

Ce que le livre d'artiste oblige à repenser dans la théorie esthétique Hubert Renard s'entretient avec Leszek Brogowski

Hubert Renard : Les Éditions Incertain Sens (IncS) naissent en 2000 avec *L'Inventaire des destructions* d'Éric Watier, le Cabinet du livre d'artistes (CLA) ouvre ses portes en 2006 à la bibliothèque universitaire de Rennes, le premier numéro de *Sans niveau ni mètre* (SNNM), journal gratuit du Cabinet du livre d'artiste, paraît en novembre 2007, et la Collection grise consacrée aux écrits sur le livre d'artiste vient de publier son premier opus, *Le livre d'artiste, quels projets pour l'art ?*, actes du colloque du même nom à l'université de Rennes en 2010. En quinze ans, c'est une maison d'édition, un centre de collection et d'exposition, une revue et une collection scientifique, tous consacrés au livre d'artiste, sous ta responsabilité. J'aimerais savoir comment tu considères ces quatre entités : sont-elles pour toi complètement interdépendantes et toutes indispensables, ou bien y a-t-il une hiérarchie entre elles ? As-tu pour certaines de ces activités une préférence ou un petit faible ?

Leszek Brogowski : Ces quatre « entités » sont bien sûr liées de manière organique. Plutôt que d'être hiérarchisées, chacune remplit une fonction spécifique. Je suis universitaire, chercheur en art, et toutes ces activités sont liées à l'université. Comme j'ai fait ma thèse de philosophie sur Wilhelm Dilthey, le premier théoricien qui travaillait sur l'épistémologie des sciences humaines, je n'ai pas eu besoin de suivre le laborieux chemin des sociologues pour découvrir que les recherches dans ces sciences impliquent la prise en compte de valeurs (un peu à la manière de Max Weber, qui s'est beaucoup inspiré de Dilthey). Si l'on mène des recherches sur l'art sans prendre en compte les valeurs, c'est d'emblée suspect ; en général, il s'agit alors de l'impensé, d'une position idéologique adoptée inconsciemment ou cyniquement. C'est ce qui se passe souvent avec les livres d'artistes : ne pas respecter les valeurs qui animent et orientent le travail d'artistes qui en font, a pour conséquence les controverses interminables et bien connues sur la définition du livre d'artiste. On y reviendra sans doute. Le respect de ces valeurs oriente donc les choix des pratiques d'éditions dans l'art, qui sont ceux qui président à nos activités (livres publiés et livres archivés, collaborations artistiques et éditoriales, problématiques de recherche, etc.) ; ce respect permet de ne pas en rester aux approches abstraites des définitions. Sur ce point, je me considère donc comme un critique d'art qui défend une certaine vision de l'art, et qui défend surtout l'art comme véhicule de ces valeurs, qui sont d'ailleurs autant artistiques que politiques. D'où toute cette sphère d'activités que tu désignes comme « centre de collection et d'exposition » ; je préférerais d'ailleurs parler ici du fonds de bibliothèque que constitue le CLA, et plutôt d'archives que de collection. Enfin, la revue SNNM est une sorte de manifeste écrit au fil du temps, édité par édito, et elle exprime pour nous, Aurélie Noury et moi, une position théorique et nos choix de valeurs. En effet, le fonctionnement de l'art en réseau dont le principal objet de circulation est un imprimé (du tract au livre, en passant par les brochures ou les cartes postales), met en évidence le fait que l'artiste, l'éditeur, le chercheur, le spectateur, etc., qui sont autant de points du réseau, garde chacun ses prérogatives et ses rôles spécifiques, mais que tous sont des *acteurs* – donc à la fois actifs et passifs – du phénomène de l'art qui, lui, ne se réduit pas à une « collection d'œuvres ». Il y a – et il y a eu – sur ce point beaucoup de confusion. Je suis éditeur et chercheur, et bien sûr lecteur/spectateur de l'art, et ne me considère jamais comme artiste ou collectionneur ; et pourtant le journal du CLA suscite la production d'œuvres tout comme les Éditions IncS suscitent parfois la réalisation, voire des idées de livres d'artistes. Un « petit faible » ? Je reste philosophe dans l'âme. Ma plus grande satisfaction est donc de me rendre compte dans mon travail de chercheur de tout ce que ces pratiques de publications d'artistes – que j'observe avec grand intérêt et auxquelles je contribue en tant qu'éditeur et critique – obligent à repenser dans la théorie esthétique.

H.R. : Mais le travail d'éditeur ou celui de responsable d'un fonds documentaire n'impliquent-ils pas des choix, et très certainement du coup des jugements de valeurs, alors que le chercheur doit conserver une forme de retrait d'observateur ? Comment les Éditions IncS ou le CLA procèdent-ils pour faire ces choix ?

