



Livres d'artistes : a multi-person control situation

Jerome Dupeyrat

► To cite this version:

Jerome Dupeyrat. Livres d'artistes : a multi-person control situation. Les avancées de l'art multiplié, Université de Picardie - Jules Verne, May 2013, Amiens, France. <hal-03760168>

HAL Id: hal-03760168

<https://hal.science/hal-03760168v1>

Submitted on 25 Aug 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Livres d'artistes : a multi-person control situation

Jérôme Dupeyrat

Remix

À la suite du critique d'art Lawrence Alloway, la pratique du livre d'artiste a souvent été décrite comme une situation de contrôle par une seule personne : « *a one-person control situation*¹ », ainsi qu'il l'écrivait en 1974. Bien que de nombreux commentateurs aient validé la pertinence de cette remarque, l'observation de certains livres d'artistes implique pourtant d'en préciser la portée et les implications, en particulier lorsqu'on considère la production des dix ou quinze dernières années, période lors de laquelle la pratique du livre d'artiste a connu un fort regain d'intérêt². Dans *Esthétique du livre d'artiste*, Anne Mœglin-Delcroix souligne « le rôle prépondérant, voire exclusif, de l'artiste à toutes les étapes de la réalisation du livre que sont la conception, la réalisation, l'édition³ ». Anne Mœglin-Delcroix fait de cette implication totale un critère de distinction vis-à-vis des autres catégories de livres dans lesquels les artistes peuvent être investis, à l'instar des livres illustrés et de ceux relevant de la bibliophilie traditionnelle : « L'artiste assume totalement la conception du livre dont il ne partage pas la responsabilité intellectuelle avec un écrivain. Il arrive que des livres soient faits en collaboration, mais en ce cas ils sont l'œuvre de plusieurs artistes, réunis par un projet commun. [...] Au-delà de la conception, la mise en forme du livre : les créateurs de livres d'artistes sont venus au livre parce qu'ils s'intéressaient à l'imprimé, parfois en praticiens, comme Dieter Roth qui fut typographe de métier, comme Dick Higgins qui [...] travailla comme imprimeur, comme Ruscha qui débuta comme maquettiste dans la publicité et mit en page les premiers numéros d'*Artforum*. Enfin, l'autoédition est très fréquente. Elle fut favorisée par le développement, dans les années soixante et soixante-dix, de techniques d'impression relativement simples et bon marché, tel l'offset. [...] La technique alors toute nouvelle de la photocopie offrit aussi aux artistes la possibilité de fabriquer leurs livres rapidement, à peu de frais, sans intermédiaire, ni compétence technique particulière, et surtout en toute liberté.⁴ »

Pour qu'une publication puisse être qualifiée de « livre d'artiste », il faudrait ainsi que l'artiste-auteur en ait eu la complète maîtrise, *a minima* au niveau de la conception, voire idéalement au niveau de la réalisation et de la production. Évidemment, cette affirmation est loin d'être infondée. Elle fait notamment écho à l'un des enjeux majeurs du livre d'artiste qui est d'offrir à l'artiste les conditions potentielles d'une autonomie vis-à-vis du cadre de fonctionnement institutionnel de l'art. De plus, la défense de cette « *one-person control situation* » a permis de souligner que le rôle de l'artiste dans un livre d'artiste n'est pas celui d'un illustrateur, fonction à laquelle il est souvent restreint par la bibliophilie, ni celui d'un graphiste ou d'un maquettiste, rôle que l'artiste a souvent de fait dans les livres d'artistes, mais en étant au service d'un contenu dont il est également l'auteur. En principe, cela n'est pas le cas du graphiste qui met en forme des contenus préexistants et fournis par une tierce personne, bien qu'il puisse aussi, dans un cadre expérimental, prospectif ou auto-promotionnel, être son propre commanditaire.

De nombreux livres, il est vrai, exemplifient la remarque de Lawrence Alloway, et le constat qu'il proposait en 1974 peut se vérifier largement au-delà de la période qu'il avait pu observer lorsqu'il formula ces propos. En atteste la production d'un artiste tel qu'Éric Watier⁵ à partir des années 1990. De la photocopie au web en passant par l'arrivée des imprimantes domestiques, Éric Watier s'est très souvent employé à mettre en œuvre les conditions d'une autonomie totale de création et de diffusion, en interrogeant les enjeux spécifiques des moyens de production à sa disposition. Il faut néanmoins noter que l'artiste a volontairement abandonné une situation de contrôle total sur son travail édité dès lors qu'il a eu recours aux technologies numériques, d'abord avec les CD-ROM, puis avec le web. Considérant que « si le numérique ne sert pas à changer les modes de diffusion et les rapports de propriété qui en découlent, alors il ne sert à rien⁶ », l'artiste a utilisé les CD-ROM puis le web comme des moyens pour diffuser gratuitement ses livres et autres imprimés sous des formes numériques, dont chaque récepteur-lecteur est libre d'assumer la matérialisation et les imprimant lui-même – ou pas –, voire même en les diffusant, autrement dit en s'en faisant l'éditeur. Un même livre peut alors donner lieu à d'innombrables variations du fait des choix éditoriaux (choix de papiers par exemple) que fera le lecteur-éditeur au moment d'actualiser telle ou telle proposition de l'artiste.

Les livres d'Éric Watier ne sont pourtant pas étrangers à la logique que défendait l'artiste-poète-éditeur-libraire Ulises Carrión, lorsqu'il écrivait en 1975 : « Dans l'ancien art, l'écrivain ne se juge pas responsable du livre réel. Il écrit le texte. Le reste est exécuté par les valets, artisans et ouvriers, ou autres. Dans le nouvel art, l'écriture d'un texte n'est que le premier maillon de la chaîne qui relie l'écrivain au lecteur. Dans le nouvel art, l'auteur assume la responsabilité de l'ensemble de l'opération. Dans l'ancien art, l'écrivain écrit des textes. Dans le nouvel art, l'écrivain fait des livres⁷ » (on pourra remplacer « texte » par « contenu » pour élargir le corpus d'éditions auquel cette citation est susceptible de se rapporter).

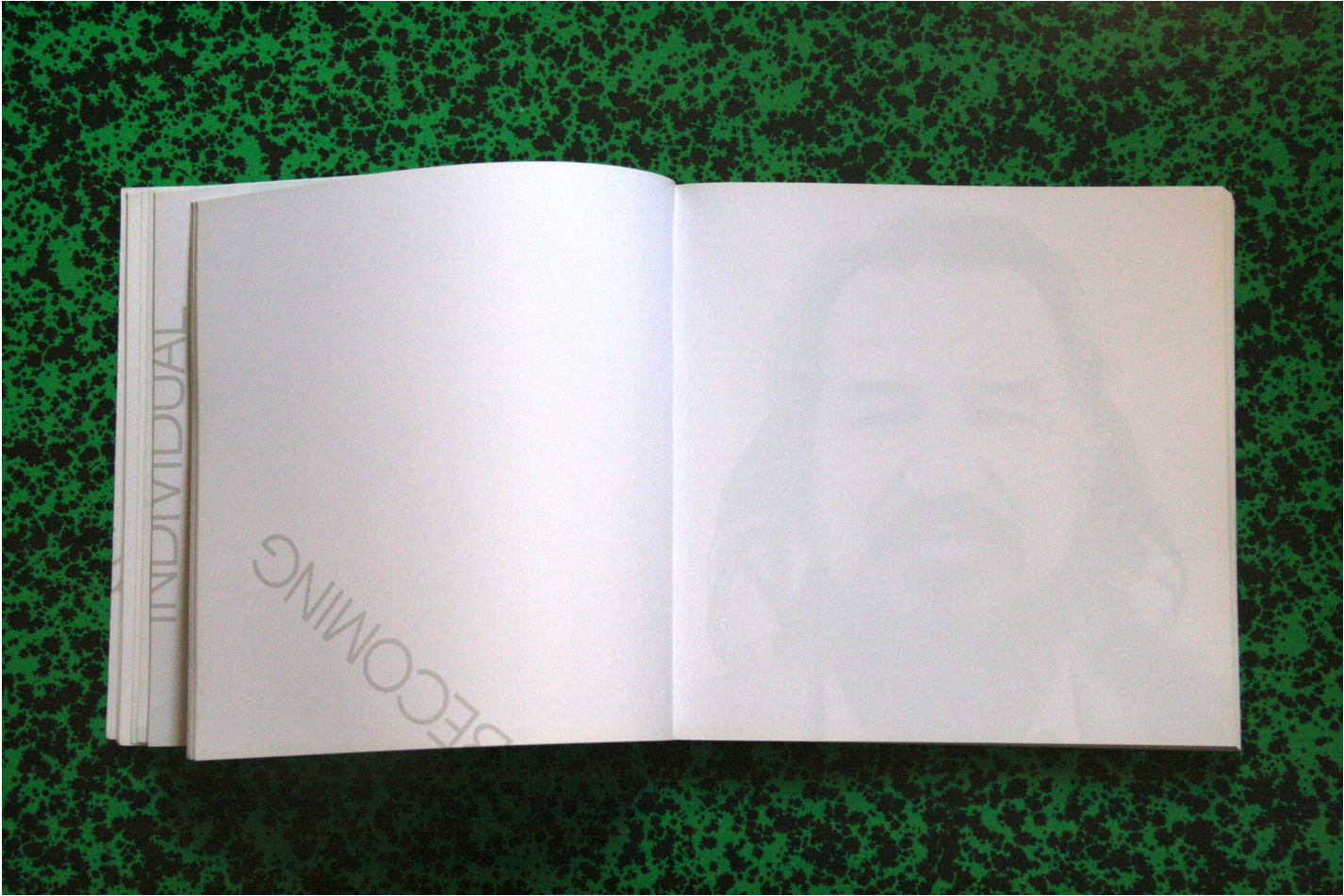
Commentant ces propos d'Ulises Carrión, Leszek Brogowski note dans un texte où il évoque son travail d'éditeur avec les éditions Incertain Sens que « Le livre d'artiste est donc perçu dans l'horizon de la fabrication et non pas seulement de l'écriture ; c'est un livre à faire et à voir avant d'être un livre à lire. Cependant, dans bien des cas, c'est précisément l'éditeur qui — par procuration — "assume la responsabilité de l'ensemble de l'opération", sans pour autant devenir co-auteur du livre.⁸ »

