

Axelle Aldon

Reflet d'une rencontre

Vers une attitude de remédiation

de la pratique artistique

au sein du livre.

Ce mémoire propose de diriger votre regard vers une sélection de cinq publications renvoyant un regard subjectif, une interprétation extérieure à l'artiste. Les analyses de mise en forme et les poétiques de ces publications aspirent à mettre en lumière des attitudes de graphiste lors de sa rencontre avec l'artiste et sa pratique. Il sera question d'être attentif·ve à ce que le graphisme fait à l'art contemporain lors de son passage de l'espace d'exposition à l'espace du livre.

Achevé d'imprimé

Décembre 2023 à l'isdaT.

Papiers

Arcole-classic FSC 95g/m,
DCP coated gloss 135g/m,
et SIHL creative textured paper
mat 240 g/m pour la couverture.

Typographie

Composé en Plantin Std.



Axelle Aldon

Reflet d'une rencontre

Vers une attitude de remédiation

de la pratique artistique

au sein du livre.

Ce mémoire propose de diriger votre regard vers une sélection de cinq publications renvoyant un regard subjectif, une interprétation extérieure à l'artiste. Les analyses de mise en forme et les poétiques de ces publications aspirent à mettre en lumière des attitudes de graphiste lors de sa rencontre avec l'artiste et sa pratique. Il sera question d'être attentif·ve à ce que le graphisme fait à l'art contemporain lors de son passage de l'espace d'exposition à l'espace du livre.

7 *Introduction*

15 Se prêter au jeu,
un dialogue.

THEREHERETHENTHERE, Simon Starling, 2010,
éd. MAC/VAL Musée d'Art Contemporain du Val-
de-Marne, France, Parc Saint Léger – Centre d'Art
Contemporain, France,
une conception graphique de Jérôme Saint-Loubert Bié.

29 Multi auctorialité,
une composition de regards.

The Emmentalist, Gilles Barbier, 2011,
éd. Les Requins Marteaux, France,
une conception graphique de Fanette Mellier.

39 Émancipation photographique,
trouble des statuts.

Livre Noir, Simon Feydieu, 2014,
éd. Adéra, France,
une conception graphique d'Huz&Bosshard.

49 Vers des livres-miroirs
Iconographie

149 Dissolution de l'exposition,
création d'un projet artistique.

The World of Interior, Marc Camille Chaimowicz, 2006,
éd. Migros Museum für Gegenwartskunst, Suisse,
une conception graphique d'Urs Lehni et Lex Trüb.

Déconstruire, une nouvelle expérience. <i>The PondSkater</i> , Luis Lázaro Matos, 2022, éd. Kodoji Press, Suisse, une conception graphique de Winfried Heininger.	159
<i>Conclusion</i>	173
<i>Sélection bibliographique & Références</i>	183

*« Quand on prend la mesure
de l'importance des rencontres,
on porte un autre regard sur les
œuvres qui nous nourrissent,
sur notre vie même. »¹*

1 Charles PÉPIN. *La Rencontre, une philosophie*, Paris, éd. Pocket, 2023, p. 11.

La dimension esthétique et conceptuelle, création de ce que souhaite exprimer l'artiste se véhicule par l'œuvre d'art. L'historien de l'art Oskar Bätschmann observe un nouveau type d'artiste : l'artiste d'exposition à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle². L'exposition sera caractérisée « comme langage », « un dispositif », comme « un site de l'art ».³

L'exposition est une expérience. Le livre en est une autre.

Au cours de mes expériences des expositions, je me suis souvent demandée comment me souvenir de cette sensation éprouvée, au moyen du contenu, des dispositifs scéniques, de l'esthétique, de la conception, du propos de l'artiste. Un désir de ne pas oublier, ou peut-être de posséder.

L'objet graphique collecté durant ce moment, flyer ou ticket de l'exposition par exemple, me permettait de rattacher l'objet collecté à mon expérience. La rencontre ultérieure avec l'objet me permettait d'accéder au lieu où se serait placé mon souvenir. Tout repose alors sur ma mémorisation, mes capacités à me souvenir. De même, pour la photographie de l'exposition faite avec mon téléphone, elle m'apporte la donnée formelle – bien que partielle puisqu'il s'agit d'un point de vue – et me permet de préciser ce dont je souhaitais me souvenir. Ici encore, il est question de ma mémoire sur ce souvenir précis de l'exposition.

« Envisager la relation spéculaire de l'exposition au livre, c'est évidemment se pencher sur les catalogues d'expositions (entendu ici comme des publications réalisées à l'occasion d'expositions, qu'elles aient réellement ou non une fonction de catalogue). »⁴

2 Oskar BÄTSCHMANN. *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Cologne, éd. Dumont, 1997.

3 Jérôme GLICENSTEIN. *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, 2009.

4 Jérôme DUPEYRAT. « 3 publications / 3 expositions, Une lecture par spécularité », *Revue Faire, regarder le graphisme*, n°11, 2018, p.3.

Le catalogue d'exposition canonique est une réponse répandue rassemblant notamment des vues d'expositions que l'on aurait observé et des textes analytiques nous permettant même d'approfondir l'expérience de l'exposition. « On pourrait rapprocher l'expérience proposée par la forme *canonique* de celle que peuvent offrir des films de facture classique, qui respectent toutes les conventions du genre narratif auquel ils se rattachent: ce respect des conventions permet de s'immerger pleinement dans la narration sans (trop) prendre en compte les rouages de leur fabrication. »⁵ Une approche scientifique qui se veut objective, bien que l'objectivité en matière d'art serait un oxymore.

Mais qu'en est-il de la sensation ? Et celles-eux qui n'ont pas pu expérimenter l'exposition, qu'éprouvent-ils-elles face à ce catalogue bien taillé ? Le bien fait ne suffit pas à se distinguer. Si lisse, on en passerait à côté. L'uniforme du catalogue classique ne me satisfait pas sur mon besoin d'éprouver face au livre. Dans une idéalisation du partage, j'aurais aimé ressentir la même chose dans l'exposition et face au livre. J'aurais aimé partager le livre à cette personne et qu'elle ait la même expérience du livre que l'exposition qu'elle n'a pas connue.

Il apparaît alors évident que mon expérience ne sera jamais la même que celle d'une autre personne. De même que la différence de dimension entre le livre et l'exposition, leurs caractéristiques formelles, leurs contraintes de langage ne peuvent exprimer une idée de la même manière.

Mon idéal se déplace alors, il n'est pas question d'expérience totale mais que l'on partage des facettes essentielles mises en place par l'artiste. Je ne veux pas lire ce que je dois présumément vivre. Je veux le vivre. Je n'aurais pas le « *hic et nunc* (l'ici et le maintenant)

5 Extrait du questionnaire réalisé par Malou Messien, Jean-Marie Courant, & les étudiant-es du second cycle design graphique d'ENSBALyon dans le cadre de la Biennale de l'Exemplaire 2024.

de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve»⁶. Je ne peux pas vivre l'espace d'exposition dans l'espace du livre. Je vivrai une expérience singulière du livre transmise par une vision extérieure à l'artiste.

Au regard des livres d'artistes de la première génération – tel que *Every Building on the sunset strip* (1966) de Ed Ruscha, *CLEA/RSKY* (non daté) de Bruce Nauman, *Walls Paper* (1973) de Gordon Matta-Clark, *Autobiography* (1980) de Sol Lewitt – Jean-Noël Herlin affirme que « la forme que l'artiste a donnée à son livre est la matérialisation évidente et nécessaire de son invention »⁷. Ce terme est la traduction littérale de l'anglais « artist's book ». « Il apparaît pour la première fois comme titre d'une exposition qui s'est tenu du 23 mars au 20 avril 1973 au Moore College of Art de Philadelphie. Il fut repris la même année par l'écrivain d'art Clive Phillpot dans un numéro de juillet-août de *Studio International* ».⁸ Anne Moeglin-Delcroix ou encore Lucy R. Lippard en 1987, définit de manière rigoureuse en quoi ce « format » séculaire de la connaissance devient une « forme » artistique en soi. « *Neither an art book (collected reproductions of separate art works) nor a book on art (critical exegeses and/or artists' writings), the artist's book is a work of art on its own, conceived specifically for the book form and often published by the artist him/herself. It can be visual, verbal, or visual/verbal. With few exceptions, it is all of a piece, consisting of one serial work or a series of closely related ideas and/or images – a portable exhibition. But unlike an exhibition, the artist's book reflects no outside opinions and thus permits artist to circumvent the commercial gallery system as well as to avoid misrepresentation by critics and other middle people. Usually inexpensive in price, modest format, and ambitious in*

6 Walter BENJAMIN. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, éd. Allia, 2011, 2023, p.18.

7 Jean-Noël HERLIN. « Propos sur la première génération de livres d'artistes », *Le livre d'artiste : Quels projets pour l'art ?*, Rennes, éd. Incertain Sens, 2013, p. 43-44.

8 *Ibid.*, p. 40.

scope, the artist's book is also a fragile vehicle for a weighly load of hopes and ideals: it is considered by many the easiest way out of the art world and into the heart of a broader audience.»⁹

Cette intention de remédier le temps de monstration au sein du livre se retrouve déjà dans les pratiques des années 1960. L'artiste Claes Oldenburg conçoit l'ouvrage *Store Days* (1967)¹⁰ comme un souvenir métaphorique, en mots et en images, de son environnement artistique plutôt qu'une « *sustained exposition* ». *The Store* (1961), le show, est comme « *an open-ended potpurri of bookish materials that, unlike a conventional critical exposition, "explain" Oldenburg's environmental art less by declarative statement than by implies resemblances. "My piece is callen a store because like a store it is a collection of objects randomly placed in « space », and to characterize Store Days, the word « store », « object », and « in space », should be changed respectively to « book » « phrases and pictures », and « between hard covers »* »¹¹. Dans son essai, l'artiste, auteur et critique américain Richard Kostelanetz définit ce livre par le terme *Artists' SelfBooks*, « des livres qui représentent clairement une extension des idées esthétiques [des artistes] » Certaines des publications qu'il prend en exemple sont déjà conçues en lien étroit avec des designers graphiques, comme « *Mercy Cunningham's Changes: Notes on Choreography (1968), done in collaboration with the designer Frances Starr, has words superimposed over photographs and/or other related materials, much as the music nonsynchronously overlaps with the dance in Cunningham's choreography: thus the structure of each page as well as the entire book parallels Cunningham's particular creative style* ». ¹² Dans ce cas précis, le designer graphique est également l'éditeur de la publication.

9 Lucy R. LIPPARD. «The Artist's Book Goes Public», *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, New York, éd. Gibbs M. Smith, Inc. Peregrine Smith Books en association avec Visual Studies Workshop Press, 1987, p. 45.

10 Claes OLDENBURG. *Store Days*, New York, éd. Something Else Press, 1967.

11 Richard KOSTELANETZ. «Artists' SelfBooks», *Essaying Essays Alternative forms of exposition*, New York, éd. Out Of London Press, 1975, p. 459.

12 Ibid., p. 457.

Au regard de ce contexte, ce mémoire propose d'explorer une sélection de cinq publications renvoyant un regard subjectif résultant d'une interprétation extérieure à l'artiste. Sans chercher à être exhaustifs, ces choix me sont apparus comme exemplaires, dans le sens de représentatifs d'un ensemble de caractéristiques. Ne voulant omettre l'absence d'artistes femmes, se justifiant par des inexcusables contraintes temporelles d'écriture, ce corpus en porte néanmoins le regret. Les analyses de mise en forme et les poétiques de ces publications aspirent à mettre en lumière des attitudes de graphiste lors de sa rencontre avec l'artiste et sa pratique. Il sera question d'être attentif·ve à ce que le graphisme fait à l'art contemporain lors de son passage de l'espace d'exposition à l'espace du livre.

Ces cinq publications, où l'auteur est identifié par les bibliophiles comme étant l'artiste, ne sont ni complètement des monographies, ni complètement des catalogues d'expositions, ni des livres d'artiste. Il n'est pas non plus tout à fait question de catalogue du commissaire que l'artiste Hubert Renard fait correspondre à des projets éditoriaux plus qu'à des projets artistiques¹³. Ce sont des publications au caractère anthologique qui présentent une sélection d'œuvres, une sélection d'expositions et qui elles-mêmes par ses choix graphiques ont une conception qui fait font écho à la pratique de l'artiste, voir remédie l'œuvre. Elles ont alors une dimension rétrospective non exhaustive. Le corpus de ce mémoire coordonne les projets dont on a voulu en restituer une documentation et l'ajout de nouveaux éléments pour concevoir la publication. Bien souvent, l'ouvrage est publié à l'occasion d'une exposition. Alors les

13 Cloé BEAUGRAND. «Discussion avec Hubert Renard», *Usages et dérives du catalogue d'exposition*, Grenoble, 2012, p. 72.

nouveaux éléments ajoutés peuvent être présents en tant que documentation de ce temps de monstration. Ce nouveau contenu peut également avoir été élaboré spécifiquement pour correspondre au concept de la publication. Comme un état des lieux informel, l'état d'un parcours artistique à un moment par le-la graphiste au côté de l'artiste. Chacune de ces publications est une collaboration, à minima entre l'artiste et le-la graphiste.

Se prêter au jeu,
un dialogue.

THEREHERETHENTHERE, Simon Starling, 2010,

une conception graphique de Jérôme Saint-Loubert Bié.

Le rôle du-de la designer graphique ainsi que les limites de la conception du livre d'art sont des questions dont s'interroge le praticien James Goggin à travers son texte «The Matta-Clark Complex: Materials, Interpretation and the Designer», publié dans l'ouvrage *The Form of the book book*. En prenant pour exemple les livres de Gordon Matta-Clark, plus précisément l'édition *Gordon Matta-Clark* publié par Phaidon en 2003, pour paraphraser l'auteur, Goggin affirme que la frontière est mince entre une référence pertinente et intelligente à l'artiste et un pastiche plus manifeste et moins utile. Il ajoute que cette publication des éditions Phaidon marque le point où les livres sur Gordon Matta-Clark sont passés d'un subtil clin d'œil référentiel à une forme de référence plus ouverte, à la limite de la caricature. Ce qui m'interpelle dans ce cas, c'est une remédiation ostentatoire du concept de l'artiste, qui vient déplacer le propos de l'artiste, d'autant plus que l'édition a été conçue après la mort de Gordon Matta-Clark, donc sans échanges avec l'artiste.

«With particular artists, one risks reducing to parody the very content of the book, or even blurring lines between the work and the document.»¹⁴

Partageant ce questionnement sur les limites d'une interprétation graphique de mauvais goût, le corpus de ce mémoire se compose de livres aux pieds dans le vide. Le premier livre considéré exemplaire de ce mémoire est la publication de l'artiste conceptuel Simon Starling, *THEREHERETHENTHERE* paru en 2010 à l'occasion de l'exposition éponyme ou plutôt des deux expositions du Mac/VAL et du centre d'art Parc Saint Léger.

14 James GOGGIN. «The Matta-Clark Complex: Materials, Interpretation and the Designer», *Form of the book book*, éd. Occasional Papers, 2015, p. 23.

Le double est un mot courant du vocabulaire de Simon Starling. « Ici et là – le musée et le centre d’art, mais aussi, entre autres, Turin et Cieszyn, la Fiat rouge et la Fiat blanche. Deux pierres. Deux piles de pierres. Deux artefacts de part et d’autre d’une vitre. Deux usages du platine des deux côtés d’une autre vitre. Deux sculptures en bronze. Des livres et leurs maquettes en blanc. Et trois meubles qui ne sont que trois copies, trois doubles. Deux appareils. Hier et aujourd’hui ».¹⁵ Dans plusieurs de ses œuvres le double touche à la copie. L’artiste ne peut s’empêcher de jouer avec ce que l’on croit au premier abord, les choses ne sont pas vraiment ce qu’elles paraissent.

En connaissance de la pratique de Simon Starling, la responsable des éditions et curatrice de l’exposition du Mac/Val, Julie David a fait ce choix réfléchi de compléter la paire avec le graphiste Jérôme Saint-Loubert Bié. Pour évoquer le double, la double exposition, la décision d’un double catalogue d’exposition est le point de départ de ce projet éditorial. Liée par un fragile bandeau, les deux livres de même format ont la même mise en page pour la couverture [FIG.2]. Cependant en ouvrant les catalogues, l’un semble être un catalogue canonique [FIG.8], l’autre une maquette en blanc [FIG.3]. Référence directe à une œuvre exposée pour la première fois lors de cette double exposition, *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*, est une installation qui consiste à exposer les maquettes en blanc des catalogues, des livres d’artiste de Simon Starling publiées antérieurement [FIG.9]. Au regard de la réflexion de James Goggin sur la pratique de singer l’artiste, nous pouvons nous demander s’il est question ici pour le graphiste d’imiter le protocole de l’artiste. Cependant cette évocation du double va au-delà des apparences. Cette conception est le fruit d’un dialogue

15 Michel GAUTIER. « Simon Starling, le transportant art de la boucle », *THEREHERETHENTHERE*, Paris, éd. MAC/VAL – Parc Saint Léger, 2010, p.15.

entre Jérôme Saint-Loubert Bié et Simon Starling. C'est un échange d'idées, des propositions du graphiste en connaissance de la pratique de l'artiste. Un jeu d'auto réflexivité auquel s'est pris Simon Starling. L'édition a été publiée à l'occasion d'une exposition au caractère rétrospective. *Les Maquettes en blanc (1995-2009)* était également une sorte de rétrospective, car c'est la première fois que Simon Starling les montrait exhaustivement [FIG.12]. «Alors le format du livre que nous avons fait, c'est la moyenne de tous ses autres livres. Et ça c'était une idée de Simon par exemple. Donc il s'est complètement pris au jeu de contribuer au livre.»¹⁶

Lors d'un entretien avec Jérôme Saint-Loubert Bié, il m'a confié quelques dessous de l'œuvre *Les Maquettes en blanc (1995-2009)* qu'il a lui même découvert durant la conception de la publication. Il est courant de demander à l'imprimeur la maquette en blanc du livre lors du processus. L'installation *Les Maquettes en blanc (1995-2009)* semble rassembler pour exposer ces outils. En réalité, pour certaines, il s'agit de maquettes en blanc que Simon Starling a recréé après publication, des faux. Un nouvel aspect de la pratique artistique est débloqué, l'idée de l'ordre chronologique. Alors pourquoi ne pas en jouer en proposant au même moment, à l'achat du catalogue, sa maquette en blanc [FIG.1]. Ce choix de conception remet en question le statut du livre.

À première vue, cette publication est un catalogue d'exposition comme peut le définir Hubert Renard. «Le catalogue est la mémoire de l'exposition. Il a besoin de l'évènement, pas le livre d'artiste. Le catalogue est censé faire le lien entre l'exposition et son avenir incertain. L'exposition a un temps et un espace définis alors que le

catalogue serait en quelque sorte son extension, son au-delà. Jusqu'à présent (...) c'était des objets scientifiques sur lesquels les critiques et théoriciens pouvaient s'appuyer pour leurs recherches lorsque par exemple, ils n'avaient pas vu l'exposition.»¹⁷ La publication présente par les vues d'expositions, enrichie par un texte analytique, documente un événement de monstration de la pratique de l'artiste. Cependant, l'idée de Jérôme Saint-Loubert Bié était d'échapper à la catégorie du catalogue d'exposition, « dans le sens où c'est un catalogue d'exposition mais en même temps c'est une sorte de livre d'artiste, et en même temps c'est un objet un peu inclassable.»¹⁸

Cette publication propose aux spectateur-ices une maquette en blanc, devons nous alors la considérer comme une œuvre de l'artiste? Et pourtant ce double volume est une production en multiple, un « tirage à un nombre d'exemplaire tel qu'ils soient d'un prix abordable pour quasiment tous et en outre longtemps disponible¹⁹ », alors devons nous le considérer comme un livre d'artiste.

Cloé Beaugrand analyse en 2012 à l'occasion de son mémoire *Usages et dérives du catalogue d'exposition* qu'« il y aurait à ce sujet (les catalogues d'expositions) de nouvelles pratiques allant vers une « dispersion des frontières », une « contamination du catalogue par le livre d'artistes » transformant l'objet scientifique que représente le catalogue en un objet hybride, se rapprochant au plus près de la démarche de l'artiste. »

Ce livre a certainement un statut trouble. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas d'enfermer dans une catégorie ce livre, mais d'observer qu'il joue de ce statut pour résonner à l'essence du travail de Simon Starling.

17 Hubert RENARD, Cloé BEAUGRAND. « Discussion avec Hubert Renard », *Usages et dérives du catalogue d'exposition*, Grenoble, 2012, p.72.

18 D'après un entretien avec Jérôme Saint-Loubert Bié, réalisé pour ce mémoire le 11 novembre 2023 à Paris.

19 Anne MÖGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, éd. Le mot et le reste / Bibliothèque nationale de France, 2012.

Cette collaboration est remarquable par la capacité du graphiste à comprendre, à s'imprégner de la pratique de l'artiste, celle de l'artiste à faire confiance au graphiste et à observer que ce regard réfléchi que renvoi le graphiste est une vision qui vient nourrir la pratique de l'artiste. À l'issue de ce choix du double catalogue en référence aux maquettes en blanc, Simon Starling partage qu'il souhaite faire la maquette en blanc des deux volumes. Il s'agira d'une double maquette en blanc qu'il pourra exposer en prenant place dans l'œuvre *Les Maquettes en blanc (1995-2009)*. Il y a une remise dans le circuit mais perturbé de ses maquettes en blanc.

