

Entretien avec Jérôme Dupeyrat

«Le Centre des livres d'artistes, dont vous êtes le directeur, a été créé en 1994 mais trouve son origine dans les activités, antérieures de quelques années, de l'association Pays/Paysage, qui organisait notamment une biennale du livre d'artiste. Lorsque le cdla a été créé, quelle était l'ampleur de sa collection et quelles ont été votre analyse et vos orientations à l'égard de celle-ci ?»

Les biennales auxquelles vous faites allusion – dix éditions jusqu'en 2006, étaient composées à la fois d'une exposition et d'une foire pour les éditeurs et, parfois, d'un colloque. La première biennale a été organisée à Uzerche en 1987. J'avais alors réalisé la scénographie de l'exposition (je me souviens de nos pérégrinations à Paris avec Jean-Michel Ponty pour collecter les publications qui seraient montrées ; il faut le dire, nous étions somme toute novices, avides de découvertes. Je me rappelle précisément de notre rendez-vous avec Liliane et Michel Durand-Dessert, de leur courtoisie et de leur amabilité.)

En 1994 l'association Pays/Paysage quitte Uzerche et s'installe à Saint-Yrieix-la-Perche avec le projet de développer et pérenniser ses activités dans un bâtiment qui doit être rénové.

Dans sa forme actuelle après moult péripéties (entre autres, le fait que le bâtiment rénové est resté inoccupé durant une année), le cdla existe depuis 2005. L'exposition inaugurale du lieu était consacrée aux publications de Herman de Vries. A cette occasion nous avons fait paraître le catalogue raisonné de ses livres et autres publications.

J'occupe le poste de directeur – il m'occupe et me préoccupe – depuis l'automne 1998. Mon arrivée à ce poste est en fait basée sur un mal entendu. Henri Cuenca à l'époque président de l'association m'a parlé d'une collection de «livres d'artiste», cela me convenait, mais sans doute les membres de l'association ne mettaient-ils pas sous ce vocable le même genre de publications que moi...

En fait, j'ai trouvé non une collection mais plutôt un fonds de livres assez disparate comme il en existe, me semble-t-il, en France, dans de nombreuses bibliothèques municipales ou départementales. Majoritairement des livres dits de bibliophilie, livres de peintre ou livres illustrés.

Les premiers achats datent de 1987 (quatre entrées au cahier d'inventaire) et jusqu'en 1992, les acquisitions (achats et dons) se sont faites au rythme des biennales et des expositions. Dans ce fonds, quelques livres de Christian Boltanski, de Paul-Armand Gette, Lawrence Weiner, Ian Hamilton Finlay, Richard Long, Dieter Roth, Robert Filliou, Joseph Kosuth, Didier Tournet, Peter Downsbrough, Jean Le Gac... Et deux livres de Herman de Vries achetés à Lydia Megert en 1997 : *16 dm² an essay et natural relations – eine skizze*.

Sur les 755 numéros que comptait le cahier d'inventaire à peine 200 pouvaient être considérés comme appartenant au genre «livre d'artiste» au sens strict.

Quelques ensembles cohérents de publications de Maurizio Nannucci (les siennes ou éditées par lui dont sa revue *mêla*), Jean-Michel Othoniel, Jean-Jacques Rullier, Claude Closky ou encore Roberto Martinez formaient cependant un embryon de collection.

Le fonds comptait quelques pépites comme la totalité des *Poquettes volantes* et la revue *Daily Bûl* (achats en 1992), et comprenait en outre, un ensemble de treize maquettes de livres commandées à des artistes en 1998 à l'occasion de l'exposition *Livres d'enfances* (Simon Cutts, Jean Le Gac, Jean-Michel Othoniel, Peter Downsbrough, Jan Voss, Claude Closky, Jean-Jacques Rullier...).

La collection compte actuellement 5330 numéros au cahier d'inventaire, soit environ 6500 pièces.