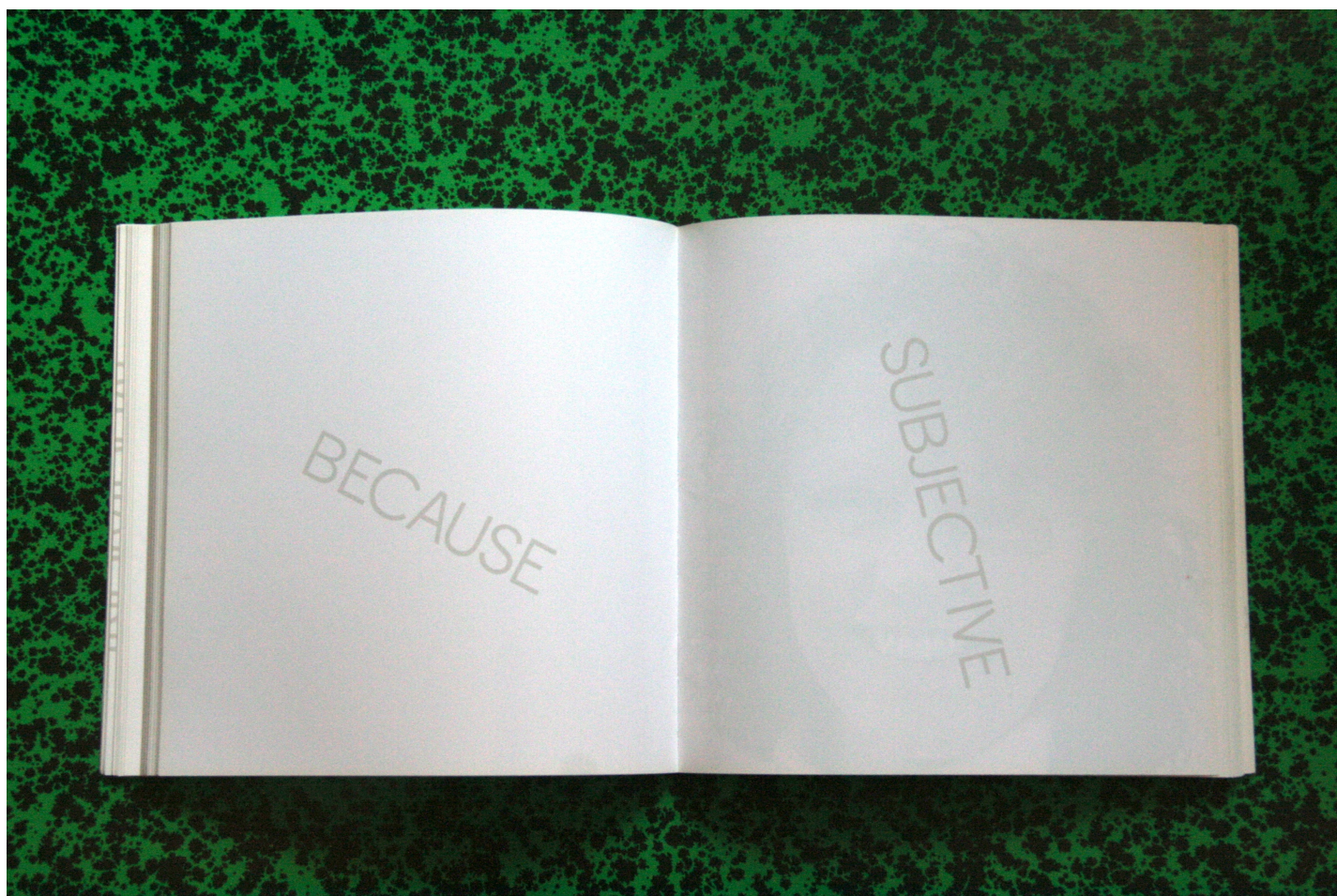
Si la possible implication d'un éditeur dans la publication d'un livre d'artiste n'en fait pas, il est vrai, un co-auteur, il importe toutefois de considérer le rôle que peuvent avoir d'autres personnes que les artistes eux-mêmes dans la réalisation des livres d'artistes, qui comme toutes autres éditions, sont souvent en réalité les produits d'un processus collectif, faisant intervenir un éditeur, un graphiste, un imprimeur, etc., dont le travail informe celui de l'artiste à des degrés variables. La situation de contrôle par une seule personne est en partie un mythe, dont beaucoup d'artistes semblent désormais conscients, si bien que certains livres d'artistes résultent aujourd'hui de logiques de collaboration ou de délégation reconnues ou même revendiquées entre les différents protagonistes qui peuvent prendre part au travail éditorial.

De la simple collaboration technique à la véritable co-élaboration, qui peut engager des autorités multiples, les situations sont très diverses. Trois cas de figure au moins peuvent être identifiés, sans que leurs frontières ne soient simples à tracer.

Conseils et prestations

Le premier cas de figure est celui où la collaboration apportée à l'artiste est de l'ordre du conseil, de l'assistance ou de la prestation. Tout livre qui n'est pas conçu-désigné-imprimé-autopublié par une seule et même personne fait l'objet de collaborations plus ou moins nombreuses, donnant lieu à des décisions qui ne sont pas uniquement celles de l'artiste-auteur ou qui sont le résultat d'une discussion, d'une négociation. Tout en restant le plus souvent non visible, cela peut être décisif dans le processus de création, comme en atteste par exemple *Autobiography*⁹ de Robert Barry [fig. 1-3], publié par les éditions Incertains Sens¹⁰ en 2006.





figures 1-3 : Robert Barry, *Autobiography*, Rennes, Incertain Sens, 2006, 304 p., 22 x 22 cm

Faire son autobiographie, c'est généralement en dire beaucoup sur soi, sous la forme du récit. Or, l'*Autobiography* de Robert Barry impose de revoir la définition de cet exercice de style puisqu'elle ne raconte aucune anecdote sur la vie de l'artiste. Impersonnelle, elle ne donne à voir Robert Barry qu'en miroir, à travers les portraits photographiques de tous ceux qui l'ont accompagné au cours des dernières décennies : artistes, collectionneurs, galeristes, amis, membres de sa famille, etc. Ces portraits sont pâles, à peine visibles mais pourtant bien présents, et rencontrent dans l'espace des pages carrées des mots invoquant eux aussi la vie de Robert Barry sans en faire le récit, dont l'écriture est ainsi laissée au lecteur.

INDIVIDUAL, BETWEEN, ABSENT, EXPECTED, NOWHERE, et bien d'autres vocables dont l'artiste fait ses œuvres depuis des années, surgissent à travers les pages, tels des rébus ou des énoncés conceptuels. Si Robert Barry propose de la sorte une autre façon de dire la vie, une vie, sa vie, il réussit aussi remarquablement à la rendre sensible. En effet, très pâle mais non privée de nuances et de contrastes, l'encre qui dessine les portraits leur confère une aura alors même qu'ils semblent disparaître à travers le papier. Or n'est-ce pas le propre des souvenirs que de rester sensibles tout en s'atténuant au fil du temps au profit d'images fantasmées ?

