



Revue à page unique : dispositif de visibilité publique

Leszek Brogowski, Aurélie Noury

► To cite this version:

Leszek Brogowski, Aurélie Noury. Revue à page unique : dispositif de visibilité publique. Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste, 2013, 28, pp.1. hal-01690899

HAL Id: hal-01690899

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01690899>

Submitted on 30 Jan 2018

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.

Revue à page unique :
dispositif de visibilité publique

Si nous avons emprunté à Joseph Ernst ce titre programmatique - *One Page Magazines* - pour explorer sous son enseigne tout un champ de publications d'artistes aux formes analogues à la sienne - un périodique fait d'une seule feuille, imprimée d'un seul côté - c'est parce que ce choix fait signe à une tension immanente à l'activité du Cabinet du livre d'artiste, à savoir l'usage des vitrines pour présenter divers types d'imprimés ¹. En effet, lorsqu'il faut protéger un document à titre patrimonial en le présentant sous vitrine, on peut nous en tenir rigueur de contredire le principe même de la bibliothèque dont ce lieu se réclame : enfermédans une vitrine, le livre ne peut plus être feuilleté, et donc lu, et par conséquent cesse d'être livre dans la mesure où le livre - y compris le livre d'artiste qui est support et véhicule de l'art - reste un objet d'usage : c'est son arme de guerre contre l'œuvre-fétiche ou l'œuvre-décoration. En revanche, les publications à page unique - qu'elles soient ou non périodiques - peuvent être présentées sous vitrines sans perdre aucune de leurs dimensions d'usage, et ce contrairement aux livres qui, s'ils ne peuvent pas être manipulés pour être lus, ne sont finalement livres que par métonymie : ils le sont par leur forme, mais ils ne le sont pas en tant qu'objets d'usage.

Cette particularité résulte du dispositif d'*exposition* propre aux publications à *une seule page*, exposition étant entendue ici non comme une institution dominante du monde de l'art, mais au sens de Walter Benjamin comme une fonction. Exposer, c'est disposer de manière à mettre en vue, pour faire connaître, pour donner un avis, mais c'est aussi offrir le bon côté de ce que l'on expose vers le spectateur potentiel ou le placer au bon endroit pour le *rendre visible*. Différent de celui du livre, le dispositif d'exposition des revues à page unique - qui les rapproche d'ailleurs de celui du tract ou de l'affiche - prescrit l'affichage et la lecture en position debout (même si rien n'empêche de les lire assis ou couché, ce qui n'est pas tout à fait possible pour les tableaux). Puisqu'il n'y a pas ici de pages à tourner, la totalité du document peut être appréhendée d'un seul coup d'œil. Certes, l'on pourrait objecter à cette observation qu'il en est de même pour les tableaux. Comparons donc les dispositifs d'exposition de la peinture et des publications à page unique.

D'une part, il s'agit dans notre cas de documents destinés essentiellement à la lecture, et il n'est pas sans importance de pouvoir englober d'un seul regard l'ensemble du contenu que porte l'imprimé, y compris le péritexte, c'est-à-dire les informations éditoriales relatives à son origine, son identité et son statut, ainsi que sa mise en page qui est la mise en *une page*. La conception des « magazines » que nous présentons ici s'oppose donc point par point à la plupart des périodiques d'art aujourd'hui qui suivent en cela le modèle de la presse généraliste, et en particulier la presse loisir grand public : revues illustrées, à grand tirage, imprimées sur papier glacé et bourrées de publicités. D'ailleurs, c'est en examinant le *contenu* des magazines

illustrés, tels que *Vogue* ou *National Geographic*, où la publicité domine sur tout le reste, que Joseph Ernst a eu l'idée de publier en 2007 *One Page Magazine*, dont sept numéros sont parus depuis. Les revues à page unique affichent donc une certaine philosophie de la revue, que l'on peut résumer en trois points : privilégier l'information, aller à l'essentiel, choisir l'économique, tant sur le plan matériel que visuel.

D'autre part, à l'opposé de la peinture, l'imprimé s'impose grâce à la quantité qui se transforme en une nouvelle qualité : « Le tableau n'a jamais pu devenir l'objet d'une réception collective, écrit Walter Benjamin, ainsi que ce fut le cas de tout temps pour l'architecture, jadis pour le poème épique, aujourd'hui pour le film ² » ; les imprimés à page unique le peuvent aussi, ce que prouve leur histoire. Aujourd'hui l'on connaît assez bien, en effet, les formes historiques de la pratique de la lecture publique des imprimés ³, tels les circulaires, les réclames ou les placards à afficher (c'est-à-dire les écrits qu'on affiche sur un mur, un panneau ou sur le portail de la cathédrale, pour donner un avis au public). Contrairement à la lecture du livre, qui reste une expérience intime malgré la multiplicité potentielle de lecteurs, la lecture de ces imprimés bénéficie de cette multiplicité pour transformer le mode même de lecture, qui devient public, collective et comme le dit Benjamin pour le cinéma, critique et autogrégulatrice. Concernant la peinture, écrit-il en effet, « encore qu'on entreprit de l'exposer dans les galeries et les salons, la masse ne pouvait guerre s'y contrôler et s'organiser comme le fait, à la faveur de ses réactions, le public du cinéma ⁴ ». Le dispositif d'exposition propre à la peinture condamne ses spectateurs à la solitude et « la contemplation simultanée de tableaux par un grand public, telle qu'elle s'annonce au XIX^e siècle, est [déjà] un symptôme précoce de la crise de la peinture ⁵ ». En revanche, les formes imprimées de type *One Page Magazine* se réactivent spontanément à l'occasion de crises sociales : les journaux de grèves ou les gazettes de révolutions, collés sur les murs des usines ou des villes, viennent confirmer l'hypothèse benjaminienne du caractère potentiellement subversif de la perception collective.

