

SUP
L'É

ENTRETIENS
SUR
L'ÉDITION

ENTRETIENS
SUR
L'ÉDITION

volume 1

ENTRE
SUR
L'É

ENTRETIENS
SUR
L'ÉDITION

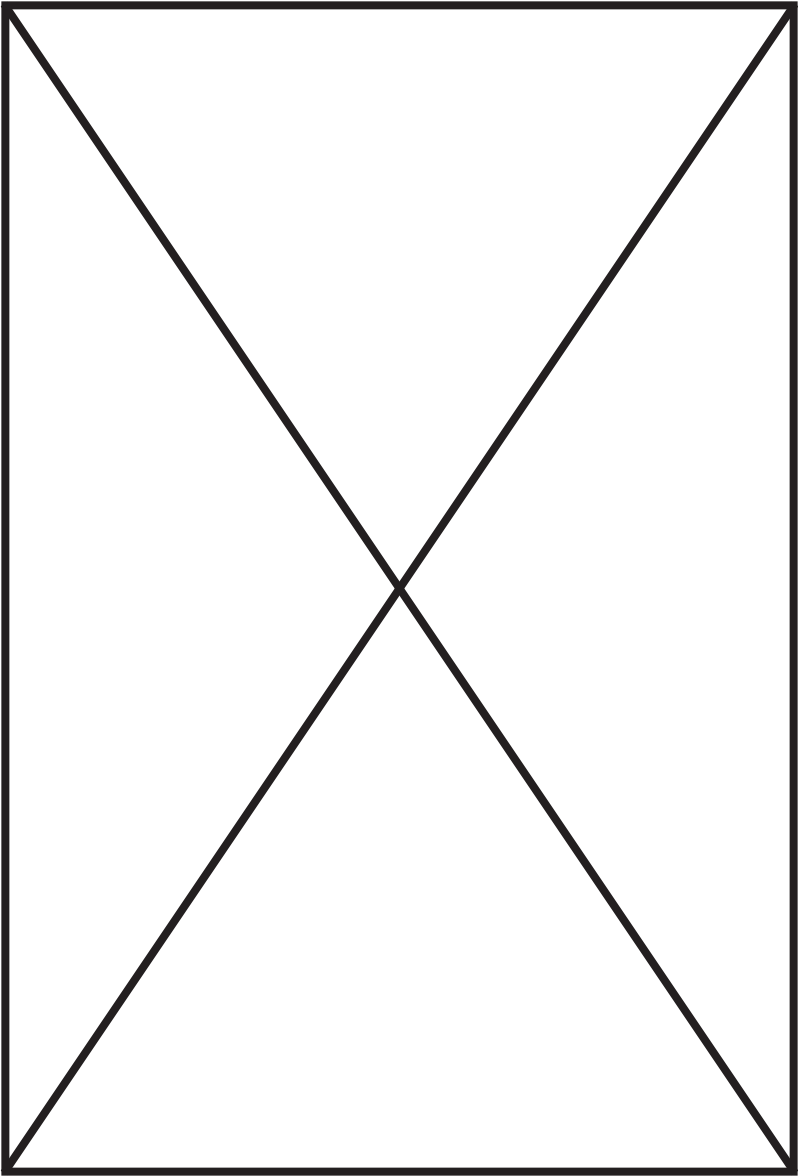
volume 1

ENTRE
SUR
L'ÉDITION

TIENS

ON
volume 1

ENTRE
SUR



Introduction	p.5
Alban Gervais	p.8
Maïke Aden	p.13
Didier Mathieu	p.26
Sandrine Marc	p.36
Cesar Van Pinsett	p.42
Pierre-Lin Renié	p.47
Éric Watier	p.58
Objet Papier	p.68
Julie Morel	p.75
Maycec	p.85

INTRODUCTION

Alex Chevalier, avril 2026

Le livre d'artiste (j'entends par là toute publication - poster, carte postale, ephemera, livre, timbre, etc. - réalisée par un·e artiste et appréhendée comme œuvre et non comme un support servant à la reproduction d'un travail existant sous une autre forme) a connu une véritable révolution et prolifération à la fin des années 1960, une période durant laquelle activismes social et politique ont conduit les artistes à repenser leurs pratiques et à trouver des formes (artistiques) répondant à un désir de démocratisation de l'art (rendre l'objet artistique plus accessible aux publics) et de dématérialisation du travail.

C'est également à cette période que nombre d'artistes, animé·e·s par ce désir d'indépendance vis-à-vis du marché de l'art (système marchand comme pratiqué par les galeries et les musées) vont créer leurs propres structures de diffusion. Progressivement, les artistes contournent les systèmes de monstrosités classiques (notamment par le biais de performances et happenings qu'il·elle·s réalisent dans les rues) et créent des projets éditoriaux indépendamment de toute structure. Et si le désir premier de démocratisation a malheureusement été mis en échec, il n'empêche qu'une véritable révolution artistique s'est opérée, et que cette dernière est toujours aussi active aujourd'hui, voire plus encore.

Cinquante ans et quelques milliers de publications d'artistes plus tard, les pratiques de l'édition connaissent un essor sans précédent, un nouvel âge d'or. D'une part, de plus en plus d'espaces permettent leurs diffusions (librairies, galeries, musées, éditeur·trice·s), et de l'autre, de plus en plus de lieux de collections ou d'expositions dédiés à ces pratiques voient le jour. Ce à quoi s'ajoute la multiplication des salons dédiés aux éditions d'artistes au cours de ces quinze dernières années.

Il est également intéressant de noter que nombre d'artistes créent leurs propres canaux de production et de diffusion par l'intermédiaire de structures éditoriales qu'il·elle·s dirigent et grâce auxquelles il·elle·s éditent leur propre travail, mais aussi celui de leurs pairs : des artistes éditeur·trice·s qui ont fait de la pratique éditoriale leur travail artistique. Un changement de position et un attrait grandissant qui s'expliquent bien évidemment par les multiples possibilités de diffusion qu'offre ce médium, ainsi que par les différentes relectures de l'histoire communément partagée depuis une vingtaine d'années.

Les *Entretiens sur l'édition* naissent d'une envie, celle de comprendre. Comprendre pourquoi, mais surtout d'un besoin d'échanger avec des acteur·trice·s du monde de l'édition, des artistes, mais aussi des éditeur·trice·s, des collectionneur·euse·s, libraires, commissaires... Échanger sur des questions que je me pose quant à ma propre pratique et que je sais présentes dans l'esprit de mes pairs, mais aussi de l'intérêt et de la place de l'édition d'artiste dans les pratiques contemporaines. Ainsi, différentes personnalités aux profils très variés les uns des autres ont été invitées à échanger autour de leurs activités, leurs expériences, leurs approches et leurs regards sur l'édition d'artiste. L'occasion de partager des questionnements communs ou particuliers autour de ce qui motive ces pratiques.

Les *Entretiens sur l'édition* ont conduit à réaliser nombre de rencontres qui sont ici regroupées. Un autre volume, en anglais, est dédié à des personnalités anglophones. Entre vos mains donc, onze entretiens, réalisés entre 2021 et 2024, se croisent et se répondent. Alban Gervais, Maïke Aden, Didier Mathieu, Sandrine Marc, Cesar Van Pinsett, Pierre-Lin Renié, Éric Watier, Objet Papier, Julie Morel et Maycec témoignent de leurs histoires respectives et de leur rapport à l'édition, son histoire, son actualité et ses possibilités, en tant qu'objet de partage, qu'œuvre, mais aussi en tant qu'espace de réflexion.

ALBAN GERVAIS

entretien réalisé à l'hiver 2024

Le nom de ta maison d'édition Paygraphie éditions est un néologisme que tu as inventé, il mélange plusieurs notions et espaces qu'il me semble important de nommer afin d'appréhender le plus justement possible ton travail. Aussi, pourrais-tu nous en dire davantage sur la Paygraphie ?

Le terme est né durant mon cursus à l'École Supérieure d'Art et Design Le Havre-Rouen où les échanges m'ont permis d'aborder la poésie visuelle et les espaces du dehors, les arts plastiques et le design graphique. Cette pluridisciplinarité s'est incarnée avec deux pièces, l'installation *La Main Courante* et le manifeste *Paygraphisme – Été 2003*. Mon travail s'est focalisé sur le paysage, en quête de sa possible définition par le biais de l'imprimé. Puis la littérature et l'écriture sont devenues de plus en plus importantes, au point de passer du « paygraphisme » à la « Paygraphie ». En 2018, j'ai participé à un premier salon

dédié aux pratiques éditoriales contemporaines au FRAC PACA qui a officialisé l'existence des éditions Paygraphie. Aujourd'hui, ma démarche d'exploration plastique collaborative se déploie à travers de nombreux projets éditoriaux qui peuvent prendre des formats variés : lectures performées, installations temporaires, dans et hors les murs, à l'aide de mobilier conçu ou emprunté, jusqu'aux ateliers menés dans des écoles d'arts.

« L'important ce n'est pas les images mais leurs trajectoires. »

Michel Maffesoli

Au cœur de ton travail réside également les notions de déplacements et déambulations que tu éprouves réellement. C'est d'ailleurs à ce moment-là que tu réalises tes images que tu édites par la suite, soit au sein d'une collection de petits ou moyens formats, soit dans des éditions reliées. Les images sont souvent stockées, digérées

avant d'être éditées. Quelle est la place de l'archive dans ton processus ?

L'archivage, voire l'indexation, est important dans mon travail pour énumérer les séries d'images, leurs couleurs, leurs différents formats comme le révèlent mon site internet et les index proposés : images, cartes et séries. De la prise de vue effectuée parmi de nombreux paysages contemplés jusqu'à l'impression de telle ou telle image, il convient de relever qu'une forme de hiérarchie s'instaure (cf. le grand format Paysage = image élue), « d'archive utile », et cela résonne avec l'étymologie du mot « archive », entre « commandement » et « commencement. » Il est donc important de relever ce qui fait archive et ce que cela inaugure : de futures photos pour de nouvelles séries à imprimer et partager.

« L'archive est un commencement, une promesse. Elle n'est pas tournée vers le passé, mais vers l'avenir qu'elle façonne. »

Jacques Derrida

Tu es par ailleurs graphiste et joues de tes commandes professionnelles pour produire tes propres éditions. Tu te sers en effet des marges d'impression pour y glisser tes documents, des « per-ruques. » Pourrais-tu nous en dire plus sur ce procédé de fabrication ? Comment es-tu venu à travailler ainsi ?

En imprimerie, la perruque consiste à amalgamer au sein des feuilles des productions du graphiste en supplément de sa commande passée (le graphisme par les marges). À l'issue de mes études, ayant bénéficié de moyens confortables et de matériaux performants pour imprimer des paysages, j'ai tâché de repérer de telles conditions dans la vie professionnelle. Dès les premières commandes, chacune d'entre elles furent, et demeurent, l'occasion malicieuse de mêler réponses graphiques et recherches plastiques, avec l'obsession de proposer des images pérennes grâce à la singularité des encres et des papiers. Cette pratique m'a permis de soulever des enjeux écolo-

giques, en utilisant les marges habituellement inutilisées des grandes feuilles d'impression ; des enjeux socio-économiques, en profitant de moyens d'impression semi-industriel ; des enjeux techniques, en me perfectionnant sur toute la chaîne d'impression; et j'y ai déployé une approche poétique et politique, pleine de « bricolage », comme l'évoque Patrick Cingolani à propos de Michel de Certeau : « Il y a une créativité, une inventivité, une poétique du bricolage, en ce que le bricoleur « parle » avec les choses, mais aussi au moyen des choses. » *Revue Esprit* N°481-482, jan.-fév. 2022

Tu travailles également régulièrement avec d'autres personnes, des artistes, des auteur·trice·s, des scénographes, etc. La collaboration est-elle importante pour toi ? Et en quoi fait-elle partie de ton approche dans l'édition ?

La Paygraphie est une démarche artistique où les collaborations sont variées, en amont et en aval d'un projet édito-

rial, d'une exposition ou d'une intervention en école d'art : avec des écrivain·e·s, plasticien·ne·s, imprimeur·euse·s, metteur·euse·s en scène, scénographes, menuisier·ère·s... jusqu'aux étudiant·e·s et leurs équipes pédagogiques. Pour les éditions Paygraphie, en complément de la production existante, les récentes collaborations (avec Thierry Béghin, pour la collection de photozines *J'habite ici* et Sabine Massenet, *Carthage Trekker*) offrent de nouveaux voyages et de nouvelles mises en page. À travers ces paysages singuliers couchés sur papiers, ce sont les papetier·ère·s, imprimeur·euse·s et relieur·euse·s qui sont également impliqués en Paygraphie, jusqu'aux institutions attentives à l'art imprimé, aux salons dédiés à la création éditoriale contemporaine et les librairies spécialisées qui offrent autant d'espaces-temps d'expositions et d'échanges très précieux.

« On publie pour chercher des hommes, et rien de plus. »

André Breton

Tu développes plusieurs types de projets, affiches dans l'espace public, cartes, impressions sérigraphiques, livres... une richesse de supports dans laquelle textes et images se rencontrent. Quelle place donnes-tu au texte dans ton travail et comment telle ou telle forme voit le jour ?

Comme dit précédemment, la Paygraphie questionne la relation entre paysages et imprimés où parfois s'associent des mots et des textes courts, qu'ils soient commandés, écrits par mes soins ou tirés de citations très inspirantes. La littérature est un espace de partage vital pour enrichir la présence des images, en soulignant l'importance de la poésie visuelle. Il y a autant d'intérêts pour le dessin des caractères typographiques que les fulgurances des haïku / slogan / exergue. La variété de propositions émerge ainsi de contextes variés que ce soit pour des restitutions de résidences où la littérature est systématiquement abordée et déployée dans l'espace, pour des invitations à « performer »

avec un·e lecteur·trice / acteur·trice, ou pour la mise en page de textes aux dimensions variables, tel le travail mené depuis quelques années avec l'écrivain S.D. (*D'une foule aphorisée, Visages et Néanmoins* – en cours).

« L'écriture consiste à aller à la recherche de ce qui a été enregistré pour en faire quelque chose. Faire un texte. »

Annie Ernaux

Il y a également cette posture propre à ton travail lorsqu'il est question de collaboration puisque tu te places à la fois comme « initiateur » (tu invites à la collaboration) et comme « concepteur » en signant la mise en forme du livre. Une position qui te demande de faire des choix plastiques et graphiques, tant sur l'occupation de l'espace que le papier ou la place de la couleur... Pourrais-tu nous en dire plus sur cet aspect de ton travail ?

La Paygraphie est une démarche artistique globale et

exigeante qui offre des expériences variées. Les derniers projets émanent d'artistes désireux·euses d'être publié·e-s, ce qui nécessite de préciser la ligne éditoriale de la maison d'édition et de définir les moyens accordés au partage de nouveaux contenus dédiés aux paysages. C'est un engagement total, d'être concepteur, éditeur et diffuseur pour minimiser les coûts mais surtout pour s'affirmer en tant qu'auto-éditeur et « offrir un accès aux travaux d'artistes permettant d'aller au-delà des restrictions qu'implique le modèle galerie / muséeprésentation / vente » (Alex Arzt dans *Quels problèmes les artistes éditeurices peuvent-iels résoudre ?* aux éditions Burn-Août). Il y a une prise de risque à ne pas se spécialiser et prendre le temps d'énoncer ses préférences dans un monde qui semble vouloir à tous prix ériger des frontières, déterminer des statuts.

« Il a plusieurs cordes à son arc, au point d'en faire une lyre... »

Thierry Paquot

MAIKE ADEN

entretien réalisé à l'hiver 2022

Maïke, vos recherches, si l'on peut le dire simplement, abordent d'un côté les expérimentations sonores des artistes et poètes au cours du xx^e siècle, et de l'autre la place de l'édition au cours des années 1960 et 1970 ainsi que son héritage dans les pratiques contemporaines, un aspect de votre travail sur lequel je souhaiterais que l'on revienne. Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur vos recherches et activités ?

L'art sonore et les publications d'artistes sont deux domaines de l'art qui, à première vue, n'ont que peu de points de commun. Mais dans mon cas personnel, les deux se sont liés de la plus belle des manières. Pour expliquer : dans ma « première vie », j'étais musicienne : chanteuse, organiste et professeure dans le domaine de la musique ancienne et classique. Mais à un moment donné, j'ai eu l'impression qu'il fallait élargir cela. Les musiciens ne s'ont pas dits classiques, avec qui j'ai eu

affaire, étaient des gens pleins d'esprit, super drôles et sympas, mais assez conservateurs en ce qui concerne la musique. On a du mal à le croire, mais beaucoup défendent encore aujourd'hui le récit d'une histoire de la musique occidentale marquée par l'uniformité, le progrès et l'émancipation. Les structures musicales internes, qui ont été de plus en plus strictement réglementées au fil des siècles, ainsi que les institutions, assurent cette vision unidimensionnelle et ethnocentrique qui se place au sommet d'une hiérarchie au-dessus de toutes les autres musiques. Autant j'aime la musique ancienne et classique, autant j'ai toujours aimé m'opposer à de telles arrogances. L'art m'a fourni les arguments pour le faire.

J'ai voulu en savoir plus et c'est ainsi qu'à 40 ans, j'ai commencé ma « deuxième vie » en étudiant l'histoire de l'art et en changeant de profession. Un des premiers endroits où

j'ai travaillé, était le Museum Weserburg de Brême. Là, j'y ai découvert les publications d'artistes au Zentrum für Künstlerpublikationen (Centre des publications d'artistes), qui se trouve dans ce musée. C'est là que s'est ouvert à moi le monde des réseaux artistiques transnationaux et auto-organisés des années post-1960. J'ai été fascinée de voir que les artistes ont fait leurs propres chemins en dehors des canons, des discours et des rituels établis du système artistique.

En 2005, le Weserburg m'a proposé de travailler sur l'exposition intitulée *Vinyl. Records and Covers by Artists* organisée par Guy Schraenen, en collaboration avec le MACBA Barcelone (l'exposition a ensuite pas mal voyagé, aussi en France, entre autres à la Maison Rouge à Paris et après la mort de Guy Schraenen, je l'ai présentée au FRAC Franche-Comté).

Je me suis naturellement passionnée pour ce sujet, l'exposition, comme les projets autour (concerts, symposium, etc.). Aujourd'hui, je continue à faire

des allers-retours entre l'art sonore et les publications d'artistes. Je *switch* entre les deux ainsi qu'entre la recherche, les expositions et l'enseignement dans ces deux domaines. Une belle « troisième vie », je dois dire (combien de vies a-t-on ?).

Depuis 2012, vous travaillez à la réorganisation, la documentation et la représentation du travail de Guy Schraenen Éditeur. Actif en tant qu'éditeur entre 1973 et 1978, Guy Schraenen a contribué comme nul autre à la reconnaissance de l'édition en Europe au milieu des années 1970. Cherchant à rendre l'art plus accessible au public, il a édité nombre de ces contemporain·e·s et théorisé sur les questions liées à l'édition. Pourrions-nous revenir sur votre rôle auprès de l'Estate de Guy Schraenen Éditeur ?

Comme je l'ai dit, j'ai fait la connaissance de Guy Schraenen à Brême. À un moment donné, il m'a demandé d'ouvrir les caisses contenant les éditions et les documents de son ancienne maison d'édition

Guy Schraenen Éditeur pour les classer, traiter leurs contextes et de leur donner une visibilité. Personne ne s'intéressant vraiment à ce travail, il avait tout mis un peu sur le côté. Une des rares exceptions était d'ailleurs à Paris : la galeriste Liliane Vincy, qui soutenait véritablement son travail, plus tard aussi Lecointre-Ozanne et quelques autres ont suivi le mouvement. Pour raconter une petite anecdote : à cette époque, il n'existait qu'un seul collectionneur en France. À un moment donné, Guy Schraenen a découvert qu'il avait simplement besoin de livres bon marché et de les emballer dans de belles reliures en cuir.

