

papier en action n° 1 (64)

Commissaire
Leszek Brogowski

Artiste non rémunéré
invité à la une
Matthieu Saladin
*Générique socio-
professionnel, 2025*

Commissaire et chercheur
(travail non rémunéré)

Coordinatrice de l'exposition et organisatrice du vernissage
(travail rémunéré)

Moniteur et régisseur
(travail rémunéré)

Stagiaire
(travail non rémunéré)

Concepteur graphique du bulletin *Papier en action*
(travail non rémunéré)

Relecteur
(travail non rémunéré)

**Responsable de la communication, du soutien financier et du budget culturel
des bibliothèques universitaires de Rennes 2**
(travail rémunéré)

Présidente des Éditions Incertain Sens et consultante
(travail non rémunéré)

Artistes
(travail non rémunéré)

Leszek Brogowski
Sexe masculin, 69 ans, retraité, classe moyenne

Gwendoline Vallée
Sexe féminin, 34 ans, référente du Cabinet du livre d'artiste et gestionnaire de collections en arts,
classe moyenne

Valentin Fleuret
Sexe masculin, 24 ans, étudiant en arts plastiques, classe populaire

Anna Gallien-Bonnet
Sexe féminin, 20 ans, étudiante en arts plastiques, classe populaire

Johann Feillais
Sexe masculin, 44 ans, technicien en imprimerie et programmeur vidéo, classe populaire

Jacques Boivent
Sexe masculin, 70 ans, retraité, classe aisée

Catherine Pascal
Sexe féminin, 48 ans, responsable de l'action culturelle des bibliothèques universitaires de Rennes 2,
classe populaire
« Je ne suis pas rémunérée pour l'exposition spécifiquement mais par la BU au titre de mon
travail quotidien pour l'action culturelle en général. »

Marie Boivent
Sexe féminin, 46 ans, enseignante-chercheuse, classe moyenne

Alain Bernardini
Sexe masculin, 64 ans, artiste et retraité, classe moyenne

Neil Cummings
Sexe masculin, 65 ans, artiste, classe moyenne

Bruno Di Rosa
Sexe masculin, 64 ans, « pour gagner ma vie je bricole à droite à gauche », classe moyenne

Jean-Baptiste Farkas
Sexe et âge non renseignés, artiste-auteur, attaché temporaire d'enseignement et de recherche,
classe moyenne

Robert Filliou
Sexe masculin, décédé

Antonio Gallego
Sexe masculin, 68 ans, iconodule urbain, « classe sociale : "ni l'un ; ni l'autre" asociale »

Jean-Baptiste Ganne
Sexe masculin, 52 ans, artiste pratiquant et transmetteur, classe moyenne

Dora García
Sexe féminin, 59 ans, enseignante en école supérieure d'art, classe populaire
« La bonne classe sociale serait plutôt "précaire". »

Robert Hamelijnck
Sexe masculin, 60 ans, artiste, éditeur, designer graphique et chercheur, classe moyenne

David Horvitz
Informations transmises par Nina Hanz, directrice de la communication de la galerie ChertLüdde
Sexe masculin, 51 ans, artiste, classe moyenne
« Thank you! I've cc'd Nina from my gallery in Berlin. Nina do you think you can fill this out? »

Ben Kinmont
Sexe masculin, 61 ans, libraire, classe sociale : « No idea »

Yves Klein
Sexe masculin, décédé

Stéphane Le Mercier
Informations non renseignées. « Ces écritures m'ennuient. Cette simulation d'exercice sociologique. »

Lefevre Jean Claude
Sexe masculin, 79 ans, artiste, classe moyenne

Marysia Lewandowska
Sexe féminin, âge non renseigné, artiste, classe moyenne

Laurent Marissal, alias Painterman
Sexe masculin, âge : « le même chiffre que le numéro de l'Élysée », « peintre franc-tireur 24/24 »,
« salarié 100 heures par mois comme formateur (recouvert de toute façon par l'action picturale) »,
« classe populaire rouge et noire »

Roberto Martinez
Informations non renseignées

claude rutault
Sexe masculin, décédé

Matthieu Saladin
Sexe masculin, 46 ans, enseignant-chercheur, classe moyenne

Marie Sochor
Sexe féminin, 49 ans, artiste et intervenante, classe moyenne

Taroop & Glabel
Sexe masculin, 83 ans, « comparatif compulsif de science et d'histoire », classe sociale non renseignée

Nienke Terpsma
Sexe féminin, 50 ans, artiste, éditrice, designeuse graphique et chercheuse, classe moyenne

Yann Toma
Informations non renseignées

Philippe Thomas
Sexe masculin, décédé

Bernard Villers
Sexe masculin, 86 ans, artiste et retraité, classe moyenne

Éric Watier
Sexe masculin, 61 ans, professeur en arts plastiques, classe aisée

Elsa Werth
Sexe féminin, 39 ans, artiste, classe moyenne

Aurore Chassé
Sexe féminin, 40 ans, graphiste indépendante, classe moyenne

Arnaud Desjardin
Informations non renseignées

Roberto Gutierrez
Sexe masculin, décédé

Pascal Le Coq
Sexe masculin, 60 ans, artiste-auteur, classe populaire

Aurélie Noury
Sexe féminin, 43 ans, bibliothécaire, classe moyenne

Jan Middelbos
Sexe masculin, 48 ans, enseignant de sociologie en école de travail social, classe populaire
« Bien qu'à mon sens, les revenus ne suffisent pas à établir ces catégories "classe populaire /
classe moyenne / classe aisée", car ils ne disent rien, par exemple, sur la capacité de
transmission d'un patrimoine d'une génération à l'autre. »

Onet
Informations non renseignées

Artistes-éditeurices
(travail non rémunéré)

**Perruqueur de rééditions clandestines au sein de la reprographie
de l'Inspection académique des Yvelines**
(travail non rémunéré)

Agentx d'entretien
(travail rémunéré)

TRAVAIL ET ÉCONOMIE DANS LES PUBLICATIONS D'ARTISTES

Leszek Brogowski

Dans les débats publics récents, on évoque souvent le *travail*, car ses évolutions en rendent le concept de plus en plus complexe et difficile à saisir (travailleurs et pauvres, compte de pénibilité, précarisation de l'emploi, travail hybride entre bureau et télétravail, etc.). Rarement pourtant on admet une évolution possible de l'économie pour redéfinir le cadre général du travail. En 2003, le sociologue Pierre-Michel Menger découvre la joie d'être artiste et voudrait voir celui-ci comme l'idéal du « travailleur du futur » : *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme* (Seuil). Personnalité insoumise, l'artiste lui apparaît comme un professionnel créatif et inventif, toujours motivé et en compétition avec ses confrères, habitué aux incertitudes de la réussite et à l'insécurité des parcours individuels. Or, Menger ne parle sans doute pas des mêmes artistes que nous dans cette exposition : pour lui, être artiste, c'est une façon de gagner sa vie, tandis que celles et ceux qui sont présentés ici gagnent souvent leur vie autrement qu'à travers leur art. Comme chez Nathalie Heinrich, cette sociologie surplombante, rate la réalité de l'art que seule permet de saisir la fréquentation de son intimité, où le travail de l'artiste se frotte aux contraintes du réel et aux institutions sociales. L'art dénonce la façon de le considérer de l'unique point de vue de l'économie et lui oppose une réflexion sur l'économie du point de vue de l'art. Le commerce de la réalité de l'art – ce que font et ce que disent les artistes¹ – permet notamment de pister les caractéristiques repérées par Menger : il n'est possible pour les artistes de s'investir dans leur travail pour mériter son admiration que s'ils se reconnaissent dans le sens de ce qu'ils font, ce que l'on pourrait désigner comme un travail *non aliéné*², et c'est pour cette raison que son cadre économique est souvent inventé et créé par les artistes pour le besoin de leurs projets. Mais ces cadres économiques sont souvent fragiles, car leur caractère réflexif est forcément orthogonal par rapport à l'« économie réelle », c'est-à-dire capitaliste, et les artistes peuvent facilement retomber dans les conditions aliénantes de cette dernière, en perdant la plus-value que leur prête Menger. La carte postale de Marie Sochor *Les situations particulières* de 2012 l'illustre à merveille. C'est une capture d'écran qui s'affichait lorsque l'artiste s'inscrivait à l'ANPE, et où « artiste non salarié » partageait une case à cocher avec certains « marins pêcheurs », des « expatriés non affiliés », des « dockers occasionnels » ou des « détenus récemment libérés ». Question sans réponse : à quelle case accrocher les artistes ? D'ailleurs, depuis l'épidémie du Covid et les démissions massives des salariés qui l'ont suivie, d'autres sociologues ont travaillé sur *le sens du travail*, défini comme un alliage de l'utilité sociale, des postures éthiques et de l'épanouissement personnel³.