L.B. Ta question, Hubert, exprime un lieu commun, à savoir l'idée de bon sens sur l'objectivité scientifique ; selon cette vision des choses, le scientifique se trouve devant son objet de recherche, et il doit rester par rapport à lui en « retrait » en tant qu'« observateur ». Or c'est un modèle des sciences de la nature, d'ailleurs déjà fort démodé, car dans ces sciences, dites aussi « dures », la nature « répond » plutôt aux « questions » (nouvelles théories, montages expérimentaux possibles, interprétation des données, etc.) *formulées par les chercheurs*. Mais dans les sciences humaines et sociales, la situation du chercheur est autrement plus complexe. Prenons l'exemple de l'historien. Le célèbre ouvrage de 1974, *Faire de l'histoire*¹, annonce une

¹ Sous la direction de Jacques Le Goff et Pierre Nora.

conscience épistémologique nouvelle : l'historien *fait* l'histoire, car les objets qu'il étudie (événements historiques, phénomènes sociaux, époques, vie quotidienne, etc.) sont le résultat d'un découpage dans la continuité historique – une construction –, découpage qui n'est certes pas arbitraire, mais où le chercheur n'est pas un simple observateur. Il contribue à produire la réalité historique en conférant un sens à divers vestiges du passé et aux documents. Les procédures qui conduisent à ces découpages sont parfois extrêmement complexes et laborieuses. Cette complexité échappe par exemple à tous ceux qui réclament des *critères* pour *juger* de l'art contemporain. Bref, il ne faut pas croire naïvement qu'un historien de gauche et un historien de droite écrivent la même histoire de la Révolution française, ou qu'un marchand d'art et un critique d'art écrivent forcément la même histoire du livre d'artiste. Et pourtant, ce n'est pas un motif pour leur faire grief d'un manque d'objectivité... pour autant que parmi les prémisses explicites de leur démarche leur sensibilité politique soit lisible d'une manière ou d'une autre.

Et maintenant, pour répondre à tes questions, je reviens à ce dont nous avons parlé au départ, à savoir du sens et de l'importance de la complémentarité de nos quatre « entités ». Nous travaillons dans le cadre de la recherche universitaire. Si tu lis les éditos du journal SNNM ou nos publications théoriques, si tu analyses les expositions présentées au CLA, si tu regardes le catalogue de notre fonds et celui de nos publications, si enfin, comme c'est ton cas, tu prends part à nos colloques, séminaires et/ou journées d'études, tu sais très bien comment se construisent nos choix.

H.R. : Certains éditeurs ont une identité éditoriale très forte, et fabriquent ainsi une sorte de cercle (vertueux ? On peut se poser la question...) : les auteurs font tout pour être édités chez eux, les commentateurs ont une partie de leur travail déjà fait, et les lecteurs y voient une sorte de label de qualité. Il me semble que les Éditions IncS, fonctionnant comme un laboratoire, non comme une marque, échappent un peu à cette économie réputationnelle. Est-ce un effet prévu et voulu dans le projet même d'IncS ?

L.B. Comme c'est voulu, j'espère que nous échappons à la « labellisation ». Certes, il y a dans notre catalogue quelques artistes « réputés » : Robert Barry, herman de vries, Maurizio Nannucci, Peter Downsbrough, Jean Le Gac, Anne et Patrick Poirier, Jessica Stockholder ou Ernest T. (sans parler des rééditions de Dieter Roth ou de Ben Patterson). Mais il y a aussi nos anciens étudiants (Mathieu Tremblin ou Jean-Benoît Lallemand) ou des artistes dont nous avons publié le premier livre : Jean-Baptiste Ganne, Estelle Frédet, Véronique Hubert. Mais il y a aussi quelques livres signés par des artistes-chercheurs (Denis Briand, Christophe Viart, Yann Toma, Gilbert Dupuis ou Roberto Martinez & Antonio Gallego), ou par des critiques d'art (Stephen Wright ou Alain Farfall). Il y a aussi un livre entièrement crypté, dont l'auteur est par conséquent anonyme.

Mais parmi toutes les « catégories » du catalogue IncS, celle qui m'est tout particulièrement chère, ce sont d'excellents artistes dont la réputation institutionnelle n'est pas établie et la réputation économique ne le sera peut-être jamais à cause de la nature de leur travail. Ils ont presque tous publié plusieurs fois aux Éditions IncS : Lefevre Jean Claude (3 livres), Éric Watier (3), Laurent Marissal (3), Matthieu Saladin (2), Pascal Le Coq, Peter Downsbrough (2), Bruno Di Rosa (3), Stéphane Le Mercier (2), Bernard Villers, Taroop & Glabel. Je te compte bien sûr parmi eux avec quatre publications. Je me dis que j'ai une chance extraordinaire de les avoir rencontrés et de pouvoir travailler avec eux, car par delà un honneur et un plaisir de les avoir publié ou d'avoir eu à écrire plusieurs fois sur ces artistes, j'ai la conviction qu'il se passe quelque chose d'important dans l'art dans le champ gravitationnel qui s'est constitué autour des Éditions IncS. Et tu sais comment je suis exigeant là-dessus ! Je rêve de les réunir un jour pour un colloque ou une rencontre en plein air, comme au bon vieux temps où les artistes faisaient beaucoup d'effort pour avoir la main sur les institutions de l'art : les réunir pour en parler, pour faire ensemble le point sur ce qui se passe dans le réseau qui s'est tissé à travers ces contacts. Ces artistes travaillent tous à rebrousse-poil ; ils sont dans une démarche véritablement critique, chacun avec sa méthode et son « Tao ». À l'époque où l'institution, à coups de gros moyens, dispute aux artistes l'initiative dans leur domaine, où les artistes n'écrivent plus de manifestes, à l'époque d'une atomisation généralisée de la société, il se cristallise peut-être là un phénomène artistique de type nouveau, transgénérationnel... Qu'en penses-tu ?