Je me suis mise au travail avec une curiosité joyeuse. Ce qui m'a bien sûr enthousiasmé, c'est le fait qu'il n'y ait pas seulement des publications de textes et d'images, mais aussi des œuvres sonores. J'ai aimé aussi le fait qu'il y ait beaucoup de femmes, comme Lourdes Castro, Mirtha Dermisache, Françoise Janicot, Françoise Mairey, Marie Orensanz... et des éditions avec des artistes

d'Europe centrale et d'Amérique latine. Mais beaucoup d'autres œuvres, par exemple d'Ulises Carrión, Henri Chopin, Jean Degottex, Peter Downsbrough, François Dufrêne, Brion Gysin, Bernard Heidsieck, Jiří Kolář, Bernard Villers et bien d'autres m'ont naturellement également fasciné. J'ai aussi beaucoup aimé le fait que ces publications ressemblent un peu à des extraterrestres dans le monde des livres d'artistes. Esthétiquement, on ne peut les classer ni dans les concepts du look de masse inesthétique ou anti-esthétique, mais encore moins dans la sphère de la belle impression des livres de bibliophilie ou des livres-objets artisanaux.

Une fois les boîtes ouvertes, j'ai essayé de les rendre visibles et accessibles. J'ai commencé avec le site web Guy Schraenen Éditeur – In And Out Of Print, une sorte d'archive commentée. À un moment donné, j'ai reçu des demandes de textes, de conférences et d'expositions. J'y ai bien sûr également présenté ses autres projets, dont la maison d'édition

ne peut être séparée. Notamment de sa Galerie Kontakt, son Archive for Small Press & Communication, sa création du Museum Within A Museum dans plusieurs musées européens et son travail de chercheur, d'auteur, de curateur, etc. Ma dernière action a été de créer un compte Instagram #guyschraenen, ce qui l'aurait certainement amusé. J'ai encore quelques projets en tête, en partie avec la commissaire Bettina Brach de Brême, par exemple l'accessibilité en ligne des *Collected Writings* Guy Schraenen, qui n'existent actuellement qu'en version numérisée sur DVD, et comme publication en deux volumes et une deuxième exposition sur lui et bien d'autres choses encore.

Il est étonnant de d'appréhender que Guy Schraenen n'avait pas forcément fait le travail d'archive lié à ses activités d'éditeur alors qu'il est à l'origine de l'Archive for Small Press & Communication (A.S.P.C.), qu'il crée quasiment au même moment que sa maison d'édition, en

1974. Pourriez-vous revenir un peu plus en détails sur ce qui nourrit ce projet et ce qu'il est ensuite devenu ?

Non, non, c'est un malentendu. Tout était bien gardé dans des boîtes d'archives, mais il ne s'en préoccupait plus beaucoup, car personne ne s'intéressait au travail qu'il avait accompli avec beaucoup de passion et d'efforts. Il faut savoir qu'il avait mis en place avec ses propres moyens un atelier d'impression, une résidence d'artiste (avant que le terme n'existe) et une galerie, toujours accessible. Le monde de l'art l'a simplement ignoré. Même si nombre d'entre eux-elles affirment aujourd'hui, lorsque cela leur semble utile, qu'il-elle-s ont toujours été très proches de lui et de ses projets qu'il-elle-s prétendaient tant admirer. Un classique. En tout cas, il a toujours affirmé qu'il n'avait pas repoussé d'un millimètre les limites étroites, autoréférentielles et élitistes du monde de l'art institutionnalisé. À moitié ennuyé, mais pas seulement. Il aimait aussi naviguer contre le vent avec un clin d'œil

ironique. Aussi, parce que cela l'a conduit à naviguer sur d'autres eaux, dans ce cas, c'était le passionnant réseau transnational et auto-organisés d'artistes. Ici, ses publications ont trouvé un écho et cela nous amène à son Archive for Small Press & Communication. Lorsqu'il a envoyé les publications de sa maison d'édition aux artistes du réseau, il n'a pas fallu longtemps pour que le facteur viennois frapper à sa porte avec des sacs remplis de publications provenant des quatre coins du monde. L'échange n'a pas seulement eu pour effet que ses publications se trouvent aujourd'hui dans beaucoup d'endroits à travers le monde, mais aussi de décider en 1974, avec Anne Marsily, de créer ses archives. Aujourd'hui, ses archives A.S.P.C. se trouvent à Brême. La partie des œuvres, généralement sur papier, des objets et de la bibliothèque de documentation a été acquise par le Weserburg en 1999. Elles forment le cadre du Zentrum für Künstlerpublikationen qui a été créé par la suite. Sa collection d'art sonore, elle, l'a été en 2017. Le centre

à Brême abrite la collection la plus complète d'œuvres d'art publiées en Europe.

Vous êtes également commissaire d'exposition, vous avez notamment récemment collaboré avec le Musée de la Reine Sofia à Madrid ou encore avec le Musée Serralves de Porto. La question de la monstration de l'édition est cruciale à toute personne en exposant et souvent compliquée, du fait de la nature même de l'objet montré. Comment abordez-vous cette question ?

C'est une question extrêmement intéressante à laquelle j'ai consacré beaucoup de temps, entre autres dans des textes et des conférences. Elle restera cependant sans réponse satisfaisante, du moins pour une certaine sorte d'amateur-trice-s de livres d'artistes. Car il est impossible de résoudre le paradoxe de vouloir à la fois rendre accessibles des livres au public et les conserver.

Pour beaucoup, le problème

commence par le fait que les livres n'ont pas de valeur d'exposition muséale. C'est vrai dans la mesure où les livres d'artistes sont créés pour faire circuler des idées et des œuvres artistiques en dehors des institutions d'exposition. Ils sont eux-mêmes des espaces d'exposition, visitables où et quand on le souhaite sans capital culturel, symbolique ou économique. Je prévois d'ailleurs d'organiser une exposition à ce sujet. Mais comme chacun-e sait : les visiter nécessite notre activation en prenant le livre en main, en le feuilletant, en le regardant, en le palpant, en le sentant, en le pesant, etc. Cela donne évidemment du fil à retordre aux organisateur·trice·s d'expositions. Parce qu'il·elle·s doivent réduire les livres, du moins les livres rares, à des objets de démonstration. Dans des vitrines, sur les murs ou sur des écrans ses aspects, concrets, disparaissent au profit d'un caractère symbolique. Là, ils deviennent des sortes de reliques qui ne font que représenter l'œuvre. Certains disent que c'est comme si on accrochait juste un morceau découpé

d'un tableau dans une exposition. Mais en fait, l'exposition de « représentants » de livres d'artistes ne signifie pas une rupture radicale avec des expositions traditionnelles. En fin de compte, tout art, l'art dans le cadre ou sur le socle, a un caractère symbolique. En tant que représentant de quelque chose d'absent, il renvoie toujours à quelque chose qui se trouve derrière la forme physique visible. Il est certes présent, mais invisible et impalpable. Ces espaces invisibles, vides où l'indétermination constitue donc tout art – et son extraordinaire potentiel ! Parce que ce que nous ne voyons pas, nous le remplissons par notre imagination, nos fantasmes, nos pensées ou nos échanges.

Je suis donc convaincue qu'il est tout à fait justifié d'exposer des livres en tant que documents – tant que l'on n'oblige pas les gens à parcourir des mètres de distance en position penchée (sur les vitrines). Plus même, je les vois comme une chance. Parce qu'il faut définitivement oublier le mythe du musée comme temple de l'expé-

rience de la vérité, de la bonté et de la beauté universelle, qui peut nous raconter une histoire compacte et exclusive si nous regardons en solitaire simplement assez longtemps une œuvre.

Les livres exposés ne peuvent vraiment plus être regardés comme des chefs-d'œuvres autonomes et intemporels qui nous font croire que nous pouvons compenser, par leur contemplation, notre vie fragmentaire dans ce monde capitaliste. Nous sommes forcés de penser l'espace d'exposition différemment, davantage axé sur des visions et échanges multidimensionnels. Bien sûr, cela fait longtemps que de telles idées se heurtent à l'art et aussi à la société. Plus tard depuis le début du xx^e siècle et surtout depuis les années 1960, une grande partie de la production artistique repose sur des pratiques conceptuelles ou / et procédurales, c'est-à-dire immatérielles. Dans les expositions, nous avons donc souvent affaire à des reliques d'œuvres éphémères sous forme de notes, de croquis, de plans,

d'instructions, de maquettes, de diagrammes, de photographies, de vidéos et présentations particulières qui nous donnent parfois des coups de pouce. J'ai moi-même eu de très bonnes expériences, notamment avec une équipe avec laquelle je travaillais à la *Documenta 12*. Nous avons développé différents formats permettant de passer de l'exposition de la représentation à la production d'un espace d'expérience. Nous avons considéré l'exposition comme une agora de réflexion, de débat, de recherche d'action. Nous voulions faire germer des perspectives en cours, qui ne sont parfois pas encore définies ou priorisées. Il s'agissait de s'ouvrir aux attitudes, aux points de vue et aux connaissances des autres, qui deviennent parfois aussi importants que les œuvres et les documents eux-mêmes. Depuis que nous avons fait cela à l'époque, les choses ont heureusement bougé dans ce sens dans de nombreuses institutions.

J'ai espoir que les expositions de livres d'artistes soient pen-

sées par les musées comme des agora élargissant l'expérience de l'art au-delà de la contemplation et aussi au-delà de l'art « instagrammables. » Pour établir de nouvelles formes de relation – formelles et informelles – entre les objets, le soi et l'autre. Je pense que nous avons besoin de ces espaces, car c'est là que peut naître une sphère du « commun-divergent ». Une sphère qui se distingue de la sphère publique, car ce qui est public ne nous appartient finalement pas, mais se retrouve dans l'exploitation économique.

Mais pour éviter tout malentendu, je ne veux pas du tout dire que les livres eux-mêmes sont sans importance. Au contraire. C'est pourquoi il faudrait indiquer quelque part dans l'exposition où les livres exposés sont physiquement accessibles dans des archives ou des bibliothèques. Et en outre, rien ne s'oppose à ce que des fac-similés et des simples copies soient accessibles.

En bref, je pense qu'il est une bonne idée que les livres d'artistes sortent de leurs caisses sans acide sur des étagères

à roulettes des caves des musées et des bibliothèques pour leur donner un peu d'air, tout comme cela peut nous en donner, mais aussi à nos expositions.

En 2016, vous travaillez sur l'exposition autour de l'œuvre d'Ulises Carrión, autre figure importante de l'édition d'artiste que l'on redécouvre actuellement. Pourriez-vous revenir sur ce projet, ainsi que sur l'importance de son œuvre ?

J'ai eu la chance de travailler pour la rétrospective présentée au musée Reina Sofia de Madrid et au musée Jumex de Mexico (Carrión vient du Mexique). C'était encore avec Guy Schraenen, qui était un ami proche d'Ulises Carrión avec lequel il a également collaboré. C'était bien sûr une merveilleuse opportunité, pour moi, de me pencher sur ses projets et de voir dans quels contextes ont ils été créés.

La première chose qui m'a impressionnée, c'était la diversité

des projets d'Ulises Carrión. Il a travaillé, avec une sensibilité et un sens critique, sur presque tous les médias et formes d'expression de son temps, tant sur le plan pratique, que théorique : littérature, poèmes, publications, *mail art*, art du tampon, vidéo, son, film, radio, performance, etc. Avant que quelque chose ne s'ossifie, il était déjà ailleurs. Il pouvait s'arrêter ! Je suis convaincue que cette liberté et cette indépendance sont une des clés de la créativité. Pourtant, il n'est en fait devenu qu'une référence centrale, dans le milieu des livres d'artistes, une sorte d'icône pop cool. Là, se sont en général trois projets pour lesquels il est – avec raison – apprécié : ses *bookworks*, sa légendaire galerie-librairie Other Books and So (la première d'ailleurs, créée avant Printed Matter, Inc.) et son manifeste provocateur *Le nouvel art de faire des livres*, qu'il avait en fait rédigé pour ses collègues écrivains.

Une autre raison pour laquelle il m'intéresse est liée à son *background* : le structuralisme et la poésie concrète. De là vient son

intérêt pour la déconstruction des structures spatio-temporelles de la langue et de la communication artistique, médiatique, sociale et politique. Ces deux approches l'ont conduit à rompre avec sa carrière de jeune écrivain prometteur. Le développement d'une écriture subjective et unique n'avait plus de sens pour lui. Mais sa passion pour le livre, l'écriture, la langue et la communication est restée au cœur de son travail. Il s'approchait le plus possible de leurs structures de base, c'est-à-dire de leur grammaire matérielle, temporelle et spatiale pour jouer avec ces éléments. Il les a collés, les a patchés, les a tissés, les a recadrés pour en faire quelque chose de nouveau où ses codes et ses règles apparaissent. C'est ainsi qu'il produit souvent les plus beaux déclics.

Une troisième chose qui le rend important à mes yeux, c'est le fait qu'il traite tout cela de manière conceptuelle, sans être un artiste conceptuel au sens des conceptuels américains. Ces derniers voulaient « transformer l'expérience d'un spectateur

en celle d'un lecteur » (Mel Bochner). Pour Ulises Carrión, c'était l'inverse. Il voulait transformer l'expérience du-de la lecteur-trice en celle d'un spectateur-trice. Un-e spectateur-trice qui n'a pas besoin de passer cinq ans à l'université pour comprendre le caractère fabriqué de notre vie. Carrión l'a fait en rendant concrets et imagés le langage, le social et le politique, dont la matérialité est généralement oubliée, afin de mettre à nu leurs fonctions et leurs effets.

Ce qui est extraordinaire chez lui, c'est que ses travaux ne sont jamais émotionnellement secs. En faisant appel à l'imagination visuelle, il ne visait pas seulement une rationalité intellectuelle pour des structures objectives, mais aussi les métaphores poétiques et sensibles. Sans tomber dans le kitsch, il a imposé un aspect négligé dans certains travaux de l'art conceptuel américain : la sensualité, le personnel, la subjectivité et l'émotion. J'ai toujours été intéressée par ces artistes qui ont constitué un tel pendant réflexif à l'art conceptuel. Bas Jan Ader

aussi, sur lequel j'ai écrit ma thèse de doctorat, a fait fi des règles de sérieux, de coolitude et d'autorité dans le contexte de l'art conceptuel. Et pourtant, il a laissé une œuvre aux idées claires et directes sans le moindre pathos.

Vous travaillez également avec la création contemporaine, et notamment sur l'héritage laissé par les artistes ayant fait du livre d'artiste sur les pratiques éditoriales actuelles. Comment cela se traduit-il ? Et quel regard portez-vous sur la création contemporaine ?

En tant qu'historienne, je me concentre naturellement surtout sur les livres d'artistes historiques. Je considère cela comme un privilège, car les artistes de l'époque ont sans aucun doute exploré les livres dans toutes leurs possibilités et en plus, je peux garder une distance par rapport au monde de l'art contemporain, même si je le suis bien sûr. Si je ne veux pas l'étiqueter de manière critique, je préfère parler

d'artistes vivant·e·s car le terme art contemporain est devenu la marque d'une scène artistique exclusive qui s'est développée en un phénomène d'opulence avec des méthodes de représentation de cour. Mais ils existent bien sûr, les artistes vivant·e·s excitant·e·s au-delà de ce show-business, certain·e·s ne forment qu'une bulle de plus, agrémentée d'une touche critique, certains subissent les traces du monde des services créatifs branchés, mais certain·e·s osent vraiment des expéditions dans l'inconnu (désolé pour la réduction schématique ici). D'un autre côté, je suis convaincue qu'il y a un autre côté, où il se passe de choses inédites que nous ne pouvons même pas encore imaginer. Si une dose homéopathique de cela me parvient, génial ! Certains livres d'artistes en font certainement partie. Cependant de nombreux livres d'artistes pas forcément produits dans les marges m'échappent également en raison de l'énorme *boom* des livres d'artistes. Dans la masse des livres, apporté d'une part par leur production bon marché et simple et d'autre

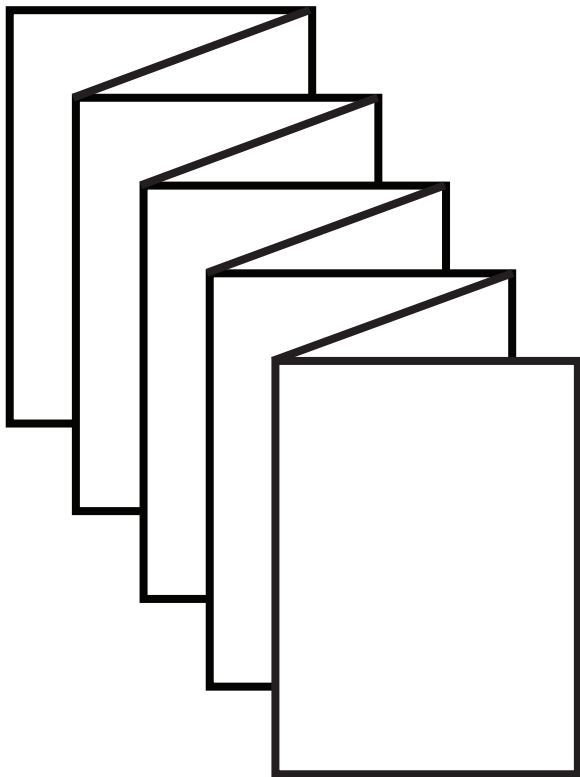
part par leur touche subversive et résistante à l'art de la distinction des privilégiés, je trouve parfois des supersolitaires qui me font jubiler, parfois sans savoir pourquoi. Les contradictions sont là pour être utilisées.

Parfois, malgré ou à cause de mon amour pour le livre d'artiste, je me demande s'il existe aujourd'hui des artistes qui explorent les médias de publication de notre époque, c'est-à-dire les espaces numériques, de manière aussi convaincante d'un point de vue artistique comme il·elle·s l'ont fait avec les livres. Ces derniers temps, je me suis donc penchée sur la question des publications d'artistes dans l'ère numérique. Je suis préoccupée par plusieurs questions. Par exemple de savoir s'il peut y avoir une circulation réellement auto-organisée des publications d'artistes au-delà des plateformes des *global player* privé, avec ses exploitations de données. Ou avons-nous tout simplement raté cette idée d'indépendance ? À cet égard, je fais écho à Ulises Carrión, qui décrivait le système de la poste déjà comme

un « Big Monster ». Il voyait le Big Monster assis dans un dans un château derrière de hauts murs, d'où il installe des régimes bureaucratiques, nationaux et commerciaux avec lesquels il nous contrôle et gouverne. Son monstre était bien sûr un nain minuscule comparé à la puissance organisée du *Big Data*. Je me demande si les publications d'artistes ne sont pas un fantastique nid d'autonomisation, puisqu'elles peuvent échapper à l'emprise et au contrôle. Ce ne serait pas la première fois dans l'histoire que de telles publications deviendraient une sorte de tactique de guérilla lorsque les choses se gâtent.