Le choix de limiter cette présentation aux artistes publiés par les Éditions Incertain Sens et à ceux qui en étaient ou en sont proches se justifie par la volonté de poursuivre l'exposition visible-sous-vitrines par les livres et autres imprimés consultables dans le fonds du Cabinet du livre d'artiste, dont seuls les dos sont visibles sur ses rayonnages. L'exposition est donc une *part visible* du Cabinet du livre d'artiste, le fonds du Cabinet du livre d'artiste est la *part invisible* des recherches que l'exposition pourrait impulser. Le 11 avril l'exposition « en acte » sera finie, mais elle sera toujours « en puissance » dans le fonds du Cabinet du livre d'artiste.

1. L'économie expliquée par les artistes

Les concepts économiques sont présents dans le discours sur l'art, au sens propre, comme le marché de l'art, ou au figuré, comme lorsqu'on évoque par exemple une « économie » des moyens plastiques. Mais ces concepts sont aussi présents de façon moins directe. L'idée des livres d'artistes *modestes*, « cœur de métier » du Cabinet du livre d'artiste, implique indistinctement les moyens de production, les matériaux utilisés, un circuit de distribution bon marché – *cheap artist's books* – et un type d'esthétique opposé à tout ce qui pourrait être luxueux et excessif : trop grand, trop lourd, trop cher, etc., autant des notions empruntées au discours de l'économie, mais héritées de l'histoire de l'imprimerie, c'est-à-dire de l'édition et de ses cadres technologiques, juridiques et économiques.

1.1 Faire faire

La première règle du capitaliste est de ne pas travailler soi-même, mais de faire travailler les autres – leur faire faire – pour en tirer profit. C'est simple : investir du capital pour faire travailler ses semblables, mais en même temps limiter autant que possible la quantité de travail et de capital pour maximiser le profit ; autrement dit : augmenter la productivité, diminuer le coût, et augmenter le prix autant que possible. Assignés au *faire* depuis l'antiquité, les artistes s'en libèrent, eux aussi : mais selon quelles modalités ? J'ai eu l'occasion de pointer les ambiguïtés des *protocoles conceptuels* lorsqu'ils sont vendus comme œuvres-fétiches⁴ (*Comedian*, 2019, une banane scotchée de Maurizio Cattelan fut vendue pour 6,2 millions de dollars le 20 novembre 2024). Dans la présente exposition, le *faire faire* de l'art est donc abordé dans une autre perspective. Je l'ai découverte et analysée dans un contexte éloigné de celui du livre d'artiste, mais proche des questions de l'économie et de l'art. En effet, dans un article de 2016 : « Faire, faire faire. Exposer le savoir, incarner le pouvoir », je m'intéressais aux enjeux, inextricablement esthétiques et politiques, du mécanisme dans le monde contemporain. Celui-ci a toujours été lié au pouvoir⁵ mais il a aussi fasciné les artistes au XX^e siècle⁶. Ce travail m'a conduit au constat d'invisibilisation du mécanisme à l'époque numérique, impliquant les dangers de la déconnection – notamment dans les boîtes noires du numérique, mais pas seulement là – du « faire faire et du faire [...] du pouvoir du savoir, de la puissance de la compétence, de l'action de la signification⁷ », etc. Dans la présente exposition, j'approfondis ces questions en interrogeant la *délégation du faire* dans l'art – le faire faire – pour savoir quels buts elle sert et comment elle modifie les pratiques actuelles. Trois cas seront abordés dans cette section de l'exposition : la fin de l'« optimisation esthétique » (chez Jean-Baptiste Farkas), le retournement des rôles dans le faire faire (Claude Rutault) et la délégation du faire qui confronte le spectateur à un dilemme et à un choix (chez Marie Boivent).

1.1.a. La fin de l'« optimisation esthétique »

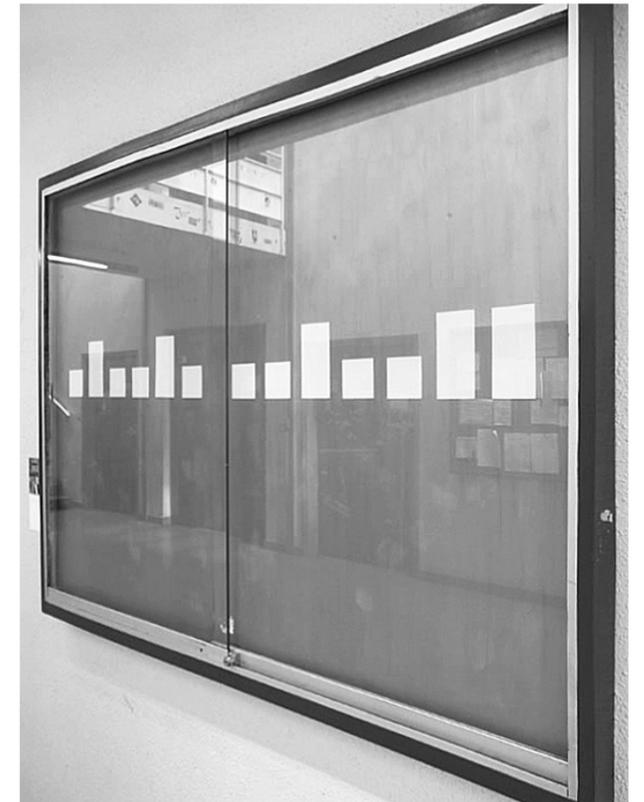
(Jean-Baptiste Farkas)

C'est à travers le projet de marque *Glitch. Beaucoup plus de moins*⁸ que Farkas identifie les logiques soustractives dans l'art – et au-delà de lui – comme son objet de recherche. Le projet *Glitch* a vu le jour en 2002 et fut en 2003 l'objet d'un dépôt à l'institut national de la Propriété industrielle (INPI) ; il se propose de « revisiter le sensible au-dessous de zéro ». En 2022, l'artiste soutient une thèse de doctorat *De plus en plus de moins. L'Art et ses logiques soustractives*⁹,

et radicalise les questions auxquelles elle est censée apporter des réponses. Alors que « faire beaucoup avec peu » paraissait être la maxime d'une nouvelle économie de l'art, appréciée par nombre d'artistes qui pratiquent des imprimés ordinaires et modestes, Farkas remarque que la formule *Less is more, more is less*, chère à Mies van der Rohe, a pu être adoptée comme fondatrice de l'urbanisme moderne parce qu'elle porte en germe le principe même de l'économie capitaliste, on l'a vu : la rentabilité, les coupes dans les dépenses, y compris dans les salaires, des objets jetables à bas coût mais avec un design fétiche, etc. Cette réflexion l'a conduit à mettre en question le principe d'optimisation, que l'on trouve déjà chez Leibniz à la fin du XVIII^e siècle. Dans le secret de Dieu, le philosophe explique que le choix qui a présidé à la Création a consisté dans l'idée d'un monde dans lequel le mal est limité au strict... nécessaire : le plus d'être possible avec le moins de mal. Et Farkas de nous confronter à la nécessité de concevoir une nouvelle rationalité esthétique et un nouveau postulat économique : que signifie faire moins non pas pour faire plus, mais pour faire moins, et le considérer comme valeur, surtout dans un monde où faire toujours plus menace la survie même de la civilisation qui l'a enfantée ?

1.1.b. Faire travailler l'acheteur (Claude Rutault)

En 2010, les Éditions Incertain Sens ont publié un remarquable marque-page de Claude Rutault, inséré dans le n° 15 de *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, et, à l'occasion de sa visite au Cabinet du livre d'artiste, ont activé une définition/méthode (d/m) papier, improvisée sur place. Commencées en 1973 et poursuivies jusqu'à la mort de l'artiste en 2022, les d/m sont des propositions plus ou moins courtes qui *peuvent* être activées ou réactivées – devenir consignes pour la réalisation et l'exposition des œuvres –, selon les conditions-cadres que l'artiste définissait à chaque fois de manière singulière. Au Cabinet du livre d'artiste, Rutault a lui-même découpé les rectangles, nous demandant de les disposer selon un schéma précis, avec un écart égal entre chaque morceau. Ce procédé était une exception à la règle des d/m, car il n'y a pas eu de formalisation, exception que nous interprétons comme amicale. L'artiste a dû considérer que les conditions qui se sont spontanément constituées au Cabinet du livre d'artiste lors de l'exposition de ses productions imprimées – notamment de ses marque-pages – se prétaient à cette activation. Dans le catalogue *dé-définitions/méthodes 1973-2016*, publié en 2016, aucune d/m de 2010 ne semble correspondre à cette réalisation, mais l'esquisse d'une installation de la d/m 102 de 1976 chez Françoise et Jean-Philippe Billarant¹⁰, reproduite dans le catalogue de l'exposition « Picasso – Rutault. Grand écart¹¹ », est visuellement proche du schéma que l'artiste a dessiné au Cabinet du livre d'artiste. Puisqu'il expérimentait dans l'ensemble de son œuvre toute la diversité de l'univers de l'art, et de la peinture en particulier, la question d'« amitié artistique » en fait partie, surtout dans les réseaux des publications d'artistes où le don et le troc sont monnaie courante. Cette activation démontre que le principe d'économie peut être annulé sans que soit annulé le principe des d/m, d'habitude activées par les « preneurs en charge ». Dans le cadre économique, c'est celui qui paie qui doit lui-même *travailler à la réalisation* de la d/m achetée, c'est-à-dire *réaliser le travail* de l'artiste, alors que le Cabinet du livre d'artiste n'a pas acheté de d/m et que l'artiste a lui-même participé à sa réalisation.



