



HAL
open science

Le livre d'artiste et le discours de l'exposition

Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Le livre d'artiste et le discours de l'exposition. Clémentine Mélois. PUBLIER]...[EXPOSER. Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition, 31 (31), École Supérieure des Beaux-Arts, Nîmes, 2012, Coll. " Hôtel-Rivet ", 2-914215-30-4. hal-01471156

HAL Id: hal-01471156

<https://hal.science/hal-01471156v1>

Submitted on 19 Feb 2017

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

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

Des Illusions ou l'invention de l'art

Un livre d'Alain Farfall



Éditions Incertain Sens

*Des illusions,
ou l'invention de l'art.*
Un livre d'Alain Farfall,
Éditions Incertain Sens,
Rennes, 2008.

Leszek Brogowski

Le livre d'artiste et le discours de l'exposition

« De même qu'il se forme une congère là où le vent tombe, de même, pourrait-on dire, là où la vérité tombe, surgit une institution. Mais la vérité se met à souffler dessus, néanmoins, et finit par la renverser¹. »

Henry David Thoreau

Entre la pratique d'exposition dans le monde de l'art et la pratique de l'imprimé d'artiste une opposition est rarement déclarée; elle est souvent plutôt ressentie comme une tension – une hésitation – lorsque l'imprimé est utilisé comme moyen d'échapper à l'exposition. Si toutefois on expose un livre d'artiste, on ne doit pas oublier qu'il est déjà *un mode d'exposition* du travail artistique, mode emprunté au livre, et alors on peut se demander si exposer un travail éditorial ce n'est pas courir le risque tautologique d'« exposer l'exposition », expression qui, après être apparue dans le travail de Roberto Martinez en 1997 (*Allo-topie C*), est réapparue récemment dans le contexte des tendances dites curatoriales².

Bien plus: les tentatives d'échapper à l'exposition ne sont-elles pas vaines par nature, et les artistes ne finissent-ils pas, *nolens*

1. Henry David Thoreau, «La vie sans principe» (1954-1963), in *Essais*, trad. Nicole Mallet, Marseille, Le mot et le reste, coll. «Attitudes», 2007, p. 261. «In short, as a snowdrift is formed where there is a lull in the wind, so, one would say, where there is a lull of truth, an institution springs up. But the truth blows right on over it, nevertheless, and at length blows it down.»; «Life Without Principle», in *Walden and Other Writings*, New York, Bantam Books, 1979, p. 372.

2. *An Exhibition on an Exhibition*, exposition/livre de Jens Hoffmann, voir: Vincent Honoré, «Dossier Jens Hoffmann», dans *O2#35*, automne 2005, p. 20-21, cité par Bo-Kyung Lee, *L'Art d'exposer l'art. Invention du spectateur*, thèse de doctorat en Arts plastiques, sous la dir. de Pascal Bonafoux, soutenue à l'université Paris 8 le 28 mars 2011, p. 334.

volens, par être absorbés par le système de l'exposition ? C'est dans ce sens en effet que va l'article que Jean-Marc Poinot publie en 1988 sous le titre «Déni d'exposition³». Pour éviter le piège qu'il dénonce, je tâcherai de distinguer aussi clairement que possible deux usages du terme «exposition» : l'un qui renvoie à l'exposition comme pratique du monde de l'art et l'autre à l'exposition comme fonction, celle que Walter

3. Jean-Marc Poinot, «Déni d'exposition», in *Art conceptuel I*, catalogue d'exposition au CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, 7 octobre-27 novembre 1988, p. 13-21. Le titre de cet article a pris du relief depuis que, il y a quelques années à peine, les médias ont commencé à parler de «déni de grossesse». C'est comme si l'artiste dissimulait l'exposition et en niait la pratique, son «bébé» étant toujours là.

Benjamin a analysée en l'opposant à la valeur rituelle de l'art⁴.

M'appuyant sur une double expérience qu'Aurélié Noury et moi-même avons acquise depuis 2007, celle d'éditeurs de livres d'artistes (herman de vries, Bruno di Rosa, Lefevre Jean Claude, Laurent Marissal, Hubert Renard, Éric Watier, Roberto Martinez, Stéphane Le Mercier, etc., Éditions Incertain Sens depuis 2000), et celle d'initiateurs et de gestionnaires du Cabinet du livre d'artiste qui expose depuis 2006 le travail éditorial entre autres de ces artistes, je me proposerai ici de procéder à la critique

4. Walter Benjamin, «L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», in *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1995, § V, p. 147.

Bruno di Rosa,
*Les Regrets de Joachim Du
Bellay, Pinocchio, Kaddish*
d'Allan Ginsberg. Artothèque
de Lyon 2005.



du discours qui s'accommode de l'exposition – que j'appellerai ensuite le discours de l'exposition –, afin de clarifier ses enjeux et de remédier à certaines méprises. Y a-t-il d'ailleurs une fatalité à parler d'exposition en tant que pratique du monde de l'art dès lors qu'on évoque le livre d'artiste ? Cette critique correspond à ma recherche, aussi désespérée que risquée, d'un vocabulaire approprié aux activités de lieux tels que le Cabinet du livre d'artiste, recherche qui croise des problématiques qui, depuis plusieurs décennies, troublent et interrogent le discours critique sur et de l'art : œuvres d'art ou ouvrages d'art (comme on parle d'ouvrages à la bibliothèque) ? vernissage ou inauguration ? galerie d'art commerciale ou galerie d'art commercial ? exposition d'œuvres ou fétichisation de

marchandises ? exposition ou présentation du travail éditorial⁵ ?

L'EXPOSITION COMME INSTITUTION DE L'ART

Il faut en effet que les mots soient justes. Il faut définir correctement l'exposition comme institution et l'exposition comme fonction. On peut être d'accord avec Jean-Marc Poinot lorsqu'il écrit que «la galerie n'est pas l'institution qui instaure le statut

5. L'idée d'un tel vocabulaire fit l'objet de la note 111 dans mon livre *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, La Transparence, 2010, p. 339, où j'en annonçais à la fois le projet et le danger, projet dont j'avouais ne détenir aucun fil convaincant, et danger que devaient prévenir à l'avance les remarques de Confucius sur la justesse des noms.

sémiotique de l'objet», car «confondre l'exposition avec la galerie ou le musée, c'est confondre l'éditeur avec l'institution littéraire du roman⁶». Ce n'est donc pas la galerie qui serait l'institution au sens propre du terme, mais l'exposition; *c'est l'exposition qui institue un objet dans son «statut sémiotique» d'œuvre*. «C'est pourquoi, continue Jean-Marc Poinot, toutes les tentatives visant à prendre la mesure de l'exposition ont largement contribué à dépasser les apories idéologico-sémiotiques issues d'une interprétation sommaire du ready-made⁷». Les deux théorisations de l'institution proposées au cours des années 1970 ne semblent pas, *du moins à première vue*, contredire un tel concept de l'exposition comme institution. Celle de Michel Foucault sonne même comme un écho à Henry David Thoreau: «Ce qu'on appelle généralement "institution", c'est tout comportement plus ou moins contraint, appris, dit-il. Tout ce qui, dans une société, fonctionne comme système de contrainte, sans être énoncé, bref, tout le social non discursif, c'est l'institution⁸». Pour accorder la position de Jean-Marc Poinot avec cette définition, il suffit d'observer que l'exposition est une procédure *imposée* à l'art afin que ses objets puissent accéder au statut social de signes. Quant à la conception de l'institution que Peter Bürger, spécialiste des sciences de la littérature, hérite de Karl Marx via Herbert Marcuse, elle se place – *là aussi, à première vue* – plutôt du côté de l'«épistémè» foucal-

6. Poinot, «Déni d'exposition», *loc. cit.*, p. 19.

7. *Idem*.

