

**Jérôme Dupeyrat, « Exposer/Publier. Places et rôles des éditions d'artistes dans les stratégies d'exposition contemporaines »**, thèse en esthétique sous la dir. de Leszek Brogowski et d'Anne Moëglin-Delcroix, Université Rennes 2, EA 3208, Arts : Pratiques et Poétiques.

### **Présentation générale, juin 2010.**

Les livres et les éditions d'artistes se sont développés à partir des années 1960 comme un nouveau territoire pour l'art, où les œuvres prennent pour forme et pour support le livre, la revue, la page, en étant réalisées grâce à des moyens d'édition contemporains, le plus souvent en édition non limitée. Bien que reproductibles par essence, les éditions dont il s'agit ici ne sont pas pour autant des reproductions d'œuvres mais plutôt des originaux en exemplaires multiples<sup>1</sup>, se différenciant à la fois des livres d'art et de la tradition artisanale et bibliophile de l'estampe, du livre illustré (livre de peintre) ou du livre-objet. En fait, s'ils sont pleinement livres et pleinement œuvres, il semblerait que les livres d'artistes résultent moins de l'application de stratégies artistiques à l'univers du livre que de l'application des stratégies du livre au monde de l'art. Comme l'ont souvent expliqué les commentateurs qui se sont intéressés à la question jusqu'à ce jour, les livres d'artistes se sont ainsi développés comme une alternative critique<sup>2</sup> aux modes traditionnels de production et de diffusion de l'art, dont le plus emblématique à l'ère moderne et contemporaine est l'exposition des œuvres sous forme d'accrochage dans un lieu dévolu à cet effet, tel que la galerie ou le musée.

En effet, les années 1960 ont vu l'émergence de tendances artistiques – Fluxus, l'art conceptuel, le pop art – en profond décalage avec les critères esthétiques, institutionnels et marchands qui régissaient alors le monde de l'art. Puisque les artistes cherchaient à faire éclater les valeurs traditionnelles sur lesquelles reposait le système des beaux-arts, à rompre avec la catégorisation et la spécialisation des disciplines artistiques, avec la distinction entre l'art et la vie, l'unicité de l'œuvre et la primauté du visuel, l'édition leur est apparue comme une solution pertinente pour créer et diffuser leur travail en dehors des musées et des galeries, pour échapper à leurs contraintes institutionnelles et marchandes, et en définitive, pour produire des œuvres impliquant de nouvelles définitions de l'art.

Aujourd'hui encore, artistes et critiques abondent dans ce sens, construisant au sujet des éditions d'artistes un discours sous-tendu de façon récurrente par cette dimension d'alternative aux formes exposées de l'art. Pourtant, dès les années 1960 et de façon fréquente aujourd'hui, nombre de ces publications ont été éditées par des musées ou par des galeries à l'occasion d'expositions. Il est même possible que certaines institutions aient joué un rôle notable pour l'essor des livres d'artistes, en éditant systématiquement de telles publications à la place de leurs traditionnels catalogues d'exposition<sup>3</sup>.

Il y a là comme un paradoxe, une contradiction, tout au moins une ambivalence. Si l'on veut tracer quelques grandes lignes parmi ces nombreux livres d'artistes édités lors d'expositions, il apparaît tout d'abord que l'évènement peut n'être qu'un prétexte à la publication. L'édition peut alors n'avoir aucun lien direct avec l'exposition, si ce n'est le fait de s'inscrire dans la démarche de l'artiste et d'être éditée avec des ressources qui auraient pu servir en d'autres circonstances à la publication d'un catalogue ou à la production d'une œuvre.

Mais ces livres édités lors d'expositions – ou faisant suite à la réalisation d'œuvres d'art pensées dans un premier temps sous une forme exposée – peuvent également entretenir avec elles des liens beaucoup plus étroits et complexes. Il n'est pas rare ainsi qu'une édition d'artiste détourne la fonction de reproduction et la dimension documentaire d'un catalogue d'exposition à des fins artistiques. Ce type de livres relève d'un régime qu'il est possible de qualifier d'adaptation, de variation ou de déclinaison, au sens où l'on décline une chose sous diverses formes qui sont à voir comme les multiples versions différentes d'un seul et même projet. Ces livres proposent ainsi l'exposition dans une forme seconde, en déplaçant la frontière entre les notions d'œuvres et de document.

Enfin, situation limite, qui est celle d'un renversement des hiérarchies conventionnelles : c'est parfois le livre qui constitue lui-même la matrice d'une pratique d'exposition potentielle.

