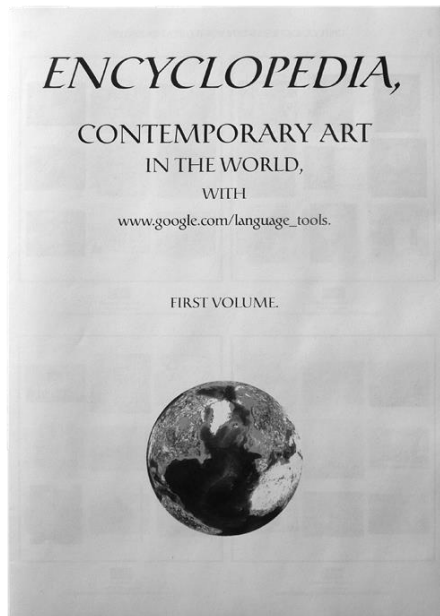


12 – **THAT'S PAINTING PRODUCTION**, Bernard Brunon

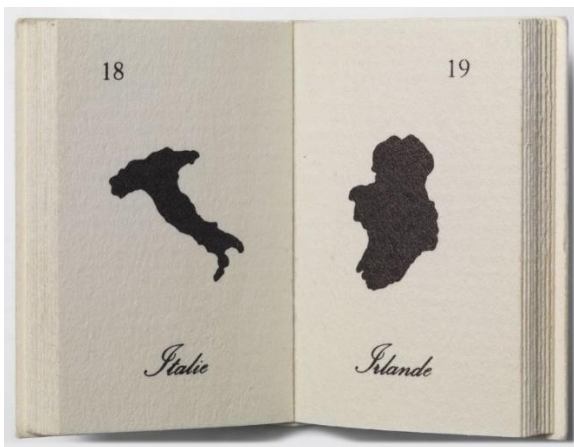
Source : La bibliothèque fantastique (pdf téléchargeable)



13 - **Paradiso 21097 Résine d'or**, Guy Lemonnier



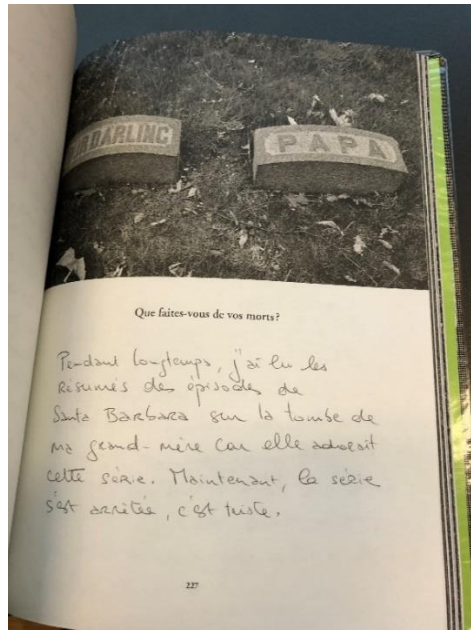
14 – Première de couverture et page de *l'Encyclopedia, contemporary art in the world* with www.google.com/language_tools, Jean-Benoît Lallemand



15 – *La conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, Marcel Broodthaers

Source : MoMA New-York (gauche) et Macba, Barcelone (droite)