8. «Le jeu de Michel Foucault» [1977], in *Dits et Écrits 1954-1988. II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2001, p. 301.

dienne, c'est-à-dire du côté du «dispositif spécifiquement discursif⁹», tandis que le «dispositif», fondamentalement hétérogène – discursif/non discursif –, désigne chez Foucault le jeu de pouvoir: «des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux¹⁰». L'institution de l'art, c'est-à-dire son statut social, «constitue [certes] les conditions générales [et donc non réductibles au discours] dans le cadre desquelles on crée et on perçoit les œuvres singulières¹¹», écrit Peter Bürger, mais il précise aussitôt que ces conditions, *die Institution Kunst*, sont «saisissables principalement dans les réflexions d'auteurs et de critiques d'art¹²», c'est-à-dire dans leurs discours. «Au moyen du concept de l'institution de l'art se trouve repérée la surface médiane entre la fonction d'une œuvre singulière et la société, écrit-il. Elle est à concevoir comme une *variable historique* dont les changements se succèdent bien plus lentement que la succession d'œuvres singulières¹³.» Avant de chercher les failles dans cette harmonie théorique apparente, on peut dire que la dimension sociale de la pratique de l'exposition dans l'art peut être prise en charge par les théories de l'institution puisque l'exposition, comme l'écrit Jean-Marc Poinot, «reste quelle que soit la forme qu'elle prenne,

9. *Idem*.

10. *Ibidem*, p. 300.

11. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, p. 15: «Dieser Status (die Institution Kunst) stellt die Rahmenbedingungen dar, innerhalb derer die Einzelwerke produziert und rezipiert werden.»

12. *Ibidem*, p. 16: «Dieser ist uns fassbar vor allem in der Reflexion von Autoren und Kritikern.»

l'écran sur lequel se projette l'activité sociale de l'artiste¹⁴».

Deux fissures lézardent pourtant cet édifice théorique, l'une du côté des évolutions historiques de l'institution, l'autre du côté des choix alternatifs portés par les écrits d'artistes, et elles semblent se rejoindre à partir des années 1960. La tension évoquée au départ, effet de la critique de l'institution, est au centre de l'article de Jean-Marc Poinot. En citant les célèbres déclarations de Lawrence Weiner – «1. L'artiste peut réaliser la pièce. 2. La pièce peut être réalisée par quelqu'un d'autre. 3. La pièce ne doit pas nécessairement être réalisée» –, il prend la position qui s'accommode du dispositif de l'exposition: «ces déclarations posent des prémisses qui nous paraissent contradictoires, écrit-il. Comment est-il possible de faire une exposition, de montrer quelque chose et simultanément d'en dénier l'existence en tant qu'œuvre¹⁵»? Or, précisément, n'y a-t-il pas de glissement de sens entre «*faire une exposition*» et «*montrer quelque chose*», glissement qui de l'exposition comme institution passe à l'exposition comme fonction? N'existe-t-il pas d'autres modalités d'exposer l'art – de le *montrer* – en dehors de l'exposition comme institution du monde de l'art?

13. *Ibidem* p. 17; je souligne: «Mit dem Begriff der Institution Kunst wird eine Ebene der Vermittlung bezeichnet zwischen der Funktion des Einzelwerks und der Gesellschaft. Diese Vermittlungsebene ist als geschichtliche Variable zu denken, deren Veränderungen aber viel langsamer vor sich gehen als die Abfolge der einzelnen Werke.»

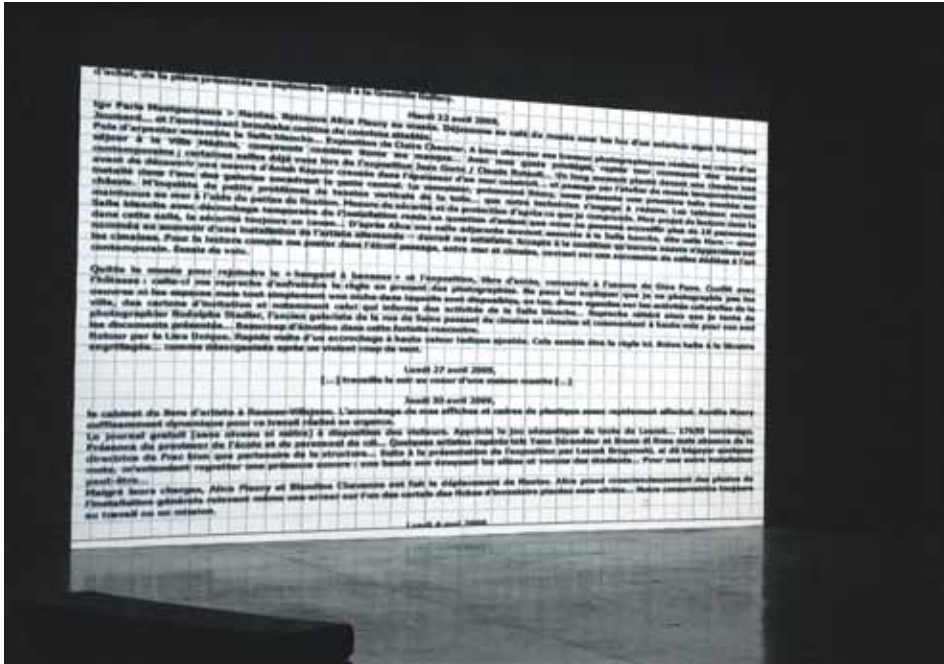
14. Poinot, «Déni d'exposition», *loc. cit.*, p. 14.

15. *Ibidem*, p. 13; je souligne.

Pour répondre à ces interrogations, deux pistes pourraient être explorées. L'une d'entre elles est même esquissée dans le passage de l'article de Jean-Marc Poinot, cité précédemment: «confondre l'exposition avec la galerie ou le musée, c'est confondre l'éditeur avec l'institution littéraire du roman». Esquissée seulement, car il ne se réfère pas à la pratique éditoriale et aux écrits des artistes tels qu'Ed Ruscha ou Dick Higgins¹⁶. On ne peut que le regretter dans la mesure où c'est précisément au monde de l'édition littéraire que la pratique du livre d'artiste emprunte le modèle le plus viable de l'alternative à l'exposition comme mode d'institution de l'art. On doit donc se demander si l'édition ne peut pas jouer dans l'art un rôle analogue à celui de l'exposition, pour instituer un objet dans son «statut sémiotique» d'œuvre.

Quant à la seconde piste, elle est fournie par la conception foucauldienne de l'institution comme un jeu de force: ne s'agit-il pas, notamment dans les pratiques éditoriales d'artistes, d'un rapport de force, lisible notamment à travers les écrits d'artistes, qui s'engage entre diverses *modalités d'institution* de l'art? Celle qui domine toujours dans le monde de l'art, son système d'exposition, est la routine et le «comportement plus ou moins contraint, appris» du monde de l'art; elle consiste à accrocher les œuvres dans l'espace dédié d'une galerie d'art, organiser un vernissage, envoyer des cartons d'invitation, produire un catalogue, vendre les œuvres exposées, etc. Jean-Marc Poinot

16. Concernant Dick Higgins, voir divers documents choisis et traduits par Bertrand Clavez dans les actes du colloque *Le livre d'artiste : quels projets pour l'art?* (en cours de publication aux Éditions Incertain Sens).



admet d'ailleurs que les artistes mettent en question et modifient ce système, sans pour autant sortir de l'exposition comme institution de l'art. Si cependant on reconnaît que l'institution artistique est une «variable historique», alors on peut considérer que la publication d'artiste est une modalité alternative d'institution de l'art. Elle repose sur la *fonction* d'exposition autre qu'un accrochage ou un étalage d'œuvres dans l'espace de la galerie; accrochage et/ou étalage, sont certes, eux aussi, des modalités de la *fonction* d'exposition, mais on les identifie surtout comme constitutifs de l'exposition de l'art. On dit même «l'accrochage», voire «les cimaises» pour désigner l'exposition. La *fonction* d'exposition du livre d'artiste, celle dont vit l'édition, est, quant à elle, une façon alternative de *rendre public* le travail de l'art.

L'EXPOSITION COMME FONCTION DANS LES PUBLICATIONS D'ARTISTES

Qu'est-ce en effet qu'exposer ? C'est d'abord disposer de manière à mettre en vue: un objet, des idées ou des arguments; c'est pourquoi exposer c'est aussi faire connaître, voire expliquer. C'est parfois aussi tourner le bon côté de ce que l'on expose vers le spectateur potentiel ou le placer au bon endroit pour le *rendre visible*. Dans le cas qui nous concerne, il s'agit d'une *visibilité publique* de l'art et c'est pourquoi, pour l'artiste, exposer c'est s'exposer, c'est-à-dire prendre un risque, mais cela peut valoir autant pour un artiste qui expose dans une galerie que pour celui qui publie un livre.