Un jour, en effet, je me suis rendu compte de la valeur patrimoniale (plutôt que commerciale) de notre catalogue qui englobe plusieurs – peut-être quatre – générations d'artistes : les artistes décédés, comme Roth ou Letaris, les octogénaires comme de vries ou Patterson, les septuagénaires comme Nannucci ou Downsbrough, les sexagénaires comme Lefevre ou Ernest T., les quinquagénaires comme Watier ou Le Mercier, les quadragénaires comme toi ou Ganne, les trentenaires comme Saladin ou Tremblin. Je pense que la

particularité de notre projet éditorial, c'est à la fois la largeur de ce spectre générationnel (comme une continuité dans le choix de valeur) et une exigence tant artistique (l'intérêt propre de chaque projet) qu'éthique (identité à soi-même à travers le temps), en conséquence de quoi, les Éditions IncS n'ont pas une vocation œcuménique, car nous sommes radicalement attachés à produire des *livres* et non pas des objets d'art uniques ou rares, qui du livre n'ont que la forme. Tu dis que c'est un *laboratoire*. J'aime bien aussi l'idée d'un *chantier* : terrain accidenté, lieu où travaillent des ouvriers, où sont accumulés des matériaux de construction, lieu en désordre, en cours de construction, etc. Je pense que c'est cet ensemble de choses qui nous protège d'un label réputationnel.

H.R. : J'entends les chicaneurs dire que cette image d'édition en chantier est le label d'IncS... !

Je m'inscris déjà aux rencontres en plein air, ça devrait être sympathique. Je suis d'accord avec toi, il me semble que ce qui rassemble les propositions à IncS notamment, ce travail de l'art, critique, hors-champ ou discret, clandestin, à la recherche d'autres circuits que la galerie ou l'institution muséal, n'est ni une question d'époque ni de génération. Et le livre d'artiste occupe une place de choix dans ces pratiques, parce qu'il est en soi un moyen de mettre en œuvre ces questions, parce que ce qui le caractérise est en quelque sorte identique à ce qui caractérise ce type de travail. Ma question est stupide, c'est celle de l'œuf et de la poule : penses-tu que c'est en observant le livre d'artiste qu'on a ouvert un champ particulier de l'art, ou bien que c'est une certaine façon de penser l'art qui a trouvé dans le livre d'artiste un terrain idéal ?

L.B. : Le plus simple serait de répondre par un cercle herméneutique : aucun point de départ n'est absolu, chaque point d'arrivée n'est que provisoire. La façon de penser l'art n'est pas complètement indépendante d'expériences que l'on fait, par exemple de cette rencontre avec le livre. Mais j'aime bien prendre des positions tranchées : je pense que ce sont, précisément, les valeurs que les artistes avaient à défendre qui ont rendu possible l'emploi artistique du livre que nous appelons entre nous « livre d'artiste » : livre tiré à un nombre d'exemplaires *en principe* illimité, libre d'ambitions décoratives, accessible par son prix et fonctionnel par sa forme, n'étant la reproduction d'aucune autre œuvre que lui-même, non signé à la main et non numéroté, unique par son intérêt, surprenant par les idées et les solutions éditoriales qu'il propose, simple comme livre, discret comme œuvre. Il faut lire et relire Anne Mœglin-Delcroix qui est une amie des Éditions IncS.

H.R. : C'est ce qui m'intéresse dans les activités d'IncS & Cie : certains y voient une entreprise de définition du livre d'artiste, un conservatoire, une orthodoxie, alors que j'y vois un moyen de comprendre et de faire vivre un phénomène artistique dont le « livre d'artiste » tel que nous l'envisageons n'est pas le cadre mais plutôt un signe (ce phénomène ne passe pas uniquement par le livre d'artiste, d'ailleurs...). La mode actuelle de l'édition et du multiple, promue dans les écoles d'art, objet de salons et d'expositions, a tendance à produire de la confusion entre des pratiques très différentes, et par conséquent, le livre d'artiste risque à terme de perdre un peu de sa qualité de révélateur de pratiques critiques dont nous parlions. Qu'en penses-tu ?