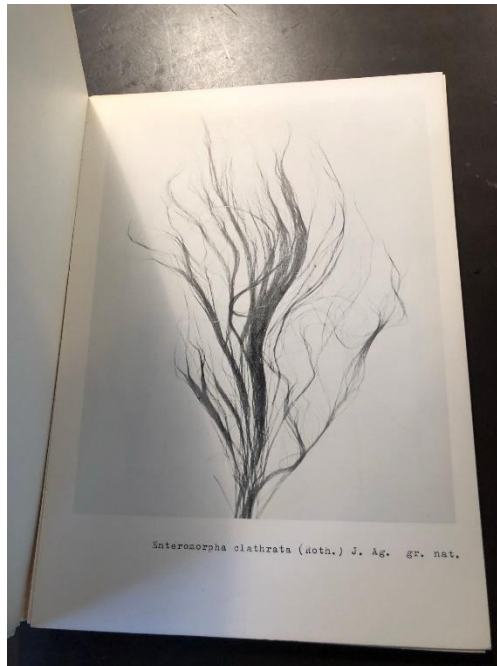
Chapitre 3



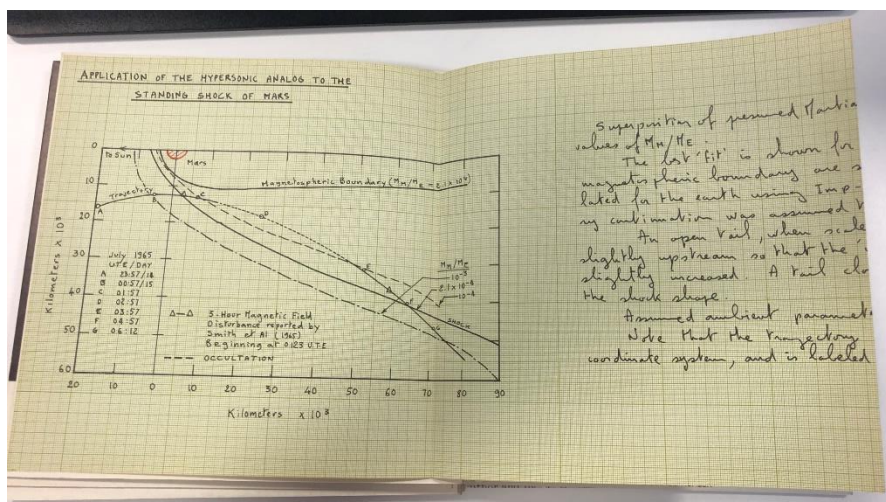
18 – Une page de *Que faites-vous de vos morts ?*, Sophie Calle

BIEN TOMBER		
INDICATIF		CONDITIONNEL
PRÉSENT Je tombe bien Tu tombes bien Il, elle, on, ça tombe bien* Nous tombons bien Vous tombez bien Ils, elles tombent bien	PASSE SIMPLE Je tombai bien Tu tombas bien Il, elle, on, ça tomba bien* Nous tombâmes bien Vous tombâtes bien Ils, elles tombèrent bien	PRÉSENT Je tomberais bien Tu tomberais bien Il, elle, on, ça tomberait bien* Nous tomberions bien Vous tomberiez bien Ils, elles tomberaient bien
PASSE COMPOSÉE** Je suis bien tombé(e) Tu es bien tombé(e) Il, elle, on, c'est bien tombé(e)* Nous sommes bien tombé(e)s Vous êtes bien tombé(e)s Ils, elles sont bien tombé(e)s	PASSE ANTERIEURE** Je fus bien tombé(e) Tu fus bien tombé(e) Il, elle, on, ce fut bien tombé(e)* Nous fûmes bien tombé(e)s Vous fûtes bien tombé(e)s Ils, elles furent bien tombé(e)s	PASSE 1^{re} FORME** Je serais bien tombé(e) Tu serais bien tombé(e) Il, elle, on, ce serait bien tombé(e)* Nous serions bien tombé(e)s Vous seriez bien tombé(e)s Ils, elles seraient bien tombé(e)s
IMPÉRATIF Tombe bien Tombes bien Il, elle, on, ça tombe bien* Nous tombons bien Vous tombez bien Ils, elles tombent bien	FUTUR SIMPLE Je tomberai bien Tu tomberas bien Il, elle, on, ça tombera bien* Nous tomberons bien Vous tomberez bien Ils, elles tomberont bien	PASSE 2^e FORME** Je ferais bien tombé(e) Tu ferais bien tombé(e) Il, elle, on, ce ferait bien tombé(e)* Nous ferions bien tombé(e)s Vous feriez bien tombé(e)s Ils, elles feraient bien tombé(e)s
PLUS-QUE-PRÉSENT** J'étais bien tombé(e) Tu étais bien tombé(e) Il, elle, on, c'était bien tombé(e)* Nous étions bien tombé(e)s Vous étiez bien tombé(e)s Ils, elles étaient bien tombé(e)s	FUTUR ANTERIEUR** Je serai bien tombé(e) Tu seras bien tombé(e) Il, elle, on, ce sera bien tombé(e)* Nous serons bien tombé(e)s Vous serez bien tombé(e)s Ils, elles seront bien tombé(e)s	
SUBJONCTIF		
PRÉSENT Que je tombe bien Que tu tombes bien Qu'il, qu'elle, qu'on, que ça tombe bien* Que nous tombions bien Que vous tombiez bien Qu'ils, qu'elles tombent bien	IMPÉRATIF Que je tombe bien Que tu tombes bien Qu'il, qu'elle, qu'on, que ça tombe bien* Que nous tombions bien Que vous tombiez bien Qu'ils, qu'elles tombent bien	PLUS-QUE-PRÉSENT** Que je fusse bien tombé(e) Que tu fusses bien tombé(e) Qu'il, qu'elle, qu'on, que ce fut bien tombé(e)* Que nous fussions bien tombé(e)s Que vous fussiez bien tombé(e)s Qu'ils, qu'elles fussent bien tombé(e)s
PRÉSENT Falls tomben Falls tombest	PRÉSENT Bist tombant Bist tombest	PRÉSENT Tombes bist Tombest bist* Tombest bist*
PASSE** Falls tombes bist	PASSE** Bist tombes bist	PASSE** Bist bist tombes bist Bist bist tombes bist*