Il est évident que la page du livre – que le livre – remplit prodigieusement la fonction

Lefevre Jean Claude,
[Lectures enregistrées 1993-
2010] & [Fragments génériques
1977-2010]
Festival FRASQ #2,
vendredi 22 octobre 2010
Le Générateur, Gentilly.

d'exposition, mais quelques éléments de son histoire permettront de mieux comprendre l'excellence avec laquelle le livre y procède. C'est d'abord l'écriture, quel qu'en soit le support, qui a permis à la pensée d'échapper aux contraintes de l'oralité, notamment à sa dépendance par rapport à la temporalité du débit de la parole, ainsi qu'à sa linéarité¹⁷, et d'entrer dans une logique tabulaire¹⁸ où ses divers éléments peuvent être *exposés simultanément à la vue*, et donc comparés, associés, opposés les uns aux

17. Marshall McLuhan a prétendu à tort que c'est l'image qui permet de rompre avec la linéarité de la pensée.

18. Voir: Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minit, coll. «Le sens commun», 1979.

autres, etc. L'invention du rouleau – concomitante à l'apparition du nouveau support: le papyrus – renforce certes la disponibilité publique des textes et des images, mais leur *mise en vue* souffre encore de deux inconvénients: d'une part, le rouleau se referme et ne laisse pas son contenu exposé à la vue du lecteur lorsque celui-ci ne le maintient pas avec ses mains, d'autre part, l'espace d'exposition qu'il offre à ses divers contenus reste mouvant, l'ouverture du rouleau n'étant pas déterminée par sa structure matérielle de pages, mais par l'avancement aléatoire de la lecture.

C'est grâce à l'invention de la page – concomitante, elle, à l'apparition d'un nouveau support: le parchemin, qui rend possible le pli – que le texte «accède [pleinement] à l'ordre du visuel», comme l'écrit Christian

Vandendorpe; en effet, «la page, qui peut être exposée à la vue de tous, permet au texte de cohabiter avec des images¹⁹». Elle fixe définitivement l'espace d'exposition du texte et/ou des images qu'elle porte, en consacrant sa *fonction* d'exposition quelques décennies avant notre ère: c'est l'invention du *codex*. Dans un processus millénaire, s'élabore ensuite la structure péritextuelle du livre, comprenant un éventail d'instruments fonctionnels qui facilitent non seulement l'accès au contenu du livre, mais encore son exploration et sa compréhension (exposer, c'est faire connaître, voire expliquer): table des matières et foliotation, page de titre et colophon, index et notes en bas de page, etc. La presse à caractères mobiles de Gutenberg, apparue au xv^e siècle, achève ce dispositif d'exposition que constitue désormais le livre, en instituant la logique de l'économie du livre où l'accessibilité augmente à mesure de la popularité grandissante du livre, logique poussée à sa limite depuis l'essor de l'imprimerie industrielle à partir des années 1830, puis l'arrivée de l'offset un demi-siècle plus tard. On voit donc que le souci de la *fonction* d'exposition traverse toute l'histoire du livre; étalées sur deux millénaires, les inventions qu'elle porte ont permis au livre d'asseoir sa visibilité publique sans égale sur trois registres: le dispositif matériel, la structure péritextuelle et une économie démocratique.

Il est donc légitime de parler du livre en termes d'espace d'exposition – le motif de

19. Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte, coll. «Sciences et société», 1999, p. 54.

l'architecture du livre pouvant d'ailleurs être considéré comme argument en faveur de cette approche –, à condition toutefois de distinguer la *fonction* d'exposition accomplie par le livre et l'*institution* de l'exposition, telle qu'elle s'est répandue dans le monde de l'art depuis la fin du xix^e siècle. «Notes à propos du livre d'artiste²⁰» publié par Roberto Martinez en 2001 est un excellent document pour commenter cette distinction. «Mon premier livre d'artiste, écrit-il, était simplement une œuvre exposée en galerie quelques mois auparavant et transposée dans l'espace du livre». C'est la découverte par l'artiste de la *fonction d'exposition du livre*, suivie plus tard par la découverte du *livre comme institution* à part entière: «La visibilité d'un travail, par le livre ou plus généralement par l'édition imprimée (tracts, affiches, autocollants...), apporte en plus un décalage quant à ceux qui peuvent rencontrer l'œuvre / [...] et] contraste alors avec une réalité qui voudrait que seuls les habitués du réseau des lieux consacrés à l'art contemporain puissent me voir. / La circulation des propositions contenues dans le travail artistique change ainsi de niveau et d'échelle. L'accessibilité est alors autre et complémentaire²¹».

L'exposition comme pratique institutrice du monde de l'art présuppose l'œuvre sous la forme d'objet; aussi banal soit-il, il est transfiguré²² par l'institution qui en

20. Roberto Martinez, «Notes à propos du livre d'artiste», in *Critique et Utopie. Livres d'artistes*, plaquette d'exposition préparée par Anne Moeglin-Delcroix, La Criée centre d'art contemporain, Rennes, janvier-février 2001, non paginée.

21. *Idem*.

fait un objet-signe en tant qu'œuvre et un objet-fétiche en tant que marchandise. Or, précisément, les particularités de la *fonction* d'exposition, élaborée par le livre, non seulement préservent le livre d'artiste des routines – plus ou moins contraignantes – d'une telle pratique, mais encore elles en constituent souvent une subversion. L'on peut d'emblée attirer l'attention sur deux particularités du livre d'artiste qui ont de quoi interroger, voire mettre en cause les présupposés et les préjugés artistiques des pratiques courantes d'exposition.

Même si le *livre d'artiste* est lui-même un objet – première particularité –, il *n'expose pas d'objets-œuvres, mais des images et du texte*; c'est parce que le livre d'artiste n'est pas un catalogue qui énumère les œuvres-objets, mais qu'il est lui-même œuvre, qu'il *échappe aux présupposés de l'œuvre comme objet à exposer*. On l'a dit: exposer, c'est disposer de manière à mettre en vue un objet ou *des idées*, et c'est pourquoi exposer c'est aussi faire connaître, voire expliciter. Il est donc logique que l'art conceptuel, qui s'attachait à mettre en valeur la dimension intellectuelle de l'expérience artistique, ait eu souvent recours au livre. Mais le *livre d'artiste expose des idées en adoptant toujours le même dispositif d'exposition qui est celui du livre*. En cela, le livre est comparable à l'exposition d'art, à ceci près que *l'exposition d'art présente des œuvres*, tandis que *le livre d'artiste se présente lui-même comme œuvre tout en exposant textes et/ou images*. D'ailleurs, une aspiration analogue habite la pratique de l'exposition. «Depuis

22. Voir: Arthur Danto, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1989.

le début des années soixante, note Jean-Marc Poinot, il apparaît avec de plus en plus d'évidence que l'activité artistique est orientée vers la production des expositions, ou des événements qui en tiennent lieu plus que vers la production d'œuvres susceptibles ultérieurement d'être exposées²³.» Tout comme le livre d'artiste, *l'exposition se présente alors comme œuvre*. On parlera d'*installation* comme nouvelle forme de l'art. Il faut toutefois signaler d'emblée que la tendance évoquée par Jean-Marc Poinot, à travers laquelle les artistes portent un regard critique sur les pratiques institutionnelles de l'art, ne doit pas être confondue avec le courant dit curatorial, très offensif ces dernières années, où l'exposition ne s'autonomise pas tant par rapport aux institutions traditionnelles du monde de l'art (et de la conception de l'œuvre qu'elles présupposent) que par rapport aux artistes, souvent instrumentalisés au profit d'un projet «curatorial». L'activité artistique des années 1960, «orientée vers la production des expositions», sera, quant à elle, confrontée ci-après aux critiques de l'exposition d'art issues de la pratique du livre d'artiste, notamment pour savoir si les deux approches impliquent les mêmes enjeux artistiques.