Pourtant, il y a des exemples passionnants où l'analogie du livre se prolonge de manière totalement pertinente dans le numérique avec sa structure dynamique, où l'ordre habituel des publications imprimées statiques peut être techniquement rompu. Personne ne manque alors l'odeur, le poids, les plis, les traces et bien d'autres choses liées à la matière du livre. Mais comme un texte,

une image ou un son n'existent pas en soi, je suis toujours à la recherche de publications numériques dans lesquelles le contenu et la forme se transmettent mutuellement. Dans lesquelles le processus de leur création, y compris leurs données en arrière-plan deviennent partie intégrante du concept artistique. J'en ai vu des prémices, mais je me demande si on peut vraiment concrétiser de manière poétique et sensible leur caractère construit, leur fonctionnement et leur pouvoir des effets. Ulises Carrión a écrit qu'il ne pouvait pas décrire précisément le monstre, car il s'est calfeutré. Il ne pouvait s'y opposer qu'avec son propre système postal indépendant. Ne nous reste-t-il finalement que la réappropriation de telles techniques de communication qui ne nous réduisent pas à des sujets techno-numériques et désolidarisés de la société disciplinaire, comme le pense Paul B. Preciado ? Le genre résiduel des livres va-t-il survivre comme une île paradisiaque à l'industrie de la communication en ligne aussi pour cette raison ?



DIDIER MATHIEU

entretien réalisé à l'hiver 2022

Le Centre Des Livres d'Artistes (cdla), est un lieu assez unique en France, il regroupe l'une des plus importante collection publique d'éditions d'artistes. Pourrais-tu revenir sur son histoire et sa création ? Comment le cdla voit-il le jour ?

C'est assez simple. L'association « Pays-Paysage » alors présidée par le peintre Henri Cueco organise en 1987 une première « Biennale du livre d'artiste » à Uzerche en Corrèze. Dix éditions seront programmées jusqu'en 2006. J'avais réalisé la scénographie de la première exposition de 1987. (Je me souviens de nos pérégrination à Paris avec Jean-Michel Ponty pour collecter les publications qui seraient montrées ; il faut le dire, nous étions somme toute novices, avides de découvertes. Je me rappelle précisément de notre rendez-vous avec Liliane et Michel Durand-Dessert, de leur courtoisie et de leur amabilité.)

En 1994 l'association

Pays-Paysage quitte Uzerche et s'installe à Saint-Yrieix-la-Perche avec le projet de développer et pérenniser ses activités dans un bâtiment qui doit être rénové. Dans sa forme actuelle après moult péripéties (entre autres, le fait que le bâtiment rénové est resté inoccupé durant une année), le cdla existe depuis 2005. L'exposition inaugurale du lieu était consacrée aux publications de herman de vries. À cette occasion nous avons fait paraître le catalogue raisonné de ses livres et autres publications.

Mon arrivée au poste de directeur est en fait basée sur un malentendu. Henri Cueco m'avait parlé d'une collection de « livres d'artistes », cela me convenait, mais sans doute les membres de l'association ne mettaient-ils pas sous ce vocable le même genre de publications que moi... En fait, j'ai trouvé non une collection mais plutôt un fonds de livres assez disparate comme il en existe, me semble-t-il, en France, dans

me semble-t-il, en France, dans de nombreuses bibliothèques municipales ou départementales. Majoritairement des livres dits de bibliophilie, livres de peintre ou livres illustrés. S'agissant de la collection, les premiers achats datent de 1987 (quatre entrées au cahier d'inventaire) et jusqu'en 1992, les acquisitions (achats et dons) se sont faites au rythme des biennales et des expositions. La collection compte actuellement 7226 numéros au cahier d'inventaire, soit environ 9000 pièces.

De part mon histoire personnelle (j'ai été éditeur non de livres d'artistes – sauf en travaillant avec Roberto Martinez à une collection titrée « RDM10+ » – mais plutôt de livres de « bibliophilie cheap » comme aimait dire Rik Gadella), j'ai fréquenté, cotoyé ou croisé quelques éditeurs de « livres d'artiste » durant les foires et salons notamment ceux organisés par Rik Gadella à Paris, New York, Cologne ou par Marcus Campbell à Londres au milieu des années 1990. J'ai découvert alors les publications

de Coracle Press, Book Works, Weproductions, Alec Finlay, Imschoot et bien d'autres. J'avais ainsi une connaissance « intime » de ce milieu et, par affinité, précisément du milieu britannique du livre d'artiste.

« Logiquement » j'ai très vite fait entrer dans la collection les publications de Simon Cutts et Erica Van Horn, de Colin Sackett, de Telfer Stokes et Helen Douglas, de Moschatel Press... À ces publications se sont ajoutées celles de Hans Waanders et Bernard Villers, deux artistes que je connaissais grâce à Johan Deumens, marchand et galeriste néerlandais (déjà en 1997 j'avais écrit un article sur Bernard Villers dans *JAB – The Journal of Artists' Books* n° 8). J'ai pu également acquérir certaines des éditions de Guy Schraenen et les premiers Edward Ruscha dont les prix étaient encore très abordables.

D'autre part, j'ai adhéré au désir de l'association de constituer une collection suivant deux thématiques : enfance et paysage. Elles me permettaient, dans un

premier temps, de constituer des ensembles significatifs des livres de Richard Long ou Hamish Fulton par exemple. S'agissant d'« enfance » j'ai mis quelques années à mettre la main sur le beau livre de Henrik Gajewski *Eliza Gajewski*. (Je ne suis pas un fétichiste de la signature, de la dédicace ou de l'envoi, mais l'exemplaire que nous avons en collection est dédicacé à Ulises Carrión.) Même si, les années passant, ces thématiques se sont un peu effacées, je reste attentif à ce qu'elles irriguent encore la collection.

Didier, tu es le directeur du cdla depuis plus de vingt ans maintenant, et tu as travaillé avec l'association Pays-Paysage qui est derrière ce lieu, depuis la fin des années 1980, comment s'est construite la collection du cdla ? Et qu'est-ce que l'on y retrouve ?

Sans que je m'en rende compte à l'époque, la rencontre avec herman de vries en 2003 a été décisive pour l'histoire de

la collection du cdla et, pour partie, pour son orientation. Pas facile de dire en quelques phrases cette rencontre et ses conséquences. En 2003 donc, commençant à travailler à l'exposition consacrée aux publications de herman de vries et à la rédaction d'un catalogue raisonné, je me trouve face à une œuvre considérable, à la fois éclatée (dans de nombreuses revues) et condensée (dans ses propres livres, nombreux, publiés par d'autres que lui) et « condensée-éclatée » dans son *eschenau summer press & temporary travelling press publications* ou dans les revues dont il a été l'éditeur (*PTL* avec Dirk van Krevelen, 1962-63, *nul = 0*, 4 numéros, 1961-1964; *revue integration*, 9 numéros dont 5 doubles, 1964-1976.) Je tiens cette dernière comme exemplaire des revues d'artistes. herman de vries y publie, de façon non autoritaire et non dogmatique, bien sûr Christian Megert, Lucio Fontana, Jan J. Schoonhoven, Bernard Aubertin, Manzoni, Ad Dekkers... ; les artistes de la poésie concrète : Hansjörg Mayer, Paul de Vree, Dom Sylvester Houedard, Carlo

Belloli, Herman Damen... ; mais aussi, Henri Chopin, Dieter Roth, Yona Friedman, Ligeti, Peter Iden, Ad Reinhard, Tim Ulrichs, Arthur Pétronio, Maurizio Nannucci, Marinus Boezem, Michel Seuphor, Markus Raetz...).

Commençant à réunir le plus possible de publications de herman de vries, j'ai fait entrer en collection quelques numéros isolés de revues auxquelles il avait participé, entre autres : *tafelronde*, *vers-univers*, *futura*, *Ah – revue pour le verbo-plasticisme*, *Egoist*, *Reaktion*, *subvers*... La découverte de ce foisonnant réseau créé par les artistes eux-mêmes, m'a conduit à collectionner les publications en séries produites par – ou auxquelles ont participé – les artistes dont nous avons les livres, les unes et les autres se révélant plus que complémentaires : une sorte d'expansion et non d'extension. Au fur et à mesure, des séries complètes ont été réunies.

Dès lors la collection commence à se développer à la manière d'un rhizome : telle ou

telle publication en appelle une autre et une autre et une autre. La rencontre avec herman de vries m'a également permis de comprendre l'influence de la « poésie concrète » – il participe lui-même à diverses revues de ce mouvement – sur de nombreux artistes. Son influence mais aussi les rapports, parfois ambigus, des artistes avec ce mouvement (Paul-Armand Gette, dans un entretien que j'ai réalisé dit que la poésie concrète ne l'intéressait pas trop mais que par contre quelques poètes concrets s'intéressaient à ce qu'il faisait.)

La collection comprend aujourd'hui un fonds conséquent consacré à ce mouvement artistique. Publications de John Furnival, Dom Sylvester Houédard, Bob Cobbing, Jiri Valoch, Ferdinand Kriwet, Jonathan Williams, Franz Mon... mais aussi des revues dont *Poor Old Tired Horse* éditée par Ian Hamilton Finlay et *Rot* éditée par Max Bense ; les catalogues des principales expositions *Between Poetry and Painting* (1965 à Londres à l'Institut pour les arts contemporains) et *The*

arts in Fusion (1966 à la Tyler School of Art of Temple University de Philadelphie) ainsi que les quatre anthologies qui font date, celles de Stephen Bann, Emmett Williams, Mary Ellen Solt et Maurizio Nannucci.

herman de vries nous a fait don, en 2009, de ses exemplaires de cinq portfolios édités à peu d'exemplaires par Hansjörg Mayer en 1965-67 (*Concrete Poetry Britain Canada United States, Konkrete poesie international*, Sigfrid Cremer, Hansjörg Mayer, Wolfgang Schmidt). Coïncidence : John Furnival passe les mois d'été à une heure de route de Saint-Yrieix.

En prolongement de cette partie de la collection j'ai réuni un ensemble de publications qui témoignent de l'intérêt porté, par quelques figures de la poésie concrète (et par George Maciunas, mais c'est une autre histoire !), au travail de Raoul Hausmann – bien sûr pas seulement du fait de la proximité du Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart qui héberge un fonds impor-

tant d'œuvres de Hausmann, à cinquante minutes de route de Saint-Yrieix.

Hausmann est pour le moins contre cette forme de poésie, cependant, il accepte de contribuer à diverses revues de poésie concrète ou visuelle : *Rhinozeros* (éditée en Allemagne par les frères Dienst), *Stereo Headphones*, (Nicholas Zurbrugg à Londres), *De Tafelronde* (publiée par Paul de Vree, à Anvers, qui le rencontre à Limoges à la fin des années 1960). Pierre Garnier publie son texte *Les mutations des Langues* dans sa revue *Les lettres*. Dans le numéro 4 de la revue *Form*, éditée par Philip Steadman, Mike Weaver et Stephen Bann, est publié *Manifesto on the Lawfulness of Sound* traduction en Anglais du texte *Manifest von der Gesetzmässigkeit des Lautes* paru en 1923 dans le numéro 4 de la revue *Mecano*. En 1959, Daniel Spoerri le sollicite pour un numéro de sa revue *material* (numéro sous forme d'affiche de grand format : 2 m x 2 m. cf. un courrier de Daniel Spoerri à Raoul Hausmann. Musée dé-

partemental d'art contemporain de Rochechouart, fonds Raoul Hausmann. Le projet ne verra pas le jour sous cette forme. En 1982, *material 2* sera édité par verlag zweitschrift, d'après une maquette de Raoul Hausmann datée du 23 février 1959). En 1961, le numéro 21 de la revue *Affiche*, éditée à Stuttgart par Klaus Burkhardt titré « für Raoul Hausmann in Limoges anlässlich seines 75. Geburtstages im Juli '61 » lui est entièrement consacré (chose étrange cette revue est une revue-affiche quasiment du même format que la revue *futura* éditée par Hansjörg Mayer – à Stuttgart – quelques années plus tard...)

Et bien sûr, il y a ce lien avec Henri Chopin qui rencontre Hausmann à Limoges et donne à entendre dans le numéro 26/27 de sa revue *OU* le seul témoignage de Hausmann lisant ses poèmes (seul témoignage ? pas sûr, il paraît qu'il existe des enregistrements antérieurs à ceux de Chopin...) Henri Chopin publie également de Hausmann en 1970 *Sensorialité excentrique 1968.69.*

À partir de 2014, la collection change avec la création d'un fonds Claude Rutault. Plus près dans le temps, la collection s'est enrichie, suite à la rencontre avec cette artiste magnifique en 2013, d'un ensemble assez rare en France de publications de Carolee Schneemann (81 numéros au cahier d'inventaire). On compte aussi une belle sélection de publications d'Allan Kaprow et de publications de Dick Higgins pour sa Something Else Press. Il faut souligner la générosité des artistes qui ont beaucoup donné au cda et je les remercie de leur attachement à ce lieu.

Le fonds est très vaste et riche de publications historiques, je pense notamment ici aux publications Fluxus, de la poésie concrète, de l'art conceptuel, etc. Quel regard portes-tu sur les pratiques éditoriales contemporaines ? Faire un état des lieux des pratiques contemporaines fait-il également parti des missions du cda ?

Il y a parfois de merveilleux hasards qui entrent en ligne de compte dans la constitution d'une collection. En 2009, lorsque nous avons présenté l'exposition *Ghèrasim Luca* (qui avait été vue au musée de l'abbaye Sainte-Croix aux Sables-d'Olonne et qui a été montrée ensuite au cipm de Marseille), j'ai rencontré sa compagne Micheline Catti. J'avais vu, quelques temps avant, que le nom de Luca apparaissait dans le catalogue *Fluxshoe* (1972), c'était très étonnant, je lui avais donc demandé quels rapports il entretenait avec le mouvement Fluxus. Ghèrasim Luca était, au début des années 1960, très proche d'artistes tels Wolf Vostell, Daniel Spoerri, Robert Filliou ou Emmett Williams. Il était également en relations avec George Maciunas. Singulièrement aucune de ses biographies ne mentionne cela. Au bout de quelques rencontres Micheline Catti m'a montré deux cartons dans lesquels étaient conservés les documents relatifs à cette période de la vie de Luca, puis m'a proposé de me les céder. La collection s'est donc enrichie

d'un très remarquable fonds « Fluxus » qui comprend les tout premiers imprimés diffusés par Maciunas, les *Something Else Newscards* et les *The Something Else Newsletters*, les premières publications de Dick Higgins, *methods & processes* de Benjamin Patterson, *The Monthly Review of the University for Avant-garde Hinduism* de Nam June Paik, la première édition de *BEN DIEU – ART TOTAL – SA REVUE*, des affiches, des catalogues... En tout une centaine de documents. Il est essentiel de mettre en résonance des œuvres dites historiques et la création d'aujourd'hui. Tisser une histoire de la publication d'artiste (même fragmentaire, partielle et il faut le dire subjective). Je crois pouvoir dire que la création actuelle m'intéresse sans doute plus, que celle de la génération précédente (j'ai loupé des choses et c'est une épine dans le pied !).

Outre le fonds exceptionnel du cda, j'aurais eu à cœur que l'on parle du site internet de celui-ci. C'est une mine

d'or pour toute personne cherchant des informations techniques sur le livre d'artiste. En effet, l'intégralité de la collection y est recensée et chaque publication qui intègre la collection est étudiée et fait l'objet d'un descriptif très précis. Le site internet du cdla est un véritable outil de travail. Quelle était la volonté derrière cet objet ? Et aussi, quelle est la place laissée à la recherche au sein du cdla ?

Merci de faire référence à ce site, projet qui nous tient à cœur et auquel nous consacrons pas mal de temps. En juin 2012, invité par Emmanuelle Waeckerlé à présenter les activités du cdla lors du colloque « BOOK LIVE » à la London South Bank University, j'avais basé une partie de celle-ci sur l'idée du « on site » (à Saint-Yrieix-la-Perche) vs le « on website » (partout ailleurs). Ainsi, le site du cdla peut-être considéré comme un lieu hors les murs. Vu notre éloignement géographique, en plein milieu de la France, à quasiment quatre heures de train de Paris (dans un pays encore centralisé

malgré la régionalisation), il nous fallait trouver une deuxième façon, d'exister, complémentaire, le site web n'ayant bien entendu de « légitimité » qu'adossé à ce qui se passe au cdla.

Ce site est envisagé comme un lieu de diffusion de l'information (notices de la collection, *newscards*, entretiens en vidéo, textes, petite histoire du cdla au jour le jour, « choses vues » ici ou là...) mais aussi de création (voir le travail spécifique de Veit Stratmann mis en ligne à sa demande – *Description 3* – Travail et formation professionnelle en détention qui constitue le prolongement des travaux texte/image initiés par *Une Vidéo d'Entreprise* de 2013 et *The Order of the Minorange* – *A Report*, commandé par la Slought Foundation à Philadelphie en 2015. Voir aussi le projet *Walking in Air* proposé par Emmanuelle Waeckerlé mais abandonné pour cause de pandémie et qui a trouvé ultérieurement une nouvelle forme « on website »).

Ce site est aussi considéré comme une sorte de mémoire des activités du cdla depuis vingt-trois ans. Voir le remarquable travail que réalise Jean-Marc Berguel en mettant en ligne cartons d'invitation, brochures, tout document lié aux expositions, ateliers, conférences, ainsi qu'une iconographie mémoire des vernissages, ateliers, lectures, résidences.

Le cdla, en plus d'être une collection est également un espace de consultation et d'exposition. Cela a-t-il toujours été le cas ?

S'agissant des expositions oui. Et depuis janvier 2018, un lieu d'exposition permanent hors les murs existe, grâce à un partenariat, au sein de l'École nationale supérieure d'art – ENSA de Limoges. Nommé « Premier rang », ce dispositif d'exposition composé de huit vitrines, qui rappellent les boîtes de bouquinistes des quais de Seine à Paris, est installé dans l'amphithéâtre de l'école – au premier rang. Concernant la consultation de la collection il a fallu at-

tendre l'ouverture au public des bâtiments du 1 place Attane en 2005. Depuis quelques années les workshops d'une semaine, principalement avec des écoles d'art françaises se multiplient, une autre façon d'exploiter la collection. Autre manière de mettre en avant cette collection, l'accueil en résidence d'artistes et chercheur·euse·s depuis 2017.

Il y a quelque chose de complexe dans l'exposition du livre d'artiste, car ce sont, à la fois des objets fragiles et légers (qui peuvent se dégrader facilement mais aussi se faire voler), mais en même temps, ils restent des objets pensés pour leur physicalité et donc, leur manipulation. Comment abordes-tu ces questions au sein des expositions que tu proposes au cdla ?

Nous avons en collection un certain nombre de livres absolument inmontrables pour la raison que tu évoques : ils sont à lire et donc à tenir en mains-. Peter Downsbrough n'aime pas

voir ses livres, et ils sont nombreux, dans des vitrines. Mais la collection est accessible sur rendez-vous à toute personne qui souhaite la consulter. Les publications sont alors « à l'air libre ».

À certaines des questions ici posées, les réponses de Didier Mathieu, revues et complétées, empruntent à un autre entretien conduit par Jérôme Dupeyrat en 2014.

Cet entretien est paru dans *Une livre*, Editions P, 2014.

