

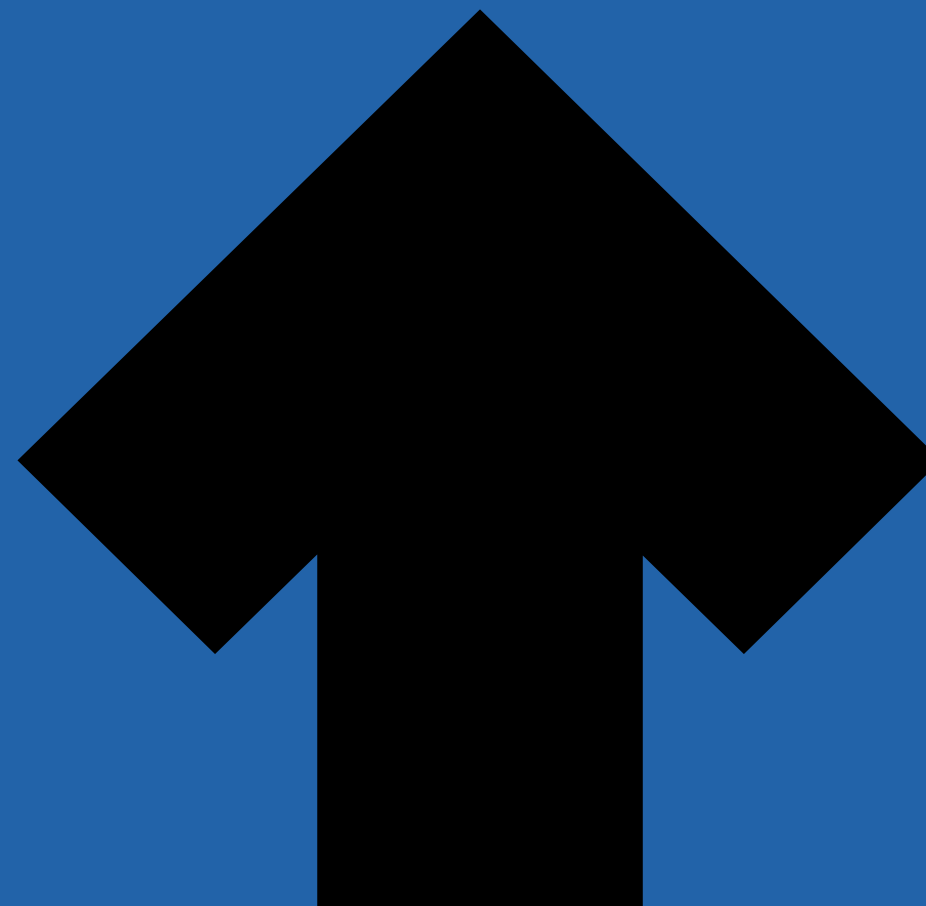
# **PUBLIER]...[EXPOSER**

Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition

# PUBLIER]...[EXPOSER

Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition

SOUS LA DIRECTION DE CLÉMENTINE MÉLOIS

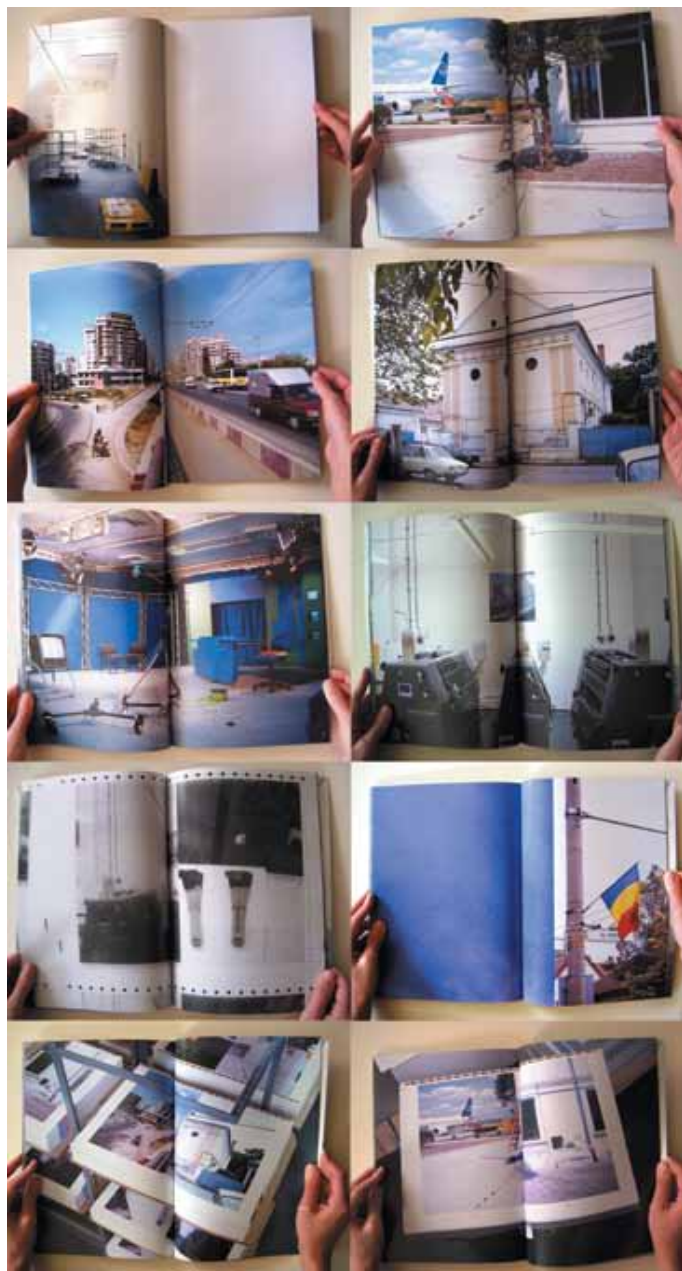


2011-2012

ÉCOLE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS DE NÎMES

# SOMMAIRE

Clémentine Mélois	<i>Introduction</i>	6
Anne Mœglin-Delcroix	<i>Le livre d'artiste et la question de l'exposition</i>	13
Jérôme Dupeyrat	<i>Publier et exposer – Exposer et publier</i>	31
Éric Watier	<i>Copier n'est pas voler</i>	49
Monotone Lab (Éric Watier)		63
Françoise Lonardonì	<i>Objets de vitrine et de curiosité</i>	81
Stéphane Le Mercier	<i>Sans titre, tout support</i>	93
Leszek Brogowski	<i>Le livre d'artiste et le discours de l'exposition</i>	107
Roberto Martinez	<i>Révolution(s)</i>	133
Clémentine Mélois	<i>Multiple territoire</i>	151
Laura Safred	<i>L'exposition du livre d'artiste : point d'intersection entre langage typographique et numérique</i>	161
Guy Dugas	<i>Littérature publiée, littérature exposée</i>	169
Les débats		179
Les auteurs		191



Simon Starling,  
*CMYK/RGB*,  
 Montpellier, FRAC Languedoc  
 Roussillon, 2001,  
 48 p., 29,7 × 21 cm.

Jérôme Dupeyrat

## Publier *et* exposer — Exposer *et* publier

Par défaut, les productions éditoriales ne sont pas conçues pour exister en situation d'exposition. Les pratiques d'édition engagent en effet des modes de production, de diffusion et de réception qui ne caractérisent pas les œuvres exposées telles qu'elles adviennent dans les musées, les galeries et autres lieux dévolus à l'art. En d'autres termes, l'économie de fonctionnement et la vie sociale du livre – notamment du livre et des éditions d'artistes puisque c'est de cela dont il sera ici question – ne sont pas celles de l'œuvre d'art, du moins pas celles de l'œuvre d'art dans ses formes conventionnelles. C'est en cela que les livres d'artistes proposent une alternative<sup>1</sup> aux modalités artistiques dominantes, en particulier aux modalités les plus habituelles de visibilité et de monstration de l'art, avec les expositions

pour forme emblématique à l'époque moderne et contemporaine.