De part mon histoire personnelle (j'ai été éditeur non de livres d'artistes – sauf en travaillant avec Roberto Martinez à une collection titrée «RDM10+» – mais plutôt de livres de «bibliophilie cheap» comme aimait dire Rik Gadella), j'ai fréquenté, cotoyé ou croisé quelques éditeurs de «livres d'artiste» durant les foires et salons notamment ceux organisés par Rik Gadella à Paris, New York, Cologne ou par Marcus Campbell à Londres au milieu des années 1990. J'ai découvert alors les publications de Coracle Press, Book Works, Weproductions, Alec Finlay, Imschoot et bien d'autres. J'avais ainsi une connaissance «intime» de ce milieu et, par affinité, précisément du milieu britannique du livre d'artiste.

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

D'autre part j'ai adhéré au désir de l'association de constituer une collection suivant deux thématiques : enfance et paysage. Elles me permettaient, dans un premier temps, de constituer des ensembles significatifs des livres de Richard Long ou Hamish Fulton par exemple. S'agissant d'«enfance» j'ai mis quelques années à mettre la main sur le beau livre de Henrik Gajewski *Eliza Gajewski*. (Je ne suis pas un fétichiste de la signature, de la dédicace ou de l'envoi, mais l'exemplaire que nous avons en collection est dédié à Ulises Carrión. De même notre exemplaire du numéro 22 de la revue *OU* Cinquième saison comporte un envoi de Raoul Hausmann à Théodore Koenig. Cela dit beaucoup de l'histoire de ces publications et de leur circulation.)

Même si, les années passant, ces thématiques se sont un peu effacées, je reste attentif à ce qu'elles irriguent encore la collection.

L'idée d'une «bibliophilie cheap» est séduisante. Pourriez-vous revenir sur votre expérience d'éditeur et sur la signification que peut avoir un tel oxymore ?

Rik Gadella est néerlandais, parlant avec aisance plusieurs langues. Le multilinguisme conduit-il à fabriquer de jolis oxymores ? Sixtus/Editions c'est un peu pour moi de la préhistoire... Pour répondre à votre question, quelques idées en vrac, décousues... Une de mes arrières grand-mères était relieuse (j'ai encore sa table de travail)...

J'ai toujours aimé fabriquer des choses.

A part l'impression, je réalisais tout moi-même, du coup je pouvais vendre les livres que je fabriquais à des prix raisonnables, loin des prix des livres de bibliophilie.

J'aimais trouver, inventer des façons de relier, de penser des emboîtages pas chers et simples à réaliser. Toutes ces choses très banales. Il y avait devant moi l'objet «livre» (finalement tous les livres) mais je ne crois pas avoir jamais édité de «livres-objets». Il y avait un vrai plaisir à plier et assembler des feuilles imprimées. Et plus généralement le plaisir à «mettre ensemble» (c'est une des façons de concevoir le métier d'éditeur...). En écrivant cela je me rappelle d'une belle photographie d'herman de vries dans son atelier entouré des piles de feuilles du n° 7/8 de sa revue «intégration» prêtes à être assemblées. Elle est reproduite dans «herman de vries. to be. texte – textarbeiten – textbilder».

J'ai très vite apprécié le travail de Simon Cutts et Erica Van Horn. Je me souviens que nous nous sommes rencontrés à Paris il y a vingt ans lors du premier Artist Book International organisé par Rik Gadella. Très simplement nous avons échangé quelques-uns de nos livres respectifs, c'est tout dire... Lorsque j'ai publié *Nearing Arcueil* nous avons passé de belles journées à relier ce livre, tous les trois autour d'une table, chez eux à Ballybeg/Grange/Clonmel en Irlande. Dans un autre ordre d'idée, je me souviens de la mise en page et de la réalisation, vite fait, d'une petite publication avec Paul-Armand Gette juste avant le vernissage de son exposition au cda en 2012. Un quatre pages imprimé sur une imprimante de bureau ! Sa connaissance du métier...

J'utilisais rarement les techniques réputées «nobles» de l'imprimerie, privilégiant l'offset que je connaissais ayant longtemps travaillé dans une imprimerie dite «de labeur». Dans notre petit milieu ce n'était pas très bien vu et je faisais un peu figure d'ovni, sympathique cependant...

