

CollEx-Persée.: CLA++ : Numérisation et signalement des publications d'artistes 2021 : vers une interopérabilité des bases documentaires Projet de recherche labellisé et cofinancé par

Aurélie Noury, Leszek Brogowski, Marie Boivent, Alexandrine Bonoron, Laurence Corbel, Béatrice Lamarque, Morgane Mignon, Gwenaëlle Patat, Aurore Sorieux, Dominique Wolff, et al.

▶ **To cite this version:**

Aurélie Noury, Leszek Brogowski, Marie Boivent, Alexandrine Bonoron, Laurence Corbel, et al.. CollEx-Persée.: CLA++ : Numérisation et signalement des publications d'artistes 2021 : vers une interopérabilité des bases documentaires Projet de recherche labellisé et cofinancé par. [Rapport de recherche] Université Rennes 2; MSHB (Maison des Sciences de l'Homme de Bretagne); FRAC Bretagne (Fonds Régional d'Art Contemporain Bretagne). 2021, pp.56. hal-03114371

HAL Id: hal-03114371

https://univ-rennes2.hal.science/hal-03114371

Submitted on 18 Jan 2021

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.

COLLEX - PERSÉE : CLA++ TYPOLOGIE DES PUBLICATIONS D'ARTISTES 2021

Aurélie Noury (Rennes 2), **Leszek Brogowski** (Rennes 2)

et l'équipe du projet :
Marie Boivent (Rennes 2), Alexandrine Bonoron (Rennes 2), Laurence Corbel (Rennes 2),
Béatrice Lamarque (Frac Bretagne), Morgane Mignon (MSHB), Gwenaëlle Patat (MSHB),
Aurore Sorieux (Rennes 2), Dominique Wolf (Rennes 2).

Nous remercions Anne Mœglin-Delcroix pour ses précieuses remarques.

CLA++
Numérisation et signalement des publications d'artistes : vers une interopérabilité des bases documentaires

Projet de recherche labellisé et cofinancé par CollEx-Persée.

CLA++ est porté par la Maison des Sciences de l'Homme de Bretagne (MSHB),

en collaboration avec :
Unité de recherche Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), EA 7472, Université Rennes 2,
Univ Rennes, F-35000 Rennes, France
Service commun de documentation de l'université Rennes 2
Fonds régional d'art contemporain de Bretagne (Frac), Rennes

/////SOMMAIRE

INTRODUCTION MÉTHODOLOGIQUE
GLOSSAIRE
LISTE DU MATÉRIEL
AVERTISSEMENT
TYPOLOGIES
1. Livres :
    1a. Livres de textes
    1b. Livres de textes sans océrisation
    1c. Livres manuscrits
    1d. Livres d'images
    1e. Livres de textes et d'images
    1f. Livres cryptés
    1g. Livres vides
    1h. Livrets / Brochures / Opuscules / Plis
    1i. Livres tête-bêche
    1j. Livres à jaquette-affiche ou à rabats imprimés
2. Revues / Périodiques / Publications en série
3. Fanzines / Photocopies / Risographie / Faxes / Encre thermique
4. Format journal
5. Contenants
6. Affiches / Estampes / Posters
7. Fiches / Feuillets / Tracts / Papillons / Lettres / Papiers à en-tête / Marques-page / Stickers / Cartes de visite / Cartes postales / Cartons d'invitation / Tickets
8. Leporello / Dépliants / Cartes
9. Encarts / Inserts
10. Flip Books
11. Nuanciers / Éventails
12. Cartes à jouer
13. Publications à systèmes
14. Publications sensorielles
15. Mises en abyme / trompe-l'œil
    15a. Numérisation récursive
16. Publications impliquant une fonction performative
17. Publications impliquant une lecture à voix haute ou une déclamation
18. Publications hébergeant un support audio
19. Publications hébergeant un support vidéo
20. Publications hébergeant un support numérique
21. Multiples
22. Rééditions
23. Cas particuliers
    23a. Formats
    23b. Impressions
    23c. Supports
    23d. Reliures

Dans le projet « CLA++ : numérisation et signalement des publications d'artistes », se croisent deux séries de considérations et d'analyses, induites l'une par la spécificité du fonds du Cabinet du livre d'artiste (CLA), l'autre par l'objectif du projet qui est de produire un guide de recommandations pour la numérisation des publications d'artistes. Ainsi est-il important de clarifier d'emblée l'articulation de ces deux perspectives dans les enjeux des recherches engagées ici. En effet, le présent document organise les procédures de numérisation selon les défis spécifiques que présentent divers types de publications, mais sans tenir compte de genres proprement artistiques, et donc de types de cultures ou d'usages qu'ils impliquent. Ainsi, par exemple, les stickers et les tracts se retrouvent-ils dans une même catégorie, alors que les uns sont destinés à être collés, ici et là, tandis que les autres – documents dits « jetables » – impliquent une diffusion spécifique de la main à la main dans l'espace public. Malgré les différences notables du point de vue des pratiques artistiques, les deux formes imprimées se retrouvent dans une même catégorie du point de vue des pratiques de la numérisation.

Mutatis mutandis, il en est pour toutes les publications d'artistes du fonds du CLA comme il en est pour le *livre* d'artiste, qui – par la force des choses – est la catégorie la plus amplement étudiée, notamment dans l'ouvrage de référence et qui fait date d'Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*[1] de 1997 : « Pour être un vrai livre, si l'on ose dire, un livre sous l'aspect banal qui nous est familier, fabriqué comme le sont nos livres ordinaires, le livre d'artiste n'en répond pas moins à un projet artistique spécifique. Il est totalement livre tout en étant pleinement art ; peut-être même est-il d'autant plus livre qu'il est art[2]. » Ajoutons d'emblée que le livre d'artiste, tout comme quantité de livres ordinaires, a vocation à être un objet d'usage quotidien, et c'est pour cette raison que les enjeux de cette pratique sont déterminants pour le projet – cher aux artistes de la modernité artistique – du retour de l'art dans la vie.

Le projet porté par la pratique des publications d'artistes prend son sens si l'on tient compte du statut d'objet sacré, accordé à l'œuvre d'art par la tradition pluriséculaire ; *absolus*, déliée, séparée de tout, intouchable au sens littéral, l'œuvre se trouve exposée à la vue publique dans un musée ou dans une galerie. Elle est donc donnée *uniquement à voir*, souvent protégée par des barrières – voire par des vitres blindées, mais toujours par des systèmes d'alarme – qui en éloignent le spectateur pour le tenir à une distance convenable. Voilà le cœur du projet CLA+ : une œuvre d'art, telle que décrite ci-dessus de manière sommaire, est un objet à voir ; le numériser, c'est reconstituer le plus fidèlement possible sur l'écran ce qui est donné à voir au musée. De ces données visuelles, qu'elles soient véhiculées par un fichier numérique ou non, on peut faire des usages symboliques, politiques, idéologiques, éducatifs, etc.

Mais il en va très différemment pour les livres et autres publications d'artistes, comme pour beaucoup d'autres types d'objets culturels dont l'inscription dans des contextes et cultures propres en définit les usages. Ainsi en va-t-il du livre : enfermé dans une vitrine, il reste livre comme objet, cela va sans dire, mais il n'est plus un objet d'usage[3]. La première question que l'on peut formuler pour réagir à ce constat serait donc la suivante : comment numériser ce type d'objets sans trop modifier, et surtout sans déformer, les usages pour lesquels ils ont été prévus ? Voire : y a-t-il des cas où il serait préférable de renoncer à la numérisation ? Certes, la transposition de certaines publications d'artistes en fichiers numériques donnera inévitablement lieu à des usages pour lesquels elles n'ont pas été conçues (agrandir le texte, rechercher automatiquement un mot, zoomer dans l'image, etc.). Ces fonctionnalités peuvent constituer une opportunité, voire une plus-value. Il convient toutefois de s'assurer d'une vigilance méthodologique pour que l'écart entre les usages de la culture originaire et ceux que rend possible la numérisation ne conduise pas à une distorsion. Celle-ci en effet pourrait ne pas être acceptée par l'artiste-auteur ou le chercheur comme documentation numérique fiable, réalisée en vue de conserver et de rendre accessible à tout autre public tel projet artistique. Du point de vue de l'anthropologie culturelle, c'est une limite méthodologique dont on ne peut pas ne pas tenir compte.

Il ne faut pas oublier que les documents numérisés n'ont pas les mêmes vocations que le document source, en l'occurrence la publication sous sa forme physique. « Sur l'écran », écrit Caroline Muller, « l'image, sortie de son contexte, ne renseigne pas sur sa provenance, sur la finesse du papier ou encore sur ce qui est peut-être resté hors champ (des objets, une reliure…). Pour pouvoir "critiquer" le document, c'est-à-dire connaître son contexte

de production, sa trajectoire, et en tirer des informations, l'historien ou l'historienne doit alors enrichir l'image de "métadonnées" la décrivant. En photographiant un document, le chercheur rompt la superposition entre le fond et la forme, puisqu'il permet d'avoir accès à un contenu sans le contenant, la feuille de papier[4]. » Plusieurs conséquences s'ensuivent, comme par exemple, l'importance d'un projet global de numérisation d'un fonds donné, comme l'est le projet CLA++, car l'appartenance à un tel projet et le respect des recommandations qu'il formule peut constituer un élément régulateur par rapport aux usages qui seront faits des documents numérisés, notamment par les chercheurs. Mais par-dessus tout, c'est aux gestionnaires de fonds destinés à être numérisés d'évaluer les risques de possibles méprises des chercheurs ou refus des artistes-auteurs ou autres acteurs de la micro-culture en question, de mettre en œuvre les moyens adaptés pour éviter les unes et les autres (guide de recommandations pour la numérisation d'un fonds, modalités de la numérisation, métadonnées), voire, le cas échéant, de tracer la limite constatant l'impossibilité d'une numérisation satisfaisante.

L'un des avantages de réaliser un guide de numérisation sur la base du fonds du CLA, et ce n'est pas le moindre, est que, dans la mesure du possible, les artistes sont associés au projet en y apportant un précieux *feed back*, qui est une vraie plus-value scientifique[5]. Ainsi, les artistes-auteurs des Éditions Incertain Sens (IncS) ont-ils été informés de la mise en place du projet ; la plupart d'entre eux ont répondu favorablement, certains avec enthousiasme. Mais il y a eu également des retours soucieux et réflexifs, parfois antagonistes pour une seule et même publication à plusieurs auteurs. Deux problématiques d'importance qui interrogent les limites de la numérisation ont ainsi pu être identifiées. Que faire avec les imprimés tels les tracts ou les papillons, que les artistes choisissent pour leur caractère « volatile » en faisant le choix d'assumer leur disparition à travers la diffusion ? Un des auteurs a même suggéré que certains imprimés, une fois numérisés, ont « la saveur d'une baguette de pain surgelée ».

Cette réaction sceptique au projet de numérisation de certaines publications « furtives » et périssables soulève un questionnement insoluble, qui concerne tous les imprimés plus ou moins subversifs ou contestataires, dès lors qu'on les catalogue simplement, et *a fortiori* dès lors qu'on les numérise. En effet, non seulement la numérisation, mais avant elle la conservation, constituent un détournement de la finalité première, liée à l'action (artistique, révolutionnaire, clandestine, etc.). La volonté de les archiver conduit au changement de statut de l'outil de l'action, du « monument » au « document », précieux, voire indispensable du point de vue de l'histoire. La numérisation ne fait que prolonger la phase de conservation ; refuser la numérisation des tracts, c'est nier la même logique qui préside à la conservation et au catalogage d'un fonds. On peut comprendre la réaction d'un artiste qui revendique le respect du statut éphémère de ses tracts – c'est-à-dire le respect de ses intentions créatrices – mais il transforme du même coup, par son exigence même, ce qui n'est à ses propres yeux qu'un tract, au sens activiste, en « œuvre ». Paradoxe inextricable, c'est au nom de son droit de créateur sur son travail que, en refusant la numérisation, l'artiste le pervertit en même temps en voulant y voir autre chose qu'un simple papier à documenter (pour l'histoire, pour la connaissance, etc.). – Mais l'époque qui sacralise le droit d'auteur et qui s'enthousiasme pour le « tout numérique » mérite que ce type de paradoxes soit sérieusement pris en compte.

En effet, il est ici question du droit d'auteur, mais aussi des usages, donc des valeurs, et finalement d'une culture qui instaure les uns et les autres. Certes, les imprimés sont parfois faits pour disparaître, et cette disparition peut avoir un sens fort[6], comme le revendique l'artiste. Remarquons toutefois que ce qui légitime la prise en compte de ces avis contradictoires, c'est, précisément, le statut spécifique de fonds comme celui du CLA qui est indissociable d'une activité « vivante » qu'est le phénomène en cours de la pratique du livre d'artistes et d'un réseau d'acteurs qui continue à alimenter ce fonds[7]. En réalisant leurs missions, IncS (depuis 2000) et le CLA (depuis 2006) ont acquis une place dans ce réseau, qui englobe d'ailleurs tous les continents, et qui est composé d'artistes, d'éditeurs aux statuts différents, de libraires et de collectionneurs, de critiques d'art et de chercheurs de diverses disciplines, d'étudiants et de doctorants, de lecteurs, de bibliothécaires et de documentalistes, etc., tous passionnés de livres ou de publications d'artistes, et qui contribuent au maintien et à l'enrichissement de la culture artistique de l'imprimé, de ses valeurs, de ses pratiques d'édition, de ses rites et festivités, de ses échanges, de son langage, de ses archives, etc.

La réalité de ce réseau – partie immergée et invisible de l'iceberg – donnera lieu, dans une phase ultérieure du projet CLA++, à une réflexion sur le public visé par cette campagne de numérisation : cette accumulation de ressources numériques lui est-elle destinée en priorité, étant entendu qu'il s'agirait alors d'un partage complémentaire de documents imprimés qui sont déjà largement répandus au sein du réseau ? Vise-t-elle l'élargissement de ce cercle de passionnés et de pratiquants des publications d'artistes ? Ou doit-elle s'adresser

principalement aux publics spécialisés (conservateurs et autres professionnels des musées et bibliothèques, critiques d'art, chercheurs, doctorants et étudiants, enseignants, etc.), mais qui ne sont pas forcément familiers des us et coutumes liés aux imprimés dans cette culture particulière des publications d'artistes ? Ou serait-elle destinée d'abord aux artistes eux-mêmes qui les pratiquent, comme prolongement à la fois de cette culture et de leurs créations ? Les consignes de numérisation pourraient varier selon les réponses apportées à ces questions.

Deux tiers du fonds du CLA est constitué de dons ou échanges (la « monnaie » de ces échanges, ce sont les 150 publications du catalogue des Éditions Incertain Sens[8] – livres d'artistes, *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, collection « Grise. Recherches sur les publications d'artistes », etc. – une des conditions de son appartenance au réseau). Autrement dit, la particularité du fonds sur lequel s'appuie le projet CLA++, à la fois son intérêt et sa différence spécifique, consiste, d'une part, à documenter un phénomène en cours, artistique et éditorial, parfois à caractère populaire (éditions à compte d'auteurs, statut informel d'éditeurs, fanzines d'artistes, etc.) et de dimension internationale, et, d'autre part, à marquer depuis son origine son rattachement aux activités de recherche qui en ont motivé en grande partie la création dans le contexte universitaire. La méthodologie de l'observation participante permet de construire diverses dimensions d'objectivité de travaux menés dans ce cadre[9], à savoir s'assurer de leur adhésion à la réalité du phénomène, de leur adéquation par rapport à ses pratiques et à ses valeurs et acquérir la bonne connaissance de l'histoire du phénomène[10], qui émerge au début des années 1960.

C'est en effet au tournant des années 1950 et 1960 qu'apparaissent les premiers livres d'artistes, dont Anne Mœglin-Delcroix a construit le concept et écrit l'histoire de 1960 à 1980. Sur cette courte période et dans plusieurs endroits du monde, quatre artistes – Dieter Roth en Allemagne dès 1957 ; Daniel Spoerri et Ben Patterson en France en 1962 ; Ed Ruscha aux États-Unis en 1963 – ont publié les premiers livres qu'on a convenu d'appeler « livres d'artistes » pour souligner non pas les qualités plastiques particulières des créations portées sur leurs pages, comme dans les livres de bibliophilie, mais le fait que les artistes les considèrent comme indissociablement leur œuvre et un livre ordinaire. Le titre de l'essai d'Anne Mœglin-Delcroix – « 1962 et après. Une autre idée de l'art[11] » – suggère d'emblée une approche analogue à celle de Walter Benjamin pour qui la vraie question n'était pas de savoir si la photographie est ou non de l'art, mais comment sa pratique transforme le concept de l'art à l'époque de la reproductibilité technique. Benjamin souligne au tout début de son célèbre essai que l'imprimerie est une de ces techniques qui rendent les formes reproductibles, mais il ne s'y attarde pas, car, dit-il, l'histoire de l'imprimerie est bien connue[12]. Si la pratique des publications d'artistes a le pouvoir de transformer le concept de l'art, c'est parce qu'elle épouse – de manière plus ou moins déclarative – la culture de l'imprimé (le tirage rarement limité, la technologie d'impression le plus souvent industrielle, l'absence de signature de l'artiste apposée systématiquement sur l'œuvre, le prix correspondant au marché du livre, etc.), qui, à l'œuvre comme objet sacré, oppose l'idée d'une œuvre comme objet d'usage quotidien. Or, le concept et la pratique du livre de bibliophilie, nés en France à la fin du XIX^{e} siècle pour conquérir de nouveaux marchés pour l'art contemporain, vont dans le sens opposé, en faisant subir au livre les règles du marché de l'art (tirage limité, techniques d'impression, de reliure, voire de fabrication du papier, artisanales, signature de l'artiste et numérotation des exemplaires, prix du marché de l'art, etc.). Autrement dit, le livre de bibliophilie ne retient du livre que la définition formelle, à savoir le livre comme support et dispositif spécifiques (à savoir un ensemble de pages reliées d'un seul côté), alors que les publications d'artistes s'intéressent à la dimension anthropologique du livre, impliquant, en plus de sa forme matérielle, ses fonctionnalités, son économie, ses usages, etc. C'est le contexte culturel qui définit ce qu'est le livre aujourd'hui, et ce qu'il a été par le passé.