En fait, le phénomène du livre et des éditions d'artistes se positionne et se développe constamment entre pratiques d'exposition alternatives et pratiques alternatives à l'exposition. «Pratiques d'exposition alternatives» parce que les livres d'artistes offrent un moyen de monstration et de diffusion de l'art répondant à d'autres modalités que celles de l'exposition dans les formes

1. Cf. entre autres Kate Linker, «The Artist's Book as an Alternative Space», *Studio International*, vol. CXCIV, n°990, 1980, p. 75-79, traduit en français dans la *nouvelle Revue d'esthétique*, n°2 «Livres d'artistes. L'esprit de réseau», 2008, p. 13-17; Martha Wilson, «Artists Books as Alternative Space» (1978), en ligne sur [http://www.franklinfurnace.org/research/related/artists\\_books\\_as\\_alternative\\_space.php](http://www.franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php) [15/11/2011].

Mirtha Dermisache,  
*Nueve newsletters  
 & un reportaje.*  
*Dispositivo  
 editorial 1,*  
 réalisé en  
 collaboration  
 avec Florent Fajole  
 / éditions Manglar,  
 Buenos Aires,  
 El Borde, 2004.



que désigne habituellement ce terme. De ce point de vue, tout livre d'artiste peut s'appréhender comme mode d'exposition à part entière, tout en offrant pour ainsi dire un moyen d'exposer sans cimaise. Mais aussi « pratiques alternatives à l'exposition » parce que, ce faisant, ils permettent de produire de l'art sans recourir à la pratique de l'exposition telle qu'elle est conventionnellement envisagée dans la sphère artistique, et adressent ainsi souvent une critique en actes à l'égard de cette pratique et surtout à l'égard des attitudes et des valeurs qui la sous-tendent : l'art comme objet, voire comme marchandise ; l'art comme activité spécialisée ne pouvant advenir que dans des lieux institués à cet effet ; la contemplation comme modalité de la réception esthétique ; etc. Il convient alors de distinguer l'exposition au sens où on l'entend en principe

dans le monde de l'art – modalité de l'existence publique de l'art la plus courante, et dont les livres d'artistes diffèrent assez profondément – et ce que l'on pourrait nommer une fonction ou une valeur d'exposition – fonction que les livres d'artistes mettent en œuvre dans la mesure où ils permettent une visibilité et une diffusion de l'art sous une forme spécifique, par les moyens du livre et de la page, ou en tout cas de l'imprimé et de la reproductibilité.

