

## L'émancipation du livre d'artiste

René Payant

Volume 18, Number 3, Winter 1982

Le livre-texte

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036776ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036776ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this note

Payant, R. (1982). L'émancipation du livre d'artiste. *Études françaises*, 18(3), 119–129. <https://doi.org/10.7202/036776ar>

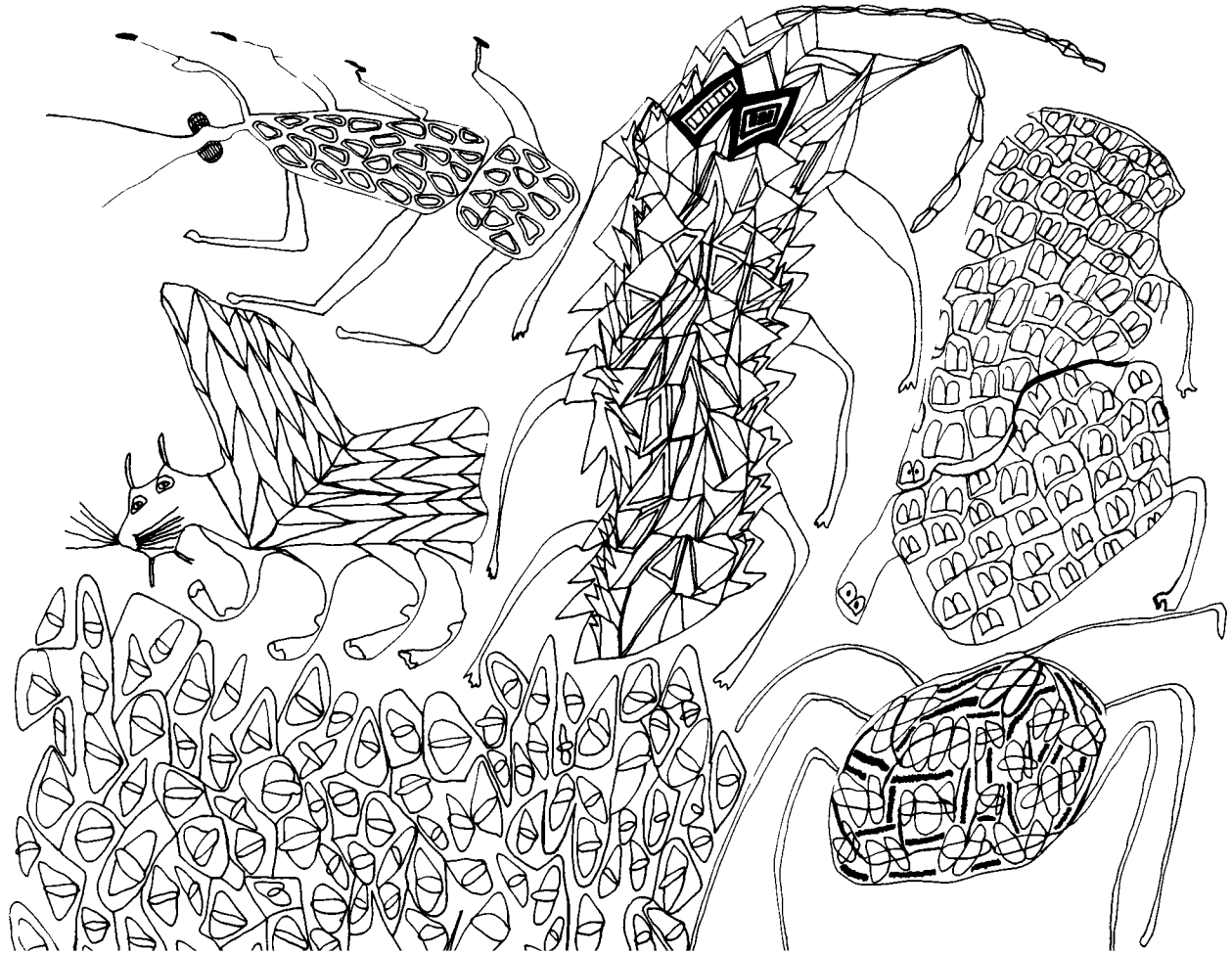
# L'émancipation du livre d'artiste

RENÉ PAYANT

Voici d'abord deux livres d'artiste : *Jukim and various other insects* de Pnina Gagnon et *New York, N.Y* de Pierre Boogaerts<sup>1</sup>. Vous trouverez peut-être que la sélection est parcimonieuse, que deux ce n'est pas assez. Mais deux, c'est déjà trop car le livre d'artiste a comme propriété d'être un et unique, c'est-à-dire inclassable; juxtaposer deux exemples, c'est aussitôt confronter deux expérimentations<sup>2</sup>. Cette singularité n'a rien à voir avec la multiplication des exemplaires. Tout porte d'ailleurs à croire que le livre d'artiste joue de ce paradoxe : il profite des acquis technologiques de l'ère de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art et affirme l'espace du livre comme lieu d'une construction et non de simple inscription-exposition de textes adjoints ou non à des images. Il est donc unique et reproductible. Reproductible, comme tous les livres; à moins que le livre ne devienne, comme objet, le lieu d'une intervention créative sur le contenant, sur la forme matérielle (reliures, recherche de papiers spéciaux, etc.). Unique, parce que *conceptuellement* il ne se réduit pas au contenu qu'il expose et qu'il transporte, parce qu'il prend le livre, dans sa forme et son contenu, en tant qu'objet matériel et espace culturel spécifique, comme objet et lieu de création et de critique. Autrement