Je me jouais des canons du livre illustré ou du livre de peintre (je peux dire maintenant qu'en fait je ne connaissais même pas ces appellations...). Les tirages étaient limités la plupart du temps numérotés et signés, avec souvent un tirage «de tête» vendu plus cher pour satisfaire les désirs des collectionneurs – pour essayer de gagner un peu d'argent qui financerait le livre suivant. En fait je ne vendais pas beaucoup, je donnais beaucoup. J'aimais bien ces colophons interminables : 2 exemplaires tirés sur papier truc accompagnés de... marqués A et B, suivis de 15 exemplaires tirés sur papier bidule accompagnés de... numérotés de I à XV etc. C'est pour ces raisons que la plupart des livres publiés par Sixtus/Editions, suite au dépôt légal, se sont retrouvés à la Réserve des livres rares et précieux et non au Département des estampes dans la collection de livres d'artiste de la Bibliothèque nationale. C'était assez cocasse de voir ces livres estampillés «rares et précieux» alors qu'ils étaient imprimés... en offset.

La British Library à Londres conserve, je crois, un bel ensemble de mes éditions. J'avais été un peu ébahi de lire, sous la plume de Stephen Bury dans le vol. 32 / n°2 du «Art Libraries Journal» en 2007 ceci : «Other Presses such as Something Else Press, Sixtus Editions, Morning Star, Gefn Press or October/Peninsula could form useful collections.».

J'admire assez la façon dont Guy Schraenen a été éditeur et collectionneur et commissaire d'expositions. Toutes ses facettes, sa pugnacité.

Je crois que la technique d'impression n'a pas à entrer en ligne de compte pour «définir» un livre d'artiste, toutes se valent, au fond cela se joue ailleurs. Par exemple le livre et les dépliants de Hamish Fulton *No talking for seven days, Horizon to Horizon, Alps Horizon* sont imprimés en sérigraphie ou typographie (sur beaux papiers, à peu d'exemplaires numérotés). Comparés aux autres de ses livres imprimés en offset (à des tirages plus conséquents) se sont tout autant des livres de l'artiste Fulton.

S'agissant des livres d'artistes des années 1970 j'ai tendance à les regarder (les comprendre ?) aussi, pas tous bien sûr, sous l'angle de leur fabrication. On sait que plusieurs artistes ont travaillé dans le domaine de l'édition commerciale, cela n'est pas anodin. J'aime l'explication que donne Edward Ruscha de la présence des fameuses pages blanches que l'on trouve dans ses livres : «J'ai établi un format qui me semblait devoir être poursuivi, de sorte qu'en ayant, mettons, une douzaine d'images pour un livre de 64 pages, il me faudrait intégrer des pages blanches. Donc, j'ai mis des pages vierges. Voilà.» (réponse à une question d'Elisabeth Lebovici dans un entretien paru dans le quotidien Libération du 6 février 2006).

J'aime aussi la façon dont Bruce Nauman parle de ses livres *Clear Sky* et *LA AIR* : Avec *Clear Sky*, c'était une façon d'avoir un livre fait de pages colorées – images du ciel. J'aime l'idée que l'on puisse regarder dans une image du ciel, mais ce n'est qu'une page ; on ne regarde pas vraiment dans quelque chose – on regarde une page à plat. En écho à *Clear Sky*, *LA AIR* contenait la même idée mais utilisait plutôt des couleurs «polluées».» (Bruce Nauman in : Christopher Cordes *Talking with Bruce Nauman* in : Robert C. Morgan *Bruce Nauman*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londres, 2002, page 300).

Nauman avec *LA AIR* utilise parfaitement les qualités et les possibilités qu'offre l'impression en offset quadrichromie. Des photographies préexistent-elles à ces «images» imprimées ? ou sommes-nous devant une simple et pure matière imprimée ? Bruce Nauman utilise l'expression «polluted colors» et ne parle pas de couleurs de «pollution» – qui serait atmosphérique au-dessus de Los Angeles – comme on peut le lire dans certains articles critiques.

