

UN LIVRE EST UN LIVRE EST UN LIVRE...

Quelques livres d'artistes contemporains à l'épreuve de la lecture de l'art

Le livre d'artiste serait un livre limite, un livre approprié par l'art et donc, déjà, presque plus un livre. Vendu dans les librairies spécialisées et presque au titre d'œuvre, exposé, conservé à part par les institutions muséales, il semble enjamber la frontière de la définition de ce qu'est un livre. Pourtant, le livre référence, celui qui s'oppose à lui comme modèle à détourner, le roman, l'essai, le manuel ne connaît-il pas une incarnation (une pagination) moins essentielle ? Il n'y aurait peut-être pas, en effet, de « livres d'écrivain » ou de « livres de philosophe », seulement des textes. Quand les écrivains écrivent des lignes, les artistes font des livres d'artiste. Doit-on voir là une distinction qui fait privilégier par ces derniers le contenant par rapport au contenu ? Le livre d'artiste n'est pas le livre d'un artiste, mais quelque chose de plus particulier, que le génitif d'appropriation définit dans sa limite plutôt que dans sa classe. Cette insistance sur l'autorité et sur l'auteur contredit toute idée de destination, d'un livre « pour », et semble sous-entendre une lecture hermétique. Le livre d'artiste, dans son autorité redondante, se voit souvent qualifié de transgressif, traversant la frontière entre ouvrage et œuvre. Quand le livre peut se faire objet, son intégrité est-elle menacée par l'artiste dans un assaut iconoclaste dont on le saurait bien capable ? Une typologie du livre d'artiste, inscrite dans une chronologie de son apparition, devient nécessaire afin de saisir le degré de résistance du concept de livre à sa matérialisation artistique.

Le livre d'artiste recoupe aujourd'hui une réalité précise qui n'est pas, ou peut-être n'est plus, celle du livre illustré – beau livre que l'artiste ne s'approprie pas mais, comme son nom l'indique, illustre –, ni celle du carnet d'artiste, sous-genre du journal, du livre de peintre ou encore du catalogue, ouvrages dans lesquels le texte occupe encore une place centrale. Pourtant, toute velléité d'établir une définition stricte se heurte au caractère protéiforme de notre objet – objet intellectuel et non matériel comme nous serons amenés à le préciser. Il est en effet parfois livre unique, parfois multiple, numéroté au même titre que le multiple d'une œuvre, ou publié comme un « vrai » livre, soumettant son caractère

artistique à la reproductibilité technique de l'imprimerie. Plus qu'un format ou qu'un habitacle, il n'est pas un recueil d'estampes ou de reproductions d'œuvres extérieures et originales. On peut alors se demander si le livre reste support de l'art en termes traditionnels, ou bien s'il connaît une nouvelle incarnation comme livre d'artiste.

Livres d'artiste et utopie

Les historiens de l'art s'accordent pour situer l'émergence du livre d'artiste dans les années 1960, le définissant par là même comme une pratique et un phénomène contemporains. Le poids historique des livres illustrés tels que *Parallèlement* de Verlaine et Bonnard ou *Lunes de papier* de Malraux et Léger n'auront pas empêché l'apparition d'une forme radicalement nouvelle. Une exposition organisée en mai 1997 par la Bibliothèque nationale de France avait pour titre « Livres d'artistes. L'Invention d'un genre 1960-1980 ». Loin de proposer une seule date d'avènement, les commissaires définissaient une période de création qui aurait pris fin dans les années quatre-vingt. Le livre d'artiste y est décrit comme genre. Reste alors à savoir si la catégorie plus générale à laquelle il appartient est celle du livre ou celle de l'art. Dans son ouvrage devenu référence sur la question et publié à l'occasion de cette même exposition, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*, Anne Moëglin-Delcroix souligne que l'utilisation faite par les avant-gardes des années soixante et soixante-dix du livre comme objet traditionnel et familier se faisait toutefois sur le mode de la rupture et de l'emprunt d'un chemin considéré comme éminemment étranger à l'art. Cette époque annonçant déjà le prochain dépassement technologique de l'imprimerie traditionnelle, on pourrait toutefois voir ici un phénomène établi, celui de la récupération esthétique de la technique par l'art au moment même de son obsolescence, transfert d'intérêt constaté par Walter Benjamin dans son essai *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936). Un phénomène d'esthétisation que, de l'autre côté de l'Atlantique, Marshall Mac Luhan ne viendra pas contredire.