Si une édition d'artiste constitue un dispositif de monstration artistique se suffisant à lui-même, il est pourtant fréquent en réalité que de telles publications soient exposées en étant présentées dans des lieux dévolus à l'art, et ce pour des raisons fort diverses : les expositions sont un moyen de transmission et de médiation/médiatisation de l'art très présent

aujourd'hui ; elles sont des événements qui ont un caractère légitimant tant sur le plan artistique que culturel et politique ; elles relèvent de pratiques inhérentes à l'activité des artistes à l'époque contemporaine, y compris pour ceux qui développent des démarches éditoriales ; etc. Ainsi, il n'est pas rare de voir exposés des livres et autres imprimés, dans des conditions souvent décevantes, puisque exposition et édition relèvent de pratiques et de valeurs qui, *a priori*, semblent diverger les unes des autres.

Dans ce contexte, cet article traitera de pratiques éditoriales qui, pourtant, prennent explicitement en compte la situation d'exposition et qui, à contrepied du constat formulé à l'instant, résultent de, impliquent ou génèrent des formes, des modalités et des pratiques d'exposition qui leur sont propres. Des éditions pour lesquelles le point de vue

le plus intéressant ne consiste pas à remarquer qu'elles offrent la possibilité d'une exposition de l'art sans cimaise, mais plutôt à observer comment elles subvertissent les formes et les pratiques concrètes de l'exposition, considérée comme ce moment d'une monstration dans un lieu désigné à cet effet (que ce soit de façon temporaire ou durable). Au sujet de ces productions artistiques, on pourrait penser de prime abord qu'elles démentent la conception du livre d'artiste comme alternative critique à l'exposition, et qu'elles résultent de l'institutionnalisation d'un phénomène initialement subversif. Or, bien évidemment, la réalité est plus complexe. En adoptant une logique du « et » – publier et exposer, et vice-versa – il s'agit tout d'abord de prendre acte de la réalité de certaines pratiques artistiques. Celles qui vont être abordées ici nouent clairement exposition

et publication dans un même mouvement, c'est ce qui fait leur spécificité et leur intérêt. Mais d'une façon plus générale, il convient de remarquer que la quasi-totalité des artistes ayant des pratiques d'édition ont aussi des pratiques d'exposition. Il s'agit donc d'appréhender la pratique du livre d'artiste en l'intégrant dans le champ général de l'art contemporain, en tenant compte de ses spécificités mais sans en faire un territoire autonome, l'autonomie des pratiques artistiques les unes à l'égard des autres et la logique du «ou» – plutôt que celle du «et» ici adoptée – étant propres à certaines manifestations tardives du modernisme, dont les livres d'artistes ont contribué à remettre en cause les valeurs qui y étaient attachées historiquement et culturellement.

À l'inverse, la logique du «et», du «à la fois», est une logique postmoderne. Or si cette logique va traverser ce texte, on sait aussi quelles sont parfois les impasses de la pensée postmoderne, lorsque celle-ci confond le relativisme avec la négation de tout principe de valeur. Or il est clair que les livres et les éditions d'artistes constituent un phénomène qui est porté par un certain nombre de valeurs – valeurs critiques et même politiques – qui en sont la force motrice. Il s'agira donc d'étudier l'articulation édition/exposition sous l'angle du «et» en tentant de ne pas se méprendre quant aux implications ou aux effets d'une telle méthode.

Ainsi, si les productions artistiques qui sont l'objet de ce texte résultent d'une double démarche d'édition et d'exposition, il s'agit aussi de productions qui remettent en question le modèle conventionnel de l'exposition, en proposant

diverses situations de renversement des logiques à l'œuvre dans cette pratique telle qu'on peut l'envisager sous sa forme type – que les éditions d'artistes ne sont bien sûr pas les seules à remettre en question. Une forme type caractérisée par une logique de monstration du côté des artistes et des institutions, et par une attitude de regardeur du côté des récepteurs. Une pratique qui, par ailleurs, tend usuellement à inféoder le livre à l'exposition, à travers la fonction documentaire et testimoniale du catalogue.

#### DU CATALOGUE COMME RAISON DE L'EXPOSITION

À certains égards, *CMYK/RGB*<sup>2</sup> de Simon Starling relève justement de cette catégorie éditoriale, mais d'une manière bien particulière. En 2001, l'artiste a réalisé au FRAC Languedoc-Roussillon à Montpellier une exposition dont la particularité était de reposer sur la production de son propre catalogue<sup>3</sup>. L'espace du FRAC, divisé en deux, était occupé d'une part par du matériel d'imprimerie, d'autre part par des chariots sur lesquels étaient entreposés des tas de feuilles imprimées. Ces feuilles, ce sont celles qui ont permis de constituer le catalogue après façonnage, la publication ne documentant rien d'autre que son propre avènement.

2. Simon Starling, *CMYK/RGB*, Montpellier, FRAC Languedoc-Roussillon, 2001, 48 p., 29,7 x 21 cm, offset quadrichromie, broché.

3. Cf. Elisabeth Wetterwald, «Simon Starling», *Groupe Laura*, <http://groupelaura.free.fr/Textes.php?is=11&im=1&it=12&typeAffich=2> [15/11/2011].

Le projet de Simon Starling consista en effet en une sorte de scénario basé sur la reconstitution dans les espaces d'exposition du FRAC de l'aménagement bipartite d'une ancienne synagogue en Transylvanie, l'ex-lieu de culte ayant été reconverti pour une part en studio de télévision, et pour une autre part en imprimerie. Le titre du catalogue et de l'exposition fait référence à cette double fonction, *Cyan Magenta Yellow Black* (CMYK) étant les couleurs de base de l'impression en quadrichromie, et *Red Green Blue* (RGB) désignant les couleurs de base des images télévisuelles.