La fameuse assertion d'Edward Ruscha parlant de ses livres «mass-produced product[s] of high order» (devenue une rengaine répétée à longueur d'articles sur le sujet), au vu de ses livres, quelques années après leur production, ne tient pas vraiment la route. La plupart sont «mal faits», tombent en lambeaux. (Mais peut-être cette idée de «high order» ne réside-t-elle pas simplement, selon certains, dans de triviaux aspects de fabrication. A vérifier.) Les livres que publie Dick Higgins sous le nom de The Something Else Press, dans les mêmes années que ceux de Ruscha, et dont les tirages sont aussi conséquents, sont eux vraiment des «mass-produced products of high order». Il s'en explique assez longuement dans le texte *What to Look for in a Book – Physically ?* qu'il fait paraître dans un des catalogues de sa maison d'édition en 1966 : «We are not interested in built-in obsolescence. We want our books to be as fresh ten years from now as they are today, and as much of a joy to behold.».

Il en va de même pour les publications de Coracle qui, même si elles ne sont pas des «produits en série» (elles sont tirés à peu d'exemplaires et pour la plupart... numérotées !) sont bien «de premier ordre».

Dans la même veine on pourrait aussi mentionner les publications de Hansjörg Mayer.

De «premier» ou de «second» ordre, qu'est-ce qui définit le livre pour vous ? Cette interrogation a certes le défaut des questions à la fois très simple et trop vaste, mais pour préciser, derrière cela, nous nous demandons également de quelle manière définissez-vous le périmètre de la collection du cdla. En effet, beaucoup d'éditions d'artistes ne sont pas des livres au sens strict, mais des revues, des journaux, des livrets, parfois de simples feuillets, des cartes postales, etc. Jusqu'où, jusqu'à quel types d'objets peut s'étendre une collection de livres et d'éditions d'artistes ?

J'ajoute volontiers à votre liste les classeurs et les boîtes – et les affiches, et les tracts et.... Bien sûr ma réponse est dans votre question. La typologie de publications que vous proposez est celle des publications d'artistes, il y a là une de leurs caractéristiques : aucune hiérarchie entre différentes formes d'imprimés. J'écris à dessein «publications» et non «livres». La collection du Cdla compte donc toutes sortes d'imprimés. J'aime bien le «statement» de David Bellingham (imprimé au recto et au verso d'une banale carte) :

the card: a form of two pages

the folding card: a form of four pages

the print/poster: a form of one page

the book: a community of pages

Simon Cutts trouve, lui, que le mot «communauté» introduit un peu trop un côté «morale»... C'est ce qu'il énonce dans un entretien filmé que j'ai réalisé récemment. Dans ce même entretien, il évoque, montrant un de ses livres assez récent *the manifestation of the poem*, la notion de «bookness» (mot impossible à traduire si ce n'est bien mal par le néologisme «livrité», en fait «ce qui fait que le livre est»). Il dit : «Un livre relié est une sorte d'archétype de lui-même... ceci est un livre [comme] ceci est une chaise... c'est la forme platonique du livre...». [«A casebound book look like an archetype of itself... this is a book and this is a table... and this is the platonic version of the book...»]. Ailleurs, Simon Cutts écrit : «What's the difference between artist's books and books made by artists which are not artist's books, and books ?».

Il me semble que l'on peut définir tout livre – d'une façon assez basique : un certain nombre de pages dans un certain ordre assemblées, d'une certaine façon. De grand format et de peu de pages non reliées il tendra vers le journal, et si les pages sont reliées il tendra vers l'album. Modeste on lui collera le terme d'opuscule, etc. etc. (Autrement, mais cela nous éloigne un peu de notre sujet, si le livre est à caractère religieux il deviendra «missel» ou «paroissien», objet d'apprentissage il deviendra «manuel»... etc. etc.). Différencier en les nommant les multiples formes d'une même chose.

