

2.0.1

Revue de recherche sur l'art du XIX^e au XXI^e siècle

—

Dossier hors série « Revues d'artistes »

Février 2010

—

Revues d'artistes. Pratiques d'exposition alternatives /

Pratiques alternatives à l'exposition

Jérôme DUPEYRAT

Exposer/publier.

Le musée et la galerie sont devenus les lieux emblématiques de l'œuvre d'art à l'ère moderne et contemporaine. Pourtant, l'exposition n'est pas la seule modalité possible de visibilité de l'art, qui peut aujourd'hui se manifester de bien d'autres façons. Outre les interventions dans l'espace dit « public », la diffusion d'œuvres par la télévision ou Internet, il convient ainsi de mentionner les éditions d'artistes, parmi lesquelles les revues et autres périodiques ou publications en série tiennent une place singulière pour des raisons que nous préciserons.

Mais alors que cette pratique de l'édition se développe au cours des années 1960 dans un contexte critique à l'égard des institutions artistiques, du marché de l'art et des critères esthétiques qu'ils véhiculent, nombre de publications d'artistes sont éditées dès cette époque par des musées ou des galeries à l'occasion d'expositions. Au demeurant, si les éditions d'artistes sont généralement envisagées comme une alternative critique aux modes traditionnels de monstration et de diffusion de l'art, dont l'exposition sous sa forme conventionnelle est la manifestation par excellence, il est également fréquent que l'espace imprimé lui-même soit appréhendé comme un espace d'exposition, sur le mode d'une association d'idées formulées tant par les artistes que les éditeurs ou les commissaires. Si bien que parfois, ces éditions ne semblent pas tant remettre en question le modèle de l'exposition qu'élargir sa définition en en déplaçant la pratique vers la page imprimée.

Ainsi, *Charley*, magazine édité par l'artiste Maurizio Cattelan en collaboration avec les critiques d'art et *curators* Massimiliano Gioni et Ali Subotnik, cherche à « défini[r] un nouveau genre entre projet éditorial et curatorial, entre anthologie et exposition virtuelle.¹ » Chaque numéro de ce magazine à la périodicité aléatoire et au format variable compile autour d'un prétexte donné des reproductions d'œuvres d'artistes contemporains, trouvées dans la presse ou les catalogues d'exposition. Pour

¹ Cf. la présentation de *Charley* sur le site de son diffuseur en France, les Presses du réel : <http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=1040&menu> [consulté le 7 sept. 2009].

les accompagner, peu ou pas d'explications, des légendes réduites au strict minimum voire absentes, à l'exception de la cinquième livraison² où des textes présentent les artistes dont les œuvres ont été re-reproduites (des textes en provenance de Wikipédia et qui, là encore, ne constituent pas un matériau de première main). *Charley* se voudrait ainsi le *shareware* de l'art contemporain : un magazine fondé non sur la critique d'art, mais sur un partage et une remise en circulation de l'image.

S'il ne s'agit pas du projet d'un artiste faisant œuvre en son propre et unique nom – la figure de Cattelan, comme celle des autres contributeurs, s'efface derrière le nom énigmatique de *Charley* – ce travail de compilation et de reproduction d'images s'inscrit toutefois dans un vaste champ de pratiques artistiques voisines, d'Hans-Peter Feldmann aux appropriationnistes. *Charley* doit par ailleurs s'appréhender dans le contexte de la démarche générale de Cattelan, qui se plait à multiplier les casquettes³, endossant ici celle du directeur de publication en la comparant à celle du *curator*.

Alternatives à l'exposition mais modes d'expositions potentiels, qui plus est parfois édités à l'occasion d'expositions au sens propre, les éditions d'artistes offrent donc des paradoxes apparents, tout du moins des ambivalences qui nécessitent de s'interroger sur leur place parmi les autres pratiques artistiques et au sein du système de production et de diffusion de l'art.

