
L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique

*Portarum quisquis attollere quæris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem*¹
Abbé Suger

I. Le livre d'artiste

C'est dans la pratique du livre d'artiste - telle est du moins l'hypothèse qui fonde les activités autour du livre d'artiste à l'université de Rennes 2 - que sont posés aujourd'hui les termes d'un débat déterminant pour l'avenir de l'art. C'est à ce titre que le phénomène du livre d'artiste est un objet capital de la recherche universitaire sur l'art.

Là, en effet, les interrogations peuvent être formulées en dehors des crispations et des pressions, celles notamment du marché de l'art qui, depuis la fin du XIX^e siècle - mais avec une nouvelle vigueur aujourd'hui - voudrait imposer à l'artiste un rôle d'entrepreneur² et de fournisseur de marchandises de luxe. À l'époque de la naissance de l'impressionnisme, écrit sans ambages Gérard Monnier, « la nouvelle puissance économique du marché [...] s'exerce sur le public, mais aussi sur les artistes³ ». C'est dans ce contexte équivoque - qui mériterait aujourd'hui une vraie mise au point, une *Auseinanderzetzung*⁴ - de pressions favorablement accueillies par les artistes et de leur complicité résistante avec le marché qu'est né l'art moderne, et avec lui l'actuelle conception du livre de bibliophilie, l'antithèse de ce qu'un siècle plus tard deviendra le livre d'artiste. Pas d'équivoque donc quant à son émergence : « Le marchand devient une sorte de directeur artistique, qui conseille les artistes, continue Gérard Monnier, [...] et qui les oriente vers de nouvelles activités, comme l'illustration des livres de bibliophilie [...] qui correspondent à de nouveaux débouchés commerciaux⁵ ». L'ambiguïté de l'aspect décoratif de l'art, que celui-ci a tenté à plusieurs reprises de transformer en fétiche d'une religion esthétique, vient aussi de là : « Une extrême abondance de capitaux errants qui cherchaient à s'investir [...] et [qui] cherchaient un refuge [...] fut d'un grand profit pour les littérateurs et les artistes, écrit Henri Lefebvre. Le boom sur les tableaux, sur les livres rares et les éditions de luxe commence en même temps qu'un renouveau du snobisme peu après 1900⁶. »

Certes, toute critique du marché se voit aujourd'hui accusée d'angélisme, car le marché, dit-on, constitue depuis toujours, sous diverses formes, la réalité invisible de l'art. Mais, précisément, le livre d'artiste offre la possibilité d'expérimenter un autre rapport au marché, celui du livre, qui a sa réalité, son histoire et ses règles, qui ne sont pas du tout les mêmes que celles du marché de l'art. Le marché du livre peut donc être un modèle expérimental pour un autre marché de l'art. Ainsi peut-on formuler une première définition, *politique*, du livre d'artiste : autant la bibliophilie est une pratique du livre selon les principes du marché de l'art, autant le livre d'artiste est une pratique de l'art selon les principes de la culture du livre. En clair : le livre de bibliophilie doit être rare pour être cher, le livre d'artiste est multiple pour être un instrument démocratique de l'art. Pour assurer des prix rationnels et raisonnables des livres sur le marché, on les protège de la spéculation par la loi dite « Lang » de 1981, en ouvrant ainsi une brèche dans la doctrine de la libre concurrence du marché capitaliste. C'est un aveu et un enjeu : aux tentatives récentes de colmater cette brèche, tentatives émanant notamment de la droite au pouvoir

et de la commission de Bruxelles, le livre d'artiste oppose son élargissement aux œuvres d'art.

Le livre d'artiste invite également à une nouvelle alliance de l'art avec la large sphère de la technologie et de l'industrie, et par conséquent de l'économie, sur d'autres bases que celles que l'on pratique massivement de nos jours, à savoir le *sponsoring*, le *marketing*, le *trade mark image*, etc. Le livre d'artiste applique une démarche sélective par rapport aux technologies, à l'aide du critère de l'*utilité* au service des valeurs humanistes que l'art partage traditionnellement avec la culture du livre. Le livre - ainsi que le livre d'artiste - est sans aucune ambiguïté un objet de fabrication industrielle, et ce, depuis l'emploi de la presse à caractères mobiles, devenue de nos jours une rareté, jusqu'à la révolution de l'imprimerie par les technologies numériques, en passant par l'utilisation de la photocopieuse « Xerox ». Le statut de l'œuvre étant toujours tributaire des conditions de sa production, le livre d'artiste oblige à repenser la théorie esthétique, fondée sur l'antique conception de la *technè*. Le livre d'artiste cherche à rendre compatibles des idées ou des projets d'art avec les conditionnements économico-matériels du processus de production industrielle ou semi-industrielle du livre ; s'effondrent alors les conceptions de l'« acte créateur » à la fois comme travail nécessairement manuel et comme effet de l'inspiration. Du point de vue de la *technè*, on peut donc formuler une deuxième définition. Assumant la logique de la reproductibilité, le livre d'artiste est comme tout autre livre : un objet d'usage quotidien, industriel et multiple, doté d'un dispositif matériel de pages pliées et/ou reliées pour rendre remarquablement accessible le contenu qu'il porte, images aussi bien que texte.