Les photographies reproduites en pleines pages dans le catalogue décrivent son processus de production dans son ensemble, avec des vues relatant le voyage en Transylvanie, l'impression des images et l'exposition montpelliéraine, cette dernière étant plus particulièrement documentée par les quatre pages de couverture.

On assiste ainsi avec cette édition à un renversement : l'exposition consistant en la production de son catalogue, ce dernier en est une trace documentaire, conforme en cela à sa fonction habituelle, mais il en est aussi et surtout la raison d'être et la substance. D'information secondaire – comme le dirait Seth Siegelaub qui a largement contribué à établir la fonction d'exposition des éditions d'artistes<sup>4</sup> – il

4. «Quand l'art concerne des choses sans rapport avec la présence physique, sa valeur (communicative) intrinsèque n'est pas altérée par sa présentation imprimée. L'utilisation de catalogues et de livres pour communiquer (et disséminer) l'art est le moyen le plus neutre pour présenter le nouvel art. Le catalogue peut maintenant jouer comme information primaire

devient alors information primaire : non plus au sujet de l'art que l'exposition aurait pour fonction de rendre visible, mais œuvre d'art lui-même, ou en tout cas concrétisation du projet artistique de Simon Starling.

Entre œuvres et documents, entre productions qui continuent à exister de façon autonome au-delà de la temporalité des expositions et émanations des institutions qui en ont été les hôtes, les éditions qui sont à la fois livres d'artistes et catalogues d'exposition sont profondément ambivalentes, et ne vont pas sans poser quelques questions eu égard au projet politique et artistique du livre d'artiste en général. En effet, de telles éditions pourraient mener à penser qu'à travers elles, ce n'est pas seulement l'exposition qui s'étend des cimaises vers le livre, mais aussi le pouvoir de l'institution artistique qui s'étend de ses lieux consacrés vers l'espace public et la vie quotidienne, donnant raison à Jean-Claude Moineau lorsqu'il déclare : «L'art en dehors de l'institution artistique, tant publique que privée – dans la continuité de la volonté affichée par les avant-gardes historiques –, en cherchant à étendre l'art et le monde de l'art hors de leurs limites, ne fait le plus souvent qu'étendre encore l'institution artistique et le pouvoir discrétionnaire

pour l'exposition, en opposition avec l'information secondaire au sujet de l'art dans les magazines, catalogues, etc., et, dans certains cas, l'"exposition" peut être le "catalogue"». «On Exhibitions and the World at Large, Seth Siegelaub in Conversation with Charles Harrison», *Studio International*, vol. CLXXVIII, n°917, décembre 1969, p. 202, trad. de l'auteur.



qui est le sien en dehors de sa sphère recon-  
nue [...] d'action et de légitimité<sup>5</sup>. »  
En d'autres termes, et pour ce qui concerne  
les livres d'artistes, non contente de déter-  
miner ce que vous verrez et comment vous  
devrez le voir dans ses espaces d'expo-  
sition, «l'institution» s'occupe aussi de  
remplir votre bibliothèque! Compte tenu  
de l'affirmation si fréquente du caractère  
alternatif des éditions d'artistes, le scepti-  
cisme de Jean-Claude Moineau peut donc  
être éprouvé à l'égard de toute publication  
de ce type éditée à l'occasion d'une expo-  
sition par une «institution» – mais encore  
faudrait-il préciser ce terme –, situation dont  
il faut remarquer qu'elle n'a rien d'inédit,  
puisqu'il est possible de l'observer dès les

5. Jean-Claude Moineau, «Pour un catalogue cri-  
tique des arts réputés illégitimes», in *XV<sup>e</sup> Biennale  
de Paris* (cat.), Paris, Biennale de Paris, p. 48.

années 1960. Pourtant, lorsque le rapport de  
subordination entre le catalogue et l'expo-  
sition s'inverse, et que le contenu dudit  
catalogue n'est plus ou plus seulement de  
l'ordre de la documentation, la publication  
se substitue alors à l'évènement (là où le  
catalogue s'y rapporte), et c'est en cela  
qu'elle possède une valeur critique. Ainsi  
que le relève Anne Mœglin-Delcroix : «tan-  
dis qu'en authentifiant les œuvres et en en con-  
sacrant l'importance, le catalogue contribue à établir  
leur valeur comme marchandises artistiques, la publi-  
cation d'artiste substitue à la circulation marchande  
la circulation de l'œuvre pour elle-même, à tout le  
moins de l'information artistique, hors du contrôle  
du marché<sup>6</sup>. »

6. Anne Mœglin-Delcroix, «Du catalogue comme  
œuvre d'art et inversement», *Les Cahiers du Musée  
National d'Art Moderne*, n°56-57 «Du catalogue»,  
été - automne 1997, p. 97.

Éric Watier,  
*BLOC*, Brest,  
Zédélé éditions, 2006,  
348 p., 18 × 24 cm.

PAGES SUIVANTES :

Éric Watier,  
accrochage à partir  
de *BLOC*, exposition  
*Choses vues* (avec Fiorenza  
Menini et Till Roeskens),  
Montpellier,  
Frac Languedoc-  
Roussillon, 2006.