Le choix du graphiste que l'on associera à l'artiste selon le projet est le rôle déterminant de l'éditrice. L'artiste a sa manière de s'exprimer avec ses médiums et l'on vient faire appel au graphiste pour venir traduire dans un autre langage, celui du livre. Nous retrouvons cette idée de la traduction, cette idée de traduire visuellement, cette idée d'interprétation. Bien que le livre *Weaving as Metaphor* de Sheila Hicks ait été une de mes premières fascinations graphiques, la conception d'Irma Boom est de la poudre aux yeux jetée aux lecteurs. La mise en page est plutôt classique. L'interprétation de la pratique de l'artiste textile s'incarne par cette exceptionnelle tranche mais lui faisant faussement écho. Les œuvres de Sheila Hicks ont certes cette matérialité textile mais ne peuvent se toucher. Cette prouesse technique est un clin d'œil aux œuvres mais elle dirige notre regard vers l'aspect sculptural et extraordinaire des conceptions d'Irma Boom plutôt que sur l'essence de la pratique de Sheila Hicks.

La manière de travailler de Jérôme Saint-Loubert Bié est très spécifique au travail de chacun des artistes avec qui il collabore. L'acceptation de l'artiste à ne pas avoir une maîtrise complète permet de produire « des objets vraiment singuliers car ce n'est ni vraiment le travail du graphiste, ni celui des artistes. Ce n'est pas juste on va faire un emballage graphique pour bien présenter le travail d'un artiste ou le mettre en valeur, ça va un peu plus loin »²⁰. Jérôme Saint-Loubert Bié investit chaque paramètre du graphisme pour révéler son interprétation de la pratique de Simon Starling.

Dès la couverture, ce qui semblait être d'apparence deux identiques, n'est pas le catalogue et sa maquette en blanc mais en réalité, une maquette en blanc et ce qui semble être sa reproduction [FIG.2]. La maquette en blanc a pour couverture un papier texturée teintée marron dans la masse, avec collé dessus une étiquette où figure le paratexte. Son double est sa reproduction, un scan imprimé à l'identique, enfin, dans les limites matérielles de la copie. En effet, les qualités techniques de ces deux volumes sont différentes. « Ce qui est aussi intéressant c'est que même à l'imprimerie, on essayait de retrouver la reproduction de l'autre couverture le plus fidèlement possible. Alors quand on était sous la lampe de la presse c'était vraiment identique et puis dès qu'on allait sous une autre lumière, par exemple à la lumière du jour et bien ce n'était plus la même couleur. Évidemment car ce ne sont pas les mêmes pigments et comme la couleur dépend de la lumière, la couleur qu'on perçoit on la voit en fonction de la lumière. Ici se joue l'idée du faux et du simili, de l'imitation. On copie quelque chose mais c'est jamais vraiment la même chose. »²¹

Ces choix de matériaux influencent également la vie du livre dans le temps. Les deux volumes ne vieillissent pas de la même manière. Exposés par exemple au soleil, le maquette en blanc de par sa couverture au papier teinté dans la masse aura une couleur qui ne bougera quasiment pas en comparaison à l'impression du fac simulé qui paliera et dont les qualités de faux se révèleront amplifiées avec le temps.

«Le bandeau c'était pour réunir les deux livres pour que ça fasse un seul objet mais qui reste à la fois dissocié [FIG.1]. Je voulais pas faire un fourreau ou quelque chose de ce type. Le bandeau est assez fragile donc il risque de se perdre. Et ça c'est plaisant comme idée, même si ça ne plairait pas au bibliophile. D'ailleurs, à la bibliothèque de l'université de Rennes, les étudiants étaient partis chercher le livre et ils n'ont trouvé que la moitié du livre. Je trouve intéressant la particularité qu'une partie se perde. Le bandeau a pour première fonction de dire que c'est un tout, mais c'est pas du tout comme si on avait fait un fourreau ou un coffret, ils restent complètement dissociés en réalité.»²²

L'idée de la copie et son vieillissement a également été anticipée par Jérôme Saint-Loubert Bié. On distingue un léger jus d'encre jaune sur les pages du volume reproduit du catalogue [FIG.5]. Autant de décisions graphiques sur la matérialité du livre mises en place pour jouer du faux.

Un autre paramètre de graphisme que j'aimerais partager et mettre en lumière par cette publication est le choix iconographique. Ici le graphiste y contribue activement en questionnant la matière apportée par l'éditeur ou par l'artiste. Nous retrouvons deux qualités d'images, des photographies d'expositions des deux expositions que documente principalement la publication [FIG.10], et des

scans de pages de livres. Reproduite à échelle 1 s'opère alors un recadrage par le format de la page, nous faisant oublier quelques fois que nous regardons l'image d'un livre reproduit [FIG. 7]. L'intrigue s'opère à la vue des reproductions de doubles pages blanches de livre [FIG. 11]. L'énigme se révèle à la lecture du texte de Michel Gauthier, *Simon Starling, le transportant art de la boucle*. Les œuvres citées dans ce texte sont reproduites à travers d'autres catalogues ou d'autres livres. Alors une recherche iconographique a été faite pour retrouver ces pièces plus anciennes dans ces anciens livres dans le but de reproduire la page où sont reproduites ces œuvres [FIG. 6]. Dans la pratique de Simon Starling il s'agit de: « [...] donner une nouvelle vie à des œuvres existantes ou à des œuvres issues d'un contexte particulier, de les réinventer, les redéployer. C'est un peu ce que je fais avec certains phénomènes culturels, certains récits, objets industriels, œuvre d'art, en utilisant le travail d'autres artistes, par exemple celui d'Henry Moore, que j'ai réinvesti dans un contexte écologique contemporain à Toronto. »²³ Pour Jérôme Saint-Loubert Bié, « c'est l'idée de montrer d'autres catalogues d'expositions dans le catalogue d'exposition, de renvoyer à d'autres lieux, à d'autres moments à travers d'autres objets imprimés (...) C'est également l'idée de la reproduction d'une reproduction. Un jeu complexe entre ce qui est reproduit »²⁴. Le jeu se boucle par un jeu de miroir dans le déroulé de la séquence éditoriale. La page reproduite est associée à son double que l'on retrouve au même emplacement dans la deuxième moitié du livre. La page reproduite venant d'un autre catalogue est associée à la reproduction de cette même page de la maquette en blanc de ce même catalogue [FIG. 13].

23 Simon Starling. « Entretien avec Simon Starling », *THEREHERETHENTHERE*, Paris, éd. MAC/VAL – Parc Saint Léger, 2010, p. 91.

24 D'après un entretien avec Jérôme Saint-Loubert Bié, réalisé pour ce mémoire le 11 novembre 2023 à Paris.

Le double est donc systématiquement appelé, on l'observe dès les premières doubles pages [FIG.5]. La mise en page anglaise sur la page de gauche est identique à la mise en page française sur la page de droite.

L'idée du faux, est elle aussi, très souvent convoquée par Jérôme Saint-Loubert Bié. Nous pouvons relever la question de la trame évoquée par Simon Starling dans l'exposition et dont Jérôme Saint-Loubert Bié a voulu nous partager. À l'entrée du MAC/VAL, sur la façade extérieur était exposée une trame. Le livre s'ouvre et se ferme sur des pages de garde aux motifs d'une trame noir sur fond blanc [FIG.4]. « Il a produit tout un travail avec les grosses boules noires qui créent une trame quand on voit la pièce de loin, qui rappelle des boules d'encre [FIG.8]. Il a donc aussi un questionnement par rapport à l'imprimerie. En fait en imprimerie, la trame qu'on utilise dans les journaux par exemple, ou pour imprimer des images en noir et blanc, le fait qu'on utilise une trame, ça s'appelle une trame simili. Simili car on va simuler des niveaux de gris, car il n'y a pas de gris dans une image imprimée en noir sur papier blanc. C'est cette trame qui donne la sensation visuelle qu'on voit des niveaux de gris. Mais en réalité il n'y a pas de niveau de gris, ils sont simulés. Et la question de la simulation elle est à cet endroit là aussi. J'ai compris que lui, la question de ce qui apparaît comme étant autre chose de ce qui est en réalité fait partie de son travail. »²⁵

Si « un·e traducteur·ice ne traduit pas seulement des langues, mais des textes »²⁶, alors pour un·e graphiste dans un projet d'édition d'art, il n'est pas question de traduire un aspect formel, scénique ou autres technicités

25 Ibid.

26 Extrait de la présentation de l'éditeur en référence à Henri MESCHONNIC. *Poétique du traduire*, Paris, éd. Verdier, 1999.

de l'œuvre artistique mais bien de prendre connaissance d'un univers, de l'ensemble d'une pratique artistique.

En tant que graphiste mais aussi en tant qu'enseignant de cette pratique, Jérôme Saint-Loubert Bié a pu animer des ateliers autour de la notion de traduction, notamment comment traduire une pratique artistique sous forme éditoriale. Je partage également cette analogie du traducteur depuis mes premières années d'études de graphisme. J'imagine le client par ses mots qui incarnent une intention, une direction, des attentes, et nous ouvre les portes de son univers. Alors nous designer, nous avons la mission de créer des formes qui les matérialisent. Nous transformons ses pensées qu'ils avaient peut-être réussi à verbaliser, peut-être à croquer, en un nouvel objet bien souvent palpable. Dans notre cas, il y a certainement un passage d'un état à un autre, un changement de média et de médium. Couramment, nous voyons le traducteur comme « celui qui transpose un texte, un discours d'une langue à une autre. »²⁷ Je considère le designer comme celui qui traduit un langage. Prenant le cas où le client est un artiste, alors le designer va s'infuser de son langage, de cet « ensemble des procédés utilisés par un artiste dans l'expression de ses sentiments et de sa conception du monde »²⁸.

Le·la traducteur·ice et le·la graphiste se rejoignent également sur le contexte de commande. Les deux travaillent à partir d'une matière qui n'est pas la leur sur laquelle ils·elles vont intervenir.

Dans ce contexte, les deux figures se posent des questions propres à leur discipline. Si l'auteur écrit « Par les soirs bleus d'été, ... »²⁹ seul le·la traducteur·ice se demandera quels mots convoquer pour la traduction. En anglais par exemple, faut-il traduire par « *Through blue summer*

27 Larousse. (2023). traducteur, traductrice. Dans *Dictionnaire*.

28 Larousse. (2023). langage. Dans *Dictionnaire*.

29 Extrait Arthur RIMBAUD. *Sensation*, 1870.

nights,» ou «*On the blue summer evenings*,». Ces deux traductions sont correctes mais pour ne citer qu'une caractéristique, elles n'ont par exemple pas la même musicalité si l'on clamait le poème. Comme un texte se compose de mots, il faut un caractère typographique pour donner forme au mot. Alors de même pour le·la graphiste, le choix d'un caractère typographique avec ou sans empattements ne convoque pas les mêmes univers.

Si à ma découverte du graphisme je ne percevais que l'aspect mathématique du problème – une équation de contraintes que je devais résoudre – au fil de mon exploration, j'y ai découvert la part d'auteur que détient le·la graphiste. Voir le·la graphiste comme un·e traducteur·ice et par extension comme un·e réel·le créateur·ice. Lors du colloque sur l'Édition photographique contemporaine auquel j'ai assisté en mai 2023, la table ronde partagée par David Fourré (Éditions Lamaindonne), Pierre Gaudin (Éditions Créaphis), Géraldine Lay (Éditions Actes Sud) et Fabien Ribéry (Blog L'intervalle) me met sur la piste d'Henry Meschonnic. Dans son ouvrage *poétique du traduire*, l'auteur traducteur théoricien essayiste propose de considérer les traductions comme une discipline autonome, «qui revient à la remettre à l'herméneutique, aux seules questions de sens, en méconnaissant que le langage fait autant et plus qu'il ne dit.»³⁰ Déplacé à nos questionnements, il en convient de considérer une autonomie du graphisme comme discipline à part entière, créateur d'expérience ici dans l'édition. Cette analogie du traducteur permet une reconnaissance de la part d'auctorialité du graphiste dans le projet éditorial.

«De toute façon, comme on le sait, toute traduction est une trahison, est une interprétation, est un point de vue singulier. Il y a aussi des contresens qui sont pro-

30 Extrait de la présentation de l'éditeur en référence à Henri MESCHONNIC. *Poétique du traduire*, Paris, éd. Verdier, 1999.

31 Ibid.

duits et il y a aussi des décalages qui sont produits. Et je trouve que cette notion de décalage est intéressante.»³¹

Il y a des choses qui peuvent être très visibles dans une exposition mais qui deviennent beaucoup moins claires une fois transposées dans un livre. Et inversement.

«Sauf si c'est lui-même qui fait le livre dans sa conception, le livre ne sera jamais l'œuvre de l'artiste, ça ne sera jamais l'exposition de l'artiste. par contre en donner un angle, un regard particulier, et dire voilà le travail de cette artiste vous pouvez le regarder de cette manière là. Une manière peut-être inédite, une manière peut-être dont l'artiste n'aurait pas mis son propre travail. Et l'artiste on lui propose de voir son travail de manière différente de ce qu'il aurait imaginé.»³²

Si d'apparence la conception de cette publication frôle la chute dans le mauvais goût, la rencontre de Jérôme Saint-Loubert Bié et Simon Starling, leur ressemblance sur les jeux d'appropriation, scelle une réelle collaboration. L'artiste et le graphiste pousse l'idée du double dans les moindres recoins du graphisme jusqu'à être re employé du côté de l'art. L'exposition qui a déjà un rapport au livre se relie par spécularité au livre. «Le(s) catalogue(s), en retour, prennent (prends) en charge éditorialement, graphiquement ou visuellement, une transposition mimétique ou symbolique de l'exposition dans leur (sont) espace propre.»³³

Le graphisme a permis d'amplifier certains aspects de sa pratique pour pouvoir le mettre en valeur. Tout comme le traducteur, le graphiste à sa part d'autorité dans un projet éditorial. En termes d'auteur, nous pouvons nous poser la question de partage de l'autorité, ou de sa dilution.

³² D'après un entretien avec Jérôme Saint-Loubert Bié, réalisé pour ce mémoire le 11 novembre 2023 à Paris.
³³ Jérôme DUPEYRAT. «3 publications / 3 expositions, Une lecture par spécularité», *Revue Faire, regarder le graphisme*, n°11, 2018, p. 3.

Multi auctorialité
une composition de regards.

The Emmentalist, Gilles Barbier, 2011, une conception graphique de Fanette Mellier.

Il est de ces livres comme une évidence. La rencontre provoquée par la situation, donnant naissance au livre par lequel la paternité des intervenants est remarquable. Une association ne donnant qu'un, partagé aux spectateur·ices.

Juin 2011, Le Pavillon Blanc, le centre d'art de Colomiers accueille son exposition inaugurale *Gilles Barbier*. Dans le même bâtiment, une médiathèque accueillera par la suite un festival de bande dessinée. Le directeur du centre d'art contemporain et curateur de cette exposition, Arnaud Fournier, fait le choix curatorial d'une sélection d'œuvres parmi les *Grandes gouaches noires*, les *Rubber landscape* et des peintures issues de la série *Vanishing*, insistant sur l'œuvre graphique de Gilles Barbier. L'artiste à la démarche particulièrement imprégnée par la bande dessinée et ses problématiques, présente lors de cette exposition monographique des œuvres touchant aux arts graphiques et au récit, notamment autour du monumental *Terrier* [FIG. 16].

Sachant qu'une exposition est généralement prétexte à produire un objet éditorial comme mémoire de l'événement, Arnaud Fournier fait appel aux Requins Marteaux pour se faire co-éditeurs. Ce collectif aux dépens d'auteurs voulant publier leurs BD et celles de leur entourage tisse au fil des années un lien étroit avec l'art contemporain. Créateur de projet, la vie de leurs livres s'accompagne d'événements pour réaliser des expositions et faire rencontre. Pour concevoir la publication, est invitée la graphiste Fanette Mellier. Le graphisme comme une exploration poétique des techniques industrielles d'impression, la graphiste à une démarche voulant

rendre visible la matérialité de l'objet avant l'image.

Cette rencontre donne corps à une publication de 48 pages de 16 × 24 cm agrafé, le format traditionnel du comics. Le·la lecteur·ice est invité·e à découvrir l'artiste Gilles Barbier par sa caricature *The Emmentaliste*. Cette âme s'incarne dans le personnage dessiné par l'illustrateur Winshluss, dont il signera l'entrée et la sortie du livre [FIG.14].

«L'Emmentaliste – l'artiste – est né au Vanuatu en 1965. L'Emmentaliste – le livre – est né en juin 2011...»³⁴ Ce projet éditorial hors normes, emprunte l'identité du comic book donnant un ouvrage atypique au statut proche du catalogue d'exposition. L'entrée dans cette publication se fait également par le texte *l'Emmentaliste* posant au lecteur·ice le contexte de projet [FIG.16]. *L'Emmentaliste* n'a pas de mystère pour celui qui en fait l'expérience, «En entrevue, Gilles Barbier s'est souvent qualifié d'«homme-trou». Ce qui va bien avec l'emmental comme avec le terrier – ses habitats de prédilection. *Homo emmentalus*.»³⁵

Dans sa matière même se retrouve les stigmates de la bande dessinée qui résonnent avec le travail de Gilles Barbier. Le lecteur·ice découvre par l'illustration des couvertures un personnage étrange, qui cache une différence, une appartenance à un rang supérieur dû à ses super pouvoirs. Ce comics strip de couverture, absurde, mordant, met en place une narration à l'écriture et au traitement graphique qui dévoile la dimension humoristique de la pratique de l'artiste [FIG.22]. Personnification de l'artiste Gilles Barbier [FIG.14], la création de ce personnage permise par le cadre éditorial du comics constitue autant de choix de conception éditorial qui offrent un regard iconoclaste

34 Gilles BARBIER. *L'Emmentaliste*, Co-éd. Les Requins Marteaux, Le Pavillon Blanc, Centre d'art Médiathèque de Colomiers, galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, 2011.

35 Ibid.

sur l'œuvre de Gilles Barbier. *L'Emmentaliste* aux supers pouvoirs personifie l'obsession de l'artiste pour les trous et les bulles, indissociable comme le fromage emmental.

Cet intérêt pour les bulles et les trous, se retrouve également sur les pages de garde saturées de bulles, l'une est un détails d'œuvre de l'artiste, en regard, l'autre est une version non colorisée de la couverture dessinée par Winshluss. La proximité esthétique de ces deux pages nous ferait passer à côté de leur autorité distincte [FIG.15]. Seule la page de colophon à la fin de l'ouvrage permet d'en faire la différence [FIG.21].

S'offre à nous l'entrée dans l'espace artistique de Gilles Barbier comme si l'on s'engouffrait dans un trou. L'histoire commence par nous poser un cadre spatial [FIG.16]. Face à nous une forme monumentale, qui se veut remarquable par une prise de vue avec du recul pour appréhender la sculpture dans l'espace. Insérées chacune dans une vignette, les photographies s'enchaînent et invitent le·la lecteur·ice en tant que spectateur·ice à déambuler autour de l'œuvre. Un cadrage resserré nous rapproche, dévoilant de plus en plus l'intérieur de cette sculpture, et donc ces détails [FIG.17]. Les photographies, sous divers angles de vue et divers cadrages, sont pensées dans les premières pages comme la vision d'un·e spectateur·ice dans l'exposition. Elles nous permettent d'entrer progressivement dans l'œuvre. Puis subitement le·la lecteur·ice plonge d'un univers graphique différent par un changement de traitement graphique de l'image [FIG.17]. L'iconographie change de statut, la photographie devient dessin. Le·la lecteur·ice ne sait plus vraiment la nature de ce qu'il·elle regarde, s'il s'agit d'une œuvre ou non.

Le traitement des images, la trame apparente choisie par Fanette Mellier, contribue à lier l'iconographie de nature différente et permet aux lecteur·ices de plonger dans la narration. Les pages sont devenues des planches. L'expérience se rapproche d'une bande dessinée muette plutôt que celle du catalogue. le·la lecteur·ice met de côté ses questionnements du cadre de l'œuvre pour entrer dans l'œuvre complexe de Gilles Barbier en se positionnant du point de vue d'un·e protagoniste qui explore les cheminements de la raison, les chevauchements d'idées et les interactions dans une représentation labyrinthique et sinueuse de l'artiste. Photographies et dessins s'alternent au fil de l'histoire, la séquence d'image transpose le rythme d'une déambulation tortueuse pluridirectionnelle dans les cavités des œuvres de l'artiste [FIG. 18].

Si la page 1 avec les vues faisant le tour du *Terrier*, sont au nombre de quatre, le choix de les mettre au format d'une petite vignette est discutable [FIG. 16]. Les images multiples n'aident pas le·la spectateur·ice à se rendre réellement compte de la monumentalité de l'œuvre au sein du lieu. Nous verrons que d'autres caractéristiques du livre jouent des codes du comics, cependant on peut se demander si jouer d'une vignette de taille maximale sur la page pour présenter la photographie de l'œuvre ne lui aurait pas rendu son opposante structure plutôt que des petites vues rendant anecdotique le déplacement autour de l'œuvre.

À la lecture du comics, je ressens une rupture à partir de la double page [FIG. 19]. Bien qu'aucun élément graphique ne signale cette intention, cette rupture se ressent sur le choix iconographique. La narration est perturbée par un systématisme de composer sur une page les photos d'une

même œuvre. Le manque dû à ma non-expérience de cette exposition pourrait expliquer cette incompréhension.

La qualité des vues d'exposition et leurs usages me questionnent. En complétant ma documentation de cette exposition par des photographies trouvées sur internet, je constate que je visualise mieux les œuvres et notamment leur matière. Je visualise mieux comment elles se déploient dans l'espace et comment elles s'activent, prennent vie face au public. Parce qu'une œuvre le devient dès lors qu'elle est présentée à ses spectateur·ices, alors les vues d'expositions incluant un·e spectateur·ice m'apportent de nouvelles clefs de lecture de l'œuvre. Les cadrages serrés et les dessins participent à faire voyager le·la spectateur·ice l'emportant dans la fiction. Les cadres de couleur cyan, magenta, jaune et noir cernent et ainsi rendent visible les cases. Fanette Mellier met en exergue que nous regardons une vignette, que nous sommes dans le registre de la bande dessinée. Cette particularité de faire, bien que cohérente au projet, est une spécificité de la manière de travailler de Fanette Mellier, reconnue comme spécialiste du graphisme imprimé.