1 Pnina Gagnon, *Jukim and various other insects*, à compte d'auteur, Montréal/Haifa, été 1972, Pierre Boogaerts, *New York, N.Y*, Montréal, Éditions Parachute, 1977

2 Une plus large étude comparative est d'ailleurs restée à l'état d'ébauche à cause de l'incontournable diversité qui caractérise ce genre de production. Voir René Payant, «Les livres d'artistes (1<sup>re</sup> partie)», *Parachute*, n° 11, été 1978, p. 63-64





dit, l'artiste prend le livre comme nouvel espace d'intervention, il y réfléchit sur le livre comme objet culturel et retourne la réflexion en énoncé critico-théorique sur le champ artistique où il est inscrit comme artiste.

Une telle conception du livre d'artiste a connu un essor considérable durant les années soixante-dix surtout, au moment de l'intensification de l'art conceptuel et des recherches dites «alternatives» en art. Ainsi, le livre d'artiste est à penser, dans ses hardiesses et sa fécondité, comme les installations, la performance, la vidéo qui marquent une différence — non réductible au simple changement matériel — par rapport aux genres plus historiques que sont la peinture et la sculpture dont on doutait alors de l'efficacité comme critique sociale et culturelle.

*Jukim and various other insects* est composé de pages de textes juxtaposées à des pages d'images, pour former 50 groupes distincts. Le lecteur est d'abord confronté à une couverture vierge, puis, après la page de remerciement au Conseil des Arts du Canada (écrit en anglais et en hébreu), la première planche porte le numéro 50. La suite continue en dégradant la numérotation. Puisque au dos du livre on retrouve le nom de l'auteur et le titre, il devient explicite que la composition du livre a été motivée par l'orientation de l'écriture hébraïque. Les textes étant à la fois en anglais et en hébreu, tout reste normal pour certains lecteurs tandis que pour d'autres la manipulation du livre — tourner les pages pour la lecture — risque à tout moment d'être décoordonnée.