De façon anecdotique on pourrait aussi dessiner trois grandes catégories de livres en fonction de l'implication du corps du lecteur induite par la manière de tourner les pages. Il y aurait des livres pour les bras (les journaux, les albums – le *Still Water* de Roni Horn ou le *Hamish Fulton* publié par Franco Toselli en 1974...) ; des livres pour les mains, les plus nombreux, une main pour tourner les pages, l'autre offrant sa paume à l'arrondi (ou au carré, mais c'est moins agréable) du dos – du dos du livre s'entend ; et des livres pour les doigts (là, le pouce – et non l'index – est l'outil idéal), je pense ici à *Wave* de Ian Hamilton Finlay (qui n'est pas un flip-book, je n'aime pas les folioscopes !) à *Straiks* de Simon Cutts, ou encore à *La conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires* de Marcel Broodthaers. On pourrait en citer de nombreux autres.

La «folding card» de David Bellingham n'est pas loin de l'idée qu'Eric Watier se fait du livre, quand il le «réduit» à seulement quatre pages, deux pages extérieures formant une couverture et deux pages intérieures.

Au cours d'une de nos conversations, Herman de Vries avait employé à propos de certaines de ses publications l'expression «livres minces». (J'avais évoqué cette expression dans un texte consacré au travail d'Eric Watier en 2003. Elle a été depuis utilisée à tort et à travers dans de nombreux textes approximatifs concernant les éditions d'Eric Watier...)

L'idée du livre simplement relié dont parle Simon Cutts me rappelle quelques-uns de Herman de Vries : *ashes, a random sample of the seeings of my beings* (que nous avons publié) ou le récent *the meadow*. Je dirais que ce sont d'ordinaires «livres de bibliothèque» (sans rien à voir avec ceux des bibliothèques bourgeoises, parés de tant d'atours). Ils sont «confortables» et «rassurants» : il sont là (un peu comme une table, à la bonne hauteur). Il y a aussi le somptueux et rougeoyant *The Play of Great* de James Lee Byars publié à sept exemplaires par Lebeer Hossmann en 1981. Je l'avais vu dans l'exposition *Livres d'artistes. L'invention d'un genre* à la Bibliothèque nationale à Paris en 1997. Je m'étais dit, ce livre n'est pas un livre de plus mais de nombreux autres en moins.

Ces livres sont bien loin, formellement, des «productions de peu de chose» auxquelles vous faites allusion dans votre question suivante. Et peut-on nommer «livre» –*devil-1977-1978* de Byars encore, publié à 150 exemplaires en 1978 par Herman de Vries dans ses «temporary travelling press publications» dont c'est le numéro 12. Déployé, *devil* est une sculpture !

Quels types d'objets pour une collection de livres et d'éditions d'artistes ?

J'aimerais revenir ici – parce qu'elle est exemplaire – sur une publication de Carolee Schneemann, jamais citée dans les ouvrages de

référence sur le livre d'artiste édités en France (pour autant cette publication figurait dans la fameuse exposition itinérante de 1981 «Books by Artists». Le catalogue éponyme publié à l'époque par Tim Guest et Germano Celant en témoigne). *ABC – We print Anything – In the Cards* (1977, Brummense Uitgeverij Van Luxe Werkjes (Pays-Bas), 151 exemplaires) n'est pas un livre, c'est une boîte – un coffret habillé de toile bleue fermé par un lien de coton de couleur violette – contenant 312 cartes de petit format (7,7 x 12,2 cm), imprimées sur des cartons de différentes couleurs. Images et textes se répondent deux à deux dans ces cartes numérotées – comme les pages dans un livre. *ABC – We print Anything – In the Cards* est un récit et Carolee Schneemann dit à son propos qu'il s'agit d'un roman «discontinu». Ce livre qui n'en est pas un à donc tout du livre ! Les cartes numérotées donnent à lire et à voir une continuité. A-B-C est à la fois rigoureusement construit et ouvert à toutes les lectures possibles quand l'ordre établi des cartes est bouleversé – ce qui permet le rangement dans une boîte, forme ouverte. Le cours du récit est changé lorsque Carolee Schneemann utilise la version papier de A-B-C pour des performances au cours desquelles les cartes sont lues sans tenir compte de l'ordre que suppose la pagination.