L'analogie entre édition et exposition repose en grande partie sur les similitudes du travail d'éditeur avec celui du *curator*, et plus largement sur la capacité commune des deux pratiques à rendre les œuvres publiques. Éditions d'artistes et expositions permettent une « publication » de l'œuvre, dans la mesure où elles en assurent la « publicité », entendue comme mise à disposition publique d'une chose ou d'une information. Mais au-delà de l'analogie, il convient de se demander si l'espace d'exposition et celui de l'imprimé sont réellement équivalents, ou si au contraire ils n'impliquent pas des enjeux esthétiques fondamentalement différents.

L'édition d'artiste est-elle une pratique alternative à l'exposition ou bien une pratique d'exposition alternative ? Telle est alors la question qui se pose et les revues d'artistes, en particulier, offrent une richesse éditoriale qui peut permettre d'esquisser quelques réponses. Plus encore que les livres, les périodiques présentent en effet des caractéristiques qui à la fois les rapprochent de l'exposition et les en éloignent. D'une

² Maurizio Cattelan (éd.), *Charley*, n° 5, 2007 [17 x 24,5 cm, 544 p.].

³ En cela, *Charley* est à mettre en relation avec *Permanent Food*, autre magazine édité par Maurizio Cattelan, mais aussi avec les projets artistiques pour lesquels il lui est arrivé de délaisser la figure du créateur pour celle du directeur artistique (cf. La 6^{ème} biennale des Caraïbes, en 1999, qui parodie le fonctionnement et la communication officielle des biennales tout en offrant une semaine de vacances à une dizaine d'artistes) ou du responsable de fondation (cf. La Fondation Oblomov, qui aurait dû permettre à un artiste de vivre pendant un an s'il acceptait de cesser d'exposer pendant cette période). Cf. Cécilia Bezzan, « Full phenomena. Maurizio Cattelan ou l'esthétique du ravissement », *L'Art même*, n° 25, automne 2004, en ligne sur :

<http://www2.cfwb.be/lartmeme/no025/pages/page5.htm> [consulté le 7 sept. 2009].

part leur périodicité est comparable au caractère temporaire des expositions⁴ et leur dimension fréquemment collective favorise la comparaison entre éditeur (*l'editor* au sens anglo-saxon) et *curator*. D'autre part leur économie de fonctionnement et leurs modes de réception supposent une logique de circulation et de dispersion qui est à l'opposé du caractère situé, circonstancié dans un temps et un lieu, de l'exposition. Autant de caractéristiques que les éditions d'artistes possèdent d'une façon générale, mais que les revues exacerbent en quelque sorte.

Pratiques d'exposition alternatives...

Trois publications en série parmi d'autres, mettant en jeu de manière relativement explicite trois relations différentes à la pratique de l'exposition, devraient permettre de cerner ce dont il est ici question. De 1968 à 1989, la galerie Art & Project à Amsterdam, dirigée par Geert van Beijeren et Adriaan van Ravesteijn, a édité 156 numéros d'un bulletin gratuit ayant acquis aujourd'hui une reconnaissance historique. Ces *Art & Project Bulletin* se présentent sous la forme d'un feuillet double (dans la très grande majorité des cas de format A3 plié en deux en un livret A4), dont l'un des volets servait à annoncer les expositions de la galerie – faisant office en cela de carton d'invitation – les trois autres étant confiés à un artiste pour une création originale. Investis tour à tour par Gilbert & George, Lawrence Weiner, Richard Long, Hamish Fulton, Sol LeWitt, Hanne Darboven, et tant d'autres, chacun était imprimé à environ 800 exemplaires. Près de la moitié était diffusée par voie postale alors que les autres étaient mis à disposition du public dans la galerie.