L'étrangeté du livre ne tient pas qu'à cette double référence culturelle. L'ensemble des dessins et des textes se présente comme une étude scientifique d'entomologie. Le *juk* (la blatte, le cancrelat, la «coquerelle»), terme slave désignant généralement tout insecte hideux, repoussant, répugnant, (qui est pourtant partie de la vie quotidienne dans certaines régions) semble ici inventorié dans toutes ses variétés. À gauche, la page illustre plusieurs insectes dessinés à la plume. Sur la page de droite s'ajoute une suite de descriptions, comme autant de rubriques informant sur les différents *jukim* «représentés». Par exemple :

*N° 1 : This is the page of the stretching insects (...)*

*N° 2 : On the right side of this picture, stands the Multi-Disc Insect, whose back part is divided (...)*

*N° 50 : The fact that 2 of the 6 insects have a head calls for an explanation. Not every insect needs a head since when there is one, this head has to busy himself constantly with problems of*

*evading dangers. May be when there is no head, there are no dangers for the insect.*

*When there is no head but there are eyes the insect can at least see his oncoming trouble. Since four of the six insects have eyes they will not step on the two blind insects who are also headless.*

Du début à la fin, le caractère loufoque des descriptions progresse et le livre apparemment scientifique se transforme en pure fantaisie. Reste simplement la structure d'une stricte étude d'entomologiste. La connotation négative des *jukim* s'inverse en son contraire : les variétés d'orthoptère, d'hyménoptère, de lombric, etc., font rire et témoignent de l'imagination de l'artiste. Ces insectes ne sont pas des représentations, mais de pures inventions à partir des quelques traits morphobiologiques rudimentaires. La référence à la science est ici *humoristique* car le texte descriptif fait jaillir la «fraude» dans l'image. Mimant le fonctionnement de l'inventaire entomologique, ce livre feint l'empirisme, la scientificité. Ainsi l'artiste jette un regard critique sur le fonctionnement de la connaissance, sur les moyens de conserver et transmettre les savoirs. Mais elle révèle surtout la puissance de la création<sup>3</sup>.

*New York, N. Y.* joue aussi de la jonction du texte et de l'image. La première partie du livre, intitulée «Rues (extérieur)/Streets (outside)», est introduite par un court texte imprimé, blanc sur fond noir :

20 photos (dans l'ordre de leur prise de vue) prises en me promenant sur Park Avenue, entre 47th Street et 53th Street, le 29 novembre 1976. (*Plus la version anglaise.*)

Suivent immédiatement vingt photos en noir et blanc occupant chacune une page à bords perdus<sup>4</sup>. Ces photos représentent, en gros plan, de la végétation, un fragment de nature dont on peut s'étonner qu'il ait été trouvé à New York. La célèbre ville est mieux connue pour ses gratte-ciel et le spectateur s'étonnera aussi que l'artiste ait choisi cette partie de nature pour représenter sa marche dans New York.

3. Avec les nuages, les vagues, le corps en mouvement, les insectes sont pour cette artiste des signes de liberté car ils permettent des franchissements de frontières, des interpénétrations, des déterritorialisations. L'expérience de ce livre, son oscillation entre les effets de la science et de l'art, réapparaît autrement tout au long de sa production. Voir René Payant, «Pnina Gagnon : corpo-chronographie», *Atelier*, VIII : 1-2, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979-1980, p. 1-3.

4. La publication de ce livre a eu lieu au moment où étaient exposées les photos originales aux galeries Gheerbrant et Optica. Sur les expositions et le livre, voir Thierry de Duve, «Référence faite : *New York, N. Y.* de Pierre Boogaerts», *Parachute*, n° 9, hiver 1977-1978, p. 8-11.

C'est que son œil aura été attentif, fouillant l'univers de béton et de verre pour y capter, capturer en photos, des survivances de la nature. Mais cette nature existe-t-elle, à New York?

La photographie, par sa nature indicielle<sup>5</sup>, atteste de l'existence du photographié représenté, mais la référence à New York ne peut être ici faite que par le texte, et ne peut être infirmée. Ainsi, l'artiste signale la référence à New York, puis prend du même coup sa distance — qu'il nous impose d'emblée par les photos — quant à la ville et quant à ses représentations traditionnelles. Les photos bloquent la référence à New York à cause du cadrage qui n'offre qu'une vue partielle très sélective, et dé-localisante. Seule la valeur autobiographique du texte — à New York moi, P. Boogaerts, *j'y ai été* à tel moment — fait référence explicitement à New York. Mais les signes du texte, fussent-ils sincères et motivés selon les règles de la production des énoncés formulées par Austin, restent du domaine de l'arbitraire et ce qu'ils signifient peut ressortir à la pure fiction, au fantasme. Le réel newyorkais, déjà fragile et à peine visible dans les photos, c'est-à-dire plus à imaginer qu'à voir, trouve plus solidement à s'inscrire dans le texte, à travers une série de noms propres, les noms de rues, comme synecdoques particularisantes de la référence que le titre du livre à son tour *évoque*.