Claude Rutault, une des d/m papier, vitrine du Cabinet du livre d'artiste au bâtiment Mussat, campus Villejean de l'Université Rennes 2, 2010, photo A. Noury

1.1.c. Le lecteur et l'injonction (Marie Boivent)

Fluxus et l'art conceptuel généralisent la pratique dite « protocolaire » dans l'art où une proposition devient l'équivalent langagier de l'œuvre. Alors que pour Robert Filliou c'est le « Principe d'équivalence¹² » qui doit être de mise : « Bien fait. / Mal fait. / Pas fait. », le protocole est *parfois* considéré comme le véritable être de l'œuvre, qui récupère pour lui le droit d'auteur et fait passer la réalisation matérielle au second plan, et en détournant ainsi l'attention de tous les autres enjeux de l'emploi du protocole dans l'art. Subrepticement, la valeur pécuniaire de l'œuvre-fétiche annule l'intérêt subversif du protocole, alors que Sol LeWitt était conscient de la liberté que le protocole conceptuel laissait aux « dessinateurs », et que Robert Morris s'inspirait de Ludwig Wittgenstein pour réfléchir sur ce que veut dire suivre « aveuglement » une règle¹³. Marie Boivent a consacré une étude à des pratiques d'artistes qui, à travers l'imprimé, s'adressent directement au lecteur, notamment pour solliciter de sa part une action sur l'imprimé lui-même : le voler, le détruire, lui arracher une page, etc. Elle a analysé le statut problématique de ces injonctions¹⁴ : à qui s'adressent-elles ? Sont-elles à prendre au sérieux ? Comment les interpréter ? Dora García, par exemple, fait imprimer sur la couverture de son livre le titre qui est en même temps une consigne : *Steal This Book/Robe este libro* (vole ce livre). Laisse dans l'espace de l'exposition, comme lors de la Biennale de Lyon, il peut tenter le visiteur, mais, écrit l'artiste, « il doit y avoir par là un agent de sécurité qui, de temps en temps, jette un coup d'œil dans votre direction et surveille vos allées et venues¹⁵ ». On pourrait supposer que la situation embarrassante ainsi créée, nécessitant interprétation et prise de décision, fait partie de l'œuvre de García : faire faire, c'est aussi faire

appel à l'intelligence et à l'appréciation – non seulement esthétique – du spectateur. *Bordel ambient* d'Éric Watier a été, lui, publié en 2012 sur la plateforme Blurb où l'artiste n'a pas réussi à imprimer un livre sans la couverture, comme il avait l'habitude de procéder ; aussi, au lieu du titre, l'acheteur trouve sur la couverture cette phrase : « Pour terminer la fabrication de ce livre, vous devez arracher sa couverture. Merci. » Un « faire faire » troublant : dégrader le livre pour en « terminer la fabrication ». On pourrait ajouter qu'il existe une vieille tradition éditoriale qui implique le lecteur dans la fabrication du livre en lui laissant le soin de découper les pages, et ainsi de finir sa production, comme dans *Le Roman de la Rose*⁶ de Bruno Di Rosa : le lecteur prend soin du livre avant de le lire. Dans cette publication, l'artiste a repris le premier roman en vers de l'ancienne langue française de Guillaume de Lorris, XIII^e siècle, pour proposer une nouvelle suite de cette œuvre inachevée, non content qu'il était de celle que Jean de Meung a écrite 50 ans après la mort de l'auteur. Enfin, *Mallarmé 1897* de Bernard Villers (Walrus, 1979), sans injonction à l'attention de l'acheteur, peut toutefois créer un trouble comparable à ceux évoqués ci-dessus. En effet, la célèbre phrase du poète dont le début est lisible au milieu du livret : « Or – Le pliage est... » n'est pas intégralement accessible, car, la « feuille imprimée grande » est pliée et agrafée, mais non massicotée, laissant le lecteur devant le dilemme : massicoter ou enlever l'agrafe, en participant à la fabrication usuelle des livres, ou accepter qu'un livre d'artiste puisse annuler les règles de celle-là et imposer les siennes⁷.

1.2. Avoir un objet à vendre et savoir le vendre : la diffusion du livre

Avoir une marchandise et savoir la vendre, voici un autre principe de base pour devenir capitaliste. On considérera ici que les 25 années d'activité des Éditions Incertain Sens cernent suffisamment la nature de l'« objet » en question ; le livre ou une publication d'artiste est donc notre concept opératoire sans qu'on ait besoin de le définir dans le cadre de la présente exposition. On peut appeler cela une définition ostensive. En revanche, on analysera ici quelques modalités spécifiques de la diffusion des imprimés. Il faut avoir constamment présent à l'esprit le fait que, dès son émergence au XV^e siècle, l'imprimé se diffuse de préférence en réseaux du fait de sa multiplicité et de son caractère modeste et peu onéreux, parfois même jetable. On se le passe de la main à la main ou on se l'envoie par la poste, suivant ce que les sociologues appellent des liens faibles : famille, voisin, associations, etc. ; dans notre cas, des « amis en arts », impliquant artistes, bien sûr, mais aussi libraires, bibliothécaires, centres et galeries d'art, critiques d'art et collectionneurs, etc., toutes ces « unités sociales » étant liées par la parenté d'un intérêt partagé pour les imprimés d'artiste, et agissant en réseaux comme des champs magnétiques qui attirent de nouveaux participants. Pierre Bourdieu considérerait que pour chaque personne prise dans ses filets, le réseau constitue un « capital social », mais c'est plutôt une instrumentalisation du réseau dont il s'agit dans ce cas, ou de l'un de ses usages possibles. La République des Lettres reste le réseau paradigmatique de diffusion des imprimés ; elle est née avec la presse à caractères mobiles de Gutenberg, mais son apogée au XVIII^e siècle permet la propagation mondiale de la philosophie des Lumières⁸. La section 1.2. de l'exposition illustre la diffusion des imprimés à travers le colportage des publications d'artistes (Stéphane Le Mercier), leur communication de la main à la main (les

Tract'eurs : Antonio Gallego et Roberto Martinez), à travers le « parasitage » d'une revue pour diffuser une publication d'artiste (Bernard Villers). La section se termine par la question de la réédition des livres d'artistes (Aurélié Noury) et de la modalité de la diffusion qui implique un rapport complexe entre l'appropriation et le don.

1.2.a. L'artiste comme colporteur (Stéphane Le Mercier)

Dans sa thèse en recherche-création, soutenue en 2020, *Le Colporteur, ou la mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain*⁹, Stéphane Le Mercier analyse la posture de l'artiste dont la mission essentielle – donc artistique – est la diffusion des publications modestes et volatiles, à l'image de sa *Lecture pour tous*²⁰. Cette publication, dédiée aux festivités « Marseille capitale culturelle de l'Europe » comme sa contribution personnelle, est vendue 1 €, prix de chacun des livres sur l'étal d'un bouquiniste marginalisé à Marseille chez qui l'artiste s'approvisionnait un temps. Les livres qu'il a ainsi achetés sont reproduits sur l'affichette de cette modeste publication. Il convient de rappeler que les missions des Éditions Incertain Sens, définies par leurs statuts enregistrés en 2000, ne consistent pas à réaliser des bénéfices, mais à assurer la diffusion des publications d'artistes et de la culture qui leur donne sens. Livre d'artiste modeste, que l'on doit pouvoir emporter dans ses poches (« Don't read more than you can lift », écrit l'artiste²¹), est au centre de l'intérêt artistique de Stéphane Le Mercier qui, en novembre 2024, a fait une lecture à voix haute – une lecture pour tous – d'une quinzaine de livres d'artistes qu'il sortait, les uns après les autres, des poches de son manteau ; elle a eu lieu à Cracovie dans le cadre d'un séminaire dédié aux livres d'artistes modestes. Les séminaires, colloques ou journées d'étude universitaires, de même que les foires ou les salons du livre (d'artiste) sont autant de « nœuds » du réseau et de ses innombrables filets.