Sans s'interroger sur la difficulté qu'il y aurait à s'allonger avec un tableau pour le contempler avant de s'endormir, Yve-Alain Bois insiste sur le basculement de la peinture de la verticalité à l'horizontalité grâce à la révolution cubiste. Il écrit : « alors que la coupe verticale et sans reste de la peinture s'était toujours opposée à l'espace horizontal et diagrammatique de l'écriture [à peu d'exceptions près, c'est attesté que l'homme lit, surtout depuis l'invention de l'imprimerie], il [Picasso] annule cette antinomie par un pivotement à 90 degrés (c'est le geste radical de sa *Nature morte à la chaise cannée* de 1912) : devenu pour lui un système structuré de signes arbitraires, le tableau désormais s'écrit, sa toile devient une page ⁶ ». Si cette analyse n'est pas satisfaisante, ce n'est pas seulement parce qu'elle confond écrire et lire, et parce que la crise de la peinture ne saurait être résolue par le pivotement du tableau à l'horizontal (même si le geste de Jackson Pollock a eu indéniablement son importance), mais surtout parce qu'elle considère la

lecture en position debout comme une rare exception, alors qu'elle apparaît ici comme une possibilité, toujours intéressante pour les artistes, de transformer la lecture - et partant : l'art - en la confrontant à l'expérience collective de l'imprimé.

Ainsi, les artistes investissent-ils spontanément des pratiques de l'imprimé et de la lecture, connues des historiens de l'imprimerie. Mais alors que ces derniers s'engouffrent dans une interrogation sans fin pour savoir comment distinguer la presse de ces formes éphémères d'imprimés, tant les frontières entre les canards, les occasionnels et la presse sont mouvantes ⁷ (publications périodiques ou au gré des événements ? une seule feuille volante ou plusieurs feuilles pliées ? impression recto ou recto verso ?), les artistes, eux, privilégient à partir des années soixante l'expérimentation de ces divers aspects matériels et fonctionnels de l'imprime, voire effectuent des passages à la limite, pour explorer le processus de la production du sens. Le présent numéro du journal s'est d'ailleurs plié à ce genre d'épreuve et n'a été imprimé que d'un seul côté, l'autre offrant sa surface à la colle pour être éventuellement fixé au mur ⁸.

C'est dans cet esprit que nous traitons, aussi bien sur le plan théorique que pratique, la controverse de l'exposition dans les activités du Cabinet du livre d'artiste. Lorsque l'exposition n'est pas considérée comme pratique institutionnelle du monde de l'art, mais comme fonction d'exposition qui se réalise différemment selon les dispositifs propres à chaque médium, support ou technique, et selon la façon de pratiquer l'art, nous échappons à la contradiction de principe, sans que cela annule, cela va sans dire, les désagréments liés à l'enfermement des livres dans les vitrines, désagrement que la présente exposition permet - précisément - d'éviter. Les vitrines peuvent donc être un dispositif de visibilité publique tout à fait adéquat à certaines formes ou pratiques de l'art, comme l'ont été par exemple les vitrines syndicales des musées pour les activités de Laurent Marissal, regroupées par la suite dans *Pinxil* ⁹. À force d'explorer les dispositifs spécifiques de visibilité publique qui s'imposent en fonction des emplois que les artistes font de l'imprimé, nous soumettons ici à l'attention du spectateur la possibilité envisagée par les artistes d'un retour de l'art non seulement dans le quotidien, mais encore dans l'espace public de la ville.

Les imprimés n'utilisant qu'une seule face pour l'impression (revues à page unique, mais aussi tracts, affiches ou lettres ouvertes) partagent certains combats avec le livre ou la revue d'artiste en général, mais avec des spécificités qui méritent d'être précisées ici. « Dans le troisième et dernier numéro de *The Fox*, écrit Tony Godfrey, l'artiste Kathrlyn Bigelow pointa le paradoxe inhérent au magazine : [...] "l'opposition à la culture capitaliste constitue-t-elle seulement le *thème* de la critique, ou le magazine est-il lui-même une méthodologie de l'opposition ? *Où* est l'opposition ?" ¹⁰ » Sa question est presque mcluhanienne : le médium est-il déjà un message ? En effet, *The Fox*, revue de Joseph Kosuth publiée en 1975 et 1976, traitait amplement des thèmes politiques, sans toutefois thématiser