Les sept autres sections qui complètent la première partie fonctionnent de la même manière. À mesure que la promenade progresse (Fifth Avenue, Times Square, West Broadway, etc.), qu'on peut du reste suivre sur un plan, à mesure que les photos étoffent la description de la ville par des bribes de nature, New York disparaît lentement comme image assurée et s'imagine, comme thème polysémique, dans la lecture de chaque spectateur qui feuillette le livre. Enfin, la deuxième partie, intitulée «Ateliers (intérieur)/Studios (inside)», énumère le nom de dix artistes qui ont un atelier à New York et les dix photos qui suivent donnent à voir des détails et des ombres de plantes. On passe ainsi de l'espace public au lieu privé, de la ville en général au monde de l'art. P. Boogaerts ne décrit pas l'atelier de l'artiste, mais poursuit dans les divers ateliers *son* travail de capture. Sa distanciation continue, cette fois en regard du milieu artistique dont le texte nous apprend qu'il y est assez familier pour s'y introduire afin de prendre des photos. Mais ne fait-il pas lui-même partie de ce milieu puisqu'il est lui-même artiste?

5. Voir, entre autres, Roland Barthes, *la Chambre claire*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, et Rosalind Krauss, «Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis», *Macula*, n° 5/6, 1979.

La dernière section de la deuxième partie est consacrée à des «références (interférences)». Il s'agit de dix photos montrant des extraits du paysage urbain newyorkais où des vitres, à la fois miroir et fenêtre, reflètent et laissent voir des plantes. Servant finalement de clé à tout le reste du livre, le thème de l'interférence éclaire la jonction qui anime les autres séries de photos : la jonction *tendue*, la liaison disjonctive, entre New York *nommé* et New York *représenté*. Entre New York, symbole de l'Amérique, capitale culturelle, mecque des arts, etc., et New York vue et représentée par P. Boogaerts. Tout passe dans ce livre de la référence à l'appropriation, à travers le récit d'une promenade ponctuée de prises photographiques. Promeneur solitaire, promeneur amoureux aussi, le photographe, par la nature spécifique de la mécanique photographique, s'inscrit dans l'image — par divers choix techniques, dont ici principalement le cadrage — en y inscrivant une image. Il *dut* moins New York en images qu'il ne *fait être* une image de New York. La performance accomplie repousse la référence à la ville et aussi celle qu'on pourrait faire à l'artiste derrière l'«anonymat» de la technique photographique. Seules restent des traces : les photos et leurs caractéristiques formelles, un titre, un nom d'auteur, un récit racontant la genèse d'un *projet artistique*. Autrement dit, dans la matérialité du livre, les instances qui, de tradition, légitimement dans le système de l'art la «nature artistique» d'une production. Le reste, l'iconographie, n'est (apparemment) qu'accident. Si le photographe donne New York à chercher, c'est pour faire voir ce qui reste en son absence...

On a récemment proposé une définition restrictive du livre d'artiste en éliminant principalement les produits photomécaniques au profit d'une sauvegarde du «fait-main» et d'une conception limitative et aristocratique de la gravure<sup>6</sup>. Plus prudemment, on a aussi proposé une définition nuancée<sup>7</sup>, sans toutefois vraiment ébranler les fondements de la précédente définition. Cependant, à suivre de près la variété des productions elles-mêmes, comme celles de Gagnon et de Boogaerts, il faudrait penser à une définition élargie, au risque de faire avorter l'entreprise définitionnelle. L'intérêt d'un possible effritement de la catégorie «livre d'artiste» est qu'on pourra ainsi se donner le plaisir des objets hétérogènes, le plaisir de paysages inédits, tout en rendant justice à des expérimentations artistiques qui spécifient,

6 Claudette Hould, *Livres d'artistes au Québec*, ministère des Affaires culturelles, Bibliothèque nationale, 1982. Une conception moins restrictive et plus critique de la gravure et de ses produits connexes est proposée par Michèle Des Châtelets dans *Pour une esthétique de la gravure*, mémoire de Maîtrise présenté en septembre 1982 à l'Université de Montréal.