19 – Une page du *Précis de conjugaisons ordinaires* « tentative d'étirement du français figé »



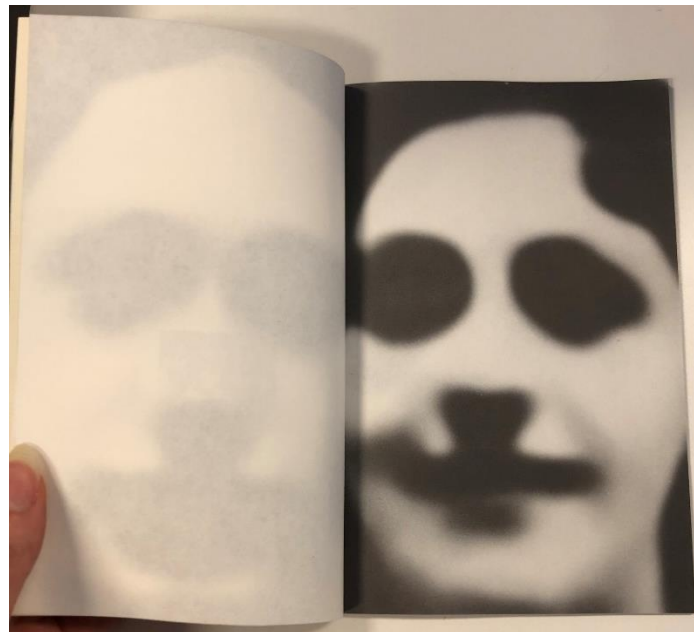
20 – Une page de *La plage*, Paul-Armand Gette