Aux tréfonds de l'ouvrage, en son cœur sont insérés vingt pages teintées dans la masse bleue [FIG.20]. Une nouvelle voix nous parle, celle de l'auteur Jacques Samson, spécialiste du 9^e art. Descriptif, analytique ou thématique, ces textes sont le regard de l'auteur sur les travaux de Gilles Barbier. Exploitant la pagination, la graphiste invite le·la lecteur·ice à un jeu de va et vient, pour découvrir les légendes de chacune des vignettes. Pour relier textes et images, le·la lecteur·ice s'implique dans une manipulation du livre, alternant intérieur et extérieur en tournant les pages [FIG.19, FIG.20]. Fanette Mellier rejoue les formes de l'artiste en faisant cou-

ler le texte de Jacques Samson entre les légendes. La police d'écriture, redessinée à partir du comic Jeff Curtiss, maintient le·la lecteur·ice dans l'univers de la bande dessinée.

En somme, cette publication est un ensemble de regards de disciplines, de médiums différents porté sur l'œuvre de Gilles Barbier. La présence de l'artiste est diluée à travers cette publication où ce n'est pas lui directement qui prend la parole. Textes, illustrations, procédés graphiques, direction artistique parlent tous autant de la pratique de l'artiste, qui ne l'oublions pas est bien présent dans le projet. «Winshluss aime se faire clone-clown d'un autre. Avec son hilarante contrefaçon de titre bill gaires ("Weird science" et "weird fantasy"), il promet rien de moins que la révélation du "secret" de l'emmentaliste. Or ce secret pourrait bien résider en ceci : l'artiste est un autre, et cet autre est un clone à peine "amélioré" de lui. Ce que Barbier lui-même tend à confirmer dans ce propos : "je me suis toujours défini comme un clone, pantin, pion, toon ou fantôme."»³⁶

Si le·la médiateur·ice culturel est l'intermédiaire entre les artistes, leurs œuvres et le grand public. La graphiste, Fanette Mellier, fait le lien avec les différent·es intervenant·es – éditeurs, illustrateur, auteur sans oublier iconographes, photgraveurs·ices, imprimeur·e et bien sûr l'artiste – pour créer une forme destinée accessible au public. Cet objet multi auctorial se compose des regards pluriels et pluriformes de ces contributeurs. Car le livre est une aventure d'équipe, cette édition ovni est exemplaire d'une situation propice à rassembler autour d'intérêt commun. Responsable car contributeur·ice, chacun partage la paternité de la publication. En s'exprimant

chacun dans son médium, tous ses acteur·ices ont ajouté une part à l'œuvre. Le livre ici est un ensemble qui reste compartimenté dans l'idée où chaque intervenant·e est identifiable par les formes, il est une somme d'individus ayant leurs personnalités créant un nouveau tout.

L'emploi du cadre éditorial du comics fait glisser ce livre vers une curieuse forme qui parle de la dimension graphique et narrative de Gilles Barbier. Malgré le filtre de la vision de Fanette Mellier – la trame utilisée sur les images, et leur inscription dans les vignettes – ce livre reste fortement ancré au genre du catalogue d'exposition. Une forme de catalogue subjectivement aventureuse qui s'accroche à l'exposition du Pavillon Blanc plus qu'à la pratique en soit de Gilles Barbier.

Émancipation photographique,
trouble des statuts.

Livre Noir, Simon Feydieu, 2014, une conception graphique d'Huz&Bosshard.

Livre Noir, Simon Feydieu, 2014, une conception graphique d'Huz&Bosshard.

En 2014, lors de l'exposition *La Salle de Bal des Demoiselles Coiffées* à la Galerie Interface à Dijon, et lors de l'exposition *Molloy suce des cailloux* à Institut français de Stuttgart le *Livre Noir* est présenté. Cette publication a été réalisée dans le cadre d'un échange, à l'issue du séjour en 2013 de l'artiste Simon Feydieu. Le livre est présenté non pas dans l'espace de vente conventionnel des documents d'artistes de ces lieux d'expositions mais le livre fait partie intégrante de l'espace d'exposition.

Présenté comme composant d'une colonne d'exemplaires sous films ou déballé puis activé faisant œuvre sculpturale en soit, le livre sculpture a été une intention de l'artiste formulée dès le départ.

« En tant que sculpteur, je prends comme postulat que l'architecture préexiste à l'œuvre. Ainsi mes sculptures reposent sur des protocoles de fabrication qui s'adaptent aux particularités de l'espace qu'elles investissent. Dans une affiliation à un art pauvre, plantes, fruits, objets trouvés, œuvres empruntées, viennent interagir avec des matières premières. Ces éléments me permettent de rendre visible l'élaboration de l'œuvre. »³⁷

Au regard de la pratique de Simon Feydieu, le binôme de graphiste Huz & Bosshard, Olivier Huz et Ariane Bosshard formulent l'intention de l'artiste en un livre à l'architecture apparente. Une couverture rigide de carton gris reliée par une spirale noire. La première de couverture se distingue par sa teinte noire où apparaît une discrète lettre « a » [FIG.24]. Subtile référence poétique à Rimbaud – « A, noir corset velu des mouches éclatantes »³⁸ – qui nous emmène dans la lecture de l'ouvrage [FIG.25]. Certaines justifications que formule l'artiste concernant ses œuvres

37 Simon FEYDIEU. (2014). « Simon Feydieu ». Dans *Réseau Documents d'Artistes*. [En ligne]. <https://reseau-dda.org/fr/artists/simon-feydieu> (Page consultée le 6 novembre 2023).

38 Arthur RIMBAUD. « Voyelles », recueil *Poésies*, 1971.

résonnent fortement avec les choix de conception de ce livre. « Le monochrome est une manière d'évacuer des choix plastiques comme la composition, avoir une gestuelle, ou choisir une couleur pour interagir et avoir une vibration etc. Ce qui m'intéressait c'est plutôt le processus de fabrication, et les manipulations de l'outil avant implication. »³⁹

Documenter l'œuvre et faire œuvre, sont des notions que convoque de manière sous jacente le *Livre Noir*. Bien que publié à l'occasion d'exposition, qui communément répond à la fonction de sa documentation, ce livre est exemplaire d'une pratique de l'édition qui s'émancipe de la photographie traditionnelle d'exposition. Le *Livre Noir* est un recueil de protocoles de construction, de réactivation ou de conservation des œuvres sculpturales éphémères, *in situ* ou de dimensions variables de Simon Feydieu [FIG.26]. Chaque page est une remédiation textuelle d'une œuvre.

L'émancipation de la photographie dans le livre a été notamment permise par une évolution historique de la documentation des œuvres. « Manifestement les expositions sont aujourd'hui l'un des vecteurs de patrimonialisation de l'art contemporain. Les photographies de vues d'expositions en sont à la fois l'instrument et la mémoire. »⁴⁰

Si au cours du xx^e siècle, les photographies d'exposition participent rarement à l'iconographie des catalogues qui par principe était conçue avant l'exposition, ces vues d'expositions accompagnaient le développement de supports comme la carte postale ou l'affiche. Aujourd'hui l'explosion de la production d'images et leurs circulations via les réseaux sociaux ont influencé les modèles du devenir de l'image de l'exposition. « Le curateur Sohrab Mohebbi,

39 Simon FEYDIEU. (2014). « Simon Feydieu ». *Dans Réseau Documents d'Artistes*. [En ligne]. <https://reseau-dda.org/fr/artists/simon-feydieu> (Page consultée le 6 novembre 2023).

40 Rémi PARCOLLET. « Les archives photographiques d'expositions 0/9 : Introduction », *Histoire des expositions*, [En ligne]. <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/tag/remi-parcollet> (Page consulté le 15 novembre 2023).

directeur du Sculpture Center de New York depuis février 2022, n’imagine pas un monde de l’art dépourvu de vues d’exposition»⁴¹. Elles sont, selon lui, devenues : « la monnaie d’échange du succès curatorial »⁴² Il n’est pas question d’exclure la photographie d’exposition, mais de se rendre compte de ses nouvelles formes et de ces nouveaux canaux de diffusion. Les modes de fonctionnement des spectateur·ices et des lecteur·ices évoluent et sont en corrélation avec des phénomènes de société.

« La vue d’exposition, qui rend compte de ce moment clé de la vie d’une œuvre qu’est sa monstration »⁴³, continuant à vivre notamment par la photographie amateur ou comme outil promotionnel des galeries en grande partie disponible en ligne, permet au livre de s’en libérer. S’ouvrent ainsi des nouvelles questions à interroger par la conception du livre.

À la lecture de cet ensemble de notices, la manière de faire, le processus sont plus importants que l’aspect visuel. La disposition spatiale, l’interaction, l’intégration à l’environnement, la matérialité des œuvres sont plus importantes que ce qu’elles paraissent, ce qu’elles symbolisent et ce qu’elles évoquent. Nous retrouvons comme dans la pratique de l’artiste Claude Closky une économie de moyen, un esthétisme pauvre pour ici une amplification des procédés techniques et de la matière. On lit des caractéristiques tangibles plus ou moins précises. Un mode d’emploi. Des constats utilisant des images mentales, qui déclenchent l’imaginaire et une visualisation de la part des lecteur·ices.

« Toutes les œuvres nécessitent d’être entretenues ou reproduites à chaque exposition. Elles sont de dimensions ou de contenus variables, reposant essentiellement sur un

41 Sohrab MOHEBBI, « Caught Watching », *Red Hook Journal*, février 2013 [https://ccs.bard.edu/redhook/caught-watching/index.html].

42 Rémi PARCOLLET, « #EXHIBITIONVIEW », *Palm, le jeu de paume*, [En ligne]. <https://jeudepaume.org/palm/exhibitionview/> (Page consulté le 15 novembre 2023).

43 Etienne HATT, « #EXHIBITIONVIEW », *Palm, le jeu de paume*, [En ligne]. <https://jeudepaume.org/palm/exhibitionview/> (Page consulté le 15 novembre 2023).

processus de collecte et de construction. Dans l'optique de privilégier le processus de réalisation par rapport à une forme figée et d'anticiper les problématiques de conservation et de réactivations concomitantes, une sélection de mes œuvres a fait l'objet d'une rédaction de protocoles, proches de certificats ou de modes d'emploi, qui sont réunis dans l'ouvrage monographique *Livre noir*.⁴⁴

Ce livre peut être vu comme un tout. Le choix d'un emballage plastique qui scelle le livre, et le positionnement du traditionnel texte d'analyse critique sur cette enveloppe sollicite des questionnements temporels de son statut [FIG.23]. Plusieurs scénarios d'usages se confrontent aux lecteur·ices. Les collectionneur·euses dans une priorité de conservation de l'état d'origine se voit privé·es de déballer et donc d'expérimenter entièrement le livre.

Ce livre peut également être perçu comme une somme de feuilles, chaque feuille est une remédiation d'œuvre, un protocole, une notice d'œuvre exposée. En choisissant de libérer le livre de son emballage, les lecteur·ices s'engagent dans un autre statut [FIG.24]. Le livre est un ensemble qui peut se dissocier dont chaque composante peut avoir son autonomie. L'incitation envers les lecteur·ices à activer le livre passe également par certains textes, protocoles d'œuvres. Alors spectateur·ice, ils·elles sont invité·s à performer avec le livre [FIG.27, FIG.28]. « Un exemplaire du présent ouvrage. Un carton d'invitation de l'exposition. Déchirer le carton d'invitation en autant de morceaux qu'il y a de pièces présentées dans l'exposition et dont les protocoles figurent dans cet ouvrage. Utiliser les morceaux du carton comme marque-pages, dont le placement au sein du livre correspond aux notices des œuvres exposées. Installer le livre dans le lieu d'exposition selon un *display* laissé à la libre apprécia-

tion de l'artiste, du commissaire ou du collectionneur.»⁴⁵ Ce même protocole, évoqué dans le texte du critique d'art Fabien Pinaroli – introduisant le livre et présenté sur l'emballage plastique – révèle les différentes temporalités de statut du livre. Si le livre est dissocié du texte d'introduction – un des éléments d'analyse de la pratique de Simon Feydiou rattachant le livre au genre du catalogue d'exposition – alors le livre s'éloigne du catalogue. «Il est alors question de faire résonner le livre avec son contexte d'apparition (l'exposition)»⁴⁶. Le livre parle des protocoles. Les protocoles parlent des œuvres. Certaines œuvres nécessitent du livre. Le livre des œuvres devient alors une œuvre. Le caractère autoréflexif du livre se déploie par les procédés graphiques rhétoriques. L'appartenance au genre du catalogue s'estompe.

*«I would like to make a distinction between « artists books », meaning artworks in book form. Artist's books are distinguished by the fact that they sit provocatively at the juncture where art, documentation and literature all come together. Indeed, one of the characteristics of the field is its mongrel nature. It is populated with many subspecies and hybrids, and ultimately dissolves easily into the larger universe of books, pamphlets and magazines. What really characterises artist's books is that they reflect and emerge from the preoccupations and sensibilities of artist, as makers and as citizens.»*⁴⁷ Le caractère autoréflexif du livre est caractéristique de la pratique de Simon Feydiou. Comme nous l'avons remarqué précédemment, le livre et son espace sont l'occasion de pousser un peu plus loin l'investigation.

Le livre communément, support de l'écrit et/ou de l'image, support d'un objet de création»⁴⁸ devient outil par son utilisation pour faire œuvre.

45 Simon FEYDIEU. *Livre Noir*, Co-édition Adéra - Les Écoles supérieures d'art de Rhône-Alpes et Institut français de Stuttgart, Stuttgart, 2014, p. F.

46 Olivier HUZ. «How Soon Is Now?», *Pour l'un dit...*, [En ligne]. https://www.isdat.fr/content/uploads/2017/05/isdaT_LabBooks_Pour-l-un-dit_site.pdf (Page consulté le 24 novembre 2023).

47 Clive PHILLPOT. *Booktrek*, éd. JRP Ringier & les presses du réel, Zurich, 2013, p.186.

48 Jean-Charles MASSERA. «Le livre d'artiste n'existe pas», *Exemplaire(s) I: Livres d'artistes aux mûrs et sur tables*, éd. Centre d'Art et de Recherche Edouard Manet Gennevilliers, 1993, p.20.

Une fois le protocole appliqué, le livre déployé dans l'espace fait œuvre. « Ce renversement de perspective, du livre-support d'emprunt au livre-médium autonome, correspond à une pratique moins didactique et plus ludique du livre. »⁴⁹

Le binôme Huz & Bosshard tiennent leur spécialité de graphiste pour faire exister le concept de l'artiste. « 9- *The concept and idea are different. The former implies a general direction while the latter is the components. Ideas implement the concept.* »⁵⁰

Dans ce cas du *Livre Noir* où l'objet est activé lors de l'exposition, devenant ainsi une œuvre, cette facette du livre pourrait ouvrir le débat de la paternité l'œuvre.

En se rapprochant du vocabulaire de l'art conceptuel, les artistes conceptuels avaient décrété que toute réalité, et notamment tout objet d'art, est traductible en un énoncé linguistique. En 1969, l'artiste Lawrence Weiner publie ses trois propositions : « 1. l'artiste peut construire l'œuvre. / 2. L'œuvre peut être fabriquée. / 3. L'œuvre peut ne pas être réalisée. / Chaque proposition étant égale et conforme à l'intention de l'artiste / Le choix d'une des conditions de présentation relève du preneur en charge, à l'occasion de la prise en charge. »⁵¹

À titre d'exemple, l'artiste conceptuel Claude Rutault ne réalise pas ses toiles lui-même, il ne les fait pas fabriquer dans son atelier, il ne supervise pas ses accrochages, il rédige par contre un ensemble de consignes, d'instructions et de recommandations appelées « définitions/méthodes ». Celles-ci sont méticuleusement suivies par un collectionneur, un musée ou une galerie qu'il appelle les « preneurs en charge » et qui s'attellent à les « actualiser ». L'exécution de la consigne dépend uniquement du « preneur en charge ».

49 Anne MOEGLIN-DELCROIX. « Introduction », *Livres d'artistes*, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, p.17.

50 Sol LeWitt. « Sentences on Conceptual Art », *conceptual art: a critical anthology*, éd. the MIT press, Cambridge, 1999, p. 106.

51 Lawrence WEINER, cité par Jean-Noël HERLIN. « Propos sur la première génération de livres d'artistes », *Le livre d'artiste: Quels projets pour l'art?*, Rennes, éd. Incertain Sens, 2013

Il y a deux strates de preneur·ses en charge dans le cas du *Livre Noir*. Le public comme «le collectionneur-acquéreur de l'œuvre ou le commissaire d'exposition en charge de sa présentation – qu'il revient de réaliser, ou plutôt d'«actualiser» cette proposition, en suivant les règles dictées par l'artiste dans la *d/m*)»⁵² est preneur·se en charge des protocoles du livre. Dans une temporalité précédente, les graphistes du *Livre Noir* sont également comparables à la figure du «preneur en charge». Ils sont preneur·ses en charge de la consigne formulé par Simon Feydieu pour la création du livre.

L'interprétation des consignes de l'artiste par les graphistes créent des formes dont il accepte d'en perdre la maîtrise. Le graphisme est ici au service de l'œuvre, servant un objet document de médiation, une archive d'un travail et en parallèle lors du temps d'exposition un objet qui fait œuvre.

Le binôme de graphistes mobilise l'expérience particulière du livre et, dans cette perspective, suggère leur interprétation de l'œuvre. Œuvre, outil, documentation, la présence du colophon maintient pourtant l'objet du livre en lien avec le catalogue d'exposition [FIG.29]. «Le livre est en effet un objet extrêmement sensible. La moindre variations (d'imprimerie, le choix du papier, comme la typographie,) suffisent à produire sur le·la lecteur·ice une façon diverse d'appréhender la compréhension...»⁵³

- 52 Émeline JARET, (2018) «Rejet et héritage de l'art conceptuel: quelques exemples français (1973-1995)», *Marges*, [En ligne, mis en ligne le 25 octobre 2020]. <http://journals.openedition.org/marges/1506>, DOI: <https://doi.org/10.4000/marges.1506> (Page consultée le 29 novembre 2023).
- 53 Martine PRINGUET. «Rêver le livre d'artiste», *Exemplaire(s) II: Livres d'artistes aux murs et sur tables*, éd. Centre d'Art et de Recherche Edouard Manet, Gennevilliers, 1993, p. 13.

Vers des livres-miroirs

Les livres-miroirs renverraient aux spectateur·ices le reflet de la pratique de l'artiste, une pratique artistique reflétée partiellement car difficilement exhaustive.

Le·la graphiste est le·la miroitier·e. Ce reflet à façonner, renvoyé au monde, est une image de la pratique artistique. Cette image est « l'existence d'une [autre] chose en dehors de son lieu propre. »⁵⁴

Par ce miroir singulier, l'artiste voit son reflet dans l'environnement sociétal de l'époque. Un·e autre graphiste fabriquera un autre miroir, lui renvoyant évidemment un reflet ayant subi des déformations, un reflet différent.

Le·la miroitier·e fabrique des miroirs. Lorsqu'on observe l'image que renvoi le miroir, c'est un reflet que l'on observe et non une reproduction, une copie de même nature. Le·la miroitier·e fabrique des prismes, un objet par lequel l'observateur·ice prend connaissance de l'image. Cet objet accueille la réalité physique des images, il définit ainsi ce qu'elles veulent dire. Le livre, le miroir est propice à révéler plus au moins certaines caractéristiques.

La pratique artiste, qu'elle soit une image créée par l'artiste via son œuvre exposé par exemple, n'est pas la même image créée en collaboration avec le graphiste via le livre éditée.

Faire appel à un·e miroitier·e, c'est faire appel à un savoir-faire. Chacun·e a sa manière de faire, qui s'adapte également en fonction de la commande. Il y a autant de manières de faire des miroirs qu'il y a d'attitude que de graphiste. Pourtant, nous ne pouvons nous empêcher de vouloir les caractériser et en dégager une proposition de catégories. Le graphiste comme miroir est ce passage, une ouverture possible par lequel l'artiste va s'adresser aux spectateur·ices. Philippe Artière parle du miroir comme « ce rapport entre

54 Citation d'Emanuele COCCIA. Emmanuel ALLOA. *Penser l'image*, éd. Les presses du réel, coll. «Perceptions», Dijon, 2010, p. 101.

le dehors et le dedans, entre ce que nous sommes aux yeux des autres et ce que nous sommes aux yeux de nous même.»

Ce n'est pas seulement la forme qui diffère, mais aussi les processus de réception. Le théoricien et sémioticien des médias Daniel Chandler indique «*All media give the shape to experience*». Faire l'expérience d'un livre-miroir, c'est prendre en compte la réception des images en fonction du contexte politico-social, c'est réceptionner le reflet dans son environnement. Le reflet est du registre de l'éphémère, le livre est pérenne. Le reflet est «quelque chose de vu qui a été recréé [...], une apparence (ou une série d'apparences) que l'on a détaché du lieu ou de l'époque où elle apparue la première fois et que l'on a conservée pendant quelques instants ou quelques siècles». ⁵⁵ Le reflet est déclenché à chaque utilisation du miroir, l'image de la pratique artistique est activée à chaque expérience du livre, la faisant vivre dans le temps. Selon le contexte de lecture du livre, le temps dans lequel nous vivons, notre réception du livre en sera influencée.

L'artiste qui va à la rencontre du miroir, c'est la rencontre avec son reflet qu'il convoque par la même action, la rencontre d'une de ses facettes. Le livre-miroir, est cet objet intime à l'artiste qui a des fonctions extimes. C'est une ouverture vers l'extérieur, un partage social.

Les spectateur·ices face à ce genre de livre ressentent ce je-ne-sais-quoi⁵⁶.