7 Jean-Marcel Duciaume, «Le livre d'artiste au Québec contribution à une histoire», *Études françaises : l'objet-livre*, XVIII 2, automne 1982, p. 89-98.



historiquement et conceptuellement, les années soixante et soixante-dix. Il faudrait sans doute renoncer à l'inventaire formel, s'ouvrir à plus de laxisme et s'intéresser aux *effets* des livres plus qu'à leur nature (encore trop jugée, dans certains cercles de production et de diffusion, aux étalons de la pureté et d'une étrange éthique).

Un *distinguo* s'impose donc maintenant entre «livre d'artiste» et «livre d'artiste». Le récent catalogue composé par Claudette Hould<sup>8</sup> illustre la première conception où l'image est inféodée au texte (avec, bien entendu, le consentement de l'artiste participant à l'ouvrage). Il peut exister plus ou moins de complicité, de connivence, ou d'autres formes d'affinité entre l'auteur de texte, vivant ou mort, et l'artiste, mais le rôle du texte reste d'abord dominant. Le catalogue, classant les livres par auteur(s) des textes, montre clairement l'impact de l'intervention artistique : l'image est d'accompagnement, greffée au texte, elle est un supplément à la littérature, une valorisation dont le livre est doté et à partir de laquelle il sera particulièrement convoité par les bibliophiles et acquerra une plus-value progressive. Le texte enrichi de la présence de l'image étoffe le livre et l'entraîne souvent hors des chemins convenus de la littérature. Il n'est pas rare de voir ainsi, par un curieux retournement, le livre devenir objet de regard, de contemplation, plus que de lecture. Ce déplacement progressif et le retournement qui donne préséance à l'image se trouvent confirmés, accentués, lorsque le livre *d'artiste* devient l'objet d'une exposition — où il est invraisemblable que la lecture soit l'activité première ou une activité soutenue<sup>9</sup>. Le supplément iconique peut dès lors être considéré comme un complément qui fait du texte littéraire un objet artistique plus complexe. Le texte littéraire, le plus souvent publié seul sous d'autres formes plus modestes, s'isole par conséquent de la masse des livres pour s'inscrire dans le champ des objets d'art (objets de *collections* privées ou publiques). En d'autres termes, on possède des livres (à lire) et on en collectionne d'autres (plutôt à regarder).

8. *Op. cit.*

9. Au Musée d'art contemporain, une récente exposition (*Albums et livres d'artistes*, du 25 novembre 1982 au 30 janvier 1983) a permis de confronter diverses modalités du livre d'artiste : de l'album d'art, comme celui regroupant douze œuvres d'Albers, au livre d'artiste tel que le projet de Michael Snow à partir du Artists Jazz Band, en passant par le livre d'artiste comme *le Tombeau de Crevel* où des encres de Betty Goodwin accompagnent le texte de Gatién Lapointe, et par le coffret 4 x 16 x 20 qui comprend quatre photos (de Pierre Boogaerts, Suzy Lake, Serge Tousignant et Bill Vazan) accompagnées d'un texte de présentation de René Payant. L'intérêt pour le livre d'artiste va grandissant : une exposition regroupe une très grande variété d'expérimentations au Centre d'information et de recherche en art actuel (CIDA), Chambre Blanche, à Québec du 7 octobre 1982 au 31 janvier 1983; et la galerie Aubes 3935 vient d'ouvrir à Montréal pour diffuser et éditer diverses formes de livres d'artistes.