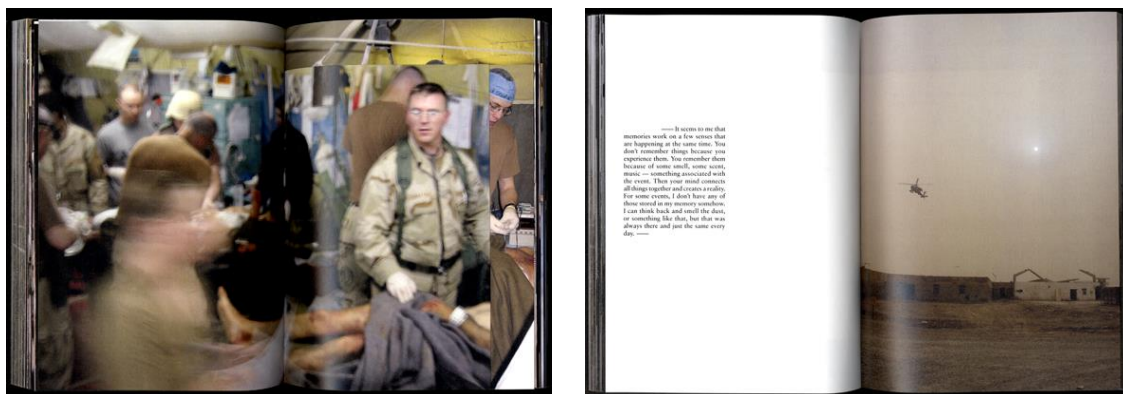
21 – Une page d'*Exploited Subjects*, Bernar Venet



22 – Une double-page du *Travel Book* d'Aipotu



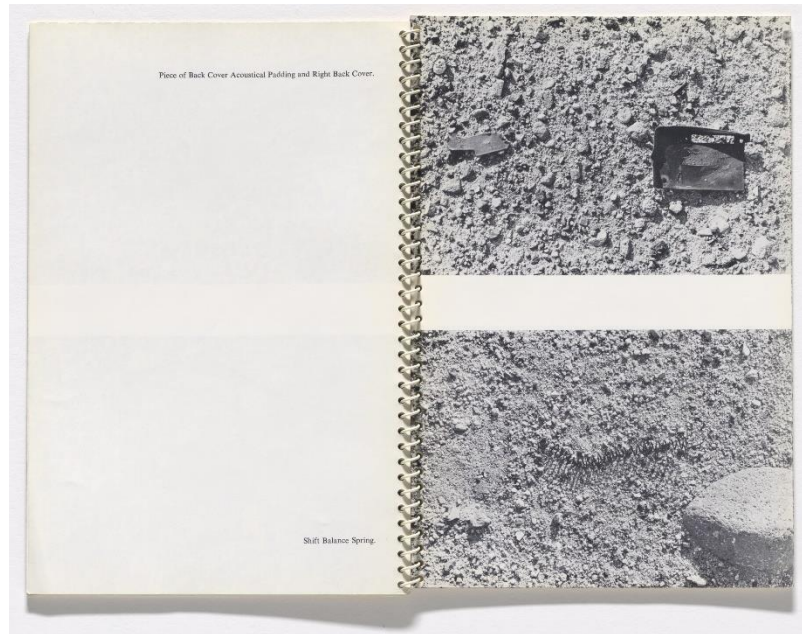
23 – Une double-page du *Lycée Chases*, Christian Boltanski, édition de 1987 Düsseldorf



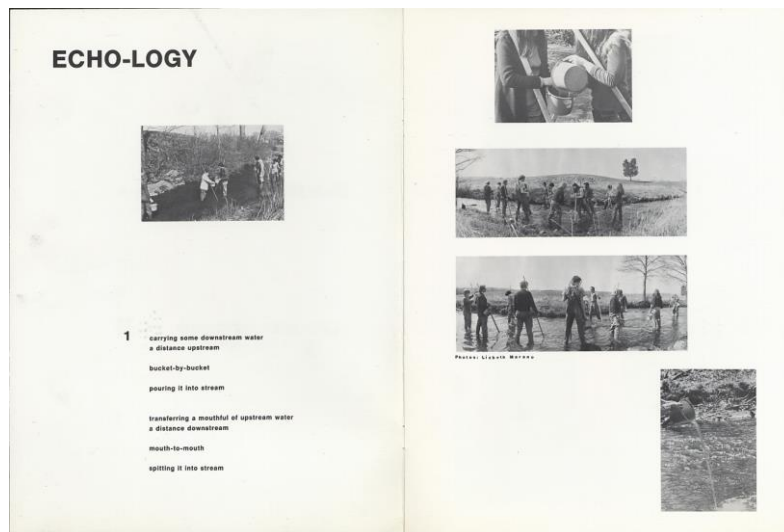
24 – Deux double-pages de *Riley and his story*, Monica Haller