Entretiens avec Marc Camille Chaimowicz, artiste, Didier Mathieu, directeur du Centre des livres d'artistes, et Jérôme Saint-Loubert Bié, designer graphique. Contributions visuelles des étudiant·e·s de l'isdaT : Paul Bardet, Marjolaine Bergonnier, Sophie Didier, Léa Ellinckhuysen, Lucille Galindo, Lisa Hoffmann, Rebecca Konforti, Théo Lacroix, Farah Lâoud, Anouk Lejczyk, Sophie Liados, Jeanne Macaigne, Liza Maignan, Yannick Meric, Manifa N'Diaye, Zeldia Pressigout, Manon Raupp, Benoit Sanfourche, Silvana Spoltore. Publication coordonnée par Laurence Cathala, David Coste, Sébastien Dégeilh, Jérôme Dupeyrat et Olivier Huz, enseignant·e·s en art, en design graphique et en histoire de l'art à l'Institut Supérieur des Arts et du Design de Toulouse. isbn 978-2-917768-44-0

SANDRINE MARC

entretien réalisé à l'hiver 2022

Sandrine, vous faites de la photographie et faites le choix de la montrer dans des éditions. Ma première question concernerait le choix de ce médium. Je me demandais comment en étiez-vous arrivé à travailler avec l'édition ?

Éditer mes photographies sous la forme de publications me permet de faire des choix, de composer des ensembles, de restituer des séquences d'images en travaillant le montage. J'ai appris à faire des livres pendant mes études à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (EnsAD), j'aime penser ce support, maîtriser la chaîne éditoriale me permet de travailler dans une certaine autonomie. J'ai pris des cours de reliure, j'ai aussi fréquenté des ateliers d'impression pour connaître les procédés d'estampes traditionnels comme la gravure et la lithographie. Cela m'a amené à réfléchir à la question du multiple et de la reproduction.

On connaît, chez les photographes, une tradition du livre photo, c'est même un genre en soit. Pour autant, votre approche en est très différente, tant chaque publication est une œuvre à part entière. Le livre ne sert pas simplement d'espace de reproduction, mais est un des éléments constitutif de l'œuvre. Pourriez-vous en dire un peu plus sur la façon dont vous approchez l'édition et la façon dont vous pensez votre travail par l'intermédiaire de ce médium ?

Lorsque je fais un livre, il est question de la matérialité de l'objet et aussi celle de l'image imprimée. Le choix du papier, la machine utilisée pour imprimer, sa trame aboutissent à une transformation de l'image initiale. Je travaille souvent de manière artisanale, le façonnage passe par la main, cette situation, induite par une économie de moyen, offre un espace d'expérimentation. Le livre devient la matrice pour porter et

présenter mes photographies. J'aime bien l'analogie entre les images et les graines, le support du livre permet de les disséminer, de les faire voyager.

Même si vous avez récemment été en résidence au musée Nicéphore Niépce, vous travaillez souvent de façon très indépendante, et il en est de même pour vos éditions qui sont pour la majorité réalisées et éditées par vous-même. Cette indépendance est-elle importante dans votre approche de l'édition comme médium de travail ?

Je ne sais pas si cette indépendance est totalement choisie, je dirais que mes photographies ont du mal à trouver une place, donc j'ai décidé de créer les conditions pour qu'elles puissent exister. Faire un livre, cela peut aussi être l'occasion de travailler en collaboration avec d'autres personnes : un·e graphiste, un·e auteur·trice, des imprimeur·euse·s, des libraires. La résidence de recherche et

création au musée Nicéphore Niépce était une carte blanche, j'ai côtoyé les équipes du musée pendant un mois, ils m'ont laissée travailler en toute indépendance, sans obligation de résultat, la restitution prendra la forme d'un portfolio et d'un livre que je prépare en moment.

Vous parlez de collaboration, est-ce quelque chose important pour vous ? Et si oui, quelle forme prend-elle ?

C'est toujours intéressant de travailler avec d'autres personnes, ça permet de changer de focale, de voir les choses sous un autre angle, de prendre du recul. La pratique photographique peut être une activité assez solitaire, je crois qu'il est important de l'ouvrir et de la penser en relation avec d'autres champs, j'approuve les recherches transdisciplinaires. Je travaille régulièrement avec des architectes. J'aimerais beaucoup apprendre avec des biologistes.

Plutôt que le mot « collaboration », j'utiliserais les mots

« relation » ou « rencontre ». J'échange beaucoup par la parole quand je suis sur mes terrains de prises de vues, la photographie échoue totalement à restituer cette partie du travail. En 2020 et 2021, je me suis rendue régulièrement sur un terrain habité par des pratiques de jardinage. J'ai fait des portraits des jardiniers rencontrés in situ, c'était important pour moi de rendre ces images aux personnes concernées, ceux ou celles qui ont accepté de poser, ce don a généré un contre-don, en échange des photos, j'ai reçu des légumes ou des graines.

Je crois savoir que vous vous donnez la liberté de piocher dans une base de donnée que vous vous êtes créée avec le temps, laquelle est constituée d'ensembles photographiques, de motifs et formes récurrentes dans votre travail. Aussi, quelle place l'archive prend-elle dans votre travail ?

L'archive est inhérente au travail photographique mené sur

un temps long. Construire une archive, c'est aussi une façon de ralentir le flux de diffusion instantanée des images numériques. J'ai besoin de laisser reposer les images longtemps avant de les montrer. Ce temps de latence me permet de les apprivoiser et d'en prendre soin. J'essaie de penser le fonds que je construis comme une archive vivante, concevoir un livre me permet d'activer certaines images, de faire des liens entre des fragments discontinus pour donner à voir un autre récit.

La marche et l'exploration sont au cœur de votre travail et vos éditions proposent une plongée dans votre expérience du territoire. Ainsi, vos éditions agissent comme des constats de notre époque. Vous procédez par montages et composez des tableaux où se font face des détails et des vues d'ensemble d'un paysage (généralement urbain) que nous côtoyons toutes et tous sans que nous y fassions encore attention. Diriez-vous que l'édition est

pour vous l'espace le plus approprié pour exposer vos photographies ?

La micro-édition est une forme assez souple pour présenter des images et les faire tenir ensemble, elle est légère, facilement manipulable, transportable. J'aime bien donner aux gens un livre entre les mains, pour voir combien de temps ils vont prendre pour le feuilleter, sur quelles images il-elle-s s'arrêtent, quelles images permettent d'ouvrir une discussion. C'est une façon d'avoir un retour sur ma pratique, j'aimerais développer d'avantage cet échange autour des images.

J'ai fait une maquette de livre, un prototype, un ensemble d'une centaine d'images qui montrent les vitrines parisiennes barricadées en décembre 2018. Un jour, dans la rue, j'ai vu un vitrier qui posait des panneaux en bois pour protéger les vitrines. J'avais la maquette avec moi, je lui ai montrée, il a beaucoup apprécié, il y reconnaissait son travail, cet échange inattendu était à la fois juste et drôle.

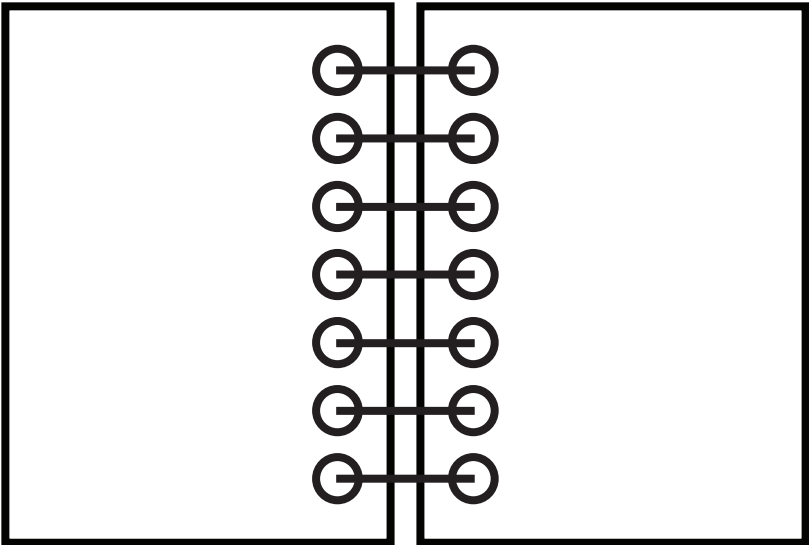
Je participe aussi à des expositions, lorsque j'ai été invitée à la Capsule au Bourget, j'ai pris le parti d'accrocher au mur les pages imprimées du livre *Change plus vite que le cœur*. Dérouler le chemin de fer au mur permettait d'engager une discussion autour de la représentation de la ville avec les classes qui visitaient l'exposition.

Je réfléchis à une manière de déployer les images dans l'espace pour rendre le-la spectateur·trice actif·ve. Je m'intéresse aussi aux dispositifs de projection.

C'est là un dernier point que je trouve très intéressant, car même en exposition, vous présentez le livre, mis à nu, sur les murs de l'espace d'exposition. Pourrions-nous revenir sur ce déroulé justement et ce que vous en dites, qui rejoint, d'une certaine façon, ce que vous disiez plus tôt sur l'expérience directe d'un commerçant avec une de vos publications, ou encore d'un rapport plus direct, instantané avec le travail.

Pour produire ce livre, j'ai utilisé un copieur numérique qui se trouvait sur place. Le rendu de la trame générée par la machine est très fine, elle participe à la transformation de l'image. Pendant le temps de l'exposition, j'ai reçu plusieurs classes, pour les initier à la fabrication d'un livre et au graphisme.

J'ai conçu un cahier et un jeu de tampon qui permettait de composer des motifs à partir de figures géométriques simples à combiner. Chaque enfant devait plier la page A3 pour façonner son cahier, puis le tamponner. Nous avons produit de cette manière 400 multiples, chacun étant une pièce unique, personnalisée par l'élève, tamponnée de la date du jour. Oui, c'est une manière directe et réjouissante de transmettre.



CESAR VAN PINSETT

entretien réalisé à l'hiver 2023

Comment en es-tu arrivé à travailler avec les éditions d'artistes ?

J'ai commencé à faire des fanzines en 2008 pendant mes études d'arts du spectacle (cinéma) et je crois n'avoir jamais arrêté de faire des fanzines et des livres d'artistes, puis de participer aux foires de livres (NY Art Book Fair en particulier). Les premiers fanzines étaient des collages faits entre amis puis photocopiés et distribués gratuitement. Il y avait, pour tous, un plaisir libérateur à faire ces collages ensemble et à les distribuer dans un système hors de tout champ économique.

Puis les années ont passé, la passion pour les fanzines et les éditions d'artistes n'a fait que grandir.

Je t'ai connu sous le nom Le Gros Monsieur, qui était, si je ne me trompe pas, une sorte d'entité anonyme réunissant une quinzaine de personnes, toutes liées de près ou de

loin à l'édition. Pourrais-tu nous parler un peu plus de ce collectif et de ses activités ?

Ce collectif réunissait effectivement environ 12 personnes dont une dizaine que je représentais avec différents pseudonymes ! Ma vie professionnelle m'a toujours incité à utiliser des pseudonymes (y compris pour cette interview). Les différents noms d'emprunts sont pour certains construits en lien direct avec le livre d'artiste (je te laisse deviner...), ou sont parfois des inventions plus farfelues pour garder l'anonymat. Le collectif a été une plateforme pour faire de nombreux fanzines/livres d'artistes et être présent dans différentes foires de livre. C'était sans doute également un moyen pour moi de cacher ma timidité et mon manque de confiance en moi.

Je sais aussi que tu collectionnes des éditions, des acquisitions que tu partages d'ailleurs régulièrement par l'intermédiaire de ton compte

Instagram. Pourrais-tu nous en dire deux mots ? Comment en es-tu arrivé à collectionner ? Quels types d'objets peut-on y retrouver ?

La collection est née à la suite des échanges de fanzines, notamment par le *mail art* qui est aussi une pratique importante chez moi. Initialement, mes acquisitions se faisaient souvent dans le but de soutenir un artiste/ami. Après quelques années d'échanges de fanzines/livres j'avais accumulé un nombre conséquent d'ouvrages qui devenait un corpus intéressant des publications queer/gay de la dernière décennie. Je suis alors doucement tombé dans le piège du collectionneur, c'est-à-dire le besoin presque compulsif de cumuler les fanzines queer.

Ma collection est focalisée sur les productions récentes : fanzines queer/LGBT+/gay accompagnés de quelques livres photo et j'ai également acquis un petit nombre de livres d'artistes ayant des reliures originales. En cours de déménagement,

j'ai le secret espoir d'organiser et cataloguer la collection.

Depuis 2012, tu co-édites CAS, pour *Cock Au Soleil* qui est un zine a périodique gay et porno pour lequel aucune communication n'est faite, si ce n'est par vos réseaux. Il prend la forme d'une enveloppe A5 dans laquelle sont glissés des livrets réalisés par des artistes que vous invitez, des autocollants, cartes postales, préservatifs, etc. Comment est né ce projet ? Et que pourrais-tu nous en dire ?

Le projet avait pour but de réfléchir sur ma propre sexualité et de permettre à tous de participer à un projet artistique autour de la sexualité gay. L'aspect underground et secret du projet a permis de donner beaucoup plus de liberté aux contributeurs (certains n'étaient pas des artistes mais des anonymes qui voulaient juste participer). Le concept de la pochette avait pour but d'éviter un ouvrage collectif que je trouve souvent hétérogène et de permettre à

chaque publication de vivre indépendamment.

La première édition est née autour d'un ami qui avait des pratiques sexuelles liées à la douleur corporelle, ce que je voulais partager pour comprendre sans juger. La seconde édition était autour du *hanky code*. La troisième édition était sur la figure de Saint Sébastien et du porno vintage. La quatrième édition était un set de papier cadeaux gay. Et la dernière (et finale) édition a pour thème le « saut dans l'inconnu ». Ce projet a été très important pour comprendre, accepter et vivre mon homosexualité ainsi que pour rencontrer des artistes.

Il y a aussi, dans le côté underground et secret, quelque chose d'historique je trouve. Avec CAS vous rejouez un mode de diffusion historique propre à ce type de littérature, qui, il fut un temps, se partageait sous le manteau. Pourrais-tu nous en dire un peu plus sur ce qui a motivé vos choix et comment cela se

passé concrètement ?

Ayant été assez (trop) longtemps dans le placard, il était pour moi assez naturel d'avoir un mode de diffusion hors des circuits traditionnels. L'aspect underground et secret permettait aussi de rencontrer un public plus curieux et plus ouvert à une publication qui avait du contenu pour adultes avertis. Plutôt que de me battre avec la censure, il m'était plus intuitif d'emprunter d'autres routes. En outre, ce mode de diffusion permet de rencontrer un autre public, souvent éloigné du monde des fanzines mais prêt à tout découvrir et à faire vivre le projet sans aucune sacralisation (par exemple, le *CAS#4* était des papiers cadeaux et rien ne pouvait me faire plus plaisir que de savoir qu'ils étaient utilisés, au lieu d'être conservés comme une œuvre intouchable !)

Le collectif est très présent dans ton parcours, tu en viens, tu crées une publication dont l'idée tourne autour du partage... Est-ce une

notion importante ?

Je crois que le partage est une notion très importante ! Et tristement de plus en plus oubliée. Presque toutes mes publications sont gratuites ! J'ai toujours vendu mes publications à la New York Queer Zine Fair pour un baiser ! La réaction des gens face à la gratuité est très intéressante et souvent déroutante. Les gens confondent générosité et richesse par exemple... ou considèrent que la publication n'a pas de valeur artistique car pas de valeur marchande...

Tu pointes-là une question très intéressante, tu disais un peu plus tôt avoir participé à la Printed Matter ArtBook Fair ou encore à la New York Queer Zine Fair, je sais que tu participes ou a participé à d'autres foires, et je me demandais justement comment cela se passe pour toi quand on fait du gratuit, que l'on édite et que l'on fait des foires ? Pourrais-tu nous en dire un peu plus ?

Je crois que ce qui m'intéresse avant tout est de rencontrer un public et d'échanger avec lui. Autrement dit, sur ma table je ne précise pas si c'est gratuit ou payant et j'attends patiemment que quelqu'un pose la question !

Les réactions sont très variables mais commencent toujours par la surprise et puis le plaisir de repartir avec quelque chose. Les visiteur·euse·s sont toujours intrigué·e·s par le processus économique et je dois toujours expliquer que par souci de liberté et d'indépendance, j'économise pour publier sans recherche de profit. Bien entendu, il y a des projets que je n'ai jamais pu éditer pour cette même raison mais j'ai appris à être inventif et j'ai toujours gardé une totale liberté dans mes publications.

Les visiteur·euse·s prennent rarement beaucoup de copies par gêne mais certains ont voulu me casser la figure car je refusais de l'argent ! Cependant, à cause des coûts d'impression et des foires, il m'arrive parfois de vendre mes publications. J'ai

aussi la chance de faire beaucoup d'échanges avec d'autres artistes.

Il y a un caractère très lié au *Do It Yourself (DIY)* dans ce que tu édites, collectionnes et partages. Des objets simples, pauvres et diffusés de la main à la main. Tu fais toi-même la diffusion, adresses toujours un petit mot aux destinataires de tes envois postaux. Maîtriser toute la chaîne, de la conception à la diffusion en passant par la production est-il important pour toi ?

Beaucoup de mes publications sont quand même imprimées en ligne ! Maîtriser toute la chaîne de conception/production/distribution offre une grande liberté à laquelle je tiens énormément ! Je ne crois pas faire des productions artistiques mais des souvenirs. Souvent mes fanzines sont faits pour me souvenir d'un moment avec un ami, j'en publie simplement quelques exemplaires en plus pour en donner. Il y a régulièrement la frustration des

limitations économiques mais cela pousse à être toujours plus créatif.

Je suis également très attaché à la spontanéité de la culture DIY où l'envie de faire et de partager prime sur la dimension artistique du projet en lui-même.

PIERRE-LIN RENIÉ

entretien réalisé à l'automne 2021

Pierre-Lin, pourrions-nous dans un premier temps revenir sur ta pratique de la photographie ? Elle me semble constitutive de la façon dont ton travail se construit et surtout, de ton rapport à l'édition.

Comme beaucoup de personnes de ma génération (je suis né en 1966), j'ai appris la photographie dans le cadre familial. L'un de mes oncles était photographe amateur, de façon très investie et sérieuse. Il a su comprendre que cela pouvait m'intéresser, et m'a offert un petit appareil de type Instamatic quand j'avais dix ans – j'en avais acheté un l'année précédente, encore plus rudimentaire, mais il pensait qu'il me fallait mieux. Nous nous retrouvions au moins chaque été chez ma grand-mère, et nous discussions longuement en regardant nos photographies et des magazines spécialisés. Cela a été déterminant, et m'a conduit à stimuler le goût de l'observation que j'avais commencé à développer naturel-

lement. Après deux ans en histoire de l'art à l'université, j'ai rejoint l'École Nationale de la Photographie à Arles. Ce furent trois années intenses et enthousiasmantes de formation, au sens le plus fort du terme. Mais après mon diplôme en 1989, je me suis trouvé dans une impasse : je ne voyais pas d'issue en dehors de ce qui venait d'apparaître à l'époque, une photographie « forme tableau », souvent mise en scène, alors que cette pratique ne m'intéressait pas personnellement, même si j'en mesurais les qualités. Une quinzaine d'années d'interruption suivirent, durant lesquelles j'ai eu une pratique épisodique de volumes et d'assemblages, nécessaire et qui reste un moment important, mais qui s'est effilochée d'elle-même.