l'image, définissant ainsi le nombre d'exemplaires. . *P.O.W.*, Antonio Claudio Carvalho, Londres / Edimbourg, Unit4art, 18 numéros, depuis 2012, impression nqb, 48 x 64 cm. Avec les contributions de Simon Barraclough, Victoria Bean, Paul Brown, Antonio Claudio Carvalho, Augusto de Campos, Peter Finch, Mel Gooding, Tom Jenks, Julie Johnstone, Pierre Joris, Edward Lucie-Smith, Chris McCabe, Geraldine Monk, Opal Louis Nations, Pascal O'Loughlin, Richard Price et Chrissy Williams et Sam Winston (consultables : CLA). *P.O.W.*, acronyme de *poetry / oppose / war*, est une série hommage à la revue *futura* de Hansjörg Mayer dont elle reprend le format et la mise en page, confiant chaque numéro à des artistes contemporains proches de la poésie concrète. . *PRIVATE TUTOR*, Simon Cutts & Stuart Mills, Nottingham, Tarasque Press, 12 numéros, août 1967 - septembre 1970, 26 x 20 cm. Avec les contributions de Stephen Bann, Simon Cutts, Ian Hamilton Finlay, Stuart Mills et Edwin Morgan (consultables : CDLA). La revue se présente comme un sobre document administratif. Le "L" rouge encadré de la manchette - qui suit les mots "private tutor", littéralement "professeur particulier" - évoque le signe servant à distinguer les jeunes conducteurs en Angleterre ("learner"). En accord avec son titre, qui renvoie à une phase d'apprentissage, la revue est conçue comme une suite de fiches pédagogiques. Les textes évoluent tantôt les tests ludiques des magazines de loisirs, tantôt une formation par correspondance, exercices à l'appui. . *REAL CORRESPONDENCE*, Vittore Baroni, Forte dei Marmi, Near the Edge Editions, 6 numéros, 1981 - 1983, impression nqb, 33 x 22 puis 29,7 x 21 cm (consultables : MOMA). Inspirés d'une esthétique administrative (logotypes, tampons), ces bulletins offrent des espaces vacants destinés aux interventions manuelles de l'artiste qui personnalise ses envois ou invite le lecteur à compléter lui-même.

CABINET DU LIVRE D'ARTISTE. Campus Villejean, Université Rennes 2 - Bât. Èrève, place du recteur Henri Le Moal, 35000 Rennes (M^e Villejean - université), 0299141586 / 0660487696 / noury_aurelie@yahoo.fr www.incertain-sens.org / www.sans-niveau-ni-metre.org. Le Cabinet est ouvert du lundi au jeudi de 11h à 18h hors vacances universitaires et également sur rendez-vous en contactant la coordinatrice du CLA Aurélie Noury. RÉDACTION. ÉDITIONS INCERTAIN SENS, La Bauduinais, 35580 Saint-Senoux, 0299575032, www.incertain-sens.org

SANS NIVEAU NI MÈTRE. Le Cabinet du livre d'artiste est un projet des Éditions Incertain Sens. *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste* est publié conjointement par l'équipe de recherche *Arts: pratiques et poétiques* de l'Université Rennes 2, le Fonds Régional d'Art Contemporain de Bretagne et l'École des Beaux-Arts de Rennes. (Le Frac Bretagne reçoit le soutien du Conseil Régional de Bretagne, du ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne. Le Frac Bretagne est membre du réseau « Platform » / Les Éditions Incertain Sens reçoivent le soutien de l'Université Rennes 2, de la Région Bretagne dans le cadre du dispositif « emploi associatif d'intérêt régional », du Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne, de la Ville de Rennes et de ses adhérents.)

Achévé d'imprimer à 1200 exemplaires sur les presses des Compagnons du Sagittaire à Rennes, composé en Covington et Baskerville Old Face sur papier Cyclus 80 g. Dépôt légal mars 2013. ISSN 1959-674X. Publication gratuite.

Encart : Joseph Ernst, *Sans Niveau ni Mètre, issues 0-27, mention 2554 different artists whose names are placed in exactly these positions*, mars 2013. Remerciements à Vittore Baroni, Marie Boivent, Antonio Claudio Carvalho, Clode Coulprier, Simon Cutts, Agnès de Bretagne, herman de vries, Ernest T., Joseph Ernst, Ken Friedman, Séverine Goriier, John Held Jr., Anna Mcglin-Delcroix, Jean-Pierre Nouet, Stephen Perkins, Hugo Pontes, Ana Victoria Sánchez, Timothy Shippe, Jennifer Tobias et Éric Watier ; aux Archives de la critique d'art (Rennes), à ATCA (Alternative Traditions in Contemporary Art Collection - University of Iowa), à la Bibliothèque Kandinsky - Centre de Documentation et de Recherche du Musée national d'art moderne Centre Pompidou (Paris), au FRAC Bretagne (Rennes), à la Galerie Inmanance (Paris) et au Museum of Modern Art Library (New York).