C'est la seconde particularité du livre d'artiste qui permet d'amorcer déjà la réponse à cette interrogation. En effet, dans le livre d'artiste, le dispositif d'exposition est intégré dans le livre lui-même. Dans toutes les circonstances où *l'on prend le livre dans les mains*, ce dispositif est toujours déjà là, et il n'a pas besoin d'autres dispositifs d'exposition, extérieurs, qui s'y ajouteraient. Poser

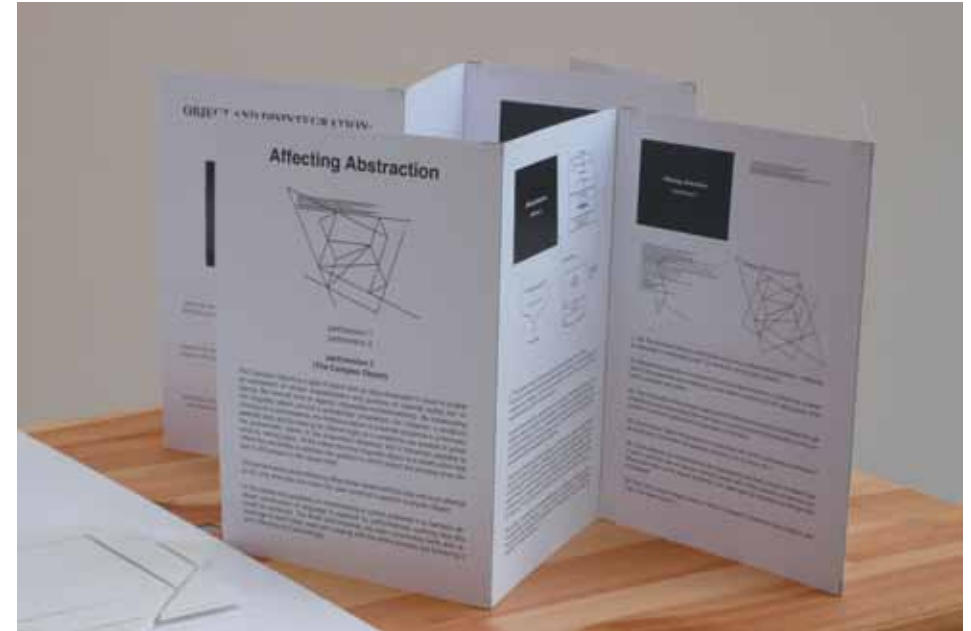
23. Poinot, «Déni d'exposition», *loc. cit.*, p. 14.

un livre sur la table, le glisser dans une pile au fond du bureau ou le ranger sur une étagère de la bibliothèque, ce sont autant de modalités de *rangement* ou de *stockage* et non des modalités d'exposition. À partir du moment où cette simple condition est respectée – la possibilité d'ouvrir le livre pour accéder à la visibilité publique qu'il organise – même lorsque le livre se trouve exposé dans une galerie d'art comme œuvre-objet, il apporte son mode propre d'exposition et ne profite pas du dispositif spécifique de l'exposition proposé par la galerie d'art; au contraire, il peut même parfois en pâtir lorsque le livre se trouve par exemple enfermé sous vitrine. *Il est donc abusif de dire, lorsque les livres sont «exposés» dans une galerie d'art, qu'il s'agit d'une exposition de livres d'artistes au même sens qu'une exposition d'œuvres; on y reviendra plus loin à*

propos du Cabinet du livre d'artiste. Dans le livre d'artiste, le dispositif d'exposition propre au livre impose à l'œuvre la structure matérielle et fonctionnelle du livre, et ce qui est ainsi exposé, ce ne sont donc pas des objets, mais le texte et/ou les images. Or, ce que Christian Vandendorpe dit du texte imprimé dans le livre vaut aussi bien pour le texte que pour les images: «le défi du texte imprimé est d'établir un équilibre entre les exigences du sémantique et celles du visuel²⁴». On ne saurait mieux résumer l'objet d'une longue élaboration de la culture typographique depuis le XVI^e siècle (les livres produits entre 1450 et 1501, dits incunables, bien qu'imprimés, ressemblent encore étrangement aux livres manuscrits); le design

24. Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte...*, op. cit., p. 61; je souligne.

Falke Pisano,
Table d'Hôtes, commissaires:
Pierre-Olivier Arnaud
et Stéphane Le Mercier,
Institut d'art contemporain
de Villeurbanne,
du 27 février au 8 mars 2009.



graphique, dans ses meilleures réalisations, continue à porter les mêmes valeurs. Non seulement le livre est une institution per se – de même que c'est l'exposition qui institue un objet dans son «statut sémiotique» d'œuvre – mais aucun autre mode d'exposition que le livre n'a encore posé à ce jour l'exigence de l'équilibre entre l'institution du sémiotique et l'exposition du visuel de manière aussi méthodique; toute l'histoire du livre imprimé en témoigne. Lorsqu'une exposition d'art soumet les livres d'artistes au même régime que les objets d'art, elle met souvent à mal cet équilibre. En effet, la condition susdite – la possibilité de prendre le livre dans les mains –, fait partie du dispositif de la visibilité publique, porté par le livre, en tant que disponibilité démocratique; or, cette condition est complètement étrangère à la pratique d'exposition dans le

monde de l'art: il est en général interdit de toucher les œuvres exposées en galerie et le dispositif de l'exposition rend parfois impossible tout contact tactile. Cette analyse met donc en lumière le fait que le «comportement plus ou moins contraint, appris» – c'est-à-dire l'institution au sens de Michel Foucault – induit par le dispositif du livre, établit un rapport de force avec l'institution artistique fondée sur la pratique d'exposition. Le livre – et par extension le livre d'artiste – peut donc être considéré comme une institution en lui-même, à la fois comme dispositif instaurateur du statut sémiotique et comme rapport de force. Il serait donc naïf de s'imaginer que le livre s'oppose à l'exposition d'art comme la vérité s'oppose à l'institution, pour reprendre l'image de Henry David Thoreau. Institution en lui-même, le livre d'artiste se pose

comme une *institution alternative* de l'art, alternative par son dispositif d'exposition, et par conséquent par les valeurs qu'elle porte. Le rapport de force qui s'établit entre le livre d'artiste et l'exposition d'art à laquelle il s'oppose parfois frontalement, vient de cette confrontation d'institution contre institution, dont il faut clarifier les enjeux.

LE LIVRE D'ARTISTE COMME INSTITUTION VS L'EXPOSITION D'ART : QUELQUES EXEMPLES

Je n'analyserai ici le livre d'artiste comme modalité d'exposition à part entière que dans la mesure où il conduit les artistes, précisément, à la confrontation avec la pratique convenue d'exposition dans le monde de l'art. Si je ne resterai pas sur le terrain analysé par Jean-Marc Poinot, délimité par «la dénégation de l'exposition, et non le renoncement à cette pratique²⁵», c'est pour m'intéresser aux alternatives à l'exposition élaborées au sein de la pratique du livre d'artiste. Je tâcherai de démontrer que les artistes peuvent *renoncer* clairement à l'exposition comme un ensemble de comportements convenus du monde de l'art pour élaborer des conceptions alternatives de l'exposition, conceptions qui – quand bien même elles en gardent le nom – se proposent de revenir à la source, à savoir à la *fonction d'exposition*. Certes, on ne peut qu'être d'accord avec Jean-Marc Poinot lorsqu'il constate que même si «Kosuth a pu publier les tout premiers chapitres de son thésaurus indépendamment de véritables manifestations, il n'aurait pu poursuivre le développement de ce qu'il baptisa sa "seconde

investigation" sans le support contradictoire des galeries et musées qui l'invitent²⁶». Cependant, simple limite de l'induction, des quelques cas qu'il examine – Kosuth, Huebler, Weiner, Siegelau – il ne peut résulter une conclusion à portée générale.

Je me situe par conséquent sur un terrain mitoyen, exploité parfois par les mêmes artistes, en adoptant leur point de vue, et ce afin d'assumer le «rapport de force» entre les deux conceptions divergentes d'exposition : l'une qui repose sur la ségrégation des espaces (l'intérieur et l'extérieur de la galerie), l'autre qui permet de la supprimer, car *le livre porte partout dans la vie l'exposition qu'il constitue lui-même*. C'est donc au sein de la pratique du livre d'artiste que sont apparues dans les années 1960 les remises en question les plus radicales du sens de l'exposition d'art; de cette pratique sont également issues les redéfinitions les plus intéressantes de l'exposition que j'examinerai ici. Dans les quelques cas brièvement analysés ci-après, la critique de l'exposition d'art comme instrument d'aliénation, tant par rapport à l'artiste qu'au spectateur, s'accompagne de la réflexion sur le livre d'artiste comme alternative à la pratique traditionnelle de l'exposition.