Leszek Brogowski, éditeur de ce livre, explique qu'il doit sa forme « à des considérations qui au départ ont été de nature financière. Dans une première étape du travail, Barry souhaitait que chaque mot [...] soit imprimé dans un pantone différent. Mon imprimeur [...], Francis Voisin, m'a dissuadé de demander un devis pour un tel projet, tellement son montant prévisionnel lui semblait dépasser toute mesure. Ensemble, nous avons donc élaboré un compromis entre le nombre maximal de pantones et le coût d'une fabrication raisonnable, en acceptant une couleur différente sur chaque feuille d'imposition, ce qui permettait d'envisager une quarantaine de pantones. [...] Le coût a ainsi été optimisé, mais au prix d'un ordre d'apparition sur les pages des cahiers que l'artiste devait respecter. [...] Après des tentatives infructueuses qui lui ont pris des mois, il m'a répondu que ce système était trop complexe et trop contraignant pour pouvoir accueillir ses idées et qu'il décidait de ne choisir qu'un pantone pour la couleur des mots, un gris neutre, à peine contrasté par rapport au gris bleuâtre qu'il a choisi pour l'impression des photos. Et c'est précisément ce choix, admis pour raisons économiques, qui confère à son *Autobiography* sa radicalité, sa sobriété, sa pureté et sa clarté.¹¹ »

S'il n'y a bien qu'un seul et unique auteur pour ce livre, on voit néanmoins que le processus de création de l'ouvrage n'est pas vraiment une situation de contrôle par cette seule personne. Il faut noter le rôle déterminant de l'éditeur dans l'accompagnement du projet de l'artiste, ainsi que l'importance des compétences de l'imprimeur, qui dans ce cas est plus que jamais le garant de l'accomplissement du dessein de l'artiste. Adorno a écrit que « l'impression [est] une critique de l'écriture¹² ». Ce livre donne corps à cette belle formule.

Co-élaborations

Un second cas de figure est celui où l'artiste et ses collaborateurs peuvent être considérés comme co-élaborateurs du livre, et à ce titre, comme coresponsables de ce qu'il est comme tout. Pour la série de publications formant la collection « Page Sucker¹³ », Ludovic Burel a collecté des images sur le web en utilisant des mots-clés comme critères de recherche : « *skull* » pour le *Page Sucker n°1 – Skull*, « *me* » pour *Another Picture of Me as Dracula*, « *Fist* », « *Lobster* » et « *Waterfall* » pour les opus respectivement intitulés d'après ces trois termes. Ces enquêtes visuelles proposent une archéologie du web. Le premier livre est aussi un inventaire de représentations vernaculaires et de leitmotivs de la pop culture. *Another Picture of Me as Dracula*, *Fist* [fig. 4] et *Lobster* [fig. 5] touchent quant à eux à la représentation de soi et au caractère public que celle-ci revêt à l'ère du web. À l'examen des images recueillies, on s'aperçoit que cette représentation se traduit le plus souvent par l'auto-valorisation et comporte un caractère performatif lié à la reproduction de stéréotypes provenant de la sphère du divertissement : cinéma, sports, tourisme, etc. La répétition des paysages de chutes d'eau dans *Waterfall* [fig. 6] pointe enfin le caractère conventionnellement poétique et saisissant de ce type de représentations.



figure 4 : Ludovic Burel [design : Regular], *Fist*, Villeurbanne, It: éditions, 2009, 32 p., 20 x 30 cm. Photo : It: éditions



figure 5 : Ludovic Burel [design : Regular], *Lobster*, Villeurbanne, It: éditions, 2009, 32 p., 20 x 30 cm. Photo : It: éditions



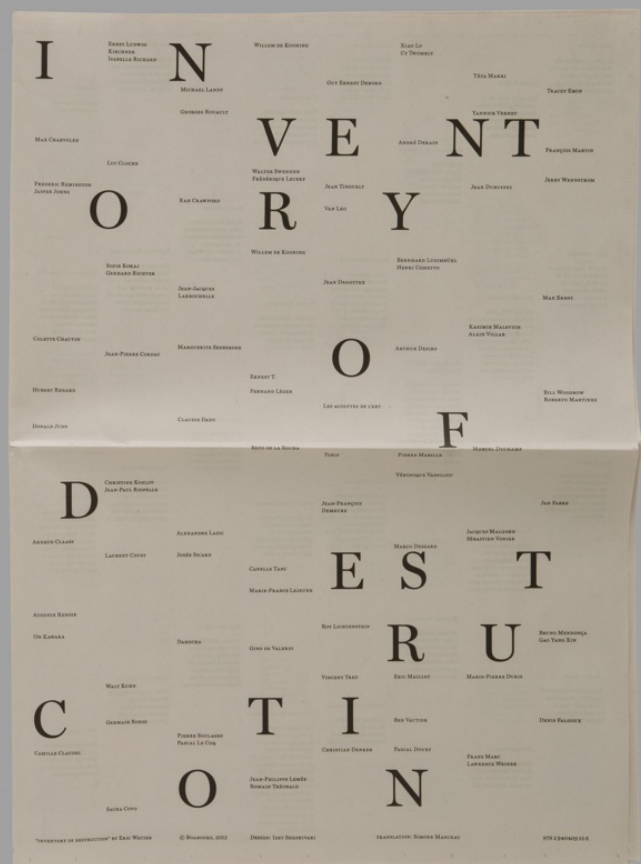
figure 6 : Ludovic Burel [design : Regular], *Waterfall*, Villeurbanne, It: éditions, 2008, 32 p., 20 x 30 cm. Photo : It: éditions

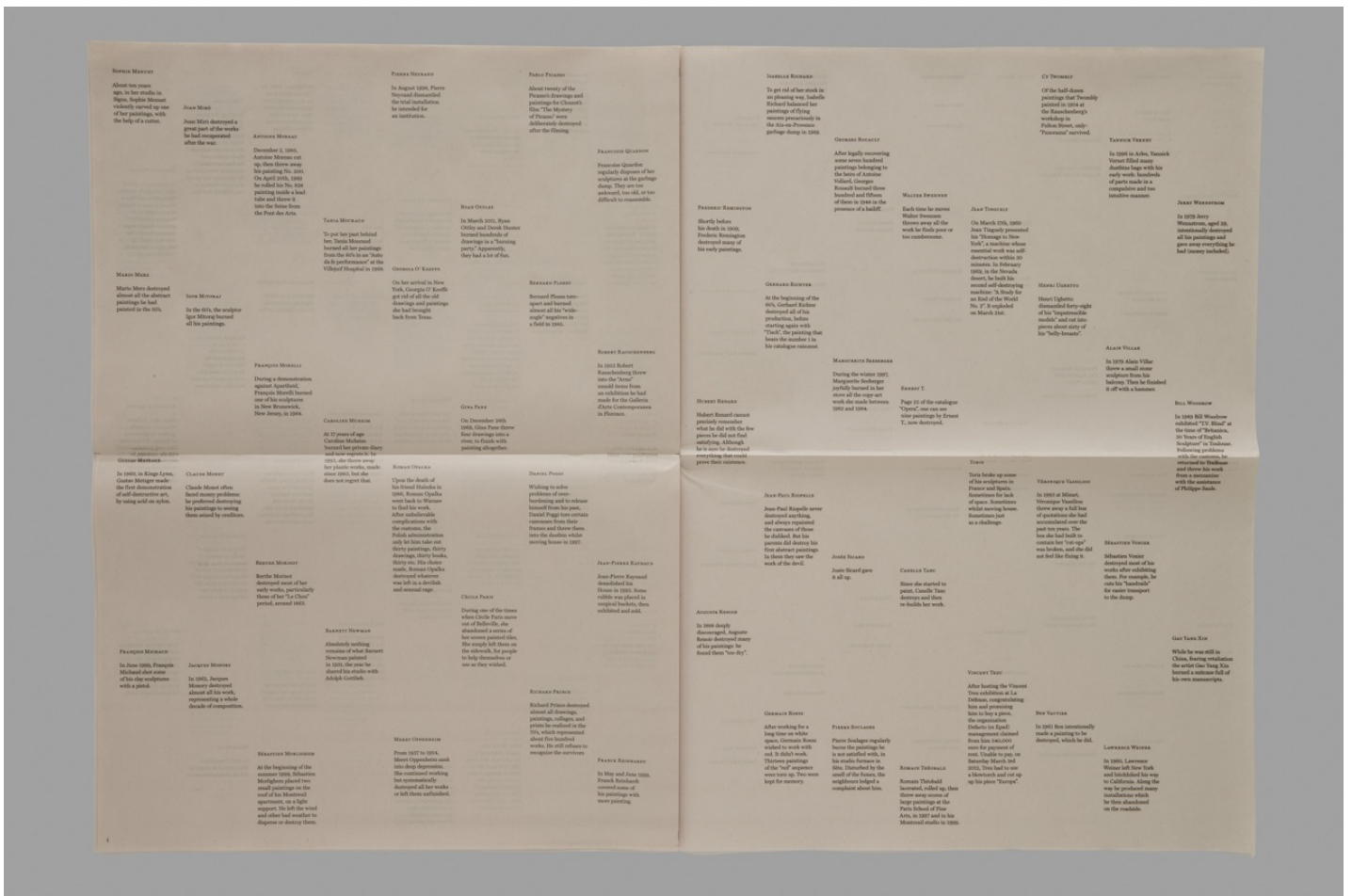
Si Ludovic Burel a déterminé les corpus d'images qui forment le contenu de chacune de ces publications, il n'a pas totalement réalisé ces dernières dans la mesure où la conception graphique en a été assurée, ainsi que nous l'apprend leurs colophons, par Regular, Jean-Marie Courant de son vrai nom. Jean-Marie Courant est un graphiste avec lequel Ludovic Burel a pris en charge pendant plusieurs années la direction artistique de la revue *Multitudes*¹⁴. Ils étaient notamment responsables de la rubrique « Icônes », qui était une sorte de caisse de résonance et d'espace d'interprétation visuelle des thèmes traités dans la revue. Si les publications de la série « Page Sucker » sont bien des propositions de Ludovic Burel, on peut néanmoins noter qu'il s'y joue un rapport à l'image dont Jean-Marie Courant est tout à fait familier de par le travail qu'il a réalisé avec l'artiste pour *Multitudes*. De plus, il suffit de consulter les publications de Ludovic Burel dont le design a été assuré par d'autres graphistes¹⁵ pour se rendre compte qu'il y a bien sûr une incidence formelle et visuelle de l'implication de tel ou tel designer dans une publication, y compris une publication d'artiste. Les graphistes sont souvent considérés comme des exécutants, pourtant, il n'y a pas de neutralité dans la mise en forme d'un contenu. « Le design graphique, dit Annick Lantenois, peut être défini comme le traitement formel des informations et des savoirs. Le designer graphique est alors un médiateur qui agit sur les conditions de réception et d'appropriation des informations et des savoirs qu'il met en forme¹⁶ ». Le médiateur n'est pas seulement un passeur. Dans un processus communicationnel, tout agent de la communication d'un message a un effet sur celui-ci. Aussi le designer est-il un interprète, un traducteur¹⁷ visuel des contenus qu'il traite. Ici, la part de traduction par le designer graphique du contenu iconographique apporté par l'artiste réside dans les choix de formats et de papiers, les choix typographiques et chromatiques (l'impression en noir et blanc sur papier coloré par exemple), les choix de mises en page, que l'artiste autorise (c'est-à-dire qu'il valide, mais sur lesquels il projette