Une troisième définition, *esthétique*, doit insister par conséquent sur le fait que le livre d'artiste ne consiste pas à reproduire des peintures (gravures, dessins, photos, etc.) et/ou des poèmes (ou d'autres textes) sur le support livre, mais qu'il implique *une autre façon de faire de l'art*, qui, précisément, rend caduques les « spécialités » artistiques : peinture, photographie ou poésie ; le livre n'est pas non plus une forme dont pourrait s'inspirer le sculpteur, comme l'ont fait Claes Oldenburg, Jasper Johns ou Jonathan Borofsky. Le livre est une pratique et une culture, et la définition *esthétique* du livre d'artiste doit par conséquent être en même temps *historique*, c'est-à-dire prendre en compte les usages contemporains du livre. En effet, en devenant livre, l'œuvre se dote de sa structure à la fois matérielle et « péritextuelle », ainsi qu'on va le voir.

La structure matérielle du livre fait éclater l'unité formelle de l'œuvre, censée être appréhendée dans sa totalité d'un seul point de vue. Or, le livre cache bien plus qu'il ne montre à un seul regard ; il invite à ajouter le geste, à « aller voir » la face cachée de chaque feuille - feuilletter le livre ou tourner les pages -, à agir sur son dispositif pour enclencher la ou les lecture(s). Le pli du papier, qui fonde cette structure, n'est pas simplement une forme plastique, car en tant que forme, sans le mouvement induit par le lecteur - sans le lecteur -, « est-ce qu'un livre existe ?⁷ » L'unité de l'œuvre n'est plus à construire à travers les formes plastiques seules, car elle doit être recherchée dans le projet d'ensemble où les formes sont intégrées à la matérialité dynamique du livre, irréductible aux formes plastiques.

Au cours d'une longue histoire qui commence avec l'invention du *codex* (cahier de pages pliées) au début de notre ère, et qui est pratiquement achevée avant l'invention par Gutenberg de l'imprimerie vers 1450, le livre, dispositif matériel, s'est doté d'un certain nombre d'éléments (titre, nom d'auteur, dédicace et

épigraphe, etc.) ou d'instruments (table des matières, foliotation, typographie, index, colophon, etc.), qui forment la structure « péritextuelle » du livre. Le terme « péritexte » a été proposé par Gérard Genette pour désigner tous les éléments textuels autres que le texte « idéal » du livre, mais contenus *dans* le livre⁸, qui, pour les uns, précisent le contexte de sa production et de son inscription dans un horizon historique ou culturel, pour les autres, permettent d'en explorer avec efficacité le contenu ; je l'adopte, faute de mieux, en y adjoignant toutefois l'incontournable dimension visuelle, passée sous silence par le théoricien de la littérature. Pour l'œuvre d'art, cette structure péritextuelle du livre est une aubaine ! En adoptant la forme du livre, l'œuvre porte en elle non seulement les éléments du contexte de sa conception, de sa production et de son inscription, mais encore un dispositif d'autoréflexivité spécifique, susceptible de fournir aussi bien un commentaire de l'artiste (certes, souvent sous une forme qui reste à interpréter) que les instruments de l'exploration de son contenu⁹. Faire de l'art autrement, c'est donc miser sur une possibilité forte, mais pas tout à fait nouvelle, de lire l'art comme on lit les livres, en dépassant (au sens hégélien d'*Aufhebung*) les formes vers les idées, les concepts, les pensées, etc. Le livre d'artiste apprend à lire l'art : « Learn to read art » est une remarquable injonction de Lawrence Weiner, un des pionniers du livre d'artiste. Dans ce contexte, on peut comprendre la position de certains artistes, comme Peter Downsbrough par exemple, qui refusent de parler de « livres d'artistes », leur préférant simplement la dénomination « livres¹⁰ », pour souligner l'identité du livre et de l'œuvre dans cette pratique de l'art.