Stéphane Le Mercier, Lecture dans le cadre du séminaire *Penser la matière dans un livre d'artistes modeste*, Université Jagellonne, Cracovie, Pologne, 9 novembre 2024

1.2.b. De la main à la main, à la manière militante (les Tract'eurs)

L'idée et la pratique du livre d'artiste ont ceci de particulier que celui-ci est en même temps et indissociablement œuvre et objet d'usage. Situation inédite dans l'histoire de l'art où l'œuvre n'est pas un fétiche, mais un objet que non seulement on prend en main pour le feuilleter, mais qui, sans cette possibilité d'être manipulé, n'est plus un livre en tant qu'objet d'usage, et donc n'est plus véritablement l'œuvre de ce nouveau type que les livres d'artistes promeuvent. Ce constat encourage à faire un pas de plus et de penser une œuvre sous la forme d'un tract, c'est-à-dire d'un imprimé en principe jetable, difficile à archiver et collectionner, qui se diffuse de la main à la main, sur un marché du dimanche, dans la rue ou à l'entrée d'un spectacle, à la manière militante. Les artistes signant « Tract'eurs » ont présenté leur pratique au Cabinet du livre d'artiste en 2012 (*Sans Niveau ni Mètre*, n° 22) et la distribution de leur 15^e série de tracts a eu lieu au marché des Lices, à Rennes. *L'Anthologie Tract'eurs* a été publiée à cette occasion²², alors que l'exposition « Tracts ! » présentait l'ampleur des usages artistiques de ces imprimés volatils, où l'artiste assure lui-même, c'est-à-dire sans aucun intermédiaire, la diffusion de ses « œuvres » aux potentiels lecteurs/spectateurs.

1.2.c. Voyager sur le « dos » d'une revue (Bernard Villers)

En 2014, la revue publiée par Columbia College Chicago, *Journal of Artists' Books* (JAB), a consacré son numéro 37 aux Éditions Incertain Sens et au Cabinet du livre d'artiste. Tous les artistes de son catalogue y ont été reproduits, mais Bernard Villers, lui, a demandé de fixer à sa page 64 une enveloppe en glassine (papier cristal) à l'intérieur de laquelle il a glissé une publication spécialement conçue pour cette édition : *Left Right*. La diffusion de la revue et celle du dépliant de l'artiste, c'était donc la même, la publication d'artiste profitant du réseau constitué au cours de leurs longues années d'existence par la revue JAB et par le Center for Book and Paper Arts, réseau international des acteurs de l'art, enthousiastes du livre, et des acteurs du livre, fervents témoins de l'art.

1.2.d. Réédition, diffusion, conservation (Aurélié Noury)

Les recherches qu'Aurélié Noury mène dans le cadre d'une thèse de doctorat, consacrée à la réédition des publications d'artistes²³, découvrent paradoxes et surprises relatifs aux troubles que cette pratique artistique sème au sein des institutions liées les unes à l'art, les autres aux livres. Autant la conservation des livres d'artistes leur impose souvent des contraintes susceptibles d'empêcher leur lecture, voire leur consultation sereine, autant la réédition permet non seulement leur diffusion amplifiée, mais encore une forme de conservation, prolongeant ainsi leur existence en tant qu'objets d'usage. L'économie « modeste » des livres d'artistes (matériaux et reliure courants, production semi industrielle ou industrielle, prix abordables) rend envisageable leur réédition, mais elle est en même temps la raison pour laquelle on ne peut les conserver de la même manière que l'on conserve les œuvres d'art et les livres précieux. Or, Noury pratique la réédition non seulement comme editrice²⁴, mais encore comme artiste-editrice. D'un livre elle fait sortir d'autres livres : en 2009, elle fonde les éditions Lorem Ipsum dont le catalogue est composé de livres qui, initialement, n'existent pas en tant que tels, mais qu'elle réédite pourtant. Il s'agit en effet de livres – souvent de romans – dont le projet

ou la totalité se trouvent intégrés dans un autre livre comme faisant partie de son récit, selon la modalité de la mise en abyme. Dans *Sixtine* de Remy de Gourmont, par exemple, il y a des récits dans le récit à plusieurs niveaux. De ce roman est donc tiré *L'Adorant* d'Hubert d'Entraques (Lorem Ipsum, 2018). Noury extrait ces livres pour les éditer séparément comme livres²⁵ ; autrement dit, elle réédite des livres qui existent réellement, mais seulement en partie, c'est-à-dire elle réédite seulement une partie de ces livres : elle dote leur cohérence d'une réelle existence. Cette possibilité paradoxale est encore une autre face de la réédition, celle qui ouvre devant l'artiste un champ de nouvelles pratiques créatrices.

1.2.e. Appropriation et don dans la réédition (Arnaud Desjardins, Aurore Chassé)

Steal this Book de Dora García envisage ouvertement le vol comme modalité de diffusion de son livre, tout comme David Horvitz envisage un vol poétique comme moyen de se procurer les livres²⁶. Fléau des bibliothèques, le vol des livres n'a pourtant qu'une légitimité très limitée depuis la généralisation du prêt. « Il faut en arriver non à considérer, selon l'odieux paradoxe d'un révolutionnaire, la propriété comme un vol, mais le vol comme une propriété embryonnaire, une propriété bâtarde et incomplète, à laquelle il faut donner la régularité qui lui manque », écrit au début du XX^e siècle Eugène Morel, historien des bibliothèques. « Le fonctionnement du prêt régulier [à la bibliothèque] a partout diminué le nombre des voleurs. [...] Le meilleur remède contre l'emprunt illégitime », conclut-il, « est le prêt légitime²⁷. » Invité à travailler sur la question du don, j'ai mis celui-ci en relation avec les pratiques appropriationnistes qui se sont développées dans l'art à partir des années 1960. Il en a résulté en 2018 un article « Donner ce qu'on n'a pas dans la réédition : inventer de nouveaux espaces de jouissance. Don et appropriation dans l'art à la lumière de la théorie de la propriété²⁸ ». Opposés l'un à l'autre, le don signifie dans l'art que l'artiste se dépossède de sa propre production au profit d'un autre, tandis que l'appropriation c'est se donner à soi-même ce qu'on n'a pas. J'ai alors découvert que, dans certains types de rééditions pirates et généreuses, ces deux situations se trouvent réunies dans un seul et même projet de l'art.

Par l'intermédiaire de la structure éditoriale The Everyday Press, qu'il a fondée en 2007 à Londres, Arnaud Desjardins réédite des ouvrages qui, des périphéries de l'art, agissent de manière décisive sur l'art contemporain. En 2013, il a notamment réédité les trois numéros de la revue politique *The Fox*, publiée par Joseph Kosuth et Sarah Charlesworth entre 1975 et 1976, et dont la publication se heurtait à la question de droit de propriété, étant donné la bifurcation des chemins des artistes d'*Art & Language*, d'un côté, et de Joseph Kosuth, d'un autre côté. L'éditeur a donc passé outre l'impossible synthèse de leurs interprétations historiques opposées de la revue, ce qui a permis à de nombreux lecteurs de jouir à nouveau de cette publication. C'est un projet de pérennisation, a *non profit project*, qui a eu l'intrépidité de braver le droit d'auteur, parce que, à ses origines au XVIII^e siècle, celui-ci visait, précisément, à assurer la présence en circulation des ouvrages tant que la demande des lecteurs persistait. Sans illusion, Desjardins dénonce le « système de production de l'art », en « banqueroute totale » (son badge de 2014 : « UTTERLY BANKRUPT »), conscient qu'il est – car éditeur – qu'« il y a toujours quelqu'un qui doit payer », malgré les apparences de la gratuité²⁹. En 2009, The Everyday Press

ont également publié *The Foundations of Judo* d'Yves Klein, (1954), traduit en anglais par Arnaud Desjardins.

Sous l'enseigne A.C. Publications, Aurore Chassé, graphiste de métier, fait la promotion des *cheap artist's books*, livres d'artistes modestes, qu'elle découvre émerveillée et qu'elle considère comme valeur sans égale dans le champ artistique récent. Ses publications ne sont pas des réimpressions, mais elles utilisent les images et/ou reproductions des livres d'autres artistes, souvent connus et facilement identifiables ; considérant qu'elles ne « cherchent pas à rendre compte d'un style », elle confère à ces images un aspect de photocopies en noir et blanc, qui fait un clin d'œil à l'économie de ces éditions. Ses propres livres d'artiste sont donc tout aussi modestes matériellement que ceux qui la fascinent, ceci – dit-elle – afin de ne pas les concurrencer. En 2010, Aurore Chassé réalise une première « anthologie » de 96 pages : *Courtesy of J.B., R.B., C.B., M.B., h.d.v., G.G., D.H., A.K., J.K., S.L., A.M., D.R., E.R. Artists who do books*, titre avec un double encodage, car il fait référence, d'une part, aux initiales des artistes figurant dans cet ouvrage (John Baldessari, Robert Barry, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, herman de vries, Jochen Gerz, Douglas Huebler, Allan Kaprow, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Annette Messager, Dieter Roth, Edward Ruscha), et, d'autre part, à une peinture de 1976 d'Ed Ruscha, vétérane du livre d'artiste, sur laquelle l'artiste a inscrit la formule : « Artists who do books ». Elle ne demande pas l'autorisation des auteurs, même si elle a les autorisations des bibliothèques qui possèdent les livres, car son projet ne consiste pas à « profiter » de leur travail mais, au contraire, à le valoriser. L'artiste fait donc appel à la « gracieuseté » de ses comparses-artistes, complices malgré eux, en traduisant ainsi la formule juridique « *courtesy of* », qui d'habitude signale l'autorisation des auteurs ou des ayants droit. Il y a donc une appropriation, qui admet l'accord généreux des artistes ; cet accord, Aurore Chassé se l'accorde d'ailleurs à elle-même, car elle ne s'« approprie » ces livres (au sens qu'elle les reproduit sans autorisation explicite des artistes) que pour les offrir à la jouissance de ses lecteurs. Le geste d'appropriation est donc en même temps un geste généreux, consistant à renforcer la diffusion de ces livres (moyennant les timbres pour les envoyer, mais les publications restent gratuites). Son dispositif va à l'encontre des théories du don qui, souvent, considéraient celui-ci comme une largesse ou une démesure ; ici, c'est un don modeste qui n'entre pas dans la triade de Marcel Mauss : donner, recevoir et rendre³⁰, car donner est en même temps recevoir, un « recevoir » qui n'est pas appropriation, le moment de l'appropriation étant le même qui en fait un don. C'est donc une autre économie du don, propre aux livres modestes, *cheap artist's books*, qui s'est mise en place comme cadre de ce projet, où l'appropriation n'est pas un vol et où le don, aussi modique soit-il, est déclenché par un geste de sollicitation de la part de son destinataire.