55 John BERGER, Voir le voir [1971], Paris, B42, 2014. Version TV : <https://pod.ac-normandie.fr/video/I1777-john-berger-1972-ways-of-seeing-14-vostfr/>

56 Vladimir JANKÉLEVITCH. archivesRC. (2020). Vladimir Jankélévitch en 1980, *philosophe du Je-ne-sais-quoi et du Presque-rien* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KUUGJfgMoj0>

FIG. 1





*Alors pourquoi ne pas en jouer en proposant au même moment, à l'achat du catalogue, sa maquette en blanc. p. 19.
Le bandeau c'était pour réunir les deux livres pour que ça fasse un seul objet mais qui reste à la fois dissocié. p. 23.*

FIG. 2



Liée par un fragile bandeau, les deux livres de même format ont la même mise en page pour la couverture. p. 18



...ce qui semblait être d'apparence deux identiques, n'est pas le catalogue et sa maquette en blanc mais en réalité, une maquette en blanc et ce qui semble être sa reproduction. p. 22.

FIG. 3





FIG. 4





Le livre s'ouvre et se ferme sur des pages de garde aux motifs d'une trame noir sur fond blanc. p. 25.

Simon Starling
THEREHERETHENTHERE

This book was published on the occasion of two exhibitions by Simon Starling: 'THEREHERETHENTHERE (Œuvres 1997–2009)', held at the MAC/VAL from 18 September to 27 December 2009, and 'THEREHERETHENTHERE (La Source)', held at the Parc Saint Léger from 20 September to 20 December 2009.

Published in the context of the exhibition 'THEREHERETHENTHERE' at the MAC/VAL, Paris, 18 September to 27 December 2009. Printed in France. © Simon Starling.

FIG. 6





Les œuvres citées dans ce texte sont reproduites à travers d'autres catalogues ou d'autres livres. Alors une recherche iconographique a été faite pour retrouver ces pièces plus anciennes dans ces anciens livres dans le but de reproduire la page où sont reproduites ces œuvres. p. 24.

FIG. 7



Proceedings of the 10th
International Conference
on Art and Design

Volume 10
Page 1000
© 2010
A. M. K. K.



...et des scans de pages de livres. Reproduite à échelle 1:1 s'opère alors un recadrage par le format de la page, nous faisant oublier quelques fois que nous regardons l'image d'un livre reproduit. p. 24.

FIG. 8



When making a journey, not by a material or object, but
the viewer: not the journey from the mouth of the Ache to
the sea, or the other way. The day in Poland, made by the artist
of the wheel of his Fiat 120 when he drove to the Italian firm's
suburban production centre, had the movement from one book
of the history to another.

181
Viewed in London, captured
in a black and white photograph
with the aid of a camera
Piero Manzoni's 'L'Espresso' (1967)
see p. 107 and 108

It's the same as having 'THERE-HERE-THERE', starting
his chosen to present the same piece twice, but in two different
configurations. This is Leo Manaster's essay (2000) - two
thematic articles, one of them containing all the publications
produced in connection with his own seminars since 1965,
and the other, less so of the same way of the 'durations' - the
dark paper - from the same 'This piece, which will develop
as and when two publications come out, confirm the status of
its language as something that is a little more than arbitrary.
Placed under glass, the material passage becomes the right

182
Viewed in London, captured
in a black and white photograph
with the aid of a camera
Piero Manzoni's 'L'Espresso' (1967)
see p. 107 and 108

Manzoni, P. (1967) 'L'Espresso' (1967)
Manzoni, P. (1967) 'L'Espresso' (1967)

FIG. 9



It is true that holding the catalogue is often a vital complement to seeing Siering's exhibitions. Here we acknowledge the crucial role of publications in his work by mounting it among the exhibited objects. The catalogue is often the material of the history that animates the work. This notion becomes reversed in *Let's Stop Here as Usual*, where the work opens up the history of the catalogue. *Arca*, in 2001, with *CRACKING IT* Siering marks the occasion of the catalogue documenting the work the history of the work itself. This was an installation featuring the machines and tools used for printing, as well as grids of printed pages, waiting to be assembled into a publication which, without any text, traces a journey to a dilapidated catalogue in Chicago, *Arca*, that has been converted into a television studio and the printing works that processed the images for the catalogue in question.¹⁴ Once again, self-reflexively evokes travel. When *Let's Stop Here as Usual*, a textual action, materials, and practice, is performed, the publication's role is indeed reduced to

¹⁴ The artist himself prepared the printed material. The *Arca* catalogue is a 1990s-era publication. ¹⁵ This work documents the history of the 1960s and 1970s. ¹⁶ *Arca*, 1990. *Arca* is a 1990s-era publication. ¹⁷ *Arca*, 1990. ¹⁸ *Arca*, 1990. ¹⁹ *Arca*, 1990. ²⁰ *Arca*, 1990. ²¹ *Arca*, 1990. ²² *Arca*, 1990. ²³ *Arca*, 1990. ²⁴ *Arca*, 1990. ²⁵ *Arca*, 1990. ²⁶ *Arca*, 1990. ²⁷ *Arca*, 1990. ²⁸ *Arca*, 1990. ²⁹ *Arca*, 1990. ³⁰ *Arca*, 1990. ³¹ *Arca*, 1990. ³² *Arca*, 1990. ³³ *Arca*, 1990. ³⁴ *Arca*, 1990. ³⁵ *Arca*, 1990. ³⁶ *Arca*, 1990. ³⁷ *Arca*, 1990. ³⁸ *Arca*, 1990. ³⁹ *Arca*, 1990. ⁴⁰ *Arca*, 1990. ⁴¹ *Arca*, 1990. ⁴² *Arca*, 1990. ⁴³ *Arca*, 1990. ⁴⁴ *Arca*, 1990. ⁴⁵ *Arca*, 1990. ⁴⁶ *Arca*, 1990. ⁴⁷ *Arca*, 1990. ⁴⁸ *Arca*, 1990. ⁴⁹ *Arca*, 1990. ⁵⁰ *Arca*, 1990. ⁵¹ *Arca*, 1990. ⁵² *Arca*, 1990. ⁵³ *Arca*, 1990. ⁵⁴ *Arca*, 1990. ⁵⁵ *Arca*, 1990. ⁵⁶ *Arca*, 1990. ⁵⁷ *Arca*, 1990. ⁵⁸ *Arca*, 1990. ⁵⁹ *Arca*, 1990. ⁶⁰ *Arca*, 1990.

FIG. 10





FIG. 11





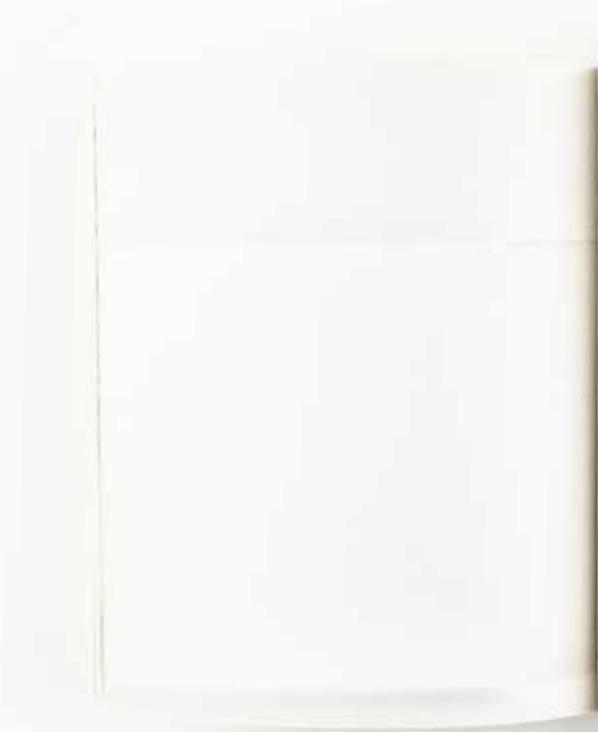
FIG. 12





Les Maquettes en blanc (1995-2009) était également une sorte de rétrospective, car c'est la première fois que Simon Starling les montrait exhaustivement. p. 19.

FIG. 13



Au Plan Saint-Léger, elle fonctionne complètement autrement. J'ai une copie d'été d'une pièce à la fois identique et différente.

SS: Et je n'ai pas fait les mêmes choix pour ce qui est présenté dans les vitrines. C'est un peu différent, avec un rappel de ce qui est au premier plan au Plan Saint-Léger, ou l'expansion même autour de la création, d'images, des techniques d'impression, de l'image photographique. Avec le choix des livres, c'est fait en fonction de ces livres. Comme vous l'avait dit, il s'agit d'un ingénieur nouveau. On l'a vu dans le catalogue pour voir ce que ça donne.

FL: Oui, mais dans ce cas, cela fait vraiment partie de la nature de la pièce.

SS: Oui.

FL: Les autres pièces nous sont bien sûr liées à un contexte spécifique, qui peut changer leur signification.

SS: Elles ont quand même une part de 50/50.

FL: Tandis que cette pièce ne peut être qu'événement, à plusieurs niveaux différents.

SS: Et grandeur à mesurer.

FL: Et l'esprit... 1994.

SS: Moi aussi.

FL: C'est un peu le permis d'un moment, d'un instant.

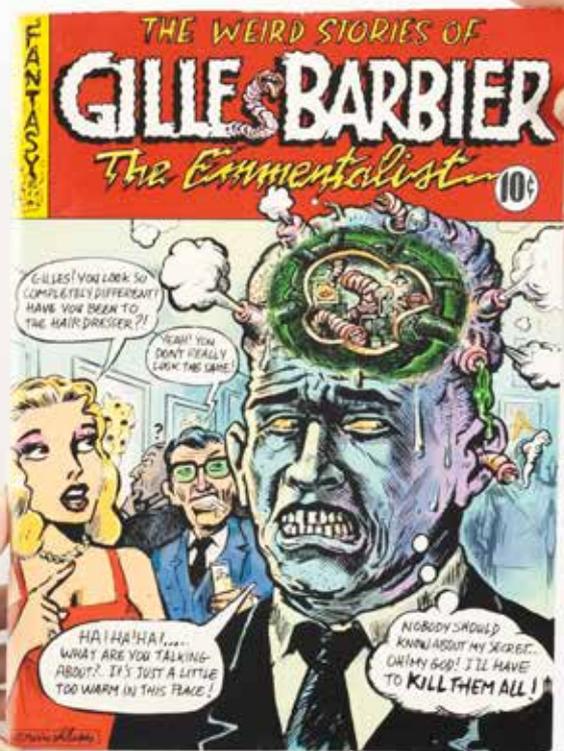
SS: Il faut qu'elle s'arrête quelque part, mais oui, c'est un bon lieu de voir les choses.

FL: Pourquoi nous élargir la circulation de public, dans les deux expositions ? Tout à fait différentes elles sont toutes deux pensées sur le mode de la boucle, avec, à Pougues-les-Français, une utilisation très spécifique de l'architecture pour créer un point de vue, au sens paysage de terme.

SS: Oui, pour les grandes expositions, j'essaie de réfléchir soigneusement sur déplacements du spectateur dans l'espace. La circulation est chaque fois différente. Il s'agit souvent d'être dans des espaces qui fonctionnent presque comme des circuits, avec une progression linéaire d'un endroit à l'autre, par exemple à la Villa Arson à Nice, avec cette enfouie de salles sur plusieurs niveaux. J'ai aimé y exposer. On repense à ce lieu

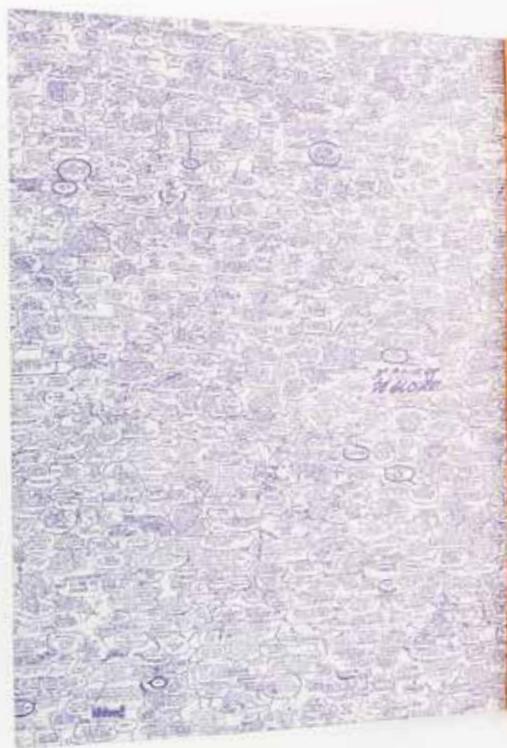
FIG. 14





Le-la lecteur-ice est invité-e à découvrir l'artiste Gilles Barbier par sa caricature The Emmmentalist. Cette âme s'incarne dans le personnage dessiné par l'illustrateur Winshluss, dont il signera l'entrée et la sortie du livre. p. 31. Personnification de l'artiste Gilles Barbier... p. 32.

FIG. 15

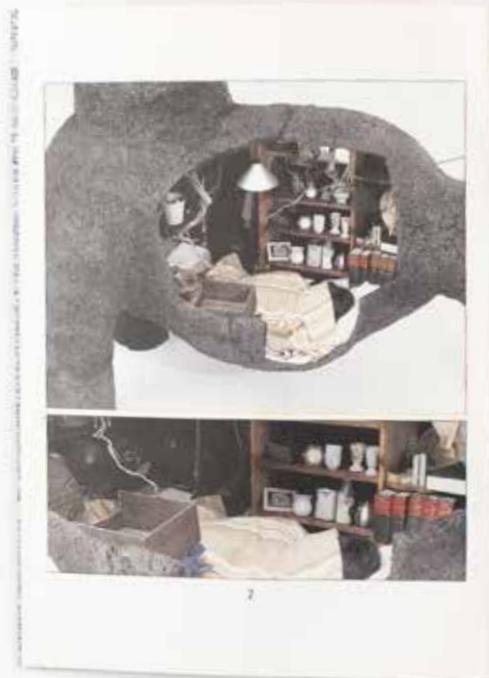




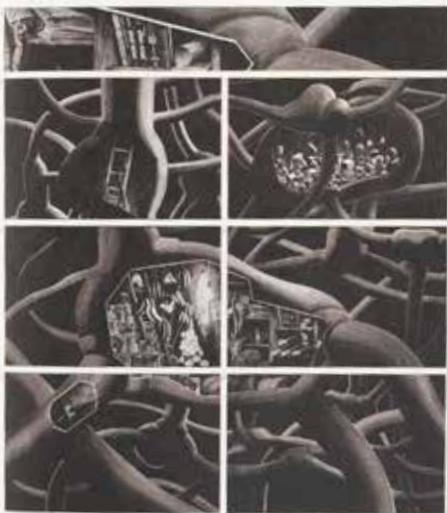
Cet intérêt pour les bulles et les trous, se retrouve également sur les pages de garde saturées de bulles, l'une est un détails d'œuvre de l'artiste, en regard, l'autre est une version non colorisée de la couverture dessinée par Winshluss. La proximité esthétique de ces deux pages nous ferait passer à côté de leur autorité distincte. p. 30.



FIG. 17



...le choix de les mettre au format d'une petite vignette est discutable. p. 32
Un cadrage resserré nous rapproche, dévoilant de plus en plus l'intérieur de cette sculpture, et donc ces détails. p. 31



Puis subitement le-la lecteur-ice plonge d'un univers graphique différent par un changement de traitement graphique de l'image. p. 31

FIG. 18



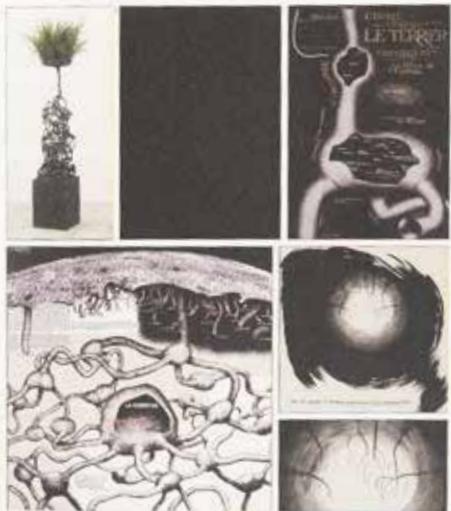


FIG. 19



Pour relier textes et images, le·la lecteur·rice s'implique dans une manipulation du livre, alternant intérieur et extérieur en tournant les pages. p. 35.



FIG. 20



Pour relier textes et images, le·la lecteur·ice s'implique dans une manipulation du livre, alternant intérieur et extérieur en tournant les pages. p. 35.

FIG. 21





Le-la lecteur-ice est invité-e à découvrir l'artiste Gilles Barbier par sa caricature The Emmentaler. Cette âme s'incarne dans le personnage dessiné par l'illustrateur Winshluss, dont il signera l'entrée et la sortie du livre. p. 29.

FIG. 23





DANS LE TRAVAIL EN LIBRE

Admission que l'homme s'agit de se livrer à un travail...
de l'homme s'agit de se livrer à un travail...
de l'homme s'agit de se livrer à un travail...

Admission que l'homme s'agit de se livrer à un travail...
de l'homme s'agit de se livrer à un travail...
de l'homme s'agit de se livrer à un travail...

Admission que l'homme s'agit de se livrer à un travail...
de l'homme s'agit de se livrer à un travail...
de l'homme s'agit de se livrer à un travail...

Admission que l'homme s'agit de se livrer à un travail...
de l'homme s'agit de se livrer à un travail...
de l'homme s'agit de se livrer à un travail...

Admission que l'homme s'agit de se livrer à un travail...
de l'homme s'agit de se livrer à un travail...
de l'homme s'agit de se livrer à un travail...

Admission que l'homme s'agit de se livrer à un travail...
de l'homme s'agit de se livrer à un travail...
de l'homme s'agit de se livrer à un travail...

Ce livre peut être vu comme un tout. Le choix d'un emballage plastique qui scelle le livre, et le positionnement du traditionnel texte d'analyse critique sur cette enveloppe sollicite des questionnements temporels de son statut. p. 44.

FIG. 24



... un livre à l'architecture apparente. Une couverture rigide de carton gris reliée par une spirale noire. La première de couverture se distingue par sa teinte noire où apparaît une discrète lettre « a ». p. 41.

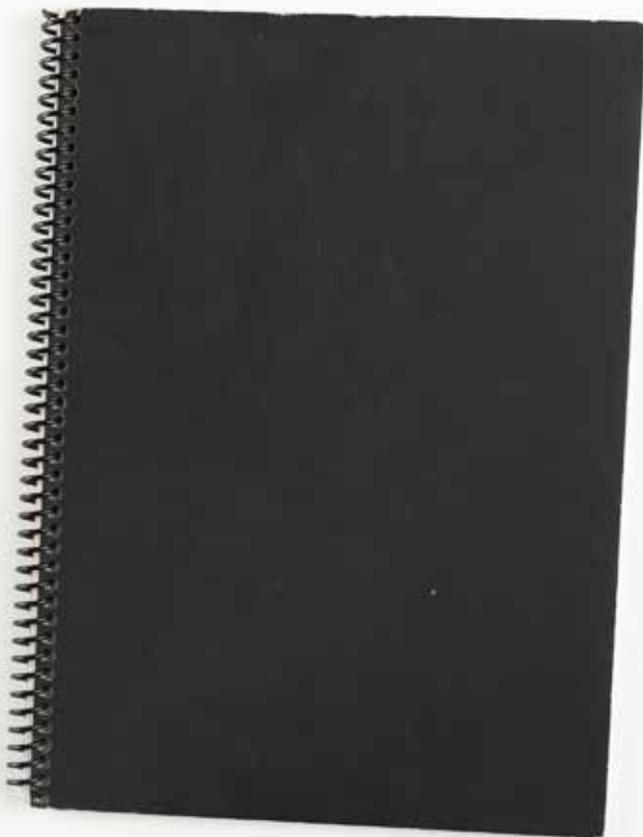


FIG. 25



Ramasser une mouche bleue desséchée du type *Calliphora vicina* dont l'abdomen est bleu clair métallisé avec des marques noires. L'épingler au mur avec deux pointes argentées à tête ronde. Ne pas les tordre ■

de Eine getrocknete, blaue Fliege des Typs *Calliphora vicina* nehmen, deren Unterleib hellblau metallisch ist, mit schwarzen Markierungen. Die Fliege mit zwei silbernen Stecknadeln an die Wand stechen. Die Nadeln nicht verbiegen ■

en Pick up a blue dried out *Calliphora vicina* fly of which belly is light metallic blue with black marks. Hang it to the wall with two silver round headed pins. Do not twist the pins ■

FIG. 26



Choisir un bloc de roche calcaire/rocaïlle de couleur grise, façonnée par les eaux de ruissellement, percée en de multiples endroits et couverte de mousse et de lichen. Environ 500 kg. Obstruer avec de l'argile une cavité au sommet de la roche. Couler du plomb en fusion dans la cavité. Faire basculer et répéter l'opération. Encore ■

de Einen grauen Felsblock aus Kalkstein suchen, der vom Wasser geformt wurde, durchlöchert und mit Moos und Flechten bedeckt ist. Ungefähr 500 kg schwer. Eine der oberen Aushöhlungen mit *Ton/Lehm* verschließen. Flüssiges Blei in die Aushöhlung gießen. Umdrehen und den Vorgang wiederholen. Nocheinmal ■

en Select a block of limestone/loose stones of grey color, shaped by run-off water, with multiple holes and covered with moss and lichen. Approximately 500 kg. Block a cavity at the top of the rock with some clay. Pour some lead in fusion into the cavity. Turn over and repeat the operation. Again ■