Il faut donc clairement opposer cette façon d'aborder l'art, qui s'appuie sur le livre comme objet d'usage quotidien, à une vénération vouée au livre comme objet fétiche : précieux, rare et irremplaçable dans son unicité. Cet amour particulier du livre, si bien disséqué par Gustave Flaubert dans la « Bibliomanie », n'est pas sans rapport avec une certaine conception de l'expérience esthétique à laquelle s'oppose précisément le livre d'artiste, qui adopte la lecture comme nouveau modèle de l'expérience esthétique. « Oh ! il était heureux, cet homme (Giacomo, le libraire) ; heureux au milieu de toute cette science, dont il comprenait à peine la portée morale et la valeur littéraire ; il était heureux au milieu de tous ces livres, promenait ses yeux sur les lettres dorées, sur les pages usées, sur le parchemin terni. Il aimait la science comme un aveugle aime le jour. / Non ! ce n'était point la science qu'il aimait, c'était sa forme et son expression. Il aimait un livre, parce que c'était un livre ; il aimait son odeur, sa forme, son titre. Ce qu'il aimait dans un manuscrit, c'était sa vieille date illisible, les lettres gothiques, bizarres et étranges, les lourdes dorures qui chargeaient les dessins ; [...] c'était ce joli mot *finis*, entouré de deux Amours portés sur un ruban, s'appuyant sur une fontaine, gravés sur une tombe, ou reposant dans une corbeille entre les roses et les pommes d'or et les bouquets bleus¹¹. »

Une quatrième définition du livre d'artiste, enfin, - étant entendu que ces définitions doivent être considérées comme complémentaires les unes des autres -, définition que l'on pourrait désigner comme *culturelle*, voire *socio-culturelle*, met les points sur les « i » en précisant que cette autre façon de faire de l'art implique une réflexion sur une autre place pour l'art dans la société, une autre conception de la société donc, et par conséquent un autre type de rencontre avec l'art : une autre culture de l'art. Cette autre *place* pour l'art est délibérément écrite au singulier. Certes, on pourrait parler de *lieux* alternatifs - librairies

et bibliothèques notamment - où le livre d'artiste trouverait naturellement sa *place*. Ainsi s'exprime par exemple Allen Ruppersberg, un autre artiste parmi les pionniers : « J'étais également très attaché à rendre l'œuvre d'art plus accessible, dit-il. Lorsque j'ai commencé à concevoir des livres, c'était dans l'optique de les vendre aussi bien en librairie que dans les galeries¹² » ; Dick Higgins, artiste et éditeur, fondateur en 1964 de Something Else Press, comptait mettre ses livres sur les rayons du supermarché. Mais en réalité, la librairie et la bibliothèque, aussi bien publique que personnelle, ne sont que des relais à partir desquels les livres se diffusent pour trouver leur *place* partout, y compris dans les non-lieux qui se multiplient dans le monde d'aujourd'hui : les bus et les trains, les pauses déjeuner et les cafeterias, les plages et la salle d'attente, etc. Avec le livre d'artiste, c'est simplement la vie de tous les jours qui devient une nouvelle *place* pour l'art, même dans ses non-lieux.

Les premiers livres d'artistes, correspondant à la conception ainsi exposée, sont apparus au début des années soixante du siècle dernier¹³. Cinquante ans après, et ce, en seulement trois ou quatre ans, le marché de l'art a multiplié par cent, mille ou plus les prix de ces premières publications, initialement vendues quelques dollars à peine. Depuis quelques années aussi, les amoureux des livres de luxe ont commencé à désigner comme « livre d'artiste » l'objet qui depuis un siècle portait d'autres noms : livre de bibliophilie, livre illustré, livre de peintre¹⁴ ; cela brouille souvent les cartes dans les discussions. Mais le livre d'artiste lui-même continue à être l'objet de disputes passionnées. Lors de débats publics, il est courant d'entendre des accusations démesurées à son sujet. « Livre pour analphabètes », disait il n'y a pas longtemps le directeur d'une célèbre bibliothèque, comme si le livre comme support de l'art lui faisait perdre toute aptitude esthétique. « Souci académique de tout définir », écrivait une critique parisienne, comme si son objectif était d'occulter la différence entre le marché de l'art et le marché du livre. Et pourtant rien ne semble de nos jours menacer en quoi que ce soit la position écrasante du marché dans la pratique de l'art, mis à part les excès du marché lui-même. Cette situation paradoxale donne à réfléchir. En épousant la pratique du livre, l'art - qu'on ne croit plus porteur d'une fonction critique - provoque encore un vrai scandale. Non pas un scandale spectaculaire, arrangé par les médias, non pas un scandale moral d'un érotisme obscène, toujours facile à susciter, mais un scandale qui met en crise le sens de l'art même. En contestant les drapeaux qui se croient hors du temps, les livres d'artistes sèment des troubles symboliques, car pour renouveler le sens de l'art, ils explorent ses fondations - politiques, techniques, esthétiques et sociales. La pratique du livre d'artiste - elle-même, comme on va le voir, assimilable à une forme de recherche - est donc un objet de recherche universitaire, défini ci-dessus dans ses quatre perspectives ; objet au demeurant passionnant dans la mesure où cette pratique enveloppe - c'est précisément l'hypothèse qui oriente nos travaux -, des projets alternatifs pour l'art à venir¹⁵.