Prenant note du fait que Daniel Buren demanda à ce que son numéro⁵ n'ait pas d'existence matérielle tout en comptant néanmoins dans la numérotation des bulletins, Anne Mœglin-Delcroix explique que leur « rôle dépasse donc la simple annonce d'une exposition » et précise :

« Ils proposent directement des petites œuvres mobiles, qui voyagent par la poste ou sont emportées par le visiteur de la galerie. Par leur moyen, l'art et l'information sur l'art se confondent. Ils permettent à l'artiste d'atteindre un public bien plus large que celui de la galerie⁶. Mais surtout, le lien traditionnel entre publication et exposition s'inverse : suivant une logique proche de celle des catalogues édités par Seth Siegelaub à partir de 1968 également, la publication devient plus importante que l'exposition et parfois elle en tient lieu.⁷»

⁴ Les expositions dites « permanentes » ne sont le sont jamais véritablement, et tendent de plus en plus à être conçues comme de longues expositions temporaires.

⁵ Daniel Buren, *Art & Project Bulletin*, n° 24, 1970 [galerie Art & Project, Amsterdam].

⁶ Encore faudrait-il préciser le sens de « plus large » (parle t-on de quantité ou de profil ?) et étudier rigoureusement les listes d'envoi pour être certain de cette affirmation.

⁷⁷ Anne Mœglin-Delcroix, « Art de circonstance », *Sur le livre d'artiste, Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le Reste, coll. « Formes », p. 317, publié une

En servant à annoncer les expositions de la galerie en même temps qu'ils sont des œuvres à part entière, en leur survivant dans le temps et en ayant acquis plus d'importance qu'elles tout en ayant été publiés à leur occasion, ces bulletins entretiennent vis-à-vis de l'exposition une sorte de double jeu. En effet, s'ils sont initialement un complément des expositions et en étendent la pratique au-delà des modalités conventionnelles, ils mènent aussi à en relativiser la nécessité eut égard aux démarches des artistes exposés. Dans bien des cas, celles-ci pouvaient finalement se matérialiser aussi bien, sinon mieux, dans les pages du bulletin qu'aux cimaises de la galerie.

De ce point de vue, le bulletin n° 17 investi par Robert Barry⁸ est sans doute l'un des plus intéressants. Dans ses premières manifestations, l'art conceptuel supposait souvent une situation d'exposition à contredire – à dénier⁹ – par une nouvelle manière d'envisager la visibilité des œuvres : ainsi, alors que les éditions de Seth Siegelaub étaient par exemple conçues comme des catalogues qui déniaient les expositions censées justifier leur publication en les remplaçant, c'est sans doute un bulletin *Art & Project* qui rend le plus manifeste cette dialectique contradictoire entre édition et exposition. En 1969, Robert Barry inscrit donc sur le bulletin annonçant son exposition à la galerie Art & Project la mention : « Pendant l'exposition, la galerie sera fermée ». Ce que suggère une telle phrase, c'est que l'exposition au sens où on l'entend habituellement est alors étendue à ce support imprimé qui véhicule une information pouvant s'y substituer – information à valeur de *statement* manifestant une intention critique de l'artiste.

Beaucoup plus récemment, d'une manière plus implicite et avec d'autres enjeux esthétiques, une publication telle que *:REVUE:* de Pierre-Olivier Arnaud reconduit ce dialogue qui donne à l'édition une prévalence sur l'exposition tout en en maintenant la perspective. *:REVUE:*, dont deux numéros¹⁰ ont été publiés depuis 2006, trouve son origine dans la publication *Sternbild*¹¹ (2005) qui en constitue en fait le prototype ou le n° 0. Chaque numéro est une collection de détails d'images, le plus souvent empruntés (à la presse, à la publicité, au web) et présentés en pleine page sous la forme de cinq posters recto/verso pliés en deux et assemblés comme un journal au format tabloïd (31,5 x 42 cm). La revue est gratuite et anonyme. Les informations paratextuelles sont reléguées sur un papillon de petit format, sur lequel n'apparaît aucune mention relative

première fois in *Extra Art : A Survey of Artists' Ephemera, 1960- 1999*, San Francisco, California College of Arts and Crafts ; Santa Monica, Smart Art Press, 2001, pp. 3-19.