Hubert Renard, qui réalise des expositions pour présenter ses œuvres, a décidé : 1. d'inventer *ex nihilo* les lieux d'exposition, ainsi que leur contexte (le nom de la galerie et son emplacement géographique, son design graphique, etc., les noms des commissaires et/ou directeurs et/ou collectionneurs, etc. – c'est plein de poésie, d'ironie et de jeu), / 2. de construire lui-même les

espaces d'exposition à l'échelle de 1:20 (les plus faciles à faire sont les musées d'art moderne, dit-il : c'est le *white cube*; seuls les plafonds, résidus de l'architecture initiale, les différencient encore aujourd'hui. Bien plus : même les musées neufs, construits pour être des musées, ne se distinguent souvent que par leur plafond : c'est le seul endroit où on s'autorise un peu d'originalité, et surtout où les parties techniques peuvent foisonner sans que ça gêne le «white cube». C'est donc là que l'architecte se laisse aller...) / 3. de les détruire ensuite, dès que la documentation photographique de ces expositions est prête, et / 4. d'assurer lui-même, à partir de cette documentation, la communication autour de ces expositions sous la forme d'articles dans la presse spécialisée, de «book» avec la documentation d'artiste, ou encore de catalogues. Faux catalogues mais vrais livres d'artistes, ces publications sont indissociables de la réflexion sur les contours de l'institution artistique. En effet, à l'ère du musée imaginaire, c'est autant l'exposition que la publication d'art qui instituent le statut sémiotique de l'objet. Dictée par le souci de ne pas voir cet objet confondu un jour avec ce que l'artiste considère comme son œuvre au sens propre, la destruction de ces maquettes d'expositions n'en reste pas moins un geste symbolique dans la mesure où elle marque la disparition matérielle de l'exposition au profit d'une institution artistique alternative, celle du livre d'artiste. Et dans *Des illusions ou l'invention de l'art. Un livre d'Alain Farfall* (Éditions Incertain Sens, 2008), Hubert Renard a montré que le dispositif d'exposition développé à partir du dispositif fonctionnel du livre peut atteindre un grand raffinement et une efficacité remarquable.

Artiste, éditeur, chercheur universitaire, Éric Watier a publié en 2006 aux éditions Zédélé le livre intitulé *Bloc*; c'est un ensemble de ses livres d'artiste, de ses revues et textes d'artiste, réunis en un seul volume de 348 pages reliées comme les blocs-notes dont on peut facilement les détacher les unes après les autres. Imprimé sur la jaquette, le colophon précise que «*Bloc* est à la fois un livre et une exposition. / Un livre parce qu'il est l'assemblage d'un assez grand nombre de feuilles. / Une exposition parce que chaque feuille peut être détachée, dispersée, posée sur une table, placardée au mur, encadrée, etc.». C'est parce que le *Bloc* est un livre qu'il peut aussi devenir une exposition légère, pratique et peu coûteuse, n'impliquant ni frais d'assurance (le prix du *Bloc* est de 25€) ni frais de transport (un simple envoi postal). Mais pour en faire une exposition d'art au sens conventionnel, il faut en détruire le dispositif : détacher les feuilles du *Bloc* et les «placarder au mur». L'avantage de cette double fonction, même si l'une nécessite la suppression de l'autre, est qu'en tant qu'exposition, *Bloc* n'implique donc ni la séparation des espaces, ni ne réclame les dispositifs particuliers d'exposition que peut offrir une galerie. Il est étonnant que l'ensemble des documents du *Bloc* soit publié sans la moindre légende et le livre lui-même n'a pas de foliotation; peut-être faut-il comprendre que, contrairement à *Des Illusions* d'Hubert Renard, le dispositif fonctionnel du livre, réduit ici à son strict minimum (des pages reliées d'un côté, pas de table des matières, pas de foliotation, pas d'index, etc.), est soumis ainsi à l'épreuve en tant que système instituant le sens.

25. Poinot, «Déni d'exposition», *loc. cit.*, p. 14.

26. *Ibidem*, p. 16.



Visiteur assidu de galeries et de vernissages d'exposition, mais aussi bibliothécaire méticuleux de ses LJC Archives créées en 1983, Lefevre Jean Claude renonce à la conception de l'œuvre-objet en tant que transportable à volonté d'une galerie à une autre, comme si l'œuvre était parfaitement autonome, c'est-à-dire non liée à quelque contexte concret que ce soit. À cette conception, qui s'accommode mieux du statut de la marchandise que de la réalité de l'art, il oppose entre autres la lecture *exposition*, dispositif qui, à un espace-temps unique de la lecture à haute voix, associe le processus – tout aussi unique – de la pensée qui constitue son œuvre. Tandis que l'œuvre-objet ne peut, tout au mieux, que faire penser à la pensée dont elle résulte, la lecture publique l'*expose*, c'est-à-dire *fait*

connaître la pensée comme un processus vivant, dont elle *explique* les sources, les articulations et l'aboutissement sous la forme concrète qu'elle a prise. Archiviste de l'art qui vient au jour le jour, c'est donc à travers la réflexion critique sur les pratiques courantes de l'art – à travers les archives de l'art – que Lefevre Jean Claude a progressivement élaboré son dispositif original et alternatif d'exposition, non exclusif des formes publiées où ses écrits exposent le «travail de l'art au travail». Comme pour les livres d'artistes, la lecture *exposition* est un dispositif autonome qui s'installe et se déploie en tout lieu; lorsqu'elle a lieu dans une galerie, elle ne bénéficie pas non plus du dispositif spécifique d'exposition de celle-ci.

Dans *Pinxit 1997-2003*, paru aux Éditions Incertain Sens en 2005, Laurent Marissal

Laurent Marissal,
Nuitamment la Nuit des musées, 20 Mai 2006,
Laurent Marissal distribue
sous le manteau *Pinxit LM* à ses collègues et à quelques complices. Sur
l'image : Lefevre Jean Claude
consultant *Pinxit LM* devant
La Vie de l'Humanité de
Gustave Moreau, photographie
numérique, 18 x13 cm.

fait le récit du détournement de l'institution artistique à laquelle il a procédé pendant qu'il a été employé comme surveillant au Musée Gustave Moreau. Afin de récupérer le temps aliéné par ce travail alimentaire, temps appartenant en propre au jeune diplômé de l'École des Beaux-Arts de Paris qu'il était, non seulement il réalisait ses propres expositions clandestines au cœur même du Musée, mais encore en faisait l'atelier de son travail d'artiste. La cellule CGT qu'il a fondée devait lui fournir une vitrine syndicale, dispositif d'exposition à part entière qui parasitait le dispositif d'exposition qu'est le Musée lui-même, en démontrant que l'institution est une donnée variable, avec laquelle l'artiste peut discuter (l'activité de Laurent Marissal a eu son public et même ses vernissages au sein du

Musée, et le lancement de *Pinxit* a eu lieu au Musée Gustave Moreau lors de la Nuit des musées, le samedi 20 mai 2006 de 20h à 23h30²⁷), et que la ségrégation des espaces qui fonde l'exposition d'art comme institution peut être bien plus complexe que ne le fait penser la place conquise aujourd'hui par la galerie dans le monde de l'art. Profitant de la situation de la CGT comme syndicat majoritaire au ministère de la Culture, Laurent Marissal envisageait une exposition d'art contemporain dans les vitrines syndicales de la Réunion des musées nationaux, projet qui n'a finalement pu voir le jour et qui a précipité sa démission en tant que surveillant et syndicaliste CGT. C'est le livre –

27. <http://painterman.over-blog.com/article-2789756.html>

Laurent Marissal,
Potlach à la force de l'art,
 vidéo 2»46', 25 juin 2006,
 Laurent Marissal offre *Pinxit*
LM à tous les gardiens
 de la Force de l'art 01,
 vidéogramme, 11 x 13 cm.

> Les archives d'Hubert
 Renard, exposition
 rétrospective en Suisse,
 photographie légendée,
 2006.