Au début du XX^{e} siècle, la pratique de l'imprimé d'artiste, telle qu'elle est entendue ici, était inconnue. Walter Benjamin connaissait sans aucun doute les livres de bibliophilie, signés toujours conjointement, d'une part, par un poète ou un écrivain (par exemple André Gide, Stéphane Mallarmé ou Tériade), et, d'autre part, par un peintre ou un dessinateur (par exemple Maurice Denis, Édouard Manet ou Henri Matisse). Benjamin connaissait également les imprimés dadaïstes et surréalistes : revues, tracts, papillons, affiches, etc., mais – aussi poétiques et importants soient-ils – ils étaient les supports ou les auxiliaires de l'art et de ses œuvres ; il a fallu que d'autres conditions évoluent, notamment conceptuelles, pour qu'on puisse considérer par exemple le tract comme ce qui tient lieu d'œuvre. Ces deux types de pratique, aussi différents soient-ils : le livre de bibliophilie et la revue dadaïste et surréaliste, n'ont pas entrainé la transformation du concept de l'art, l'un parce qu'il déformait le concept du livre pour préserver le concept traditionnel de l'art, l'autre parce qu'il utilisait l'imprimé pour amplifier la diffusion de

l'art sous la forme de reproduction. En effet, le livre d'artiste n'est pas associable à la reproduction d'œuvres qui existerait en dehors du livre lui-même. Anne Mœglin-Delcroix a beaucoup insisté sur ce point : le livre d'artiste est l'œuvre, ou ce qui en tient encore lieu, et n'est ni un catalogue, ni un *book* publicitaire ou portfolio. « Pour que, dans les pratiques du livre d'artiste, le concept de l'art puisse s'élargir, il faut maintenir le concept du livre dans ses limites historiquement établies. […] *Ce qui fait la force du livre d'artiste, c'est notamment le concept – non élargi – du livre, auquel il est attaché*, étant entendu que ce concept est empirique et qu'il s'est constitué dans un long processus historique[13]. »

« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1936) de Walter Benjamin peut donc être considéré comme un cadre conceptuel du projet CLA++ et ce, à double titre : étude des conséquences pour l'art du choix de l'imprimerie comme la technologie la plus ancienne de la reproductibilité mécanique (CLA comme choix du papier), et étude des conséquences pour l'art, la culture et la recherche du choix du numérique comme la technologie de reproduction la plus avancée de la série d'innovations que Benjamin a commencé à interroger à travers la photographie, l'enregistrement audio et le cinéma (CLA++ comme choix de numérisation du fonds). D'une part, le choix des artistes a été de ne plus considérer le livre ordinaire comme un support pour reproduire des œuvres, mais de l'admettre comme un médium légitime pour porter un projet d'art, un médium chargé de toute l'histoire du livre : de son dispositif matériel (pages reliées d'un seul côté), de son dispositif fonctionnel (couverture, page de garde, sommaire, chapitres, indexes, notes de bas de page, quatrième de couverture, colophon, etc.), de son économie, vrai contre-pied du marché de l'art (plus le livre a du succès, plus son tirage est important, et moins cher doit être le volume), et enfin de ses usages qui en font un véhicule rêvé de la réconciliation de l'art et de la vie. « Les artistes qui font des livres[14] » utilisent tous ces éléments du péritexte pour concevoir et construire leurs œuvres. Pour ne prendre qu'un exemple : le colophon est au livre d'artiste ce que le cartel est au tableau ou à la sculpture ; mais à la différence du cartel, le colophon fait partie intégrante du livre comme son élément structurel, une sorte de carte d'identité de celui-ci, qui comporte parfois des éléments autoréférentiels, décisifs pour son appréhension et sa lecture.

De quelle manière le projet CLA++ peut-il recevoir le retour critique évoqué ci-dessus des artistes impliqués dans la pratique des publications d'artistes ? À un niveau plus général, à travers la discussion des thèses de Walter Benjamin dans le contexte de la reproductibilité numérique, on doit se demander si la numérisation est ici mise au service des mêmes valeurs que celles que défendait Benjamin, liées notamment à l'appropriation possible par les artistes des moyens de production, tels que la photographie ou le film. À un niveau plus concret, c'est, précisément, la connaissance de cette culture des publications d'artistes qui permet, après discussion, de donner un sens aux retours des artistes – tels que le refus de la numérisation sous prétexte qu'elle contredirait le caractère éphémère de l'imprimé – et de formuler des recommandations pour la numérisation et le signalement des documents, quitte à en constater des limites insurmontables. Cette notion de limites à la numérisation doit être intégrée dans le travail d'interprétation au cœur du projet CLA++. À ces artistes, on pourrait donc opposer la valeur patrimoniale, historique, voire politique (la démocratie de la visibilité publique) des documents qu'ils ont produits, en l'occurrence des tracts, y compris lorsqu'ils sont destinés à une disparition dans le cadre de leurs pratiques.

En effet, IncS, puis le CLA, ont été conçus et mis en place comme des institutions de l'art[15], ayant « pour but la publications de livres d'artistes et leur distribution, ainsi que le soutien aux projets relatifs à la présence du livre d'artiste dans la culture éditoriale et artistique[16] ». Mais au bout d'une quinzaine d'années d'activités, le CLA est devenu une archive documentaire dont l'importance pour la recherche ne saurait être sous-estimée ; c'est souvent le destin de ce type d'archives[17]. Cette lente évolution de la nature et du statut du CLA – qui reste toujours une institution de l'art – vers un fonds patrimonial, permet de formuler, par rapport à la posture de l'artiste, une interrogation qui a tout son sens dans la tradition de l'imprimé : comment archiver des tracts dans des institutions patrimoniales telles que la BnF[18] par exemple, étant entendu que les imprimés jetables sont les plus difficiles à archiver alors même qu'ils constituent aujourd'hui plus de 90% de la production des imprimeurs ? Dès lors, c'est le sens des sources historiques – et donc la possibilité de l'histoire comme mémoire – qui est posé dans ce débat.

Il existe aujourd'hui des œuvres d'art, importantes pour les cultures et leurs histoires, qui ne sont accessibles ni au public ni aux chercheurs sous aucune forme, car enfermées dans le droit de propriété. Cet état de fait met d'autant plus en évidence les enjeux liés à la pratique des publications d'artistes : l'art sous la forme des *cheap artist's books* est le plus souvent financièrement accessible à tout un chacun dans les mêmes conditions que les livres

ordinaires. Aussi, ce sont les mêmes livres – les mêmes œuvres – qui se trouvent dans les fonds de collectionneurs les plus fortunés et dans celui du plus humble amateur de livres d'artistes. Quant aux recherches menées dans le cadre du projet CLA++, leur enjeu profond consiste notamment – en accord avec la philosophie de la science ouverte – à explorer la possibilité d'étendre leur accessibilité en tant que livres (et autres imprimés) à tout public par l'intermédiaire de la numérisation élargie, autrement dit, retranscrire les valeurs de la culture de l'imprimé dans le contexte de la numérisation des objets culturels.

À diverses étapes et à plusieurs niveaux, les questions juridiques vont jouer un rôle important dans la construction du projet CLA++, dépassant la seule phase opérationnelle de mise en ligne des documents, pour laquelle il faut une autorisation de l'auteur ou de ses ayants droit. Ces questions portent également sur le statut même du livre, statut double, comme marchandise, d'une part, et comme œuvre, d'autre part. Ce double statut est au cœur des enjeux de la pratique du livre d'artiste. C'est en 1795 qu'Emmanuel Kant introduit la distinction entre le livre comme « *produit* matériel *de l'art* (*opus mechanicum*) qui peut être imité (par celui qui se trouve légitimement en possession d'un exemplaire) » et le livre comme « *discours* de l'éditeur au public, que celui-ci n'a pas la permission de reproduire publiquement (*preastatio operae*) sans en avoir reçu mandat par l'auteur »[19]. Cette distinction définit l'usage personnel et l'usage public de la propriété intellectuelle, autrement dit, d'un côté, le droit à la culture et à l'art en particulier, de l'autre, le droit d'auteur. En différenciant le livre d'artiste comme objet d'usage et le livre comme œuvre intellectuelle, on interroge avec une acuité particulière le statut de l'art dans la société : pour les livres et autres publications d'artistes, dont le tirage peut atteindre des milliers d'exemplaires (10.000 exemplaires du livre de Martin Parr publié par agnès b.), toutes les personnes qui ont acquis un exemplaire de la publication ont exactement le même droit à en jouir dans le cadre des usages privés, qu'elles soient personnes physiques (spectateurs/lecteurs de l'art) ou institutions (personnes morales), grands collectionneurs ou acquéreurs occasionnels, amateurs d'art ou professionnels de l'art, etc. C'est cette accessibilité de l'art, portée par le livre dans la pratique des publications d'artistes et considérée comme une valeur, que la « numérisation intelligente » doit pouvoir retranscrire, tout en s'assurant qu'elle ne déforme pas d'autres valeurs de la culture de l'imprimé, et en particulier qu'elle ne contredit pas le sens que les artistes donnent à leurs pratiques.

D'autres réserves relatives à la perspective de numérisation émises par les artistes concernent les publications sonores, en particulier sur support vinyle. Ainsi, selon les auteurs de deux disques :

> *Sounds of Silence* et *Pile ou Face* sont deux projets qui travaillent sur les spécificités du vinyle et qui ne pourront supporter une numérisation. *Sounds of Silence*, car c'est une mise en abyme de sillons, du coup quand tu écoutes le vinyle, tu ne sais pas si tu écoutes les altérations du support ou de l'enregistrement. *Pile ou Face*, car c'est le son d'une pièce de monnaie qui tourne sur un disque qui tourne, i.e. la platine vinyle devient un élément du dispositif et fait installation, plus le rapport face A/face B, le geste qui l'accompagne, serait perdu et enfin, chaque face se termine par un sillon fermé qui produit une boucle parfaite (la pièce n'en finit pas de tourner)[20].

La publication d'artiste invite ici à mettre en place un dispositif d'écoute qui « produit » une part de contenu audible ; la numérisation fausserait donc fondamentalement le contenu enregistré, en proposant comme résultat universel un enregistrement singulier et inimitable. Chaque cas singulier doit donc faire l'objet d'une analyse particulière, en mettant à l'épreuve tout principe de généralisations. *La Popularité des conflits*, de Matthieu Saladin, implique par exemple l'impression progressive des aplats de tons entre le blanc et le rouge sur une centaine de pages, effet d'autant plus visible sur le fichier PDF (*Portable document format*) utilisé pour l'impression du livre, dont cette dernière traduit déjà de manière imparfaite l'idée de la publication. La numérisation ajouterait donc une couche trop aléatoire et le PDF « est au final plus précis que l'impression offset[21] ».

D'où la question centrale qui pourrait être formulée de la manière suivante : est-il possible de « numériser les usages » et si oui, comment ? En effet, qu'est-ce que numériser les usages, étant entendu que, en tant qu'objet d'usage, le livre est lu – et pour cela manipulé – mais aussi acheté, emprunté, consulté, etc., et qu'il peut bien impliquer d'autres usages dans la vie ?

> Sur les quelque cinq mille livres d'Edward Ruscha qui ont été achetés, seuls trente-deux ont servi de façon directement utilitaire : treize d'entre eux ont servi à presser des feuilles de papier ou d'autres petits objets. Sept ont servi de tapettes pour tuer des petits insectes, tels des mouches et des moustiques, et deux ont servi à des fins d'autodéfense. Dix ont servi à maintenir ouvertes de lourdes portes (comme ils sont conditionnés par dix, un même paquet a dû servir à caler la porte). Deux ont servi à mettre des tableaux de niveau sur un mur, tandis qu'un a servi d'essuie-tout pour vérifier la jauge d'huile d'une voiture. Trois sont sous des oreillers[22].

Avant de réfléchir sur la possibilité de numériser les usages, deux perspectives distinctes doivent donc être prises en compte dans l'élaboration du guide de recommandations. La première est celle qui permet de faire le tri entre les usages essentiels, c'est-à-dire ceux qui sont liés au projet artistique que la publication d'artiste véhicule, et les usages accessoires, mais sans oublier que leur projet intime est aussi celui de faire (re)venir l'art dans la vie. La seconde perspective est celle qui scrute également les nouveaux usages que la numérisation de ces publications peut rendre possibles, et qui s'assure qu'ils ne soient pas en opposition avec ceux liés au projet artistique que définissent d'abord les intentions de l'artiste. Il semble y avoir de telles craintes dans certains retours d'artistes. En effet, les publications d'artistes induisent un certain usage de l'imprimé et du livre, autre que le livre de bibliophilie, les gravures imprimées avec des techniques anciennes ou les autres publications à tirage limité, signées de la main de l'artiste.

Un autre exemple intéressant de limite à la numérisation tient dans les livres vides[23], aux pages entièrement vierges ou sur lesquelles il y a peu de « contenu » à voir, une situation limite s'il en est. Doit-on mettre simplement en ligne les fichiers PDF ou les scans des pages, en induisant des usages propres à l'utilisation de l'écran de l'ordinateur, ou doit-on plutôt imaginer une vidéo qui restitue ce que voit un lecteur qui en tourne les pages ? Mettre à disposition un fichier PDF de pages blanches n'a en soi pas beaucoup d'intérêt ; appelons cela une « numérisation théorique ». Qu'apporte-t-elle de plus par rapport à une notice de catalogue qui précise que tel livre est vierge de toute impression ? Voici, à titre d'exemple, un extrait de la notice de l'éditeur (Zédélé), rédigée par Anne Mœglin-Delcroix, de *wit white* d'herman de vries : « Alors proche du groupe Zéro, mais également attiré par la conception bouddhiste du vide, herman de vries venait de réaliser des monochromes blancs quand il édite lui-même à Arnhem un fascicule de vingt pages. Il n'a pas de titre, sa couverture est vierge et les pages ne sont pas imprimées. Seul un bref poème final célèbre, en quatre langues, la surabondance du blanc : "wit is overdaad"[24] ». Ce que la « numérisation théorique » ne peut restituer, ce sont les interventions à la limite de la visibilité programmées par l'artiste, le vieillissement du papier et autres accidents qui arrivent à l'objet livre (coins cornés, taches, etc.), les reflets de l'environnement et l'éclairage, sans parler de toutes les sensations tactiles induites par la lecture du livre, ainsi que le rapport temporel, car les effets d'attente, de répétition ou d'ennui ne seront pas retranscrits via le PDF. De même que dans la pièce *4'33"* de John Cage, ce sont les bruits provenant de la salle où le concert a lieu qui remplissent le silence de la composition, il faudrait s'assurer pour chaque publication de ce type que ce n'est pas dans ces *minima perceptifs* que l'artiste a logé les enjeux de son projet. Autrement dit, ces cas limites permettent d'attirer l'attention sur les marges, pourtant toujours présentes dans la lecture du livre, mais jamais perçues de manière distincte.

Une perspective intéressante par rapport à cet ensemble d'interrogations sur les usages pourrait s'ouvrir à partir de la réflexion sur la numérisation à destination des publics en situation de handicap. Une « numérisation racontée » a été imaginée, pouvant être livrée sous la forme d'un enregistrement audio ou vidéo, où un acteur lirait à haute voix le texte de la publication, tout en décrivant le processus de manipulation du livre, les images et autres éléments visuels, à la manière de ce que propose le site de l'artiste David Horvitz[25]. À la frontière de l'interprétation, qui serait sa limite, un tel récit devrait se doter d'une méthodologie de la description et pourrait constituer une alternative à la « numérisation frontale » (scan, photographie, 3D, etc.). C'est une voie à explorer.

Les numérisations conformes au guide de recommandations, qui sera l'aboutissement du projet CLA++, seront par rapport aux publications d'artistes ce que la reproduction photographique est à la peinture, mais ce ne seront pas toujours – ou peut-être seront rarement – de simples scans de surfaces imprimées. Un travail de *Benchmarking* sera mené en parallèle pour comprendre la « philosophie » de projets de numérisation de publications d'artistes entamés ou déjà menés ailleurs, ainsi que les consignes pratiques qui peuvent en résulter[26].

Le présent document des Typologies constitue l'aboutissement d'une première étape du projet CLA++, son premier livrable. Accompagné d'un glossaire pour objectiver la description des documents, ainsi que d'un corpus – évolutif – d'environ 200 publications sélectionnées dans le fonds du CLA, cette liste a désormais vocation à s'enrichir, à l'échéance de l'été 2022, vers le guide de recommandations pour la numérisation et le signalement des publications d'artistes.