aussi son autorité), auxquels éventuellement il prend part, mais dont l'origine tient également au designer. Ces choix déterminent la perception des images en les déterritorialisant et en leur conférant un statut médiatique et esthétique qui n'est plus celui de l'image diffusée via le web ou les réseaux sociaux, ce changement de statut créant les conditions de possibilité de leur lecture critique.

Un autre exemple d'implication d'un designer graphique dans l'élaboration d'une édition d'artiste nous est offert par l'une des parutions récentes d'Éric Watier, dont beaucoup de publications correspondent pourtant à l'idée de « *one-person control situation* ». Il s'agit d'*Inventory of destruction*¹⁸ [fig. 7-8], publié par Boabooks en 2012, et mis en page par Izet Sheshivari, qui est aussi le fondateur de la maison d'édition¹⁹.

L'inventaire des destructions a d'abord été publié en français en 2000 par les éditions Incertain Sens²⁰ puis a connu de multiples matérialisations. Il dresse une liste d'artistes ayant volontairement détruit leurs propres œuvres. Ces cas avérés sont portés à notre connaissance par des formules brèves, faisant l'objet d'une écriture à la fois factuelle et ciselée : « 99 cas de destructions [qui] interrogent la création dans ce qu'elle a d'essentiel : objet ? Processus ? Attitude à l'égard du monde ?²¹ ».





figures 7-8 : Éric Watier [design : Izet Sheshivari], *Inventory of Destruction*, Genève, Boabooks, 2012, 8 p., 42 x 58 cm. Photos : Boabooks

Le livre original, conçu dans son intégralité par l'artiste, se caractérise par une simplicité qui confine à la vulnérabilité : son contenu court du premier au dernier plat, sur un unique papier, sans que ne se distingue une couverture qui pourrait le protéger ni une page de titre qui en préciserait l'identité. En adoptant la forme d'un journal, l'édition de Boabooks joue elle aussi avec l'idée de fragilité : elle adopte une forme modeste, presque périssable, mais présente en même temps une apparence très différente de la plupart des autres publications de l'artiste, du fait de l'intervention d'Izet Sheshivari, d'ailleurs nommé lui aussi en première page du journal. Ici, la couverture accueille les noms d'artistes recensés par Éric Watier selon une disposition en quinconce qui annonce la mise en page intérieure du journal. Celle-ci reprend et détourne certains codes graphiques des journaux, tels que le colonage textuel. Les énoncés constitutifs de l'inventaire sont en effet mis en page dans des colonnes étroites comme il est d'usage d'en trouver dans les journaux pour des raisons essentiellement économiques (c'est-à-dire en vue de rentabiliser l'espace de la page), mais avec un traitement de l'espace qui ne tend pas du tout, au contraire, à la rentabilisation, les énoncés étant séparés par des espaces vacants importants. Après tout, ce que recense Éric Watier dans son inventaire relève d'une logique tout à fait improductive, du moins pourrait-on le penser de prime abord (de prime abord, car détruire peut être parfois une nécessité pour continuer à produire). Comme pour Ludovic Burel, le projet artistique présenté est bien celui de l'artiste. Mais l'édition a deux protagonistes, co-élaborateurs à part égale du journal considéré dans sa globalité.

Au regard de ces deux derniers exemples, on pourrait considérer que l'auteur des propositions artistiques est l'artiste, mais que l'autorité du livre — en tant qu'entité éditoriale globale, résultant de choix à la fois conceptuels, formels et matériels — est partagée entre l'artiste et ses co-élaborateurs, en l'occurrence des graphistes, réunis par ces « projets communs » que sont leurs livres. Cette hypothèse est intéressante mais également problématique, car elle mène à dissocier l'œuvre du livre qui lui donne corps, alors qu'une des caractéristiques des livres d'artistes est en principe de proposer une corrélation entre la forme du livre et son contenu. Mais bien qu'à divers degrés, il y ait toujours, en effet, une tentative d'adéquation entre les

moyens éditoriaux d'un livre d'artiste et son propos artistique, ces notions d'adéquation ou de corrélation doivent être comprises dans un cadre de pensée qui est celui d'un art (post-)conceptuel. Dans la configuration esthétique qu'il est convenu de nommer « art contemporain », une même « œuvre », tout du moins un même projet, peut ainsi exister sous différentes formes ou à travers diverses concrétisations. C'est en particulier l'art conceptuel qui a permis cela, en différenciant l'œuvre comme idée de ses matérialisations possibles. En effet, si comme pour l'art conceptuel, les caractéristiques matérielles d'une œuvre ne coïncident pas précisément avec ce qui lui confère son caractère artistique, et si l'identification d'une œuvre n'implique pas des formes, des matériaux, des couleurs, qui lui sont propres et exclusives, alors l'œuvre en question n'est plus figée dans une identité physique unique et stable. « L'œuvre conceptuelle [...] semble se prêter à d'innombrables traductions formelles. Du manuscrit à la feuille dactylographiée, de la feuille dactylographiée à son encadrement au mur, du cadre à la page du livre ou au magazine, elle se présente souvent comme une structure abstraite qui joue de toutes les modalités possibles, sinon de l'inscription, du moins de l'impression²². »

Le fait qu'une œuvre puisse se remédier d'un support à un autre implique bien, au sein du fait artistique, une dissociation entre l'idée et ses matérialisations. Dès lors, pourquoi ne pas considérer l'œuvre d'art comme une réalité complexe et pluridimensionnelle, imbriquant des autorités multiples et surtout variables selon qu'on la considère en tant qu'idée ou du point de vue de ses matérialisations possibles et nécessaires (mais non univoques) ?

Démultiplications de l'autorité

La dernière situation est celle où les co-élaborateurs, parmi lesquels l'artiste, peuvent assurément être considérés comme co-auteurs, cas de figure où l'expression d'une autorité multiple est donc affirmée comme telle, à tous les niveaux de l'œuvre. Cette situation n'est pas aisément dissociable de la précédente, car en matière d'édition, la distinction que l'on pourrait poser entre (co)responsable et (co)auteur ne recouvre pas seulement des différences d'implication technique ou esthétique, mais aussi des données culturelles, sociales et juridiques.

Deux cas, assez différents quant à la façon dont l'autorité s'y démultiplie, peuvent être évoqués.

*Never Odd or Even — Volume II*²³ [fig. 9-11] est une anthologie de jaquettes de livres fictifs se recouvrant les unes les autres de sorte à ne former qu'une seule édition en dépit de l'absence de reliure. Ce projet impulsé par l'artiste Mariana Castillo Deball fait mentir l'expression selon laquelle il ne faut pas juger un livre par sa couverture. Ici, en l'absence de livres réels, les trente couvertures réunies sont les seuls éléments qui permettent de juger, et plus encore, elles sont les indices à partir desquels le lecteur est invité à inventer, ne serait-ce que mentalement, ce que pourraient être ces livres. Le Volume II est une traversée dans le champ de la littérature et des sciences humaines et sociales, où il est tour à tour question des manifestations tropicales, de la raison pour laquelle la lettre E est partout, de l'arôme de l'existence, des ruines contemporaines, de l'influence de l'architecture de l'Amérique précolombienne sur Frank Lloyd Wright, de Ronald Reagan, etc., autant de propositions de livres plus ou moins probables.