Vue de l'exposition rétrospective d'Hubert Renard «Le Bout du monde» à la fondation Rosario Almara, Pully, Suisse, 1996. De gauche à droite, au mur: *Paysages*, 1990; *Vol (au filet)*, 1995; *Nuanciers - 1 et 13*, 1996; *Vol (des champs)*, 1995; *Le Bout du monde 7*, 1996. Au sol: *3 Bancs-Mobiles*, 1996 et *Escamobile (version muséale)*, 1996.

Pinxit – qui est finalement devenu l'unique mode d'exposition de cette activité.

En 1974, herman de vries a organisé l'«exposition complète de luang – prabang / comprenant, comme l'annonce une affiche au format A4, tous les éléments de paysage de ville et tous les objets, vivants et morts de la région de / luang – prabang / l'exposition est ouverte tous les jours, par tous les temps à continuer partout et par tous». Cette affiche affranchit l'«exposition» de herman de vries de toute institution sauf celle de la culture de l'imprimé dont l'affiche fait partie. Fasciné par l'esprit de l'Orient, l'artiste inverse le principe cartésien de l'homme comme maître et possesseur de la nature pour chercher, à travers l'ensemble de sa pratique artistique, un accord harmonieux avec elle, en agissant en douceur et sans rien forcer. Son art abonde donc de formes, mais il ne les invente

ni ne les crée, en se limitant à les indiquer, les désigner ou les cataloguer. Ses livres, modestes et souvent autoédités, tantôt réunissent les tons de différentes terres, tantôt comparent les feuilles des plantes ou des photos de cours d'eau, à la fois mêmes et différentes. Si interventions de l'artiste il y a, elles sont discrètes, comme les pages marquées de son sang ou les minuscules points sur les pages d'*argumentstellen* (Éditions Incertain Sens, 2003). Lorsque herman de vries installe *argumentstellen* dans la nature et réalise d'autres travaux récents d'inscription dans le paysage²⁸, ils sont, au contraire de la pleine visibilité de son «exposition» de 1974, disséminés sur le territoire, et il n'est pas facile de les trouver.

28. Voir notamment: herman de vries, Lyon, Fage éditions, 2009.

Cette analyse m'incline à penser qu'il faudrait réinterroger non pas tant – ou non seulement – l'exposition comme dispositif de visibilité en général, mais – comme je l'ai fait ici pour les livres d'artistes – l'exposabilité propre à chaque médium ou support, voire à diverses réalisations au sein d'un même médium. Les exemples ne manquent pas. En référence à ces deux types de visibilité chez de Vries, on peut énumérer divers dispositifs de visibilité au sein du Land art : les œuvres inaccessibles de Michael Heizer, les œuvres indiscernables de Richard Long, les œuvres spectaculaires de Christo, le dispositif *site / non site* de Robert Smithson, impliquant à la fois le paysage et la galerie d'art, etc. *L'exposition au sens convenu correspondrait alors à l'exposabilité spécifique de la seule peinture*. Ce serait l'objet d'une autre étude²⁹. Ici, on peut suggérer simplement que lorsque Herman de Vries produit, dans l'esprit qui lui est propre, des œuvres au sens traditionnel, c'est la galerie d'art qu'il choisit logiquement pour les exposer ; lorsqu'il publie des livres d'artistes, il n'a pas besoin d'exposition comme institution « institutrice » du sens. Il faudrait donc confronter également ces analyses à venir avec les arguments présentés par Jean-Marc Poinot en faveur de l'exposition. Le livre d'artiste et l'exposition d'art sont deux institutions, certes, mais non équivalentes, dans la mesure où le choix du médium implique le type d'exposabilité. L'exemple de Bruno di Rosa, auteur du design du Cabinet du livre d'artiste, confirme l'intérêt d'une telle piste. C'est parce qu'il

29. En cours d'élaboration, elle porte le titre provisoire : « Reproductibilité et exposabilité. Commentaire de *L'œuvre d'art...* §§ I à VII de Walter Benjamin ».

est à la fois artiste formé par une école des Beaux-Arts et écrivain, que les dispositifs conventionnels d'exposition ne peuvent convenir à son art. Il multiplie donc les dispositifs d'exposition à l'intérieur de l'espace traditionnellement réservé à l'exposition d'œuvres-objets, mais en utilise également d'autres, comme le livre ou l'internet. Le croisement de ces deux pratiques de l'art – arts plastiques et écriture –, autrement dit : le caractère polymorphe de son œuvre faite de photographies, formes graphiques, objets, textes écrits, formes théâtrales, projections, livres, lectures, cinéma, etc., l'oblige à concevoir les fonctions d'exposition selon les besoins spécifiques de chaque projet. La lecture conjointe des *Regrets* de Joachim Du Bellay par un jeune bègue et du *Kaddish* d'Allen Ginsberg par Bruno di Rosa lui-même, ignorant de l'anglais, l'a par exemple amené à installer les postes qui diffusent les enregistrements à la distance de deux mètres environ l'un de l'autre, en sorte que le spectateur-auditeur, en se déplaçant dans l'espace, règle les « doses » de la poésie parvenant à ses oreilles. Le dispositif initial du livre est ici dépassé par la lecture à haute voix, et prolongé par un autre dispositif qui, bien qu'installé dans l'espace « séparé » de la galerie, ne fait pas partie de son dispositif habituel. Le Cabinet du livre d'artiste, avec ses trois fonctions : accueil du fonds de livres, dispositif de lecture et lieu d'« expositions », est une œuvre de Bruno di Rosa, intitulée « Sans niveau ni mètre », mais une œuvre qui, dans son sein, accueille les œuvres d'autres artistes, et qui de surcroît se modifie au gré des déménagements en fonction des besoins du Cabinet et des espaces qui l'accueillent. Comme on le verra ci-après, c'est un dispositif qui propose

une alternative à la galerie. Son espace est certes « séparé », mais il est conçu pour accueillir une bibliothèque. Lorsqu'il a été installé au Lycée Victor et Hélène Basch dans le quartier Villejean à Rennes entre mai 2007 et septembre 2009, le Cabinet partageait l'espace avec une salle de travail attenante au CDI, dans laquelle il a été installé. Son espace était donc séparé du monde extérieur, mais il vivait en symbiose avec certaines fonctions didactiques ; une dizaine de classes d'élèves, en effet, y travaillaient chaque semaine.

Le projet réalisé sous le titre *la Table d'Hôtes* par Pierre-Olivier Arnaud et Stéphane Le Mercier, dix-sept rencontres entre juin 2007 et décembre 2010, va dans le même sens que les pratiques du Cabinet du livre d'artiste, analysées ci-après. Il consiste à utiliser un dispositif composé d'une table et de deux bancs pour accueillir le public autour d'un artiste dont le travail a pris la forme de l'imprimé, de la documentation ou des archives. Mobile, ce dispositif de lecture et de rencontre a été accueilli dans divers espaces, dont des lieux traditionnels d'expositions ; il devient pour un temps le lieu de consultation des documents et d'échanges entre les auteurs du projet, les artistes qu'ils convient, et le public, autour d'une expérience partagée de lecture de l'art.

Ces quelques exemples qui émanent de la pratique du livre d'artiste permettent de constater l'intérêt de la critique de l'exposition comme institution du monde de l'art, ainsi que la richesse d'alternatives qui peuvent se concevoir à partir d'elle. Le besoin se fait donc sentir de libérer ces pratiques du soupçon de « déni d'exposition », dans lequel le discours de l'exposition voudrait les enfermer.