1. Paris, Jean-Michel Place / Bibliothèque nationale de France, 395 pages, 238 illustrations n/b, 58 illustrations couleur. Réédition : *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980. Une introduction à l'art contemporain*, Marseille, Le Mot et le reste ; Paris, Bibliothèque nationale de France, 444 pages. ↑
2. *Ibid.*, p. 8. ↑
3. Voir Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Éditions de la transparence, 2010, p. 44. ↑
4. Caroline Muller, « L'écran du savant. Un temps de renouvellement de la recherche historique ? », *Palimpseste*, n°3, 2020, p. 36. ↑
5. Pour le contexte complet de la discussion sur ce point, voir la chronique du 18 novembre 2020, carnet CLA++ sur la plateforme Hypothèses.org : https://cla.hypotheses.org/186. ↑
6. Voir Leszek Brogowski, « Avis à la population : une arme de guerre. *Bekanntmachungen* nazies en Pologne », https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01701703/document. ↑
7. Pour le contexte complet de la discussion sur ce point, voir la chronique du 18 novembre 2020, carnet CLA++ sur la plateforme Hypothèses.org : https://cla.hypotheses.org/186, ainsi que du 7 octobre 2020 : https://cla.hypotheses.org/date/2020/10. ↑
8. https://sites-recherche.univ-rennes2.fr/cabinet-livre-artiste/incertain-sens/index.htm. ↑
9. Six thèses de doctorat soutenues et trois en cours, deux colloques internationaux, six volumes de la collection « Grise », etc. ↑
10. Soutenu par la MSH Paris Nord, un projet de recherche d'Anne Mœglin-Delcroix explore par exemple les sources du phénomène à travers des entretiens avec les éditeurs historiques de livres d'artistes : Simon Cutts, herman de vries, Michel Durand-Dessert, Leif Eriksson, Guy Jungblut, Yvon Lambert, Irmeline Lebeer-Hossmann, Hansjörg Mayer, Maurizio Nannucci et Maurizio Spatola. Ils donneront lieu à la publication en 2021 de deux volumes au sein de la collection « Grise ». ↑
11. 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. 345-373. ↑
12. Voir Leszek Brogowski, « Reproductibilité et exposabilité : une (r)évolution culturelle. Commentaire de *L'Œuvre d'art…* de Walter Benjamin », in Jean Arnaud (dir.), *La Figure à l'œuvre. Études offertes à Michel Guérin*, Aix/Marseille, Presses Universitaires AMU, 2015, p. 10. https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01525434/document. ↑
13. Leszek Brogowski, « Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l'art dans le livre d'artiste », in Leszek Brogowski, Anne Mœglin Delcroix (dir.), *Le Livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2013, p. 9. ↑
14. En 1976, Ed Ruscha, artiste qui, à la fin du XX^{e} siècle, a été le plus conscient des enjeux pour l'art des pratiques du livre d'artiste, mais qui a par ailleurs été un des peintres les plus important du Pop Art, a réalisé un tableau sur lequel figure cette formule : « Artists who do books » (Collection Tate Gallery). Pour les écrits historiques des artistes sur ce phénomène, voir notamment : Ed Ruscha, *Huit textes. Vingt-trois entretiens. 1965-2009*, Jean-Pierre Criqui (éd.), Zürich, JPR Ringier ; Paris, Maison Rouge, 2012 ; Edward Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, Cambridge / London, MIT Press, 2004 ; Ulises Carrión, *Quant aux livres / On Books*, Genève, Héros-Limite, 1997 ; Dieter Schwartz, « Learn to read art », in *Lawrence Weiner. Books 1968-1989. Catalogue raisonné*, Köln, Verlag Walter Köning ; Villeurbanne, le Nouveau Musée, 1989, p. 119-195. ↑
15. « L'institution de l'art [die Institution Kunst] », écrit Peter Bürger, « constitue les conditions générales dans le cadre desquelles on crée et on perçoit les œuvres singulières. » Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main, Suhrkamp*, 1988, p. 15. « Au moyen du concept de l'institution de l'art se trouve repérée la surface médiane entre la fonction d'une œuvre singulière et la société », poursuit-il. « Elle est à concevoir comme une variable historique dont les changements se succèdent bien plus lentement que la succession d'œuvres singulières », p. 17. ↑
16. Statuts de l'association Éditions Incertain Sens. ↑
17. Tel était par exemple le cas d'Archive for Small Press & Communication, fondée en 1974 par Guy Schraenen et vendue en 1999 au Neues Museum Weserburg à Brême. ↑
18. Madeleine Barnoud, « Littérature éphémère et sources de l'histoire. Les tracts à la Bibliothèque nationale de France », Bulletin des Bibliothèques de France, t. 41, n°3, 1996, dossier « Patrimoine des bibliothèques », p. 26, disponible en ligne : http://bbf.enssib.fr/consulter/08-barnoud.pdf. ↑
19. Emmanuel Kant, *Métaphysique des mœurs*, in *Œuvres philosophiques. III. Les derniers écrits*, trad. J. et O. Masson, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 552. ↑
20. E-mail de Matthieu Saladin à Aurélie Noury, lundi 4 janvier 2021 à 10:56:25. ↑
21. *Id.* ↑
22. Edward Ruscha, « Monsieur Je-sais-tout » (1971), trad. Y. Sérandour, *Nouvelle revue d'esthétique*, n°2, 2008, dossier « Livres d'artistes : l'esprit de réseau », p. 23-24. ↑
23. Voir cat. Mathieu Copeland (dir.), *Vides. Une rétrospective*, Paris, Centre Georges Pompidou ; Zürich, JRP Ringier, 2009. ↑
24. http://www.editions-zedele.net/ ↑
25. http://www.davidhorvitz.com/ ; écouter par exemple le n°26. ↑
26. Une liste de questions a été préparée pour mener des entretiens auprès des fonds suivants: Archives de la critique d'art, Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, Bibliothèque Kandinsky, Cneai, Fanzinothèque de Poitiers et Frac Bretagne. ↑

Addendum (pluriel : addenda)
Ajout à un document. Par extension, l'*addendum* peut désigner une correction.

Apostille
Annotation ajoutée en bas ou en marge d'un document.

Boîte
Les boîtes sont des contenants disposant d'un couvercle séparable du socle, qu'il s'agisse de boîtes « cloches » dont le couvercle se retire par le haut, ou coulissantes dont le couvercle se glisse.

Coffret
Les coffrets sont des contenants dont le couvercle reste solidaire du socle par un de ses côtés.

Encart
Supplément glissé à l'intérieur d'une autre publication ; il s'agit en général d'une brochure agrafée.

Encre thermique
Encre rendue liquide par l'effet de la chaleur. C'est une encre plutôt instable dans le temps.

Ephemera
Les *ephemera* désignent précisément des imprimés éphémères, diffusés dans un temps donné pour annoncer par exemple un événement ponctuel et dont l'audience est de ce fait limitée. Symptomatiques d'une volonté de diffusion facile et légère, ils se présentent souvent sous des formes simples, rapides à réaliser et bon marché : inserts ou encarts dans des journaux ou magazines, cartes postales, cartons d'invitation, calendriers, tracts, papillons ou encore stickers, etc. En raison de leur obsolescence et de leur fragilité, les *ephemera* sont peu conservés et réclament une attention et une rigueur de classement particulières.

Flip book
Les Flip Books sont des petits volumes épais tenant souvent dans la main qui créent, grâce à un feuilletage rapide, une illusion de mouvement animant la séquence d'images qui les compose.

Fourreau
Contenant au sein duquel un ou plusieurs livres ou brochures sont glissés, un des côtés restant ouvert. Ce terme est préféré à celui d'« étui », qui désigne un emboitage prenant la forme de l'objet qu'il contient.

Gaufrage
Technique d'impression mécanique sans encre permettant d'obtenir des motifs en relief (embossage) ou en creux (débossage) sur papier ou carton de différents grammages.

Insert
À la différence d'un encart, un insert est une intervention imprimée à l'intérieur d'une publication, pouvant aller d'un encadré à plusieurs pages.

Jaquette
Chemise mobile appliquée par-dessus la couverture d'un livre.

Leporello
Livres reliés en « accordéon » pouvant être imprimés recto verso et de longueurs diverses. Ce type de reliure offre une composition par séquence ininterrompue, tout en permettant également un feuilletage des volets les uns après les autres.

Livres « pêle-mêle »
Livres dont les pages sont découpées horizontalement en plusieurs bandes à combiner entre-elles.

Livres « gigognes »
Livres de différentes tailles s'emboîtant les uns dans les autres.

Main
En imprimerie, la « main » du papier désigne le rapport entre son épaisseur et son grammage. Plus un papier semble épais par rapport à son poids, plus sa « main » est importante. Plus le papier a de la main, plus il est résilient, moins il a de la main, plus il est souple.

Océrisation
Transformation automatique du fichier image d'un document imprimé en fichier texte grâce à un logiciel de reconnaissance optique des caractères.

Offset
Technique d'impression, créée à la fin du XIX^{e} siècle et perfectionnée au début du XX^{e}, dont le terme est issu de l'anglais *to set off*, désignant l'action de reporter. Héritière de la lithographie, cette technique se base sur l'utilisation de plaques permettant de transférer une image sur un cylindre offset, pour ensuite l'imprimer sur le papier grâce aux effet de répulsion ou d'imprégnation de l'encre.

Papillon
Petit feuillet volant.

Pop-up
Un livre *Pop-up* est un livre à système permettant des développements en volume des pages grâce à des mécanismes déclenchés par leur déploiement.

Portfolio
Pochette rigide réunissant un ensemble d'estampes ou de photographies volantes.

QR Code
Code-barres constitué de modules noirs dans un carré blanc, reconnu par un smartphone permettant d'accéder à des informations en ligne.

Rabat
Partie souple de la couverture se repliant sur elle-même. La couverture d'un livre peut présenter un ou deux rabats.

Rhodoïd
Matière plastique transparente inscriptible, fabriquée à partir d'acétate de cellulose.

Reliure à baguette plastique
Type de reliure permettant de rassembler des pages sans les coller ni les perforer, en les glissant dans une baguette de reliure en plastique, dont la pression sur le volume en permet le maintien.

Reliure agrafée
Type de reliure pratiquée sur des feuillets encartés les uns dans les autres. Les agrafes sont alors positionnées sur le pli central des feuillets (piqûres à cheval), certaines pouvant se présenter sous forme d'œillets courbés vers l'extérieur. Les agrafes peuvent aussi être appliquées sur les plats de couverture (piqûres à plat).

Reliure à la Bradel
Type de reliure consistant en l'emboitage des cahiers du volume dans une couverture rigide, sans que les cahiers ne soient collés au dos.

Reliure à la japonaise
Type de reliure n'utilisant pas de colle, pratiquée à l'aide de deux feuilles épaisses appliquées autour des feuillets du volume, eux-mêmes pliés en deux. Un fil enserre ensuite l'ensemble à travers quatre ou six trous traversant.

Reliure à rivets
Type de reliure utilisant un ou plusieurs rivets en métal ou en plastique insérés dans l'épaisseur du volume après percement.

Reliure à spirale
Type de reliure hélicoïdale consistant en la perforation du volume de feuilles puis l'enroulage d'une spirale plastique ou métallique dans les trous ainsi formés.

Reliure dos collé
Type de reliure consistant à assembler un ouvrage en collant les dos des pages sans couverture, la colle restant apparente.

Reliure dos carré collé
Type de reliure consistant à assembler un ouvrage en collant les dos des pages dans une couverture enveloppante.

Reliure dos carré cousu collé
Type de reliure consistant à assembler un ouvrage en collant les dos des cahiers cousus composant le volume dans une couverture enveloppante.

Reliure cousue
Type de reliure pratiquée sur des feuillets encartés les uns dans les autres et cousus les uns avec les autres au niveau du pli central.

Risographie
Technique d'impression bon marché dérivée de l'offset, utilisant un système de reproduction par pochoirs. Le document à imprimer est scanné sur un master venant s'enrouler sur le tambour encreur de la machine. Comme en sérigraphie, l'impression se fait par couche de couleur.

Sérigraphie
Technique d'impression réalisée à partir d'un cadre sur lequel est tendu un tissu à mailles et à travers lequel l'encre est appliquée par raclage, permettant l'impression sur de multiples surfaces.

U-matic
Format de cassette vidéo analogique, commercialisé à partir de 1971 et surtout utilisé dans les milieux professionnels.

VHS
Norme d'enregistrement de signaux vidéo sur bande magnétique destinée au grand public et commercialisée à la fin des années 1970.

Volet
Partie d'un leporello ou d'un dépliant délimitée par les plis ou les bords du papier.

/////LISTE DU MATÉRIEL

Disponible à la MSHB
- un scanner Copibook OS pour les documents reliés
- un scanner Kaiser RePro format A2+, pour les documents opaques
- un scanner Kaiser Copylizer format A3+, avec base lumineuse, pour documents opaques et transparents
- deux boîtiers Canon EOS 80D (objectifs : 50, 60, 100 et 18-135) fixés aux deux scanners Kaiser

Dans une visée d'exhaustivité, cette liste répertorie les principales typologies de publications d'artistes du point de vue des supports et non des genres. Nos choix ont été guidés par les différentes manifestations formelles incluant les formats, les reliures ou les types d'impression. Les rubriques ont donc été conçues en fonction de leur incidence sur les procédures de numérisation. Un certain nombre de sous-rubriques ont ensuite été détaillées.

Les travaux présentant une nature numérique native ont été délibérément écartés dans la mesure où, s'ils convoquent des problématiques de conservation, ne nécessitent par définition pas de numérisation. Il s'agit par exemples des pages internet, des livres numériques ou des e-mails (*Château en Espagne* d'Hubert Renard ou les newsletters de Ben). En revanche, une catégorie existe pour les cas de supports numériques (CD-Rom, clefs USB, logiciels, QR codes, etc.) hébergés au sein de publications imprimées.

Pour chaque publication numérisée, il est nécessaire de rendre compte de son échelle et de son épaisseur. Ces deux informations peuvent ainsi être systématisées en premier lieu. Si le rapport d'échelle est – dans la grande majorité des cas – simple à indiquer grâce à l'adjonction d'une règle de mesure sur le pourtour de la zone de numérisation, l'épaisseur est plus difficile à rendre. À ce jour, il a donc été convenu de proposer pour chaque entrée deux prises de vue de la publication « en main » (ou à plusieurs mains dans certains cas) : l'une montrant la publication de face permettant d'en apprécier les dimensions et l'autre, affichant la tranche du volume afin d'en évaluer l'épaisseur.

Parallèlement aux procédures de numérisation visuelles qui seront expérimentées ici, nous tenons à explorer – comme un chemin de traverse – la voie de l'oralité. Outre la création d'une catégorie consacrée aux publications conçues dans la perspective d'une lecture à voix haute, et dont cette dimension sera restituée avec des moyens sonores, il nous apparaît crucial de tenter ce que l'on pourrait qualifier de « numérisation racontée ». Celle-ci, portant sur un nombre restreint de titres, consisterait en une reconstitution de l'expérience subjective du lecteur appréhendant et manipulant la publication. Cette restitution pourrait ou non être relayée par un support vidéo.
Comme première approche, on peut souligner l'exemple des Abattoirs de Toulouse dont la médiathèque possède une importante collection de publications d'artistes, et qui propose, tous les 26 du mois, une vidéo commentée d'un livre de son fonds. Les films, à portée didactique, proposent un feuilletage et un commentaire sobres de la publication, permettant au public de se familiariser avec certains ouvrages fondateurs du genre.

L'objectif de notre projet n'est toutefois pas d'explorer une fonction didactique ou interprétative des publications d'artistes mais bien de proposer leur numérisation (objet et usages) et leur signalement dans les catalogues de bibliothèques et de collections d'art contemporain.
Enfin, cette dimension orale est une voix à défendre en faveur des publics en situation de handicap, en particulier les personnes déficientes visuelles.

1. LIVRES

Les livres constituent la forme la plus attendue et répandue des publications d'artistes. On s'accorde, pour les qualifier, sur un ensemble de pages ordonnées et reliées entre elles d'un seul côté. Les livres d'artistes – au sein de la définition qui est la nôtre – présentent, d'une manière générale, des caractéristiques formelles proches du livre ordinaire dans ses formats, supports et types de reliure. On visera donc, dans cette catégorie, l'exhaustivité des cas de reliures possibles (dos collé, dos carré collé, dos carré cousu collé, cousu, spirale, agrafé, à la Bradel, à la japonaise, à rivets, baguette plastique, etc.).
Cependant, certaines reliures, bien qu'appliquées à des livres, entraîneront la création de catégories autonomes dans la mesure où elles impactent les procédures de numérisation (*infra* Cas particuliers reliures)
Cela sera aussi vrai pour quelques cas de livres aux formats hors normes, nécessitant des rendus d'échelle adaptés : du très petit au très grand (*infra* Cas particuliers formats).
De la même façon, certains choix de supports (rhodoïd, miroir, calque, etc.) et certains procédés d'impression (vernis sélectif, impression ton sur ton, gaufrage, etc.) engendreront la création de leur catégorie propre (*infra* Cas particuliers supports et Cas particuliers impressions).
Plusieurs rubriques subdivisent la catégorie « Livres », présentant des contenus spécifiques pour la numérisation :

1a. Livres de textes

Il s'agit de livres d'artistes ne présentant que du texte dactylographié, c'est-à-dire, excluant les images, les dessins ou les annotations manuscrites. Ce type d'ouvrages ne présentent pas de difficulté pour la numérisation, ne différant pas d'ouvrages de textes classiques (romans, essais, etc.) et permet d'envisager une océrisation du texte. Pour envisager cette dernière, il convient de sélectionner des ouvrages possédant beaucoup de textes et pour lesquels la recherche de termes spécifiques est précisément difficile à faire autrement. Cependant, il important d'attirer l'attention sur le fait qu'une océrisation produit du texte en pavé, cette disposition sacrifiant la mise en page d'origine, celle-ci étant pourtant déterminante dans les publications d'artistes. Cela étant, la possibilité de mettre à disposition les PDF des ouvrages est à privilégier.