L.B. J'en ai parlé plus d'une fois avec Anne. C'est certain qu'il y a de quoi être dérouté par ces diverses tendances, que tu évoques, qui se sont appropriées la dénomination « livre d'artiste » : pourquoi les livres de bibliophilie, livres de luxe à tirage limité, signés et numérotés, ou les livres de design graphique, avaient besoin de s'appeler aujourd'hui « livres d'artistes » ? C'est bien évidemment suspect. Mais faut-il combattre ce phénomène comme Don Quichotte les moulins à vent qui, de toutes les façons, tourneront toujours ? Il n'y a pas de titres de propriété dans le domaine du langage, donc – pour moi – la réponse est « non ». En revanche, il faut toujours se demander ce que cette dénomination désigne et recouvre, et donc revenir de temps en temps à la définition – d'abord du livre – puis du *livre* d'artiste. Il faut défendre la définition du livre pour faire comprendre que le livre ne se ramène pas à une simple forme. C'est beaucoup plus qu'une forme : ce sont des usages et une culture. Défendre aussi la conscience historique : le livre apparaît au cours de l'histoire et sa définition vient de ce processus historique. Les artistes se sont tournés vers le livre en tant que véhicule de cette culture et de cette histoire, d'une pratique et des valeurs qu'il porte, notamment celles de la démocratisation de toutes sortes de connaissances et de contenus, aussi bien langagiers que visuels. Dont l'art. C'est pour ça que les imprimés, dont le livre, sont pour l'art un support intéressant. Mais je suis entièrement d'accord avec toi pour dire qu'il serait restrictif de ne s'intéresser dans l'art qu'aux livres d'artistes. Je m'y intéresse pour autant que leur potentiel critique me semble loin d'être épuisé depuis les années 1960 ; mais il y a bien d'autres types de pratiques qui sont dignes d'intérêt pour les mêmes raisons : certaines recherches autour du numérique, certaines pratiques urbaines, certaines reprises des vieux médias comme la peinture, etc.

Et toi, comment tu définirais ce phénomène artistique que les projets comme celui d'IncS permettent de cristalliser si ce n'est ni à travers une époque, ni à travers une génération, ni à travers un manifeste commun ?

H.R. Je ne me sens le gardien d'aucun temple : c'est parce que dans mon travail j'éprouve le besoin de m'affranchir d'un système spectaculaire, autoritaire et productiviste, que je me tourne naturellement vers le livre. Au cours du XX^e siècle, au fur et à mesure que le système de l'art s'est professionnalisé, industrialisé, spectacularisé, financiarisé, que les institutions culturelles sont devenues des entreprises rentables et efficaces, bon nombre d'artistes ont adopté des valeurs inverses : discrètes, maladroites, démocratiques, généreuses, gratuites. Ce sont ces valeurs que l'on trouve parfaitement incarnées dans un livre, et c'est pourquoi beaucoup de ces artistes se sont mis à en faire. Mais il n'y a pas deux camps : ceux qui sont dans le système et ceux qui le refusent. Certains artistes parfaitement établis dans le marché de l'art ou les réseaux institutionnels peuvent aussi, à l'occasion, éprouver le besoin de produire des pièces légères, critiques ou en retrait de visibilité, ou bien encore, des artistes qui ont d'abord cherché cette discrétion se tournent ensuite vers une forme plus commerciale, plus lourde, plus pétaradante. Il ne s'agit donc pas d'un mouvement ou d'un genre : plutôt une façon d'aborder le travail de l'art, qui a certainement toujours existé, mais qui s'affirme plus pauvre, plus silencieuse, plus invisible, en réaction à l'inflation de l'argent, de la publicité et du bruit de l'art institutionnel.

Dans les catégories des auteurs d'IncS que tu as définies tout à l'heure, tu as d'abord distingué des artistes « réputés ». Est-ce que ce statut d'artiste établi a été déterminant pour leur présence dans le catalogue ? Pour bénéficier de leur célébrité ? Parce qu'ils sont tout entiers dans les types de recherches artistiques d'IncS ? Parce qu'ils cherchaient chez IncS un éditeur à la réputation établie « livre d'artiste » ?

L.B. Certes, on n'est jamais innocent. Mais quand j'ai parlé de leur « réputation », je n'ai pas dit qu'ils faisaient partie du « système réputationnel ». Pour moi, l'argument c'était la constance et l'intérêt immanent de leur engagement artistique ; je pense que c'est pour cette raison que les grandes institutions ou la presse spécialisée, mais pas le marché de l'art, ne pouvaient plus les ignorer. Dans cette « catégorie », on a fait quand même *Autobiography* de Barry, sans doute le plus « beau » livre qu'il ait jamais fait, *argumentstellen* de de vries que personne n'a voulu éditer pendant trente ans, et que je compte parmi les livres à la fois les plus radicaux et les plus « philosophiques », *Now* de Downsborough, la réédition d'un livre dont seuls trois exemplaires existaient à cause des circonstances politiques de sa publication initiale en Pologne en 1983, etc. Mais c'est aussi dans cette « catégorie » que j'ai enregistré les plus grands compromis dans le catalogue des Éditions IncS (les livres de Jean Le Gac ou de Jessica Stockholder, publiés en collaboration avec la galerie Art & essai).

Je pense toutefois qu'aucun de ces artistes n'appartient ni ne se reconnaît dans les valeurs du système que tu caractérises si bien comme spectaculaire, autoritaire, productiviste, professionnalisé, industrialisé, financiarisé... Dans une de mes définitions du livre d'artiste, il s'agit, précisément, de déterritorialiser la pratique de l'art dans la culture du livre qui reste... du moins pour l'instant encore... un domaine protégé, avec le prix fixe du livre (mesure radicalement anti-marché-libre), avec le prêt à la bibliothèque (pratique qui interroge le rapport entre la propriété privée et la propriété publique), avec la présence, du moins possible, du livre dans la vie de tous les jours et dans les espaces où elle se joue, entre le lit, les toilettes, le métro, les parcs publics, à table quand on mange seul... Ça contraste avec l'art dans ses formes traditionnelles... musée, galerie, Hôtel Drouot...