⁸ Robert Barry, *Art & Project Bulletin*, n° 17, 1969 [galerie Art & Project, Amsterdam, 17-31 décembre 1969].

⁹ Cf. Jean-Marc Poinot, « Déni d'exposition », in *Art conceptuel I*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1988, pp. 13-21.

¹⁰ [Pierre-Olivier Arnaud], *:REVUE:*, n° 1 et n° 2, 2006.

¹¹ Le *Stern* est un journal publié en Allemagne, pays où séjournait Pierre-Olivier Arnaud lorsqu'il a réalisé cette première publication. Le terme signifie « étoile » (un motif récurrent dans les œuvres de l'artiste), *bild* signifiant « image ». Ainsi, *Sternbild* donne-t-il déjà par son titre les clés principales de *:REVUE:*, qui se présente sous l'apparence d'un journal d'images.

à l'auteur ou à l'usage de ces images. Celles-ci représentent des étoiles, des flashes, des reflets, des feux d'artifice, des horizons. Elles sont des photographies de leur source originale (reproductions de reproductions là encore), jouant de rapports d'échelle souvent trompeurs et sont traitées numériquement : dé-saturées, passées en négatif, tirées systématiquement vers une couleur grise caractéristique de l'œuvre de Pierre-Olivier Arnaud et qui leur confère à la fois une pâleur et une épaisseur.

Si l'artiste explique que ses œuvres « ne sont que l'enregistrement d'une faillite, celle de l'image », il présente par ailleurs la publication comme une « exposition furtive, à disséminer.¹² » Il faut entendre par là que *:REVUE:* offre le matériau d'une exposition potentielle. Les images étant pliées en deux, les associations en double page offrent occasionnellement des jeux de concordances, mais il est en effet tentant de défaire la succession des pages pour percevoir chacune d'elles dans son intégralité et, éventuellement, les afficher au mur (il faudra alors choisir entre le recto et le verso), puisqu'il s'agit de posters.

L'édition possède pourtant une unité, celle de sa forme spécifique, empruntée au modèle du tabloïd. L'exposition n'est alors qu'un dérivé possible de la publication, ne pouvant exister sans elle – ce qui n'est pas réciproque –, dans un renversement qui fait de l'imprimé non plus une trace de l'exposition (le catalogue), mais sa matrice potentielle.

Encore plus ambivalentes à certains égards sont les revues qui, tout en s'affranchissant absolument des expositions sous leur forme conventionnelle, se revendiquent elles-mêmes explicitement comme espaces d'exposition. La revue *5ememur*, « magazine exposition » créé par les artistes Sandrine Llouquet et Bertrand Peret, se présente ainsi comme « un espace d'exposition imprimé ». « À chaque nouvelle parution cinq ou six artistes sont invités à produire et exposer un travail à partir d'une thématique donnée [...] *5ememur* est un projet à l'architecture modulable, en constante évolution.¹³ »

En réalité, la livraison dont provient cette citation est composée de contributions iconographiques (photographies, dessins, images de synthèse)¹⁴ et textuelles qui paraissent effectivement conçues pour la revue, mais aussi de reproductions d'œuvres. Ainsi, la contribution de Jean-Luc Verna consiste en des photographies légendées de quatre dessins déjà existants. Si l'imprimé constitue pour eux un mode de diffusion possible, il suffit de voir les originaux pour s'apercevoir que les reproductions n'en sont pas équivalentes : les dessins en question, d'une autre échelle que celle des pages de *5ememur*, sont des transferts sur papier ancien rehaussés de

¹² Pierre-Olivier Arnaud, « *:REVUE:* », in Marie Boivent (dir.), *Revue d'artiste, une sélection*, Fougères, Association Arcade ; Paris, éditions Provisoires ; Rennes, LENDROIT galerie, 2008, p. 216.