En étudiant ces divers cas de figures, notamment à travers les publications de Christian Boltanski (1944-), de Marcel Broodthaers (1924-76), d'Hanne Darboven (1941-2009), d'Hans-Peter Feldmann (1941-), d'Hubert Renard (1965-) et d'Eric Watier (1963-), ou encore à travers l'activité éditoriale du Städtische Museum de Mönchengladbach (Allemagne, 33 *Kassettenkataloge* publiés entre 1967 et 1978), de la galerie Art & Project à Amsterdam (156 *Art & Project Bulletin* publiés entre 1968 et 1989) et du CCA de Kitakyushu au Japon (collection « CCA Artists' books

series »), il apparaît en fait que les livres et les éditions d'artistes se positionnent constamment entre pratiques d'exposition alternatives et pratiques alternatives à l'exposition.

Pratiques d'exposition alternatives dans la mesure où l'édition est un moyen potentiel de diffusion et de monstration des œuvres d'art. Les livres d'artistes ont ainsi une *fonction d'exposition*, de même que les expositions ont une *fonction de publication*, c'est-à-dire une faculté de rendre publique les œuvres d'art, ce possible rapprochement entre exposition et édition tenant à leur caractère commun de média<sup>4</sup>.

Cette analogie est au cœur d'un grand nombre de publications, à commencer par celles que Seth Siegelaub édita entre 1968 et 1972, et qui constituent une référence incontournable pour ce travail de recherche. Lorsqu'il délaissa sa galerie, considérant qu'elle n'offrait pas un mode de visibilité approprié au travail des artistes minimaux et conceptuels qu'il défendait, ce marchand d'art new-yorkais édita en effet une série de publications se présentant non plus comme des catalogues d'exposition, mais comme des expositions collectives sous forme de catalogues<sup>5</sup>. Seth Siegelaub ouvrit là la voie à de nombreuses expériences analogues envisageant l'imprimé comme un moyen, voire un espace, d'exposition. En témoigne de manières diverses l'activité du Museum in Progress<sup>6</sup>, de MER. Paper Kunsthalle<sup>7</sup>, ou encore des éditions telles que la revue *5ememur*<sup>8</sup>, *The Sheffield Pavillon*<sup>9</sup>, *Ici Même*<sup>10</sup> et *Super#11*<sup>11</sup>.

Mais à l'inverse, il convient aussi d'envisager les livres d'artistes comme résultant de pratiques alternatives à l'exposition, car si l'analogie entre la diffusion par l'imprimé et la monstration dans des lieux physiques est ancienne dans l'histoire de l'édition, elle est aussi approximative. S'il existe une littérature déjà importante sur ce qui fait la particularité des livres d'artistes en tant qu'œuvres et en tant qu'éditions<sup>12</sup>, il convient donc de s'interroger sur leurs spécificités en tant que modes d'exposition, c'est-à-dire du point de vue des modèles de visibilité et de réception qu'ils proposent ou qu'ils permettent, en se demandant de même comment ces modèles interviennent dans ou sur le système des arts.

L'œuvre d'art, en effet, ne peut se rendre présente à ses récepteurs que par l'intermédiaire d'un certain nombre de médiations. Les musées, les galeries, les lieux d'art, sont les principales instances de cette médiation pour ce qui est des manifestations directes et dominantes de l'art. Or, pour les éditions d'artistes, les instances de médiation ne sont plus les mêmes. Cette modification n'est pas seulement administrative ou technique. Elle implique pour l'art un changement de

modèle économique et un renouvellement des schémas de réception esthétique conventionnels. Ainsi, la *fonction d'exposition* du livre d'artiste ne suppose pas un espace d'exposition temporellement et spatialement situé, mais se caractérise au contraire comme un hors-site actualisant un nouvel espace-temps avec chaque lecteur, ou plus exactement, à chaque lecture. Ce paradigme qu'est la lecture détermine la réception des livres d'artistes autant sur le plan physique que sur le plan de l'interprétation, et suppose des formes de sociabilité de l'art qui ne sont pas du tout celles de l'exposition au sens habituel du terme.

De la pratique de l'exposition à celle de l'édition, diffère en fait un ensemble de facteurs à mettre sous le régime de ce que Jacques Rancière nomme le « partage du sensible », soit « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives »<sup>13</sup>. De l'œuvre exposée à l'œuvre éditée, entre allotopie<sup>14</sup> et hétérotopie<sup>15</sup>, ce redécoupage des « places » et des « parts » affecte deux éléments : la place et le rôle du récepteur face à l'œuvre et la place de l'œuvre dans la société.