Source : <http://www.rileyandhisstory.com/>

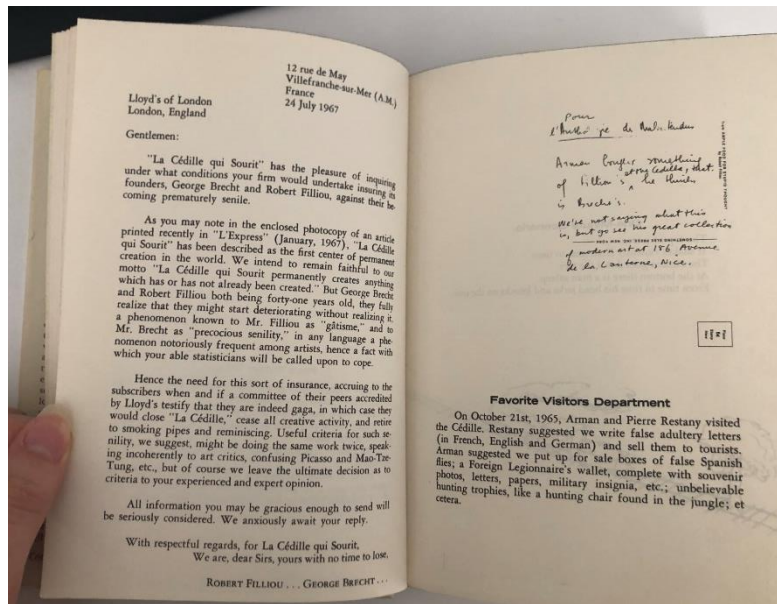
Chapitre 4



25 – Une double-page de *Royal road Test* d'Edward Ruscha



26 – Une double-page de *Echo-logy*, Allan Kaprow



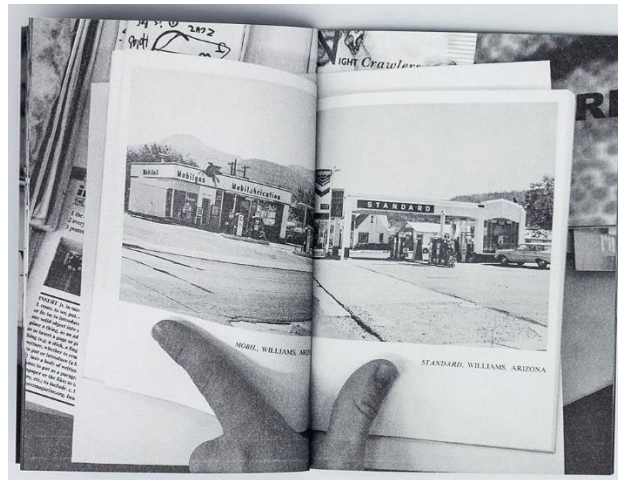
27 – Une double-page de *Games at the cedilla* de George Brecht et Robert Filliou



28 – Couverture de *SIX HANDS AND A CHEESE SANDWICH*, Michalis Pichler, montrant les reprises des livres d'Edward Ruscha