FIG. 27



Un exemplaire du présent ouvrage. Un carton d'invitation de l'exposition. Déchirer le carton d'invitation en autant de morceaux qu'il y a de pièces présentées dans l'exposition et dont les protocoles figurent dans cet ouvrage. Utiliser les morceaux du carton comme marque pages, dont le placement au sein du livre correspond aux notices des œuvres exposées. Installer le livre dans le lieu d'exposition selon un *display* laissé à la libre appréciation de l'artiste, du commissaire ou du collectionneur ■

de Ein Exemplar des vorliegenden Buches. Eine Einladung zur Ausstellung. Die Einladung in so viele Stücke zerreißen, wie es Arbeiten in dieser Ausstellung gibt und von denen die Protokolle in diesem Buch zu finden sind. Die Schnipsel der Einladung als Leseseiten benutzen. Sie so im Buch platzieren, dass sich bei jeder Anleitung der ausgestellten Werke ein Schnipsel befindet. Das Buch in der Ausstellung zeigen, frei nach dem Wunsch des Künstlers, des Kurators oder des Kunstsammlers ■

en A copy of this book. A flyer of the exhibition. Tear the flyer of the exhibition up in as many pieces as there are works shown in the exhibition and of which protocols are mentioned in the book. Use the pieces of the flyer of the exhibition as bookmarks, put at the pages of the book corresponding to the instructions of the exhibited works. Display the book in the exhibition space, according to the wish of the artist, curator or collector ■

FIG. 28



FIG. 29



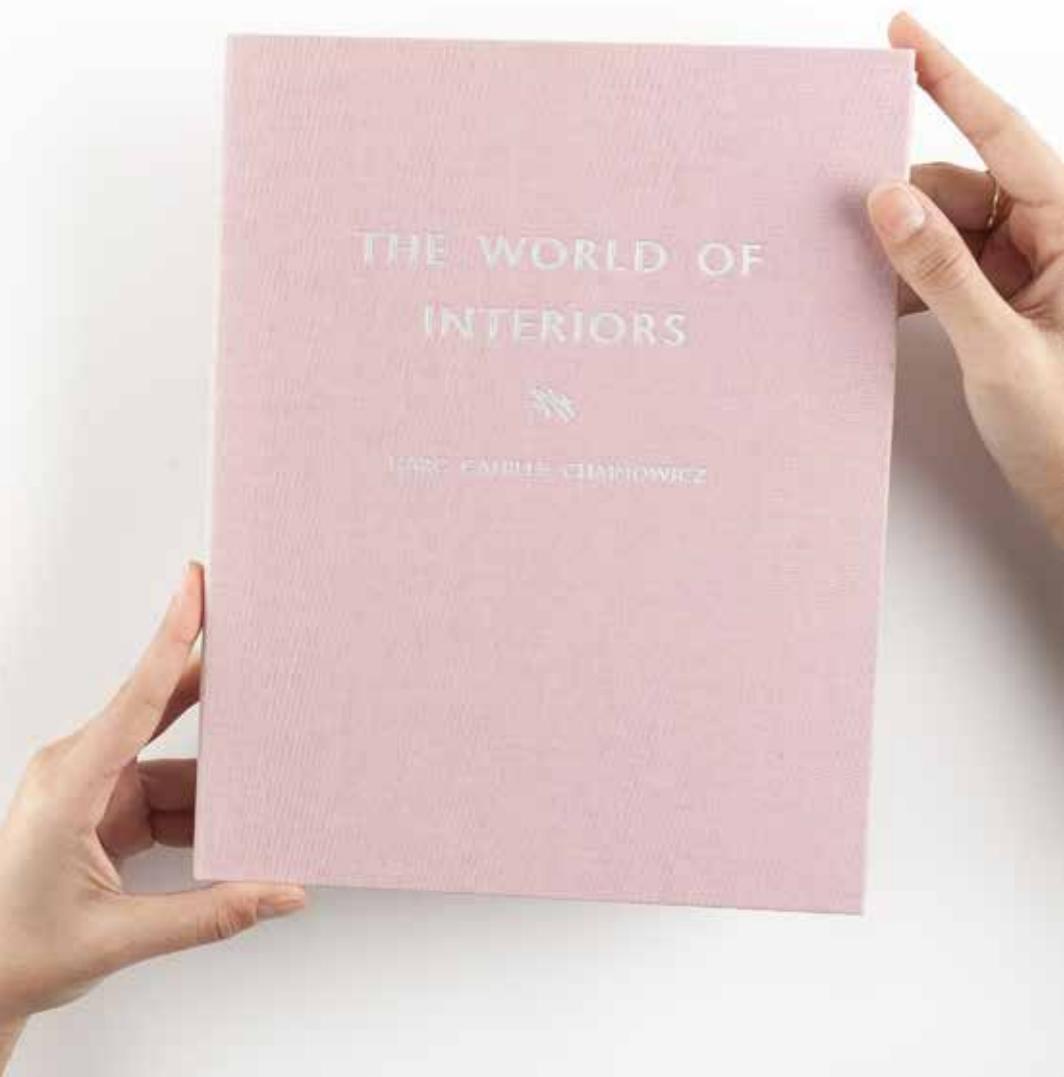
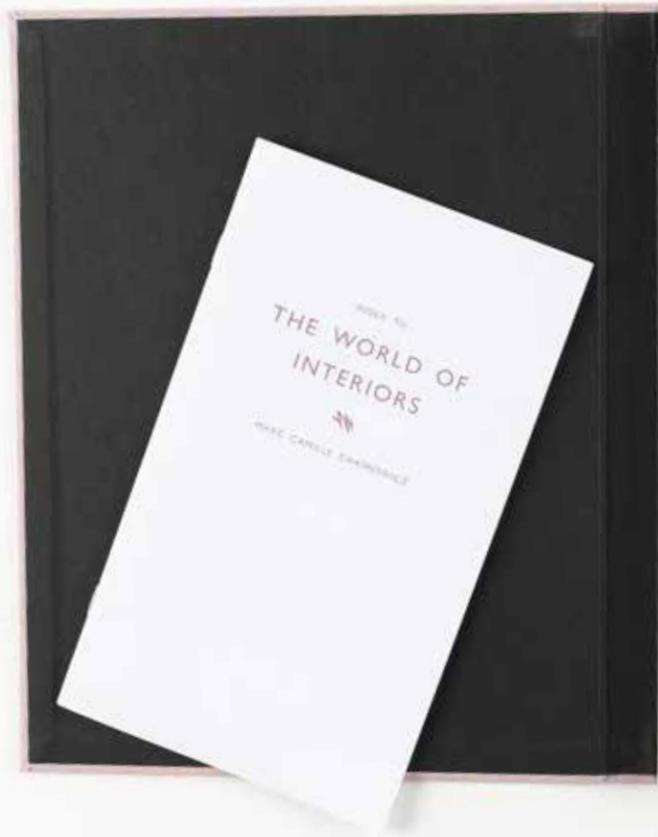


FIG. 31



THE WORLD OF
INTERIORS



Ce genre de livre d'artiste copie de l'édition The World of Interiors se complète par un livret agrafé disponible lors de l'exposition. Cet index est comme une partition pour décoder le livre. p. 155.

FIG. 32



PREFACE

It remains to be seening progress of driving through the department
area which actually offers an opportunity (perhaps of the size of the room, the
negative study affords in a general sense) of social investment.

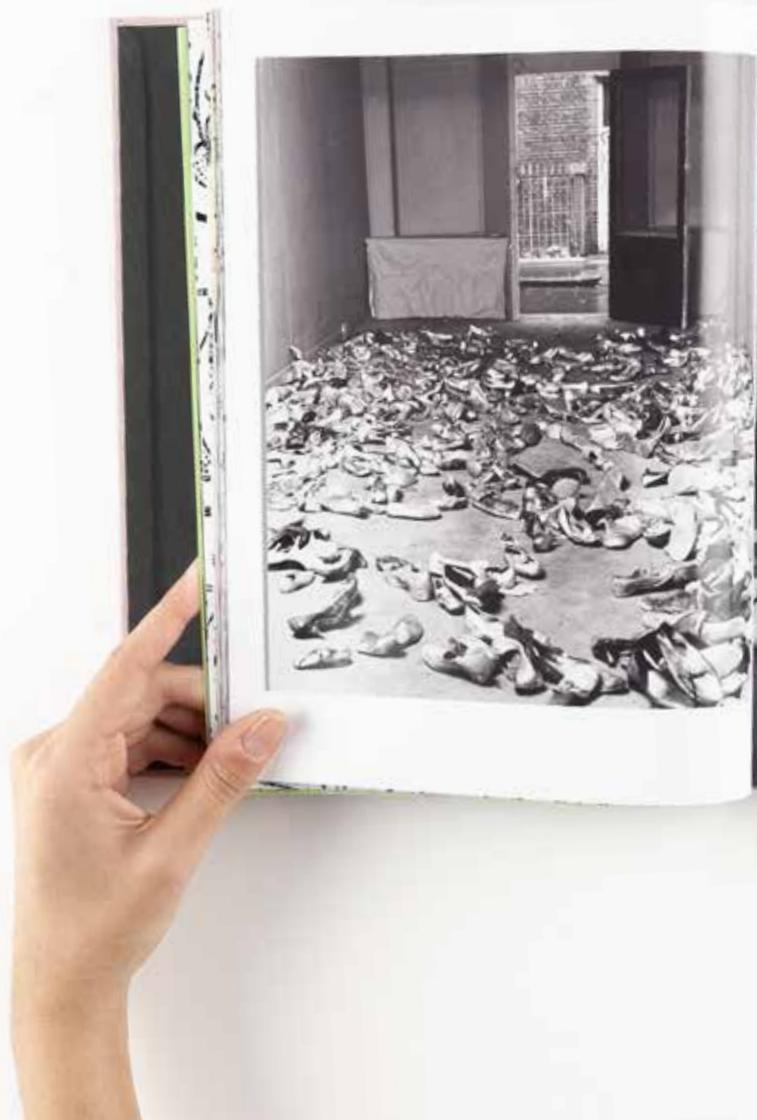
The very act of practice exists as an in-pulsional part of our work. Some-
times to work, whether involving time and helping movement – we are both
held together by some major and eventually shown in the global possibility
of discussing a picture of bad luck and our social decision about.

In essence, we were designed to provide the different aspects
related in the field of practice as a variety of activities. The act
which affords the work practice as a strategy of change (the day-
to-day and then to eventually become possible future) – it would be possible
and the reader the books to project themselves into a range of types of
social relations.

The experience of this of practice books would be to help the reader
to it as though there are not only an extension of their work or right to
some future, possible might.

— Max Corbin (Commentary), 2007

FIG. 33

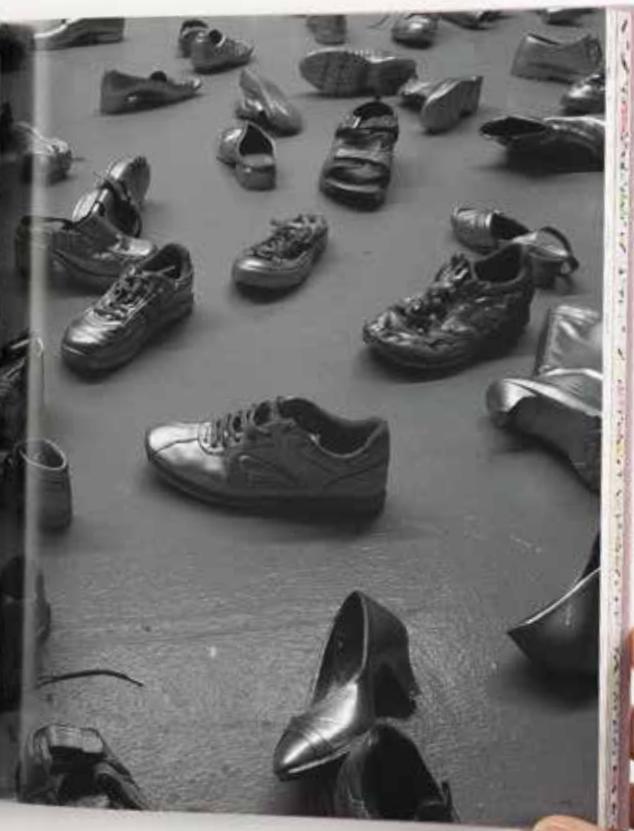




Une photographie pleine page peut se retrouver au sein d'un collage dans une photographie d'exposition. p. 154.

FIG. 34





La répétition développe des stimulus visuels qui s'entrecroisent lors de notre lecture. « Si l'effet de miroir provoque une déconstruction mentale dénonçant les présupposés, il lave le regard et prédispose la pensée à remettre en question la contemplation. » Ainsi les séquences plus longues participent à cette prise de conscience. p155.

FIG. 35





*Ce jeu de mise en abîme se retrouve également orchestré différemment. p. 154.
Une photographie pleine page peut se retrouver au sein d'un collage
dans une photographie d'exposition. p. 154.*

FIG. 36



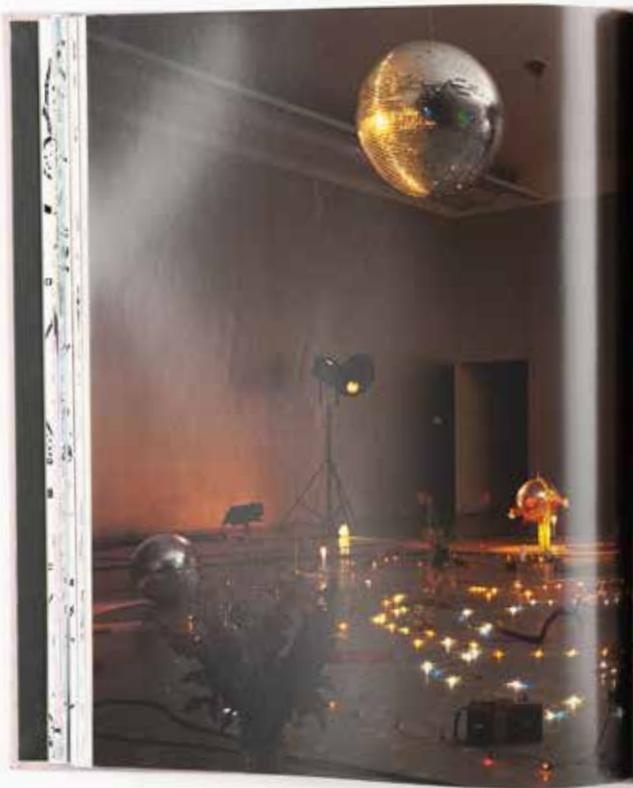


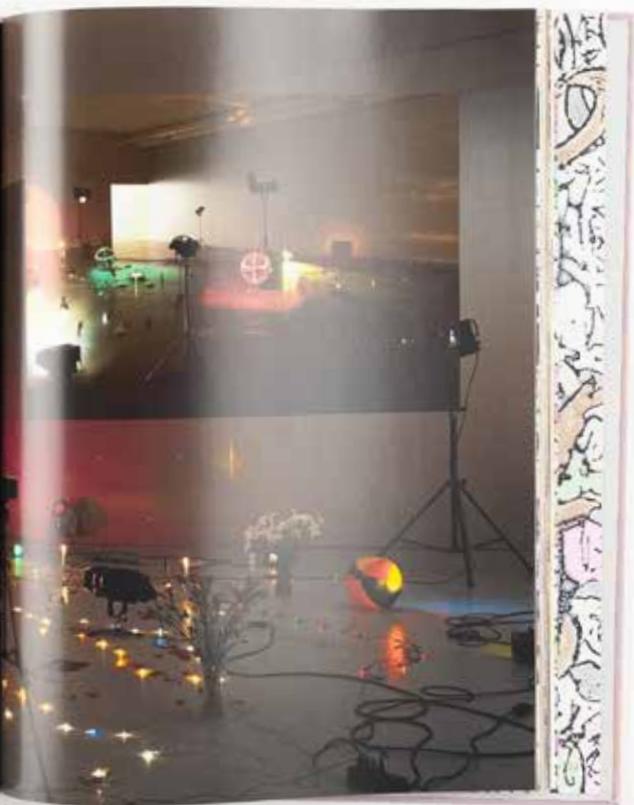
...on observe des collages d'images de vue d'exposition sur une autre image que l'artiste a substituée. p. 153.

FIG. 37



FIG. 38





Il a donc été ajouté dans l'iconographie des photographies d'œuvres, certaines... d'autres dans l'exposition rétrospective.
p. 153.



La nouvelle iconographie de la publication est d'une riche diversité notamment des dessins, interventions peintes de l'artiste, photographies d'origines du magazine. p. 153.

FIG. 40



Once upon a time

there was a
pond skater that
lived alone on
the shining blue
surface of a pool.

A detailed black and white line drawing of a pond skater insect, showing its long, thin legs and its distinctive orange-brown body. The insect is positioned as if it is walking on the surface of the water, with its legs splayed out.

Like all those of his species, this animal is known for being able to walk on water but not being able to dive, because its body is not dense enough to break the tension of the surface. Stuck with this powerlessness, all the pond skater could do was dream about going underwater and taking a closer look at the objects at the bottom. He imagined what it would be like to touch them, to understand through touch the totality of their form, which seemed distorted by the depth and the transparency of the water. After years and years of trying to dive and not succeeding, he resigned himself to his fate and inhabited the surface, sliding in the company of his mute reflection.

Sometimes he found entertainment in looking at the sky lying on his back on the floor of water – he wondered about the meaning behind those dots shining in the sky, way above the clouds. Watching the seasons pass was his way of overcoming boredom. Although he did not send out any sort of invitation, he was sometimes visited by bees and wasps, the tourists of his pool. They would make deafening incomprehensible noise, so all he wished for was colder weather, for the next season when they would go back to their nests and leave him be. Come autumn, leaves would dry up and fall from the closest trees and end up on his floor and stain it with their ochre tones. But dead leaves were not great company. Come winter it always seemed odd how the water of the pool ended up green, almost the same colour as the frogs lining up on the poolside with whom he refused to talk because

The Pond Skater



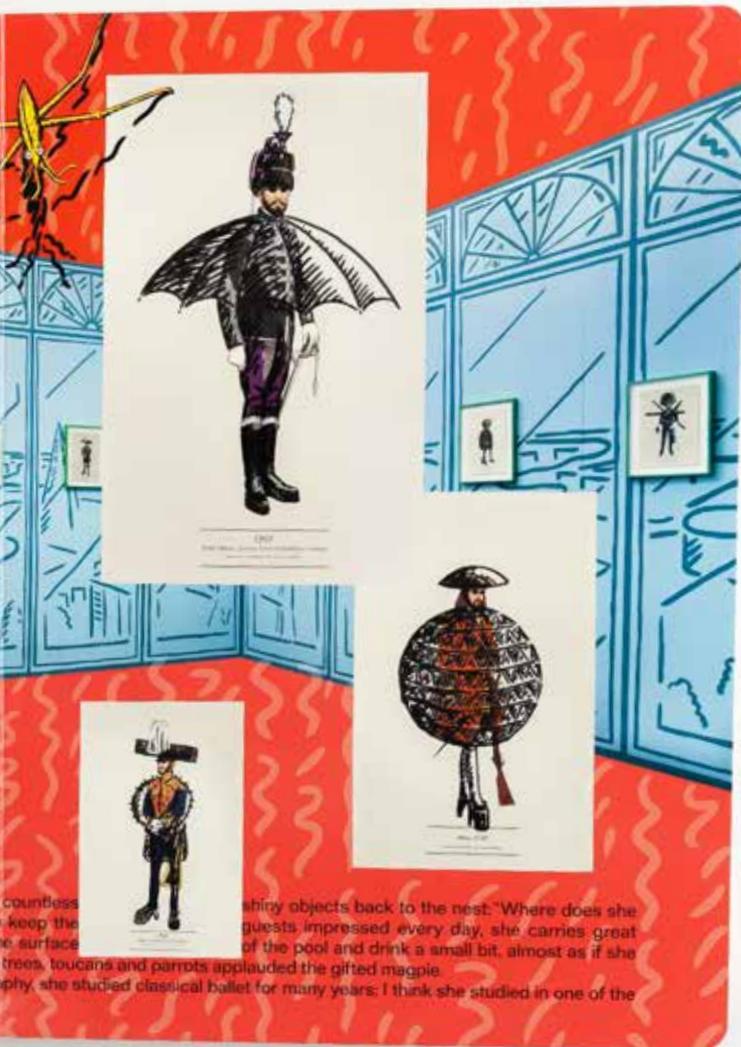
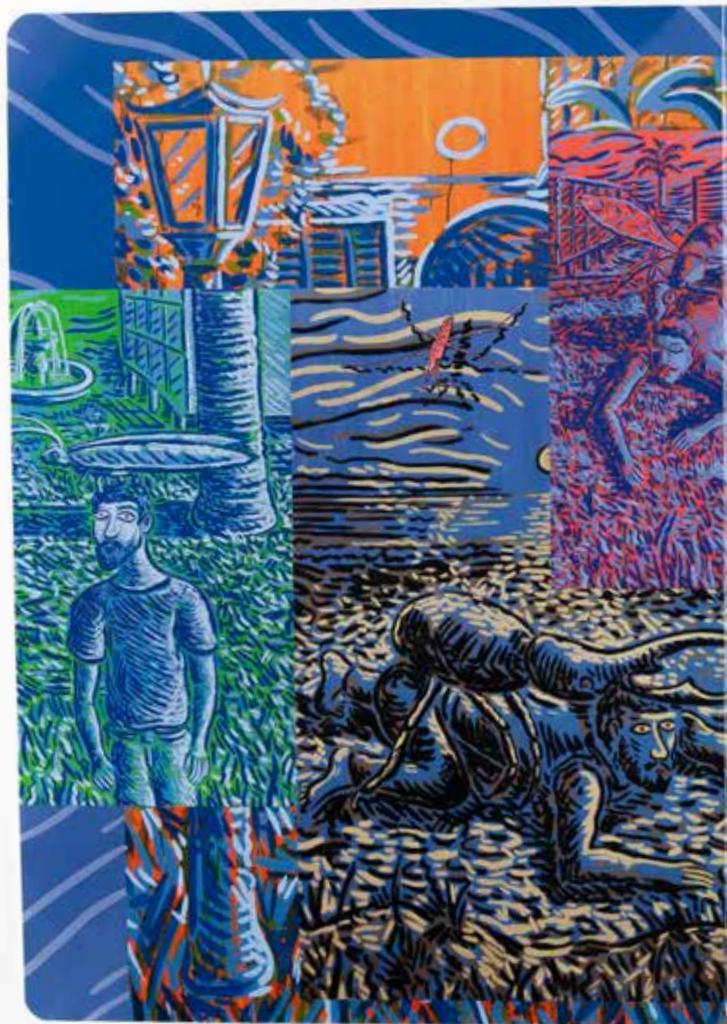