À la faveur d'un séjour de six mois à New York en 2004, j'ai acheté l'un de ces petits appareils numériques qui étaient encore nouveaux, et je me suis remis à photographier, dans cette ville que je connaissais un peu, mais mal, et où tout apparais-

sait sous le jour excitant de la nouveauté. Je retrouvais là un plaisir et une insouciance à regarder le monde et à l'enregistrer sous forme d'images, sans autre prétention que celle de l'amateur – là aussi au sens fort – dégagé de tout impératif de « projet. » Au retour en France, j'ai continué, non sans être troublé par la grande hétérogénéité de ce que je photographiais. Après avoir accumulé plusieurs centaines d'images, j'ai décidé que cela allait devenir un travail artistique. Mais au lieu de réduire le champ, de « trouver un sujet » qui finirait peut-être par émerger de cette masse, j'ai au contraire décidé de l'ouvrir au maximum. Au moins potentiellement, je voudrais pouvoir tout photographier – en tout cas, dès lors que cela a lieu dans l'espace public au sens large, un espace partagé et qui nous concerne donc collectivement. Tout peut faire image. Tout, sans hiérarchie, de façon démocratique, pour reprendre la belle expression de William Eggleston. Et sans hiérarchie même à l'intérieur de chaque image : dans le plan rabattu

du cadre photographique, tout devient visible, et tout revêt une importance égale. La photographie est un merveilleux moyen pour décrire le monde, ce qui est une partie de mon ambition. Cela implique que les images soient nettes, claires, souvent frontales, dans la tradition du « style documentaire » hérité de Walker Evans, et en couleur. Cette diversité affirmée des sujets est aussi une façon de réinvestir les grands genres de la photographie, dans toute la complexité et l'étendue de son histoire, y compris celle de la photographie amateur de mon enfance, bien sûr.

Puisque le sujet n'était plus un critère, il fallait choisir au moins un paramètre de classement pertinent qui soit extérieur à l'image. J'ai commencé à organiser mon corpus en planches portant chacune la date de prise de vue. C'est une façon simple d'ancrer chaque image dans une expérience commune. Cela me permet de les ranger, non pas chronologiquement, mais en tenant seulement compte des jours et des mois, en mélangeant les années – tous

les 6 décembre ensemble, suivis de tous les 7 décembre, etc. Ce jeu sur la temporalité et ses récurrences est une autre des lignes du travail. Cette forme de planche (une image bordée de marges, un texte centré en dessous) est issue du monde de l'édition, en particulier de la tradition de l'estampe.

Comment en es-tu arrivé à développer ton travail sous la forme d'éditions ?

Après mes études, j'ai travaillé longuement au musée Goupil, spécialisé dans l'édition d'art au XIX^e siècle, estampe, photographie, livres et revues illustrés. C'est une collection passionnante, et j'ai beaucoup appris durant ces années. J'ai conçu plusieurs expositions et publié des études sur ces débuts de la production industrielle des images, moment clef qui résonne encore aujourd'hui. Cela m'a ouvert à nouveau les yeux sur une caractéristique fondamentale de la photographie, sa multiplicité. Elle a eu tendance à être gommée, en particulier dans les années 1990, où

l'acceptation de la photographie sur la scène et le marché de l'art contemporain s'est faite en affirmant à la fois sa rareté et son autonomie de tableau, non sans lourdeur ni autoritarisme, au détriment de sa capacité à se multiplier, en une forme légère et volante. Imprégné de cette histoire des images produites en nombre, j'ai eu l'intuition de la réactualiser avec mes propres photographies. Ce moment correspondait à l'essor d'internet, les images se mettant à circuler de plus en plus vite, et aussi au déclin de la photographie argentique et aux développements de l'impression numérique à jet d'encre. L'image photographique devenait encre et papier, renouant avec des expérimentations du XIX^e siècle. Depuis toujours, elle est liée à l'édition et à l'imprimé – c'est même cela qui a dirigé les recherches de son inventeur, Nicéphore Niépce. Les planches que j'évoquais précédemment ne font que reprendre des formules d'apparition des photographies en vigueur dans les années 1850, calquées sur celles de l'estampe.

mes propres images, a suscité un regain d'intérêt pour des questions que j'avais délaissées : les éditions d'artistes, particulièrement de la mouvance conceptuelle des années 1960-70, le livre d'artiste et le livre de photographies, le multiple... Tout cela a éclairé ma pratique. Dès le début, il y a eu aussi la certitude que chaque image peut apparaître sous une grande quantité de formes – de formats, de supports, isolée ou assemblée avec d'autres, dans un montage ou une séquence... Elle n'est certainement pas condamnée à une apparition unique qui disqualifierait toutes les autres, réduite à un format et un support qui en seraient la résolution ultime, comme c'est le cas avec la « forme tableau ». Je crois au contraire que le potentiel de résistance de la photographie réside dans sa capacité à se multiplier. Elle est désespérément plate, pauvre, fragile... elle n'existe pas tant qu'elle n'a pas trouvé un support sur lequel se fixer... mais en contrepartie, elle est fluide – liquide, même, pouvant se couler à peu près n'importe où, dotée de cette force extraor-

dinaire d'apparaître simultanément où bon lui semble, de se glisser sous la porte et de rentrer même là où elle n'est pas invitée. J'ai simplement décidé de mettre à profit cette remarquable puissance.

Dans un entretien datant de 2015 réalisé avec Didier Arnaudet, tu expliques un rapport à l'édition qui m'est cher et que nous partageons, tu dis du livre qu'il est « comparable à un espace d'exposition – un espace d'exposition transportable, manipulable, produit en nombre, et appropriable par chacun à faible coût. » Pourrions-nous justement revenir sur ta conception du livre d'artiste et la place qu'il prend dans ta démarche ?

Sol LeWitt est un artiste qui compte beaucoup pour moi, sur bien des plans, et ses livres font partie de ceux que je regarde régulièrement. Il m'est même arrivé de mesurer les marges de certains d'entre eux, pour mieux saisir comment les images occupent la page. À

mon sens, personne n'a exposé mieux que lui les caractéristiques et avantages du livre d'artiste. C'est un court texte paru dans *Art-Rite* en 1976¹, si concis, si dense, si précis... vraiment admirable. En une dizaine de lignes seulement, il affirme plusieurs points avec lesquels je suis en total accord : l'idée d'un espace autonome, transportable, qui s'ouvre et se ferme à volonté, proposant une séquence sans l'imposer (le lecteur conserve la liberté de sauter des pages, ou de revenir en arrière), publié en quantité, et qui ne coûte pas nécessairement cher, ni à produire, ni à acquérir. Tout ceci fait du livre un outil incomparable, non seulement pour reproduire et diffuser un travail, mais plus fondamentalement pour lui donner une forme.

J'ai réalisé mon premier livre en 2011, après l'expérience d'une première exposition en galerie, avec toute la lourdeur de production que cela implique, même si elle restait raisonnable. J'y voyais une alternative pour continuer à travailler, de façon autonome et plus souple,

en explorant plus en profondeur ce caractère multiple de la photographie si important à mes yeux. Depuis, il y en a eu une dizaine, certains très denses (*D'autres jours* comporte deux volumes de 734 pages, accompagnés d'un cahier de textes), d'autres assez légers (souvent une trentaine de pages, jusqu'à *Arracher les ronces*, un simple A3 plié en deux, soit quatre pages). Il y a aussi des publications autres que des livres : cartes, posters, dépliants... Elles répondent souvent à une vieille marotte : élaborer une forme qui ait sa place aussi bien dans les rayonnages d'une bibliothèque que sur un mur, que l'on puisse ouvrir, déplier et manipuler assis à une table, ou contempler une fois exposée. C'est le cas de [*minutes*], des dépliants-posters publiés depuis 2016. Chacun rassemble une suite de photographies prises sur quelques minutes, dans une grille de mise en page et des pliages variables.

Tout ceci est possible du fait des technologies numériques, permettant d'imprimer avec une qualité standard et de

petits tirages, de l'ordre d'une centaine d'exemplaires, à des coûts assez réduits. Les supports numériques eux-mêmes m'intéressent aussi, en particulier les plateformes de blogs ou de réseaux sociaux. Leurs fortes contraintes permettent paradoxalement de s'y couler aisément, et ils offrent une immédiateté stimulante – publication et diffusion confondues en un seul geste –, même si leur portée est parfois illusoire. *D'autres jours* a d'abord existé sur Tumblr. Durant deux ans, chaque jour, j'ai posté une photographie prise le même jour, mais lors d'une année précédente – une sorte d'almanach rétrospectif, qui est toujours en ligne. Très vite, j'ai eu conscience que cette aventure trouverait un prolongement imprimé, et que se construisait également là le chemin de fer d'un livre. Mais au lieu d'y travailler intensément sur un laps de temps donné, comme cela se produit d'ordinaire, cela avait lieu sur deux années, entraînant une dilution des choix à opérer, en les remettant en jeu chaque jour durant un bref moment. Étirer ainsi la durée

du travail le rendait perméable à tout le quotidien – les événements du jour, l'humeur, la météorologie, etc. – jouant sur la temporalité d'une autre façon encore. Je réfléchis actuellement à la façon dont publier autrement la longue séquence figurant déjà sur mon compte Instagram, *Delay Included*, que je considère là encore comme un travail à part entière, mené depuis 2017. Mais je ne crois pas que cela sera un livre cette fois-ci.

Il y a aussi un autre aspect de ton travail qui m'interpelle, le fait que tu réalises tout toi-même, de la conception à la réalisation, en passant par la distribution. Il y a quelque chose de très lié au *Do It Yourself* (DIY) dans tout ça. Est-ce que cela semble important à tes yeux, en tant qu'artiste (et éditeur), de maîtriser chaque maillon de la chaîne éditoriale ?

Disons que j'ai un certain goût pour la solitude et l'autonomie... ! Mais plus qu'une volonté de maîtrise, c'est surtout

le choix d'utiliser des moyens assez ordinaires, à ma portée. L'une des grandes brèches ouvertes par la génération de l'art conceptuel a été de montrer que l'on peut produire de l'art en faisant « comme tout le monde ». Robert Smithson et Douglas Huebler utilisaient un Instamatic, l'appareil de la photo de famille par excellence, et donnaient leurs pellicules à développer au laboratoire du coin. C'était une rupture radicale avec les usages établis de la photographie « artistique » ou « professionnelle ». Je me reconnais dans cette position, et j'y retrouve aussi le caractère d'une pratique amateur qui m'est chère, comme je l'ai déjà indiqué. Pour les éditions, je n'utilise pas de matériel sophistiqué, et je recours à des services d'impression numérique en ligne, offrant une qualité standard à prix modiques. Je travaille en ce moment à la conception d'une publication périodique très légère que j'imprimerai moi-même, sur mon imprimante jet d'encre domestique on ne peut plus ordinaire, façonnée à la main. Cela produit un résultat diffé-

rent de l'impression numérique industrielle ; les images ne sont pas tramées et conservent leur continuité. En l'occurrence, mon imprimante de bureau me suffit, et il serait inutile de passer par un atelier d'impression équipé de traceurs utilisant huit ou douze nuances d'encre différentes, sur des papiers pur coton de 350 grammes. Ce serait disproportionné, et le résultat sans doute un peu ridicule, même si une certaine disproportion peut parfois être pertinente. La question est toujours : quels sont les moyens nécessaires – vraiment nécessaires ? Le rapport d'échelle entre ce qui est mis en œuvre et le résultat doit être ajusté précisément, et il s'agit toujours d'obtenir la meilleure qualité pour la mise de fonds effectuée. Il y a aussi une micro utopie derrière tout cela, une économie restreinte, comme en modèle réduit, presque un jeu d'enfant, mais qui existe « pour de vrai » dans le monde réel. Je vends certaines de mes productions en établissant des factures de 20 ou 30 euros, et ce geste est très important pour moi. Il les affirme comme

une œuvre assumée et officialise la circulation et l'échange. Ces éditions volontairement bon marché – parfois même gratuites – font autant partie de mon travail que les tirages encadrés, plus ou moins grands, très bien produits, limités à quelques exemplaires numérotés, avec des nuances somptueuses, qui se vendent mécaniquement plus cher. J'accorde aux unes et aux autres une attention identique en termes de conception et de réalisation. Je tiens ces deux lignes ensemble, l'une éclairant l'autre.

Pour autant, je ne suis pas du tout opposé à l'idée de collaborer avec des éditeur·trice·s. L'occasion ne s'est simplement pas présentée jusqu'ici – à une exception près, les *12 cartes pour le cdla*, éditées par le Centre des livres d'artistes de Saint-Yrieix-la-Perche, une institution remarquable que tu connais bien. Je crois que l'un des grands problèmes pour un artiste est de tenir. Continuer. Avancer, poser sur la table une chose après l'autre, avec les moyens dont on dispose. Par l'autonomie qu'elle procure,

l'édition me permet de continuer, sans attendre un hypothétique appel téléphonique ou un mail de quelqu'un qui me proposerait « quelque chose ». Mais cela ne m'empêche pas de répondre aussi au téléphone et aux mails.

J'aimerais également que l'on aborde la question de l'archive. Il y a différents éléments que nous retrouvons d'une édition à une autre, outre les mises en pages systématiques, il y a ces titres, ou en tous cas ces légendes, très méthodiques où l'on peut lire le sujet, le lieu et la date de chaque photographie. Cela a pour effet direct d'inscrire ton travail dans notre présent, mais aussi de traduire une forme de journal de bord, une archive de ton quotidien qui nous permet de te suivre, de lire tes déplacements. Cet ancrage dans le présent est-il important à tes yeux ? Et aussi, quel lien dirais-tu que tu entretiens avec l'archive ?

Plus que l'archive, qui a tendance

à se constituer d'elle-même, je préfère le terme de collection, qui implique d'être plus raisonné, de faire des choix, et autorise des modes d'organisation plus fluctuants. Enfant, je collectionnais les timbres, que j'agençais et ré-agençais durant des heures. J'ai ensuite passé plusieurs années de ma vie professionnelle dans un musée, à m'occuper d'une collection d'images. Cela n'a pas beaucoup changé. La photographie telle que je la pratique est une forme de collecte d'images. Mais l'ensemble, ou ses fragments tels qu'ils apparaissent publiquement dans les éditions ou les expositions, ne forme pas un journal de bord. Bien sûr, on peut déduire que j'étais à tel endroit à tel moment, que j'y ai visité telle église ou tel musée, etc. Mais cela reste anecdotique et périphérique. La chronologie est le plus souvent bousculée, les temporalités distordues, et tout se déroule dans l'espace public. Pour autant – et je te rejoins ici –, à ces strates temporelles s'ajoute celle du présent, dans lequel tout est projeté, à chaque apparition de chaque image. Il s'agit de ré-

organiser et publier maintenant des morceaux du monde que nous partageons, de produire des formes de récits, ou plutôt des machines à récits, plus ou moins fictionnels.

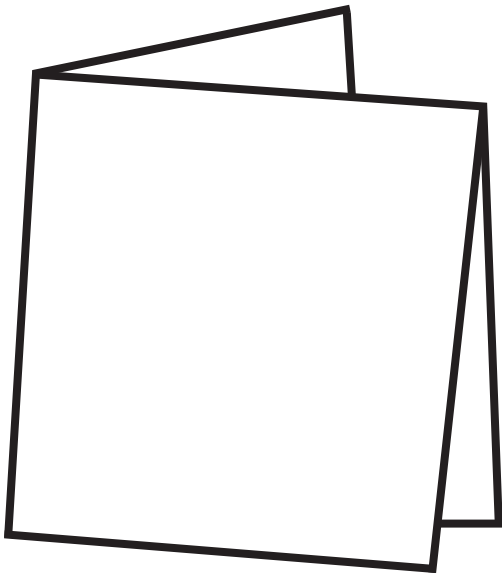
Mes histoires personnelles ne sont pas très passionnantes, et je n'ai guère le désir de les partager en dehors de la sphère privée. En revanche, c'est très important que tout cela reste ancré dans le monde, et dans une expérience commune (en tous les sens du terme) du monde. J'ai évidemment conscience qu'il existe une grande variété de mondes, séparés par des fossés parfois infranchissables. Mais, là encore, je travaille à partir de ce à quoi j'ai accès, en m'attachant souvent à ce qui apparaît le plus commun. Poser les cadres et les structures d'histoires potentielles à imaginer par qui le souhaitera, en donnant divers éléments tirés du monde qui nous entoure, voilà qui m'intéresse. Peut-être pour réécrire l'histoire, *delay included*, retard inclus, accomplissant à l'aide d'images ce que ne peut pas faire l'ange de Walter Benjamin et Paul Klee, pris dans la tem-

pête, mais qui « voudrait bien s'attarder, réveiller les morts, et rassembler ce qui a été démembré. »²

C'est sans doute un travail plus littéraire qu'il y paraît au premier abord – soit une autre proximité avec l'édition. Comme tu le soulignes, le texte joue un rôle important, et tend à prendre une place de plus en plus grande. Le seul écart entre les deux versions de *D'autres jours*, électronique et imprimée, réside dans les titres de chaque image, qui se sont complexifiés et affinés entre temps. Sur Instagram, les photographies de *Delay Included* sont accompagnées de légendes précises, descriptives, en plus du lieu et de la date. Elles sont complexes, en général rédigées sur le modèle : Ceci (avec cela, cela, cela, etc.) Elles tendent à montrer qu'il n'y a pas de sujet unique, mais des relations entre des éléments nommés, circonscrits dans une forme close et la plus compacte possible. Pour autonomes qu'elles soient, chacune de ces images est potentiellement un maillon de récits à imaginer.

(1) Sol LeWitt, « Statement on Artists' Books », *Art-Rite Magazine*, janvier 1976. Repris et traduit en français dans Sol LeWitt, Centre Pompidou Metz, 2012, p. 236.

(2) Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, thèse IX, 1940. *Delay included* est le texte intégral d'une note manuscrite que Marcel Duchamp envoie à Joseph Cornell par la poste le 19 avril 1943.



ÉRIC WATIER

entretien réalisé à l'automne 2022

Il y a quarante ans aujourd'hui tu produisais tes premières éditions. Comment en es-tu arrivé à développer ton travail sous cette forme ?

Quel regard portes-tu sur toutes ces années ?

J'ai effectivement fait mes premières photocopies en 1981, et je suis assez vite passé à l'édition, mais il m'a fallu longtemps pour comprendre ce qui se jouait dans ce geste extrêmement simple qui consiste à poser une feuille (ou autre chose) sur la vitre d'un photocopieur et à appuyer sur le bouton.

Ce n'est que vers 1984 que je commence vraiment à participer au petit monde extrêmement vivant des fanzines, graphzines et autres « chain letters ». Les premiers acteurs de ce réseau que je rencontre sont Christophe Petchanatz, Éric Chabert, Didier Moulinier, et puis un peu plus tard Sébastien Morlighem. Il me faudra dix années de plus pour me débarrasser de l'idée d'original.

Et il me faudra, je pense,

encore un peu de temps pour me débarrasser de l'exposition. C'est vraiment une façon triste de montrer ce qu'on fait. Quand je parle d'exposition, je parle bien sûr de l'exposition dans sa forme dominante : le *white-cube* et sa fatuité spectaculaire-marchande qui pervertit tout ce qui est à sa portée.

J'adorerais arriver à faire comme Jean-Baptiste Farkas et me passer totalement d'expositions. Remarque, il paraît que Filliou n'allait jamais voir d'exposition, ça rassure. D'un autre côté, John Cage allait à tous les concerts possibles... Va comprendre. Mais on en reparlera peut-être tout-à-l'heure.