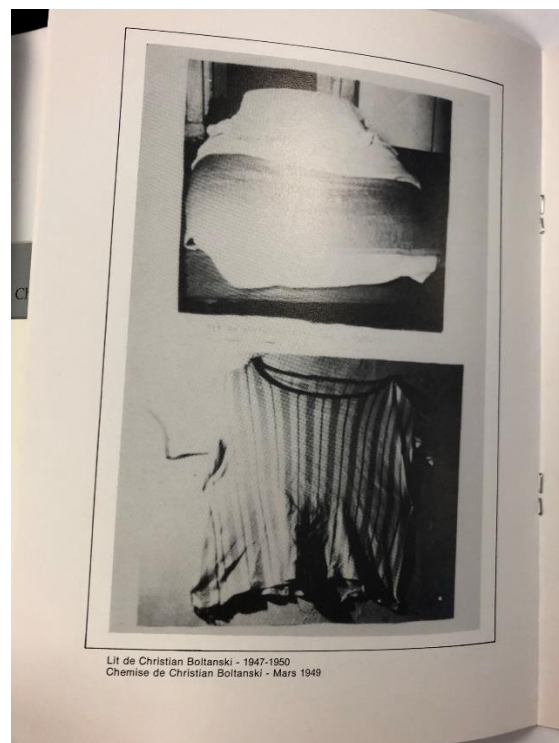
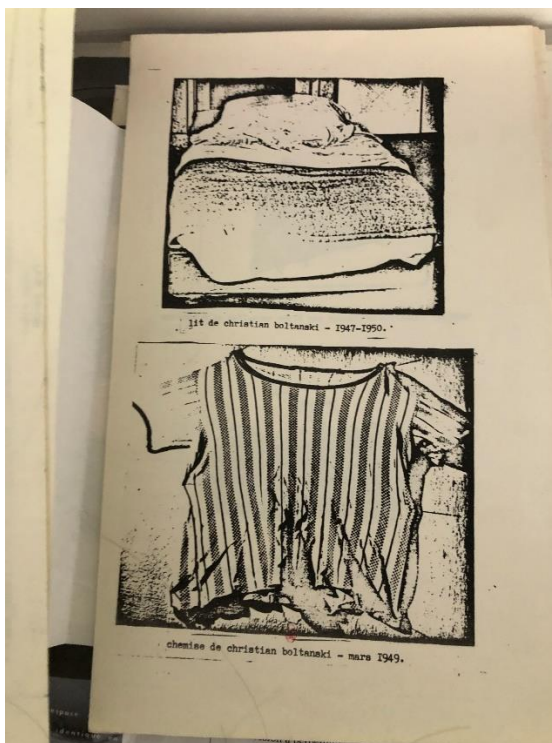
Source : <https://www.buypichler.com/>

Chapitre 5



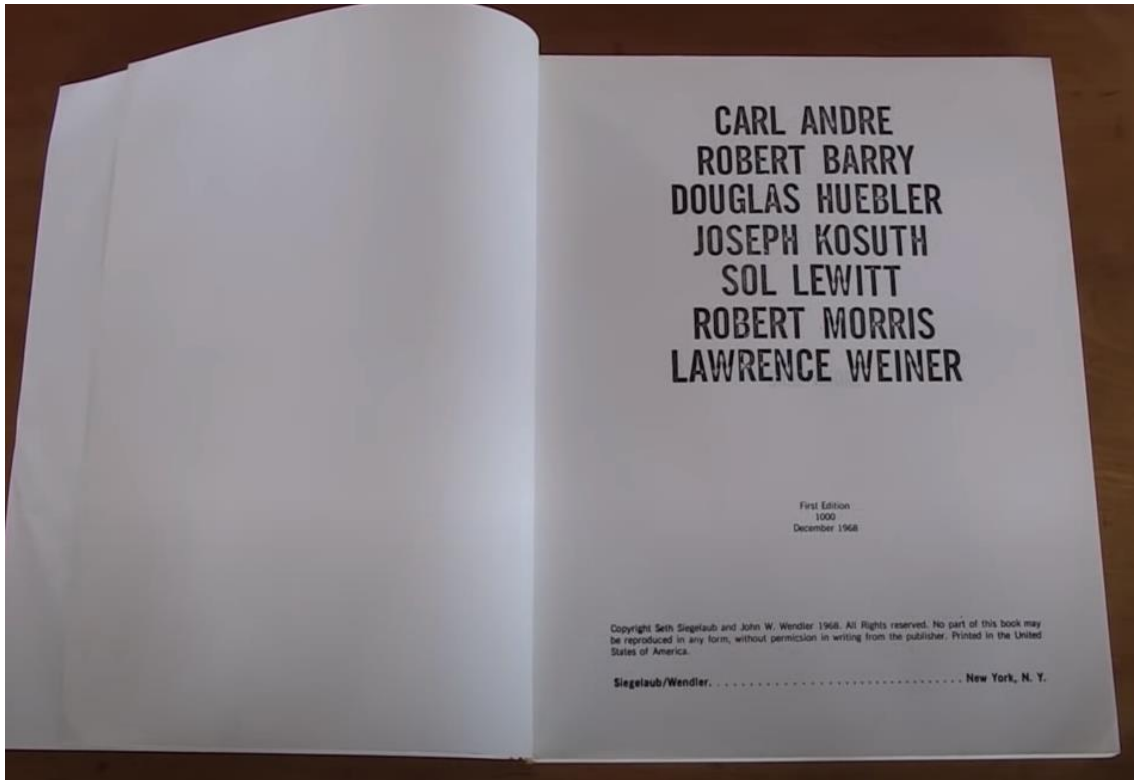
29 – Une double-page de *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS*, *Photography*, Michalis Pichler