Sans entrer dans les nuances conceptuelles, on distingue en droit propriété et possession, dont une des formes est « la jouissance des choses qui se consomment par l'usage » (Proudhon). Dans l'article « Jouissance » de l'*Encyclopédie*, Diderot démontre que la jouissance de la propriété est possible sans la possession, que l'on peut posséder sans jouir (c'est le cas du prince dont la propriété est excessive), mais que l'on peut également jouir sans posséder (c'est le cas de Diderot lui-même qui jouit des jardins du prince). Pour jouir des livres que l'on ne possède pas, il suffit de les emprunter à la bibliothèque, mais les bibliothèques patrimoniales

possèdent aussi des livres dont personne ne peut jouir pour des raisons de conservation. On verra dans la partie suivante de l'exposition comment, depuis Gutenberg, le livre a bouleversé la notion de propriété.

1.3. Modèles alternatifs

Sophie Cras a récemment réuni les *Écrits d'artistes sur l'économie. Une anthologie de modestes propositions*³¹ ; cet ouvrage permet au lecteur attentif de procéder à une déduction historique des problématiques traitées ici (la quasi-totalité des artistes qu'elle a choisis sont déjà décédés). En effet, les sujets liés à l'économie et au travail sont aujourd'hui plus que jamais présents dans les travaux des artistes, ce qui ne permet d'envisager la présente exposition que comme une esquisse, limitée, à quelques rares exceptions près, au cadre des Éditions Incertain Sens. Sa spécificité consiste à saisir les notions d'économie dans l'art *in statut nascendi*, à commencer par la contribution de Matthieu Saladin à la une du bulletin du Cabinet du livre d'artiste. Autrement dit, pour reprendre les concepts déjà en circulation, elles font partie du discours de l'art³², et non d'un discours sur l'art. C'est à même la « matière » qu'ils « forment » que les artistes présentés dans cette section saisissent les enjeux économiques de l'art et leurs particularités, là où ils s'annoncent, à savoir dans les imprimés. Il sera donc ici question de diverses approches sensibles de l'économie (Matthieu Saladin), d'un système économique autonome (Pascal Le Coq) ou du projet de Jean-Baptiste Ganne d'illustrer le livre I du *Capital* de Karl Marx³³. L'espace limité du présent bulletin fait qu'on ne peut que mentionner la comptabilité spécifique de l'art en en présentant seulement deux exemples (Lefevre Jean Claude et le n° 34 de la revue *Plages*) ; il en est pareillement pour les « entreprises critiques », les unes fictives (Yann Toma³⁴), les autres réelles (Ben Kinmont³⁵ ou Philippe Thomas et son agence les ready-made appartiennent à tout le monde®, 1987). On ne fait que mentionner également les critiques caustiques de l'économie capitaliste par Taroop & Glabel, les réflexions d'Éric Watier sur le caractère inappropriable du livre, ou encore les enquêtes quasi-sociologiques du couple hollandais signant Fucking Good Art (FGA) sur la réalité de l'économie de l'art (*Sans Niveau ni Mètre*, n° 43, 2014).

1.3.a. L'économie réelle (Matthieu Saladin)

Tous les travaux de Matthieu Saladin ne prennent pas la forme d'imprimés, mais beaucoup d'entre eux concernent le champ de l'économie, abordée selon différents points de vue. Un de ces axes se propose de rendre visible le *travail* invisibilisé dans l'art, comme le fait le générique de la présente exposition à la une de ce bulletin. Dans un autre axe, l'artiste et chercheur explore les statistiques et confère à leurs représentations abstraites et chiffrées, maniées souvent avec légèreté et allégresse, des formes sensibles et imagées qui parlent mieux à l'imagination, qui communiquent davantage avec la réalité et qui contribuent à prendre conscience de ce qu'elles signifient *en réalité*. Tel est le cas des deux livres d'artiste que Saladin publie aux Éditions Incertain Sens : *Opinions*, 2013, et *Popularité des conflits*, 2019. Enfin, les calendriers des révoltes, dont il existe plusieurs éditions (sont exposés ici 2015, 2018, 2019, 2024), mettent sous les yeux du lecteur le fil ininterrompu des protestations, grèves, insurrections et révolutions : il n'y a pas un jour dans l'histoire sans une rébellion. Les formes graphiques de ces calendriers demandent souvent au lecteur des manipulations pour déplier la grande feuille imprimée, faisant ainsi prendre

conscience de l'immensité des dynamiques contestataires au sein de l'organisation économique du travail. Une mise en vue qui doit donner à penser, surtout à l'époque où le vote pour refuser « le système » porte au pouvoir l'extrême droite un peu partout, dans un monde entièrement dominé par l'idéologie du capitalisme.

1.3.b. L'économie parallèle (Pascal Le Coq)

La revue *OXO* de Pascal Le Coq constitue un système économique à part entière, dans lequel la forme éditoriale – et donc la technique d'impression et le tirage – dépend du nombre d'abonnés, et donc du budget disponible³⁶. Les lecteurs contribuent donc à la déterminer, ce que précise le diagramme publié à la dernière page de chaque livraison. Sa revue est une tribune qui rend l'artiste relativement indépendant de l'environnement institutionnel de l'art, car toute sa production d'artiste – qu'il appelle « contenu éditorial » – peut y trouver un support et un moyen de diffusion. Lorsqu'il s'est rendu compte du fait que son système ne permettait pas de financer des « recherches fondamentales », l'artiste a introduit dans son système économique des œuvres spécifiques – une sorte de peintures à trous, avatars des « dépressions » – que l'on ne peut acquérir, dans un premier temps, qu'en amenant à *OXO* de nouveaux abonnés, ce qui rend cette organisation économique moins perméable aux éventuels assauts du marché de l'art. Ainsi « sécurisé », *OXO* se consacre depuis trois décennies à l'établissement d'une encyclopédie infinie de toutes les notions susceptibles d'appréhender la réalité du monde, projet qui fait penser à l'*Encyclopédie* de Hegel, mais dont la rationalité tient compte de la polyvalence de ces notions.

1.3.c. L'économie illustrée (Jean-Baptiste Ganne)

Illustrer avec des photos *Le Capital* de Karl Marx, et plus précisément son livre I, c'est l'audacieuse idée de Jean-Baptiste Ganne, qui a donné lieu à la publication du *Capital illustré* aux Éditions Incertain Sens en 2000. Sergueï Eisenstein voulait d'ailleurs tourner un film dont *Le Capital* aurait été le scénario. Mais en affirmant à travers le titre qu'il illustre *Le Capital*, c'est le capital qu'il illustre en réalité. Aussi surprenantes soient-elles, les photos du livre sont puisées dans divers reportages, profession pratiquée alors par l'artiste, avec, à la clé, la conviction que tout photoreporteur qui de nos jours fait honnêtement son travail, illustre *Le Capital*. Autrement dit, *Le Capital* décrit la (trans)formation de la réalité par le capitalisme, la même transformation que celle qui produit par ailleurs les effets, aujourd'hui bien établis, du réchauffement climatique. Lorsqu'on connaît le caractère riche, complexe et abstrait de cet ouvrage philosophique, on peut interroger à travers cet exemple le rapport entre texte et image : faut-il une analyse aussi poussée pour légèrer correctement les images, afin que des photographies documentaires deviennent documents du monde ?