### L'EXPOSITION COMME CONTEXTE OU DISPOSITIF DE PRODUCTION ÉDITORIALE

Une lecture distraite de la publica-  
tion de Simon Starling pourrait laisser  
penser que le catalogue a réellement  
été produit *in situ* dans le lieu et dans  
le temps de l'exposition. L'exposition,  
de contexte de monstration, se transfor-  
merait alors en dispositif de production.  
Ce n'est pas exactement le cas, seule une  
partie des couvertures de *CMYK/RGB*  
ayant été imprimées sur les machines  
disposées dans l'espace du FRAC, mais  
les projets transformant l'exposition  
en contexte de production sont néan-  
moins, si ce n'est nombreux, en tout  
cas facilement identifiables pour qui  
commence à recenser les articulations  
entre pratiques d'édition et pratiques  
d'exposition.

Un cas intéressant est offert par la colla-  
boration entre l'artiste Mirtha Dermisache  
et l'éditeur Florent Fajole (Manglar édi-  
tions). Mirtha Dermisache est une artiste  
Argentine née en 1940. Son travail, de-  
puis le milieu des années 1960, dans un  
contexte où se mêlent les influences de la  
poésie visuelle, de l'art informel et de l'art  
conceptuel, prend la forme de graphies  
manuscrites que Roland Barthes cataloga  
parmi ce qu'il désignait comme des  
«écritures illisibles<sup>7</sup>». Ce sont en effet des  
graphies produites d'une manière scriptu-  
rale, dont les mises en forme adoptent  
tous les supports et les codes visuels de  
la communication ou de l'information  
écrites – lignes, alinéas, paragraphes,

7. Roland Barthes, «Variations sur l'écriture», *Le  
Plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture*,  
Paris, éditions du Seuil, 2000.





colonages, etc. –, mais qui sont asémantiques, ne relèvent d'aucun alphabet, et ne signifient rien d'autre, finalement, que l'écriture elle-même.

Pour Mirtha Dermisache, en dépit de la dimension manuscrite de son travail, cette pratique graphique ne s'accomplit en tant qu'œuvre que grâce à sa reproduction. Puisqu'il s'informe dans des mises en page et à travers des supports qui appartiennent à la culture imprimée, il est en effet logique que ce travail trouve son achèvement sous des formes éditoriales reproductibles, les graphies originelles – œuvres en latence si l'on veut – ne devenant des œuvres à part entière paradoxalement qu'en étant reproduites, paradoxe en fait fondateur pour la pratique du livre d'artiste. Au sujet du «livre» – et par là, on peut comprendre l'édition, au-delà de la seule forme du codex – l'artiste explique ainsi :

«c'était l'espace unique et adéquat pour que les graphies puissent être lues [...] Pour moi, c'était l'unique espace possible pour l'œuvre [...] L'œuvre est achevée, complète, quand elle est imprimée [...] Parce que l'impression va parvenir à une quantité de gens très grande ou plus grande. Au final, cela permet qu'elle soit accessible pour quiconque peut l'acheter ou qu'elle soit dans une bibliothèque et que quiconque puisse la manipuler. Pour moi, c'est cela qui est important. Pour cela, l'impression est fondamentale, pour que cela ne reste pas astreint à une œuvre unique et à une œuvre d'art<sup>8</sup>.»

8. «Entrevista de Mirtha Dermisache, realizada por Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni», in Florent Fajole (dir.), *Mirtha Dermisache, Publicaciones y dispositivos editoriales*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina / Pabellón de las Bellas Artes, 2011, n.p., trad. de l'auteur.

Une autre spécificité, plus surprenante, caractérisant la position de Mirtha Dermisache, est qu'en dépit de l'importance que représente dans son travail le passage à l'édition et à la reproductibilité, il s'agit d'une étape qu'elle peut assez largement déléguer à l'éditeur<sup>9</sup>.

Depuis 2004, elle a ainsi publié un certain nombre de ses graphies aux éditions Manglar, Florent Fajole, le fondateur de cette structure, jouant alors un rôle de première importance dans la concrétisation matérielle du travail de l'artiste. La particularité de cette collaboration tient par ailleurs, et ce qui vaut de l'évoquer ici, au fait qu'elle ne repose pas simplement sur la production d'éditions, mais aussi sur la mise en place de ce que Florent Fajole nomme des «dispositifs éditoriaux», soit des productions qui, «entre installation et exposition», visent à faire exister les éditions de Mirtha Dermisache dans ce qu'il nomme «le cadre scénographique de l'art actuel<sup>10</sup>».

Le dispositif le plus intéressant produit dans cette optique est sans doute en fait le premier, présenté en 2004 à Buenos Aires<sup>11</sup>, dans la mesure où il s'avère être non pas

9. Ceci est en effet surprenant dans la mesure où l'on considère le plus souvent que l'un des critères de définition du livre d'artiste est la maîtrise totale de l'artiste-auteur sur la conception, et parfois la production, de l'édition. Mais peut-être est-ce là donner trop d'importance à une notion qui est à nouveau moderniste : celle de l'auteur. Pour ma part, je considérerai qu'un livre peut être dit «d'artiste» dès lors qu'il résulte d'une démarche artistique engagée par un artiste qui en accepte l'autorité, y compris si le processus de production, et même de conception, implique collaborations et délégations diverses.

seulement un dispositif de monstration et de diffusion, mais véritablement aussi un dispositif de production par le lecteur/spectateur, qui est amené ici à parachever le travail de publication (diffusion publique) et d'édition (mise en forme éditoriale) proposé par Florent Fajole et Mirtha Dermisache.