Pour moi, le choix du livre c'est aussi la possibilité de pratiquer l'art en dehors du seul souci de la forme plastique (même si le livre, comme n'importe quel objet matériel, a aussi une forme et qu'elle n'est pas sans importance). Je crois que la « désesthétisation » de l'art (terme que j'emprunte à H. Rosenberg) reste le phénomène – ou la tendance – le plus marquant de l'art de ce dernier demi-siècle. Qu'en penses-tu ?

H.R. Je n'ai pas lu Rosenberg et je ne sais pas précisément ce qu'il désigne par « désesthétisation ». Les œuvres que je vois actuellement dans les musées et les galeries sont souvent tellement hyper-esthétisées (Kitsch ?) que je ne peux imaginer une désesthétisation qu'avec un grand soulagement... ! Si on entend par là une approche de l'art non pas à travers le prisme du beau, de l'objet bien fait, du choc de l'image, mais plutôt dans ses valeurs de récit, de partage, de force critique, dans son pouvoir de discuter, de décoder, de faire le monde réel, alors c'est dans cette « tendance » là que je veux travailler. Cependant, même l'art conceptuel le plus extrême n'est pas exempt d'esthétique, bien au contraire. Les archives, les listes, le vide, les livres, les textes aussi, provoquent tous un plaisir esthétique... La désesthétisation de l'art, ce doit être une façon de tenter d'échapper à la tyrannie de la forme plastique pour la forme plastique. C'est aussi pour cela que je crois qu'il

faut abandonner autant que possible l'exposition, car son caractère de présence ici et maintenant impose presque toujours la spectacularité de l'objet. Un grand nombre d'œuvres, y compris dans leurs formes les plus « classiques » (la photographie, le document, le texte, le dessin aussi...) trouvent dans le livre une place bien mieux adaptée à leurs caractéristiques que dans l'exposition. Il y a aussi le numérique, qui possède des caractéristiques intéressantes, la multiplicité, la vitesse, l'interactivité... Comment regardes-tu les propositions artistiques numériques, celles qui se consultent sur internet, se partagent, sont activées par l'internaute, se transforment au fil des connections ?

L.B. Si tu enlèves l'écran – le « prisme » ou la « tyrannie », comme tu le dis – de la forme, il reste un simple objet ou matière, puisés dans la réalité : documents (fax, photos, etc.), matériaux industriels, installations dans l'espace naturel, etc. Pour Rosenberg, la désesthétisation, c'est comme une façon pour l'art d'atteindre le réel, ou plutôt de lui ménager un accès massif à l'art. Voire d'envisager le statut des œuvres d'art comme égal aux choses ordinaires. Comme, par exemple, un livre. Certes, on peut interpréter l'art conceptuel comme une « esthétique d'administration », comme le fait B. Buchloh. Mais y a-t-il une esthétique des Éditions IncS ? Es-tu sûr que ce soit le regard le plus pertinent sur le rôle joué par les artistes conceptuels ? Il faut se rappeler les débats qui secouaient l'art de cette époque et qui pour moi font partie de l'art comme processus (et non certes pas de l'art comme collection d'objets-œuvres). Stéphane Le Mercier écrit dans le présent numéro sur la pratique de la bibliothèque : contrairement à celle de Kosuth, les bibliothèques de Martha Rosler ne perdaient pas leur fonction d'usage. Et la bibliothèque, c'est en effet une alternative excitante à la galerie d'art. Le CLA est une bibliothèque. Te souviens-tu ce papier de Jean Grave sur les salons : « je trouve un peu godiches les œuvres d'art comme on les comprend dans cette charogne de société capitaliste. / Ces tableaux que les types calés accrochent à leurs murs, comme ils pendent des décorations à leur paletots ; ces bronzes alignés sur les étagères, kif-kif des étrons en sentinelle le long d'une route... tout ça, c'est de la gloriole et du battage ! / Arrivera bien un jour, nom de dieu, où l'art fera partie de la vie des bons bougres, tout comme les biftecks et le piccolo² ». C'est écrit en 1893 ! Mais là, ça se discute : lire et/ou picoler ? Jean-Jacques Rousseau avait une solution : « Je dévore alternativement une page et un morceau : c'est comme si mon livre dînait avec moi » [*Confessions*, livre VI].

Quant au numérique, c'est une toute autre question. Si je me limite au domaine du livre, et pour faire court, je refuse de parler d'un « livre numérique » là où il s'agit clairement d'un écran d'ordinateur (par exemple une tablette, et même le « papier » digital). Si l'on va au-delà de la question du livre, pour parler de la reproductibilité, la question se pose pour moi, d'une part, de savoir si le numérique radicalise ou non les thèses de W. Benjamin : contribue-t-il à libérer l'art de son origine culturelle et l'installe-t-il définitivement dans l'exposabilité, c'est-à-dire dans une visibilité *publique* ? L'on sait que l'industrie à la fois radicalise la reproductibilité par l'invention des nouveaux outils de reproduction, et ne cesse de limiter le droit à produire des copies, c'est-à-dire de les rendre accessible à tous, donc *publiques*. D'autre part, le caractère révolutionnaire des nouveaux dispositifs de reproduction (comme le cinéma) résidait, selon Benjamin, dans la réception *collective* qui rendait possible des ajustements spontanés, une sorte de collaboration tacite des spectateurs (ré)agissant collectivement. Le numérique annihile cette possibilité. Mais en même temps internet ouvre le champ d'autres expérimentations qui m'intéressent aussi, mais qui nous éloigneraient des questions du livre.