On considère Edward Ruscha comme le pionnier de la pratique. *Twenty-six Gasoline Stations* publié en 1963 est à la fois une œuvre en série et une œuvre sur la série puisque, comme son nom l'indique, le livre regroupe vingt-six clichés de stations-service américaines. Il n'est pourtant pas une collection d'œuvres photographiques indépendantes. Toutes les stations photographiées en noir et blanc se trouvaient sur le long de la même route du sud-ouest des États-Unis, sobrement identifiées grâce au nom de la ville où elles se trouvent. Le livre forme un véritable ensemble. *Twenty-six Gasoline Stations* peut donc sans problème représenter un paradigme pour le livre d'artiste sans imposer de forme. Production d'une œuvre plus que reproduction, le livre d'artiste

apparaît à partir de cette date comme une œuvre autonome qui est aussi un livre à part entière. L'avènement immédiatement multiple de ce livre ne permet pas, en effet, de l'assimiler à un multiple au sens de l'œuvre produite en plusieurs exemplaires numérotés par l'artiste. C'est pourquoi le livre d'artiste ne cesse jamais d'être un livre véritable ; au contraire il se redéfinit constamment comme tel, offrant, plutôt que le parcours visuel soumis par l'œuvre traditionnelle, une lecture particulière, réflexive, consciente de son support quand la lecture traditionnelle tend, elle, à le faire oublier. La conscience rendue aiguë de la présence du livre en tant que tel dans la lecture du livre d'artiste en fait encore plus un livre plutôt qu'encore moins un livre. C'est ainsi que, de manière surprenante, dans le jeu des limites engagé par cette pratique artistique, les catégories semblent être réaffirmées plutôt que perverties. Ce sont pourtant des aspirations utopiques qui portent souvent les projets de livres d'artiste – et donc une certaine volonté d'abandon de territorialité –, aspirations qui rencontrent dans le livre un support particulièrement démocratique, la lecture étant un terrain presque universellement connu, son lieu multiple provoquant toujours une expérience de l'unique et sa valeur intrinsèque étant indéniable (en effet, un livre a une valeur culturelle absolue et sa destruction relève du tabou).

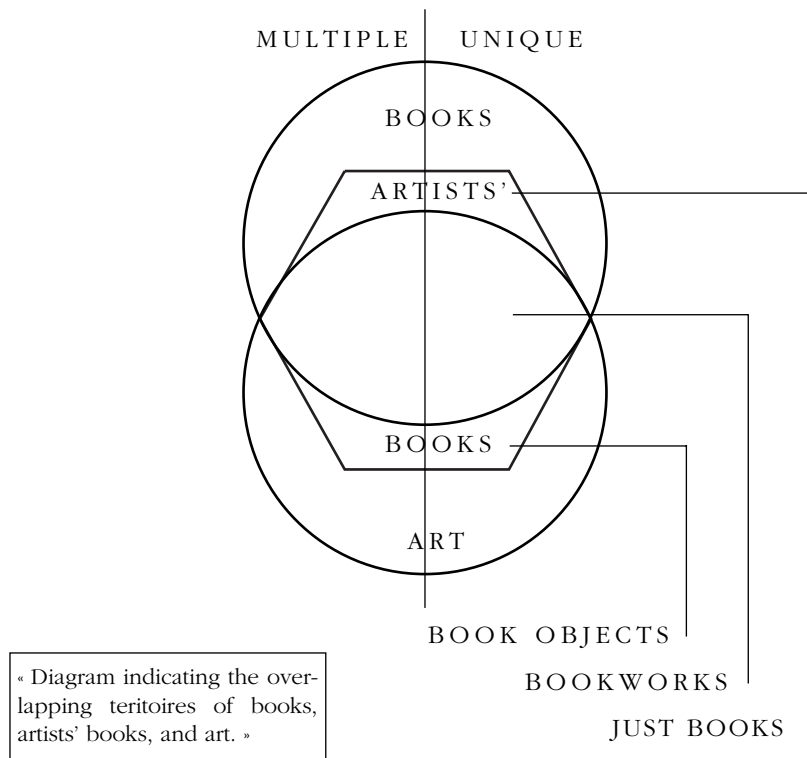
Le duo britannique Gilbert & George a ainsi bien vu dans le livre un des lieux privilégiés de l'expression de son credo « Art for all », l'art pour tous. Permettant un accès privé à ce qui est encore une œuvre (il s'expose et constitue des fonds muséaux importants), le livre d'artiste contribue à l'effacement du caractère fétichiste de l'art en tant qu'objet et n'est donc pas lui-même objet. Aucune coïncidence donc dans le fait qu'il apparaisse et fleurisse à la même époque que l'art conceptuel, mais aussi que l'arte povera quand de nombreuses publications se font en offset, voire en photocopies, cherchant pour leur art pauvre une édition pauvre.