→ Dominique Angel, *L'Élevage de poussière*, Hérouville-Saint-Clair, WHARF, Centre d'Art contemporain de Basse-Normandie / Vidéochroniques / AEIOU, 2003.
→ Lefevre Jean Claude, *LJC Notations 1977-2007*, Rennes, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2019.
→ Éric Watier, *L'Inventaire des destructions* (volume double), Rennes, Éditions Incertain Sens, 2018.

↓



Éric Watier, *L'Inventaire des destructions*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2018 (photo : Hubert Renard).

1B. Livres de textes sans océrisation possible

Ces ouvrages, constitués exclusivement de textes, utilisent les mots et les lettres dans une approche plastique, ainsi que le pratique la poésie dite « concrète » ou « visuelle ». Ce traitement formel, sans considération de sens, résiste à l'océrisation, puisqu'il n'y a plus de mots à capturer ni à reconnaître.

→ Philippe Cazal, *Retour en avant*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2017.
→ Henri Chopin, *Typewriterpoems*, Cologne, Edition Hundertmark, 1982.
→ Michael Gibbs, *Limits*, Amsterdam, Kontexts Publications, 1978.
→ Colin Sackett, *abrv*, Axminster, auto-édité, 1996.
→ Bernar Venet, *Sursaturation*, Cajarc, Maison des Arts Georges Pompidou, 2000.

↓



Philippe Cazal, *Retour en avant*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2017 (photo : CLA).

1c. Livres manuscrits

Ces ouvrages présentent des interventions manuscrites (textes ou dessins) numérisées puis imprimées. Certains d'entre eux peuvent présenter des difficultés de réglages des scanners, l'encrage étant variable et les fonds éventuels (grilles, lignes, quadrillages, etc.) pouvant venir parasiter les résultats. On peut ici s'interroger sur la possibilité d'océriser un texte manuscrit.

→ Axel Claes, *Breif aan Tante Maria*, Bruxelles, Ruimte Morguen / PTTL, 2008.
→ Bruno Di Rosa, *Le Carnet bleu*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005.
→ Bernard Peschet, *Carnet n°5*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2014.
→ Tom Phillips, *The Heart of a Humument*, Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer; Londres, Talfourd Press, 1985.
→ Pierre Tilman, [j'avais envie de], s.l., autoédité, 1972.
→ Endre Tot, *Gladness Writings 1973-1976*, Crisnée, Yellow Now, 1977.

↓



Bruno di Rosa, *Le Carnet bleu*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005 (photo : Hubert Renard).

1D. Livres d'images

Cette rubrique désigne les livres ne contenant pas de textes mais seulement des photos ou des compositions visuelles, les procédures de numérisation, notamment les choix de résolution, pouvant varier d'un support à l'autre.

→ Dennis Adams, Laurent Malone, *JFK*, Marseille, LMX, 2003.
→ Peter Downsbrough, *Now*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010.
→ Stéphane Le Mercier, *Ulisses*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2013.
→ Robert Martinez, *Toi et moi*, Limoges, Sixtus éditions, 1998.
→ Christophe Viart, *Têtes ou Queues*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2004.

↓



Christophe Viart, *Têtes ou Queues*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2004 (photo : Leszek Brogowski).

1e. Livres de textes et d'images

Les livres présentant à la fois du texte et des images constituent l'une des rubriques les plus représentées. Outre le lissage des résolutions (l'une pour le texte, l'autre pour les images ne pouvant être tenues sur une même page), se pose la question de la possibilité d'océriser seulement le texte afin de conserver cette fonctionnalité pour ce type d'ouvrages.

→ Ludovic Chemarin©, *Kentia*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2020.
→ Cédric Mazet Zaccardelli, *Livre blanc : propédeutique*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2016.
→ Matthieu Saladin, *La Popularité des conflits*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2019.
→ Éric Watier, *Bloc*, Brest, Zédélé, 2006.

↓



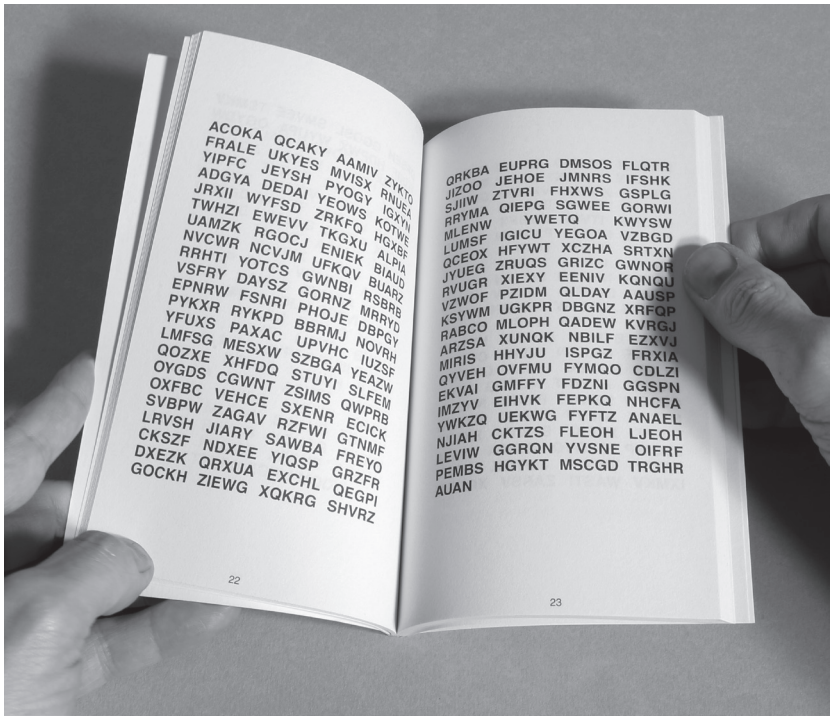
Ludovic Chemarin©, *Kentia*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2020 (photo : ABM Studio).

1f. Livres cryptés

Il s'agit ici de livres présentant un cryptage de leur texte par le biais d'autres lettres ou de symboles. Pour cette sous-catégorie, la numérisation doit proposer en plus-value une traduction du texte crypté dont il faut disposer. À défaut, ces ouvrages entrent dans la catégorie de livres de textes sans océrisation possible.

→ Anonyme, *AAMCQ AIYCI IAOSA QIEIQ*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005.
→ Pascal Le Coq, Détail de l'encyclopédie *Oxo* n°7434, « Permuttum », Pantin, auto-édité, n. d.

↓



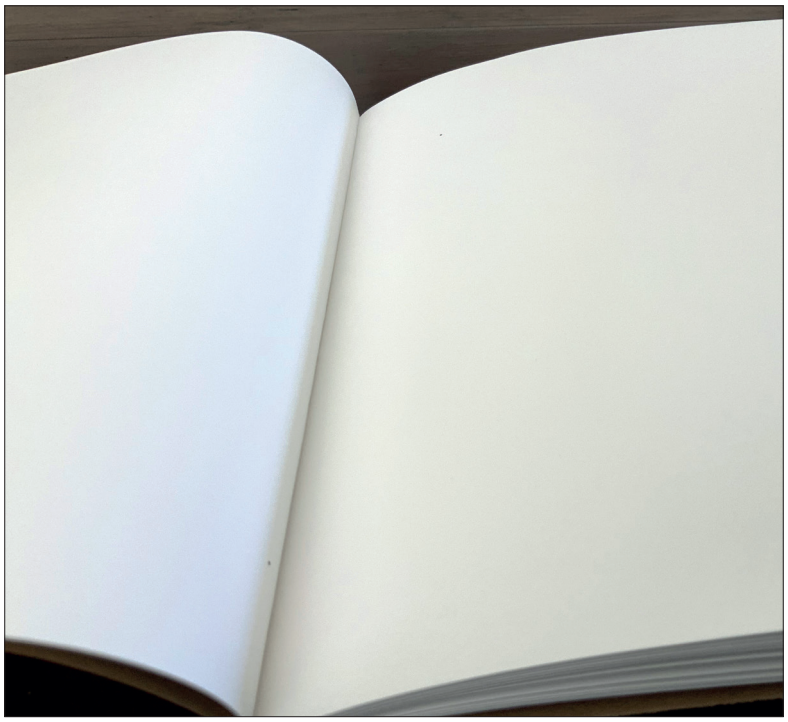
Anonyme, *AAMCQ AIYCI IAOSA QIEIQ*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005 (photo : Hubert Renard).

1G. Livres vides

Les livres vides présentent un ensemble de pages reliées mais vierges. Ce type d'ouvrages interrogent les limites de la numérisation. Ce qui peut apparaître comme absence d'impression est en réalité un fichier codé dans la numérisation. Par ailleurs, faut-il tenter de rendre les manifestations intérieures ou extérieures à la publication que peut percevoir le lecteur : vieillissement du papier, éclairage, reflets, jusqu'au bruit du feuilletage, etc.

→ Eric Baskauskas, Doro Boehme, *Various Blank Pages*, Chicago, auto-édité, 2009.
→ herman de vries, *argumentstellen*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2002.
→ herman de vries, *wit-white*, Brest, Éditions Zédélé, 2012
→ Sara MacKillop, *32 photocopied pages*, Londres, auto-édité, 2009.
→ Ettore Spalletti, *Salle des fêtes*, Éditions des Musées de Strasbourg, 1998.

↓



herman de vries, *argumentstellen*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2002 (photo : Robert Bolick).

1h. Livrets / brochures / opuscules / plis

Cette sous-catégories désignent des petits ouvrages, souvent agrafés ou pliés, présentant un nombre limité de pages, jusqu'au simple pli d'un feuillet en deux. Du point de vue de la numérisation, il est important de rendre compte de leur finesse ou de leur légèreté.

→ Roberto Martinez, *Chicago*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2000.
→ James Lee Byars, *P.I.I.T.L*, Florence, Exempla, 1990.
→ Julien Nédélec, *Feuilleté n°24*, s.l., auto-édité, 2006.
→ Hubert Renard, *Les Discours de Pully*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010.
→ Mathieu Tremblin, *Document non contractuel*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2009.
→ Éric Watier, *Un livre, un pli*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2003.
→ Pierre-Olivier Arnaud, Hervé Beurel, Samuel Buckman, documentation céline duval, Jérôme Dupeyrat, Jean-Baptiste Farkas, Antonio Gallego, Pascal Le Coq, Roberto Martinez, Didier Mathieu, Julien Nédélec, Laurence Ravoux, Alain Villar, Éric Watier, *ISBN (plis)*, Montpellier, Association Aperto, 2008.

↓



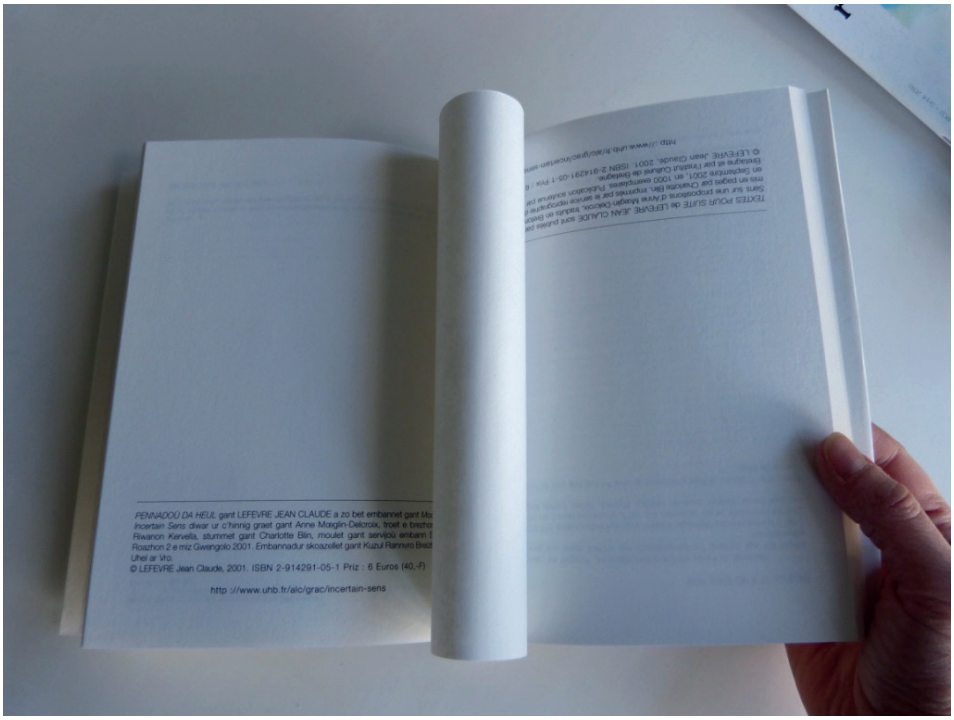
Mathieu Tremblin, *Document non contractuel*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2009 (photo : Hubert Renard).

11. Livres tête-bêche

Ces livres présentent deux couvertures, l'une sur la première de couverture, l'autre sur la quatrième, nécessitant de retourner le volume dont les deux contenus, tête-bêche, se rejoignent au milieu du cahier central. D'autres cas présentent deux volumes disposant d'une couverture commune pour la quatrième de couverture du premier et la couverture du second.

→ Sönke Hallmann, *Echo's Book*, Maastricht, Jan Van Eyck Academie, 2010.
→ Lefevre Jean Claude, *Pennadoù da heul / Textes pour suite*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2001.
→ Lawrence Weiner, *Henry the navigator in a sea of sand*, San Antonio, Lawrence Markey, 2006.

↓



Lefevre Jean Claude, *Pennadoù da heul / Textes pour suite*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2001 (photo : CLA).

1j. Livres à jaquette-affiche ou à rabats imprimés

Ces livres possèdent une jaquette mobile qui, une fois retirée du volume et dépliée, forme une affiche autonome, imprimée recto verso ou seulement recto. Cette catégorie désigne également les cas de livres dont les couvertures possèdent un ou deux rabats imprimés (recto et/ou verso), à intégrer à la lecture des pages intérieures.

→ Tito Honegger, Jacques Jouet, *Un énorme exercice*, Lausanne, Art&Fiction, collection « Varia », 2008.
→ Hervé Beurel, *Lannion*, Marseille, Éditions P; Châteaugiron, Frac Bretagne, 2009.
→ Caroline Momo, *Delta*, Genève, Haute École d'Art et de Design, 2012.
→ Greg Shaw, *Veuve-poignet*, Bruxelles, La 5e Couche, 2006.
→ Christophe Viart, *La Gamme*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2004.

↓



Christophe Viart, *La Gamme*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2004 (photo : CLA).

↔ Bibliographie

- Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980. Une introduction à l'art contemporain*, Marseille, Le Mot et le reste ; Paris, Bibliothèque nationale de France, 2012.
- Leszek Brogowski, *Éditer l'art : Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2016.

2. REVUES / PÉRIODIQUES / PUBLICATIONS EN SÉRIE

Formellement proches des livres ou périodiques classiques, ces publications permettent aux artistes d'intégrer les dimensions de sérialité et de temporalité à leur création. S'y rejouent aussi certains codes du genre que les artistes peuvent s'approprier ou détourner : contributions, calendriers, bulletins d'abonnement, envois par la poste, etc. La publication en série peut présenter tout un éventail de formes allant du simple papillon à l'affiche, en passant par le volume relié. Elle peut, par ailleurs, étendre sa parution sur plusieurs décennies, certaines étant d'ailleurs toujours en cours comme par exemple la revue *Docks* existant depuis 1976.
Les préconisations de numérisation concernant cette catégorie ne sont pas déterminées par les caractéristiques formelles des livraisons, qui posent les mêmes problématiques que les livres ou brochures selon leur reliure, leur impression ou leur mise en page. Ce qui est signifiant pour cette catégorie concerne précisément le caractère sériel de ces publications dont la multiplicité des numéros doit être rendue. L'enjeu consistera alors à témoigner, par les moyens de la numérisation ou de la photographie, de l'existence d'ensembles exhaustifs. La difficulté réside dans la nécessité de proposer à la fois une vue générale, permettant d'apprécier l'entièreté d'une revue, et une consultation par livraison desservie par une navigation au sein de l'ensemble.

→ *C.1855 (le feuilleton)*, Paris, auto-édité, 1999-2001.
→ *Cloaca Maxima*, s.l., auto-édité, 1985-1988.
→ *La Perruque*, Bruxelles, Surfaces utiles, depuis 2016.
→ *Mousse verte, vin trouble, silence sous les arbres*, Fontaine, auto-édité, 2000-2004.
→ *One Page Magazine*, Amsterdam, auto-édité, 2007.
→ *=rand()*, Rennes, Éditions Lorem Ipsum, depuis 2009.
→ *Sans niveau ni mètre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, depuis 2007.
→ *(U)L.S*, Marseille, (un)limited Store, 2008-2010.

↓



Sans niveau ni mètre, depuis 2007 (photo : Hubert Renard).

↔ Bibliographie

- Philip E. Aaron, Andrew Roth (ed.), *In Numbers: Serial Publications by Artists Since 1955*, New York, PPP; Zurich, JRP Ringier, 2009.
- Gwen Allen, *Artists' magazines, An Alternative Space for Art*, Cambridge, MIT Press, 2011.
- Marie Boivent, *La Revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, Rennes, Incertain Sens, coll. « Grise », 2015.
- Stephen Perkins, *Artists' Periodicals and Alternative Artists' Networks: 1963-1977*, PhD, 2003.
- Géza Perneczky, *The Magazine Network. The trends of Alternative Art in the Light of their Periodicals*, Köln, Soft Geometry, 1993.