LE DISCOURS DU LIVRE D'ARTISTE

Les mots doivent être justes, en effet, c'est-à-dire conformes non seulement aux choses qu'ils désignent, mais aussi aux usages langagiers ; ils doivent réunir ces deux exigences dans un sage compromis. Depuis la première mise en place en 2006 du Cabinet du livre d'artiste, petite bibliothèque spécialisée selon le modèle ancien des cabinets de lecture, aujourd'hui installée à l'université Rennes 2, je me posais la question du vocabulaire adapté à ses activités. Certains termes se sont imposés d'eux-mêmes. *Bibliothèque* et non *galerie*, le *Cabinet* ne possède pas une *collection* d'œuvres, mais un *fonds* de livres. Et de même qu'à la bibliothèque on parle d'*ouvrages* pour désigner les livres, nous le faisons parfois aussi pour désigner les livres d'artistes de notre fonds. Or, depuis un demi-siècle on évite de parler d'*œuvre d'art* en leur préférant *objets d'art*, *projets d'art*, etc., voire l'anglicisme *pièces*, ou de parler simplement d'*œuvres* ; au Cabinet du livre d'artiste on parle donc d'*ouvrages*, mais jamais – cela va sans dire – d'*ouvrages d'art*, terme qui désigne de grandes constructions d'aménagement du territoire. Le « vernissage », terme sans aucune importance, pouvant être facilement remplacé par « inauguration », il ne restait à vrai dire – mais toute la difficulté était là – qu'à trouver un terme susceptible de remplacer l'*exposition*, afin d'éviter la confusion avec cette pratique dominante du monde de l'art. Autant dire que l'expression « déni d'exposition » – même si Jean-Marc Poinot ne la rapporte pas directement à la pratique du livre d'artiste, *Xerox Book* qu'il évoque étant une publication d'un marchand d'art et non l'initiative d'un artiste – m'a fait prendre conscience du fait que la *pratique*



Denis Briand,
Extension,
 «*Les Bienveillantes*», 2008,
 sculpture (contreplaqué,
 pyrogravure),
 48,9 x 22,4 x 15,6 cm.

du livre d'artiste a été prise en otage par le discours de l'exposition. Certes, le langage enveloppe, voire emprisonne parfois, une façon de penser, en l'occurrence une idéologie esthétique institutionnelle. Mais il faut se garder d'en sortir par une violence faite au langage. J'ai toujours été effrayé par le chemin intellectuel de Martin Heidegger qui, après avoir proposé dans *Être et Temps* un nouveau vocabulaire philosophique pour décrire l'homme, en est venu à partir de 1929 à la conviction qu'il faut changer la façon même d'utiliser le langage de la philosophie – sa fameuse *Khere* –, et a fini par n'apercevoir définitivement plus aucun problème dans son adhésion au nazisme. Mon projet du vocabulaire adapté à l'exposition des pra-

tiques éditoriales doit donc concilier le refus de toute violence faite au langage et la conviction qu'il y a quelque chose d'important à défendre dans la pratique éditoriale d'artistes face au discours qui épouse la pratique dominante de l'exposition. Cette confrontation ne concernera donc finalement qu'un seul terme, celui d'exposition. Quelques remarques sur la pratique du Cabinet du livre d'artiste précéderont l'exposé de la solution construite au fil de ces arguments. Outre le dispositif de lecture composé de tables, de lampes, de chaises et d'un canapé, outre les étagères, équipement standard de bibliothèques, le Cabinet dispose de vitrines dans lesquelles sont présentés divers documents, quasi exclusivement des imprimés (livres, maquettes,

manuscrits, tracts, etc.); ces vitrines restent fermées lorsque les documents empruntés nous imposent une protection de type patrimonial, notamment lorsque les documents présentés nous ont été prêtés par des institutions ou des artistes, qui, cela va sans dire, attendent leur retour en parfait état. Dans certains cas, les vitrines peuvent être ouvertes en présence des responsables du Cabinet, mais elles restent ouvertes en permanence dans tous les autres cas, à savoir lorsque les livres et autres imprimés présentés appartiennent à notre propre fonds ou bénéficient d'un statut analogue. Il est donc clair que dans l'hypothèse idéale d'un fonds propre suffisamment riche, toutes les vitrines du Cabinet pourraient rester à jamais ouvertes. En effet, la totalité des ouvrages

du fonds du Cabinet (2500 documents à l'automne 2011) sont en libre consultation et la grande majorité peut être empruntée selon les conditions habituelles du prêt. Que soit dit au passage : dans cette hypothèse idéale d'un fonds propre très riche, deviendrait également caduque la question de savoir à quelle page ouvrir le livre que l'on présente dans une vitrine, question inhérente aux «expositions» des livres. L'on remédierait ainsi à un inconvénient important lié à ce dilemme : que ce choix de la page soit fait selon les critères esthétiques, sémiotiques ou autres, il immobilise le contenu du livre à un seul endroit.

Il est à souligner également que les rayonnages sur lesquels sont rangés les livres de notre fonds sont disposés dans le même

espace où le Cabinet présente ses cinq à sept «expositions» thématiques et/ou monographiques par an, et ils font partie intégrante de chacune d'entre elles. Selon les circonstances et le contenu de notre fonds, on *arrange* parfois des rayons spécifiques de notre bibliothèque en fonction des thématiques exposées. Certains artistes interviennent aussi directement sur les rayonnages du CLA. Denis Briand, par exemple, a réalisé en mai-juin 2008 d'énormes serre-livres qui remplissaient les espaces vides des rayonnages et qui se présentaient comme des dos de livres (avec le titre, l'éditeur ou le logo qu'on y met parfois) étendus visuellement en une sorte d'anamorphose jusqu'à la largeur de l'espace que remplissaient les serre-livres. Benoît Police a demandé que tous les livres du fonds soient retournés, sans changer de place sur les rayonnages, en sorte que les tranches, avec les informations qu'elles contiennent, notamment les titres, les auteurs et les cotations, se retrouvèrent au fond de l'étagère, et que seules aient été visibles les tranches des livres montrant le tassement de pages. Lors de la présentation de ses travaux au Cabinet en avril-mai 2011, il a aussi installé sur une table des piles de livres qui comportent des noms propres géographiques dans leur titre et a présenté le projet d'un rayonnage de bibliothèque dont les étagères reprennent les coordonnées d'une mappemonde pour permettre le géoréférencement de ces livres : un *arrangement* alternatif d'un fonds spécifique de livres.

Dans un premier temps, j'ai songé à remplacer le terme d'exposition par celui de présentation, mais cette solution ne s'intégrait pas bien dans les usages. L'article de Jean-Marc Poinsoit m'a finalement amené à abandonner cette

idée. La distinction qu'il propose entre *présentation* et *exposition* me paraît pertinente : «Ce terme même de présentation qui implique la contemporanéité du regardeur et du regardé, remarque-t-il non sans raison, même si celui-ci n'a pas une réalité matérielle pesante et évidente, diffère nettement du terme exposition qui suppose la mise en vue, la mise à disposition d'une chose ou d'une personne concrète *jusqu'alors tenue hors d'accès*. La notion conventionnelle d'exposition, continue-t-il, repose sur un principe de ségrégation des espaces qui peut être levé pour un temps donné alors que celle de présentation n'implique que la concomitance temporelle de l'objet (même immatérielle) de la présentation et du témoin³⁰». Le terme de présentation conviendrait donc mieux à des situations éphémères, comme les happenings par exemple, qu'aux «expositions» thématiques au Cabinet du livre d'artiste. D'ailleurs, la définition que Jean-Marc Poinsoit donne ici de l'exposition comme mise en vue d'une chose «*jusqu'alors tenue hors d'accès*» en dit long sur la valeur de l'art que Walter Benjamin désignait comme rituelle. «La valeur rituelle exige presque que l'œuvre d'art demeure cachée : [...] certaines sculptures des cathédrales gothiques sont invisibles au spectateur au niveau du sol. *Avec l'émancipation des différents procédés d'art au sein du rituel se multiplient pour l'œuvre d'art les occasions de s'exposer*. Un buste, que l'on peut envoyer à tel ou tel endroit, est plus susceptible d'être exposé qu'une statue de dieu qui a sa place fixée dans l'enceinte du temple. Le tableau surpasse à cet

30. Poinsoit, «Déni d'exposition», *loc. cit.*, p. 15; je souligne.

égard la mosaïque ou la fresque qui le précèdent³¹». Il est clair que l'exposition d'art comme procédé convenu du monde de l'art correspond aux œuvres qui ont les formes de tableaux ou de sculptures. Le contraste est saisissant entre le caractère *exceptionnel* de l'exposition et l'accessibilité *permanente* du livre.