II. Les recherches en art et par l'art

Proches en cela de l'« anthropologie de la surmodernité », nos travaux de recherche ont une particularité épistémologique que Marc Augé a saisie dans toute son acuité : « C'est l'avantage de travailler au présent, écrit-il, - modeste compensation à l'avantage essentiel qu'ont toujours les historiens : ils connaissent la suite¹⁶. » C'est dans ce sens premier que, dans les recherches sur l'art, il faut suivre le précepte cartésien *Iarvatus prodeo*¹⁷.

L'art avance toujours masqué, car il est porteur d'un sens que personne ne maîtrise et dont seule l'histoire qui vient peut actualiser le potentiel. C'est dire que l'art ne se laisse pas résorber par le spectaculaire, et donc ramener à l'histoire des images, car il ne sert jamais celui qui pense être servi¹⁸, tandis que le spectaculaire est sans arrière plan. Un animateur célèbre de télévision, lorsqu'il se permet une plaisanterie, ajoute : « C'est au second degré. » De même que la recherche scientifique digne de ce nom mise sur des hypothèses ouvertes, l'art mise sur des valeurs dont la réalisation n'est pas acquise d'avance. Dans *La Condition postmoderne*, bilan des savoirs scientifiques à la fin du XX^e siècle, Jean-François Lyotard souligne le rapprochement des procédures scientifiques avec les démarches depuis longtemps expérimentées par l'art. « L'activité différenciante, ou d'imagination, ou de paralogie dans la pragmatique scientifique actuelle, écrit-il, a pour fonction de faire apparaître ces méta-prescriptifs (les "présupposés"), et de demander que les partenaires en acceptent d'autres. La seule légitimation qui rende recevable en fin de compte une telle demande est : cela donnera naissance à d'autres idées, c'est-à-dire à de nouveaux énoncés¹⁹. » Ces mécanismes sont en effet bien connus des artistes. Des *readymades* de Marcel Duchamp on ne demande pas s'ils sont vrais ou faux, car leur légitimité repose sur un nombre toujours croissant d'œuvres et de réflexions qu'ils continuent à susciter.

Les recherches universitaires menées dans notre établissement autour du livre d'artiste reposent donc sur une articulation étroite de la recherche en art et par l'art. En effet, depuis plusieurs décennies se manifeste en art, et ce, de diverses manières, le rapprochement avec la recherche. La capacité de l'art à produire des connaissances de la réalité - connaissances poétiques ? politiques ? pratiques ? il conviendrait de le déterminer - n'est plus aujourd'hui sujette à caution. Dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Lyotard met en évidence le « pouvoir de réflexion » de l'art, ainsi que l'importance des avant-gardes - non pas certes pour la production des savoir-faire et des savoirs - mais pour la compréhension de la complexité croissante de la réalité qu'elles explorent du point de vue de la perception et des « sensibilités (visuelles, auditives, motrices, langagières)²⁰ ».

À l'époque où sont édités les premiers livres d'artistes, Ad Reinhardt, peintre sans doute le plus radical de l'histoire, rêve d'une implantation de l'art au sein de l'université : « La prochaine révolution verra l'académie universitaire d'art s'émanciper des fantasmes du marché et se constituer comme "centre de la prise de conscience et d'une pratique de la conscience" ; elle verra se former un Ministère d'art comme principal soutien de l'art insoutenable²¹. » Au même moment, le critique d'art de *The New Yorker*, Harold Rosenberg, met en rapport le livre comme support de l'art et la recherche, qui selon lui prend de plus en plus de place dans la pratique artistique. Dans l'article intitulé « La désesthétisation de l'art », il constate d'une part l'évolution de l'art vers la production des connaissances (« la fonction de l'art à notre époque n'est pas de satisfaire les sens, mais d'effectuer une recherche fondamentale dans l'art et la réalité²² »), et d'autre part son évolution vers la pratique du livre (une bonne partie de la production artistique de l'époque était, selon lui, « essentiellement de l'art pour le livre²³ »). Plus récemment, Peter Downsbrough, artiste dont le travail a été présenté au Cabinet du livre d'artiste en automne 2009 et auteur d'une soixantaine de livres, perçoit ce rapport d'une manière analogue. « Il y a une séparation, constate-t-il : d'un côté, le marché fait la pop star, l'art star ; de l'autre, les artistes qui travaillent, qui

font une recherche. L'art, pour moi, devrait être un espace de recherche. Je crois que c'est très difficile d'être art star et de faire de la recherche en même temps. Malheureusement, on n'a pas un système dans l'art comme dans la science où les gens sont soutenus par l'université par exemple pour travailler ; où ils ont le temps de vivre tranquillement, de quoi manger, de quoi payer le loyer sans problèmes le lendemain matin et où ils peuvent aller chaque jour faire leurs recherches²⁴. » L'université peut donc jouer le rôle d'un laboratoire et d'un lieu alternatif de l'art, à condition toutefois qu'il se reconnaisse dans les principes traditionnels de l'université : la liberté d'expression, l'exigence intellectuelle, la curiosité studieuse, les valeurs non instrumentales et humanistes de la recherche.