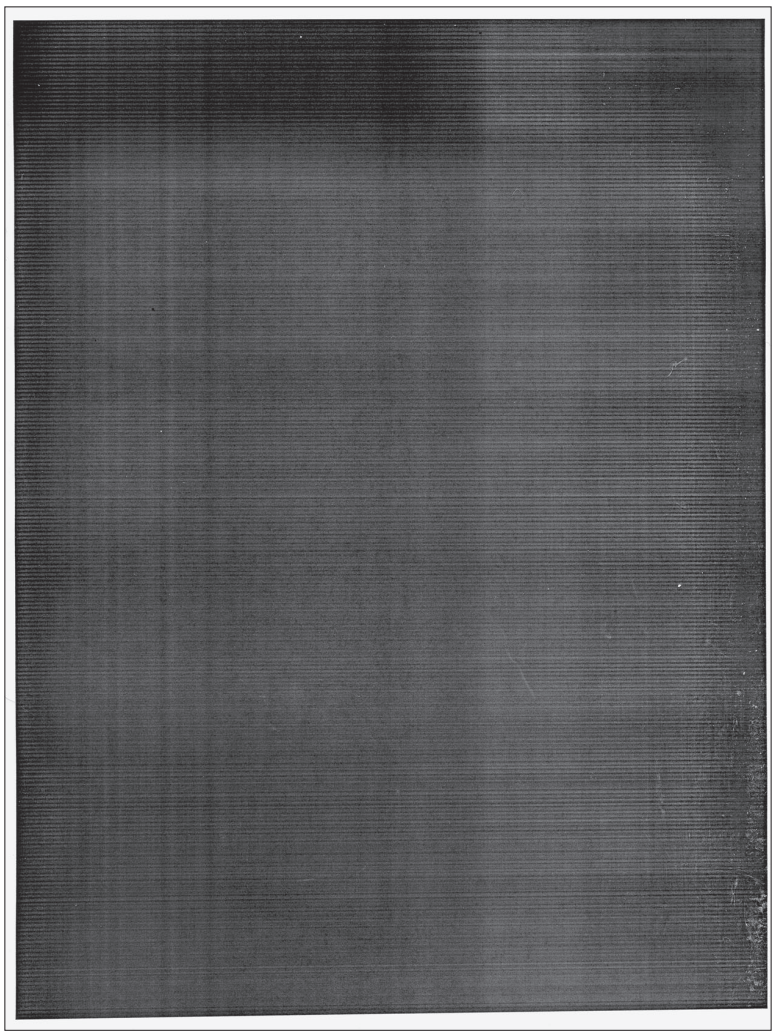
3. FANZINES / PHOTOCOPIES / RISOGRAPHIE / POLYCOPIE / FAXES / ENCRE THERMIQUE / TAMPONS

Cette rubrique est consacrée aux publications usant de techniques d'impression et/ou de reliures pauvres ou modestes, comme la photocopie, la risographie ou le jet d'encre, associés à de l'agrafage ou à un simple pli. Il s'agit, dans la majorité des cas, de fanzines (ou équivalents : livrets agrafés) et de tracts (ou équivalents : feuillets mobiles) dont les encres d'impression à la fois manquent d'intensité à la lecture (par exemple, certaines photocopies ou impressions jet d'encre de mauvaise qualité) et de stabilité dans le temps (l'encre thermique ou celle des faxes disparaît avec le temps). Cette déficience est à prendre en compte dans une démarche de numérisation, pour encourager la diffusion des documents mais aussi préserver leur intégrité physique. Par ailleurs, à ce défaut de qualité d'impression, peut s'ajouter une mise en page et une reliure peu soignées, conférant à l'ensemble un aspect négligé voire sale, difficile à maintenir à la numérisation car dépendant autant de la nature du papier que de l'expérience matérielle de feuilletage et de lecture, là où la numérisation aura, au contraire, tendance à lisser les défauts. C'est donc dans un équilibre délicat de restitution d'une lisibilité mais aussi de préservation de particularités formelles modestes que la solution est à chercher pour ce type de pièces.

D'autre part, si l'on prend le seul cas des fanzines (contraction de l'expression « Fanatic magazine »), il s'agit de publications souvent autoéditées et diffusées hors des réseaux institutionnels. Dominés par la culture *Do It Yourself*, ils sont, comme on l'a vu, traditionnellement imprimés avec les moyens du bord pour une audience partageant une passion commune. Diffusés librement, ils échappent ainsi aux réseaux de distribution réguliers et peuvent être difficiles à localiser et donc à consulter, de la même façon que ces publications matériellement pauvres ont été peu conservées ou dans des conditions inadaptées à l'absence de couverture, à la fragilité du papier ou à la précarité des reliures. Leur numérisation répond donc à un réel besoin scientifique de valorisation et de mise à disposition, à condition d'en restituer, le plus fidèlement possible, à défaut de leurs conditions d'obtention (distributions de la main à la main, échanges, envois postaux, etc.), une expérience de lecture.

→ Xavier Antin, *When « i » met « k »*, Rennes, Shelter Press, 2017.
→ Thomas Boulard, *Specific Cheeses*, s. l., auto-édité, n. d. (11 numéros).
→ Nicolas Cabos, *Incident en bordure du parc*, Lille, Éditions One Ink 2011
→ Dieudonné Cartier, *Fax*, auto-édité, depuis 2012 (revue).
→ Geoffrey Detrani, *Excavation Site of Famous Epiphanies*, New York, auto-édité, 1996.
→ Noreen Graham, *Stamp Out Democracy*, Brisbane, Grahame galleries + editions, 2012.
→ David Horvitz, *A Disappearance from Winschoten*, Rennes, Shelter Press, 2017.
→ Sara MacKillop, *The week-end Book*, Londres, Serpentine Gallery, 2009.
→ Sara MacKillop, *Remains*, Londres, Dundee Contemporary Arts, n.d.
→ Sara MacKillop, *Arrows*, Londres, auto-édité, 2010.
→ *Petit Chat Magazine*, Grenoble, auto-édité, depuis 2009.
→ Vincent Rasciard, *Oculus*, Bordeaux / Rennes, Athanor, 2016.
→ Louis Reith, *Décor (P, TG-AIH, TAHoS AE, PGaA ofUS, TF-OtHoJA, S:-FaM)*, s. l., Shelter Press, 2016.
→ David Renault, *Rodeault*, Rennes, auto-édité, 2006.
→ Éric Watier, *Ten public monotone prints*, Montpellier, Monotone press, 2011.

↓



Éric Watier, *Ten public monotone prints*,
Montpellier, Monotone press, 2011 (photo : Éric Watier).

↔ Bibliographie

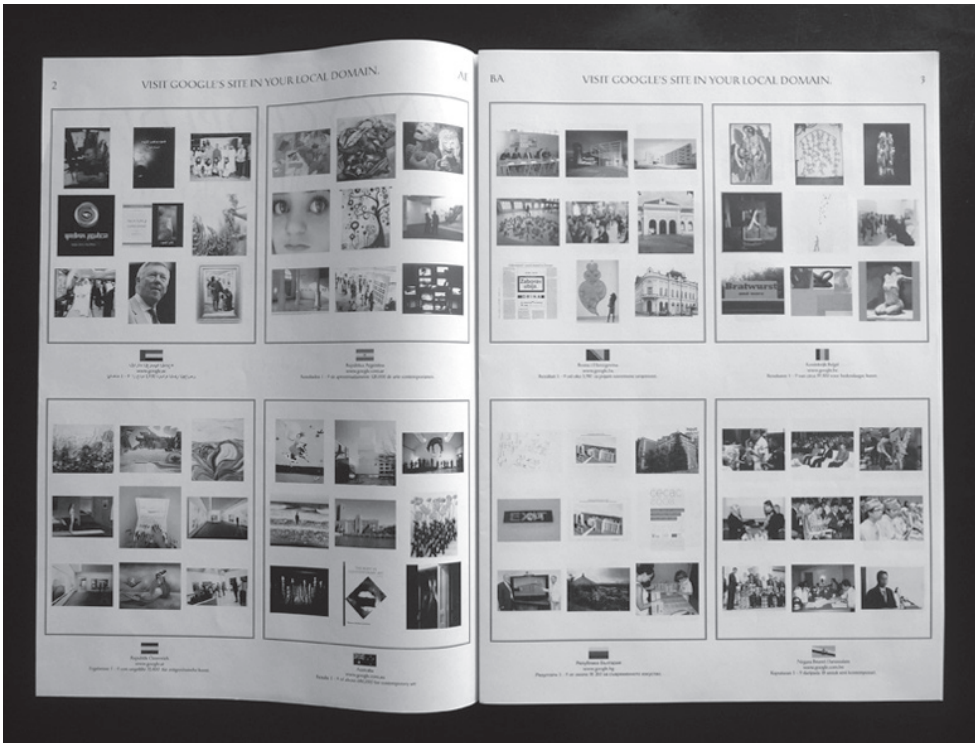
- Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the politic of alternative*, Microcosm Publishing, 1997.
- Samuel Étienne, *ZINES*, n°1, 2020.
- Annette Gilbert, *Under the Radar Underground Zines and Self-Publications 1965-1975*, Leipzig, Spector Books, 2017.
- Robert Klanten (ed.), *Behind the Zines: Self Publishing Culture*, Berlin, Gestalten, 2011.
- Antoine Lefebvre, *Artzines*, Paris, Antoine Lefebvre Éditions, 2018.
- Teal Triggs, *Fanzines : la révolution du DIY*, Paris, Pyramyd, 2010.

4. FORMAT JOURNAL

Le format journal, pour les publications d'artistes, ne diffère pas d'un journal classique, constitué d'un ensemble de pages agrafées ou simplement pliées dont le grammage ne dépasse en général pas les 120g. Qu'elles soient imprimées en offset ou plus traditionnellement sur des presses rotatives, la spécificité principale qui nous intéresse pour les préconisations de numérisation tient dans le format de ces publications. En effet, dans la grande majorité des cas, les journaux d'artistes sont d'un format supérieur ou égal à de l'A3, rendant parfois les manipulations difficiles et, par extension, les prises de vues ou les scannes. Dans ce dernier cas par exemple, des scanners capables d'accueillir des grands formats sont nécessaires pour éviter d'avoir à scanner une page en plusieurs fragments à rassembler.
Par ailleurs, il convient d'attirer l'attention sur la fragilité du papier des journaux, particulièrement fins, et la nécessité de prendre des précautions pendant leur manipulation.
Enfin, certains cas de journaux peuvent présenter, du simple fait de leur mise en pages et conditionnement, un pli croisé scindant les pages en deux et restant visible à la numérisation. La question se pose alors de savoir s'il convient d'effacer artificiellement ces marques afin de privilégier une lisibilité pleine et entière ou de les laisser, celles-ci faisant intrinsèquement partie de la publication ? À ce stade des expérimentations, la seconde solution paraît plus adaptée à notre objectif de restitution la plus fidèle possible des conditions de réception des publications d'artistes. De la même façon, certaines reliures carrées collées limiteront l'angle d'ouverture des ouvrages, quand quelques d'agrafes anciennes auront rouillé et taché le papier. Cela nous paraît constituer, au fil du temps de vie de la publication, certaines de ses particularités physiques, devenues siennes et signifiantes.
À noter qu'un journal peut tout à fait être aussi un périodique.

→ Dector & Dupuy, *Junge Welt / Die Tageszeitung*, Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 1995.
→ Jean-Benoît Lallemant, *Encyclopedia*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010.
→ Fabio Morais, *The Imbecil*, s. l., Verbo, 2016.
→ Michalis Pichler, *New York Post Flag Profile*, Berlin, Greatest Hits, 2017.
→ Nicolas Simarik, *Boulot*, s. l., auto-édité, 2005.

↓



Jean-Benoît Lallemant, *Encyclopedia*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010 (photo : CLA).

5. CONTENANTS

Cette rubrique désigne l'ensemble des publications d'artistes présentées dans un contenant faisant lui-même partie de la publication. Qu'il s'agisse de coffrets, emboitages, caisses, boîtes, valises, etc., ce type de publications est utilisé par les artistes pour réunir des éléments disparates de toute nature et/ou des feuillets volants. Historiquement, il s'agit d'un support popularisé par le mouvement Fluxus dès le milieu des années 1960, notamment par George Brecht et George Maciunas qui y trouvent un moyen de conserver une trace de leurs actions, *happenings* et *events*.

Concernant les contenants, on peut répertorier les boîtes, présentant un couvercle séparable du socle (boîtes « cloches » ou coulissantes), à la différence des coffrets dont le plat ouvrant reste solidaire de l'ensemble. Boîtes et coffrets se distinguent ainsi des fourreaux, au sein desquels un contenu est simplement glissé, un des côtés étant ouvert. On classe aussi, dans cette rubrique, les classeurs à anneaux ou à leviers, réunissant des fiches plastifiées ou des feuillets perforés. S'y ajoutent également les chemises et portfolios (dont les systèmes de fermeture varient), ainsi que les pochettes (sans système de fermeture) et les enveloppes (à coller ou non) contenant des éléments non reliés entre eux types estampes, photographies, cartes ou feuillets mobiles. Outre les colles à humidifier que l'on rencontre surtout pour les enveloppes, les systèmes de fermetures sont analogues à ceux de la papeterie classique : à élastiques, à sangles, à œillets, à boutons pression, à la japonaise, etc.
Enfin, il convient d'associer à cette rubrique les bandeaux, les élastiques ou les rubans, c'est-à-dire tout système permettant de réunir plusieurs éléments entre eux. Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler de contenants, ceux-ci interviennent en tant que reliure.

Concernant les contenus, cela peut aller du simple coffret de cartes postales à des assemblages beaucoup plus ambitieux d'objets, de papiers, de cartes, de livrets, etc. La possible disparité des éléments réunis pose autant de disparités de préconisations de numérisation. Il conviendra donc de se référer pour chaque type d'élément appartenant au contenant à sa rubrique correspondante. Nous attirons bien évidemment l'attention sur la nécessité, ici, de donner à voir la publication dans son ensemble, c'est-à-dire le contenant fermé, puis ouvert, puis vidé et proposant un étalage de l'ensemble des contenus, puis une numérisation autonome de chacun de ces contenus selon les préconisations dictées par son statut. Enfin, il est intéressant de souligner la difficulté de conservation de ce type de publications, compte tenu de la mobilité et donc l'égarement possible des différentes pièces qui les composent. La numérisation remplit donc ici un rôle non négligeable de mémoire et d'enregistrement d'un état initial et/ou complet.

→ Olivier Asselin, Suzanne Leblanc, Chantal Neveu, Céline Poisson, Jocelyn Robert, Éric Simon, *Espaces de savoir*, Laval (Canada), Presses universitaire de Laval, coll. Phosphore, 2016.
→ Muriel Bordier, *Bons Baisers*, Paris, Filigranes, 2009.
→ Jérôme Devimes, *Dual*, Amiens, Frac Picardie, 1996.
→ Jean-Baptiste Ganne, *Le* Capital *illustré*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2000.
→ Michael Gibbs, Amsterdam, *Ocean Park*, Editions Ex Libris, 1983.
→ David Horvitz, *When The Ocean Sounds*, Rennes, Shelter Press, 2019.
→ *Objets minces*, Bruxelles, La Houle, 2013-16.
→ Lefevre Jean Claude, coffret 3 volumes *Textes pour suite*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2013.
→ Stéphane Le Mercier, *Lectures pour tous*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010.
→ Laurent Malone, *Habiter Paris. 1er janvier 2007, 9h – 11h*, Marseille, Integral. Laurent Malone, 2007.
→ Laurent Marissal, *Pinxit I*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005.
→ Jonathan Monk, *Meeting #13*, Londres, Book Works, 2000.
→ Laurent Moriceau, *Les Perméables*, Nantes, MeMo, 2003.
→ Giuseppe Penone, *L'Image du toucher*, Amiens, Frac Picardie, 1994.
→ Hubert Renard, *Point de vue*, s. l., auto-édité, 2008.
→ Les Frères Ripoulain, *D'astreinte*, Rennes, La Criée, 2012.
→ Claude Rutault, *monochrome 3*, Neuchâtel, Claude Rutault / Galerie Média, 1982.
→ Guy Schraenen (dir.), *ColleXtion 1*, Anvers, Guy Schraenen éditeur, 1975-1976.
→ *Tool Box 1*, Nantes, Entre-deux, 2008.

→ Uri Tzaig, *1/12-12/1*, Montpellier, Frac Languedoc-Roussillon, 1999.
→ *Véhicule* 1 et 2, Rennes, Garance Dor, n.d.
→ Éric Watier, *Vrac*, Marseille, uls box 4, 2008.

↓



Lefevre Jean Claude, coffret *Textes pour suite*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2013 (photo : CLA).

↔ Bibliographie

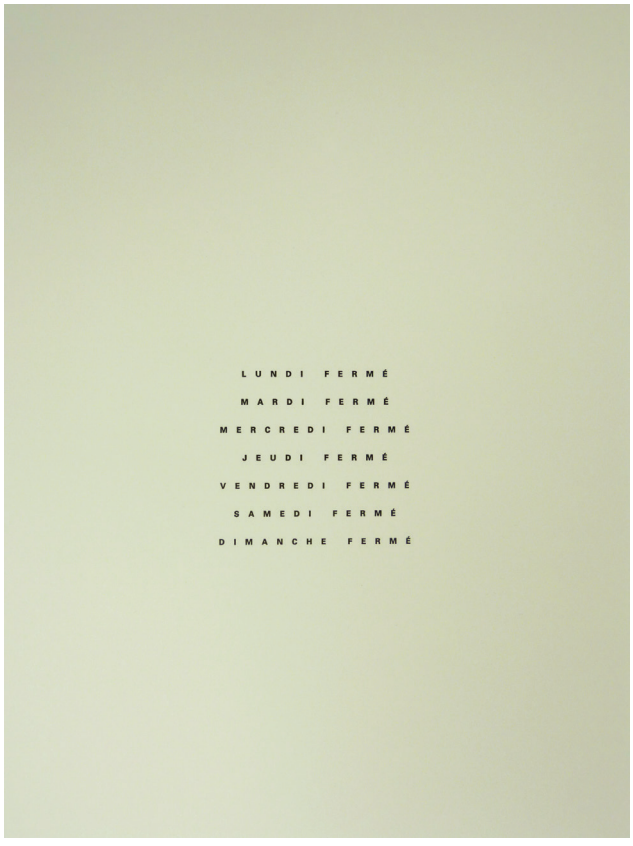
- Elizabeth Armstrong, Aurélie Charles, Véronique Legrand [et al.], cat. *L'Esprit Fluxus*, Marseille, Direction des Musées, 1995.