figures 9-11 : Mariana Castillo Deball [design avec Santiago da Silva et Manuel Raeder], *Never Odd or Even – Volume II*, Berlin, Bom Dia Boa Tarde Boa Noite, 2012, 30 jaquettes imprimées, formats variables (max. 17 x 24 cm), contributions de Mario Bellatin, Koen Brams, Abraham Cruzvillegas, Santiago da Silva, Tim Etchells, Carla Faesler, Dario Gamboni, Dora García, Moosje Goosen, Alejandro Jodorowsky et Pascale Montandon, Irene Kopelman, Adriana Lara, Pablo León de la Barra, Jesse Lerner, Juana Lomeli, Valeria Luiselli, Raimundas Malašauskas, Antoni Muntadas, Sophie Nys, Manuel Raeder, Eran Schaerf et Eva Meyer, Sergio Taborda et Heriberto Yépez. Photo : Bom Dia Boa Tarde Boa Noite

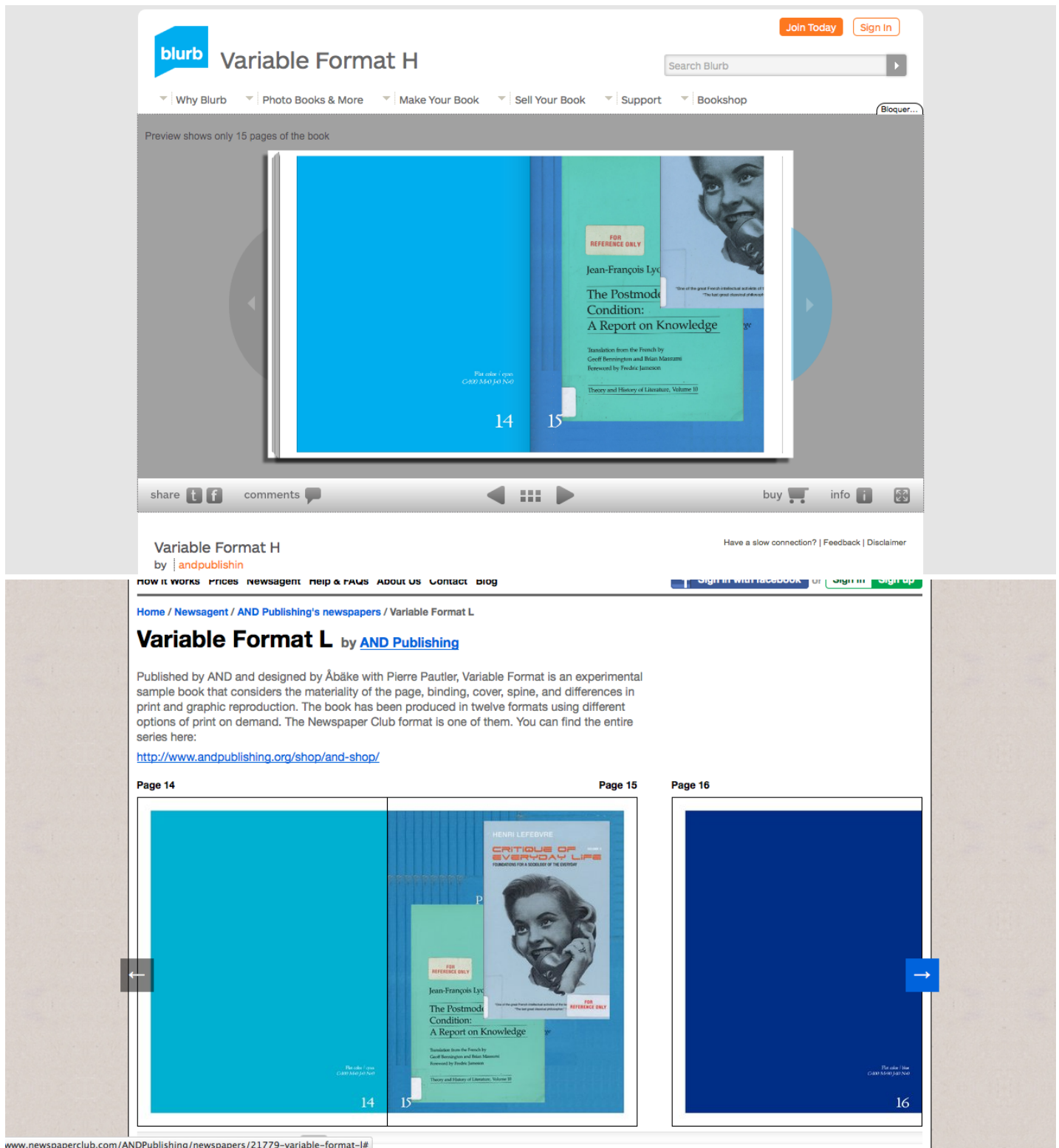
Si Mariana Castillo Deball est la chef d'orchestre de ce projet et de la publication qui en est la manifestation principale, il s'agit toutefois d'une proposition collective, ou du moins contributive et collaborative, puisque le design de la publication a été réalisé conjointement par l'artiste, Santiago da Silva et Manuel Raeder, qui est aussi le fondateur de la maison d'édition qui a édité *Never Odd or Even*, mais surtout parce que les idées et contenus des couvertures sont le fait de plus de vingt-cinq contributeurs, artistes ou théoriciens.

Le fait que le copyright de la publication inclut l'ensemble des protagonistes est dans une certaine mesure une obligation légale, mais on peut aussi y voir un indice de la nature réellement collective du travail, dans lequel nous pourrions dire que s'emboîtent des autorités multiples, à l'image des jaquettes se recouvrant les unes les autres, l'intention auctoriale de Mariana Castillo Deball englobant les autorités individuelles qui contribuent à son projet.

Dans le dernier cas de figure, l'autorité est multiple également, mais tout en s'exprimant d'une façon beaucoup plus horizontale, jusqu'à l'effacement de l'une des personnes derrière une identité de groupe. *Variable format*²⁴ [fig. 12-20] est un projet éditorial réunissant douze publications. Si une rapide recherche permet de découvrir qu'il a été initié par Lynn Harris, qui est artiste, commissaire et fondatrice de AND publishing, son nom n'apparaît pourtant pas dans les

diverses parutions, puisque les seules informations paratextuelles relatives à l'identité des protagonistes stipulent : « *Published by AND. Designed by Åbäke with Pierre Pautler* ». Un texte imprimé à la fin de chacune des éditions nous en apprend un peu plus sur le processus dont elles sont le résultat. Ce projet été conçu à l'occasion de la fermeture de la bibliothèque d'une école d'art londonienne, la Byam Shaw Library : « *In [the] final week, AND and Åbäke spent time with the books, using this rich ressource to consider the materiality of the page, binding, cover, spine, and differences in print and graphic reproduction. It is these discoveries that form the content of this sample book. Variable Format has been produced in twelve different formats using different options of print on demand. Each has been print to the maximum allowable pages²⁵* ».

					
<p>A</p> <p>3" x 3.5" pp 100 softback white coated paper perfect bound printed using iPhoto</p> <p>£20 (plus shipping) GO TO PAYPAL TO PURCHASE</p>	<p>B</p> <p>5" x 8" pp 440 hardback/image wrap black and white white uncoated paper perfect bound printed by Blurb</p> <p>£34 (plus shipping) GO TO BLURB TO PURCHASE</p>	<p>C</p> <p>5.5" x 8.5" pp 740 softback black and white premium publisher grade perfect bound printed by Lulu</p> <p>£16 (plus shipping) GO TO LULU TO PURCHASE</p>	<p>D</p> <p>5.83" x 8.27" pp 80 softback black and white Cyclus paper saddle stitch bound printed by AND recycled</p> <p>£15 (plus shipping) GO TO PAYPAL TO PURCHASE</p>	<p>E</p> <p>6" x 9" pp 800 hardback with dust jacket black and white cream uncoated paper perfect bound printed by Lulu</p> <p>£27 (plus shipping) GO TO LULU TO PURCHASE</p>	<p>F</p> <p>8.5" x 8.5" pp 88 softback colour white text stock saddle stitch bound printed by Lulu</p> <p>£22 (plus shipping) GO TO LULU TO PURCHASE</p>
					
<p>G</p> <p>8" x 10" pp 240 hardback with dust jacket colour Proline pearl paper perfect bound printed by Blurb</p> <p>£86 (plus shipping) GO TO BLURB TO PURCHASE</p>	<p>H</p> <p>8" x 10" pp 240 softback colour Proline uncoated paper perfect bound printed by Blurb</p> <p>£71 (plus shipping) GO TO BLURB TO PURCHASE</p>	<p>I</p> <p>8" x 10.5" pp 600 softback b&w cream matte paper perfect bound printed by Espresso Book Machine</p> <p>£45 (plus shipping) GO TO PAYPAL TO PURCHASE</p>	<p>J</p> <p>8.25" x 10.75" pp 384 softback colour white coated paper perfect bound printed by HP Magcloud</p> <p>£57 (plus shipping) GO TO MAGCLOUD TO PURCHASE</p>	<p>K</p> <p>11" x 14" pp 384 softback colour white coated paper wire-o bound printed by HP Magcloud</p> <p>£28 (plus shipping) GO TO MAGCLOUD TO PURCHASE</p>	<p>L</p> <p>11" x 14" pp 64 colour newsprint fold bound printed by Newspaper Club</p> <p>£18 (plus shipping) GO TO PAYPAL TO PURCHASE</p>