Cette réactualisation du rapport de stimulation réciproque de l'art et de la recherche scientifique, instauré à la Renaissance, mais portant cette fois-ci non plus sur les mathématiques, mais sur les sciences humaines, crée un contexte inédit, dont l'enjeu n'est pas seulement la production des savoirs - quoiqu'elle joue ici un rôle fondamental -, mais aussi l'expérimentation des solutions pour l'avenir de l'art. C'est une vieille revendication des sciences humaines, en effet, de considérer que leur rôle ne se limite pas à la production des savoirs, mais qu'elles travaillent également à leur *application*, en préparant l'avenir. « Personne ne songe à s'étonner, écrit Henri Lefebvre à la sortie de la seconde guerre, qu'une théorie physique, qu'une loi chimique ou biologique trouve des applications dans l'industrie. Rien ne semble plus naturel. Pourquoi en serait-il autrement dans le domaine historique et social²⁵ ? » Les travaux universitaires sur les livres d'artistes se développent à Rennes 2 dans ces trois dimensions indissociables : dimension scientifique (production des connaissances, archivage des pratiques et recherches portant sur leur évolution, révision des théories esthétiques, réflexion sur les alternatives culturelles de l'art, etc.), dimension artistique (publication de livres d'artistes, présentation de travaux récents et historiques, notamment au Cabinet du livre d'artiste, travail avec les artistes, recherches artistiques, etc.), dimension pédagogique (application des deux autres dimensions à la formation des étudiants et à la réflexion sur les nouvelles modalités d'être artiste, exploration des hypothèses pour l'art à venir, etc.). Il s'agit donc de travaux qui sont corrélativement la production des savoirs théoriques et leurs applications à la réalité de l'art : à ses pratiques, aux dispositifs qui organisent leurs mises en rapport avec le public, à la création de fonds d'archives, à la transmission des savoirs artistiques, etc.

Nous concevons la recherche en esthétique comme exploration de cette « portée philosophique » de l'art par rapport au monde d'aujourd'hui, que lui suppose Jean-François Lyotard²⁶, pour explorer les sujets, les objets et les projets portés par les livres d'artistes.

III. « Sans niveau ni mètre »

Le Cabinet du livre d'artiste (CLA) « Sans niveau ni mètre », dont l'idée remonte au début des années 2000, est un dispositif de lecture proposant en libre accès un fonds de près de 1000 livres. Ce lieu est la devanture des diverses activités menées autour du livre d'artiste à notre université depuis une dizaine d'années ; « devanture » est précisément le mot que Louis Aragon utilise dans *Le Paysan de Paris* lorsqu'il parle d'expositions dans les vitrines de libraires et d'éditeurs, « où l'on peut consulter à son aise les revues sans les acheter. Aussi y voit-on fréquemment stationner des gens jeunes qui lisent en soulevant les pages non coupées²⁷ », écrit-il.

Depuis 2000, plus d'une trentaine de livres d'artistes ont été publiés dans le cadre du programme intitulé Éditions Incertain Sens. Depuis 2002, une formation portant sur les publications d'artistes et les pratiques éditoriales est dispensée aux étudiants en Arts plastiques ; d'autres cours sont proposés également à l'ensemble des publics de Rennes 2. Mais les travaux de recherche ont démarré pour de bon en 2003 avec la mise en place du séminaire interuniversitaire « Papier en action », organisé en collaboration avec l'université de Paris I (deux colloques internationaux et de nombreuses journées d'études). Plusieurs thèses de doctorat sont engagées sur ce terrain, certaines ont été soutenues ; des expositions à caractère historique et pédagogique ont été organisées dans leur cadre, notamment « Un art de lecteur ²⁸ » et « Revues d'artistes : une sélection ²⁹ ». Un certain nombre de publications strictement scientifiques ont été réalisées, notamment un numéro de la *Nouvelle Revue d'esthétique* (P.U.F.), intitulé « Livres d'artistes : l'esprit de réseau » (n° 2, 2008), préparé par Anne Mœglin-Delcroix (Paris I) et Leszek Brogowski (Rennes 2), ainsi que le catalogue « Revues d'artistes : une sélection » (264 pages), préparé par Marie Boivent. En 2007 enfin, le programme de recherche sur les publications d'artistes a été officiellement reconnu par le ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche dans le cadre du laboratoire « Arts : pratiques et poétiques ».