¹³ « Edito », *5ememur*, n° 7 : « Je, Moi, Ego », p. 5. Au total, dix numéros de cette revue ont été édités entre 2002 et 2004 par l'association [Wonderful](#), alors bordelaise.

¹⁴ Par ordre d'apparition dans la revue : Sandrine Llouquet, Anne-Marie Pêcheur, Julien Bouillon, Patrick Hospital, Jean-Luc Verna, Sylvain Courtoux, Inkorporation.

crayon et de fard. Qui plus est, ils ont une unité qui est celle du travail de l'artiste et de son esthétique singulière, mais ne composent pas pour autant un ensemble faisant sens de par leur succession ordonnée dans les pages de la revue. Celle-ci s'achève par diverses contributions écrites, distinguées de la partie « exposition » dans le sommaire, avec les biographies des artistes, un entretien avec Dr Brady (collection Yoon Ja et Paul Devautour), un texte sur la lutte des intermittents du spectacle, un autre de l'écrivain Rémi Marie, des extraits du texte intitulé « Le problème des musées » (1923) de Paul Valéry, dont le nom n'est pas mentionné, à quoi s'ajoutent quelques publicités institutionnelles.

En se faisant le support de création ou de reproduction, en tous cas le moyen de diffusion de ce contenu hétérogène, *5ememur* ressemble (presque) à n'importe quel autre magazine. C'est alors en tant que média qu'il pourrait présenter des affinités avec l'exposition qui, selon Jean Davallon, « [...] se distinguerait [...] de l'œuvre d'art en ce qu'elle serait non pas réflexive, mais transitive. À la différence de celle-là, elle ne se montrerait pas, elle montrerait. Mieux, même : elle serait au service de ce qu'elle montre. Non seulement elle montrerait des "choses", mais toujours indiquerait comment les regarder. L'exposition pourrait être ainsi abordée comme un média. N'est-ce pas en effet la caractéristique des médias que de présenter simultanément un contenu et un vecteur technique qui propose une manière d'appréhender ce contenu ?¹⁵ ».

Lorsque Jean Davallon désigne l'exposition comme média, il n'utilise pas ce terme au sens courant de technologie de diffusion de l'information, développée à travers des structures industrielles comme la presse, la radio ou la télévision. En effet, l'exposition est un média « au sens plus théorique de dispositif social, convoquant une technologie [...] [et] caractérisé par les relations qui s'y développent entre acteurs sociaux au sein d'un espace.¹⁶ » Autrement dit, c'est en tant que fait communicationnel, en tant que fait social signifiant et de par son fonctionnement symbolique que l'exposition est un média. Pour Jean Davallon, elle possède trois caractéristiques essentielles :

« (1) elle est un dispositif fondamentalement technique en tant qu'agencement de choses ; (2) ce dispositif vise un processus de nature sociale (faire que des sujets sociaux accèdent à ces choses) ; (3) enfin, ce dispositif est hétérogène puisque constitué de composants qui peuvent être des objets, de l'espace, des textes, des personnes, etc.¹⁷ »

Or une revue aussi est un dispositif médiatique hétérogène qui vise à ce que des sujets sociaux accèdent à des « choses ».

¹⁵ Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 7.

¹⁶ Joëlle Le Marec, « Des étagères enfantines aux musées virtuels... », *Médiamorphoses*, n° 9, novembre 2003, p. 21.

¹⁷ Jean Davallon, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média », *Médiamorphoses*, *Op. Cit.*, p. 26.

...et pratiques alternatives à l'exposition

Toutefois, ces similitudes entre les deux médias que sont l'exposition et la publication tiennent justement à leur qualité commune de média et n'assurent pas en elles-mêmes la pertinence de l'association de l'espace éditorial à un « espace d'exposition imprimé », se voyant conféré une « architecture » propre.

En effet, l'« architecture » d'un espace d'exposition et celle d'une publication, leurs modes de réception et leurs processus de socialisation, ne sont pas identiques, loin s'en faut. Pour bien comprendre ce que sont l'exposition et l'édition d'artiste, peut-être faudrait-il alors davantage insister sur ce qui les distingue plutôt que sur les éléments qui permettent l'analogie.