Le dispositif en question a été conçu en vue d'éditer une série de graphies intitulées *Nueve newsletters & un reportaje*<sup>12</sup>. Il se constitue d'un mobilier très simple : tables et chaises disposées en quinconce dans un espace d'exposition. Si cette disposition semble de prime abord très rigoureuse et régulière, parce qu'orthonormée, elle offre en réalité en chaque point de l'espace d'exposition non seulement un nouvel agencement visuel, mais aussi une possibilité de parcours différente dans l'espace scénographique, sans point d'entrée ou de sortie spécifique. Sur les tables sont posées les pages constituant l'édition, que les spectateurs peuvent évidemment lire, en profitant des chaises,

10. Sauf mention contraire, les termes et expressions entre guillemets ici empruntés à Florent Fajole proviennent d'échanges de courriels avec l'éditeur et du livret de l'exposition *Mirtha Dermisache, Libros, Florent Fajole, Dispositif éditorial*, Saint-Yrieix-La-Perche, Centre des livres d'artistes, 2008.

11. Mirtha Dermisache, *Nueve newsletters & un reportaje. Dispositivo editorial 1*, Buenos Aires, El Borde, 2004. Dispositif éditorial réalisé en collaboration avec les éditions Manglar.

12. *Nueve newsletters & un reportaje*, Marseille, Mobil-home ; Nîmes, Manglar ; Buenos Aires, El borde, 2004, 10 feuillets, 32,5 x 27,3 cm, offset noir et blanc, bandeau imprimé en typographie à sec et pochette à rabat.

mais qu'ils sont surtout invités à prendre et à rassembler pour constituer la publication, qui dans sa version exposée, est en quelque sorte en état de latence. Le dispositif scénographique est alors l'outil grâce auquel le spectateur/lecteur peut accomplir ou achever le travail d'édition, en assemblant les pages, dans leur intégralité ou en opérant une sélection, dans un ordre propre à chacun et dépendant de chaque possibilité de parcours dans l'espace scénographié. Autrement dit, c'est le dispositif qui non seulement occasionne la diffusion de ces pages, mais surtout qui fait advenir la publication, qui fait advenir l'œuvre sous sa forme accomplie d'édition – accomplie bien que toujours en partie indéterminée – et qui le fait en offrant un moyen d'échapper à la réification qui guette souvent l'édition en situation d'exposition. En fait, plus qu'il ne propose une œuvre, le dispositif propose davantage un «œuvrement», c'est-à-dire une œuvre en train de se faire, ouverte ou en devenir, offerte à des agencements variables et jamais figés par une reliure, une pagination, ou quelque mode de fixation. Florent Fajole en parle pour cette raison en convoquant la figure du rhizome et celle du «corps sans organe<sup>13</sup>» – termes deleuziens d'ailleurs familiers d'une logique du «et» –, pour désigner un type de publication dés-organisé, sans principe d'organisation fixe, une œuvre où l'on peut entrer par n'importe quel bout. Ainsi l'éditeur tente-t-il de répondre à la dissociation qui s'opère dans le travail de

13. Florent Fajole, «El libro, ese cuerpo sin órganos», *Mirtha Dermisache, Publicaciones y dispositivos editoriales*, op. cit., n.p.

Julien Nédélec,  
*En 5 dimensions*,  
 n°1 à 4, 2009-2010,  
 4 posters A3 recto-verso  
 [Paris, BAT éditions],  
 socles et origamis,  
 dimensions variables.



Mirtha Dermisache entre l'espace propre des graphies – soit l'écriture et sa mise en page – et l'espace plus large de leur mise en forme éditoriale.

#### L'EXPOSITION COMME PRODUIT DÉRIVÉ DE L'ÉDITION

Si je dois à Éric Watier<sup>14</sup> la connaissance du travail de Florent Fajole avec Mirtha Dermisache, il est justement possible d'observer chez lui aussi une forme d'articulation entre l'édition et l'exposition, qui se manifeste particulièrement à travers l'une de ses publications, intitulée *BLOC*<sup>15</sup>.

14. <http://www.ericwatier.info>

15. Éric Watier, *BLOC*, Brest, Zédélé, 2006, 348 p., 18 x 24 cm, offset noir et blanc, reliure par encollage en tête, jaquette imprimée en offset couleur (rouge).

Publié par les éditions Zédélé en 2006, ce livre compile la quasi-totalité des productions imprimées éparses que l'artiste avait produites jusqu'à cette date. S'y trouvent par exemple des inventaires tels que *Donner c'est donner* ou *L'inventaire des destructions*, dans lesquels il rapporte sous forme d'anecdotes factuelles des cas d'artistes ayant respectivement donné ou détruit leurs œuvres, de manière volontaire. S'y trouvent également tous les modes d'apparition du paysage constants dans son travail, paysages « ordinaires<sup>16</sup> » apparaissant sous la forme de brefs énoncés textuels et descriptifs – les *Choses vues* – ou d'images reproduites, telles que des cartes postales pour la série *Architectures*

16. Cf. Leszek Brogowski, « Extra l'ordinaire ! Sur le travail artistique d'Éric Watier », *Sans Niveau Ni Mètre*, n°8, 2009, p. 4.