Au-delà du genre

Le théoricien et commissaire d'expositions Clive Phillpot établit en 1982 un diagramme intéressant censé révéler les multiples rencontres entre art et livres¹. Distinguant entre l'exemplaire unique et le multiple, il se place, de manière étrange, exclusivement du côté de l'unique pour affiner sa typologie. Certains livres d'artiste sont purement du côté de l'art : il s'agit alors d'objets, presque de sculptures basées, et seulement basées, sur la forme même du livre. De même, certains livres d'artiste

(1) Clive Phillpot. « Books, Book Objects, Bookworks, Artists' Books. » New York : *Artforum*, vol. XX, n° 9, mai 1982, pp. 77-79.

sont tout bonnement des livres, lectures qui font oublier leur support et qui, incidemment, sont soumises par des artistes. Seuls à relever de la coïncidence entre art et livres sont ce qu'il nomme « bookworks ». Un terme assez vague pour évoquer des livres faits ou conçus par un artiste, le travail pouvant être aussi bien manuel qu'intellectuel. Nous avons là le « véritable » livre d'artiste. Phillpot remarque alors que cette pratique ne relève pas du genre : on ne parlerait pas, selon lui, de vidéos d'artiste ou de photographies d'artiste (on retrouve tout de même ces appellations dans le langage actuel, mais leur caractère beaucoup moins systématique et essentiel n'invalide pas le propos de Phillpot). Quand la pratique, généralement exclusive, d'un support crée un sous-genre de vidéo, de photographie, ou autre, le livre d'artiste n'est ni genre d'art, ni genre de livre. Peut-être est-il sur-livre (celui-ci qui se sait livre), ou sur-art (art utopique).



Un livre métaphore de quoi ?

Le livre d'artiste serait ce livre qui fait sortir l'art de lui-même ; l'art qui fait sortir le livre de lui-même. Il semble pouvoir opérer ce prodige

en réintroduisant le temps dans l'espace occupé par l'art. Il peut ne pas contenir d'œuvre iconographique, et, s'il y en a, elles sont généralement sans légendes ; il y a en tout cas un même régime pour tous les signes alors imprimés, qui n'est toutefois pas un régime littéraire. La temporalité ainsi introduite est une lecture qui reste particulière. Lieu autant que moment, il est à la fois œuvre, lieu de sa création et de sa mise en forme, et lieu de son exposition, plutôt que simple forme, configuration, support ou média (entendu comme support en tant que technique de diffusion). Le livre d'artiste reste un livre inchangé dans son essence, une rencontre qui n'engage pas de rapport d'assujettissement, et c'est ainsi qu'Anne Mœglin-Delcroix le décrit :

Les propriétés matérielles du livre ne sont pas prescriptives d'une fonction, d'un usage, d'une signification. Ce sont des possibilités. Seul le livre réussi, le sens advenu à la forme, transforment rétroactivement une possibilité en prescription. [...] Il est remarquable que les plus grands livres d'artistes ne proviennent jamais du désir de faire un livre pour faire un livre, mais de dire quelque chose qui requiert le livre, et un livre qui n'est pas une entité « forme livre » mécaniquement contraignante, mais un ensemble, certes défini, de virtualités livresques multiples¹.

Les livres d'artiste de Marcel Broodthaers choisissant de caviarder Mallarmé dans une appropriation de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1969), de Lawrence Weiner, d'Ian Hamilton Finlay créant Wild Hawthorn Press pour poursuivre son exploration de la poésie concrète ou encore de Fluxus sont alors pour Mœglin-Delcroix des métaphores reliant art et vie. Quel serait ce principe métaphorique ? Du point de vue artistique, la substitution analogique n'est pas évidente, mais le mouvement de transfert, le déplacement qui est au cœur de la métaphore s'impose. Ainsi, ce ne furent pas des bouleversements typologiques ou frontaliers qui me frappèrent lorsque j'étudiais pendant la rédaction de ma thèse un corpus de travaux d'artistes dans lequel les livres d'artistes tenaient une bonne place. Les Young British Artists sont un groupe de plasticiens contemporains britanniques dont les œuvres connurent un grand retentissement dans les années quatre-vingt-dix. Ayant intégré l'héritage des années soixante et soixante-dix, ils firent de leurs livres d'artiste des condensés des mouvements métaphoriques installés par leurs aînés. Si j'évoquais en titre des livres de certains artistes contemporains à l'épreuve du concept du livre d'art, je dois renverser la proposition et souligner que ce sont ces livres qui mettent le livre d'artiste à l'épreuve, et ceci uniquement dans le but de rendre hommage aux tiraillements et glissements qu'il suppose.