FIG. 43





FIG. 44



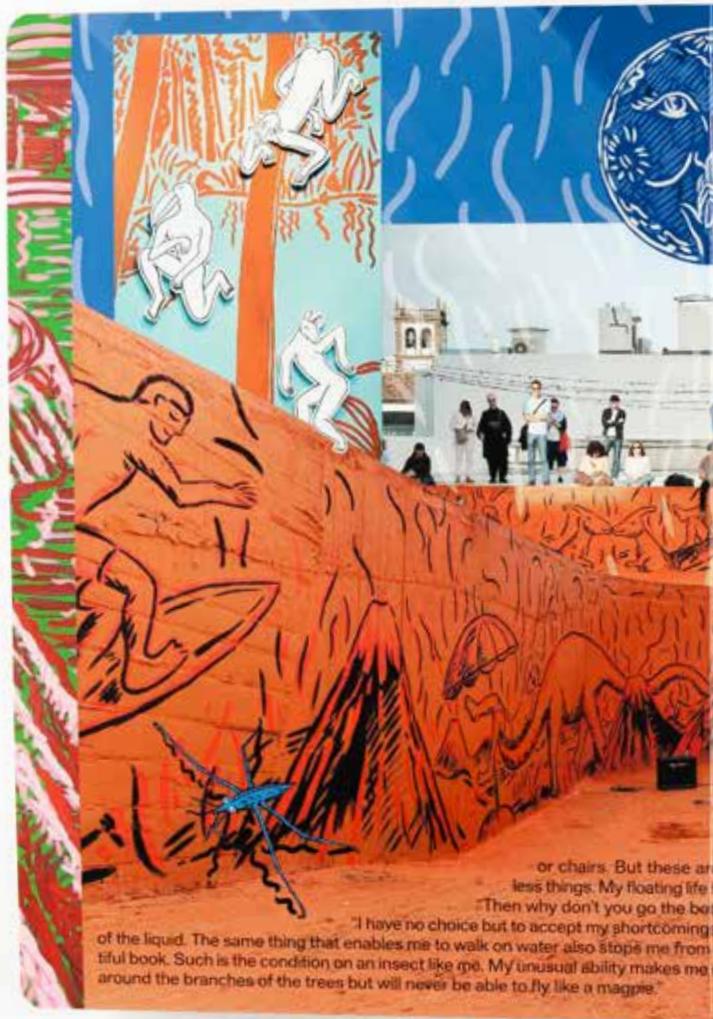


and the
blue back
ground. I was in a daze, and almost
as if by magic, the golden cover of
the book also glowed away the batrachian
tall tales who suffered from the joy caused
by something so pompous and sophisticated.
But then, on a sunny spring day, a coral snake
came from a branch of a tree and got closer
to the pond skater.

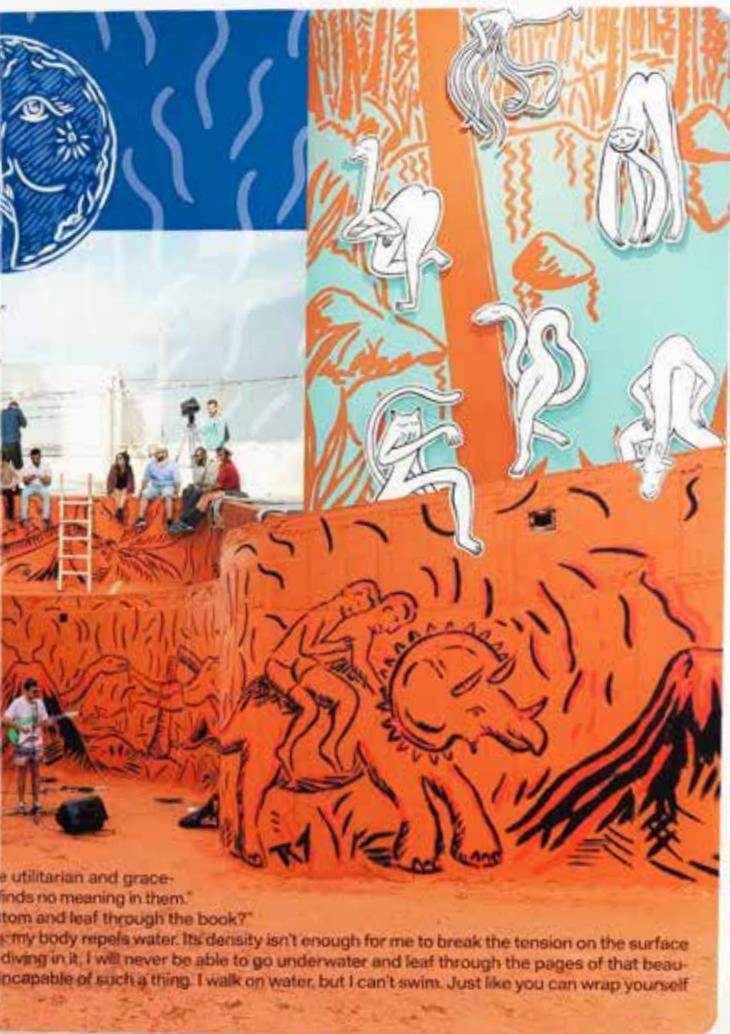
"Hello! I was bringing there, and I couldn't help
but notice you. All you do is stand there and look. Why do you keep on
looking at the book sleeping at the bottom of the pool?" asked the snake.

"It's because of the way it shines. I would also love to own things made of gold
and silver like those the magpie carries around all day to impress my neigh-
bours. But all I can do is collect dry leaves that at best serve as umbrellas

FIG. 45



...or chairs. But these are
less things. My floating life
Then why don't you go the
"I have no choice but to accept my shortcomings
of the liquid. The same thing that enables me to walk on water also stops me from
tiful book. Such is the condition on an insect like me. My unusual ability makes me
around the branches of the trees but will never be able to fly like a magpie."

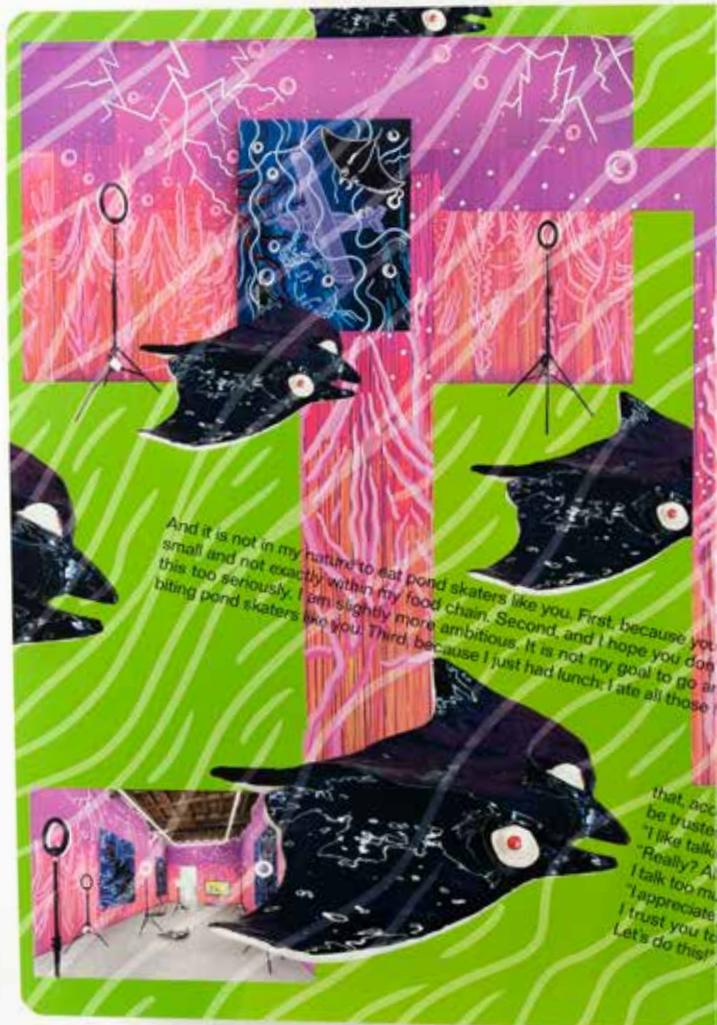


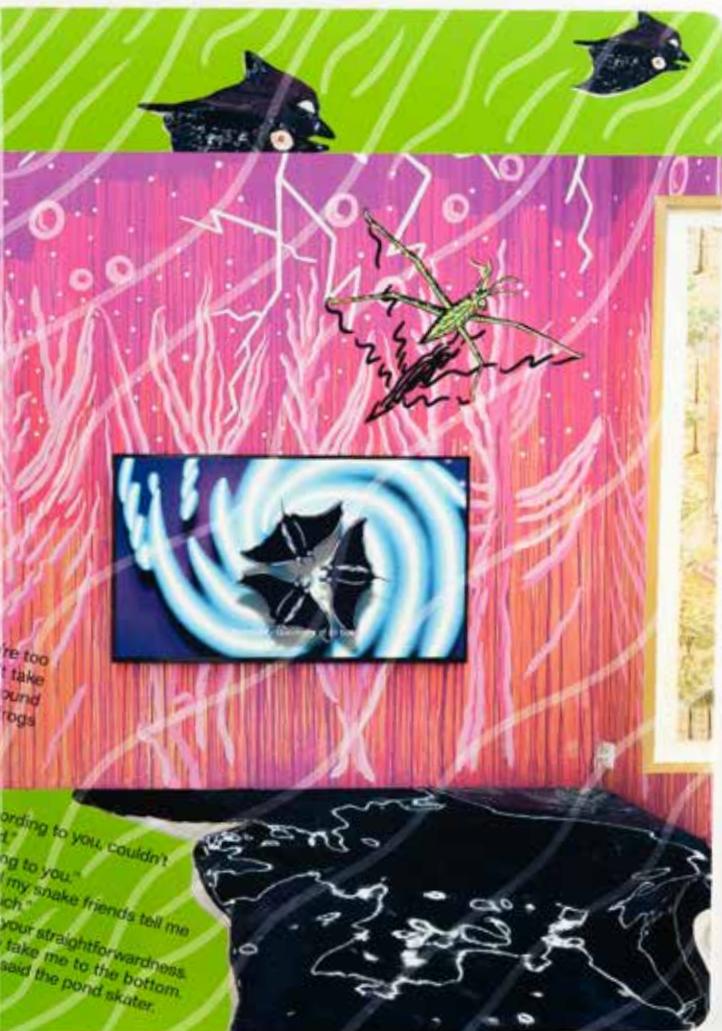
the utilitarian and grace-
finds no meaning in them."

tom and leaf through the book?"

my body repels water. Its density isn't enough for me to break the tension on the surface
diving in it, I will never be able to go underwater and leaf through the pages of that beau-
ncapable of such a thing. I walk on water, but I can't swim. Just like you can wrap yourself

FIG. 46







before their eyes. They saw figures of r
Gibraltar, of animals skating on a lake, wi
ing, glass pavilions flying with figures insi
a special occasion. They saw gigantic car
sters playing tennis, a prince with t
exploding once in a while and discl
that couldn't kiss without hurting
vampires who accidentally turn
insects travelling on the bac
for better lives, strange for
systems, a tragic romance
adventures of a confused
who never go to sleep, a
a planet very far away,
and the impossible tra
flying fish in the ocean

Once upon a t
lived alone on

Like all those
known for being
being able to drive
enough to drive
back with this
skater with this
water could do was
water and taking it
the bottom. He
to reach them, to
safety of their hearts.
by the depth and the
After years and years
succeeding. He
inhabited the surface, al
his more reflection.

Sometimes he found
at the sky flying on
water—he wondered
lived there, dots sh
the clouds. Watch
was of overcast
not want out any
lines visited by
his post. They
or swelter, for the
go back to their
crown, leaves w
with their white
great company.
around the water
the possible, with
cause he knew
kind. But it was
came flying over
while singing out
Here I go, here I
to (sing) jewels to
Everyone for sure
I'm the richest, I'm
the best!

Ce choix se retrouve par la réalisation d'un livret annexe avec l'index des œuvres reproduites.
Ce livret contient également un entretien avec l'artiste composant le matériel analytique de sa pratique. p.169.

Fast Lovers Make
The Pond Skater

...time there was a pond skater that
...the change the surface of a pond.

...of his species, this animal is
...able to walk on water but not
...because its body is not dense
...enough, it is not dense
...enough to sink, all the pond
...skaters look at the insects at
...stand what it would be like
...to walk through such the
...viscosity of the water;
...they try to dive and but
...they fail to let him and
...suffice in the company of

...ment in looking
...on the floor of
...the oceanic be-
...haviors, was always
...though he did
...he was uncom-
...ing insects
...was odd, he
...er could
...er came
...er from the
...er the
...er one
...er one
...er one

Why the hell did it fall
in the middle of the pond?
Will anyone ever know?
I made myself such a fool.

Why the hell did it fall
in the middle of the pond?
Will anyone ever know?
I made myself such a fool.

And then the magpie was irritated once again,
because she was about to reverse the most im-
portant message in physics, and she had to put
on her best looks. She was a sister to those them

Here I go, Here I go
fitting gently to my seat,
I will put up such a show,
For my lovely jinkus pinks!

The pond skater watched the magpie fly over
him every day, taking countless shiny objects
back to the nest. "When does she find so much
stuff to keep the guests impressed every day,
she carries great wealth!" he thought. At times
the magpie would fly low, dance over the sur-
face of the pond and drink a small bit, almost as
if she wanted to drink her own reflection. From
the benches of the closest pubic trees, humans
and parrots applauded the gifted magpie.

"How can she do such things, these fine flights,
this beautiful choreography, she studied classi-
cal ballet for many years, I think she studied
in one of the best schools for magpies" they
assumed.

Faced with the sight of these movements, after
days of passion the female parrot would cover
their faces with their wings so no one could see
her. Everyone in the park continuously
would judge them for this sort of indirect inter-
species fancy.

Then came a day when, out of distraction to
secure confidence, the magpie accidentally
dropped a big shiny object she was carrying
into the pond. It was the shining object the pond
skater had her eye on. A frog with a glibber cover
it looked the actual magpie like a frog prince.
and its new friend was now the bottom of the
pond water's pond. After the incident, the mag-
pie's usual singing turned into a sort of eulogy,
well-learned as ever.

Why the hell did it fall
in the middle of the pond?
Will anyone ever know?
I made myself such a fool.

Why the hell did it fall
in the middle of the pond?
Will anyone ever know?
I made myself such a fool.

And then the magpie was irritated once again,
because she was about to reverse the most im-
portant message in physics, and she had to put
on her best looks. She was a sister to those them



Dissolution de l'exposition,
création d'un projet artistique.

The World of Interior, Marc Camille Chamorro, 2006, une conception graphique d'Urs Lehni et Lex Trüb.

Si Marcel Duchamp a renversé notre perception des objets du quotidien en détournant et questionnant leur statut par ses Ready-made, Marc Camille Chaimowicz joue avec notre place de spectateur-ice par l'ambiguïté de sa pratique qui oscille entre les champs du design et de l'installation artistique.

Ayant grandi au Royaume-Uni, Marc Camille Chaimowicz est dans les années 60, un jeune artiste désireux de reconnecter l'art avec la vie. Trop éloigné du réel à son goût, il rejette peinture et dessin. S'opposant aux revendications d'une autonomie de l'art, il se tourne vers les arts décoratifs.

Attiré par l'ambition de Robert Rauschenberg « *to work in the gap between life and art.* », les premiers décors de Marc Camille Chaimowicz dans lesquels il vit sont les espaces d'exposition. Il aménage également les entrées d'hôtels, les décore avec ses objets, y sert le thé pour les visiteurs sur fond musical. Il crée des environnements dans lesquels les visiteurs peuvent boire et converser à la différence des coutumes associées aux lieux d'exposition de l'art. Il va faire de sa vie une scène de théâtre. L'artiste aménage entre 1975 et 1979 son propre appartement d'Approach Road [FIG.37]. Mais trop peu subversive, il abandonne la performance quand celle-ci est identifiée comme une pratique officielle de l'art.

Au printemps 2006, l'artiste est invité par la directrice Heike Munder, à réaliser une exposition rétrospective au Migros Museum für gegenwartskunst à Zürich.

« *Around the time of the exhibition a feature on the artist's London apartment appeared in the April edition of The World of Interiors. This coincidence, together with*

the artist's unease about the fetishisation of the catalogue format, led to the idea of using that magazine edition as a template for an alternative artist's project. »⁵⁷

Au moment de l'exposition, un article sur l'apparement londonien de l'artiste a été publié dans l'édition d'avril de *The World of Interiors*. Cette coïncidence, ainsi que la gêne de l'artiste face à la fétichisation du format catalogue, ont conduit à l'idée d'utiliser cette édition du magazine comme modèle pour un projet d'artiste alternatif.

À première vue cette couverture rigide entoillée couleur parme n'a rien d'exceptionnel [FIG.30]. La titraille centrée émerge discrètement du fond uni grâce au marquage à chaud argenté. Le titre *The World of Interiors* nous rappelle vaguement ce magazine aperçu du coin de l'œil à un kiosque presse. Et pourtant, composé avec des caractères haut de casse sans sérif, ce titre surplombe le nom de l'artiste Marc Camille Chaimowicz. Bien que le format 21 × 26 cm nous accompagne sur l'idée d'une édition spéciale de ce magazine fondé à Londres en 1981 et publié par le groupe de presse américain Condé Nast, la paternité de cet ouvrage détenu par l'artiste Marc Camille Chaimowicz nous intrigue. L'esthétique caractéristique du magazine se dévoile à nous lorsqu'on ouvre le coffret [FIG.31]. Ce livre d'artiste est un leurre assumé, un projet artistique *in situ*.

Sur la base de l'édition d'avril de *The World of Interiors* et par un principe de collage, l'artiste, l'éditrice Heike Munder et les graphistes Urs Lehni et Lex Trüb recouvrent ce magazine à la manière d'un palimpseste.

La nouvelle iconographie de la publication est d'une riche diversité notamment des dessins, interventions peintes

de l'artiste, photographies d'origines du magazine [FIG.39]. Il est intéressant d'observer que cette publication, en parallèle d'être un projet artistique issu d'un malaise de l'artiste, a la fonction de documenter l'exposition rétrospective. Dans l'iconographie, il a ainsi été ajouté des photographies d'œuvres, certaines dans un espace d'exposition antérieur [FIG.37], d'autres dans l'exposition rétrospective au Migros Museum für gegenwartskunst à Zürich. [FIG.38].

L'œuvre de Marc Camille Chaimowicz s'illustre indifféremment dans sa pratique : il combine depuis plus de cinquante ans la sculpture, la performance, l'installation, l'architecture, la peinture, la vidéo, la photographie, le design et s'associe à tous les savoir-faire de la mode, du textile, de la décoration. Ainsi, par la sélection iconographique, par toute ces images graphiques – les représentations d'anciennes expositions, les représentations d'anciens livres d'artistes, la présentation d'une copie détournée du magazine *The World of Interior*, la présentation d'œuvres satellites à sa pratique ayant contribué à son univers – cette publication est une proposition de remédiation enrichie de la pratique artistique de Marc Camille Chaimowicz. Heike Munder la qualifie comme étant une « monographie rétrospective de référence prenant la forme d'un livre-ressource »⁵⁸.

En observant les différents types d'interventions réalisées sur le magazine initial pour concevoir la publication de Marc Camille Chaimowicz, on observe des collages d'images de vue d'exposition sur une autre image que l'artiste a substituée [FIG.36]. Les images dont il est question ici sont des images graphiques, des dessins ou des photographies.

58 Heike MUNDER. (2008). *The World of Interiors*. Marc Camille Chaimowicz, [En ligne]. <https://www.paris-art.com/the-world-of-interiors-marc-camille-chaimowicz/> (page consultée le 3 novembre 2023).

On peut relever le principe d'une mise en abîme [FIG.36]. Le fond est une photographie d'un papier peint dessiné par l'artiste. En son centre une photographie collée devient une fenêtre sur un espace d'exposition. Au sein de cet espace se distingue ce même papier peint dessiné par l'artiste. Nous sommes face à deux images d'un même motif de papier peint qui se répète à différentes échelles. Le fond est le papier peint à échelle 1:1 et la photographie de l'exposition le présente dans son environnement de monstration. « Si ce procédé [mise en abîme] est régulièrement utilisé par les artistes, on peut s'interroger plus précisément sur ce qu'il met en jeu. Ne manifeste-t-il pas souvent une préoccupation concernant la question de l'exposition elle-même? »⁵⁹

Ce jeu de mise en abîme se retrouve également orchestré différemment [FIG.35]. Ici pas de collage, la mise en abîme intervient directement par les choix de cadrage, de traitement d'image et de mise en scène de la photographie d'exposition. La photographie de l'exposition choisit de réfracter une photographie qui fait partie de l'installation. La configuration de la photographie dans la photographie d'exposition est rejouée. Cette mise en exposition permet une remise en question des spectateur-ices.