2. Travailler sur le travail dans l'art

Longtemps assimilé à la création, c'est-à-dire à la production des formes sous des effets mal définis d'inspiration, le travail des artistes a donné naissance à beaucoup de phantasmes, notamment à celui qui considère que son résultat est une œuvre, irréductible à la chose, et que seule la métaphysique peut en appréhender l'essence. À partir des années 1970, les artistes ont tenté d'imposer des cadres de *travail* à leurs activités d'atelier ; certains membres du groupe Supports/Surfaces, par ailleurs d'obédience communiste, s'imposaient

la rigueur d'une journée de travail, en admettant que le sujet de la peinture soit la peinture elle-même. Les trois postures d'artistes présentées dans cette deuxième partie de l'exposition approchent la question du travail comme le sujet par excellence de l'art. Le travail n'est alors plus un cadre qui borde la création, mais une expérience autoréflexive, à la fois production artistique et recherche sur le travail d'artiste.

2.1. La perruque comme une autoreprésentation du travail (Jan Middelbos)

Artiste et chercheur, Jan Middelbos s'est tôt intéressé à la pratique de la perruque, phénomène peu connu, mais suscitant aujourd'hui l'intérêt des chercheurs, notamment en anthropologie. Il s'agit de la production d'objets, dont la finalité et les usages peuvent être très variés, réalisés par les ouvriers dans le cadre de leur emploi, à l'insu de l'employeur, sur leur temps de travail et avec les matériaux de l'usine, souvent des chutes. On peut indirectement en mesurer l'ampleur en constatant qu'au XIX^e siècle, notamment, la plupart des règlements intérieurs des usines et ateliers interdisaient les perruques. En France, jusqu'à la période récente, seul Michel de Certeau y a consacré un peu d'attention. Middelbos-chercheur a abordé la question de la perruque par le biais de la représentation du travail fait de l'intérieur de son processus, là où d'habitude le travail est représenté par les journalistes, sociologues ou élus, tous extérieurs à l'objet dont ils produisent l'image et analysent le sens, à savoir l'expérience du travail. Ses recherches se sont logiquement conclues par la soutenance en 2023 d'une thèse en recherche-crédation intitulée *Les Arts tactiques au travail : de la représentation des mondes du travail à la pratique de la perruque*³⁷. À propos des perruques, on peut évoquer une réflexion philosophique sur ce qui fonde la propriété. Parmi différentes façons de s'approprier quelque chose (acheter, hériter, recevoir un don, trouver, pêcher, etc.), la théorie du droit naturel, remontant à Thomas d'Aquin et Thomas Hobbes, légitime l'appropriation par le travail. À l'époque où d'énormes espaces de la nature étaient vierges et sans titre de propriété, labourer la terre autorisait – selon ces théories – à se considérer comme son propriétaire. Le raisonnement est aujourd'hui actualisé par Jeremy Waldron de la New York University School of Law : en travaillant une chose, l'ouvrier mélange son travail à la matière dont celle-ci est faite ; la chose travaillée contient donc « quelque chose » qui appartient en propre à ceux ou celles qui l'ont travaillée, et que personne ne peut retirer au travailleur. Bien plus explicite que le modèle agricole est à ce propos celui du livre, car le travail déposé entre les pages – mélangé avec le livre – est protégé par le droit d'auteur, et il constitue, selon le mot de Marcel Hénaff, « le propre de propre³⁸ ». Mais Pierre Crétois critique cette théorie et considère qu'il faut penser d'autres cadres d'une société juste, non centrée sur le droit de propriété³⁹. Les perruques produites par Middelbos en reprographie, indissociables de ses travaux de recherche, sont conditionnées par le contexte du travail, cela va sans dire. Celles qui sont présentées dans le cadre de l'exposition, sont des rééditions de livres, dont les titres engagent le lecteur à prolonger ses recherches d'artiste. Plusieurs types de réflexions peuvent s'enraciner dans cette pratique, comme par exemple la question de la propriété et du vol : le véritable vol, c'est la censure, alors que voler un livre ne touche pas à la « vraie » propriété du livre, celle de son auteur.

2.2. La peinture est finie, vive le travail ! (Laurent Marissal)

Lorsqu'il passe son entretien d'embauche pour le poste de surveillant au musée Gustave Moreau, en 1997 – travail alimentaire tranquille une fois le diplôme des Beaux-Arts de Paris en poche – Laurent Marissal ne s'imagine pas encore les conséquences pour l'art de ce qui ne peut de prime abord lui apparaître que comme un événement marginal et insignifiant, support bassement matériel de son art à venir. Alors qu'il était en train de lire Rodtchenko, constructiviste russe qui abandonna la peinture en 1924, la directrice du musée lui dit, regardant son CV : « pour vous, la peinture, c'est fini ! ». Ainsi donne-t-elle involontairement l'impulsion à ce qui, après des mois de réflexion et d'hypothèses de travail, devient une histoire documentée par l'artiste dans *Pinxit 1997-2003*⁴⁰, à savoir, l'invention de sa démarche artistique et sa prise de position par rapport au monde, et au monde de l'art en particulier : un « peintre sans peinture, mais non sans actions picturales ». Parmi les premiers gestes de l'artiste, on peut compter l'enregistrement d'une cellule syndicale CGT donnant droit à une vitrine pour présenter ses « actions non visibles non cachées faites en milieu hostile », ou encore la bibliothèque clandestine constituée de tous les ouvrages lus en cachette car le surveillant n'a pas le droit de lire, de parler aux visiteurs, et encore moins de discuter avec eux de la peinture ! Les surveillants sont à leur tour surveillés. Les actions picturales se trament désormais autour de deux fils, proches l'un de l'autre : désaliéner le travail et transformer l'espace, les deux appartenant en propre à l'art. Marissal provoque la première grève de l'histoire du musée Gustave Moreau, d'autres suivront, ainsi que des participations performées aux manifestations organisés contre la précarité. Il se fait élire comme représentant du personnel à la Commission administrative (CA) qu'il a contribué à rétablir à force « de tract syndical/pictural et d'action syndicale/picturale ». Présent au CA de l'institution au titre du syndicat CGT, d'ailleurs majoritaire à la Réunion des musées nationaux, l'artiste obtient des avancées : des toilettes pour les employés à leur usage exclusif et non partagées avec les visiteurs (pour y aller, les surveillant devaient parfois faire la queue), un local dédié au repos et au repas, dans lequel n'étaient désormais plus stockés les produits de nettoyage, une réduction du temps de travail, etc. Or, tous ces acquis amélioreraient les conditions de travail, et on oublie parfois que le rôle du syndicat, c'est, précisément, de contribuer à la désaliénation du travail. Du point de vue de l'artiste, il s'agissait, pareillement, de récupérer le temps d'existence « vendu à l'employeur », dit l'artiste en reprenant le vocabulaire marxiste. Cela passait par des actions picturales effectuées dans l'espace du musée (déplacer des objets dans l'appartement de Gustave Moreau, qui fait partie du musée, imprimer son pouce dans le cadre de la porte fraîchement peinte suite aux travaux induits par le projet, etc.), mais aussi des absences légales mais illégitimes au travail, ou encore la participation à des manifestations politiques au nom de la CGT, d'ailleurs signées comme œuvre d'art à l'issue d'une de ses interventions lors d'un Congrès de la CGT du ministère de la culture. Le lancement de *Pinxit* eut lieu pendant la nuit des musées, au musée même dont ce livre d'artiste narre l'histoire. Le travail masqué de l'artiste en tant que CGT-iste a été apprécié au point que Marissal s'est retrouvé délégué à la centrale du syndicat, où, aussitôt, il a commencé à éditer, avec un autre syndicaliste, une revue intitulé *Le Cartel*. En arrivant au siège de la CGT, il a été troublé par le conseil d'un camarade lui disant : « Ici on entre comme dans un

couvent ». Pour la désaliénation, il y a probablement mieux que le couvent... Que l'organisation chargée de lutter contre les conditions aliénantes du travail puisse imposer à ses cadres un tel modèle, réputé pour ses privations diverses et variées, a été pour l'artiste un point de basculement vers une nouvelle prise de conscience : l'aliénation ne vient pas que du travail ! Et voici une nouvelle impulsion à ses travaux à venir après la parution de *Pinxit*⁴¹. On remarquera d'ailleurs que dans l'éthique arrangeante de l'Église catholique, il existait – du moins du temps de l'Union soviétique – une clause de la « compensation secrète », dont il fallait par la suite, on s'en doutait, obtenir une absolution au confessionnal, mais qui légitimait la gangrène de la corruption généralisée partout où le catholicisme avait de l'influence. Dans tous les cas de figure, il est important de rappeler que les enjeux politiques du travail de Marissal le rapprochent de la désobéissance civile, attitude par rapport à laquelle Claude Lefort a formulé trois conditions de légitimité : l'urgence (c'est l'existence qui est en jeu), l'absence d'autres moyens (une sorte de clandestinité en résulte : « actions non visibles et non cachées ») et la disposition à en accepter les conséquences, notamment une relative mise au ban de la communauté artistique.