En échappant aux modalités conventionnelles d'existence de l'œuvre d'art, il semblerait que les éditions d'artistes définissent empiriquement un autre modèle de production-diffusion-réception, mais qu'artistes et éditeurs hésitent souvent à l'affirmer autrement qu'en référence à ce qu'elles remettent en question.

Or les éditions d'artistes constituent au contraire une critique en actes d'un certain nombre de fonctions de l'exposition¹⁸ telle qu'elle se caractérise dans les musées ou les galeries, et deux d'entre elles en particulier. La fonction commerciale en premier lieu. Les éditions d'artistes substituent en règle générale à cette fonction celle de la diffusion et de la dissémination, privilégiant la circulation de l'œuvre à sa valeur marchande – et les revues d'artistes sont emblématiques de ce point de vue –, une substitution favorisée par le coût modeste de ce genre d'éditions, au point parfois de reposer sur une véritable esthétique du don et de la gratuité, comme c'est le cas par exemple pour les publications périodiques d'Eric Watier¹⁹. Autrement dit, avec les éditions d'artistes, c'est de la valeur d'usage de l'œuvre dont il est question avant sa valeur d'échange.

La fonction documentaire, scientifique ou pédagogique ensuite. À l'écriture de l'histoire de l'art et à sa transmission, les éditions d'artistes substituent la participation à cette histoire, en tant qu'œuvres d'art. Par là même, elles impliquent aussi une remise en question de la distinction qui s'est opérée à l'époque contemporaine entre ceux qui font les œuvres (les artistes), ceux qui les rendent visibles (galeristes, conservateurs, commissaires) et ceux qui les commentent (historiens et critiques d'art).

De plus, expositions et éditions d'artistes mettent en œuvre des processus différents du point de vue des modes de réception qu'elles engagent, et c'est sans doute de ce point de vue que leurs singularités respectives sont le plus dissociées. Dans sa forme la plus traditionnelle, l'exposition implique un espace architectural, tridimensionnel, qui

¹⁸ À propos des multiples fonctions de l'exposition, cf. notamment Nathalie Heinich, « Exposition », in *Encyclopaedia Universalis*, 1989 ; et Marie-Odile de Bary, André Desvallées, Françoise Wasserman (éd.), *Vagues, Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, éditions W ; Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994.

¹⁹ Eric Watier, *Architectures remarquables*, 1996-97 ; *Paysages avec retard*, 1997-2001 ; *Papiers* (envois par courriel depuis 2007).

au minimum contextualise la présence des œuvres et leur réception par les spectateurs, et souvent a même pour enjeu la production d'un discours dans et par l'espace – c'est du moins la conception actuelle de l'exposition. Avec les éditions d'artistes, l'œuvre se donne à voir quant à elle dans un espace imprimé avec lequel elle se confond. Si elles sont un mode d'exposition possible de l'art, les revues d'artistes sont alors aussi et avant tout des œuvres. Avant tout car c'est cette équation « livre/revue = œuvre d'art » qui fait toute leur radicalité.

Pour aller plus loin, alors que l'exposition est toujours caractérisée par un lieu donné dans un temps donné (et ce qu'elle soit permanente ou temporaire), les publications imprimées relèvent d'un espace et d'une temporalité qui restent en grande partie indéfinis. De par leur nature reproductible et leur diffusion potentielle, elles tissent un territoire des plus vastes et en mouvement constant. Leur temporalité est par ailleurs imprévisible, une édition pouvant être jetée le lendemain de son acquisition ou conservée aussi longtemps que cela est matériellement possible.