Source : <https://www.buypichler.com/>

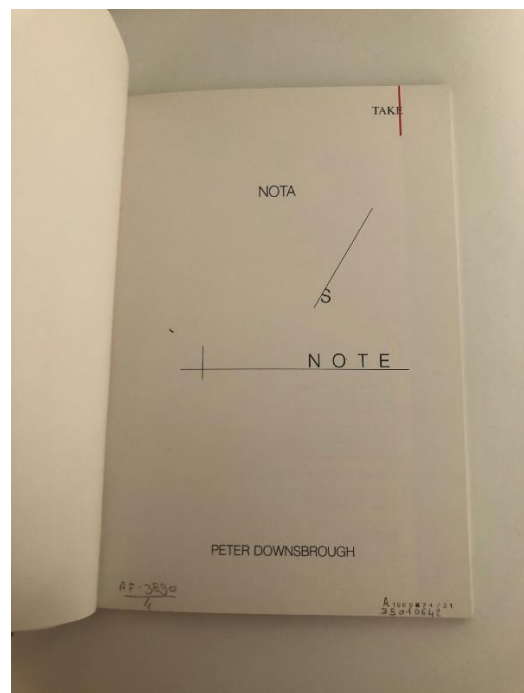
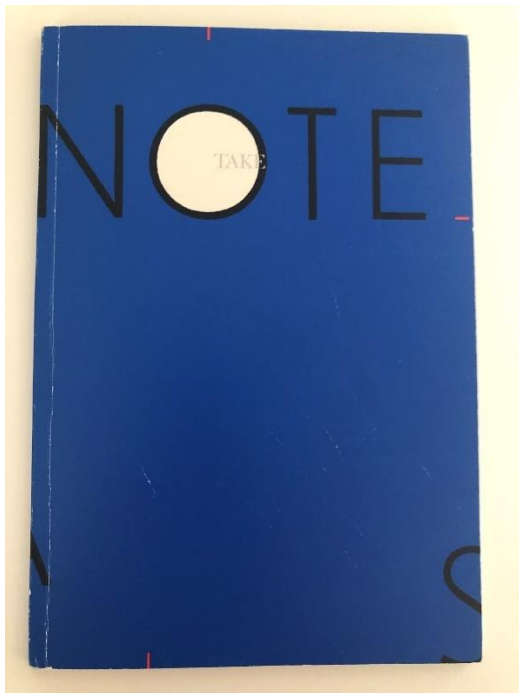


30 – *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*, Christian Boltanski, à gauche l'édition originale et à droite une réédition

Deuxième partie



31 – Page de titre du *Xerox Book*



32 – Couverture et page de titre de *Take note*, Peter Downsbrough



33 – Accrochage d’Ads, Pierre Leguillon au Centre Pompidou, photographie prise en Juillet 2021