(1) Anne Mœglin-Delcroix. *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*. Paris : Place, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 349.

Quelques Young British Artists et le livre

Si les Young British Artists, considérés ici comme offrant une proposition de pratique contemporaine du livre d'artiste, ne font pas de ces « beaux livres » devenus apanages de la mode ou objets kitsch, ils nous soumettent souvent soit l'ordinaire, soit le trop beau livre.

L'artiste de Glasgow David Shrigley fait beaucoup de dessins sur papier dont les traits naïfs construisent des scènes aussi bien humoristiques qu'absurdes. Il est sûrement l'artiste britannique actuel qui publie avec le plus d'acharnement et de la façon la plus systématique des livres d'artiste. Élaborés simplement et de la manière la plus économique possible, ils sont publiés très régulièrement et viennent occuper une bonne place sur les rayons des boutiques de musée. Presque des produits dérivés d'expositions pris dans une entreprise dont l'ampleur souligne l'aspect commercial, les livres de Shrigley poussent l'art dans ses derniers retranchements reproductibles. Le livre d'artiste accompagne les mauvais traitements qu'il fait déjà subir au monde de l'art en se faisant encore plus anodin et populaire. Shrigley reprend par exemple un aspect important du livre d'artiste des années soixante et soixante-dix, celui que nous qualifierons de traditionnel ou d'historique : son caractère voyageur, le format spécifique du livre ayant été envisagé dès le départ comme permettant, à l'occasion, des envois postaux. Shrigley fait de ses livres des livres à envoyer, voire des livres essentiellement postaux, avec, au dos, des lignes invitant à apposer une adresse et un emplacement pour un timbre. Ainsi à des titres tels que *Why We Got the Sack from the Museum* (1998) ou, plus court, *Err* (1996), s'ajoute *Do Not Bend* (2002), « ne pas plier », comme pour souligner, par cette mise en garde, son statut de livre épistolaire.

On remarque que d'autres Young British Artists accentuent les traits spécifiques du livre d'artiste qui, déjà sur-livre, dépasse encore sa prise de conscience par l'art en se faisant, paradoxalement, livre tout court. Damien Hirst, figure de proue du Young British Art, joue de la mascarade pour faire passer certains de ses livres pour des ouvrages scientifiques avec des titres comme *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings, Volume 1* (2000). Il prétend alors réaliser un véritable livre, mais celui-ci n'est pas un livre d'art mais un pastiche de livre de science. Ce détour par un domaine qui apparaît comme le contraire de l'art, le non-art exemplaire, pour parvenir à la vérité d'un livre offre une variation sur le mode opératoire de la création du livre d'artiste sans contredire, au contraire, sa nature référentielle.

Une boucle se boucle lorsque Tracey Emin, artiste dont les confessions intimes trouvent les supports les plus incongrus pour se dévoiler,

toile de tente, films ou son propre lit exposé dans le cadre de la galerie, fait de ses livres de véritables romans d'autofiction. *Exploration of the Soul* (1994) fut donné en lecture dans différents musées et lieux d'exposition, rejoignant ainsi, à partir de ce qui est devenu un livre ordinaire (roman, journal ?), le caractère traditionnellement artistique de la performance.

L'exemple des Young British Artists confirme la virulence du livre d'artiste aujourd'hui. En effet, des stratégies nouvelles et variées d'appropriation de cet objet particulier autrement que comme support vont dans le sens d'une interprétation du livre d'artiste comme livre auto-référentiel, ou « sur-livre », l'apparent éloignement engagé par ces jeunes artistes par rapport à la forme du livre d'artiste historique se révélant une modalité contemporaine d'appréhension de sa nature spécifique et de sa place à part dans la pratique artistique.

Charlotte Gould

Ancienne élève du Lycée Chateaubriand, Charlotte Gould est agrégée d'anglais et ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Cachan. Elle vient de soutenir une thèse de doctorat intitulée Les Young British Artists. L'École du scandale à l'université Paris III-Sorbonne nouvelle.