Ainsi, alors que l'exposition advient dans un site toujours bien défini et qui influe sur la réception des œuvres, l'édition quant à elle relèverait plutôt d'un hors-site, capable de faire exister chacun de ses exemplaires dans différents espaces-temps. Parler d'espace d'exposition imprimé au sujet d'éditions tend alors à les réduire aux limites physiques du support imprimé, alors que l'espace des éditions d'artistes est également celui de leur dispersion spatio-temporelle, dispersion qui caractérise leur « fonction d'exposition » (de monstration publique).

Enfin, là où l'exposition repose sur un déplacement plus ou moins libre du regard et des corps dans l'espace tridimensionnel, l'édition paramètre davantage la lecture de celui qui regarde en proposant cette fusion maximale de l'œuvre et du média qui la rend visible (ce faisant, elle devient aussi un médium). Le spectateur d'un livre d'artiste est donc diminué dans sa pratique physique de l'espace d'exposition, mais le mode de réception de l'œuvre dans lequel il est engagé s'enrichit des compétences de son autre statut, celui de lecteur.

Corrélativement, alors que l'exposition implique des interactions sociales multiples et directes entre les spectateurs (idéalement face aux œuvres ou plus pragmatiquement dans le cadre de rituels codés qui relèvent parfois plus de la représentation sociale que de la relation à l'art : visite guidée, vernissage), les éditions d'artistes quant à elles sont des œuvres à spectateurs uniques. Leur réception est de l'ordre de la sphère privée, voire intime. Chaque édition d'artiste a potentiellement une multiplicité de lecteurs, qui peuvent être parfois liés par des liens informels ou même contractuels avec les abonnements à une revue d'artiste par exemple, mais à de très rares exceptions près, les membres de ce public ne sont jamais réunis collectivement. Ainsi, c'est non seulement la relation individuelle à l'œuvre d'art mais aussi l'interaction sociale au sein de la sphère artistique qui est d'une nature différente.

Pour conclure

Certaines éditions reconduisent une logique d'exposition, fondée sur la séparation des espaces : l'œuvre est créée en dehors de la sphère de visibilité publique puis elle y est exposée (*ex-ponere*). C'est le cas notamment lorsque l'œuvre est d'une nature radicalement conceptuelle, présupposant une dissociation de l'œuvre et de sa présentation. En effet, si l'œuvre préexiste en tant que concept ou qu'elle se manifeste de façon immatérielle indépendamment d'un support prédéfini, alors le livre, aussi bien que la cimaise, peut devenir l'espace dans lequel elle va s'actualiser, sous forme d'énoncés ou de documents.

Et ce n'est qu'à condition que la distinction entre l'œuvre et sa documentation n'ait plus de validité réelle que la publication de type catalogue peut se transformer en un mode d'exposition de l'œuvre qui est aussi l'œuvre elle-même. Pour résumer, c'est donc une approche de l'édition en tant que support de présentation de l'œuvre qui permet de l'envisager comme un mode d'exposition.

Mais d'une manière générale, les éditions d'artistes sont des *bookworks* ainsi que le dirait Ulises Carrión²⁰. Elles sont véritablement œuvres sous la forme du livre (*artwork in bookform*), et considérer l'imprimé comme mode d'exposition (et encore plus comme espace d'exposition) reviendrait alors à conférer à l'œuvre une existence idéelle et indépendante de son inscription à travers les pages, qu'elle n'a pas. De ce point de vue, la relation de l'œuvre éditée à son support d'impression n'est pas très différente de celle qu'entretiennent les œuvres *in situ* avec leurs lieux de visibilité, et dans cette logique de production où l'œuvre et l'espace où elle se donne à voir se construisent mutuellement, le terme « exposer » ne peut plus exactement avoir sa signification étymologique de « montrer hors-de ».