À côté de cette tradition<sup>10</sup> du livre *d'artiste*, le *livre d'artiste* apparaît comme l'opération inverse. Elle n'est pas dénuée d'utopie et à l'abri de toute critique, mais elle mérite d'être soulignée pour l'émancipation de l'objet d'art et du livre qu'elle occasionne. Contrairement au livre *d'artiste*, qui accorde volontiers une place à l'image aux côtés de l'écrit (mais pour peu qu'elle s'y tienne plutôt sage!), le *livre d'artiste* donne tout l'espace à l'artiste. Celui-ci est le seul auteur du livre, qui peut contenir du texte mais où l'écrit n'est pas une condition nécessaire. Le livre *d'artiste* reçoit l'image mais dans l'espoir que, en réponse à l'hospitalité du texte, l'image devienne un écho donnant au texte une expansion sémantique. L'étiollement de l'intérêt pour le texte pourra être compensé par l'étoilement de son sens par l'image. À la dissémination ainsi enclenchée pourra s'ajouter un effet de polysémie qui assouplira la subordination de l'image au texte. Au contraire, puisqu'il pense en dehors de la littérature, l'auteur d'un *livre d'artiste* pense d'abord visuellement son livre. Il le pense comme une forme particulière pour travailler un concept.

C'est d'abord de l'œil que l'artiste travaille. C'est pourquoi on pourrait dire que, dans le *livre d'artiste*, la littéralité du livre prend la place de la littérature. Autrement dit, c'est le livre comme genre d'expression, de production culturelle, qui devient matière artistique — non pas comme simple forme transformable en «beaux livres» de collection, mais plutôt comme forme sociale, historique, ayant sa systémativité spécifique. La fortune critique du genre et les artistes eux-mêmes insistent sur le fait que le *livre d'artiste* est étroitement lié à l'histoire des mass-media<sup>11</sup>. Sauf quelques exceptions bibliophiles et marchandes, le livre (d'artiste) touche un maximum de gens et personne ne le possède réellement en exclusivité. C'est pourquoi le *livre d'artiste* simplifie, au moins matériellement, l'accès à l'art et peut démystifier la conception traditionnelle de l'œuvre d'art (ce qu'ont fait d'autres formes qui exploitent la multiplication généreuse, comme Andy Warhol a su l'exacerber).

10 Claudette Hould retrace d'une manière éclairante et synthétique l'histoire de cette tradition dans son introduction à *Livres d'artistes au Québec, op cit*

11 Principaux éléments de bibliographie *les Livres d'artistes une sélection*, Palais des beaux-arts de Bruxelles, 1978, qui comprend des opinions d'artistes (sélectionnées et traduites du n° 14 de *Art Rue* (Artists' Book), New York, 1977), une bibliographie de textes sur le livre d'artiste et une liste des livres d'artistes complétant celles parues depuis 1976, le texte fondateur est celui de Germano Celant, «Le livre d'artiste comme travail artistique (1960-1970)», *VH101*, n° 9, automne 1972, p 5-27, ce texte est repris en anglais, dans une meilleure traduction de l'italien et avec une bibliographie plus complète (jusqu'en 1977) dans *Offmedia (Nuova tecnica artistica video, disco, libro)*, Bari, Dedalo Libri, 1977, et en français, avec d'autres textes et un complément bibliographique, dans Germano Celant et Tim Guest, *Books by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1981