H.R. Revenons au livre, alors. Depuis que tu as créé IncS, ton regard sur le livre d'artiste a-t-il beaucoup ou peu évolué ? Par exemple, y a-t-il des livres que tu regrettes d'avoir édités, ou que tu n'éditerais pas aujourd'hui, et pourquoi ? Ou bien, quels projets ou quels artistes espères-tu inscrire prochainement au catalogue d'IncS ?

L.B. En règle générale, je n'aime pas le sentiment de regret. On prend les décisions dans un contexte qui peut, certes, changer, et qui peut par conséquent éclairer différemment un choix passé, voire nous faire changer *postérieurement* d'avis. C'est un chantier, on l'a dit. Mais il faut quand même mettre au clair l'usage que nous faisons, avec Aurélie, de la définition du livre d'artiste. Nous n'avons pas un « thermomètre » que l'on pourrait glisser entre les pages pour savoir si c'en est un ou non ; et d'ailleurs, nous n'en n'aurions pas besoin. La définition désigne un champ *créateur* de l'art qui nous intéresse parce que se réalisent dans ce champ des valeurs auxquelles nous croyons, même si c'est une utopie que nous défendons. Ces valeurs sont liées à l'histoire et à la culture du livre : quelle chance avons-nous de pouvoir pratiquer et penser l'art dans ce champ

² *Le Père peinard*, 9 avril 1893, reproduit in Émile Pouget, *Le Père peinard*, Paris, Éditions Galilée, 1976, p. 315. Picolo – vin rouge ordinaire (expression vieillie).

de valeurs ! Elles permettent, croyons-nous, de renouveler la pratique de l'art et le regard sur l'art. C'est ça qui est précieux. Mais un projet qui entre dans notre catalogue doit avant tout nous surprendre ou enchanter, au lieu, comme certains se l'imaginent, de correspondre à un standard, et surtout à un « modèle des années soixante », comme on me l'a parfois dit avec une grande légèreté : devons-nous donc correspondre aux standards de l'année 2014 et penser déjà aux standards 2015 ? Quant aux prochains titres, feuillette le JAB37...

H.B. : Ces histoires de standards ou de modèles montrent bien l'ambiguïté des réflexions autour du livre d'artiste : nous sommes d'accord tous les deux pour dire qu'il ne s'agit pas (uniquement) d'une question de forme. D'ailleurs, je propose que lors des rencontres en plein air, on en profite pour définir les standards des livres d'artistes pour les vingt ans à venir, comme ça, les choses seront claires...

Plus sérieusement : en quoi les valeurs qui agissent dans le champ du livre d'artiste peuvent-elles renouveler la pratique de l'art et le regard sur l'art ? Est-ce parce qu'un livre est un « petit musée », une salle d'expo en réduction ?

L.B. Un « petit musée », sans doute, mais cela, il faudrait le dire à la fin. Pour mieux voir qui tu es, il faut te sortir du contexte où tu te fonds dans ton environnement. Le livre d'artiste, c'est de l'art, mais dans l'environnement du livre. On en voit mieux les contours. Changer la toile de fond, faire de l'art selon les pratiques de la culture du livre, permet de formuler un certain nombre d'interrogations rafraîchissantes pour cerner ce qui est vraiment important dans la pratique de l'art, et qui perdure malgré le changement de contexte, lorsqu'on détache cette pratique des institutions qui la soutiennent et qui en profitent. Voici quelques exemples. Pourquoi l'œuvre d'art doit être *matériellement* unique quand il peut être multiple comme une œuvre littéraire ? Pourquoi l'artiste doit la signer de sa main, alors que les écrivains ne signent pas et ne numérotent pas tous les exemplaires de leurs livres ? Pourquoi l'originalité d'une œuvre plastique se mesure par sa non-reproductibilité, alors que celle d'une œuvre littéraire par ses valeurs intellectuelles et artistiques ? Etc. L'important dans l'art, est-ce une exposition dans un grand musée ou des prix exorbitants payés pour une œuvre, ou autre chose : alors quoi ? Tiens, aujourd'hui même [le 8 août 2014], je lis deux articles dans *Le Monde* : « L'art atteint par la folie des grandeurs » et « Le marché mondial de l'art affiche une santé insolente ». Sommes-nous atteints, toi et moi, par les mêmes syndromes ? Dans ce dernier article, on parle d'industrie muséale. Et là, d'accord : le livre d'artiste est un « petit musée », comme tu le dis. C'est un « musée » qui assure à l'art une indépendance relativement à la grande institution ; cette institution s'est certes renouvelée depuis quelques décennies, tout en figeant ses objectifs comme ceux de l'industrie culturelle. Tandis que le livre d'artiste, sans attendre le nombre de visiteurs d'un MoMA, s'inscrit plutôt dans une pratique populaire, comme on l'a dit : discrète, voire clandestine (Laurent Marissal, Antoine Moreau...), ce qui est le meilleur gage de sa souveraineté et de son esprit critique.