Les formes et images se répètent au fil de la séquence éditoriale. Une photographie pleine page [FIG.33], peut se retrouver au sein d'un collage dans une photographie d'exposition [FIG.35]. La répétition développe des stimulus visuels qui s'entrecroisent lors de notre lecture. « Si l'effet de miroir provoque une déconstruction mentale dénonçant les présupposés, il lave le regard et prédispose la pensée à remettre en

question la contemplation.»⁶⁰ Ainsi les séquences plus longues [FIG.33, FIG.34, FIG.35] participent à cette prise de conscience. Les lecteur·ices sortent de leur dérive contemplative et feignante qui s'opérait de page en page.

Ces collages d'image dans l'image, lorsque l'image est une photographie d'exposition se fond dans la mise en page et l'identité éditoriale d'un magazine. Les lecteur·ices n'ont pas connaissance du statut des images qu'ils·elles regardent. Le livre mélange les aperçus sur des espaces réels et des espaces fictionnels. Qu'est ce qui fait représentation d'œuvre? Ce qui semble être des compositions de show-rooms de décoration et des publicités ne sont que fiction. Les frontières se brouillent. Ce questionnement est soulevé au regard des œuvres de l'artiste. En fusionnant les qualités esthétiques et pratiques des objets, ces objets deviennent ambigus : les chaises peuvent devenir des sculptures et inversement les sculptures peuvent devenir des assises.

Les images n'existent jamais seules, mais au sein d'ensembles icono textuels. Les lecteur·ices sont invité·es à parcourir les commentaires et les digressions de l'artiste juxtaposés à l'iconographie [FIG.32]. «L'acte même d'achat nous permet de porter un jugement et, alors que nous dérivons de page en page, évitant probablement le texte et feignant le désintérêt... nous sommes à la fois captivés par certaines images et, inversement, attirés par le plaisir douteux de rejeter une pléthore de décisions de mauvais goût et de design médiocre...»⁶¹ Ce genre de livre d'artiste copie de l'édition *The World of Interiors* se complète par un livret agrafé disponible lors de l'exposition [FIG.31]. Cet index est comme une partition pour décoder le livre. On y retrouve

60 Ibid.

61 Marc Camille CHAIMOVICZ. «Preface», *The World of Interiors*, éd. Migros museum für gegenwartskunst, Zurich, 2008, p. 1.

les légendes des images qui nous informent sur les œuvres représentées dans le livre. Ce document permet d'identifier la nature des images que les lecteur·ices regardent.

Un engagement des lecteur·ices leur révèlent alors le caractère autoréflexif de cette publication. « Un livre peut aussi être une forme autonome, qui se suffit à elle-même, et contenir un texte qui accuse cette forme, qui en fasse partie intégrante : c'est là que commence le nouvel art de faire des livres. »⁶²

En se réappropriant le cadre éditorial de ce magazine pour créer un projet éditorial qui accompagne une exposition, ce livre est chargé de symbolisme. Le magazine consacré à la décoration d'intérieur, le Musée d'art contemporain Migros où a eu lieu l'exposition sont des entités représentatives, d'un côté du design, de l'autre l'art, que l'artiste fait dialoguer. Il n'est pas question d'un dialogue physique de ces deux sociétés mais d'une convergence des idées, des univers qu'elles convoquent.

La mise en page basée sur la maquette du magazine met les lecteur·ices dans une situation de lecture dont ils·elles connaissent les usages. En la déplaçant au registre du livre d'artiste, l'attention des lecteur·ices vient développer les questionnements liés à la pratique de l'artiste. La forme de la conception graphique fait moins sujet, rendant ainsi discret le rôle des graphistes.

Pourtant, l'artiste collabore avec les graphistes Urs Lehni et Lex Trüb pour convoquer des qualités de graphisme pur. Ils ramènent ce faux jumeaux de magazine dans un registre classique du beaux-livres en l'habillant d'un coffret [FIG.30].

Les graphistes ont également le rôle essentiel de

62 Ulises CARRION. « Ce qu'est un livre », *Le nouvel art de faire des livres*, re-éd. Heros Limite, Geneve, 2008, p. 33.

composer avec l'iconographie conséquente. Organiser le déroulé, créer des dynamiques visuelles, composer l'espace de la page et son intégration à la séquence éditoriale sont des qualités essentielles du de la graphiste. Tels des compositeurs, les graphistes agencent les images pour concevoir un ensemble cohérent et en adéquation avec l'expérience recherchée.

L'histoire de cette publication est une clef nécessaire à son inscription dans le champ du livre d'art. La reprise du magazine *The World of Interior*, la conception du livre entièrement basée sur sa maquette devient une apologie des statements de Marc Camille Chaimowicz. L'attaque en justice de Condé Nast sur les questions de droit d'auteurs, leur victoire au procès, ayant pour conséquence la mise au pilon de la publication, n'est qu'un regrettable reflet du combat de l'artiste. Si l'utilisation des chaises des designers Charles & Ray Eames au sein des scénographies de Marc Camille Chaimowicz est permise dans l'exposition, les formes références de *The World of Interior* ne sont pas admises au sein du livre. Ce fait nous rappelle que l'espace de l'exposition et l'espace du livre n'engagent pas les mêmes problématiques. Considérant le livre comme une alternative à l'exposition rétrospective⁶³, la publication de *The World of Interior* bien que parue à l'occasion d'une exposition traditionnelle au Migros museum für gegenwartskunst, par sa teneur d'un projet artistique en soit, son affiliation au genre du livre d'artiste se fait plus proche. « Si l'art du livre a été un instrument politique ou un moyen de réagir contre une série de défauts du système de l'art en place »⁶⁴, on y constate ici ses limites. Le livre, à grande capacité de diffusion, est censuré à l'instar de l'exposition d'un temps

63 Jérôme DUPEYRAT, « L'exposition des livres d'artistes, ou son impossibilité », *exPosition*, 10 mai 2016, <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles/dupeyrat-exposition-livres-artistes-ou-son-impossibilite/%20>. Consulté le 27 janvier 2021.

64 Kate LINKER, Jérôme GLICENSTEIN, Anne MØGLIN-DEL-CROIX. « Le livre d'artiste comme espace alternatif », 1980, *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008, p. 13.

limité, événement éphémère et moins accessible. Cependant, le livre ayant été imprimé et une partie des exemplaires vendus, l'histoire continue d'exister et est rendue pérenne par la conservation de ces exemplaires acquis par le public.

Mais la note de l'artiste, l'analyse de la commissaire d'exposition, l'index des œuvres, le colophon – éléments introduisant et contextualisant la publication – sont une médiation du contenu du projet artistique au sein du livre [FIG. 40]. Le livre n'est pas que la forme d'un projet artistique, il n'est pas complètement du genre des livres d'artistes. Ni catalogue, ni livre d'artiste, *The World of Interior* de Marc Camille Chaimowicz est sur le fil d'un genre entre-deux, ce fil du livre-miroir.

Déconstruire,
une nouvelle expérience.

The PondSkater, Luis Lázaro Matos, 2022, une conception graphique de Winfried Heininger.

Rolling Paper #4 Paris, Accident(s) book fair #2 Paris, Floating pages #2 Bâle, Mini VOLUMES Zurich, San Francisco Art book fair, Printed Matter's LA Art book fair, OffPrint Paris... le livre se tient à la verticale, reposant sur ces pages cartonnées, épaisses, entrouvertes. Un éventail de couleurs était ainsi déployé par ce grand livre à l'esthétique de ceux pour enfant. Sa dimension sculpturale déclenche chez le public une envie irrésistible de le prendre en main [FIG.41]. Comme en leur accordant un caprice, je leur tendais avec grand plaisir cet ouvrage, témoin de cette rencontre entre l'éditeur graphiste Winfried Heininger et l'artiste Luis Lázaro Matos.

Cette rencontre lors d'un dîner aux chandelles disposées sur une longue table disparate et bruyante. Winfried a simplement mentionné que c'était grâce à une fondation d'art contemporain comme Archivorum qu'il a fait la rencontre de Luis⁶⁵. Ces mêmes dîners où les fondations d'art invitent les divers acteurs du monde de l'art, un rallye mondain arrosé de grand cru. D'une diversité subjective, les intermédiaires, fondations et galeries font rencontrer leurs artistes protégés aux cercles d'amis collectionneurs. Les livres d'arts s'y échangent comme des cartes de visite. Vous pourrez après avoir salué l'imprimeur, programmé une exposition avec le musée d'art contemporain, trouvé l'éditeur qui co publiera votre prochain livre avec la fondation, et après quelques photos avec les collectionneurs un verre de vin plus âgé que vous à la main, enfin vous pourrez manger, non, enfin vous pourrez rêver rencontrer une personne avec qui vous pourrez échanger sincèrement de votre pratique artistique.

65 D'après un entretien avec Winfried Heininger, réalisé pour ce mémoire le 05 octobre 2023 à Toulouse, Baden.

La rencontre pourrait sembler anecdotique et superficielle en vue de la compréhension d'une publication. Cependant je considère autant le contexte d'un projet éditorial que l'objet qu'il en résulte. Si la contrainte peut-être source de création, l'autorité plus ou moins stricte du commanditaire influence les formes produites.

Exposer lors d'une première restitution de résidence et exposer à la Biennale de Venise est pour un artiste des étapes dans son parcours. Concernant les livres, c'est comparable. Les livres sont des jalons dans le parcours d'un artiste.

Luís Lázaro Matos est un artiste portugais d'une trentaine d'années qui vit et travaille actuellement à Bruxelles, Lisbonne et Ibiza. Lorsque je l'ai rencontré à Bâle, il a été invité à créer une œuvre in situ à la bibliothèque du Kunstmuseum de Bâle, L'exposition *Shhh!* faisait partie du parcours ART Basel, durant la foire d'art contemporain en juin 2023. Artiste émergent et montant de la scène artistique, bien qu'à la pratique multiforme – le dessin, la peinture, la sculpture, l'animation, la céramique, l'architecture, la fiction et la musique – difficile de trouver un catalogue d'exposition, un livre d'artiste, un livre de Luis Lázaro Matos.

L'expérience de Jean-Noël Herlin en tant que libraire spécialisé à New-York courant des années 1960, nous enseigne qu'il distingue « deux types de processus dans la production actuelle de livres d'artistes contemporains. »⁶⁶ L'un est un processus de production peu coûteux fait par l'artiste permis par la démocratisation de l'impression et des outils de mise en page. L'autre concerne la

66 Jean-Noël HERLIN. « Propos sur la première génération de livres d'artistes », *Le livre d'artiste: Quels projets pour l'art?*, Rennes, éd. Incertain Sens, 2013, p. 45.

plupart des livres d'artistes, « exécutés à la commande de galeries, de fondation, de musées ou de maisons d'édition qui en subventionnent les frais. »⁶⁷

En 2017, L'établissement Magic Megève a invité l'artiste à investir 4 chambres, *Le Rayon Vert*, *Le Yéti Joyeux*, *la Chambre des clubbers* et *Souriez, vous êtes en Espagne*, de son univers fantastique. Projet de la fondation Archivorum, à la suite de cette résidence à Magic Megève, ArchivorumxM soutient la création de projet éditorial. La fondation co-publie régulièrement avec la maison d'édition Kodoji Press. Château Latour 2015 en main, Winfried Heininger et Luis Lázaro Matos se rencontrent. La fondation d'art leur offre une totale carte blanche pour publier un livre ensemble.

Cofondateur et copropriétaire d'une librairie à Cologne consacrée à la photographie et à l'art, Winfried Heininger c'est une longue expérience dans les différents domaines du secteur de l'édition. Aujourd'hui, il est l'éditeur-graphiste de la maison d'édition indépendante Kodoji Press qu'il a fondée en 2007.

« Pour moi, il était vraiment important de trouver un instrument qui permette de transporter autant d'œuvres »⁶⁸. De la conception à sa diffusion, le rôle de l'éditeur graphiste englobe une large vision. D'une conception et une production de publications qui concentre sur l'amplification et la mise en valeur de l'essence du travail artistique à la recherche de son public à travers notamment les foires du livre d'art et les librairies spécialisées du monde.

Au stade de la carrière de Luis Lázaro Matos, la première intention a été de faire un livre au caractère rétrospectif.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ D'après un entretien avec Winfried Heininger, réalisé pour ce mémoire le 05 octobre 2023 à Toulouse, Baden.

Conscient que le livre est pour l'artiste un outil de diffusion de son travail, l'exposition à Magic Megève a impulsé la commande du livre mais il n'apparaît à aucun moment la demande d'une forme de catalogue d'exposition. «J'avais besoin d'un instrument, d'un récipient, comme quelque chose dans lequel on peut mettre tout, qui a du sens, même à l'extérieur. Son travail est si expressif et si fort qu'il faut s'accrocher à quelque chose. Donc pour moi c'était un livre pour enfants aux pages épaisses, comme une sculpture pour créer une nouvelle chambre qui allait accueillir ces œuvres. Chaque planche pouvait montrer une œuvre qu'il souhaitait voir représentée dans le livre.»⁶⁹

L'idée d'emprunter les canons esthétiques du livre pour enfant a été une intuition de Winfried Heininger. L'inscription de la matérialité du livre dans cette catégorie permet la création d'un objet pour faire rencontrer les multiples expositions très colorées, très dense formellement de l'artiste. Dans son usage, ce cadre éditorial emprunté me questionne car il déplace le travail de l'artiste supposant de manière sous-jacente le rendre accessible à des enfants, hors j'avance que certaines thématiques et leurs représentations ne passeraient pas la commission de surveillance et de contrôle des publications pour la jeunesse en France. Les avis des lecteur·ices divergent. Certains estiment que la nudité et les positions des personnages de l'artiste ne peuvent se montrer aux enfants. D'autres considèrent que ses formes se fondent à un univers graphique dans le livre, estompant la connotation sexuelle et obscène.

La pratique artistique complexe de Luis Lázaro Matos nous invite à franchir des multicouches de lecture. *Shhh!* évoque ces scènes de films, bien souvent comédie romantique où

un couple coincé entre deux rayonnages de bouquins se laisse envahir par l'envie impudique d'activités sexuelles. Mais dans l'univers de Luis Lázaro Matos il n'y a pas d'adolescent·e lambda mais des êtres hybrides mythiques venus perturber ce lieu pourtant soumis à des règles de décence et de silence. Installées sur les étagères, les peintures empêchent physiquement le public d'accéder au savoir que la bibliothèque met à sa disposition. L'artiste laisse entendre que ces scènes frivoles pourraient même se dérouler dans l'esprit des utilisateur·ices provocateur·ices de la bibliothèque. Dans les alcôves de la salle de lecture, quatre panneaux montrent des chiens anthropomorphes agitant des fouets et ressemblant à quelque chose entre des sphinx égyptiens et des participants à une fête fétichiste. Luis Lázaro Matos ancre ces créatures à notre société par des autocollants en vinyle colorés représentant textuellement les sons d'animaux en chaleur et le type de conversations salaces entre humains que l'on trouve sur les applications de rencontres.

En utilisant une institution du savoir comme terrain de jeu pour le plaisir érotique, l'artiste compare le désir brûlant, régi par le fétichisme de l'exhibitionnisme, qui anime ces entités thérianthropiques tumultueuses à notre désir de consommation et de destruction de la connaissance. À la fois intimes et sociales, ses œuvres renversent les conventions.

Cette expérience d'exposition de Luis Lázaro Matos que je partage veut vous immerger dans l'univers de l'artiste et ces questionnements. L'artiste utilise le dessin et le traditionnel médium de la peinture en tant qu'outil critique et satirique à travers lequel les visions utopiques modernistes et post-modernistes peuvent être analysées et réinterprétées. Par sa

pratique multiforme, il invite les spectateur·ices à être eux-mêmes protagonistes, ils·elles doivent choisir où concentrer leur attention parmi des entrées sensorielles concurrentes.

À cette forme du livre pour enfant, il fallait apporter un sens plus profond. À la suggestion du graphiste éditeur, l'univers merveilleux et critique sera partagé par un conte écrit par l'artiste [FIG.41]. Luis Lázaro Matos pense au geris, et écrit sur cet insecte qui se surnomme le patineur de l'étang, ce personnage qui est obligé de rester à la surface de l'eau et qui n'a pas la capacité de plonger dans l'eau, d'aller en profondeur. *The Pond Skater* propose un récit linéaire, la fable d'un insecte et sa rencontre avec une pie et un serpent. Le patineur de l'étang observe les créatures qui l'entourent, distant et critique, mais est fasciné par un livre que la pie avare laisse tomber dans l'étang ; il ne peut l'observer que de loin jusqu'à ce que le serpent l'emmène inopinément au fond de l'eau. Une des lectures possibles est une critique du marché de l'art contemporain et ses acteur·ices.

Le plus difficile est de faire paraître simple. La vision du graphisme que je partage avec Winfried est celle de rendre actif les spectateur·ices. « Cela n'a aucun sens pour moi de donner des idées simples dans un livre ou de rendre les choses trop simples. Peut-être que visuellement cela doit s'assembler très facilement d'une certaine manière, mais cela doit aussi vous mettre au défi. Autrement, tu ne peux pas avoir cette interaction entre le livre et les spectateur·ices, et cela est nécessaire. Je pense que c'est profondément nécessaire et c'est l'un de mes objectifs, créer cette possibilité afin que les spectateur·ices puissent toujours en tirer quelque chose de plus que ce qui est évident. » En tant que spectateur·ices, notre manière

d'assimiler et d'interpréter chaque expérience particulière est influencé par un cadre épistémique – selon le biologiste Jean Piaget, le cadre de significations dans lequel la société insère les objets ou les événements et qui exerce une influence sur la manière dont nous assimilons et interprétons chaque expérience particulière – dans lequel s'insèrent les objets ou les événements. Chaque personne à sa propre expérience, ses propres clefs pour passer les portes, les couches de lecture mises en place dans l'œuvre.

En observant la matière au départ, il y avait des photographies d'expositions classiques. Les peintures murales et dessin *Lerayonvert (vêtements militaires britanniques des 18e et 19e siècles)* (2017) dans la suite du Chalet Magic Megève [FIG.42], l'installation dans la galerie Madragoa *Seabed Monsters and The Cosmic Rays* (2021) [FIG.46], la série de 10 peintures acryliques sur toile de 220x150 cm *The Fictional Passengers* (2019) [FIG.44] ou la performance Musical au Walk&Talk Festival à San Miguel Island, Azores, *A Pool of Lava* (2018) [FIG.45] ne continuaient d'exister que par la photographie.

« Caractérisée par son aspect éphémère, l'exposition d'œuvres d'art finit toujours par disparaître pour ne rester dans la mémoire qu'à travers les traces que sont les catalogues et les archives. Parmi ces archives, les vues d'exposition jouent un rôle à la fois singulier et déterminant. Quantité d'œuvres ne sont connues du public que par le biais de leur image photographiques, (quand ce n'est pas la photographie elle-même qui se substitue à son souvenir). »⁷⁰

Mais comment rassembler et éviter encore un catalogue rétrospectif avec des vues d'expositions classiques.

70 Rémi PARCOLLET. (2018). « Photogénie de l'exposition », [En ligne]. <https://www.lentour.org/Team/r%C3%A9mi-parcollet-> (Page consultée le 16 novembre 2023).

L'intention de Winfried Heininger était de travailler avec Luis Lazaro Maros « sur un livre d'artiste, tout en montrant son travail. »⁷¹ Cette collaboration est un vrai voyage d'aller retour visible sur chaque double page par cette multitude de couches, de calques, entre le graphiste-éditeur et l'artiste. Il y a le choix d'un fond coloré que Winfried Heininger a demandé à Luis Lázaro Matos. Ils se sont mis d'accord sur l'ordre, la séquence des travaux, puis à partir des photographies d'expositions Winfried Heininger vient totalement déconstruire ces vues. Transformer ces photographies et faire quelque chose de stimulant qui correspond à l'idée générale de ce livre pour enfants. Se rapprochant des techniques de collage, il retire le plafond, le sol, s'émancipe des espaces d'origine. La pratique de l'éditeur-graphiste Winfried Heininger, le graphiste l'aidant régulièrement au studio Martin Andereggen et l'artiste Luis Lázaro Matos est transportée dans le nouvel univers qu'ils ont construit. Celui où vous verrez toujours un patineur de l'étang et un dessin de vaguelette dans votre vision.

Le rythme du livre est très dynamique, on a cette sensation de se balader dans un espace à plusieurs entrées, le livre, et qu'à chaque entrée de porte, la double page, est un nouvel espace, une salle d'exposition. « Un livre est une succession d'espaces. Chacun de ces espaces est perçu à un moment différent - un livre est aussi une succession d'instant. »⁷²

La composition des pages, le principe de perspective déployé positionne les lecteur-ices comme spectateur-ices actifs s'éloignant et se rapprochant physiquement des œuvres [FIG.43]. Chaque double transmet un cadrage, un champ de vision différent avec des caractéristiques

71 D'après un entretien avec Winfried Heininger, réalisé pour ce mémoire le 05 octobre 2023 à Toulouse, Baden.

72 Ulises CARRION. « Ce qu'est un livre », *Le nouvel art de faire des livres*, re-éd. Heros Limite, Geneve, 2008, p. 31.

téristiques différentes mises en valeur selon l'œuvre.

Entrer dans le livre c'est s'immerger dans une nouvelle dimension. « Un livre est une séquence spacio-temporelle »⁷³, ici l'expérience est hors du temps. Je considère que c'est une proposition curatoriale qu'à conçu Winfried Heininger.

Bien que cet ouvrage ne se cache pas d'être lié à des œuvres exposées – Ce choix se retrouve par la réalisation d'un livret annexe avec l'index des œuvres reproduites. Ce livret contient également un entretien avec l'artiste composant le matériel analytique de sa pratique [FIG.47] – faire exposition dans le livre est une autre des limites que questionne ce livre.