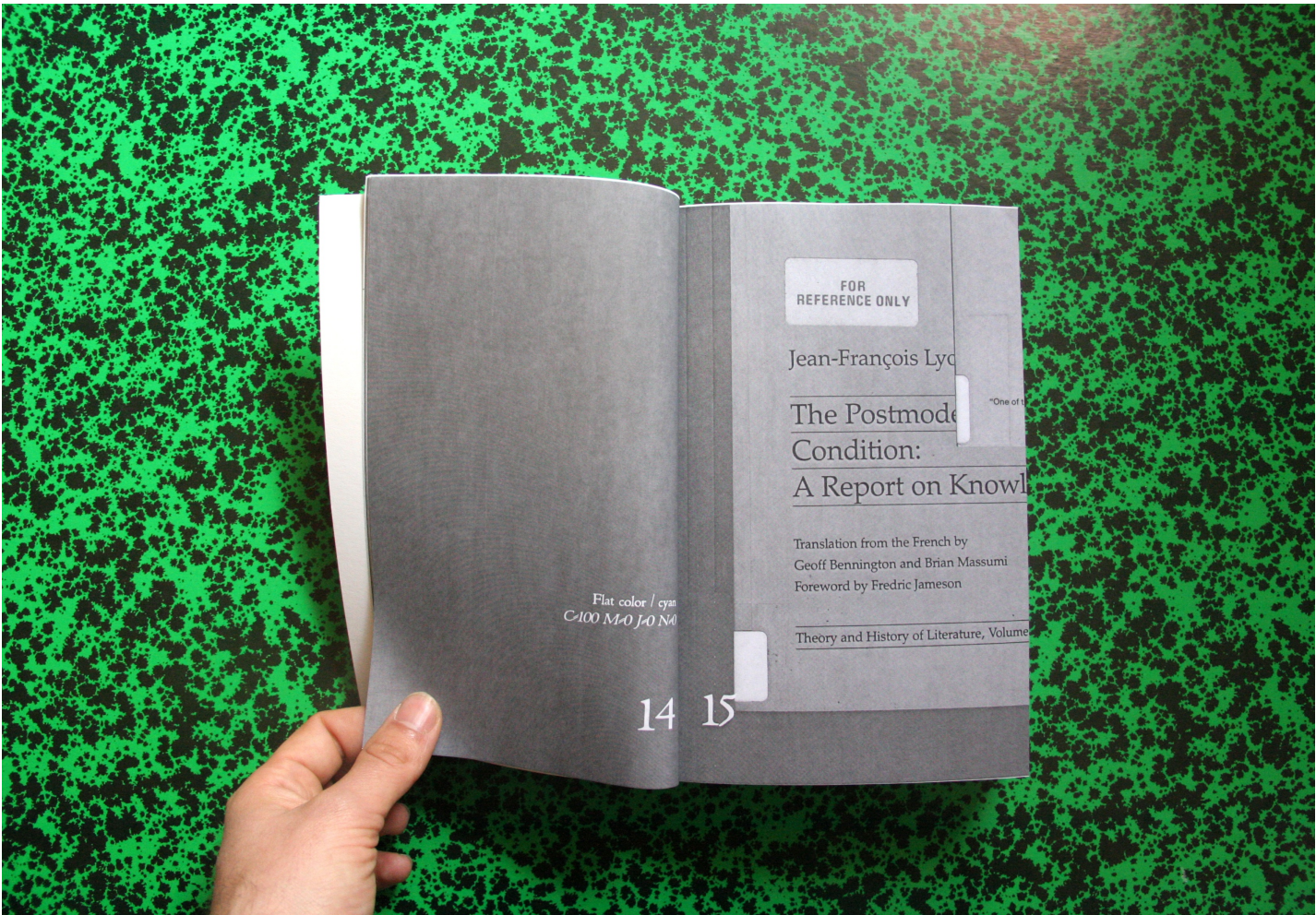
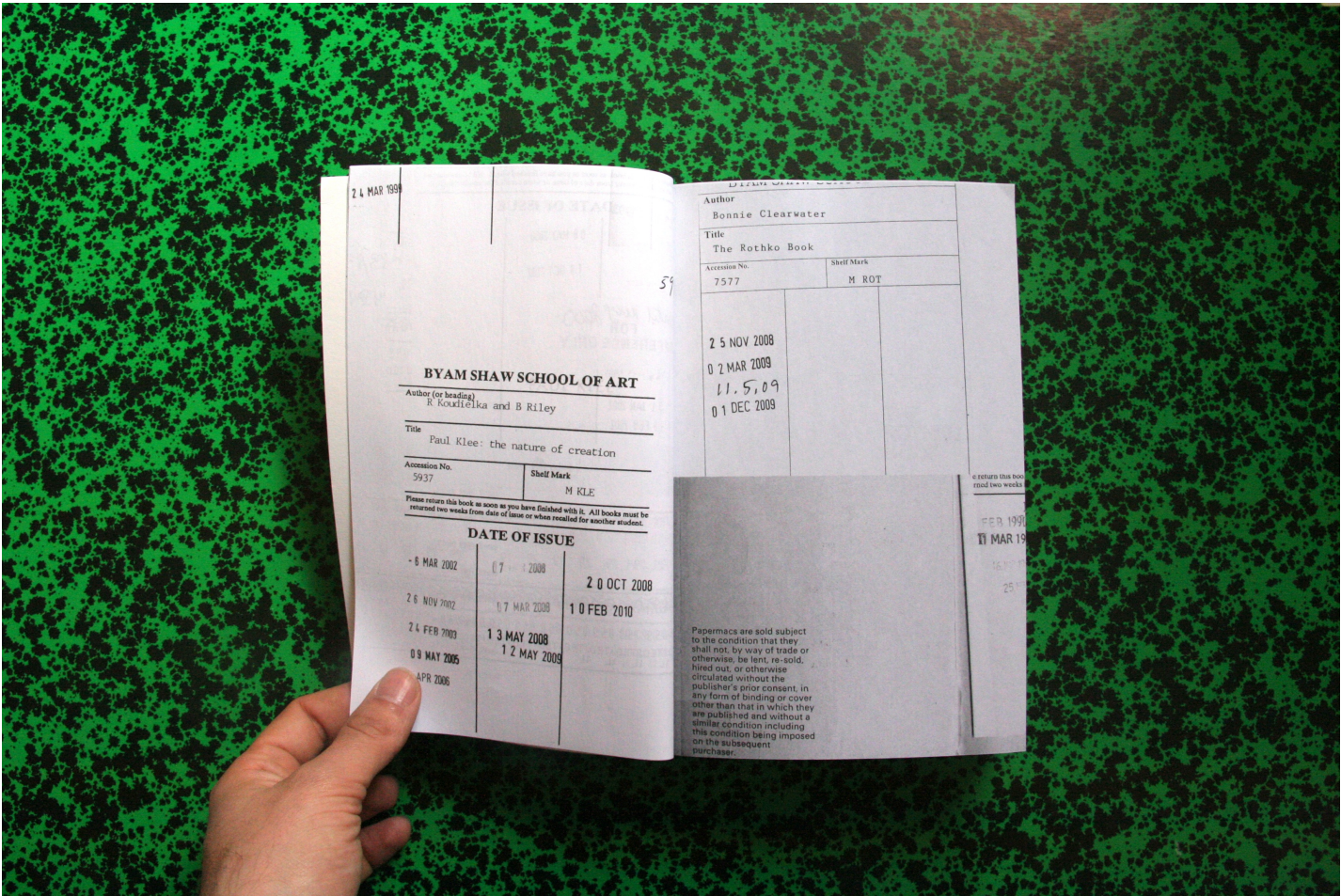
figures 12-14 : [Lynn Harris et Åbäke], *Variable Format*, Londres, AND publishing, 2012, 12 formats différents (cf. www.andpublishing.org/variable-format/and-variable-format), design : Åbäke avec Pierre Pautler