H.R. : Ces commentaires sur les excès ou les performances de l'art (les classements d'artistes en fonction de leur cote, d'expositions en fonction du nombre de visiteurs, d'œuvres en fonction de leur poids ou de leur prix...) me donnent l'impression d'être un jardinier dans son lopin de terre écoutant les analyses des ingénieurs de l'industrie agroalimentaire : ce n'est pas seulement un problème d'échelle, c'est carrément deux mondes différents. Dans la « folie des grandeurs » de l'article, le problème n'est pas la grandeur, c'est la folie : ne plus considérer que la performance au risque de la médiocrité. Un livre d'artiste n'est pas voué à une diffusion à 200 exemplaires : à 500 000 exemplaires, sa qualité et sa portée critique restent les mêmes (ou pas ? J'ai soudain un doute...)

Un livre est compliqué à exposer, difficilement reproductible et très peu spectaculaire : il est naturellement réticent aux usages du monde de l'art. D'un autre côté, quand on expose et collectionne un livre d'artiste comme un objet de valeur, on lui fait perdre de son potentiel artistique : le livre d'artiste est fragile. Penses-tu que c'est dans sa « nature » d'être un excellent instrument de la critique institutionnelle, bien que toujours un peu hors-champ, un peu incertain ? Et d'ailleurs, peux-tu me dire d'où vient ce nom, « Incertain sens » ?

L.B. Un livre est compliqué à exposer, car il est déjà en lui-même un dispositif public – d'ailleurs inégalable – d'exposition. L'exposer autrement que sur le rayonnage d'une bibliothèque conduit le plus souvent à écraser ce dispositif par celui qui est propre à l'exposition d'art (cimaises, socles, vitrines, chaînes, etc.). Et tu rencontres la question de la quantité, en l'occurrence du tirage. Mais rends-toi compte du fait que dans un espace de galerie où l'on expose dix peintures, on peut contenir plusieurs dizaines de milliers de livres et des centaines de milliers d'images dedans. J'aime beaucoup l'anecdote que m'a racontée Jean Claude [Lefevre]. Lorsque l'an dernier il exposait ses textes dans une galerie à Grandville, une jeune femme « papillonnait » en passant de l'un

à l'autre. L'artiste est donc sorti de sa « cachette » (comme Apelle pour corriger un cordonnier), pour expliquer à cette visiteuse qu'il faut lire ces textes en continu, même si ça prend du temps. « Bah oui », lui a-t-elle répondu, « sachez toutefois que je n'ai encore jamais passé autant de temps devant des œuvres dans une galerie ! ». La simple quantité (durée, tirage, nombre de documents dans un fonds de bibliothèque, prix, etc.) peut avoir une importance décisive, et même une valeur critique ! La « nature » du livre évolue au cours de l'histoire ; je dirais donc que la valeur critique du livre à l'égard des institutions et des pratiques de l'art est dans l'usage qu'on en fait. Nous avons évoqué de possibles usages complaisants à l'égard du marché...

Merci pour la question sur le nom d'Incertain Sens ; ça me permet de rendre à César... Éditions Incertain Sens est une proposition de Florence Ray, une étudiante à moi dans les années 1990, que j'ai empruntée avec son autorisation. Le nom du séminaire interuniversitaire « Papier en action » vient d'un texte de Stefan Themerson (avec l'aimable autorisation de Jasia Reinhardt qui gère ses archives). *Sans niveau ni mètre* vient de Bruno Di Rosa qui a ainsi intitulé le premier mobilier de Cabinet du livre d'artiste et qui nous a donné son accord pour intituler ainsi notre journal.

H.R. : À propos du livre d'artiste, on entend souvent parler de notions de réseaux et d'échanges. Il y a bien sûr un réseau de diffusion libraire, bien mal adapté au livre d'artiste, mais plus largement, comment IncS & Cie participe-t-il, ou pas, à des dispositifs d'échanges d'information et des processus collaboratifs ?

L.B. : Hummm... cette question vient ici naturellement, mais je lui ai consacré un article que tu n'as pas encore lu, car il paraît... dans le JAB37. J'y expose l'idée du réseau à son origine dans les années 1960/1970, m'appuie sur le travail de l'anthropologue Maurice Godelier pour critiquer la fascination occidentale pour le potlatch et insiste sur la réciprocité et l'accessibilité du don dans les échanges des imprimés à travers les réseaux.

H.R. : Je vais lire ça avec intérêt. Je voudrais du coup revenir sur le livre comme dispositif d'exposition (un petit musée). Penses-tu que le livre d'artiste a le même statut que le livre de littérature par exemple (ou le livre de cuisine, ça marche aussi) ? Un texte littéraire (ou culinaire) peut s'imprimer dans n'importe quel livre, il reste le même texte (peu ou prou), alors que le projet de l'artiste prend forme dans un livre, et du coup, l'objet porte en lui une part importante de l'œuvre. Penses-tu que la volonté de s'affranchir du fétichisme de l'objet d'art muséal, unique et original, est principalement utopique (le livre d'artiste se multiplie en de nombreux exemplaires, mais il ne quitte pas tout à fait la matérialité... ?) Est-ce que le livre de Herman de Vries, *argumentstellen*, que tu as publié, est absolument le même si je le photocopie page à page, au risque de rajouter quelques points noirs d'un médiocre photocopieur ? C'est aussi la question qui est posée par la réédition de livres historiques ou simplement épuisés : faut-il les rééditer absolument à l'identique (ce qui est parfois compliqué), ou les rejouer avec les techniques contemporaines ?