Prenant en considération ce qu'à produit Winfried Heininger sur l'œuvre, cette pratique nous évoque celle de Seth Siegelaub d'utiliser le livre comme alternative à l'exposition. Dans un article intitulé «The Artist's Book as an Alternative Space», la critique d'art américaine Kate Linker a parfaitement mis en évidence cet aspect en notant que « le rôle fondamental du livre comme espace alternatif fut définitivement établi en 1968, lorsque le marchand Seth Siegelaub commença à éditer ses artistes au lieu d'organiser des expositions »⁷⁴. Si dans les années 60-70, « constitutivement [le livre] enveloppe à la fois l'exposition, la diffusion et la critique »⁷⁵, est un espace alternatif à l'exposition, le cas de l'ouvrage *The Pond Skater* ne porte pas la même histoire. Bien qu'en théorie, « le livre s'oppose-t-il à la galerie, modèle dominant du marché de l'art, car sa valeur financière est faible et qu'il offre un contexte de lecture privé qui est le contraire de l'espace d'exposition classique. Il se distingue aussi du système courant d'administration des arts, un livre pouvant être créé et diffusé en dehors des institutions traditionnelles et en marge des normes esthétiques qu'elles admettent. »⁷⁶

73 Ibid. p. 32.

74 Linker K., «The Artists' Book as an Alternative Space», *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 2, 2008, p. 14. Précédemment publié dans : Studio International, vol. 195, n° 990, 1980, p. 75-79 [traduit par Jérôme Glicenstein].

75 Ibid.

76 Jérôme DUPEYRAT, (2016). *L'exposition des livres d'artistes, ou son impossibilité*. [En ligne]. <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles/dupeyrat-exposition-livres-artistes-ou-son-impossibilite/%20>. (Page consultée le 23 novembre 2023).

Le livre est ici un outil de diffusion de la pratique artistique de Luis Lázaro Matos conçu en collaboration avec le graphiste-éditeur commandé par la fondation d'art. N'ignorons pas le réseau d'échange de ce type de livre dans le milieu professionnel de l'art contemporain entre collectionneur, galeriste... L'économie du beaux-livres aujourd'hui est fragile et ne repose que bien souvent sur des financements privés, notamment sous forme de préachat d'exemplaires.

Tout comme le livre, « l'exposition devient un lieu et un médium où s'actualisent les tensions entre institution, commissaire et artiste. »⁷⁷ Le graphiste, ici aussi éditeur incarne le rôle du de la commissaire, « la personne qui prend en charge l'organisation d'une exposition ». ⁷⁸ Du latin *committo* signifiant réunir/ assembler, le la commissaire peut également se nommer par le terme de curateur, curation vient du latin *curare* qui signifie « prendre soin ». Étymologiquement, c'est donc la personne « qui prend soin des œuvres d'art ».

« Le plus important pour moi est de comprendre le travail de l'artiste. La première chose que je veux savoir, je demande à chaque artiste, pourquoi avez-vous fait ça ? Quelle est votre idée ? Qu'est-ce qui vous anime ? Qu'est-ce qui vous fait travailler comme ça ? Et j'essaie de comprendre l'artiste. Je leur demande toujours de m'écrire un statement. Et de ce point de vue-là, j'essaie de trouver l'équivalent en faisant une sculpture, en faisant un livre, comme un véhicule où je peux transporter et exprimer au mieux cette intention. »⁷⁹

Par ce cadre éditorial et les procédés graphiques mis en place pour créer cette sensation d'espace, Winfried Heininger propose une remédiation⁸⁰ d'une sélection des œuvres

77 Barbara CLAUSEN, *Entre discours et pratique : histoire et théorie de l'exposition et du commissariat*. [En ligne]. <https://doctorat-arts.uqam.ca/seminaires/entre-discours-et-pratique-histoire-et-theorie-de-l'exposition-et-du-commissariat/> (Page consultée le 23 novembre 2023).

78 Sylvie OCTOBRE. (1996) *Conservateurs de musée : entre profession et métier*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, [En ligne]. <https://www.theses.fr/1996EHES0106> (Page consultée le 23 novembre 2023).

79 D'après un entretien avec Winfried Heininger, réalisé pour ce mémoire le 05 octobre 2023 à Toulouse, Baden.

80 Jay David BOLTER. Richard GRUTIN. *Remediation, Understanding New Media*, éd. MIT Press, 2000.

de l'artiste en une narration curatoriale – «La narration curatoriale a émergé en art contemporain à la suite d'un mouvement fictionnaliste sur la scène francophone des années 1990. La matrice narrative a inspiré des commissaires d'exposition mêlant pratique du storytelling et évocations littéraires structurant l'imaginaire esthétique de l'espace d'exposition»⁸¹. Dans une logique d'évolution des médias, il opère une représentation d'expositions – comme support de transmission d'idées – dans le support du livre.

Mon sentiment à l'expérience de ce livre est sensiblement de la même teinte que celui à l'expérience provoquée par la pratique de l'artiste.

«Dans le graphisme ce qui me paraît important est que le matériau et la mise en page suivent l'intention de l'artiste. Les spectateur·ices devraient déjà se faire une idée de l'intention en regardant l'objet, la disposition et la qualité de la création, cela devrait aussi être quelque chose qui fait partie des défis pour être branché.»⁸²

Bien que «branché» soit un trait d'humour de la part de Winfried Heininger, la forme et le visuel du livre sont des qualités essentielles du graphiste. Passeur d'idées, la conception et ce qui en résulte sont des vecteurs des statements de l'artiste. *The Pond Skater* est une création de l'éditeur graphiste et de l'artiste compte tenu des besoins d'usages du livre. C'est à travers cette création d'image de l'œuvre qu'est induite sa réception.

81 Magali NACHTERGAEL. (2021). Écritures de l'exposition, fictions et récits dans l'art contemporain, [En ligne] <https://www.erudit.org/en/journals/captures/2021-v6-n2-captures06942/1088410ar.pdf> (Page consultée le 15 novembre 2023).

82 D'après un entretien avec Winfried Heininger, réalisé pour ce mémoire le 05 octobre 2023 à Toulouse, Baden.

*«Toutes les grandes rencontres
professionnelles le montrent :
quand l'association est la bonne,
le pouvoir de chacun se trouve
accru selon une loi qui n'est pas
celle de l'arithmétique. $1+1=3$.»⁸³*

En 1990, Jean François Lyotard propose de comparer le rôle du graphiste notamment à celui d'artistes, d'avocats, de témoins, d'historiographes⁸⁴. Pour lui, le graphiste est aussi juge puisqu'il interprète.

Bien que cette analogie ait ses limites, j'ai proposé la formule de livre-miroir par graphiste-miroitié-ère car le premier ne peut exister sans le deuxième. L'autorité de ces publications est le fruit de collaboration. Là où chaque choix est porteur de sens, les graphistes empruntent des postures diverses renvoyant un angle de vue singulier, à un moment donné. Le rôle du graphiste s'associe à diverses images.

Les traducteur·ices, se fondent au nom des auteur.es. Bien que n'apparaissant pas en première de couverture, les passionnés de littératures ne peuvent acheter une traduction d'œuvre sans en connaître le traducteur, la traductrice. Ils savent pertinemment l'importance de l'interprétation, la couleur du traducteur, traductrice qui viendra teinter l'œuvre de l'auteur.e. C'est un dialogue constant sur la durée du projet. L'un se prend au jeu de l'autre. Le·la graphiste s'imprègne de l'œuvre de l'artiste. Il·elle remédie l'œuvre artistique par son média, son langage, sa conception du livre.

Le·la médiateur.ice, fait le liant avec les multiples métiers derrière la réalisation d'une publication d'art. Des échanges avec à minima l'artiste et l'éditeur, ce sont également des échanges avec le commissaire, l'imprimeur, le photographe, le fabricant, grâce auxquels le·la graphiste formule une proposition en conscience d'une réception par le public. Il·elle est le lien qui vient rendre accessible sous un nouveau langage le vocabulaire de l'artiste.

84 Jean-François LYOTARD. « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », *Vive les graphistes !*, 1990.

Emprunté aux références de l'art conceptuel, le·la graphiste peut se positionner également en preneur·se en charge de l'œuvre. « C'est au « preneur en charge » – le collectionneur-acquéreur de l'œuvre ou le commissaire d'exposition en charge de sa présentation – qu'il revient de réaliser, ou plutôt d'« actualiser » cette proposition, en suivant les règles dictées par l'artiste dans la d/m »⁸⁵ L'absence de maîtrise de l'artiste, sa confiance au·à la graphiste pour interpréter son statement, son intention qui sous-tend un projet de livre joue vers les limites du statut de l'objet.

Compositeur·ice de forme, c'est un puzzle aux pièces de valeurs multiples dont il·elle vient créer une cohérence et ainsi assembler les éléments nécessaires à partager une vision de la pratique artistique.

Curateur·ice d'une exposition dans l'espace du livre, on pourrait également penser au·à la commissaire du latin « commito » signifiant réunir/assembler. Il est question de curation, du latin « curare » qui signifie « prendre soin ». Étymologiquement, le·la curateur·rice est donc la personne « qui prend soin des œuvres d'art ». Le rôle du·de la graphiste éditeur·ice est également celui en qui l'artiste fait confiance, c'est de prendre soin du parcours des artistes ou des œuvres en les accueillant dans un projet éditorial. « L'exposition constitue un système de réseaux, de discours et d'institutions; elle peut s'appréhender comme une expression du pouvoir, de l'identité, de l'émancipation, du patrimoine ainsi que comme un divertissement. Par conséquent, le dispositif de l'exposition est devenu un espace de production artistique, donnant lieu à un type de pratique (critique institutionnelle) qui a transformé non seulement les modes de

85 Émeline JARET, (2018) « Rejet et héritage de l'art conceptuel : quelques exemples français (1973-1995) », *Marges*, [En ligne, mis en ligne le 25 octobre 2020]. <http://journals.openedition.org/marges/1506>, DOI: <https://doi.org/10.4000/marges.1506> (Page consultée le 29 novembre 2023).

création artistique, mais également le commissariat et l'interprétation de l'art.»⁸⁶ Le livre a une fonction ou une valeur d'exposition. L'usage de référence liée à ce médium dans sa conception, participe à charger de sens la publication.

Livre d'artiste, publication d'artiste, catalogue d'artiste, catalogue d'exposition, monographie, œuvre, artist's book, artist's self book, bookwork, book art...

Il s'agit d'un champ sémantique, d'une langue à l'autre, aux définitions critiquées et questionnées par les historiens et critiques d'art. L'important n'est pas de gagner le bras de fer pour enfermer les livres dans des catégories. Il est pour nos recherches en graphisme, question de rapprocher le corpus de ce mémoire aux catégories historiques en vue d'analyser les situations de friction.

Le-la graphiste est créateur·ice de formes qui véhicule la pensée de l'artiste. Puisque «the medium is the massage»⁸⁷, il en va de sortir des clous canoniques afin de formuler un langage singulier et particulièrement cohérent à l'expérience souhaitée partager aux spectateur·ices.

Au fil de cette réflexion, ce choix d'enchaînement des études de cas a voulu mettre en avant l'éloignement progressif d'un reflet qui serait la représentation esthétique de l'œuvre. Plus nous avançons dans le déroulé des exemples, plus l'interprétation graphique s'éloigne du vocabulaire de l'artiste. Pourtant, un nuage sémantique se déploie dans la publication, amplifiant un fondement de la pratique artistique.

La photographie, canon de la représentation pour documenter les expositions est expérimentée sous diverses formes selon les projets présentés.

86 Barbara CLAUSEN, *Entre discours et pratique : histoire et théorie de l'exposition et du commissariat*. [En ligne]. <https://doctorat-arts.uqam.ca/seminaires/entre-discours-et-pratique-histoire-et-theorie-de-l'exposition-et-du-commissariat/> (Page consultée le 23 novembre 2023).

87 Marshall MCLUHAN, Quentin FIORE. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Londres, éd. Penguin Classic, 1967.

Rendant visible le médium du livre par les reproductions de photographies présentent dans d'autres catalogues d'exposition comme l'a fait Jérôme Saint-Loubert Bié.

Insérés dans des vignettes de bandes dessinées, les photographies d'expositions deviennent des dessins, se mélangent étant rendu cohérent avec le traitement de l'image par la trame choisie par Fanette Mellier.

La photographie, un langage banni dès le départ de la conception d'Huz & Bosshard, permettant de diriger le regard du spectateur·ice vers le processus plutôt qu'une forme.

La conception graphique d'Urs Lehni et Lex Trüb se fond dans la maquette du magazine *The World of Interior* accentué par le procédé de mise en abyme et le mix des statuts d'images.

Winfried Heininger s'émancipe du temps de l'exposition, poussant de nouvelles portes. Il s'amuse à déconstruire les photographies d'exposition classique puis reconstruire une dimension vectrice de l'univers de l'artiste. Une nouvelle architecture d'exposition poussant l'usage du collage qui fait passage.

Le corpus reflète une réflexion sur la documentation des œuvres, ce qu'il reste après le temps de monstration. Le médium photographique est remis en cause, de même que son interaction avec un langage textuel habituellement de l'ordre du commentaire. Tout autant de procédés graphiques mis en place dans ces publications pour partager au lecteur·ice une expérience venant amplifier l'essence de la pratique artistique. Ces attitudes de graphiste se détachent du faire actualité et faire de la communication de l'œuvre, offrant ainsi aux lecture·ices la forme qui sert le fond du propos.

Réelle réflexion du médium du livre comme un objet spécifique, ces publications sont des propositions de graphistes, à l'endroit du graphisme. Le·la graphiste ne prend pas la place de l'auteur·e, ni de l'artiste. Le·la graphiste fait appelle à des questionnements qui lui sont propres. La sélection de livres proposée dans ce mémoire est exemplaire de ce qui pour moi devrait être le rôle du graphiste – archétype de celui qui mobilise tout son savoir pour faire dialogue, formuler, transmettre et créer une expérience. Les différentes études de cas transmettent un dégradé plus ou moins intense de l'audace du projet.

Elles nous ont permis de comprendre les dynamiques de cet espace inhabituel pour mieux saisir l'objet dans toute sa complexité et sortir de l'ombre de leur conception le·la graphiste.

Visualiser, concevoir des publications – ces « livres qui représentent clairement une extension des idées esthétiques [des artistes] »⁸⁸ – en symbiose avec l'artiste d'une manière non traditionnelle.

Les rencontres autour de ces projets, l'évolution de nos habitudes de société et les avancées techniques, mettent de côté certaines problématiques pour pousser de nouvelles portes de pratiques.

Les livres présentés dans ce mémoire, contributions à la recherche, ne sont que les quelques premières marches.

Oser teinter d'une couleur à en faire vibrer, au lieu d'un gris classique à la saveur commune.

Faire passer un biais. Dévier son regard. Un pas de côté. À cheval entre les cases. Les pieds dans le vide. Inclassable.

88 Richard KOSTELANETZ. « Artists' SelfBooks », *Essaying Essays Alternative forms of exposition*, New York, éd. Out Of London Press, 1975, p. 457.

Ces visions déplacent le projet éditorial dans une dimension à laquelle nous sommes peu habitués. Ce type de livre nous transporte dans un nouvel environnement perpétuant le mouvement des vagues de remise en question.

Sortir des chemins d'usages du livres d'art, il est de penser des livres qui s'aventurent vers des conceptions surprenantes en collaboration avec l'artiste, au service d'une expérience dédiée au public.

*Sélection bibliographique
& Références*

Diane ARBUS. *Constellation*, Arles, Fondation Luma, 2023.

Cloé BEAUGRAND. *Usages et dérives du catalogue d'exposition*, Grenoble, 2012.

Walter BENJAMIN. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, éd. Allia, 2011, 2023.

John BERGER, Voir le voir [1971], Paris, B42, 2014. Version TV : <https://pod.ac-normandie.fr/video/11777-john-berger-1972-ways-of-seeing-14-vostfr/>

Sophie CALLE. *Parce que*, Paris, éd. Xavier Barral, 2019.

Sophie CALLE. *L'ascenseur occupe la 501*, Paris, éd. Actes Sud, 2022.

Sophie CALLE. *Les fantômes d'Orsay*, Paris, Musée d'Orsay, 2022.

Clément Chapillon. *Les Rochers Fauves*, Paris, éd. Dunes, 2022.

Ulises CARRION. « Ce qu'est un livre », *Le nouvel art de faire des livres*, re-éd. Heros Limite, Geneve, 2008.

Rémi COIGNET. *CONVERSATIONS, VOL. 3*, Paris, éd. The Eyes Publishing, 2020.

Jay David BOLTER. Richard GRUTIN. *Remediation, Understanding New Media*, éd. MIT Press, 2000.

Marcel DUCHAMP. *La boîte-en-valise*, 1941.

Jérôme DUPEYRAT. « 3 publications / 3 expositions, Une lecture par spécularité », *Revue Faire, regarder le graphisme*, n°11, 2018.

Jérôme DUPEYRAT, «L'exposition des livres d'artistes, ou son impossibilité», *exPosition*, 10 mai 2016, <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles/dupeyrat-exposition-livres-artistes-ou-son-impossibilite/%20>. Consulté le 27 janvier 2021.

Simon FEYDIEU. (2014). « Simon Feydieu ». *Dans Réseau Documents d'Artistes*. [En ligne]. <https://reseau-dda.org/fr/artists/simon-feydieu> (Page consultée le 6 novembre 2023).

James GOGGIN. «The Matta-Clark Complex: Materials, Interpretation and the Designer», *Form of the book book*, éd. Occasional Papers, 2015.

Olivier HUZ. «How Soon Is Now?», *Pour l'un dit...*, [En ligne]. https://www.isdat.fr/content/uploads/2017/05is-daT_LabBooks_Pour-l-un-dit_site.pdf (Page consulté le 24 novembre 2023).

Vladimir JANKÉLÉVITCH. archivesRC. (2020). Vladimir Jankélévitch en 1980, *philosophe du Je-ne-sais-quoi et du Presque-rien* [Vidéo] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KUUGJfgMoj0>

Émeline JARET, (2018) « Rejet et héritage de l'art conceptuel : quelques exemples français (1973-1995) », *Marges*,

[En ligne, mis en ligne le 25 octobre 2020]. <http://journals.openedition.org/marges/1506>, DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1506> (Page consultée le 29 novembre 2023).

Richard KOSTELANETZ. « Artists' SelfBooks », *Essaying Essays Alternative forms of exposition*, New York, éd. Out Of London Press, 1975.

Kate LINKER, Jérôme GLICENSTEIN, Anne MØGLIN-DELCROIX. « Le livre d'artiste comme espace alternatif », 1980, *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°2, 2008.

Jean-François LYOTARD. « Intriguer ou le paradoxe du graphiste », *Vive les graphistes !*, 1990.

Jean-Charles MASSÉRA. « Le livre d'artiste n'existe pas », *Exemplaire(s) I: Livres d'artistes aux mûrs et sur tables*. éd. Centre d'Art et de Recherche Edouard Manet Gennevilliers, 1993.

Marshall MCLUHAN. Quentin FIORE. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Londres, éd. Penguin Classic, 1967.

Anne MØGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, éd. Le mot et le reste / Bibliothèque nationale de France, 2012.

Anne MØGLIN-DELCROIX. « Introduction », *Livres d'artistes*, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.

Anne MŒGLIN-DELCROIX et Leszek BROGOWSKI.
Le livre d'artiste : Quels projets pour l'art ?, Rennes,
éd. Incertain Sens, 2013.

Rémi PARCOLLET. « Le jeu de la mise en abîme artistes,
photographes, exposition », *Edit Revue*, vol.7,
8 décembre 2007.

Rémi PARCOLLET, « #EXHIBITIONVIEW », *Palm, le jeu
de paume*, [En ligne]. <https://jeudepaume.org/palm/exhibitionview/> (Page consulté le 15 novembre 2023).

Rémi PARCOLLET. (2018). « Photogénie de l'exposition »,
[En ligne]. <https://www.lentour.org/Team/r%C3%A9mi-parcollet->
(Page consultée le 16 novembre 2023).

Charles PÉPIN. *La Rencontre, une philosophie*, Paris,
éd. Pocket, 2023.

Martine PRINGUET. « Rêver le livre d'artiste », *Exem-
plaire(s) II: Livres d'artistes aux murs et sur tables*, éd. Centre
d'Art et de Recherche Edouard Manet, Gennevilliers, 1993.

Arthur RIMBAUD. *Sensation*, 1870.

Simon STARLING. *AA' BB'*. éd. ArchivorumxM, 2021.

Edward STEICHEN. *The Family of Man*, New York,
éd. Museum of Modern Art, 1955.

Tatiana TROUVÉ. *Le grand atlas de la désorientation*, Paris,
Centre Georges Pompidou, 2022.

Émissions Âmes sœurs, Saint-Phalle et Tinguely, Radio France, [En ligne]. <https://www.radiofrance.fr/france-culture/podcasts/serie-ames-soeurs-saint-phalle-et-tinguely>

Faire l'histoire - Le miroir, l'image de soi, [En ligne]. <https://educ.arte.tv/program/faire-l-histoire-le-miroir-l-image-de-soi>

Sophie Calle: "Il m'arrive parfois de commencer des projets par une page blanche", Radio France, [En ligne]. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-1ere-partie/sophie-calle-il-m-arrive-parfois-de-commencer-des-projets-par-une-page-blanche-5550999> (novembre 2023).

Ce mémoire a été écrit
dans le cadre du Diplôme
National Supérieur
d'Expression Plastique
option design graphique à
l'Institut Supérieur des Arts
et du Design de Toulouse.

Merci

Olivier Huz,
Winfried Heiningcr,
Sébastien Degeilh,
Jérôme Dupeyrat,
Rémy Lidereau,
Christine Sibran,
Valérie Vernet,
Jérôme Saint-Loubert Bié,
ma maman,
mon papa,
mes ami·e·s,
les copines de la salle 213,
les copain·ine·s d'Arles,
les rencontres...
....de mon année de césure.