2.3. L'imprimé au service des savoirs du travail (Alain Bernardini, Elsa Werth)

Bon nombre d'artistes parmi celles et ceux qui ont publié aux Éditions Incertain Sens et/ou exposé au Cabinet du livre d'artiste ont choisi la voie d'une « sociologie du salariat », pour reprendre le titre d'un article de Pascale Borrel⁴², une sociologie qui manie les savoirs expérientiels, sensibles et souvent militants, aussi bien ceux des salariés que ceux des artistes eux-mêmes. Ces représentations réflexives de l'art proposent de nouvelles voies d'accès à la compréhension de l'expérience du travail salarié. Dans un projet au long cours, Bernardini invite les employés à arrêter le travail afin qu'il puisse les photographier sur le lieu où ils passent leur temps – leur vie – à accomplir leurs tâches, mais à les photographier une fois sortis du processus même de travail. Devant leurs machines, appareils ou postes, lorsqu'ils se font prendre en photo, ils ne font littéralement rien ; certains montent sur la table, d'autres semblent attendre ou jouer. Quel sens donner à cet arrêt de travail mis en scène par l'artiste avec la complicité des employés, mais aussi avec l'accord de l'employeur ou du moins de leurs « n+1 » ? Est-ce ainsi qu'ils redeviennent ce qu'ils sont d'abord et essentiellement, avant d'être des salariés, à savoir des personnes ? Est-ce donc une sorte de libération, ou au contraire, une célébration du travail in situ, qui fait montre de la liberté des travailleurs de se détacher de l'engrenage dans lequel le travail les implique ? Est-ce, tout simplement, un moment de pause et de respiration offert par l'intervention du photographe ? Pour décoder ces images, le spectateur peut faire intervenir ses propres connaissances de la réalité du travail, celles qu'il a acquises au travail, précisément, ou celles que véhiculent les médias : « dégraissage » et élimination du « temps mort » au travail, ce qui rend – cela va sans dire – de plus en plus impossible et improbable l'avenir des perruques, l'augmentation de la cadence et de la rentabilité, qui ronge aujourd'hui les services publics de la santé, ou la difficulté de plus en plus grande de se reconnaître dans le fruit de son travail, du fait de la sous-traitance, par exemple. Elsa Werth, elle, se réfère souvent au processus du travail, et plus généralement aux cadres économiques du monde d'aujourd'hui, ce à travers divers types de documents, comme dans les publications

dont le point de départ sont les quotidiens : *Un jour dans le Monde* (4 octobre 2019), *El Mundo* (Lunes 9 de Marzo de 2020), *Die Welt* (Mittwoch 29. Januar 2020). La présence des documents éloigne ses travaux de la conception de l'œuvre plastique et les rapproche des recherches (au sens de la production des savoirs sensibles). Tampons, formulaires, enveloppes, calendriers, etc., tous contenant des mots, lui servent à orienter l'attention du spectateur-lecteur vers des sujets qui la préoccupent, comme dans l'affiche *One, Two, Three* de 2018, se référant aux secteurs primaire, secondaire et tertiaire, l'organisation des formes graphiques et typographiques prévoyant le découpage des trois zones et leur accrochage séparé, comme si le spectateur, en ajoutant son propre travail au travail de l'artiste, devait se situer par rapport à eux⁴³.

Pour ne pas conclure

Plus ce scénario de l'exposition avançait, et plus il s'éloignait d'un écrit achevé pour devenir à la fin une simple esquisse. Le quart de siècle de publications et de travaux engagés par les Éditions Incertain Sens, puis par le Cabinet du livre d'artiste depuis 2006, concentre comme une lentille l'immensité des problématiques que l'exposition touche à peine à travers divers imprimés. Elle leur donne l'opportunité de se déplacer depuis les rayonnages vers les vitrines, les étagères et les tables. Ces voyages entre les bibliothèques où ils sont entreposés et les tables où l'on peut les lire, c'est le destin habituel des livres, actualisé ici avec l'objectif d'attirer l'attention sur les questions, non seulement passionnantes mais encore déterminantes pour l'avenir de l'économie et du travail. La conviction qui transparait à travers les imprimés présentés dans ce cadre est que les artistes et les chercheurs, qui sont parfois les mêmes, ont aussi des choses importantes à affirmer à leur sujet. Beaucoup d'entre elles ont à peine été signalées ici : l'économies de la sobriété (Farkas, Watier), la propriété publique partageable à l'image du prêt à la bibliothèque, ainsi que les questions générales de la propriété : que possède-t-on lorsqu'on possède un livre ? Le livre est-il « inappropriable », comme l'affirme Éric Watier, parce qu'il est « idéalement reproduit à l'infini »⁴⁴ – ou pour d'autres raisons encore, à savoir parce qu'il porte en son sein le « propre de propre » ? Et ainsi de suite. En effet, le livre considéré comme un « fait social total », impliquant les usages et l'économie qu'il a fait émerger, a bouleversé nombre de notions, ce dont les économistes ne semblent pas encore aujourd'hui avoir tiré les conséquences qui s'imposent pourtant, comme le concept de la propriété ou comme le modèle de l'industrie. Faut-il rappeler que la première industrie qui s'est développée dans toutes les dimensions qui la caractérisent (technologies, capital, travail, diffusion, etc.) n'est pas celle des aiguilles au Royaume-Uni au XVIII^e, comme on le lit couramment, mais celle de l'imprimerie en Europe au XVI^e siècle. Et Karl Marx percevait bien la rupture entre les deux modèles, en faisant l'éloge de John Milton qui a publié son *Paradis perdu* à compte d'auteur – un samizdat avant la lettre ? – en 1667 : « Milton [...] était un travailleur improductif. Par contre, l'auteur qui fait du travail industriel pour son éditeur est un travailleur productif. Milton a produit le *Paradise Lost* pour la même raison qu'un ver à soie produit de la soie. C'était une manifestation de sa nature. Par la suite, il vendit ce produit pour 5 livres. Mais le prolétaire de la littérature qui, à Leipzig, sous la direction de son libraire, fabrique des livres (par exemple des traités d'économie)

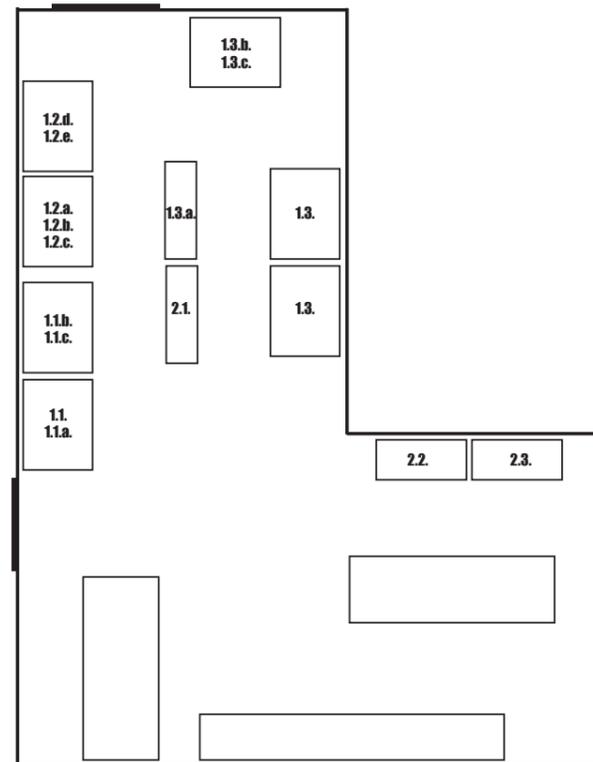
est un travailleur productif, car son produit est d'emblée subsumé sous le capital et n'existe que pour mettre celui-ci en valeur⁴⁵ ».

Marx avait en tête une économie dans le cadre de laquelle le travail alimentaire ne serait pas séparé d'un travail créateur, source d'épanouissement personnel (*Selbstbetätigung*)⁴⁶. Et les surréalistes ont publié en 1925 un tract affirmant : « Nous n'acceptons pas l'esclavage du travail⁴⁷ ».