6. AFFICHES / ESTAMPES / POSTERS

Qualifiées d'affiches, de posters, ou encore de placards, ces publications présentent une grande variété de formats possibles, du simple A3 (pour des formats inférieurs voir infra) au 4 × 3 m, présentant, dans la grande majorité des cas, une impression recto. Leurs usages peuvent être multiples : du collage dans la rue, au tirage encadré, en passant par l'affichage publicitaire. D'un point de vue technique, cette rubrique diffère de celle des journaux dans la mesure où une seule face est concernée et que les formats peuvent aisément dépasser le A1. La principale difficulté de ces publications pour leur numérisation réside dans leurs dimensions hors cadre du scanner à partir de l'A3. Cela entraîne deux possibilités : un scan par morceaux nécessitant d'associer par la suite les différents fragments en soignant les raccords ou une prise de vue avec recul par exemple dans le cas d'un affichage vertical.

→ Philippe Cazal, *Semaine fermée*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2016.
→ Frédéric Dumond, *Il est indispensable (poème aidé)*, Montreuil, Éditions le Provisoire, 2004.
→ Jean-Luc Moulène, *Isidore Ducasse, Poésies -1-*, MAMVP, 2000.
→ Bruno Peinado, *À bâtons rompus*, Nantes, Entre-deux, 1997.
→ Matthieu Saladin, *Le Calendrier des révoltes*, Pougues-les-Eaux, Parc Saint-Léger, 2016.
→ Yann Sérandour, *(Perfect lovers)*, Nantes, Entre-Deux, 2010.
→ Bernard Villers, *Un livre concevable*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 2003.
→ Bernard Villers, *Formats (In Octavo)*, Bruxelles, Le Nouveau Remorqueur, 2007.

↓



Philippe Cazal, *Semaine fermée*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2016 (photo : CLA).

↔ Bibliographie

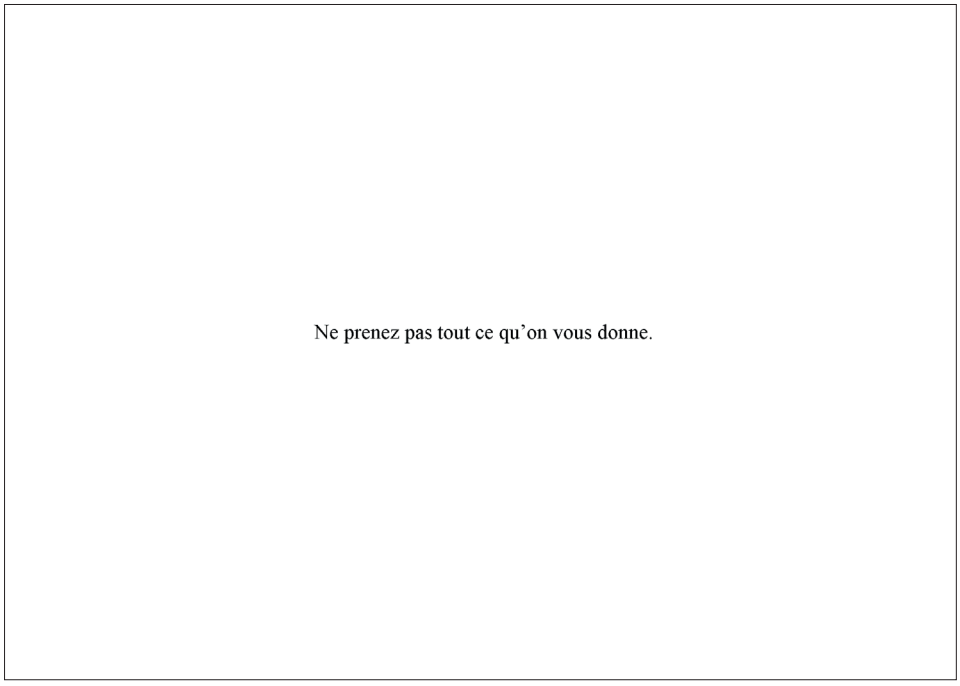
- Thierry Chancogne, Jérôme Dupeyrat, Mathias Augustyniak, *Faire* n°22 : « Les affiches d'artistes », mai 2020.
- Steven Leiber (ed.), *Extra Art: A Survey of Artists' Ephemera 1960-1999*, Los Angeles, Smart Art Press, 2001.
- M.-C. Miessner, A. Mœglin-Delcroix, F. Woimant, *De Bonnard à Baselitz : Estampes et livres d'artistes, dix ans d'enrichissements du Cabinet des estampes 1978-1988*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1992.

7. FICHES / FEUILLETS / TRACTS / PAPILLONS / LETTRES / PAPIERS À EN-TÊTE / MARQUE-PAGES / STICKERS / CARTES DE VISITE / CARTES POSTALE / CARTONS D'INVITATION / TICKETS

Cette rubrique réunit l'ensemble des publications de formats inférieurs à de l'A3, ne présentant pas un ensemble de pages reliées ou associées entre elles mais une seule page, imprimée seulement au recto ou recto verso. Ces publications présentent toutes la particularité de pouvoir être scannées, à plat, d'un seul tenant. À l'examen, il apparaît que beaucoup d'entre elles entrent dans la catégorie des *ephemera*, désignant précisément des imprimés éphémères, diffusés dans un temps donné pour annoncer par exemple un événement ponctuel et dont l'audience est de ce fait limitée. Symptomatiques d'une volonté de diffusion facile et légère, ils se présentent souvent sous des formes simples, rapides à réaliser et bon marché : cartes postales, cartons d'invitation, tracts, papillons ou encore stickers, etc. En raison de leur obsolescence et de leur fragilité, les *ephemera* sont peu conservés et réclament une attention et une rigueur de classement particulières.
On attirera l'attention ici sur la nécessité d'indiquer les rapports d'échelles car, par exemple, si un tract et un papillon sont assez proches dans les usages, leurs dimensions sont différentes. En revanche, une réelle difficulté peut apparaître concernant les grammages et les caractéristiques mécaniques des supports (la « main ») de l'une ou l'autre des entrées. Dans cette rubrique, on peut en effet rencontrer des papillons au grammage plutôt léger ou des cartes de visites, traditionnellement imprimées sur un papier plus fort, spécificités physiques qu'un scan à plat sera bien incapable de restituer. Une indication chiffrée du grammage du papier peut-elle avoir un intérêt dans la mesure où ces informations sont parfois obscures pour l'usager et qu'il conviendrait dans ce cas de le faire pour l'ensemble des documents numérisés. L'acquisition d'un appareil de mesure du grammage et/ou de l'épaisseur du support serait dans ce cas prescrite.

→ Jean-François Bergez, *Exposition sur*, s. l., auto-édité, 1980-1981.
→ Denicolai & Provoost, *Fossil*, Bruxelles, Morepublishers, 2012.
→ Ernest T., [Aujourd'hui, on s'intéresse], s. l., auto-édité, 1986.
→ Ernest T., [Rentrez chez vous], s. l., auto-édité, 1985.
→ Fucking Good Art, *Fucking Good Art library: Fantômes*, Rotterdam, auto-édité, 2014.
→ Antonio Gallego, Roberto Martinez [et al.], *Anthologie Tract'eurs*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2012.
→ Nicolas Giraud, *1921*, Chatou, Cneai, 2011.
→ Stéphane Le Mercier, [sans titre], s. l., auto-édité, 1998-1999.
→ Letaris, *Opération Paris ville décente*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2011.
→ Roberto Martinez, *Artistes encore un effort*, s. l., auto-édité, 2008.
→ Céline Duval, Lefevre Jean Claude, Roberto Martinez, Julien Nédélec, Alexandre Périgot, Hubert Renard, Yann Sérandour, Batia Suter, Éric Watier, [marque-pages], s. l., auto-édité, 2012.
→ Untel (Jean-Paul Albinet, Philippe Cazal, Alain Snyers puis Wilfrid Rouff), *Fin*, s. l., auto-édité, 1975.
→ Christophe Viart, *Reproduction interdite*, Jouy-en-Josas, Musée de la toile de Jouy / Château de l'Églantine, 2015.

↓



Laetitia Shudman, [Ne prenez pas tout ce qu'on vous donne], in *Tract'eurs*, Rennes, Éditions Incertain Sens, depuis 2007 (photo : CLA).

↔ Bibliographie

- Steven Leiber (ed.), *Extra Art: A Survey of Artists' Ephemera 1960-1999*, Los Angeles, Smart Art Press, 2001.

8. LEPORELLO / DÉPLIANTS / CARTES

Cette rubrique concerne les publications d'un seul feuillet (de format variable) plié plusieurs fois. La composition de ces plis détermine l'appellation. Ainsi, le terme *leporello*, hérité du nom du valet de Don Juan énumérant les nombreuses conquêtes de son maître, désigne, dans le milieu de l'édition, des livres reliés en « accordéon », pouvant être imprimés recto verso et de longueurs diverses. Ce type de reliure offre une composition par séquence ininterrompue, tout en permettant également un feuilletage des volets les uns après les autres. Par ailleurs, certains *leporello*, dépliants ou cartes comportent une dimension sculpturale puisqu'ils peuvent être posés debout. Ces livres sont en général assez fragiles, surtout pour les volumes les plus épais, et nécessitent d'être conservés à plat.
Parallèlement à cela, on trouve des publications sous forme de cartes, type cartes routières, dont le jeu des plis suit celui de l'accordéon sur un ou plusieurs plis croisés.
Enfin, on classe dans cette rubrique l'ensemble des autres cas de dépliants présentant des successions de volets ouvrants ou fermants, constituant autant de procédures de consultation possibles : plis accordéon, plis roulés, plis croisés, plis fenêtre, plis portefeuille, origami, etc.
Concernant la numérisation, la difficulté principale tient dans la manipulation nécessaire à l'ouverture de la publication sous-entendant une chronologie délicate à imposer. Une solution pourrait consister en l'ajout d'un schéma en 3D de la publication permettant de visualiser et de se déplacer sur les différentes faces, à la manière des visites virtuelles de biens immobiliers. Cela offrirait à l'usager la possibilité de choisir l'ordre d'ouverture et de fermeture des volets mais aussi de s'approprier un ensemble de pliages parfois complexes. La vidéo ou le montage d'images animées (gif…) pourrait aussi constituer une piste intéressante de restitution d'une consultation. Dans l'idéal, ici, l'usager doit pouvoir interférer à son gré sur la manipulation des plis et profiter, pour chaque face, d'une libre consultation avec zoom, océrisation, etc.

→ Thorsten Baensch, *10 x 10*, Bruxelles, Bartleby & Co, 2016.
→ Catherine Beaugrand, *Le Masque de la mort rouge*, Beaumont du Lac, CIAP de Vassivière ; Maebashi, Musée Kitakanto, 1995.
→ Jean-Charles Blais, *Mirage*, Arles, Analogues / Musée Réattu, 2004.
→ Denis Briand, *A Last Slata Atsal : petit atlas des irritations du monde,* Rennes, Éditions Incertain Sens, 2007.
→ Denis Briand, *V.L.D.D.P**, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2011.
→ Bureau d'Investigation Photographique, *Kyrielle*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2017.
→ Yves Chaudouët, *My Truck is a Boat*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2000.
→ Philippe Favier, *Géographie à l'usage des gauchers*, Mac Lyon, 2005.
→ Maurizio Nannucci, *Sessanta verdi*…, Innsbruck, Galerie Im Taxispalais, 1977.
→ Benjamin Patterson, *Methods &Processes*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2011.
→ Erica Van Horn, *Identificazione*, Londres, Coracle Press, 1994.
→ Bernard Villers, *Ni rose ni vert,* Bruxelles, Le Nouveau Remorqueur, 2005.
→ Bernard Villers, *La Carte de Tendre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2009.
→ Bernard Villers, *Left / Right*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2015.
→ Bernard Villers, *Leporello*, Bruxelles, Bruno Robbe, 2009.

↓



Denis Briand, *V.I.V.E.D.I.C.T.A.R.I.A.*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2011 (photo : CLA).

↔ Bibliographie

- Christoph Benjamin Schulz (dir.), *Die Geschichte(n) gefalteter Bücher: Leporellos, Livres-Accordéon und Folded Panoramas in Literatur und bildender Kunst*, Olms Georg AG, 2019.
- Stephens Perkins (ed.), *Art of the Fold: Accordion Publications*, Green Bay, Lawton Gallery / University of Wisconsin, 2009.

9. ENCARTS / INSERTS

Cette rubrique correspond à des cas de publications dépendant d'une autre publication – plus importante –, dans la majorité des cas des périodiques. Ainsi, un encart désigne une brochure agrafées glissée à l'intérieur d'une publication-mère, qu'il s'agisse d'un supplément, d'une apostille, d'un *addendum*, etc. L'insert, quant à lui, est directement intégré à la première publication sous la forme d'une ou plusieurs pages intégrées au(x) cahier(s) de cette première publication, ou d'un fragment de page comme dans le cas d'un « encart » publicitaire, bien que ce terme très répandu dans le langage courant ne soit justement pas correct. Ces interventions d'artistes au sein d'une autre publication – parfois de thématiques étrangères à l'art comme pour des inserts dans des journaux ou magazines généralistes – adviennent à plusieurs occasions : des achats d'encarts par les artistes, des invitations faites à l'artiste par la publication-mère, des interventions clandestines de la part d'artistes appartenant à la chaîne de production de ladite publication ou bénéficiant de complicités.

La numérisation de ce type de publications interroge d'emblée la nécessité de numériser la publication-mère partiellement ou dans son entier. Si cette dernière doit apparaître a minima (couverture et quatrième de couverture), le contexte d'insertion de la seconde publication est essentiel à restituer : double page où l'encart est glissé et où l'insert apparaît. Ici la décision est à prendre au cas par cas en fonction de l'intérêt manifeste de la première publication sur la seconde. Ainsi, dans le cas d'un encart publicitaire acheté, totalement indépendant du reste de la publication, une reproduction partielle peut suffire ; en revanche, dans le cas où l'intervention de l'artiste dépend précisément de l'environnement d'insertion, par exemple pour un détournement des codes de la première publication, la numérisation complète de cette dernière est recommandée.

→ Daniel Buren, [sans titre], in *Libération*, 2002.
→ Philippe Cazal, [l'artiste dans son milieu], in *Pravda*, 1994.
→ Christian Boltanski, [sans titre], in *Le Monde*, 2005.
→ Group Material, « Inserts », in *The Sunday New York Times*, 1988.
→ Jean-Luc Moulène, « Le Monde / Le Louvre », in *Le Monde*, 2005.

↓



Philippe Cazal, [l'artiste dans son milieu], in *Pravda*, 18 mars 1994 (photo : CLA).

↔ Bibliographie

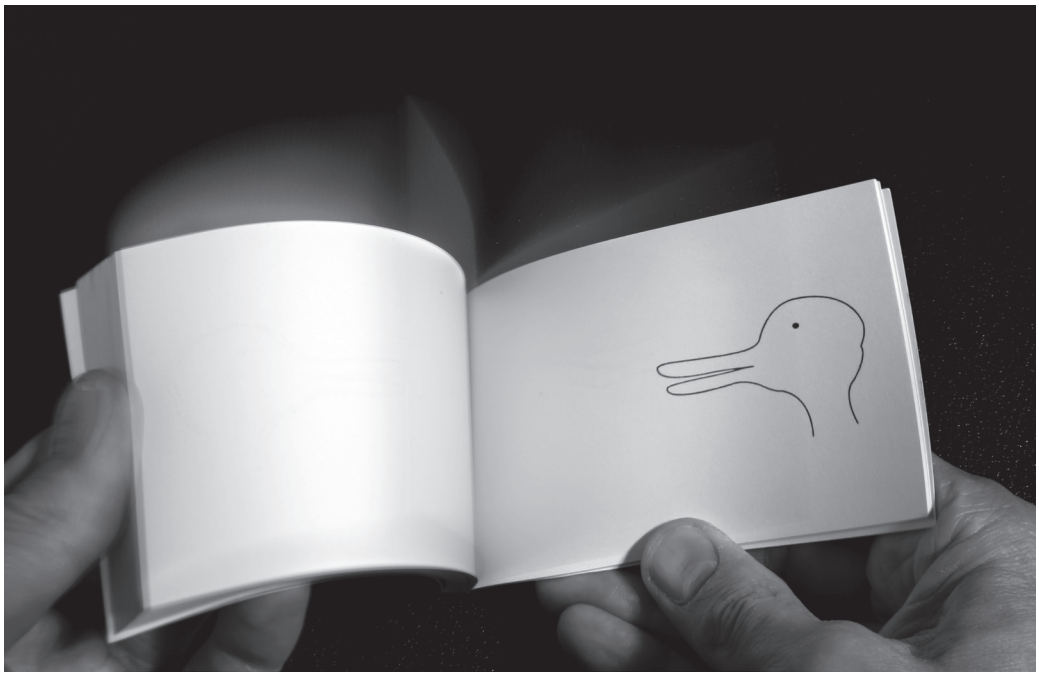
- *EX Guide. We Interrupt this Program: Print Ads and TV Spots by Artists*, cat., Toronto, Mercer Union, 2009.
- *Sans niveau ni mètre*, n°12, janvier 2010.
- Steven Leiber (ed.), *Extra Art: A Survey of Artists' Ephemera 1960-1999*, Los Angeles, Smart Art Press, 2001.