Étant donné que les livres ne bénéficient pas du dispositif d'exposition propre à la galerie, et que l'institution du sens qu'ils induisent ne repose pas sur la séparation des espaces architecturaux d'exposition – on l'a vu –, j'en suis venu à proposer, à la place du terme d'exposition, l'expression «rangement structuré de livres», afin de désigner la façon dont nous les disposons au Cabinet autour d'une thématique ou de la démarche d'un artiste, *toute bibliothèque étant par ailleurs un rangement structuré de livres*. L'expression *rangement structuré*, c'est-à-dire *arrangement*, m'a paru mieux adaptée aux usages que *disposition*, trop proche du dispositif d'exposition. Ainsi, au lieu de dire que nous préparons une exposition, nous pourrions dire que nous allons montrer au CLA un nouvel arrangement de livres autour, par exemple, du thème «classement et classification» (un des nos arrangements passés, réalisé en 2009), étant entendu que dans la pratique, l'insuffisance de notre fonds à l'heure actuelle nous oblige constamment à compléter les arrangements de nos livres par le prêt auprès d'autres bibliothèques, publiques et personnelles. Cette façon de parler ne me semble pas gêner ou dénaturer les usages langagiers.

«Honey, I Rearranged The Collection» est le titre d'une série de dessins réalisés vers 2001

31. Benjamin, «L'Œuvre d'art...», *op. cit.*, § V, p. 147.

par Allen Ruppersberg, par ailleurs auteur de magnifiques livres d'artistes. Ces dessins présentent un intérieur bourgeois où, mis à part divers meubles et objets, l'on voit clairement un rayonnage de bibliothèque, mais pas d'œuvres identifiables comme telles. Sur chaque dessin, l'artiste réalise une intervention plastique (des taches de couleurs, des mots, des superpositions de formes, etc.) et les dote chacun d'un titre écrit à la main : «Honey, I rearranged the collection using artists whom we know virtually nothing about», 2001, «Honey, I rearranged the collection with artists we only say «Hello» to», 2001, «Honey, I rearranged the collection to remind everyone that the original definition of a Curator was: a guardian of a minor, lunatic; a person who has a cure of souls», 2001, etc.³² Ces titres – poético-ironiques, allusivement critiques – sont également repris dans une série d'affiches typographiques dans le cadre du travail intitulé «The Novel That Writes Itself». Il est significatif que Frédéric Paul traduit ces titres par «Chérie, j'ai réaccroché la collection³³» ! et qu'il interprète par là même le sens de ces

32. Voici quelques autres titres : «Honey, I rearranged the collection as an excuse to stay away from CHELSEA, it scares me», 2001, «Honey, I rearranged the collection to prove that conceptual art began with Magritte», 2000, «Honey, I rearranged the collection to let someone know how it felt to be a patron of art at the end of an era», 2001.

33. Frédéric Paul, *Convergences aventureuses. L'Écho des années soixante-dix californiennes sur l'art européen des années quatre-vingt-dix et autres essais sur l'art contemporain*, thèse de doctorat soutenue à l'université Rennes 2 le 27 novembre 2008, p. 229, je souligne (il s'agit de la reprise de l'article «Chaque jour, je vais au bureau de poste», publié dans le catalogue *Jonathan Monk*, Bignan, éd. Domaine de Kerguelhenec, 2006).

travaux comme s'il s'agissait d'une collection d'œuvres-objets, alors que, étant donné aussi bien la pratique éditoriale d'Allen Ruppersberg lui-même que le contenu du dessin, on pourrait penser que l'artiste envisage plutôt la collection sous forme de livres. «Réarranger la collection» pourrait alors se traduire par *l'idée, que je défends ici, d'exposer l'art sous la forme d'un arrangement spécifique du fonds d'une bibliothèque de livres d'artistes*. Si ma lecture de ces travaux d'Allen Ruppersberg est judicieuse, je pourrais dire alors que mes analyses sont allées dans le même sens, même si l'artiste expose ses affiches en en tapissant une galerie et en accrochant les dessins par-dessus. C'est dans ce sens en tout cas que ces travaux semblent avoir été compris par l'équipe du Centre National de l'Édition et de l'Art Imprimé (CNEAI), qui, à l'une des tables rondes organisée au Salon Light le 22 octobre 2011, a donné le titre: «Chérie, j'ai réarrangé la collection. Les contextes et expériences de distribution, collection et exposition du livre d'artiste» (je souligne). Je me plais à y voir une convergence des intuitions, la mienne nourrie par les activités du CLA, l'autre par les activités du CNEAI, même si, on l'a vu, je refuse de parler de *collection* et d'*exposition* du livre d'artiste, préférant à ces termes le *fonds* et, précisément, l'*arrangement* du fonds de la bibliothèque.

À titre d'essai, je propose de soumettre ce vocabulaire à la pratique quotidienne pour voir s'il peut prendre et tenir, et ce afin de remédier à l'ambiguïté dans laquelle le terme d'exposition plonge les livres d'artistes. Oui, dans son essence même, le livre est un dispositif d'exposition *sui generis*, qui satisfait entièrement à la définition du

verbe «exposer». Non, le livre d'artiste n'a pas besoin d'exposition comme pratique institutionnelle qui s'ajouterait de l'extérieur à cette fonction, car il est lui-même une institution, et ce au sens double: comme toute culture et comme toute institution, celle du livre a ses *contraintes* propres, qu'il faut assimiler pour en bénéficier par la suite comme lecteur, et elle a son système propre de *mise en statut sémiotique* des contenus qu'il porte.

CONCLUSION

Quelle que soit leur implication actuelle dans l'institution dominante du monde de l'art, il est indéniable et aujourd'hui reconnu que la réputation d'artistes tels que Ed Ruscha³⁴ ou Hans-Peter Feldmann s'est faite à travers leur pratique du livre d'artistes, ce qui n'est qu'une démonstration par les faits de l'efficacité du livre d'artiste comme institution alternative de l'art. Comme Michel Foucault l'a maintes fois exposé, l'institution, c'est du «social non discursif», qui agit par apprentissage et répétition d'une contrainte. La différence entre le livre d'artiste et l'exposition d'art comme deux types

34. Déjà en 1972, David Bourdon écrit: «*Ruscha's books are probably the best known and most widely admired of all his Works, a situation that pleases the artist immensely. "If there is any facet of my work that I feel was kissed by angels", says Ruscha, I'd say it was my books*», «Ruscha as Publisher [or All Booked Up]», in *Leave Any Information at The Signal*, Cambridge, London, MIT Press, coll. «October Books», 2004, p. 40. Ce document ne fait pas partie du choix des traductions françaises publiées sous le titre: *Ed Ruscha. Huit textes. Vingt-trois entretiens. 1965-2009*, Zurich, IRP/Ringier, 2011.

d'institution n'est pas seulement dans l'épaisseur de leur histoire respective, mais surtout dans le fait que le livre s'est constitué comme institution dans une culture universelle s'il en est, tandis que l'élargissement de l'horizon de l'exposition comme institution de l'art nous confronte brutalement à une pratique commerciale qui se met en place à la fin du XIX^e siècle. Si l'on ne confond pas «l'éditeur avec l'institution littéraire», on comprend que le livre est une institution en soi, et que – pour instaurer le sens des contenus qu'il porte – il n'a pas besoin d'autres institutions, tels les prix littéraires ou les foires du livre. L'œuvre politique d'Amadou Hampâté Bâ s'est construite autour de l'idée selon laquelle il n'y a que le livre qui peut encore sauver les cultures orales en voie de disparition³⁵: en Afrique, un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle.

L'institution est donc répétition; Henry David Thoreau l'a comparée à une congère. Certes, il n'y a pas de création sans contrainte, mais au sens où celle-là libère de celle-ci. C'est pourquoi le livre d'artiste apparaît depuis une cinquantaine d'années comme un courant d'air libérateur des contraintes imposées par le discours et la pratique de l'exposition; il est ce souffle créateur qui a dissipé un peu la congère de l'exposition. Si un jour, pour quelque raison que ce soit, induite par l'idéologie du monde de l'art ou par les lois du marché, ce vent tombe et que le livre d'artiste n'est

35. Voir ses discours à l'UNESCO dans les archives de l'INA, <http://www.ina.fr/economie-et-societe/vie-sociale/audio/PHD86073514/discours-de-hamadou-hampate-ba-a-la-commission-afrique-de-l-unesco.fr.html>, consulté le 28 septembre 2011.

plus capable de renverser la congère, s'il n'est plus une alternative politique ou pratique à l'exposition au sens convenu, bref: si publier n'est plus s'exposer, alors il faudra attiser une tempête soufflant d'ailleurs.