Installations, environnements, happenings, land art, sont des formes artistiques qui soulèvent souvent cette question de l'*in situ* et qui, tout comme le livre d'artiste, se sont développées dans un contexte de remise en question des fondamentaux traditionnels de l'art. Ces pratiques ont profondément modifié le rôle et la place du spectateur envers l'œuvre, proposant dans les meilleurs des cas un schéma de réception esthétique horizontal – le spectateur expérimente l'œuvre, voire y participe – et non vertical – le spectateur contemple l'œuvre qui fait autorité sur lui. C'est aussi la conception de l'œuvre d'art comme objet matériel, espace circonscrit ou source de contemplation esthétique qui a été renversée.

Enfin, en confondant l'œuvre et son espace de visibilité (la toile accrochée sur une cimaise ne fait pas de celle-ci une œuvre d'art, alors que l'œuvre *in-situ* inclut littéralement à l'œuvre l'espace dans lequel elle se déploie), ces pratiques artistiques impliquent sans doute aussi une remise en question de l'espace d'exposition : non seulement des institutions qui accueillent les espaces d'exposition, mais également du

²⁰ Cf. Ulises Carrión, « *Bookworks revisité* » (1979), *Quant aux livres. On books*, Genève, Héros-Limite, 1997, pp. 58-78.

fonctionnement même de l'exposition en tant qu'évènement, que pratique ou que notion.

Les revues et autres éditions d'artistes s'inscrivent alors pleinement dans ce mouvement de remise en question de l'exposition, de son déni à sa totale absence. En fait d'exposer, elles permettent plutôt une « présentation » des œuvres d'art, ce qui n'est pas la même chose :

« Ce terme de présentation qui implique la contemporanéité du regardeur et du regardé, même si celui-ci n'a pas une réalité matérielle pesante et évidente, diffère nettement du terme exposition qui suppose la mise en vue, la mise à disposition d'une chose ou d'une personne concrète jusqu'alors tenue hors d'accès. La notion conventionnelle d'exposition repose sur une ségrégation des espaces qui peut être levée pour un temps donné alors que celle de présentation n'implique que la concomitance temporelle de l'objet [...] de la présentation et du témoin.²¹ »

Les éditions d'artistes s'affirment donc entre pratiques d'exposition alternatives et pratiques alternatives à l'exposition, deux hypothèses dont l'ambivalence est renforcée par le fait que la plupart des auteurs de livres ou de revues d'artistes recourent aussi à des formes plus conventionnelles de production et de diffusion de l'art, et dont la pertinence est en fait variable en fonction des publications. Mais dans tous les cas, se contenter de postuler une analogie entre édition et exposition n'est guère convaincant. Étudier l'espace ambivalent qui existe entre ces deux pratiques pour affirmer leurs spécificités respectives permet en revanche de mieux saisir ce que sont l'une et l'autre, en particulier de mieux comprendre le phénomène des éditions d'artistes, dont les revues sont une manifestation singulière.

²¹ Jean-Marc Poinot, « Déni d'exposition », *Op. Cit.*, p. 114.

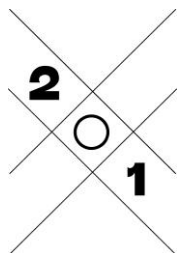
2.0.1

Revue de recherche sur l'art du XIXe au XXIe siècle

« Revues d'artistes »

Dossier hors série coordonné par Marie Boivent et Jérôme Dupeyrat

Février 2010



SOMMAIRE

<http://www.revue-2-0-1.net/index.php?/revuesdartistes/revues-dartistes/>

Marie BOIVENT. — Avant-propos. [\[Lire\]](#)

Didier MATHIEU. — Publications d'artistes, en séries, à géométrie et périodicité variables : un réseau de dispersion des idées et des œuvres. [\[Lire\]](#)

Pascal LE COQ. — Ce que j'écris n'était peut-être pas vrai hier et sera peut-être faux demain mais aujourd'hui j'y crois. [\[Lire\]](#)

Céline DUVAL / Jérôme DUPEYRAT. — Entretien. [\[Lire\]](#)

Jérôme DUPEYRAT. — Revues d'artistes. Pratiques d'exposition alternatives / Pratiques alternatives à l'exposition. [\[Lire\]](#)