Selon Allan Kaprow, membre important du groupe Fluxus et auteur de happenings, le livre conçu comme œuvre d'art unique, ou presque unique, est une sorte de retour au stade «pré-Gutenberg», à la nature du manuscrit médiéval. Au contraire, la nouvelle formule du livre d'artiste inscrit la production artistique dans le domaine des objets de série. Mais, évidemment, étant donné la spécificité de son contenu et sa nature conceptuelle, le *livre* d'artiste ne trouve pas le support de maisons d'édition importantes et se voit plutôt confiné, contrairement à sa volonté de massive distribution, aux limites de petits budgets. Reste néanmoins que le *livre* d'artiste espère être une forme d'art à la portée financière de tous. De plus, comme livre, il n'a pas de lieu de prédilection. Sol Le Witt, à qui l'on doit la forme des *wall drawings*, ajoute que le seul caractère précieux d'un *livre* d'artiste, c'est l'idée qu'il contient. Lucy Lippard, critique d'art féministe, voit dans cette forme artistique un terrain favorable à l'art des femmes car elle est un moyen efficace pour propager rapidement l'information, un moyen qui ne dépend pas des lieux consacrés, et difficiles d'accès aux femmes artistes, que sont la galerie ou le musée. Réduisant trop le *livre* d'artiste à son contenu extra-livresque, Lippard rêve d'une distribution dans les magasins à grande surface (centres d'achats), en dehors même des librairies. Quoi qu'il en soit de la réduction idéologique de cette dernière orientation, le livre est choisi par les artistes parce qu'il est transportable, durable, intime, bon marché, reproductible...

Rares sont les artistes qui ne produisent que des livres. Le livre s'offre plutôt aux artistes comme un espace *occasionnel* qui peut donner lieu à une interrogation quant à leur production artistique et quant au statut social du travail artistique. Moins outil d'information que lieu de travail de signification, le *livre* d'artiste est un débordement de l'activité artistique dans le champ du livre. L'artiste a seul la responsabilité conceptuelle du livre, qu'il soit composé de texte ou d'image ou des deux conjointement.

C'est la fonction critique des *livres* d'artiste que mettent en évidence *Jukim and various other insects* et *New York, N.Y.*; non pas en critiquant le livre, ou ses limites du point de vue de la littérature, mais en utilisant les éléments de son système afin de proposer une réflexion critico-théorique sur l'œuvre d'art, sur sa nature et sa fonction. Ils rendent leur critique particulièrement explicite par la relation qu'ils établissent entre le texte et l'image. La relation n'y est pas d'accompagnement, de complément ou de supplément, mais plutôt créatrice d'une *tension* qui replie le livre sur lui-même et impose en même temps une référence au champ de l'art, précisément aux composantes de l'institution artistique. D'une manière succincte mais

éloquente, Peter Downsbrough décrit l'attrait qu'exerce sur lui le *livre* d'artiste :

page, pages —  
 tourner la page —  
 lire recto/verso, verso/recto  
 pour localiser et focaliser —  
 pages et manipulation —  
 écrire, lire et contenir, là  
 dans l'espace d'une page —  
 ici/là, une page —  
 l'une après l'autre ou  
 l'une avant l'autre —  
 lire — page, pages,  
 un livre<sup>12</sup>.

Cette courte description met en évidence la structure formelle du livre : la succession des pages. Au contraire du livre *d'artiste* qui a tendance à figer le rythme par la page d'image qui s'offre à la contemplation — ce qui favorise l'accompagnement de poèmes —, le *livre* d'artiste joue avec la succession des pages. Au contraire de la littérature de narration qui gomme cette succession au profit de la progression diégétique, il compose un enchaînement syncopé, un rapport syntagmatique marquant la discontinuité. Entre l'autonomie des pages du livre *d'artiste* (proche en cela de l'album) et le glissement lent et continu que préfère la tradition narrative, le *livre* d'artiste indique la nature spatiale et temporelle du livre.

Nous pouvons conclure que les deux livres que nous avons ici rapidement commentés sont des révélateurs de cette double dimension. Le «contenu» du *livre* d'artiste vient de là, c'est-à-dire de l'intérieur du livre. Ces deux exemples témoignent de la fécondité des expérimentations des artistes contemporains sur le livre, avec le livre. Le *discours* de ces livres discute ce qu'il en est du livre d'artiste aujourd'hui.

**N.B.** : La première reproduction est extraite de *Jukm and various other insects*, planche n° 50, et la deuxième de *New York, N Y*, 1<sup>re</sup> photo de la section Fifth Avenue (2) de la première partie intitulée «Rues (extérieur)/Streets (outside)»

12 Extrait de *Art Rite* n° 14 traduit dans *les Livres d'artistes une sélection, op cit*, p 9.