10. FLIP BOOK

Du verbe anglais « to flip over » ou « to flip through » (feuilleter), l'équivalent français de Flip book est « folioscope ». Ces petits volumes épais, tenant souvent dans la main, créent, grâce à un feuilletage rapide entre le pouce et l'index, une illusion de mouvement animant la séquence d'images qui le compose grâce à la persistance rétinienne. Très populaire au XIXe siècle, le Flip book est encore présent dans les publications destinées à la jeunesse mais aussi dans le milieu des livres d'artistes, ainsi qu'en témoignent plusieurs parutions et expositions. L'activation d'un Flip book, constituant finalement l'usage prescrit pour sa « lecture », consiste précisément en l'animation de ses pages par pression du pouce. Une numérisation page par page, qui annulerait l'effet de mouvement, est donc à proscrire, d'autant que les reliures, souvent serrées du fait de l'épaisseur du volume et de son format réduit, empêchent une ouverture totale des pages. L'impossibilité d'accès aux pages entières, ainsi que la nécessité de manipuler l'ouvrage relié pour activer l'illusion d'optique, requièrent donc un recours à la vidéo pour restituer le plus fidèlement possible les qualités propres au Flip book. La vitesse d'exécution choisie doit être dictée par une vitesse adaptée au motif dépeint. Il serait ici intéressant de proposer à l'usager la possibilité d'arrêter la vidéo, de revenir en arrière mais aussi de contrôler la vitesse de feuilletage.

→ John Baldessari, *Zorro: (Two gestures and one mark)*, Cologne, Oktagon Verlag, 1998.
→ Mircea Cantor, *Ping Pang Pong*, Nantes, Entre-deux, 2002.
→ Fred Murie, Flavien Théry, *Invisible*, Rennes, Éditions Spéculaire, n.d.
→ Michalis Pichler, *Une seconde d'éternité*, Berlin, Greatest Hits, 2010.
→ Matthieu Saladin, *Folioscope sur le Canard-Lapin de Jastrow*, Paris, Éditions provisoires, 2007.

↓



Matthieu Saladin, *Folioscope sur le Canard-Lapin de Jastrow*,
Paris, Éditions provisoires, 2007 (Photo : Hubert Renard).

↔ Bibliographie

- *Flip books ! Un livre, un pouce, un film*, DVD, Rennes, Lendroit / Université Rennes 2, 2007, 3 h 40 min.
- Dossier documentaire en ligne consacré au flip book par Pascal Fouché, collectionneur : http://www.flipbook.info/index.php.

11. NUANCIER / ÉVENTAIL

Cette catégorie est consacrée aux publications adoptant la forme du nuancier ou de l'éventail qu'ils soient ou non sous étui ou coffret. Le nuancier est un épais volume rectangulaire dont les volets sont maintenus par un rivet, permettant des déploiements latéraux. L'éventail, quant à lui, propose un même déploiement en demi-cercle mais à partir d'une même pièce pliée en accordéon, là où le nuancier est composé de plusieurs volets mobiles reliés entre eux.
Concernant la numérisation des nuanciers et éventails, les scans sont ici à écarter, le volume de ces publications étant inadapté à cette technologie. Un des recours possibles serait la vidéo mettant en scène une manipulation du volume et un déploiement de celui-ci dans son ensemble.

→ Nathalie Collantes, Jocelyn Cottencin, *J'ai dix orteils*, Rennes, La Criée, Centre d'art contemporain / Lieux communs ; Châteaugiron, FRAC Bretagne ; Alès, Cratère-Théâtre, 2002.
→ Leticia Lampert, *Escala de cor das coisas / The Color Scale of Things*, Porto Alegre, Prefeitura de Porte Alegre, 2009.
→ Louise Odes Neaderland, *A Mideast Kaleidoscope*, New York, International Society of Copier Artists, 1983.
→ Louise Odes Neaderland, *The Heart of Light-ness*, s.l., auto-édité, n.d.

↓



Nathalie Collantes, Jocelyn Cottencin, *J'ai dix orteils*,
Rennes, La Criée, 2002 (photo : CLA).

12. CARTES À JOUER

Le choix de constituer une catégorie à part entière pour le format cartes à jouer s'explique par le fait qu'il cumule plusieurs catégories existantes sans se satisfaire d'une seule. Il s'agit, dans la majorité des cas, d'un ensemble de cartes semi-rigides aux coins arrondis, imprimées recto verso et glissées dans un étui. Outre la nécessité de montrer les différentes faces de l'étui et de rendre compte de son système d'ouverture, il convient de restituer l'ensemble des cartes recto et verso. Le mode de présentation de ces cartes, isolées ou réunies, reste à déterminer.

→ Chaos, Rock, Poch, Honet, [sans titre], Paris, Éditions Face & Dos, 2005.
→ Frédéric Vincent, *Fluxus Card*, Paris, La Fondation, 2002.

↓



Chaos, Rock, Poch, Honet, [sans titre],
Paris, Éditions Face & Dos, 2005 (photo : CLA).

13. PUBLICATIONS À SYSTÈMES

Les livres à systèmes désignent les cas de livres qui renferment des mécanismes permettant des développements en volume ou actionnant certains éléments, comme par exemples :
- des fenêtres à soulever
- des pop-up grâce auxquels un volume plié se déploie à l'ouverture de la page
- des tirettes actionnant certains éléments mobiles
- des roues faisant apparaître différents motifs
- des livres dits « pêle-mêle », dont les pages sont découpées horizontalement en plusieurs bandes à combiner entre-elles
- des livres dits « gigognes », s'emboîtant les uns dans les autres

Concernant la numérisation de ce type de publications, chaque cas étant particulier, les solutions à envisager sont à étudier face à chaque livre. Vue la complexité de certains systèmes, on préconisera la vidéo pour rendre compte des manipulations et effets. Des animations 3D peuvent aussi être utiles avec la possibilité pour l'usager d'interagir à son gré sur les systèmes à activer. Pour les livres « pêle-mêle », on préconise la présentation de toutes les combinaisons possibles.

→ Christian Boltanski, *Ensembles*, Paris, Éditions 9 février, 1997(Frac Bretagne).
→ Rodney Graham, *Malle-poste Américaine (-1904) convertie en Camera Obscura Mobile*, Sotteville-lès-Rouen, Frac Haute-Normandie, 1996 (Frac Bretagne).
→ Damien Hirst, *I Want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, Londres, Booth-Clibborn Editions, 1997 (Frac Bretagne).
→ Louise Odes Neaderland, *The Killing Machine: Kosovo 1999*, s.l., auto-édité, 1999.
→ Louise Odes Neaderland, *Révélations*, New York, Bone Hollow Arts, 1996.
→ Ann Tyler, *It's not different than*, Chicago, Sara Ranchouse, 1999.
→ Ann Tyler, *Lubb Dup*, Chicago, Sara Ranchouse, 1998.
→ Ellen Tongzhou Zhao, *I am you*, New York, auto-édité, 2006.

↓



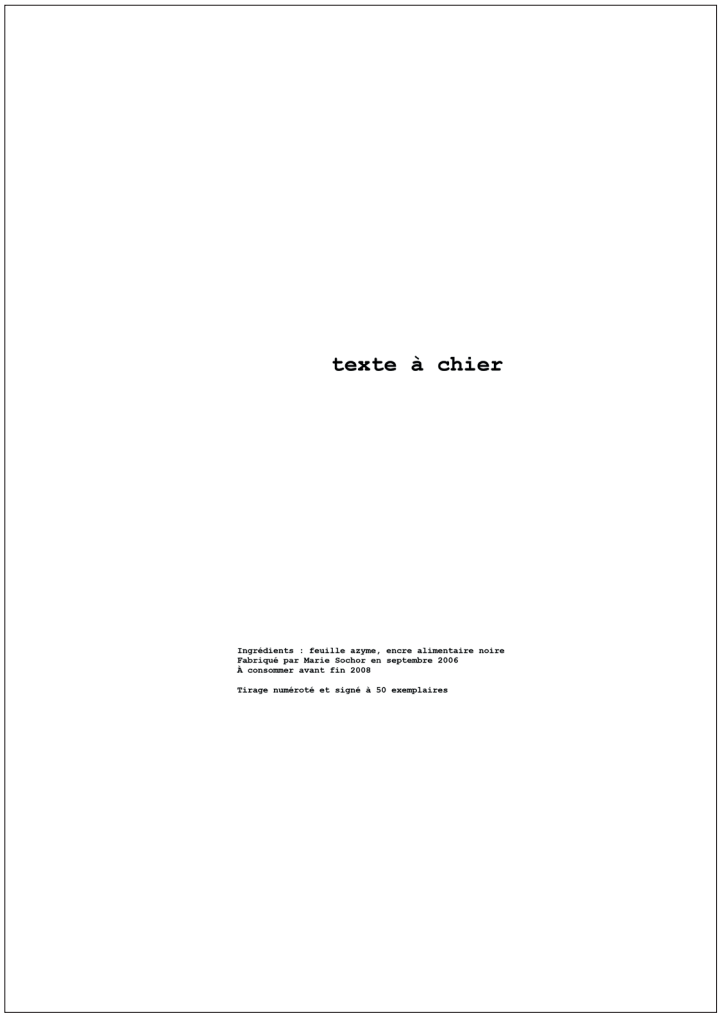
Ellen Tongzhou Zhao, *I am you*,
New York, auto-édité, 2006 (Photo : CLA).

14. PUBLICATIONS SENSORIELLES

Les livres sensoriels incluent les livres à toucher présentant différentes textures, les livres à sentir reproduisant des odeurs de synthèse et même des livres à manger, réalisés avec du papier azyme par exemple. Pour ce type de livres, comme pour de nombreux livres à performer, la numérisation est bien évidemment inopérante, ou du moins très problématique, et ne pourra rendre compte que du visuel, se limitant à une simple description des qualités tactiles, olfactives ou gustatives.

→ Frédéric Dumond, *Dérives' digest*, Montreuil, Éditions du Provisoire, [2000] 2007.
→ Julie C. Fortier, *La Sève et Le Sang*, s. l., auto-édité, 2014.
→ Julie C. Fortier, Florian Reigner, Julie Pécune et Raphaël Courteville, *Herbographie*, s. l., auto-édité, 2017-2018.
→ Julie C Fortier, *Voici des feuilles, des fleurs, des fauves et des oiseaux*, Rennes, Frac Bretagne, 2020.
→ Bruno Munari, *I Prelibri*, Mantoue, Maurizio Corraini, 2008.
→ Marie Sochor, *Textes à chier,* s. l., auto-édité, 2004.

↓



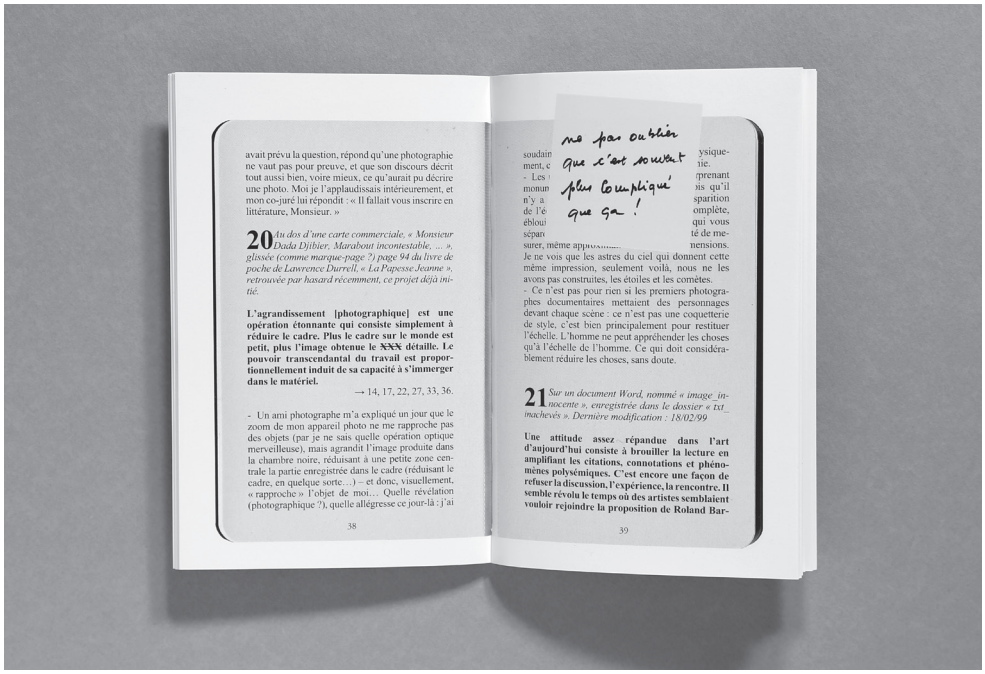
Marie Sochor, *Textes à chier,*
s. l., auto-édité, 2004 (photo : Marie Sochor).

15. MISES EN ABYME / TROMPE-L'ŒIL

Cette catégorie désigne les publications présentant un effet de mise en abyme du support sur lequel elles sont imprimées. L'expérience physique de la lecture de ce type de publications introduit donc, par un effet de trompe-l'œil, l'illusion d'un deuxième support de lecture, identique ou non au premier. Cela peut se traduire par l'impression de mains de part et d'autre du volume tenant elles-mêmes l'ouvrage en question, dans une posture analogue à celle du lecteur. On peut également rencontrer des cas de trompe-l'œil de morceaux de papier glissés entre les pages du livre ou de Post-it collés. Si la manipulation effective du livre permet aisément de dissiper l'illusion après un court instant, la numérisation ne permet pas cette étape de la révélation, pouvant, selon les cas, tantôt renforcer, tantôt annuler l'effet de mise en abyme. Ce que l'on peut alors qualifier de méprise peut véhiculer une image trompeuse de la publication et annule l'effet de surprise de la mise en abyme.
Il convient donc d'être prudent à l'étape d'une numérisation qui peut venir finalement ajouter un troisième degré de tromperie à ce type de publications, en accompagnant les images de commentaires précis expliquant l'illusion et/ou en privilégiant des mises en scène ou des angles de vue donnant à considérer la bidimensionnalité de ce que l'on croit déceler. Ainsi la numérisation peut-elle y apporter une plus-value intéressante.

→ Luis Bisbe, *Autoreverse*, Valence, Art 3, 2002.
→ Laurent Duthion, *Transsubstantiation etc.*, Rennes, La Criée / INVU Éditions, 2012.
→ Anne Heyvaert, *Plis pages*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2015.
→ Hervé Laurent, *Poésies complètes*, s. l., Ripopée, 2019.
→ Hubert Renard, *Des Illusions ou l'invention de l'art*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2008.
→ Christophe Viart, *Ma vie*, Rennes, Frac Bretagne, 2017.

↓



Hubert Renard, *Des Illusions ou l'invention de l'art*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2008 (photo : Hubert Renard).

15a. Numérisation récursive

On ajoutera à cette catégorie les cas de publications utilisant la numérisation – et en particulier le scan – comme principe fondateur, à l'origine notamment des images obtenues. Dans ces cas précis, scanner des pages dont l'effet tient précisément d'une même procédure aboutit à une opération blanche voire nulle.

→ Julien Levesque, *Digitized by Google*, s. l., auto-édité, 2012.
→ Baptiste Rabichon, *Scanner Frolics*, Paris, RRose Editions 2015.
→ Éric Watier, *Poussières*, Paris, Éditions Provisoires, 2009. (+ en couleur)

16. PUBLICATIONS IMPLIQUANT UNE FONCTION PERFORMATIVE

Les publications réunies dans cette catégorie invitent de manière explicite ou implicite le lecteur à intervenir sur le support lui-même, entraînant une transformation irréversible de celui-ci, voire une destruction, partielle ou totale. Les raisons de cette invitation sont multiples, allant de l'acte gratuit ou symbolique à la construction d'une nouvelle pièce, en passant par la participation à une œuvre collaborative.
Dans l'optique d'une numérisation, il convient d'agir de la même façon que dans le cas d'une conservation physique du fonds : dans une collection publique, les pièces « à activer » le demeurent, ainsi que l'on maintiendra le plus longtemps possible un document dans son intégrité d'origine. L'idéal ici est de posséder deux exemplaires : un activé et donc « sacrifié », l'autre, vierge de toute action. Cependant, la numérisation peut aussi offrir une plus-value intéressante dans la mesure où, selon les possibilités techniques, une intervention peut être simulée ou enregistrée sur un exemplaire conservé ailleurs et auquel plusieurs bases en ligne peuvent faire référence.

→ Olivier Bhérer-Vidal, *Folkloriage*, Bruxelles, OBV / Les Tontons racleurs, 2011.
→ Philippe Cazal, *Aveuglante Lumière*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2018.
→ Wim Delvoye, *Angèle*, Gand, Imschoot Uitgevers, 1997.
→ Olivier Derousseau, *Trois puis quatre*, Lille, 1&1 ; Dunkerque, Éditions À Bruit secret, 1997.
→ Robert Filliou, *Poème collectif*, La Louvière, Daily-Bul, coll. « Les Poquettes volantes Vol. Vingt et Un », 1968.
→ Robert Filliou, *Longs poèmes courts à terminer chez soi*, Bruxelles / Hambourg, Lebeer Hossmann, 1984.
→ Fred Forest, *Sans niveau ni mètre*, n°12, 2010.
→ Jean le Gac, *La Boîte de couleurs*, Amiens, Frac Picardie, 1995.
→ Mathieu Pernot, *Dorica Castra*, Bégard, Éditions Filigranes, 2017 (Frac Bretagne).
→ Mathieu Tremblin, *Sans niveau ni mètre*, n°26, 2013.
→ Laetitia Shudman, *Anticipation*, Paris, Éditions Provisoires, 2009.
→ Bernard Villers, *Mallarmé - 1897*, Bruxelles, Éditions Walrus, 1979.