Notes

- ¹ Leszek Brogowski, « Wittgenstein : ce qu'on lit, ce qu'on fait, ce qu'on voit, ce qu'on dit », online : hal-03540157.
- ² David Graeber, *Bullshit Jobs*, Paris, Les liens qui libèrent, 2018.
- ³ Thomas Coutrot, Coralie Perez, *Redonner du sens au travail. Une aspiration révolutionnaire*, Paris, Seuil, coll. « La république des idées », 2022.
- ⁴ L. Brogowski, « Art after Philosophy of Art. Trois révolutions de Douglas Huebler », dans *L'Art de Douglas Huebler. « Ready-mades culturels »*, A. Lejeune, A. Streitberger, Ch. Viart (dir.), Rennes, PUR, 2018, p. 79-94 », postprint en ligne hal-01688457.
- ⁵ Siegfried Giedion, *Mécanisation au pouvoir*, tome I, II et III, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1983.
- ⁶ Cette fascination culmine dans l'exposition « The Machine as Seen at the End of Mechanical Age », organisée par le MoMA à New York en 1968.
- ⁷ L. Brogowski, « Faire, faire faire. Exposer le savoir, incarner le pouvoir », *Figures de l'art*, n° 32 : *L'Art et la Machine*, sous la dir. de D. Méaux, 2016, p. 33-46 ; en ligne hal-01688024, p. 14.
- ⁸ Jean-Baptiste Farkas, *Glitch. Beaucoup plus de moins !*, Brest, Zédélé, 2006. Voir aussi, du même auteur, *Manuel IKHÉA@SERVICES. 68 pages de Passages à l'acte*, Brest, Zédélé, 2004. Édition augmentée : *Manuel. Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, Saint-Étienne, Riot, 2024.
- ⁹ Sous la dir. de L. Brogowski, thèse en ligne.
- ¹⁰ claude rutault, *dé-définitions/méthodes 1973-2016*, Genève, MAMCO, 2016, p. 2162. La dernière d/m du catalogue de porte le numéro six cent cinquante-sept.
- ¹¹ claude rutault, *Picasso – rutault. Grand écart*, Paris, Musée national Picasso, Éd. Marval-rue Visconti, 2019, p. 29.
- ¹² Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants*, Paris, Bruxelles, Archives Lebeer Hossmann, 1998, p. 248.
- ¹³ Robert Morris, *Professional Rules*, 1997 ; Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, É. Rigal, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004, § 210 sqq., p. 129 sqq.
- ¹⁴ Voir par exemple : Marie Boivent, « Prière de compléter, prière de détruire... », *Sans Niveau ni Mètre*, n° 58, octobre 2021 (insert).
- ¹⁵ Dora García, *Steal This Book/Robe este libro*, Paris, Paraguay Press, 20092, p. VI.
- ¹⁶ Bruno Di Rosa, *Le Roman de la Rose*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2012.
- ¹⁷ L. Brogowski, *Éditer l'art. Livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, La Transparence, 2010, p. 218-219.
- ¹⁸ En ligne : Mapping the Republic of Letters.
- ¹⁹ Sous la dir. de L. Brogowski, thèse en cours de publication.
- ²⁰ Stéphane Le Mercier, *Lecture pour tous*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010.
- ²¹ Stéphane Le Mercier, « "Don't read more than you can lift", ou l'Édition modeste », dans *Le Livre : quels projets pour l'art ?*, L. Brogowski, Anne Mœglin-Delcroix (dir.), Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2014, p. 191-202. Le titre est une paraphrase de la formule que l'on trouve dans certains snacks américains : « Ne mange pas plus que tu peux emporter ».

- ²² Antonio Gallego, Roberto Martinez, *L'Anthologie Tract'eurs*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2012.
- ²³ Sous la dir. de L. Brogowski.
- ²⁴ Elle a joué un rôle clé dans la réédition de Peter Downsbrough, Fred Forest, Ben Patterson ou Dieter Roth aux Éditions Incertain Sens qui s'apprentent aujourd'hui à rééditer *Enseigner et apprendre* de Robert Filliou.
- ²⁵ Aurélie Noury, « Enlivrés/Délivrés », *Pratiques. Réflexions sur l'art* : n° 21, « Pratiques discrètes et leurs non-lieux », 2010, p. 80-93. Voir le site : editions-loremipsum.blogspot.com.
- ²⁶ David Horvitz, *Comment voler des livres*, Munich, Ed. Taube, Paris, Yvon Lambert, 2019.
- ²⁷ Eugène Morel, *Bibliothèques. Essai sur le développement des bibliothèques publiques et de la librairie dans les deux mondes*, Paris, Mercure de France, t. II, 1908, p. 387 et 386.
- ²⁸ Version longue disponible sur hal-01687092. S'y référer pour les citations qui vont suivre.
- ²⁹ E-mail du 6 novembre 2017 d'Arnaud Desjardins à l'auteur.
- ³⁰ Les visiteurs de l'exposition et les lecteurs du présent bulletin se référeront non seulement à *L'Essai sur le don* de Marcel Mauss de 1925, mais aussi à la revue *Potlatch*, publiée par l'Internationale lettriste entre 1954 et 1957.
- ³¹ Sophie Cras, *Écrits d'artistes sur l'économie. Une anthologie de modestes propositions*, Paris, B42, 2022.
- ³² Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, PUR, 2012.
- ³³ Jean-Baptiste Ganne, Karl Marx, *Le Capital illustré*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2000.
- ³⁴ Yann Toma, Steven Wright, *Faut-il abolir Ouest-Lumière ?*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005.
- ³⁵ Ben Kinmont, *Open by Chance & Appointment*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2015.
- ³⁶ L. Brogowski, A. Noury, « Oxo : une économie marchant », *Sans Niveau ni Mètre*, n° 6, 2008, p. 4.
- ³⁷ Sous la dir. de L. Brogowski.
- ³⁸ Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, 2002, p. 479.
- ³⁹ Pierre Crétois, *La Part commune. Critique de la propriété privée*, Paris, Amsterdam, 2020.
- ⁴⁰ Laurent Marissal, *Pinxit 1997-2003*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005.
- ⁴¹ Voir : Laurent Marissal, *Pinxit II. Où va la peinture ?*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010.
- ⁴² Pascale Borrel, « L'art comme sociologie du salariat », *Palimpseste*, n° 4, 2020, p. 18-23, en ligne.
- ⁴³ Voir le site : <http://www.elsawerth.net/>.
- ⁴⁴ Plaque de l'exposition « Critique et utopie. Livres d'artistes », préparée par Anne Mœglin-Delcroix, Rennes, La Crie, 2001, n.p.
- ⁴⁵ Karl Marx, *Théories sur la plus-value*, trad. coll., Paris, Éditions sociales, 1974, tome I, p. 469-470.
- ⁴⁶ Karl Marx, Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard, R. Cartelle, Paris, Éditions sociales (vers 1846), 1968, p. 102-104.
- ⁴⁷ *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, p. 31.



1.1.
Marie Sochor
Matthieu Saladin

1.1.a
Jean-Baptiste Farkas

1.1.b.
claude rutault

1.1.c.
(Marie Boivent)
Bruno Di Rosa
Robert Filliou
Dora García
Bernard Villers
Éric Watier

1.2.a.
Stéphane Le Mercier

1.2.b.
Tract'eurs : Antonio Gallego & Roberto Martinez

1.2.c.
Bernard Villers

1.2.d.
Aurélie Noury

1.2.e.
Aurore Chassé
Arnaud Desjardins
Yves Klein
The Fox : Joseph Kosuth & Sarah Charlesworth

1.3.
(Sophie Cras)
Internationale lettriste, *Potlatch*
(Maurice Godelier, Marcel Hénaff, Arnaud-Dominique Houte)
Ben Kinmont
Philippe Thomas
Yann Toma
(Stephen Wright)
(Émeline Jaret, Rosemarie Barrientos)
Fucking Good Art : Robert Hamelijnck & Nienke Terpsma
Lefevre Jean Claude
Taroop & Glabel
Plages

1.3.a.
Matthieu Saladin

1.3.b.
Pascal Le Coq

1.3.c.
Jean-Baptiste Ganne
Neil Cummings & Marysia Lewandowska
(Karl Marx, Friedrich Engels)

2.1.
Jan Middelbos

2.2.
Laurent Marissal

2.3.
Alain Bernardini
Éric Watier
Elsa Werth
(Pascale Borrel)
(John Milton)

Le journal du Cabinet du livre d'artiste (CLA), *Papier en action*, s'inscrit en continuité des 63 numéros de *Sans Niveau ni Mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, anciennement publié par les Éditions Incertain Sens (IncS). « Sans Niveau ni Mètre » est le nom que Bruno Di Rosa a donné à la première mouture du CLA en 2006, et il reste toujours son appellation.

Le CLA est situé au rez-de-jardin de la Bibliothèque universitaire (BU) (bât. H), Campus Villejean de l'Université Rennes 2, place du recteur Henri le Moal, 35000 Rennes (M° Villejean-Université) (Panneaux indicateurs sur le campus). Contacts : tel. 02 99 14 15 36, e-mail: bu-cla@univ-rennes2.fr. Les sites Internet du CLA et des IncS sont disponibles sur Internet.

Ouverture : le CLA est ouvert du lundi au vendredi de 14h à 17h, hors vacances universitaires.

Le CLA est un fonds de livres d'artiste (environ 4.000 références), labellisé depuis 2018 : « CollEx : collections d'excellence pour la recherche ». Le fonds a été établi par les Éditions Incertain Sens qui, en 2022, en ont fait don au Service commun de documentation (SCD) de l'Université Rennes 2.

Achevé d'imprimer à 300 exemplaires sur les presses du service Reprographie de l'université Rennes 2, composé en Superclarendon sur papier Olin Bulk Bouffant. Dépôt légal février 2025. ISSN en cours.

Les numéros de *Papier en action* sont gratuits. Conception graphique et réalisation Johann Feillais.