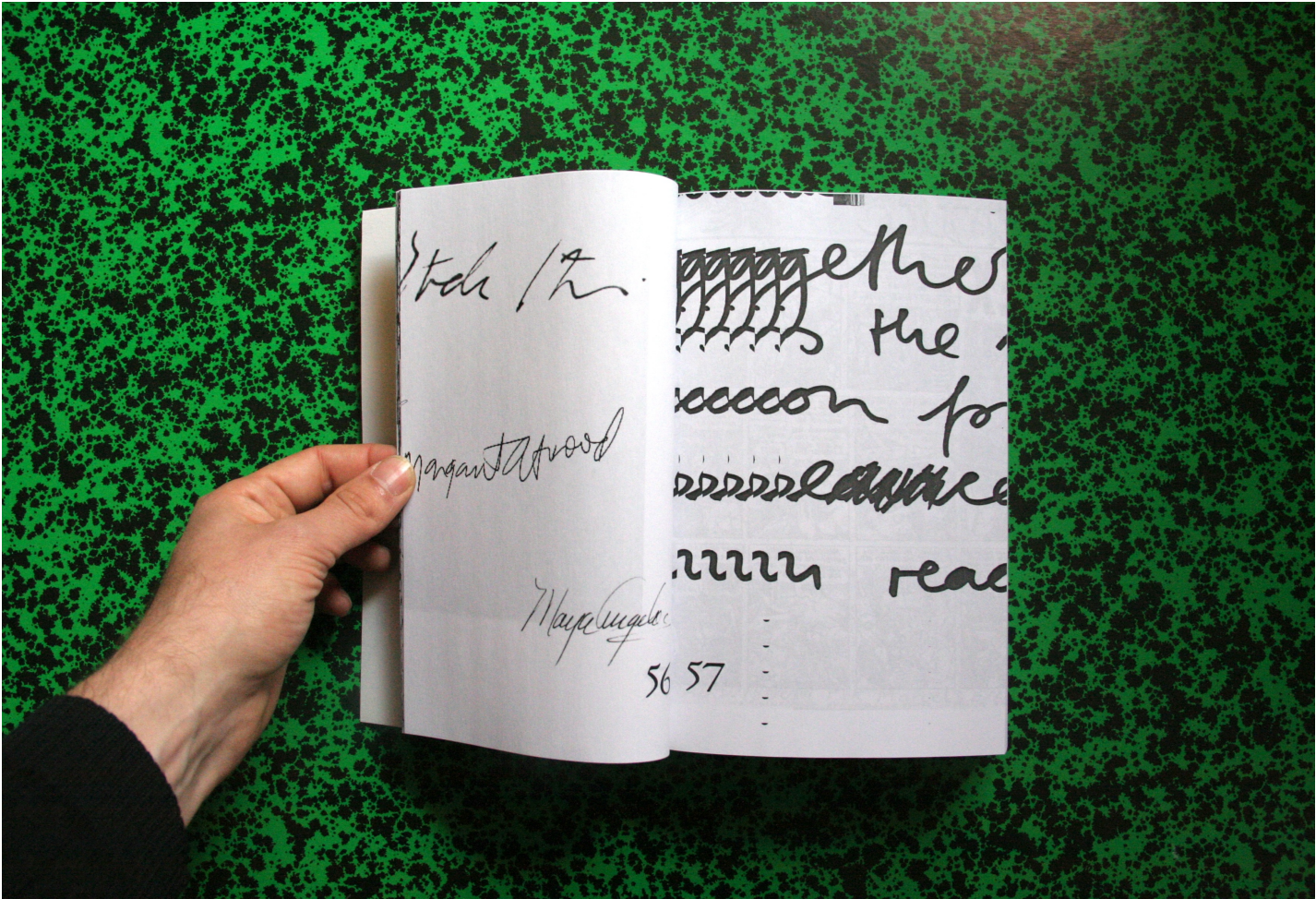
Variable Format propose en quelque sorte un instantané de la bibliothèque qui lui fournit son contenu. Mais par les effets de cadrage dans la matière éditoriale reproduite, par les superpositions, les répétitions, etc., le véritable enjeu de ces publications est de proposer une métaphore visuelle de l'imprimé et de ses processus de production à l'ère numérique, en éprouvant les possibilités et les limites de l'impression à la demande. Le contenu du projet et les variations de format ou d'impression auxquelles il est soumis servent alors à souligner les spécificités esthétiques et économiques propres aux différents espaces physiques qui donnent corps à *Variable Format* — livre, livre de poche, calendrier, journal, flip book, etc. — ainsi qu'à mettre en évidence leurs effets en terme de lecture et de réception.

Les paramètres qui définissent ce projet ont été collégialement élaborés par AND publishing (Lynn Harris) et Åbäke, bien que ces protagonistes ne soient que discrètement mentionnés aux

colophons des douze publications. En regard des conventions usuelles, on pourrait s'étonner que leur nom, en particulier celui de l'artiste qui a initié le projet, ne figure pas en couverture ou en page de titre de chaque édition. Cela tient sans doute au fait que Lynn Harris se définit comme « *artist-curator*²⁶ », c'est-à-dire comme une artiste dont la pratique consiste en des activités de curating, en particulier dans le champ de l'édition. À ce titre, sa démarche créative ne réside pas dans l'affirmation d'une identité et d'une subjectivité individuelle, mais dans l'orchestration d'autorités multiples, voire plus encore, dans la création de conditions de production discursive collective.









figures 15-20 : [Lynn Harris et Åbäke], *Variable Format*, Londres, AND publishing, 2012, 12 formats différents (cf. www.andpublishing.org/variable-format/and-variable-format), design : Åbäke avec Pierre Pautler

« On ne choisit pas un médium sous prétexte qu'on le contrôle²⁷ »

Les différents cas de figure évoqués recoupent la distinction entre « simple » et « double » collaboration proposée par Maria Lind : « Dans la ["simple" collaboration], l'auteur reste seul et les autres contribuent à la réalisation d'une idée qui est déjà plus ou moins formulée. Dans la ["double" collaboration], la collaboration prend place à la fois au niveau de la formulation de l'idée de l'auteur, mais aussi dans la réalisation de l'œuvre. L'idée est développée avec les autres, qui sont gratifiés du même statut que l'auteur et qui participent également tous à l'exécution du projet.²⁸ »

Le critique d'art Jan Verwoert, quant à lui, note qu'« une œuvre produite par un auteur peut parler avec plusieurs voix différentes [c'est le cas d'une certaine façon lorsqu'un artiste est tour à tour auteur, designer, éditeur, etc.], de même qu'un groupe d'artistes peut choisir de parler avec une seule voix [...] Les tentatives de produire de manière collaborative touche inévitablement à un aspect essentiel du processus politique : "comment l'autorité est-elle prise en charge ?" est toujours une question pressante quand des gens essayent d'opérer en tant que collectif [...] Pour toute personne soucieuse d'émancipation, toutefois, le modèle du leadership charismatique et tyrannique est la pire des options possibles²⁹ ».

Verwoert encourage un modèle qui serait celui d'une machine névrotique sans tête [headless neurotic machine], fonctionnant sans la médiation d'une figure d'autorité/auctorialité. « Quand la machine sans tête fonctionne, explique-t-il, ce qu'elle produit ne sera pas nécessairement un produit reconnaissable, un discours conventionnellement cohérent, ou une représentation aisément lisible d'une identité. Ce serait tout d'abord une convergence de différentes énergies ; une blague racontée par plusieurs conteurs, pas tellement concernés par le fait de retenir leur rire jusqu'à ce que l'histoire soit pleinement racontée.³⁰ »

Never Odd or Even—Volume II, dans une certaine mesure, et *Variable Format*, plus certainement, correspondent à ce cadre.

Au final, il ne s'agit pas tant de renier les propos d'Alloway que de préciser sous quelles conditions ils sont valables, en requalifiant notamment l'idée de maîtrise et de contrôle. Dans la pratique du livre d'artiste, l'assistance, la délégation, l'intervention, la collaboration, qu'elles induisent ou non l'auctorialité d'une tierce personne, ne doivent pas nécessairement être perçues comme des formes de contraintes qui impliqueraient un amoindrissement de l'autorité de l'artiste ou l'empêcheraient d'assumer pleinement le processus et les paramètres éditoriaux. Elles sont plutôt des facteurs pouvant s'ajouter à la pleine expression de sa créativité, l'artiste pouvant ainsi rester totalement impliqué tout en travaillant dans une situation de collaboration. En d'autres termes, les apports créatifs et les intentions auctoriales peuvent souvent être appréhendés comme des réalités additionnelles et non comme des faits exclusifs les uns des autres. C'est pour cette raison qu'une expression, telle que « partage de l'autorité », a ici été évitée, dans la mesure où elle suppose, si on la prend au pied de la lettre, un principe de répartition ou de division, dont il faudrait préciser les termes.

Il pourrait certes être affirmé que les exemples évoqués rendent compte d'une relativisation de l'autonomie de l'artiste d'une part, et d'une esthétisation des livres d'artistes d'autre part, sous l'effet notamment d'une importance accrue accordée au design graphique. Le constat d'une « *multi-person control situation* » implique pourtant deux aspects qui semblent parfaitement adéquats avec le projet du livre d'artiste tel qu'il se développe, en tant que phénomène artistique, depuis maintenant plus de cinq décennies.

Le premier de ces aspects se rapporte à l'intention que les livres d'artistes soient des livres comme les autres, des livres ordinaires. « Les livres d'artistes n'ont que l'air ordinaires, ils ne le sont pas³¹ », disait Ulises Carrión. Mais la dimension extra-ordinaire du livre d'artiste ne tient pas tant à son éventuelle maîtrise par une unique personne qu'à sa valeur artistique, qu'il acquiert pour d'autres raisons. « Un livre comme les autres », s'il est bien question du livre en tant que tel et pas seulement de son contenu, c'est précisément un livre qui résulte d'un travail collectif et collaboratif, ce qu'est le plus souvent l'édition.

Par ailleurs, l'idée d'une « *multi-person control situation* » engage une reconsidération de la figure de l'auteur qui semble pertinente et même nécessaire dans la mesure où les livres d'artistes ont émergé dans un contexte qui était aussi celui d'une remise en cause de la figure auctoriale telle qu'elle est traditionnellement définie.