Ainsi, l'enjeu de cette thèse est double : resituer la pratique spécifique de l'édition d'artiste dans le champ plus vaste des pratiques artistiques contemporaines, et préciser ce qui fait la spécificité de ces éditions du point de vue de leurs modes de diffusion et de réception, autrement dit, expliciter clairement en quoi elles constituent une « alternative » aux formes exposées de l'art.

Ce faisant, ces recherches impliquent aussi d'aborder une série de questions qui font et feront l'objet de développements parallèles, concernant entre autres l'évolution des pratiques d'édition dans l'art de ces cinquante dernières années, l'économie de fonctionnement de l'œuvre, la documentation de l'art et l'histoire des expositions.

---

<sup>1</sup> Concernant les liens entre livres d'artistes et multiples (les livres et les éditions d'artistes comme « autres multiples »), cf. Guy Schraenen, *Multipels en andere Multipels*, Turnhout, Cultuur en ontmoetingscentrum De Warande, 1991 ; Océane Delleaux, *Le Multiple d'artiste, Histoire d'une mutation artistique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

<sup>2</sup> Cf. John Hendricks, Barbara Moore, « The Page as Alternative Space, 1950 to 1969 », *Franklin Furnace Flue*, Vol. 1, n° 7, décembre 1980, pp. 1-7 ; Dick Higgins, « The Arts of the New Mentality », in *Catalogue 1967-68*, New York, Something Else Press, 1968, n.p. ; Kate Linker, « The Artist's Book as an Alternative Space », *Studio International*, vol. CXCIV, n° 990, pp. 75-79.

<sup>3</sup> Ce fut le cas dans les années 1970 du Stedelijk Museum à Amsterdam, du Van Abbemuseum à Eindhoven, du Kunstmuseum à Lucerne, ou encore du Städtische Museum à Mönchengladbach. Plus récemment, le Center for Contemporary Art de Kitakyushu a adopté la même politique éditoriale.

---

<sup>4</sup> Sur les théories de l'exposition, voir en particulier Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; Jean-Marc Poinot, *Quant l'œuvre a lieu : L'Art exposé et ses récits autorisés*, Genève, MAMCO ; Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1999.

<sup>5</sup> La première publication explicitement présentée ainsi est *January 5 – 31 1969* [Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner], New York, Seth Siegelaub, 1969.

<sup>6</sup> Cf. [www.mip.at](http://www.mip.at)

<sup>7</sup> Cf. [www.merpapierkunsthalle.org](http://www.merpapierkunsthalle.org)

<sup>8</sup> *5èmemur*, revue éditée par Wonderful, Bordeaux, 10 numéros entre 2002 et 2004.

<sup>9</sup> *The Sheffield Pavillon* [Farhad Ahrarnia, Tim Etchells, Matthew Harrison, Maud Haya Baviera, Meriel Herbert, Host Artists Group, Penny McCarthy, Sarah Staton, Neil Webb, Katy Woods], Sheffield, Art Sheffield, 2007.

<sup>10</sup> *Ici même* [Pierre Ardouvin, Kristina Solomoukha, Laurent Tixador et Abraham Poincheval, Christophe Cuzin, Bad Beuys Entertainment....], Clermont Ferrand, éd. In Extenso, 2008.

<sup>11</sup> *Super#11, Répétition dans l'épilogue*, une proposition de Christophe Lemaitre, avec Julien Audebert, Stuart Bailey, Éric Baudelaire, Ryan Gander, Mark Geffriaud, Mauricio Guillén, Aurélien Mole, Bernard Piffaretti. Cf. [www.bonjournsuper.fr](http://www.bonjournsuper.fr)

<sup>12</sup> Voir notamment : Leszek Brogowski, *Éditer l'art, Le Livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éd. de la Transparence, 2010 ; Ulises Carrion, *Quant aux livres*, Genève, Héros-limite, 1997 ; Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995 ; Cornelia Lauf, Clive Phillpot, *Artist / Author, Contemporary Artists' Books*, New York, Distributed Art Publishers – American Federation of Arts, 1998 ; Joan Lyons (dir.), *Artists' Books, A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester, Visual Studies Workshop, 1987 ; Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place – Bibliothèque Nationale de France, 1997 ; Anne Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste, Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2006.

<sup>13</sup> Cf. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

<sup>14</sup> Cf. Antonio Gallego, Roberto Martinez, « Égotopie et allotopie », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 1, 2008, pp. 59-67.

<sup>15</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 756-762 ; *Le Corps utopiques | Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.