Le CLA a été réalisé par Bruno di Rosa, artiste-écrivain, dont les Éditions Incertain Sens ont publié en 2005 *Le Carnet bleu. Livre 31* (fac-similé et transcription). En privilégiant *l'esthétique du bricolage et de la récupération* pour le mobilier du Cabinet, l'artiste s'est non seulement adapté à la donne budgétaire, mais encore il a ainsi proposé une métaphore du livre d'artiste comme un « montage » qui s'adapte aux conditions matérielles modestes, en y trouvant des réponses intelligentes et débrouillardes. La pratique des Éditions Incertain Sens vérifie cette métaphore ; l'histoire du livre d'artiste aussi. Les premiers livres de 1962 sont de ce genre : *La Topographie anecdotée du hasard* de Daniel Spoerri a été un arrangement financier, *Dagblegt Bull* et autres livres de Dieter Roth un bricolage technique, *Moi, Ben je signe*, enfin, « sous cette forme modeste, bricolée, est en lui-même un exemple de réconciliation de l'art et de la vie [...]. En effet, écrit Anne Mœglin-Delcroix, sous la couverture de papier maïs, papier destiné à l'origine à emballer des frites, les feuillets, en papier gris de boucherie dans la première édition, comportent des textes ronéotés (déclarations, manifestes, projets artistiques, fragments d'autobiographie, de catalogue raisonné, etc.), et des objets réels collés, tels un disque, une lame de rasoir, un sachet en papier qui se déplie, une étiquette de vin, une carte postale, etc.) ³⁰ ». Lorsque, en septembre 2009, après deux années passées au Lycée Victor et Hélène Basch à Villejean, le Cabinet s'est installé dans le bâtiment ÉRÈVE de l'université, Bruno di Rosa l'a recouvert de peinture dorée. L'effet est éblouissant, certes, mais on aurait envie de dire, comme l'abbé Suger dans l'inscription qu'il a fait graver sur le portail de la basilique de Saint-Denis, et que nous rappelons en exergue : « Qui que tu sois qui cherches à exalter l'honneur de ce portail, ne dirige pas ton regard vers l'or ou la dépense, mais vers le travail de l'ouvrage. » En effet, le bricolage du mobilier n'a point disparu sous l'apparence dorée, ce qui constitue un avertissement esthétique, exactement comme celui de l'abbé Suger : le chemin peut être court entre une condition modeste revendiquée comme telle et la splendeur de la reconnaissance. Mais Bruno di Rosa évite le danger, car dès l'origine, son œuvre s'est mise au service du livre et de la lecture. On pourrait

même réécrire ainsi la pensée de l'abbé Suger : *Aurum nec sumptus, librorum mirare laborem* - « Ne dirige pas ton regard vers l'or, mais vers le travail des livres ³¹. » L'aspect doré du Cabinet crée finalement une agréable et douce ambiance d'intimité qui convient bien à la lecture et produit de surcroît une rupture, que nous revendiquons, avec le *white cube* et son idéologie de l'œuvre comme objet absolu.

Le Cabinet du livre d'artiste se propose de réactualiser la tradition des petites bibliothèques publiques, qui ont proliféré à partir du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e, sous le nom, précisément, de « cabinets de lecture ». En tant que dispositif de lecture - ouvrage de Bruno di Rosa -, le Cabinet « Sans niveau ni mètre » suggère le dépassement du statut esthétique de l'art : les formes sont ici surplombées par le sens, l'or et la splendeur par le travail des livres. La lecture comme nouveau modèle esthétique est la contribution du livre d'artiste au processus de désesthétisation de l'art, qui a commencé avec l'Internationale situationniste et s'est poursuivi avec Fluxus et l'art conceptuel ; ces deux dernières références sont en effet considérées par Anne Mœglin-Delcroix, spécialiste incontestée de l'histoire du livre d'artiste, étroitement associées à nos travaux, comme sa double racine.

Œuvre au service d'autres œuvres, le Cabinet a été intitulé par Bruno di Rosa : « Sans niveau ni mètre », titre repris d'ailleurs pour le journal du CLA. Dorée, cette formule travestie est un clin d'œil d'une part à la condition des artistes d'aujourd'hui - désarrois pour certains - qui n'ont plus ni absolu, ni maîtres, d'autre part à l'attitude bricoleuse et débrouillarde face à la vie, que le livre d'artiste reprend à son compte ; c'est aussi une allusion à la propre histoire du CLA en tant qu'œuvre. Trois noms propres donc - « Éditions Incertain Sens », « Papier en action », « Sans niveau ni mètre » - comme autant de revendications : celle du sens, d'abord, comme incertain et fuyant, qu'il faut sans cesse reconquérir ; celle de l'œuvre, ensuite, ainsi que de sa lecture, comme action et non pas comme objet ou comme travail (ni simple processus, ni non plus idée désincarnée) ; celle de l'art, enfin, comme rationnellement rebelle et avançant masqué ³², car c'est de cette manière seulement que les idées peuvent voyager à travers le temps à l'époque de la récupération généralisée.