↓



Philippe Cazal, *Aveuglante Lumière*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2018 (photo : CLA).

↔ Bibliographie

- *Sans niveau ni mètre*, n°57, à paraître.

17. PUBLICATIONS IMPLIQUANT UNE LECTURE OU UNE DÉCLAMATION À VOIX HAUTE

Ces publications ont toutes en commun d'avoir été conçues en vue d'une déclamation ou d'une lecture à voix haute. Historiquement, on peut citer l'*Ursonate* de Kurt Schwitters (1922-1932) dont la seule dimension visuelle ne saurait rendre compte de la portée de l'œuvre car ici, c'est bien dans sa déclamation qu'elle prend tout son sens. Une fidèle restitution de ce type de publications entend donc honorer cette dimension sonore en activant par la voix les textes à lire. La question se pose ici d'intégrer – lorsqu'elle existe – une lecture par les artistes eux-mêmes, ces derniers étant souvent impliqués dans la performance. Cependant, un tel ajout risque d'outrepasser les enjeux de numérisation de notre projet en intégrant un aspect créatif, certes intéressant, mais sans doute hors contexte. Dans l'optique d'une restitution neutre, le secours d'un•e ou plusieurs comédien•e•s est, dès lors, à prendre en compte.

→ Frédéric Dumond, *En continu*, *Véhicule* n°3, avril 2020.
→ Ernest T., *Textes pour mégaphone*, s. l., auto-édité, 1999-2011.
→ Robin Garnier-Wenisch, *Les Bonimenteurs*, s. l., auto-édité, 2017.
→ Hubert Renard, *Les Discours de Pully*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010.
→ Nicolas Richard, « Déchiqueter Déchanter », *Véhicule* n°3, avril 2020.
→ Yoann Thommerel, « Une dérive en donut », *Véhicule* n°3, avril 2020.

↓



Ernest T., *Textes pour mégaphone,* s. l., auto-édité, 1999-2011 (photo : CLA).

18. PUBLICATIONS HÉBERGEANT UN SUPPORT AUDIO

Les publications d'artistes incluent parfois des supports sonores. Si l'enjeu de ces derniers ne se situe pas principalement dans l'imprimé sur papier – bien qu'ils puissent constituer un vaste terrain d'expérimentations graphiques, en particulier pour les macarons et les pochettes –, de nombreux artistes issus des premiers mouvements d'avant-garde ou du groupe Fluxus se sont illustrés dans des compositions de musique expérimentale, des déclamations ou des enregistrements sonores, au point de former un genre à part entière de publications par les artistes. Ainsi, différents supports d'enregistrement comme les disques ou les cassettes ont été très vite utilisés par les artistes visuels comme un support de diffusion de leur pratique sonore, qu'il s'agisse d'events, de lectures ou de concerts.
En dépit des avancées technologiques actuelles privilégiant la dématérialisation des supports, les enregistrements matériels demeurent, chacun induisant des environnements d'écoute propres. Pour la numérisation, un enregistrement numérique de la ou des pistes audio est donc à envisager. Du point de vue de l'usager, on peut imaginer un bouton permettant de lancer la lecture de la piste.

↓



David Adam, Patrice Caillet, Matthieu Saladin, *Sounds of silence*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2013 (photo : Hubert Renard).

18a. Disques vinyles

→ David Adam, Patrice Caillet, Matthieu Saladin, *Sounds of silence*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2013.
→ Matthieu Saladin, *Pile ou face*, CAC de Brétigny, 2013.
→ Saâdane Afif, *LR.001 à 005*, Berlin, Lyrics Records, 2016-2017, cinq disques vinyles.

18b. CD audio

→ Robert Barry, *Sky Land Sea*, Nice, Villa Arson, 1997.
→ Estelle Fredet, *Histoire de bouts de...*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2003.
→ Anne et Patrick Poirier, *Petit Guide Exotica*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2008.

18c. Mini-disques

→ Matthieu Saladin, *4'33"*, Paris, Éditions Provisoires, 2008.
→ Matthieu Saladin, *Burning Microphone*, Paris, Éditions Provisoires, 2011.

18d. Cassette Audio

→ Catherine Schwartz, Laura Morsch-Kihn ft N'zo cdg, *Marseille City*, s. l., Éditions Force de vente, 2019.

18e. Renvoi vers un fichier numérique

→ herman de vries, *infinity in finity*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2013.

↔ Bibliographie

- Guy Schraenen, cat. *Vinyl: Records and Covers by Artists*, Brême, Neues Museum Weserburg ; Barcelone, Museu d'Art Contemporani, 2006.

19. PUBLICATIONS HÉBERGEANT UN SUPPORT VIDÉO

De la même façon que l'on trouve des publications d'artistes convoquant des supports sonores, la vidéo est également un format à prendre en compte, qu'elle soit hébergée sur un DVD, une cassette VHS ou U-matic, voire en ligne. Les vidéos peuvent accompagner un imprimé, comme dans le cas d'un DVD inséré dans un livre, ou constituer une publication à part entière. La jaquette de la cassette ou du DVD accueillera alors la partie imprimée.
Comme pour les supports audio, on préconise un enregistrement numérique de la vidéo, permettant de la restituer à l'usager, au moyen d'un bouton, depuis la base de données en ligne. Cependant, le projet d'enregistrement et de restitution de l'intégralité d'une œuvre sonore ou vidéo pose un problème de statut de l'œuvre dans la mesure où la numérisation outrepasse son rôle de signalement et de valorisation pour se substituer à la diffusion complète de l'œuvre en question, dans des conditions parfois analogues (dans le cas de DVD par exemple).

→ Michèle Didier, Peter Downsbrough, *From to*, Bruxelles, Michèle Didier; Dijon, Les Presses du réel, 2003.
→ Éric Hattan, *Vous êtes chez moi*, Sélestat, Frac Alsace, 2006.
→ Anne et Patrick Poirier, *Dangerzone*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2004.
→ Robert Wilson, *Robert Wilson*, s. l., auto-édité, 1992 (Frac Bretagne).

↓



Anne et Patrick Poirier, *Dangerzone*,
Rennes, Éditions Incertain Sens, 2004 (photo : CLA).

20. PUBLICATIONS HÉBERGEANT DES SUPPORTS NUMÉRIQUES

Cette rubrique réunit les cas de publications hébergeant ou renvoyant vers des contenus numériques : clef USB ou carte mémoire insérée dans l'imprimé, lien, CD Rom, QR code ou réalité augmentée à activer.
Dans la perspective d'un projet de numérisation, il s'agira de restituer le contexte de présentation de ce contenu numérique, qu'il s'agisse d'un livre ou d'un simple ephemera.

→ Corentin Bertho, Parnian Haghbin, Pauline Manouvrier, Christina Lumineau, Ana Cristina Villegas, *Pan*, Paris, Master CEN - Université Paris 8, 2014
→ Peter Downsbrough, *Outline*, Chatou, Cneai, 1999 (cd rom).
→ Éric Maillet, *Guide des déserts*, Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret, 1998 (cd rom).
→ Hubert Renard, *La Conférence des échelles*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2002 (cd rom).
→ Matthieu Saladin, *La Capture de l'inaudible*, Saint Denis, Synesthésie, 2018 (carte).
→ Thomas Tudoux, *Rythme*, Rennes, La Criée, centre d'art contemporain, 2016 (clé usb, Frac Bretagne).

↓



Matthieu Saladin, *La Capture de l'inaudible*,
Saint-Denis, Synesthésie, 2018 (photo : CLA).

21. MULTIPLES

Cette catégorie désigne des objets édités en série ayant le statut de publications d'artistes. Ainsi et indifféremment, on pourra rencontrer des badges, des sacs, des allumettes, des crayons, des verres, des tampons, des magnets, des vêtements, des bouteilles de vin, des clefs, etc., sans que nul autre préalable que la seule multiplicité n'entre en jeu. Ce genre de production est, en règle générale, limitée et numérotée. Les obstacles à la conservation et à la numérisation sont aussi nombreux que les typologies d'objets existants. Il s'agit sans doute, du point de vue du bibliothécaire, de la plus importante difficulté de rangement et référencement pour les publications d'artistes. Outre la présence possible de produits périssables, les multiples peuvent être de toute forme et de toute nature, exigeant un dispositif adapté à chaque entrée. Par extension, la numérisation entend des procédures différentes selon les spécificités du multiple, allant de la prise de vue photographique à la vidéo, jusqu'au recours à la numérisation 3D.

→ Patrick Bernier, Olive Martin, *L'Échiqueté*, Nantes, Entre-Deux, 2012.
→ Philippe Cazal, *L'artiste dans son milieu* (coupe), Grenoble, Magasin, 1989.
→ General Idea, *Middelburg Tile*, Netherlands, De Vleeshal Middelburg, 1985.
→ David Lasnier, *Tamponné*, Marseille, un-limitedstore, uls box #10, 2009.
→ Maurizio Nannucci, *There's no reason to believe that art exists*, Florence, Fabbrica Europa, 1997.
→ Roman Signer, *Rakete*, St Gallen, Verlag Vexer, 1988.
→ Untel, *Touriste*, s. l., auto-édité, [1978] 2010.

↓



Untel, *Touriste*,
s. l., auto-édité, [1978] 2010 (photo : CLA).

↔ Bibliographie

- Océane Delleaux, *Le Multiple d'artiste : histoire d'une mutation artistique. Europe-Amérique du Nord de 1985 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2010.

22. RÉÉDITIONS

La catégorie Rééditions est transversale sur le plan des supports puisqu'elle ne prévaut à aucune forme prédéfinie. Selon les occasions ou les circonstances, c'est un livre, un magazine ou encore un disque qui pourra être réédité. Chaque réédition, selon la nature de son support, pourrait ainsi intégrer l'une ou l'autre des catégories déjà décrites précédemment. Pourtant, la création d'une catégorie à part entière est justifiée dans la mesure où la réédition d'une publication d'artiste comporte différentes situations (retirage, fac-similé, édition revue ou augmentée, copie, remake, etc.) et intervient toujours par rapport à un original. Ce sont donc les similitudes et les écarts éventuels qu'il convient de pointer grâce aux procédures de numérisation aptes à rendre compte des évolutions d'une œuvre.

→ Peter Downsbrough, *Now*, Rennes, Éditions Incertain Sens; Châteaugiron, FRAC Bretagne, 2010.
→ Robert Filliou, *Enseigner et Apprendre. Arts vivants*, Paris / Bruxelles, Archives Lebeer Hossmann, 1998.
→ *Issue*, Lyon, A. C. Publications, à partir de 2010.
→ Benjamin Patterson, *Methods & Processes*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2011.
→ Dieter Rot, *Die Kakausener Gemeine*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2014.

↓



Dieter Rot, *Die Kakausener Gemeine*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2014 (photo : CLA).

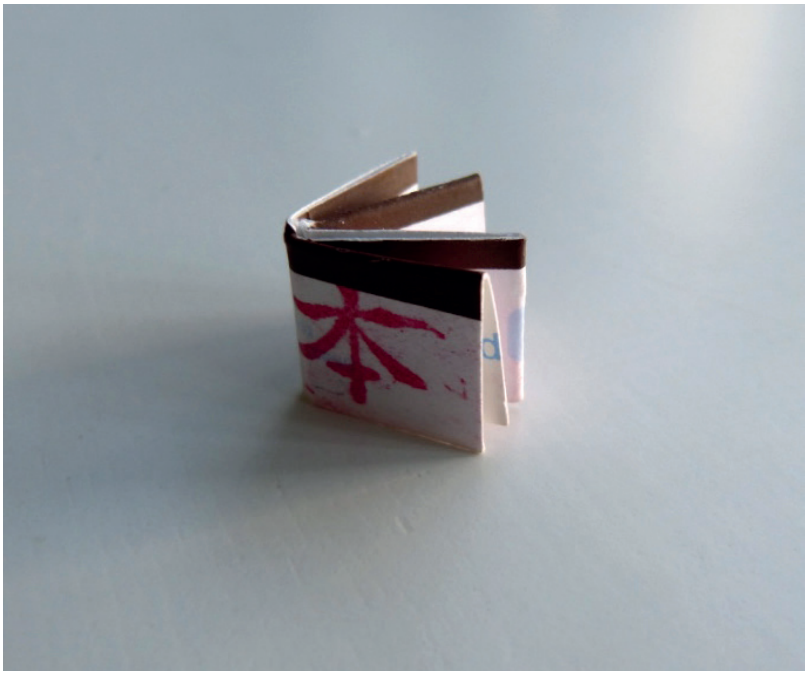
↔ Bibliographie

- Jérôme Dupeyrat, *Zédélé, collection « Reprint »*, 2012, en ligne : https://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/zedele-collection-reprint/
- Aurélie Noury, « L'éditeur en chercheur : le cas de la réédition », in Pierre Baumann (dir.), *Réalités de la recherche (collective) en arts*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux Montaigne, 2019.
- Aurélie Noury, « Re Print! », in cat. Antoine Lefebvre (dir.), *Re Print*, Paris, Antoine Lefebvre Éditions, 2019.

23. CAS PARTICULIERS

L'ensemble des rubriques décrites précédemment n'exclut pas un certain nombre de cas particuliers, ne réclamant pas la création d'une catégorie dédiée, mais posant quelques défis techniques qui méritent d'être examinés. Ces cas particuliers peuvent être divisés en trois sous-catégories :

↓



Antoine Lefebvre, *běn*,
Paris, Antoine Lefebvre Editions, 2019 (photo : CLA).

23A. Formats

La sous-catégorie Formats peut s'appliquer pour des cas de publications très petites ou très grandes, nécessitant, à ce titre, des traitements appropriés.

→ Antoine Lefebvre, *běn*, Paris, Antoine Lefebvre Editions, 2019.

23B. Impressions

La sous-catégorie Impressions concerne des cas d'impressions tons sur tons, par exemple des livres imprimés blanc sur blanc ou noir sur noir ; des publications présentant des vernis sélectifs, c'est-à-dire des vernis mats, brillants ou à textures ; ou encore du gaufrage, technique d'impression qui permet d'obtenir des reliefs sur le papier. Ce type de publications réclament souvent, pour être lisibles, un positionnement particulier en fonction de la lumière, que l'on obtient facilement en ayant le livre en main et en l'inclinant légèrement. Dans l'optique d'une numérisation, il conviendra de trouver l'angle de vue le plus approprié et de procéder ainsi pour tout enregistrement.

→ Robert Barry, *Autobiography*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2006.
→ Amir Brito Câdor, *Blanco*, Florianopolis, Par(ent)esis, 2013.
→ Collectif, *Perfect Magazine*, Lagny-sur-Marne, Mathieu Copeland, 2003.
→ Jonathan Monk, *& Milk*, Graz, Grazer Kunstverein; Vienne, Schleebrügge.Editor, 2004.
→ Sarkis, *Blackout*, Genève, Ecart Publications, 1975.
→ Tatiana Trouvé, *Djinns*, Chatou, Cneai, 2005.

→ Bernard Villers, *Fluo / Halo / Iris*, Bruxelles, Le Nouveau Remorqueur, 2005.
→ Daniel Walravens, *Série noire*, Gand, Imschoot, 1990.

23c. Supports

Enfin, la sous-catégorie Supports désigne à la fois des choix de supports particuliers (papier pelure, miroir, rhodoïd, calque, plastique, tissu, etc.) pouvant poser des problèmes de numérisation notamment à cause des surimpressions possibles de motifs, ou des façonnages présentant des pages non découronnées en tête, c'est-à-dire aux bords non rognés, nécessitant l'utilisation d'un coupe-papier pour séparer les feuillets. Proche de la fonction performative décrite plus haut, il convient cependant de ne pas l'y associer dans la mesure où il ne s'agit pas spécifiquement (sauf exception) d'une intention artistique.

→ Hayley Berridge, *The Fading Forest* (photosensible)
→ John Bennett, Patrick Mullins, *Twelve Pieces for Scotch Tape and John M. Bennett (Patrick Mullins Revises John M. Bennett)*, Columbus, Luna Bisonte Prods, 1996.
→ Simon Cutts, *Mirroirs*, Londres, Coracle Press (Ballybeg Grange Clonmel Tipperary), 1984.
→ Dector & Dupuy, *Die Tiere der Straße / Les Animaux de la route*, Brème, Galerie du KünstelHaus, 1996.
→ Wim Delvoye, *Wim Delvoye for Dummies*, Bruxelles, Galerie Rodolphe Janssen, 2008.
→ Bruno Di Rosa, *Le Roman de la Rose*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2012.
→ Super Terrain, *Farenheit 451*, s. l., auto-édité, 2019 (papier thermosensible).

23d. Reliures

Cette sous-catégorie présentent des cas de reliures extrêmes, par exemple des livres reliés des quatre côtés, empêchant toute ouverture, des livres très épais ou dont certaines pages intérieures sont collées.

→ Alighiero e Boetti, *Classifying*, s. l., auto-édité, 1977 (Frac Bretagne).
→ Nicolas Geiser, L*e Non-Livre*, s. l., auto-édité, 2016.
→ Keith Godard, *Glue Glue*, New York, Works, 1973.
→ Bernard Villers, *La Couleur n'existe pas*, Bruxelles, Le Nouveau Remorqueur, 2005.