remarquables ou encore des photographies de terrains à vendre prélevées dans des journaux d'annonces immobilières pour la série des *Paysages avec retard*. Des reproductions d'images déjà reproduites, à d'autres fins que celles pour lesquelles elles furent réalisées initialement, leur sens et leur valeur résidant dans ce déplacement. Toutes ces séries et autres productions textuelles ou iconographiques existent par ailleurs sous forme de livres, de livrets – de « livres minces » comme l'artiste les appelle –, ou sous forme de plis, soit une feuille pliée en deux et faisant ainsi office de livre minimal, où la couverture et le contenu occupent le recto et le verso d'une unique feuille. Des séries préexistantes, qui ont été compilées et re-maquettées au format de la nouvelle publication. Réunies sous une jaquette rouge par un simple encollage de la tranche, les feuilles

qui la composent peuvent être disjointes comme dans un bloc-note, en vue de leur dispersion. Le texte figurant sur la jaquette à la place de ce qui aurait pu être une quatrième de couverture présente ainsi le *BLOC* à la fois comme une publication et comme une exposition : « un livre parce qu'il est l'assemblage d'un assez grand nombre de feuilles. Une exposition parce que chaque feuille peut être détachée, dispersée, posée sur une table, placardée au mur, encadrée, etc.<sup>17</sup> » Exposer ces feuilles est alors une possibilité, mais précisément, ce n'est qu'une possibilité, offerte par un livre qui devient un préalable nécessaire à l'exposition et non l'inverse.

*BLOC* n'est plus du tout un catalogue, comme pouvait l'être encore à certains

17. Éric Watier, *BLOC*, *op. cit.*

égards le livre de Simon Starling – éventuellement un catalogue irraisonné, mais en aucun cas un catalogue d'exposition –, c'est la matrice d'une éventuelle exposition, sa version en kit, sa boîte à outils, l'exposition n'étant pas le moyen de monstration d'une œuvre que le livre reproduirait, ni même d'un livre présenté comme œuvre, mais l'espace pour proposer une appréhension possible, une présentation alternative d'un contenu que le *BLOC* livre déjà d'une manière satisfaisante et accomplie. Entre la succession des pages dans le *BLOC* et leur agencement sur les cimaises d'un espace d'exposition où précisément elles ne sont plus des pages, la signification du travail reste la même, mais Éric Watier en propose une appréhension différente, physiquement, spatialement, mais aussi sans doute socialement parlant. Selon l'artiste Seth Price, « Nous devons reconnaître que l'expérience collective est désormais basée sur des formes privées simultanées, distribuées dans le champ d'une culture médiatique<sup>18</sup> ». *BLOC* propose à travers une même production deux modes d'expérience collective qui sont au cœur du processus de publication, entendue au sens large du terme : rendre public. Ainsi, son contenu peut être à la fois perçu à travers une simultanéité d'expériences privées pour la version imprimée ou mise en ligne<sup>19</sup>, et à travers une expérience qu'on suppose

18. Seth Price, *Dispersion* (2002), dans la série de publications sous la dir. de François Aubart et Camille Pageard (éd.), *Louie Louie*, Angers, École supérieure des beaux-arts; Bourges, École nationale supérieure d'art; Chatou, Cneai, 2011, n.p.

19. [www.editions-zedele.net/Livres-extraits/bloc\\_complet.pdf](http://www.editions-zedele.net/Livres-extraits/bloc_complet.pdf) [15/11/2011].

collective dans l'espace-temps situé de l'exposition lorsque les pages du livre sont désassemblées pour devenir des expôts.

Lorsqu'elles font l'objet de pratiques d'exposition dans un centre d'art, un FRAC, une galerie, etc., les éditions de Simon Starling, de Mirtha Dermisache avec Florent Fajole et d'Éric Watier, ne sont plus ou pas encore des livres. Elles sont caractérisées par une forme de latence, lorsque les pages imprimées visibles dans l'espace d'exposition ne sont qu'une édition à venir, ou par un processus de démembrement qui mène à exploser la publication sous la forme de l'accrochage mural ou de l'installation. Autrement dit, un livre démembré peut donner lieu à une exposition accomplie dans sa forme mais n'est en réalité plus ou pas encore un livre, de même qu'une fois assemblée, l'édition constitue une œuvre achevée mais n'est plus une exposition au sens habituel du terme – ceci n'enlevant rien au fait qu'un livre latent ou démembré n'a pas le même statut, ni peut-être en certains cas la même signification qu'une œuvre où une image d'emblée conçue comme une œuvre exposée, dans la mesure où il engage un autre rapport à l'espace, à la temporalité et à la finalité d'une pratique d'exposition; dans la mesure aussi où chaque mode de publication/publicisation a des effets spécifiques sur les contenus qui sont publicisés.

Quoi qu'il en soit, il semble que ce soit davantage dans d'autres formats que ceux du codex que les artistes parviennent à concilier l'intégrité physique et d'une forme éditoriale et d'une forme exposée. L'exemple le plus caractéristique de

cela est le *stack* de posters – pensons par exemple à Felix Gonzales-Torres –, c'est-à-dire la pile d'éditions gratuites disposée dans un espace d'exposition où elle se livre à la fois comme un stock de publications à disséminer et comme une sculpture minimale évolutive, la dissémination, voire la disparition, n'étant pas à considérer dans un tel cas comme une atteinte ou une amputation à la sculpture mais comme un principe qui lui est inhérent. Dans cette perspective, et avec un degré de complexité s'ajoutant à la forme élémentaire du *stack*, un dernier exemple est offert par Julien Nédélec avec une série intitulée *En 5 dimensions*<sup>20</sup>.