Dans le premier catalogue des Éditions Incertain Sens, publié à l'occasion de la présentation de celles-ci à la Bibliothèque nationale de France en 2003, le livre à venir de Laurent Marissal a été annoncé par un dessin au fond duquel se dissimulent les quatorze lettres de « *larvatus prodeo* ». *Pinxit* est en effet le récit d'un travail que l'artiste a réalisé entre 1997 et 2003 dans l'environnement du Musée Gustave Moreau où il a été employé comme surveillant. Passer inaperçu a été la condition non seulement de son projet consistant à investir son lieu de travail, mais encore de sa réussite artistique, dans la mesure où celle-ci ne résidait pas dans la reconnaissance de l'artiste par l'institution, mais dans le recouvrement de son existence en tant qu'artiste. Geste lucide et précurseur : la redéfinition de la réussite artistique s'impose aujourd'hui non seulement aux artistes, mais à toute la société. Puisque Laurent Marissal a été le premier artiste dont le travail a été présenté au CLA, nous avons par jeu conçu les premiers cartons d'invitation comme autant de lettres que comporte cette formule-manifeste de l'art, *larvatus prodeo*, traduite en français. La preuve en a été faite ; les cartons sont donc reproduits à la première page de ce catalogue.

L'ensemble des activités autour du livre d'artiste à Rennes 2 doit être considéré comme un tout indivisible : la production des connaissances et l'expérimentation artistique sont deux aspects

d'un même processus. Le travail de recherche se nourrit ici directement de la pratique artistique, de la rencontre avec le public, du travail avec les artistes, et surtout, *last but not least*, de l'expérience du chercheur en tant qu'éditeur de livres d'artistes³³. Les présentations thématiques de documents, réalisées dans les vitrines et sur les panneaux du Cabinet par sa coordinatrice, Aurélie Noury, constituent autant d'explorations de nouveaux territoires de recherche portant sur des formes imprimées de l'art, territoires où se sont jusque là cachés des objets et des phénomènes inédits, tels les cartons d'invitation³⁴ (lorsqu'ils sont réalisés par les artistes eux-mêmes et envoyés parfois à des milliers d'exemplaires à d'heureux collectionneurs-d'art-malgré-eux), tels les inserts dans des journaux quotidiens ou des revues³⁵, qui sont une véritable « insertion » de l'art dans la vie de tous les jours. D'autres présentations de ce type sont à l'étude : les tampons d'artistes ou les œuvres et travaux dont la forme définitive est portée par la photocopie.

Les échanges entre l'art et la recherche permettent de rappeler à l'art que, s'il veut se concevoir comme une forme de recherche, il est soumis à l'exigence du progrès des connaissances, et à la recherche qu'elle contribue à élaborer les projets pour l'avenir de l'art. En faisant en 1980 un premier bilan, à la fois réaliste et enthousiaste, de la pratique du livre d'artiste, Kate Linker ne semblait pas songer au *larvatus prode* ; concernant l'achat de livres d'artistes, le soutien des bibliothèques universitaires, écrit-elle, « est tellement important (la catégorie "acquisitions diverses" permettant toutes sortes d'achats) qu'Ingrid Sischy affirme même que "l'entrée" du livre [d'artiste] dans la société pourrait bien se faire par la petite porte du monde académique³⁶ ».

Sur la porte d'entrée du Cabinet, là où Peter Downsbrough a inscrit le mot *HERE*, à cheval sur les deux battants, nous pourrions donc ajouter : *Aurum nec sumptus, opus mirare librorum* : ne dirige pas ton regard vers l'or, mais vers le travail des livres.

Leszek Brogowski

1. Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures, edited, translated and annotated by Erwin Panofsky, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1948, p. 46. Pour la traduction, lire cet éditorial jusqu'au bout.

2. Le livre du sociologue Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste au travail : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, coll. « La république des idées », 2002, est un éloge du marché capitaliste et une tentative idéologique de récupérer l'artiste comme entrepreneur-modèle ; ce livre instructif suggère, plus qu'il ne le dit, son sens : c'est l'entrepreneur capitaliste qui sera l'artiste de demain. La disparition de l'art est donc la perspective envisageable de cette fusion de l'art et du marché.

3. Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1999, p. 276.

4. Ce terme, qu'on pourrait traduire par : « faire les comptes », mais aussi « s'expliquer » ou même « se battre contre », a été utilisé par Friedrich Nietzsche lorsqu'il « s'expliquait » avec Schopenhauer dans son célèbre « écrit polémique » : *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Berlin, Wilhelm Goldmann, 1983, « Vorrede » 5, p. 11.

5. Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France, op. cit.*, p. 276.

6. Henri Lefebvre, *La Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947, p. 9.

7. Roger Chartier, *Le livre en révolutions*, Paris, Textuel, 1997, p. 153-154.

8. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002, p. 11.

9. Des exemples très concrets peuvent être évoqués ici : les renvois entre divers chapitres dans *Des Illusions ou l'invention de l'art. Un livre d'Alain Farfall*, conçu et mis en page par Hubert Renard (Éditions Incertain Sens, 2008), ou *Notes pour un dictionnaire de l'économie oxo et pour un dictionnaire des reliefs oxo* de Pascal Le Coq, qui proposent l'index des no-

tions mises en œuvre par l'artiste, définies une fois dans un discours « économique » et une autre fois dans un discours artistique (publiées par l'artiste, n.d.).

10. Cf. David Platzker, « Peter Downsbrough. The Published Books » : <http://www.specificobject.com/projects/downsbrough/>. La limite de cette position se dessine toutefois dans certains usages où il est difficile de la maintenir ; on ne peut par exemple, sans induire le public en erreur, remplacer le nom du Cabinet du livre d'artiste par le « Cabinet du livre ».

11. Gustave Flaubert, « Bibliomanie. Conte », in *Œuvres complètes, I : Œuvres de jeunesse* [1836], Paris, nrf / Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 162.

12. Allen Ruppersberg, « Entretien » avec Frédéric Paul, in *Books, Inc.*, Limoges, FRAC Limousin, 1999, p. 97-98.

13. Anne Mœglin-Delcroix, « 1962 et après. Une autre idée de l'art », in *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 359-360.

14. Voir : Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place / BNF, 1997, p. 41 et suiv.

15. Le colloque qui aura lieu les 18, 19 et 20 mars 2010 à l'université Rennes 2 Haute Bretagne, co-organisé avec l'université de Paris I - Panthéon Sorbonne dans le cadre du séminaire interuniversitaire « Papier en action », s'intitule précisément : « Le livre d'artiste : quels projets pour l'art ? » (*Ideas for the future of art*).

16. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 23.

17. René Descartes, « Cogitationes privatae », in *Œuvres de Descartes*, volume X, éd. Charles Adam et Paul Tannery, Paris, Vrin, 1996, p. 213.

18. Voir par exemple : Louis Marin, *Le Récit est un piège*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990.

19. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 105.

20. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, coll. « Livre de poche. Biblio essais », 1993, p. 120.

21. Ad Reinhardt, « The Next Revolution in art » [1964], in *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, edited by Barbara Rose, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 62.

22. Harold Rosenberg, « La désesthétisation de l'art », in *La Dé-définition de l'art*, trad. C. Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 33-34.

23. *Ibidem*, p. 32.

24. « Peter Downsbrough, une présence discrète. Propos recueillis par Patrick Bougelet, Denis-Laurent Bouyer et Yves Brochard à Bruxelles le 7 avril 1990 », *Sans titre*, n° 10, avril-juin 1990, n. p.

25. Henri Lefebvre, *Pour Connaître La Pensée de Marx*, Paris, Bordas, 1947, p. 20.

26. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants, op. cit.*, p. 120.

27. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 27.

28. Commissaire Yann Sérandour, Galerie Art & Essai, Université de Rennes 2 Haute Bretagne, du 16 mars au 15 avril 2005.

29. Commissaire Marie Boivent, Galerie des Urbanistes, Fougères / Cabinet du livre d'artiste, Rennes / Lendroit Galerie, Rennes, du 8 novembre au 19 décembre 2008.

30. Anne Mœglin-Delcroix, « 1962 et après. Une autre idée de l'art », *loc. cit.*, p. 359-330.

31. Merci à Philippe Guérin pour la traduction du latin, ainsi que pour les variantes de cette belle formule.

32. La lecture que nous faisons de ce principe cartésien s'oppose ainsi à celle qu'en fait Jean-Luc Nancy dans *Ego sum* (Paris, Flammarion, 1979, p. 61 et suiv.), comme « sans niveau ni mètre » s'oppose à son *pro Deo*.

33. Je m'explique longuement à ce sujet et l'illustre pas maints exemples dans : « Voir le livre, voir le jour. Comment j'ai fabriqué et lu certains de 'mes' livres », in *Le livre et l'artiste, Le mot et le reste*, coll. « Formes », Marseille, 2007, p. 153-188.

34. Du 6 mars 2008 au 7 mai 2008.

35. Du 21 janvier 2010 au 16 mars 2010.

36. Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif », Nouvelle revue d'esthétique, n° 2, 2008, p. 17.