Quand je regarde les quarante ans passés, je ne peux que constater ma lenteur, mais malgré parfois des écarts, des digressions, des hapax, des doutes, des arrêts, je retiens aussi une certaine continuité. Je m'explique. Quand j'ai fait *Photocopie pour Sébastien* (avec Sébastien Morlighem) et un peu plus tard, avec le même, *1993*, j'ai vraiment

compris que la copie pouvait être radicalement autre chose qu'une reproduction fidèle de l'original, qu'elle pouvait être un nouvel objet qu'il fallait regarder comme un objet autonome. Comme si l'original n'existait pas. À partir du moment où l'on accepte justement cet écart par rapport à l'original, à partir du moment où l'on admet qu'une photocopie, parce qu'elle est de piètre qualité permet d'obtenir un objet très éloigné de son origine, alors on se libère vraiment de toute une lourdeur par rapport au leurre absolu de la reproduction. Walter Benjamin l'a dit mieux que personne : avec la reproductibilité, l'authenticité est perdue. Et c'est tant mieux ! Qu'on se rassure, elle n'est pas détruite. On ne détruit pas la Joconde par ce qu'on en fait des calendriers ou des mugs... Elle n'est pas perdue du tout : elle n'est pas la copie.

Bref, tout le travail que je fais depuis trente ans vient de cette expérience de douze mois où j'ai vu chaque mois le bonheur qu'il y avait à triturer des dessins originaux pour obtenir des masters qui faisaient des

photocopies plus intéressantes que les dessins originaux. Pas intéressantes par ce qu'elles reproduisaient les dessins, mais justement parce qu'en les reproduisant fort mal, elles me permettaient de créer autre chose.

La deuxième grande décision, ça a été la gratuité. Faire des copies et les envoyer par la poste c'était vraiment agréable et économique (et les timbres ne coûtaient pas ce qu'ils coûtent aujourd'hui), par contre les diffuser en librairie c'était vraiment une galère. Ce que je détestait par dessus tout, c'était les comptes d'apothicaires qu'il fallait tout le temps faire pour récupérer trois francs, six sous. Heureusement j'étais déjà familiarisé au troc avec les chain-letters et avec les autres trucs qu'on s'échangeait par la poste. Mais (je l'ai déjà raconté ailleurs) c'est surtout la réédition de *Potlatch*¹ qui m'a convaincu que la gratuité était bien la solution. Pour diffuser, il suffisait d'envoyer 50 exemplaires de mes livres aux 50 personnes à qui j'avais envie de les envoyer. De toute façon,

je savais très bien que le travail que je faisais ne me permettrait jamais de gagner ma vie. Ça, ça a toujours été très clair.

Avec le temps, les 50 exemplaires du début (ça s'appelait *Architectures remarquables*) sont devenues 100, puis les ordinateurs portables et les imprimantes de bureau sont arrivés, puis les CD gravables, puis internet, les e-mails, les blogs, les sites, les réseaux... et nous en sommes là aujourd'hui, avec toujours cette même question : pourquoi c'est intéressant de ne pas avoir d'original ? Pourquoi c'est intéressant de copier, de multiplier ? Peut-être faudrait-il arrêter ? Peut-être faudrait-il être encore plus économes ? J'ai vraiment de gros problèmes avec cette question. Surtout pour les sites, les blogs, les réseaux (sans parler de la censure sur les réseaux qui est encore un autre problème). Avec le papier c'est un peu différent, je sais qu'à priori un fanzine imprimé en 50 exemplaires n'aura jamais la puissance destructrice d'un Zuckerberg, d'un Musk, d'un Pinault ou d'un Perrotin. On

n'est pas à la même échelle. Heureusement, la micro-édition ça reste de l'artisanat, du circuit court, de la participation, etc. Bref, c'est toujours et encore aujourd'hui une authentique forme de résistance.

Lorsqu'il s'agit d'édition, la question de la monstration, et notamment de l'exposition est toujours complexe. Tu la montres généralement au cœur de dispositifs et installations spécifiques. Comment appréhendes-tu cet aspect du travail ? Et quelle place prend l'exposition dans ton travail ?

Vers 1994-1995 (je ne sais plus très bien) j'ai consciemment décidé de ne plus montrer d'originaux, mais de ne montrer que des copies. La solution de la copie devrait régler d'elle-même le problème du livre exposé qu'on ne peut pas toucher. Si c'est une copie, c'est qu'à priori il y en a d'autres, et qu'en principe on doit pouvoir dans certains cas la réimprimer ou la refaire. Bref, ça n'est pas « fragile », ça n'est pas unique, et c'est donc assez absurde de

ne pas pouvoir y toucher. Je sais très bien qu'une publication qui rentre dans une collection institutionnelle perd et gagne quelque chose de ce point de vue. D'un côté la publication est préservée et consultable (je pense à toutes les publications que n'importe qui peut venir voir au Centre Des Livres d'Artistes (cdla) à Saint-Yrieix-La-Perche, ou dans d'autres bibliothèques ou collections publiques) et d'un autre côté je sais que ces mêmes institutions, consciencieuses dans leur mission de conservation, rendront la manipulation impossible dans le cadre d'une exposition.

Le choix de la copie dans mon travail a évidemment des causes politiques et économiques. Imprimer (en photocopie) rendait possible une économie du multiple et de la disponibilité. Je l'ai déjà beaucoup raconté, mais dès que j'ai photocopié mes premiers livres et que j'ai commencé à les déposer chez des libraires plus que conciliants, ça m'a vraiment ennuyé. Je déteste faire de la comptabilité ! Alors le jour où j'ai découvert la revue

Potlatch et leur mode de diffusion (une distribution gratuite, et un peu forcée sans doute, à une cinquantaine d'abonnés qui n'avaient rien demandé) j'ai balayé la question du prix et tout ce qui allait avec, c'est-à-dire (si j'en crois ce que dit Raoul Vagneim) tout ce sur quoi repose le capitalisme bourgeois. Tout ça pour dire que la question de l'économie a toujours été centrale, et que cette question est viscéralement liée à la question de l'exposition. La principale question (en dehors de enjeux de mise en espace qui me passionnent) c'est la question de la valeur et de l'économie spectaculaire-marchande créée par l'exposition elle-même. On le sait depuis au moins Brian O'Doherty, le rôle du *white cube* (qui reste le prototype absolu de l'exposition encore aujourd'hui) c'est de créer de la valeur. Tout le système de monstration depuis cinquante ans, de la galerie au musée en passant par le centre d'art, participe (plus ou moins volontairement) à la fabrication du prix de ce qui se montre. C'est pour cette raison que je n'ai pas pas voulu faire de la

cation une activité annexe mais une activité exclusive. C'est pour ça aussi que j'insiste toujours pour qu'il n'y ait aucune différence matérielle entre ce que je peux montrer dans une exposition et ce qui est toujours disponible en tant qu'édition (voire en tant que fichier numérique à imprimer soi-même). Je ne fais pas de différence entre ce qui est potentiellement exposé et ce qu'on peut trouver chez son libraire ou dans une bibliothèque publique. C'est un fait qu'on ne peut que constater : à partir du moment où il y a une différence entre ce qui est exposé et ce qui est « édité », il y a un biais toujours en défaveur de la publication. Quoi que tu dises, quoi que tu fasses, le travail exposé passera toujours pour être LE travail original dont tout le reste n'est que pâle copie. Mais il faut bien avouer qu'il y a des années de culture du catalogue derrière ça...

En ce qui concerne mon propre travail, après 25 ans de tentatives tous azimuts pour court-circuiter la fabrication de la valeur par la rareté et par l'exposition, je dois bien

admettre une certaine forme d'échec. L'exposition est plus que jamais une forme majeure de fabrication de la valeur.

Tu pourrais m'objecter qu'aujourd'hui il y a encore mieux avec les NFT, mais pour moi les NFT ne sont qu'une forme encore plus absurde de fabrication artificielle de la valeur par la fabrication hyper-artificielle de l'unicité absolue et infalsifiable de n'importe quoi (art ou pas art d'ailleurs). Les NFT c'est encore mieux que les objets d'art parce qu'on n'a même pas besoin de s'encombrer avec des objets pour spéculer dessus !

Quand on regarde ton travail, ton site prend une place prépondérante, il est en effet l'endroit où tout ton travail, ou en tous cas la majeure partie, y est disponible en téléchargement gratuit. Quelle place occupe ton site au cœur de ton travail ?

En 2011, j'ai créé monotonepress.net avec Michel Martin pour la programmation et l'association Aperto pour la

production, et j'avoue que malheureusement il est un peu en souffrance actuellement.

Ça faisait déjà plusieurs années que je voulais créer un site où tout ce que je fais pourrait être disponible gratuitement, mais je suis vraiment nul en informatique. J'adorerais programmer, mais je ne sais pas. Donc il a fallu attendre l'occasion. Elle a été double. D'une part, il y avait cette possibilité technique avec Michel et Aperto, et d'autre part, il y avait ce que je faisais à cette époque. J'avais beaucoup de problèmes avec la photographie. Chaque fois que je voulais faire une photographie, j'avais l'impression de faire une image. C'est-à-dire de refaire une photographie déjà faite mille fois par d'autres photographes avant moi. J'en étais arrivé à la conclusion que le problème c'était l'appareil (c'est aussi à ce moment là que les téléphones sont devenus des appareils photo). J'ai donc essayé de faire des photos avec mon scan et ça a marché ! J'ai adoré faire ça. J'en ai fait plein. Très vite. C'était très excitant. Certain·e·s ami·e·s ont vu ces

« scanographies » et ont voulu en acheter. Alors le site est devenu une ruse pour qu'ils se débrouillent sans moi. Je leur ai dit d'aller sur le site, de télécharger et d'imprimer ce qu'ils voulaient, parce que moi ça ne m'intéressait pas de le faire. L'autre utilisation que j'ai aussi tout de suite imaginé, c'est la possibilité pour moi d'utiliser le site pour monter des expositions n'importe où sans m'encombrer. Je déteste m'encombrer quand je voyage. Le site me permet donc d'aller n'importe où et d'imprimer ce dont j'ai besoin pour telle ou telle expo.

L'autre avantage que je vois au site c'est qu'il crée une économie parallèle. En fait, je suis pour une économie mixte qui mêlerait la gratuité et la libre circulation des contenus avec la possibilité d'une économie réelle pour les objets physiques, mais je n'ai jamais trouvé une galerie ou un marchand qui accepterait de jouer avec moi...

Aujourd'hui, pour la vitalité du site, c'est plus compliqué pour

une raison bêtement technique. Depuis trois ans, je m'occupe d'un atelier de micro-édition à l'école d'architecture de Montpellier où on travaille avec une Riso®. Les fichiers que je fais pour imprimer en Riso® sont spécifiques à la machine et ils ne sont pas toujours compatibles avec des copieurs standards. Il faudrait refaire tous les fichiers pour les mettre sur monotonepress et pour qu'ils soient vraiment faciles à utiliser sur des copieurs ordinaires mais c'est trop de travail.

Tu travailles aussi de façon très indépendante. Je veux dire, de la conception à la réalisation, en passant par la distribution tu es impliqué dans chacun des aspects du travail éditorial. Est-ce une chose importante pour toi, en tant qu'artiste (et éditeur), de maîtriser chaque maillon de la chaîne éditoriale ?

Au début pour les expos, j'ai fait comme tout le monde. J'ai commencé par travailler à Saint Raphaël, dans ce qu'on appelait un espace d'artiste au début

des années 1980. C'était un atelier collectif, avec une salle de cours à-côté. Aujourd'hui on dirait un artist-run space. On était très en relation avec des tas d'autres espaces un peu similaires en France et à l'étranger. C'était très alternatif. Il faut bien comprendre qu'à l'époque il n'y avait rien en région (à l'époque on disait en province). Les FRAC n'existaient pas, il n'y avait pas de centre d'arts. Il y avait bien quelques musées qui montraient parfois de l'art contemporain, et quelques assos qui essayaient de faire quelque chose, deux ou trois galeries, mais c'est à peu près tout. Le marché de l'art était très embryonnaire par rapport à ce qu'il est devenu par la suite. Toujours est-il que bien qu'alternatif tout ce petit monde ne rêvait souvent que de vivre de la vente de son travail. Ça se comprend. Personne n'a envie de perdre du temps à faire des choses inintéressantes pour financer un travail passionnant mais pas du tout lucratif.

Ceux qui m'ont vraiment montré la voix de l'indépendance ce sont les fanzineux et les

fanzineuses. Je ne dis pas « fanzineux » et « fanzineuse » de façon péjorative, j'utilise le mot par pure nostalgie... Tout ça pour dire que le fanzine, c'est déjà une longue histoire, et c'est une histoire d'indépendance. Dès le début. Et en ce qui me concerne, c'est avec les chain-letters et le bricolage de petites éditions avec des photocopieurs que j'ai appris à tout maîtriser de l'établissement du contenu, à sa diffusion et jusqu'à son économie.

Lorsque je suis parti de Saint Raphaël, vers 1983, je n'avais pas d'atelier (je n'en ai toujours pas), et il a fallu que je trouve une façon de fonctionner au quotidien. Ça tombait bien, je faisais déjà beaucoup de dessins (j'ai commencé avec le dessin et la bande dessinée). Ce qui est bien avec le dessin, c'est que tu n'as besoin de rien ou presque : un bout de papier, un crayon, ça suffit. Tu peux travailler partout, dans ta chambre, sur une table de cuisine, au bistrot, dans le train. Tout est bon. La micro-édition n'est que la suite logique de cette autonomie radicale du

dessin. Tu as besoin d'à-peine plus : une photocopieuse. L'autre avantage de l'auto-édition c'est que tu n'as besoin d'attendre qu'on te demande quelque chose, comme c'est le cas pour les expositions. Tu as envie de faire un livre, tu fais un livre. En plus j'adore tout faire dans la fabrication d'un livre : créer le contenu, faire la mise en page, imaginer le chemin de fer, le tester, tester les papiers, imprimer, plier, relier, rogner... À chaque étape il y a une décision qui dit dans quoi tu veux exposer. Parce que c'est bien de cela dont il s'agit. Publier c'est exactement comme faire une exposition, avec cet avantage que tu construis en même temps ton lieu d'exposition en façonnant ton livre. C'est tellement génial de pouvoir choisir entre un *white cube* un peu cheap ou un garage pourri pour exposer ! Je ne comprends pas pourquoi tout le monde ne fait pas des livres...

Quel regard portes-tu sur les pratiques éditoriales actuelles ?

Je suis vraiment impressionné par tout ce qui se passe aujourd'hui. Même si tout le monde ne fait pas des livres, il y en a de plus en plus. Pour moi, le plus beau nom d'éditeur indépendant ça reste toujours Fais-Le Toi-Même Si T'es Pas Content. Je trouve que ça résume parfaitement l'état d'esprit de la micro-édition, et il y a des tas de raison de ne pas être content.

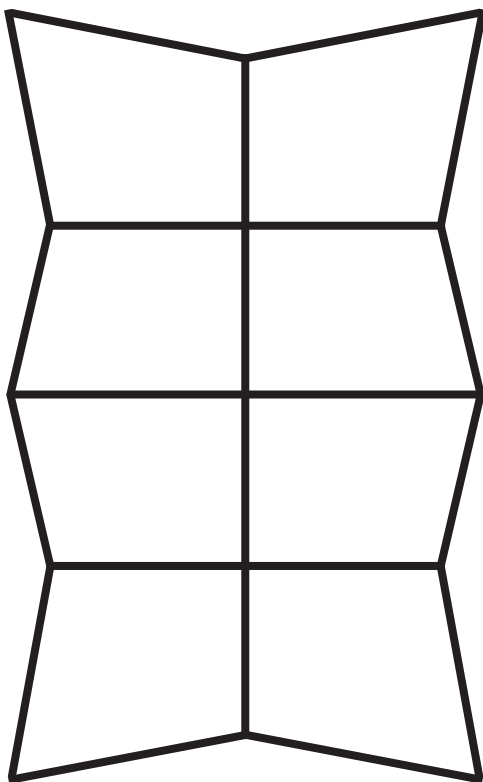
Je suis plus qu'heureux de voir tous les festivals, salons et autres réunions dédiées à la micro-édition : c'est vraiment important et il faudrait faire une cartographie ou un inventaire de tout ça, parce que c'est une vraie forme de lutte. Comme je l'ai dit tout à l'heure, c'est un lieu possible pour la lutte, pour les luttes, pour toutes les luttes.

Il y a eu un creux de la micro-édition dans les années 90/2000 (ou alors c'est peut-être moi qui était absent), mais le développement des moyens d'impressions individuels (les micro-ordinateurs, les imprimantes personnelles...) ont permis le rebond du fanzine.

Après, tout s'est encore accéléré avec les réseaux sociaux. C'est allé très vite en fait. Nous sommes bien obligés d'admettre la puissance des réseaux : c'est à la fois extraordinaire et désespérant. Comme beaucoup de monde, je suis sur Instagram®. Il y a plein d'infos, j'ai croisé plein de monde, découvert des tas de démarches, mais qu'est-ce que c'est désespérant d'en passer par là : Facebook® et Instagram® c'est quand même l'horreur. C'est vraiment le summum du capitalisme spectaculaire-marchand, la censure en plus !

Aujourd'hui je rêve vraiment d'un développement de la micro-édition, avec en parallèle un développement de diffuseurs de proximité, le tout sans plateformes. Ou alors des plateformes réellement libres. Je suis tout à fait partant pour créer ce réseau avec qui voudra.

(1) *Potlatch*, bulletin de l'International Lettriste, publié entre 1954 et 1957. Les 29 numéros publiés ont été réédités par Gallimard, collection Folio en 1996 sous le titre «Guy Debord présente Potlatch (1954 - 1957)».



OBJET PAPIER

entretien réalisé à l'automne 2021

Si l'entretien devait commencer avec une première question, ce serait bien celle liée à la façon dont vous définissez Objet Papier. Vous vous présentez comme un label de micro-édition. Lorsque l'on parcourt votre site, on note très rapidement que chaque publication a son propre numéro de référencement commençant par « op », puis son numéro. Une approche qui m'évoque la façon dont certains labels de techno (notamment), peuvent également organiser leurs projets. Pourriez-vous revenir sur cette appellation de label et nous en dire plus sur Objet Papier et son approche éditoriale ?

À l'origine d'Objet Papier, il y a en effet une large influence de la musique et de la façon dont les labels articulent leur production sous des références cataloguées. L'univers de la techno a foncièrement façonné le début de cette aventure, tout comme celui de Factory Records à partir duquel nous avons imaginé notre système

de référencement. Ce label de Manchester, dont l'esthétique imaginé par Peter Saville nous a marqué, avait pour habitude de référencer chaque objet lui appartenant, et ce de manière égale et anti-hiérarchique. C'est pour cette raison que nous avons décidé de choisir le qualificatif de « label » plutôt que celui de « maison de micro-édition ». C'est aussi une manière pour nous de témoigner de notre proximité avec la musique en tant que spectateur-trice-s (tout en étant incapable d'en produire), ainsi que notre potentielle réserve à faire totalement partie d'un monde, celui de l'édition, qui nous apparaissait plus rigide et moins démocratique.

C'est justement là un point que je voulais aborder avec vous, l'aspect très démocratique que prennent votre travail et vos productions. Vous faites le choix de répertorier vos publications de façon anti-hiérarchique, vous produisez des objets facilement

duisez des objets facilement accessibles et parfois-même impliquant la participation du public (je fais référence ici à *Print-It* ou encore *Print-It Surprise* !) et, pour rappel, vous êtes un collectif constitué de quatre personnes. Comment travaillez-vous ensemble ? Chacun-e a son rôle dans le projet ?