Pour conclure, il importe de souligner que les propos ici exposés au sujet de livres d'artistes récents peuvent aussi nous mener à reconsidérer ceux des décennies précédentes. Sur la base d'une veille éditoriale, il apparaît qu'une part importante de la production actuelle de livres d'artistes tend vers cette configuration du contrôle par de multiples personnes. Cette situation est un phénomène caractéristique des évolutions récentes de la pratique. Mais il ne s'agit pas pour autant d'une nouveauté. À partir de ce regard sur l'actualité du livre d'artiste, nous pourrions aisément porter un regard rétrospectif sur la production éditoriale des années 1960-1970 et voir dans quelle mesure la « *one-person control situation* » était déjà partiellement un mythe, du fait notamment d'une attention critique exagérément polarisée vers le modèle de l'auto-édition. Les livres publiés par la Something Else Press donnent l'exemple fascinant d'un modèle opposé, étant le plus souvent le résultat d'une collaboration entre un artiste-auteur et l'artiste-graphiste-éditeur qu'était Dick Higgins, le fondateur de cette maison d'édition. Sans aller plus loin, il suffit ici de céder la parole à Willoughby Sharp et à Ed Ruscha – artiste emblématique s'il en est de l'histoire du livre d'artiste :

« E.R. : J'ai eu toutes sortes de problèmes en travaillant avec les imprimeurs – comme devoir acheter moi-même les produits nécessaires à la séparation des couleurs, et autres choses du même genre.

W.S. : Dans ce cas, ne vaudrait-il pas mieux trouver un médium qui...

E.R. : Non, non, à moins d'avoir envie de vivre en paix... Peindre un tableau est une chose très simple. Vous ne dépendez de personne, vous avez la maîtrise totale de la chose. Mais on ne choisit pas un médium sous prétexte qu'on le contrôle. Si vous n'arrivez pas à travailler en bonne entente avec ces gens, alors vous n'obtiendrez jamais un bon produit³². »

Bibliographie

Sur les livres d'artistes

- ALLOWAY (Lawrence), « Artists as Writers, Part Two: The Realm of Language », *Artforum*, vol. 12, n° 8, avril 1974.
- BROGOWSKI (Leszek), « Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué et lu certains de "mes" livres », in *Le livre et l'artiste*, Marseille, Le mot et le reste, 2007.
- CARRION (Ulises), *Quant aux livres, On Books*, Genève, Héros-Limite, 1997.
- MOEGLIN-DELCROIX (Anne), *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980, Une introduction à l'art contemporain*, Marseille, Le Mot et le Reste ; Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2011.
- RUSCHA (Ed), *Huit textes, Vingt-trois entretiens, 1965-2009* [éd. par Jean-Pierre Cricqui], Zürich, JRP|Ringier ; Paris, La Maison Rouge, 2010.
- WATIER (Éric), « Faire un livre, c'est facile », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2, 2008, également en ligne sur www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=NRE_002_0073 [consulté le 9 juillet 2014].

Divers

- *Art conceptuel, une entologie* (Gauthier Hermann, Fabrice Reymond, Fabien Vallos dir.), Paris, MIX, 2008.
- BENJAMIN (Walter), « La tâche du traducteur » (1923), *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.
- LIND (Maria), « Un tournant collaboratif » (2007), in *Micro-séminaire, Réflexions sur les pratiques curatoriales Hors les murs*, Pougues-les-eaux, Parc Saint-Léger - centre d'art contemporain, 2013.
- VERWOERT (Jan), « If Things Are Not Quickly To Go Pear-shaped », s.l.n.d., en ligne sur www.servinglibrary.org/read.html?id=3689 [consulté le 9 juillet 2014].

Notes

1. Lawrence Alloway, « Artists as Writers, Part Two: The Realm of Language », *Artforum*, vol. 12, n° 8, avril 1974, p. 14.
2. Concernant les manifestations et les raisons de ce regain d'intérêt, cf. Jérôme Dupeyrat, « Mange ta soupe », *Journal du Salon Light #8*, octobre 2011, n.p., également en ligne sur www.jrmdprt.net/doc/mange-ta-soupe.pdf [consulté le 9 juillet 2014]
3. Anne Moëglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980, Une introduction à l'art contemporain*, Marseille, Le Mot et le Reste ; Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2011, p. 23.
4. Idem.
5. Cf. www.ericwatier.info
6. Éric Watier, « Faire un livre, c'est facile », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 2, 2008, également en ligne sur www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=NRE_002_0073 [consulté le 9 juillet 2014].
7. Ulises Carrión, « Le nouvel art de faire des livres » (1975), *Quant aux livres, On Books*, Genève, Héros-Limite, 1997, p. 33.
8. Leszek Brogowski, « Voir le livre, voir le jour, comment j'ai fabriqué et lu certains de "mes" livres », in Collectif, *Le livre et l'artiste*, Marseille, Le mot et le reste, 2007, p. 160.
9. Robert Barry, *Autobiography*, Rennes, Incertain Sens, 2006, 304 p., 22 x 22 cm.
10. www.incertain-sens.org
11. Leszek Brogowski, « Voir le livre, voir le jour », art. cit., p. 154-165.
12. Theodor Adorno, « Caprices bibliographiques » (1963), *Notes sur la littérature*, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009, p. 251.

13. Ludovic Burel [design : Regular], *Page Sucker n°1—Skull*, 2002, 208 p., 16 x 24 cm ; *Another Picture of Me as Dracula*, 2007, 288 p., 14,8 x 21 cm ; *Waterfall*, 2008, 32 p., 20 x 30 cm ; *Fist*, 2009, 32 p., 20 x 30 cm ; *Lobster*, 2009, 32 p., 20 x 30 cm ; pour toutes ces éditions : Villeurbanne, It: éditions.

14. www.multitudes.net

15. Cf. par exemple Ludovic Burel [design : Thomas Berthou et Sara Dabbagh], *Purely Diagrammatic — Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to Be Viewed as Dance Score*, Villeurbanne, It: éditions, 2011, 200 p., 21 x 29,7 cm.

16. Annick Lantenois, colloque « Quels outils critiques pour comprendre le design graphique ? », École régionale des beaux-arts de Valence, 28-29 mars 2007.

17. On peut se référer ici à la conception de la traduction défendue par Walter Benjamin dans « La tâche du traducteur » (1923), trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 256-257 : « De même que les débris d'un vase, pour qu'on puisse reconstituer le tout, doivent s'accorder dans les plus petits détails, mais non être semblables les uns aux autres, ainsi, au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, amoureusement et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même vase, comme fragments d'un même langage plus grand. »

18. Éric Watier [design : Izet Sheshivari], *Inventory of Destruction*, Genève, Boabooks, 2012, 8 p., 42 x 58 cm.

19. www.boabooks.com

20. Éric Watier, *L'Inventaire des destructions*, Rennes, Incertain Sens, 2000 (rééd. 2011), 100 p., 19 x 13,5 cm.

21. Présentation de l'éditeur sur le site www.incertain-sens.org [consulté le 9 juillet 2014].

22. Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond, Fabien Vallos (dir.), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, MIX, 2008, p. 10.

23. Mariana Castillo Deball [design avec Santiago da Silva et Manuel Raeder], *Never Odd or Even—Volume II*, Berlin, Bom Dia Boa Tarde Boa Noite, 2012, 30 jaquettes imprimées, formats variables, max. 17 x 24 cm, contributions de Mario Bellatin, Koen Brams, Abraham Cruzvillegas, Santiago da Silva, Tim Etchells, Carla Faesler, Dario Gamboni, Dora García, Moosje Goosen, Alejandro Jodorowsky et Pascale Montandon, Irene Kopelman, Adriana Lara, Pablo León de la Barra, Jesse Lerner, Juana Lomeli, Valeria Luiselli, Raimundas Malašauskas, Antoni Muntadas, Sophie Nys, Manuel Raeder, Eran Schaerf et Eva Meyer, Sergio Taborda et Heriberto Yépez.

24. [Lynn Harris et Åbäke ; design : Åbäke avec Pierre Pautler], *Variable Format*, Londres, AND publishing, 2012, 12 formats différents (cf. www.andpublishing.org/variable-format/and-variable-format).

25. *Variable Format*, op. cit., notice accompagnant le colophon des 12 publications.

26. www.lynnharris.org

27. Ed Ruscha, « ...Une sorte de "hein?", entretien avec Willoughby Sharp » (1972), trad. Fabienne Durand-Bogaert in Ed Ruscha, *Huit textes, Vingt-trois entretiens, 1965-2009* [éd. par Jean-Pierre Crique], Zürich, JRP|Ringier ; Paris, La Maison Rouge, 2010, p. 81.

28. Maria Lind, « Un tournant collaboratif » (2007), trad. Christine Vivier in *Micro-séminaire, Réflexions sur les pratiques curatoriales Hors les murs*, Pougues-les-eaux, Parc Saint-Léger - centre d'art contemporain, 2013, p. 87.

29. Jan Verwoert, « If Things Are Not Quickly To Go Pear-shaped », s.l.n.d., en ligne sur www.servinglibrary.org/read.html?id=3689 [consulté le 9 juillet 2014].

30. Idem.

31. Ulises Carrión, « Other Books » (1986), *Quant aux livres, op. cit.*, p. 99.

32. Ed Ruscha, « ...Une sorte de "hein?" », art. cit., p. 81.