### RÉCIPROCITÉ

Cette édition propose une réciprocité entre une forme exposée et une forme éditée qui toutes deux constituent un état de l'œuvre. Les éléments principaux de la série sont quatre posters composés chacun d'éléments géométriques abstraits de couleur noire. Ce vocabulaire formel est celui d'un modernisme librement digéré par l'artiste<sup>21</sup>, mais il est aussi le résultat d'un travail qui n'est pas seulement graphique, mais plutôt d'ordre sculptural. Chaque composition résulte en effet d'un origami, dont la surface dépliée détermine

20. Julien Nédélec, *En 5 dimensions*, n°1 à 4, Paris, BAT éditions, 2009-2010, 4 posters, 42 x 29,7 cm, offset noir et blanc recto/verso.

21. Cf. Julie Portier, « L'empire des signes contre attaque », in Julien Nédélec, *La peau de l'ours*, Houilles, La Graineterie, 2011, p. 6-11 ; Jérôme Dupeyrat, « Julien Nédélec, Avec les mains », *Superstition*, n°2, automne 2011, p. 20-21.

la géométrie abstraite des posters, leurs parties imprimées en noir correspondant rigoureusement à la face extérieure des pliages en volume.

L'œuvre existe dès lors sous deux formes et deux moyens de diffusion : d'une part les posters seuls, diffusables par toutes sortes de moyens que sont par exemple le don de la main à la main, l'envoi postal, le dépôt dans un endroit *x* ou *y*; d'autre part un dispositif associant piles de posters, socles et origamis sous la forme d'une sculpture, ou du moins d'un volume. Les origamis étant parfaitement irréconstituables sur la seule base des posters, qui ne comportent aucune indication de pliage, ce sont des objets en quelque sorte réservés à la version exposée de la pièce. Sachant que ces origamis sont à la base de la composition des posters, leur présentation sur un socle dont la hauteur est égale à la taille initiale des *stacks* est un moyen de diffuser les éditions en situation d'exposition en leur trouvant un mode d'apparition spécifique et approprié à ce contexte.

Mais en relevant d'une économie du don et de la gratuité, en encourageant une large diffusion qui implique de très diverses appropriations de l'œuvre, une production de ce type engage aussi une remise en cause de la réification et de la valeur marchande de l'art dont l'exposition, précisément, est l'un des agents fondamentaux, soit comme lieu de vente, soit plus indirectement comme lieu de valorisation des objets d'art, et souvent en tout cas comme lieu de présentation d'une œuvre dont la place et le fonctionnement sont fixes, clos et prédéterminés.

Ce qui se trouve alors mis en question, c'est aussi une certaine réalité de l'art

comme expérience ne pouvant avoir lieu que dans un lieu institué à cette fin. Ici, si l'artiste produit un dispositif fait pour l'espace d'exposition, ce même dispositif propose aussi une dissémination de l'art imprévisible, les posters pouvant se répandre dans les espaces les plus divers de la vie, encore plus sans doute qu'un livre<sup>22</sup>.

Les quelques productions abordées ici sont très diverses tant dans leurs esthétiques et leurs propos que dans leur manière de s'articuler à des situations d'exposition, avec lesquelles elles coexistent, dont elles résultent ou au contraire qu'elles initient. Mais elles ont pour point commun, en participant de modalités d'exposition au sens habituel de ce terme, d'en remettre pourtant en question certains fondements liés à leur fonction monstrative, commerciale, objectale, documentaire, etc. Ainsi, le « et » qui lie ici exposer *et* publier n'est pas seulement cumulatif, pas plus qu'il n'est la marque d'une simple interchangeabilité des pratiques ou des formes. Bien plus que cela, il est un « et » dialectique, engageant une relation critique des deux pratiques l'une envers l'autre. Dans cette perspective, il est possible d'inscrire les livres et les éditions d'artistes dans

22. Étant l'un des acteurs de BAT éditions, qui a publié ces posters, je peux témoigner d'une certaine connaissance de leur « vie sociale » : l'un des posters est ainsi affiché dans mon bureau, je sais que divers amis en ont dans leur salon, leur chambre, ou même leur salle de bain, d'autres sont conservés dans des cartons à dessins, et surtout, pour l'essentiel, je ne sais absolument pas ce que sont devenus les exemplaires diffusés à ce jour.

une conception élargie de l'art conceptuel et post-conceptuel, compris non pas comme un art qui serait « devenu d'une manière ou d'une autre "immatériel" », mais comme un ensemble de démarches qui ne peuvent être réduites à « la production et [à] l'exposition de choses individuelles » et qui au contraire ont « déplacé l'accent de la pratique artistique hors des objets statiques, individuels, à travers la présentation de nouvelles relations dans l'espace et dans le temps<sup>23</sup>. »



Julien Nédélec,  
*En 5 dimensions*,  
n°1, 2009,  
poster A3 recto-verso  
[Paris, BAT éditions],  
socle et origami,  
dimensions variables.

23. Boris Groys, « Introduction – Global Conceptualism Revisited », *e-flux journal*, n°29, novembre 2011, en ligne sur <http://www.e-flux.com/journal/view/265> [15/11/2011].