Si Objet Papier n'aborde pas la question politique de manière frontale, son fonctionnement est empreint d'idéaux en partie conscientisés que nous tâchons de faire vivre au mieux. Nous empruntons par exemple au modèle anarchiste la recherche du consensus sur tous les points de décision, ainsi que l'abolition d'une chefferie, symbolique ou non. Si ces deux notions paraissent délicates à appliquer pour une partie des gens, nous tenons ici à affirmer son efficacité.

De même pour notre rapport au public que nous tentons d'aplanir chaque fois que nous en avons l'occasion, par des biais tels que la participation et l'interaction, la gratuité ou

les tarifs plafonnés, le floutage des frontières entre artiste et spectateur-trice, éditeur-trice et consommateur-trice.

La recherche d'horizontalité absolue n'empêche pas une spécialisation des membres du collectif, et c'est d'ailleurs de cette manière que nous travaillons. Notre articulation est à peu près calquée sur la chaîne graphique traditionnelle, de la conception à la fabrication, en passant par la gestion. Chacun de nous applique ses compétences, tout en ne s'interdisant jamais de les dépasser et en transmettant le plus possible.

Le lien entre l'immatériel, tiré d'Internet et le matériel, extrait de notre espace quotidien, est prégnant dans votre production, et ce depuis les premières publications. Que ce soit en proposant des réflexions sur les outils numériques et leurs politiques de conservation des données (par exemple), en jouant des techniques de reproductions actuelles, où le livre est accompagné d'un site ou

d'une vidéo, le numérique est très présent ! Comment approchez-vous ces différentes entrées et leurs finalités ?

La raison de notre volonté de faire communier les mondes numériques et physiques tient d'abord d'un constat simple : deux membres du collectif sont issus du monde de l'imprimerie, un autre officie dans le web et une autre travaille dans la conception visuelle multi-supports. Cependant, nous n'avons mis les mots sur cette ligne éditoriale qu'*a posteriori*, en analysant après-coup nos premières productions. À dire vrai, travailler pour le rapprochement entre ces deux mondes nous paraît être le propos le plus adapté à nos univers respectifs et cette thématique nous est chère, notamment du fait de notre âge. Nés entre 1992 et 1990, nous considérons faire partie d'une génération « no-native », qui ne serait pas née mais aurait grandi avec la technologie. Faire muter l'objet livre vers une définition moderne et transversale qui communiquerait avec le monde numérique nous semble une excellente manière

de le faire perdurer. C'est un médium vacillant mais jamais contredit en ce qui concerne le passage d'idées. Travailler à propos d'internet, en revanche, nous permet de le matérialiser et d'en tirer les notions les plus intéressantes, tout en s'autorisant de le hacker, le détourner, l'exploiter dans ses failles.

Le collectif revêt une importance particulière dans votre démarche. Que ce soit par le biais de cartes blanches offertes, de votre structure (pour rappel, vous êtes quatre au sein d'Objet Papier, ou plutôt cinq, si l'on pense à Crippy, cet avatar numérique que vous avez lancé il y a peu), ou encore en proposant des projets à multiples auteur-trice-s, le collectif est ancré dans votre travail. Est-ce une chose importante pour vous ? Comment définiriez-vous votre rapport aux autres ?

Même si Objet Papier est né d'une envie solitaire, la notion de collectif est venue très rapidement pérenniser ce

projet qui se serait, dans le cas inverse, épuisé et essoufflé très vite. L'ambition, en se rassemblant progressivement (chaque membre est arrivé sur un timing différent), est d'élargir les possibilités de combinaisons artistiques. Nous considérons presque chacune de nos productions comme le fruit d'une réflexion collective, nourrie des influences des autres.

De plus, nous avons toujours pensé qu'un label de ce type était important pour matérialiser les gestes artistiques de nos cercles proches. Nous observons une quantité indénombrable d'idées artistiques intéressantes qui se perdent faute de relai. Ainsi, nous tentons de faire perdurer l'héritage punk du slogan « Support you local scene* », qui nous semble plus important que tout sur la scène culturelle actuelle, et notamment en région parisienne où le marché fait plus qu'avaler la production artistique : il la muselle parfois par dissuasion.

Enfin, nous participons à beaucoup d'événements liés à la scène de la micro-édition, la dé-

fense de nos projets s'articulant presque exclusivement avec la rencontre de l'autre.

OP009 : PERFORMANCE, que vous avez publié en juin dernier, est également un projet intéressant. C'est votre première publication collective, mais aussi du fait qu'il a été réalisé au travers de multiple médium. En effet, il existe au travers d'une édition regroupant 17 contributeur-trice-s différent-e-s, mais il y a aussi eu une exposition/lancement qui s'est tenue au DOC (Paris), une exposition qui, elle aussi, multipliait les formes et médium. Comment en êtes-vous arrivé-e-s à ce projet et cette volonté de faire une exposition à partir d'une publication ?

Nous avons depuis longtemps le souhait de réaliser une publication collective. La période anxiogène ayant remis à plus tard l'idée originelle de traiter de politique, nous avons choisi la double thématique « corps et moteurs » que nous n'avions pas encore réussi à articuler. Afin d'être surpris par le résultat

Afin d'être surpris·e·s par le résultat final nous n'avons pas donné d'autres contraintes que ce thème aux artistes invité·e·s.

Ainsi, l'édition regroupe plusieurs médiums, dont certains ne sont pas ceux habituellement utilisés par les contributeur·trice·s. Ces médiums étant parfois doublés d'une existence physique, l'envie de les montrer nous a guidé·e·s vers le format de l'exposition que nous n'avions expérimenté que légèrement par le passé. Il nous semblait que c'était le type d'événement parfait pour se retrouver après la période de la Covid, et échanger plus longuement que lors d'une soirée de lancement. Un site web évolutif reprenant les œuvres ou présentant leurs versions augmentées est également en cours de publication.

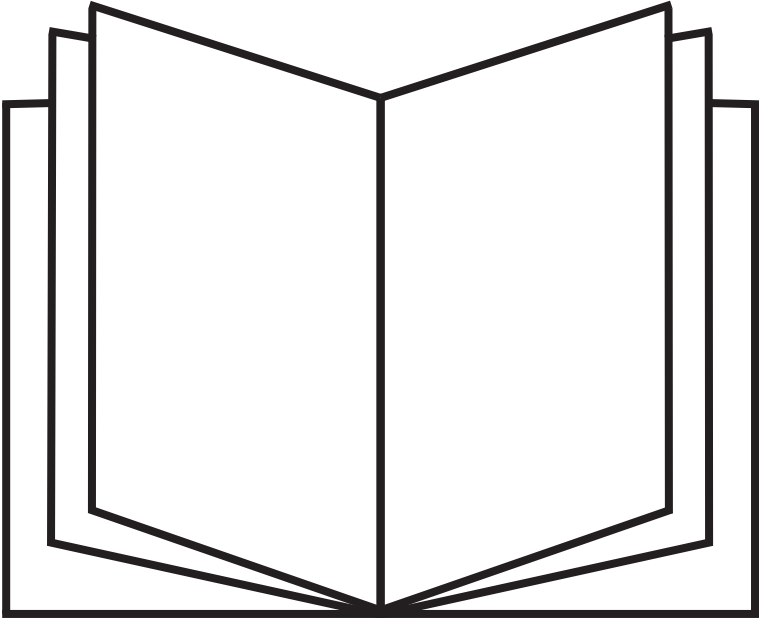
Nous parlions plus tôt de l'importance du numérique dans votre approche éditoriale, mais nous n'avons pas encore évoqué celle du format papier, qui constitue tout de même la moitié de

votre nom. En quoi le format papier est-il important à vos yeux ? Et aussi, pensez-vous que cela ait encore du sens, aujourd'hui, de faire des éditions papiers ?

Comme nous l'évoquions plus haut, le livre nous semble le médium absolu pour transmettre des idées. Accompagné d'un support numérique gratuit, il est capable de toucher une large partie de la population, tout en restant le plus démocratique possible, de la même manière que la production musicale *underground*, si ce n'est qu'elle nécessite encore moins de moyens.

Cette combinaison a également pour qualité de pouvoir accueillir presque toutes les formes d'art tout en étant absolument pérenne. La production d'objets palpables résonne avec notre souhait d'archivage des idées et d'envie de figer nos pensées le temps d'un livre. De ce point de vue, le livre nous semble plus abouti que le monde numérique, dont la sauvegarde des traces n'est pas tout à fait aboutie. Celle-ci

est probablement l'enjeu absolu de nos sociétés modernes mais paraît irrésolue ou trop fragile à l'heure actuelle. À moins d'imprimer internet ! Il nous semble enfin que publier des livres aura toujours du sens, de la même manière que jouer de la musique, tourner un film ou danser dans un club.



JULIE MOREL

entretien réalisé au printemps 2022

Active dans de nombreux champs de l'art contemporain ; installation, dessin, écriture, nouvelles technologies, sculpture, le livre, et l'édition d'artiste sont des formes que l'on retrouve fréquemment dans votre travail. Comment en êtes-vous arrivée à travailler avec ce médium ?

Ma pratique a toujours été liée au langage, notamment le texte écrit ou plus conceptuellement comme système. Étudiante, j'ai commencé par des études de traduction en anglais, allemand, russe et japonais. Très vite j'ai eu l'impression que j'avais trouvé « mon endroit » en terme de contenu et de philosophie : la littérature et le récit, la structure d'une langue, la technicité de la traduction et ses décalages poétiques... Mais je restais sur ma faim en terme de formes et d'usages car j'aimais en premier lieu le texte dans sa forme dessinée ou comme image – probablement influencée par une culture visuelle familiale (mon père était graphiste et

mon frère est imprimeur). J'ai commencé mon parcours à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon en 1992 où j'ai fait des sites internet narratifs, des histoires dessinées non-linéaires, et le code s'est ajouté à mes interrogations textuelles. Ensuite je suis allée à l'École Supérieure Nationale des Beaux-Arts de Paris où Christian Boltanski m'a encouragée à poursuivre des éditions dessinées puis imprimées. En parallèle, au sein de l'atelier de Tony Brown, j'ai pu continuer à avoir une pratique sur les questions numériques. Peu de personnes se posaient ces questions à l'époque (1996) et j'ai vite rencontré Joëlle Bitton, Grégory Chatonsky, Philippe Dabasse, Karen Dermineur, et Reynald Drouhin avec qui j'ai partagé l'aventure du collectif incident.net pendant plus de 15 ans. Dès les débuts d'internet, le collectif (rejoint ensuite par Michael Sellam, Marika Dermineur et Vadim Bernard) a exploré et développé une pratique artistique spécifiquement en ligne. Mon univers

éditorial s'est élargi avec elles et inversement. Que ce soit dans l'univers de la traduction, celui de l'édition papier, sur internet ou Off line (sous forme d'installation dans l'espace), ce qui m'intéressait – et c'est toujours le cas aujourd'hui - c'est à la fois la façon dont on peut faire du montage (dans le sens du mot anglais *edit*) avec des données (textuelles, visuelles, sonores) et, plus précisément, à ce moment-là, comment un texte écrit peut être porteur de plusieurs formes, une « versatilité circonscrite »... ou comme le dit souvent Chomsky en citant Humboldt : *Infinite use of finite means** !

Au début des années 2000, j'ai commencé à produire des générateurs de textes en ligne sous la forme de flux mouvants qui défilaient sur l'écran. Je les ai créés dyslexiques ou dysgraphiques. Pour moi, ils regroupaient tout : grammaires génératives, textes comme images, récits et scénarios, non linéarité, rythme d'une lecture, mais également des interrogations sur le bug, l'échec et la fragilité. Et en parallèle, je conti-

nuais à produire des éditions textuelles : posters, éditions imprimées ou multiples et qui, au fur et à mesure du temps, on trouvé leur place dans mes recherches. Cette partie était plus en « sous-marin », j'étais labélisée « art numérique » et j'avais plus de mal à diffuser ce travail car les différentes communautés du paysage artistique de cette époque ne se comprenaient pas franchement et ne dialoguaient pas.

L'édition fait véritablement partie de votre travail et n'est pas un à côté ou une suite du travail sous un autre format. Elle est exposée au même titre que toutes les autres œuvres dans l'espace d'exposition. Comment abordez-vous les questions de mises en espace de cette partie du travail ?

Même si mon travail a été beaucoup montré par ce biais, le *white cube* n'a pas été la première référence de diffusion de mes recherches, de même que l'atelier n'a pas été un paradigme que j'ai fréquenté sans

difficultés ni interrogations. Dès le début, Internet et l'édition ont été pour moi des moyens d'expositions avec un dynamisme intéressante car chacun superposait immédiatement, dans un même espace, médium et diffusion.

De ce fait, je n'ai jamais compris comment on peut avoir une vision binaire et opposée de d'édition papier / numérique : c'est une vision prosaïque, « de tuyaux »... Si on prend le texte comme un point de départ, qu'on envisage son architecture, ou son traitement sous la forme d'un montage, il n'y a plus de hiérarchie dans les médiums ou les formats et des passages conceptuels peuvent être créés. Ce sont deux territoires qui s'associent et génèrent une grande richesse et beaucoup de questions. Je me retrouve finalement assez bien dans le concept de version que Artie Viekant a vulgarisé dans son texte *L'image-objet Post Internet* (que j'ai traduit en Français – ce qu'on appelle aussi une version - et que je revendique comme une pièce). Quand

on travaille un système, une structure plutôt qu'une occurrence unique, et en particulier dans le texte, on se retrouve avec un matériau beaucoup plus variable, au caractère discret**, malléable, et on peut en explorer les différents aspects avec un grand nombre de médiums. On peut aussi osciller entre matérialité, virtuel et dématérialisation de manière fluide. Donc pour résumer, je dirais : mon travail, c'est éditer. Je le fais autant dans l'espace d'un livre, sur internet ou dans une galerie... Ce point de vue est aussi un moyen d'envisager l'espace : comment articuler une production en y ajoutant cet élément éditorial ?

La notion de collectif semble également importante dans votre démarche. Ne serait-ce qu'historiquement, avec incident.net, ce collectif que nous évoquons plus haut, ou encore en vue de vos projets plus récents, lesquels se construisent aussi en collaboration avec d'autres : artistes, philosophes, musicien-ne-s, etc. Le collectif

est-il une notion importante pour vous ? Comment définiriez-vous votre rapport aux autres ?

Issue de l'émergence d'internet, je me suis constituée une famille avec incident.net avec qui je me suis construite esthétiquement : la manière collective de monter un projet en ligne, la méthode spécifique à un médium électronique et du développement à plusieurs : tout cela a été fondateur pour moi. J'ai participé à de nombreuses formes fédérées hors incident : les débuts du collectif Kompost, fondé par Laurie Bellanca et Camille Louis, puis *Le sans titre* avec Cécile Azoulay et Cécile Babiole.

La naissance du Net art et son développement en France, notamment par incident, sont assez méconnus en France. C'est presque une niche et les institutions ne s'y sont que peu intéressées. Au début du collectif, nous développions des projets expérimentaux individuels ou collectifs en ligne, mais nous propositions également des « Hors-séries », moments où l'on

invitait des artistes à faire leurs propres propositions en ligne autour d'une thématique – on est à ce moment, en 2000, où un espace serveur coûtait une somme non négligeable. La communauté d'artiste en ligne se connaissait bien et ce projet a tout de suite marché. Nous avons ainsi constitué la plus importante collection en Europe, visible gratuitement en ligne, avec des œuvres de Annie Abrahams, Nicolas Frespech, Yoko Hata, Isabelle Hayeur, Hassan Helahi, Société réaliste, Gwenola Wagon, pour ne citer qu'eux-elles... En 2009, nous avons décidé de la clôturer : le temps consacré à maintenir cette collection était trop important et les plateformes évoluant trop rapidement certaines œuvres n'étaient plus consultables. Il n'existait pas de moyens réellement effectifs pour leur conservation. Cette expérience a façonné ma vision du collectif de deux façons majeures.

D'une part je ne suis pas artiste pour exister en solo. Quand je me mets à produire, j'invite souvent d'autres personnes

(artiste, philosophe, cartographe, autrice...) dans une conversation. Ça peut donner des collaborations ou bien des formes d'expositions où je suis à la fois artiste et commissaire, ou par exemple la volonté de partager une partie du budget de fonctionnement de l'association incident pour développer des résidences dans mon atelier (incident.RES en Saône et Loire) ou le projet CTRL+P.

D'un autre côté, l'expérience d'incident a aussi façonné mon rapport à la temporalité d'une œuvre, de sa diffusion et de sa conservation. La plupart de mes productions sont longues, parfois onéreuses, mais souvent éphémères. Quand je fais une sérigraphie avec des encres conductrices, je sais que le coût de production me permettra d'en faire que peu d'exemplaires et que la conductivité aura un temps de vie d'un an environ. Mais cela est en adéquation avec ce projet qui parle de la disparition des flux IRL (lacs, rivières). Je sais aussi qu'une sérigraphie sur une affiche « originale » de Félix González-Torres en

papier glacé ultra fragile, ou une impression offset sur papier journal (qui va jaunir), sont de « mauvais » choix stratégiques, mais la cohérence prime...

Je me place dans une position paradoxale : je suis attentive aux matériaux que j'emploie mais sans regret face à leur destruction programmée. Mais encore aujourd'hui je préfère voir mon travail d'édition papier consulté, feuilleté et mis à mal par l'usure d'un public qu'inaccessible derrière une vitrine, qui me semble un tombeau totalement anachronique pour une édition d'artiste.

En parallèle de vos différentes activités, vous êtes également enseignante en édition à l'École Supérieure d'Art et de Design, site de Tours. J'aurais eu plusieurs questions à ce sujet. Mais peut-être la première serait celle du projet que vous menez avec les étudiant·e·s : CTRL+P. Plateforme éditoriale, vous publiez des projets d'artistes et des projets d'étudiant·e·s que vous

**diffusez à la même échelle.
Pourriez-vous nous en dire
davantage sur ce projet ?**

Comme je le disais plus haut, ma pratique d'artiste est une forme d'échanges avec les autres et j'envisage l'enseignement comme un dialogue artistique avec d'autres. Le projet CTRL+P en est un bon exemple.

Pendant la pandémie, j'ai été comme beaucoup d'autres artistes confronté·e·s à des annulations d'expositions mais surtout au désarroi de mes nouveaux·elles étudiant·e·s (j'ai commencé l'enseignement à l'ESAD-TALM, site de Tours à ce moment-là) et je me demandais comment continuer à partager avec eux·elles des expériences d'artistes constructives. J'ai reçu à cette période une carte postale de l'étranger, envoyée par Joëlle Bitton, ancienne membre du collectif Incident. Ce bout de carton de 10 x 15 cm a immédiatement créé du lien et m'a habité pour plusieurs jours. J'ai pensé à *La correspondance* de Foucault - 2^e chapitre de *L'écriture de soi*,

un texte merveilleux -, j'ai relu des passages de *La carte postale* de Derrida, et ressorti *Artists' Postcards, a Compendium*, de Jeremy Cooper, un livre assez complet sur la question, qui regroupe un grand nombre de propositions intéressantes par leur aspect historique, conceptuel, formel. On y voit autant le superbe projet de Gordon Matta Clark qui opère un changement d'échelle radical en découpant sa carte comme il découperait un bâtiment, avec un compas et un cutter, ou encore des cartes de Richard Hamilton, On Kawara, Yoko Ono, Sol Lewitt, Rachelle Whiteread, Fischli & Weiss, Aleksandra Mir, etc. En plus de l'aspect intéressant de travailler sur un espace réduit, il y avait là un moyen d'entrer simplement en contact avec un public, de le toucher, de continuer à diffuser des travaux d'artistes mais également ceux de mes étudiant·e·s proches du diplôme.