L.B. : J'aime bien les questions qui me mettent en difficulté ; et là, je n'ai pas de réponse toute faite. Mais je me souviens qu'il y a une dizaine d'années, lorsque je travaillais sur les artistes qui utilisaient les textes de Ludwig Wittgenstein pour en faire des œuvres, j'ai écrit à Herman de Vries qui, en 1974, a réalisé un livre *the wittgenstein papers*. Et puisque le livre était épuisé, il m'en a fait la photocopie. J'ai été ravi – et même fier – et n'ai ressenti aucune gêne pour travailler sur cette base ; or, mon travail, lecture de son livre pour en parler dans un article [paru dans la *Revue d'esthétique* n° 44 en 2003] n'était rien d'autre qu'une expérience esthétique que j'en faisais ! Le statut de ce livre serait donc le même que celui d'un livre de cuisine, éventuellement photocopie. Mais les anecdotes me mènent plus loin encore. J'ai dans ma bibliothèque un exemplaire d'*argumentstellen* qui m'a été offert (en retour) par une amie [Anne Kerdraon], qu'elle a utilisé comme un carnet de croquis. En effet, le livre est publié sur un joli papier, assez épais, et elle ne se gênait pas par les petits points imprimés à raison d'un par page. C'est comme un Rembrandt utilisé comme table à repasser. On peut. Et pourquoi avons nous choisi ce « joli » papier ? Parce que le projet de ce livre, publié en 2003, date de 1968. Nous voulions donc un papier assez ordinaire et une couverture en carton brut, matériaux courant à la fin des années 1960. Or, pendant ces 35 ans, les technologies de fabrication du papier ont complètement changé, et on ne peut trouver aujourd'hui que des « imitations » d'un « papier assez ordinaire » et du « carton brut » des années 1960, qui font très « joli ». Chemin faisant donc, je réponds à une de tes questions : nous ne pouvions que nous plier aux « techniques contemporaines »... C'est d'ailleurs ce qui se passe systématiquement et pour beaucoup d'autres aspects technologiques, tant l'uniformisation mondiale dans ce domaine (comme dans d'autres) réduit une diversité technologique des premiers temps du livre d'artiste. Cela veut-il dire pour autant que le statut d'*argumentstellen* est identique à celui d'un simple bloc-notes ? Je ne le pense pas, car le livre est l'acte même de la pensée dans son exercice public ; il est différent

d'un simple carnet vierge par le fait que dans le livre – fut-il un livre d'artiste – les pensées sont « glissées » entre les pages. Il y a bien sûr de bons livres, et de moins bons... Et ce statut à part du livre comme objet est reconnu même dans le contexte du capitalisme effréné de nos jours, puisque dans la plupart des pays européens, le prix du livre est fixé par l'éditeur et il est exclu du libre jeu du marché. Reste la question, peut-être la plus importante, mais aussi la plus difficile, que tu poses : l'être œuvre (pour reprendre la formule d'Anne Moëglin-Delcroix) du livre d'artiste lui confère-t-il un statut à part parmi les livres ? Moi, je souhaiterais que ce ne soit pas le cas, et que ce soit plutôt une question de valeur : je respecte un bon livre, quel qu'il soit, et j'en prends soin autant que d'un livre d'artiste, que j'apprécie. J'apprécie les éditeurs qui, aux livres qu'ils publient, prêtent une attention aussi grande que si c'étaient des « œuvres ». Et c'est là, je pense, un des intérêts du livre d'artiste par rapport à la théorie esthétique : ils modifient le rapport à l'esthétique qui perd alors sa valeur absolue et son intérêt central. En tant qu'éditeurs de livres d'artistes, nous ne faisons en fait rien d'autre que ce que font ces éditeurs qui se respectent, à savoir nous prêtons la plus grande attention à ce que la conception éditoriale, les solutions typographiques, les choix technologiques, les aspects matériels, etc. du livre (pour autant qu'ils sont à la charge de l'éditeur) servent au mieux le projet de l'artiste qui en est l'auteur. C'est d'ailleurs le thème sur lequel je compte préciser mes pensées dans un prochain article.

H.R. : Alors, c'est un petit musée, mais bâti avec le plus grand soin ? À moins que ce ne soit plus compliqué que ça ?

L.B. J'ai l'impression, en effet, que c'est un peu plus compliqué. Le livre d'artiste ce n'est pas qu'un petit musée, ce n'est pas un nouveau langage de l'art, ce n'est pas une nouvelle *forme* de l'art... Sa radicalité est dans le fait qu'il remet en question l'art dans toute sa complexité. C'est là son caractère subversif : chambouler l'ordre établi pour interroger les principes fondateurs (de l'art). C'est comme ça que l'on peut définir la révolution.