Avec une aide de la DRAC, je coordonne une résidence d'écriture dans mon atelier en Bourgogne (Incidnet.RES) mais

avec la pandémie l'une d'entre elles avait été annulée et j'avais un reliquat de subvention... Je me suis dit qu'il pourrait servir à financer le projet pour une première année. J'ai proposé à Isabelle Reiher au CCC-OD de Tours et à Ulrika Byttner à l'ESAD de devenir partenaires et elles ont tout de suite accepté. CTRL+P est née et il s'agit d'une aventure collective de plus. Le fonctionnement est simple : tous les 15 jours, un·e artiste propose une carte postale et/ou un timbre et j'en produis 100 à 150. L'artiste en reçoit 50 et CTRL+P en diffuse 100 auprès d'une liste qui est constituée d'abonné·e·s, de collectionneur·euse·s ou d'amateur·trice·s, galeries et lieux dédiés à l'édition et imprimés d'artistes... Pour les envois, j'alterne artistes et étudiant·e·s de l'ESAD pour que ces derniers profitent de ce réseau. C'est donc autant un projet pédagogique que professionnel qui oblige les étudiants à se projeter comme artistes et pose la question de « l'adresse » (à qui est-ce que j'adresse mon travail ?... Et là le nom, l'adresse, est littérale-

ment écrit sur le recto !), mais aussi la question de la taille d'un projet : une forme légère, minimale presque, peut porter une exigence de contenus conceptuels ou formels, tous aussi efficaces et touchants qu'une production où seraient déployés moult moyens. Je dis sur le site internet que ce projet est « un écosystème des simples » et je le vois comme un projet décroissant qui reflète mes interrogations sur l'impact écologique de certaines formes en art numérique et en art contemporain.

Les étudiant·e·s ont été enthousiasmé·e·s, les propositions sont de grandes qualités conceptuelles et formelles, et très hétéroclites. Certaines cartes sont d'une grande fragilité, à la limite de l'« envoyable » et les recevoir devient alors un moment singulier. D'autres jouent avec les sens (cartes parfumées), ou avec la question de conservation/collection : une étudiante a contacté Papier d'Arménie pour produire une carte brûlable. Une autre carte est timbrée deux fois pour être renvoyée à une deuxième

question : je la garde pour ma collection ou je la fais suivre ? Une autre encore propose de délicates gravures non-encreées de danses macabres en pleine pandémie et elle est accompagnée d'un timbre dont le texte « BREF » est une création typographique de David Poullard et Guillaume Rannou... Toutes sont de véritables interrogations sur ce qu'est, et fait, une œuvre d'art aujourd'hui.

Et puis pour diffuser plus largement le projet, CTRL+P a diffusé ses cartes et autres micro-éditions des artistes et étudiant·e·s participant·e·s au Salon des éditions d'art au FRAC Franche-Comté en novembre 2022. Un autre croisement pédagogique a suivie lors de la collaboration avec la Revue LAURA qui est sorti juin et pour laquelle les étudiant·e·s ont créé spécialement des éditions.

Qu'est-ce qu'enseigner l'édition d'artiste signifie aujourd'hui ? Et qu'est-ce que cela implique ?

Je dirai que cela dépend du contexte. Après deux années à Loyola University (Nouvelle-Orléans) et à l'UQAM (Montréal), écoles avec des moyens sans limites, j'enseigne dans une école qui a de grandes ressources humaines et des artistes-enseignant·e·s vraiment incroyables, mais dont les moyens matériels en terme d'édition sont très réduits.

Le pôle édition se résume à un copieur laser et quelques ordinateurs en fin de vie. On a la chance d'être à proximité du Fun Lab (le Fablab de Tours dirigé par Catherine Lenoble, avec qui j'avais collaboré sur mon livre *Hello World Bonjour Bazaar* en 2013) mais c'est impossible de travailler avec 35 étudiant·e·s dans un fablab extérieur toutes les semaines... Donc il faut faire autrement : partir du projet de l'étudiant·e, l'amener à sortir de sa zone de confort ou bien se référer aux médias qui sont utilisés par tou·te·s (Instagram, TikTok...) et les détourner pour les penser autrement. Tout est à construire car pour la plupart les étudiant·e·s sont assez peu au fait de l'édition d'artistes, qu'elle

soit imprimée ou numérique, et encore moins son histoire, ses spécificités de ses possibilités. Les clichés ont la vie dure et le mot typographie est parfois encore un gros mot !

Une grande partie du travail avec eux·elles consiste à éviter de faire une traduction littérale de contenus en formes pour aller vers plus d'expérimentations, d'ouverture, éviter le dogme pour aider l'émergence de formes singulières. Paradoxalement les étudiant·e·s ont du mal à traiter leurs idées comme des formes, cela dès la genèse d'un projet, mais il existe chez eux·elles une grande sensibilité aux matériaux. L'ESAD à Tours est volontairement une école en art généraliste, sans spécialité. C'est très rafraîchissant comme perspective, surtout aujourd'hui. Je crois que ça explique cette liberté de travailler, pour l'édition, des matériaux qui ne sont pas forcément attendus et qui questionnent la définition admise d'un livre.

Cette année j'ai donc proposé à certain·e·s de créer des livres d'artistes qui auraient une

dimension plus sculpturale, une forme ambiguë, qui interrogent tant l'objet que la consultation. Tout cela en gardant à l'esprit une générosité de la forme, sensible et conceptuelle. Comme spectateur·trice, devant une forme qui paraît d'abord une sculpture qui est clairement un objet éditorial qui se déploie et devient encombrante, ou face à un objet papier relié mais qui est impossible à refermer du fait des matériaux façonnés que fait-on ? Les objets produits ont été étonnants, d'autant que le temps alloué à ce cours était réduit. Je crois que les générations d'étudiant·e·s actuelles ont envie de mixer ces questionnements, sans complexes...

Plus généralement, je dirais que j'enseigne vraiment les pratiques éditoriales plus que l'édition *stricto sensu*. Mais encore faut-il s'entendre sur ce que sont les pratiques éditoriales. Pour moi c'est tout à la fois l'édition « classique » en art visuel (le livre d'artiste, le livre envisagé comme espace d'exposition, le document comme moyen de diffusion) mais aussi l'édition numérique et post-nu-

mérique, la recherche graphique ou typographique, ainsi que le commissariat d'exposition et l'installation. Bref tous les aspects du verbe éditer qui mettent en œuvre un traitement éditorial et une diffusion/publication. Il s'agit d'un domaine très vaste.

Pour exemple, les expositions *Empire, State, Building* (Société Réaliste) ou encore *Les Fleurs américaines* (Élodie Royer et Yoann Gourmel) sont de mon point de vue tout autant des projets éditoriaux que les propositions de *The Atlas Group* par Walid Raad qui sont diffusée sur internet, en livre, dans l'espace d'exposition.

Dans cette perspective on peut associer *Agrippa, Book of the Dead* William Gibson et Dennis Ashbaugh et la matérialité de la revue *Aspen*, les pop-ups de Tauba Auerback aux livres de Sol Lewitt... Et *I am that Angel* de Tyler Coburn, livre performé dans des datacenters, ou les projets d'Oliver Laric participent tout autant à l'édition d'artistes que *The Kelmscott Chaucer* de William Morris & Burne Jones, que *The Domain of the Great Bear* de Mel Bochner & Robert

Smithson ou que les éditions historiques diffusées par Siegel & Laub. Pourtant toutes ces propositions ont des formats et des questionnements très lointains les unes des autres...

C'est principalement cela que j'essaie de faire comprendre dans mon enseignement : comment on peut traverser les médiums et les formes de manière cohérente, en établissant d'autres rapports que ceux qui sont immédiatement repérables ou repérés. Comment rassembler et fédérer.

* utilisation infinie de moyens déterminés.
** discret dans son acceptation linguistique et informatique.

MAYCEC

entretien réalisé à l'été 2022

Depuis plusieurs années, tu mènes un travail mêlant dessin, graphisme et musique lequel prend forme au sein d'éditions. Mais avant de s'attarder peut-être plus en détails sur cet aspect de ton travail, j'aurais souhaité que tu nous dises comment tu en arrivée à développer un travail d'édition ?

Je suis fascinée par l'image depuis toujours. L'image dans son ensemble. D'autre part, la musique a toujours fait partie de ma vie. J'ai longtemps dissocié ces deux domaines. Puis, petit à petit, par diverses recherches pour différents projets d'éditions, je leur ai trouvé beaucoup de similitude, notamment au niveau lexical. Rien que le mot « composition » parle pour les deux pratiques.

Je n'étais pas musicienne mais étant graphiste, j'avais aussi besoin d'exprimer ce lien avec le son à travers une démarche éditoriale et plastique. Depuis, je suis passée par le conservatoire expérimental de Pantin

en classe de composition de musique électroacoustique pour approfondir cette réflexion graphique et sonore.

Justement, pourrais-tu nous en dire plus concernant cette réflexion graphique et sonore que tu développes et les formes que celle-ci prend ?

Il s'agit d'une traduction partagée presque littérale, d'une transcription de la perception visuelle et auditive en mon sens. Mon travail éditorial tente d'approfondir un lexique analogue déjà existant et bien fourni dans une dynamique d'échange entre ces deux. Comme par exemple, la représentation de la couleur, du contraste, de la matière, du découpage... Je questionne leurs divers contextes à travers le choix des papiers et les différents dispositifs d'impression en tant que langage d'interprétation ainsi que le travail d'écoute et l'acte compositionnel.

En général, ces publications

sont imprimées en très petites quantités, environ 10 exemplaires. Mais ça changera peut-être.

En 2018, tu réalises *musicographisme_1*, une performance mêlant impression, installation et musique, à partir d'une pièce sonore d'Erik Satie, *Vexations* (1893). La partition se jouant, tu imprimais à l'aide d'un polycopieur. Pourrais-tu nous en dire un peu plus à propos de ce travail, et notamment, comment en es-tu arrivée à imaginer la forme qu'il a pris ?

En faisant des recherches sur le principe de répétition, j'ai découvert le morceau pour piano *Vexations* d'Erik Satie. Cette pièce est particulièrement fascinante puisqu'il est question de rejouer la même partition 840 fois de suite. Dans cette idée de développer cette relation visuelle et sonore, il était important d'appliquer cette notion de performance comme le souhaitait le compositeur. Le polycopieur a été choisi comme procédé d'impression de par sa

gestuelle performative retranscrivant l'idée de récurrence et de sa ressemblance à un orgue de barbarie ou autre automatonophone.

Le son du polycopieur est aussi intéressant. Chaque rotation crée une sonorité différente en fonction de la pression et de la vitesse du geste. Aussi chaque impression est aléatoire au niveau de l'encre diffusée. Ramenant l'idée d'unicité. (Ainsi, la quantité d'encre diffusée est aléatoire, ce qui a pour effet de rendre chaque impression unique.)

Est venue par la suite la possibilité d'ajouter une perspective architecturale avec une installation sculpturale, une sorte de cabane à imprimer et d'utiliser l'espace comme partition. Une partition murale qui prenait forme au fur et à mesure des impressions.

De cette performance est sortie une édition divisée en trois volumes de 280 pages chacun, ainsi qu'une petite édition imprimée lors du finissage de l'exposition de 52 pages illus-

trant les 52 mesures répétées jusqu'à 840 fois.

L'intention était aussi de créer avec ce projet d'édition des collaborations avec des musicien-ne-s imposant leur esthétique musicale. Pour ce premier opus, Vonverhille, qui en plus d'être un ami, est le fondateur du label Maturre, a réinterprété, en direct pendant le vernissage et ce durant environ deux heures et demie, l'œuvre d'Erik Satie.

Par le biais, dans un premier temps, des éditions musicographiques, puis d'À la maison printing, tu édites des cassettes audio, est-ce une suite directe de cette installation ?

Avant les éditions musicographiques, j'avais déjà sorti une cassette pour *25:00*, un projet collaboratif réalisé avec l'artiste Sergej Vutuc questionnant l'appropriation des différentes couches sonores à travers l'image, accompagnée de cinq publications.

Pour les éditions musicographiques, il existe un objet papier sous forme de publication imprimée. Il est donc fondamental d'inclure un objet musical. La cassette s'est imposée naturellement. Le rapport à l'enregistrement sur bandes magnétiques, sa sonorité spécifique, l'objet en tant que tel. D'autant plus que nous avons le matériel pour les copier nous-mêmes.

Une sortie cassette en édition très limitée (cinq exemplaires) est aussi prévue des sélections de pièces sonores expérimentales que je fais écouter dans mon émission radio *Débit Différé*, chaque premier mercredi du mois sur p-node.org. Une façon de les archiver car elles ne seront sur aucune plateforme musicale.

Au printemps 2020, avec Sergej Vutuc, tu as donc initié À la maison printing, un espace dédié à la création de publications d'artistes qui se tient chez toi, dans ton salon. Sont invité-e-s des artistes développant un travail qui se

passé aussi bien du côté des arts visuels que de la musique et du son. Comment vous est venue l'idée de ce projet et comment est-il mené ?

Nous avons créé un atelier de reprographie appelé « À la maison » à un moment où nos libertés de faire et d'exposer en public étaient particulièrement restreintes. Comme nous n'avions pas vraiment le choix de suivre les instructions des grandes instances, on a décidé de tout faire chez nous : impressions d'éditions, concerts, rencontres. Une manière de continuer à défendre la scène et de se soutenir durant cette période difficile.

De là, on a développé un programme appelé « Maison d'hôte » où l'on choisit des artistes ayant une sensibilité visuelle et musicale forte. Ils viennent en micro-résidence quelques jours, s'approprient le matériel d'impression, créent une ou plusieurs éditions et proposent une performance sonore lors du lancement de leurs publications.

Tout ça dans notre salon. Lieu intimiste certes, mais qui rapproche !

Est-ce que la finalité de chaque invitation est une édition ?

Oui, une ou plusieurs éditions réalisées selon une approche singulière et personnelle, avec les contraintes que cela demande d'être une petite structure.

Sauf pour certaines publications peut-être, je crois ne pas dire de bêtises en disant que toutes les éditions que tu as publiées à ce jour sont faites maison, et en petit tirage. Quand je vois ton travail, son approche et son esthétique, mais aussi à ces jeux graphiques en réponse à la noise, je pense souvent au *Do It Yourself* (DIY) punk de la fin des années 1970. Est-ce un rapprochement que l'on pourrait formuler ? Te reconnais-tu dans ce type de pratiques de l'édition ?

Je suis certainement influencée, car je ne suis pas punk, mais j'apprécie ce style musical et surtout son esthétique graphique.

Quant à cette démarche DIY, elle est due à une envie de totale indépendance, d'expérimentation, de contrôle aussi sûrement. Par exemple, pour la série d'éditions *Interférence*, tout le processus de fabrication se fait à la maison pour les différentes impressions et à la main pour les découpes. Cela donne une autre dimension à l'objet imprimé car celui-ci devient unique. C'est également cette démarche que l'on défend avec « À la maison. »

Entretiens sur l'édition - volume 1, 2026
Alex Chevalier Éditions, Aubervilliers
Tous droits réservés, Alex Chevalier Éditions

Remerciements :

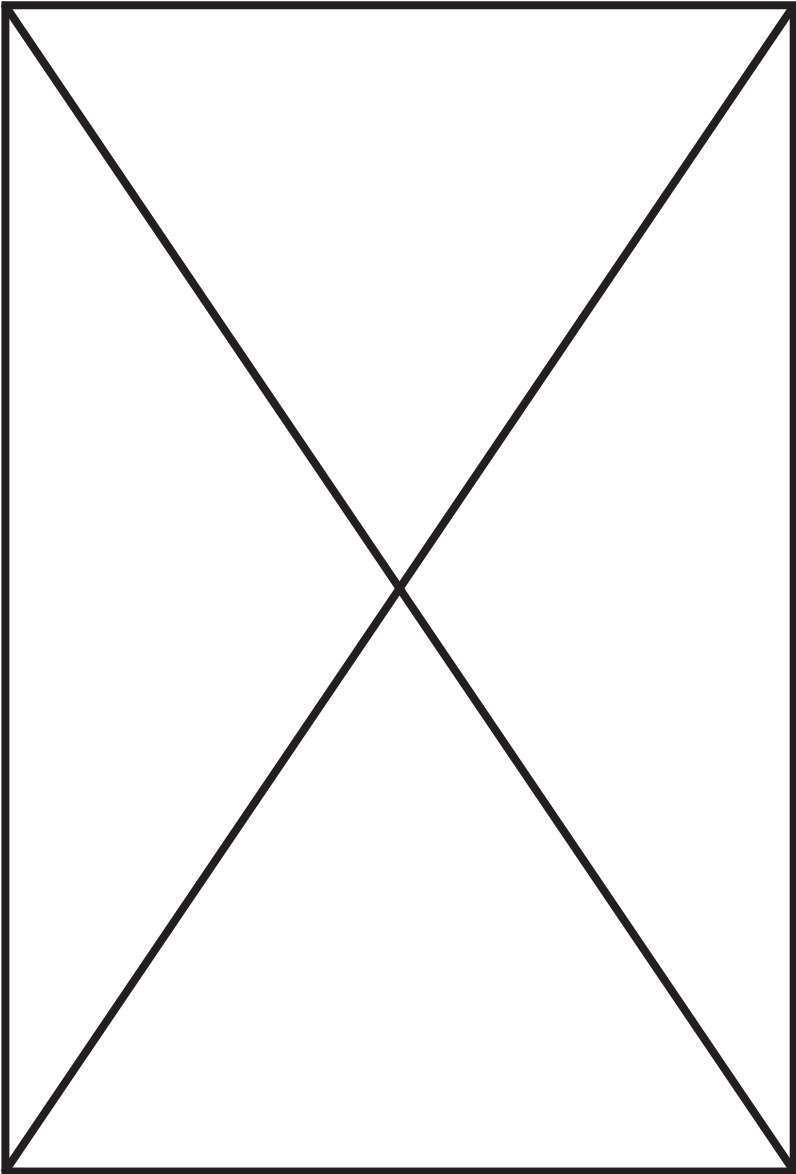
Marie Cantos, pour son soutien sans failles, ses relectures, son accompagnement quotidien et son regard.

Guillaume Perez, pour son soutien, ses conseils et son amitié.

La Revue Point Contemporain, en la personne de Valérie Toubas et Daniel Guionnet, pour son soutien et la publication de certains des entretiens ici reproduits.

Les artistes, les éditeur·trice·s, les commissaires, les collectionneur·euse·s, les libraires et autres bibliothécaires qui se sont prêté·e·s au jeu de l'entretien, malgré des calendriers bien remplis, mais aussi pour leur soutien, et ce depuis le premier jour.

Mes parents, pour leur amour et leur soutien, mais aussi pour m'avoir mis entre les mains dès mon plus jeune âge des fanzines et m'avoir permis de découvrir une partie de cette grande histoire de l'édition.



ENTRETIENS SUR L'ÉDITION

Depuis 2021, Alex Chevalier mène une série d'entretiens autour des questions liées à l'édition d'artiste, sa collection, sa conception et son exposition. Ce premier volume regroupe un ensemble d'entretiens écrits qu'il a mené avec : Alban Gervais, Maïke Aden, Didier Mathieu, Sandrine Marc, Cesar Van Pinsett, Pierre-Lin Renié, Éric Watier, Objet Papier, Julie Morel et Maycec.

-ACE-

ENTRETIENS
SUR