Dans sa forme performance A-B-C a été donnée une première fois en novembre 1976 à New York (Franklin Furnace) puis l'année suivante en mai à la New York University et aux Pays-Bas en juin à Arnhem durant le «Festival of Performance Art» organisé par Jan Brand (collaborateur de Brummense Uitgeverij Van Luxe Werkjes) et au De Appel à Amsterdam. Lors de la performance au De Appel, Carolee Schneemann lisait les cartes devant un écran blanc sur lequel sa silhouette se détachait en noir. À sa droite deux autres écrans sur lesquels apparaissaient d'une part les textes lus et d'autre part des photographies d'elle avec ses amis (pour plus d'informations sur cette performance, voir sur <http://www.deappel.nl/exhibitions/e/76/m/>).

À la voir et à la lire on comprend vite que c'est une œuvre (imprimée!) majeure, centrale, y-compris dans – ou à cause de – ses relations, imbrications et échos à l'œuvre de l'artiste (l'idée du «collage», récurrente). Au plus proche de ses performances, et de ses films, en particulier, me semble-t-il, du film *Fuses*. *ABC – We Print Anything – In The Cards* pourrait être en quelque sorte un scénario. L'image s'imprime sur la pellicule comme à la surface du papier. Et les images de *Fuses* comme celles de A-B-C ont un «grain» très particulier. Dans la suite des photographies de A-B-C trois sont répétées deux fois. Une troisième ponctue et rythme la séquence ; image qui fait penser à un écran vide : pas d'image en écho au texte.

Michael Gibbs note que «Faire entrer le livre dans le champ de la performance (plutôt que de faire un livre à partir d'une performance) paraît vraiment être une nouvelle proposition s'agissant de la création de livres... Le livre existe déjà dans cette «pièce» : il est la «pièce».» (Michael Gibbs in : *Everything in the art world exists in order to end up as a book*. Art Communication Edition 6, juillet 1977).

Vous écrivez : «Jusqu'où, jusqu'à quel types d'objets peut s'étendre une collection [...]». Plus que d'étendre, il me semble qu'il s'agit de circonscrire.

Comme la plupart des collections, celle du cdla est faite de différentes formes d'imprimés : livres, revues d'artistes, ephemera, portfolios, «estampes», plus un petit nombre de vidéos et de disques. Elle couvre la période qui va du milieu des années 1950 à aujourd'hui.

Nommé directeur du cdla, je me suis rendu compte qu'il était nécessaire, pour différentes raisons, notamment la situation géographique de ce centre (! je pense que nous y reviendrons), d'en quelque sorte «singulariser» cette collection en lui donnant un ton, une tonalité. Il était clair qu'acquérir, par exemple, tous les Ruscha ou tous les Sol LeWitt n'avait que peu de sens : ils étaient déjà présents dans toutes les importantes collections institutionnelles. Mon souci était faire venir au cdla un public intéressé à cette forme d'édition, de faire franchir à d'autres le périphérique de Paris. Aujourd'hui il est évident que si quelque personne s'intéresse aux publications de Herman de Vries c'est au cdla qu'elle trouvera en France le fonds le plus important (environ 300 entrées au cahier d'inventaire).

Une de mes préoccupations premières a été de constituer des ensembles de publications d'artistes et singulièrement d'artistes-éditeurs, ensembles qui depuis ont été régulièrement complétés. Environ 600 artistes sont présents dans la collection, dont une cinquantaine particulièrement bien représentés. Outre les artistes et éditeurs déjà cités, ajoutons Didier Bay, Eric Watier, Paul-Armand Gette, Lefevre Jean Claude, Claude Rutault, Pascal Le Coq, Peter Downsbrough, documentation Céline Duval, Ian Hamilton Finlay, Stuart Mills, Endre Tot, Hubert Renard, Didier Trenet, Jean-Jacques Rullier, Jean Le Gac, Mirtha Dermisache, Devonian Press (Jean-Pascal Flavien et Julien Bismuth), Yves Chaudouët, Sharon Kivland, David Shrigley, Ben Vautier, Tarasque Press (Stuart Mills)...

Toujours dans l'idée de distinguer la collection et de la faire résonner à l'extérieur, j'ai également, petit à petit, pu réunir des ensembles de publications d'artistes dont l'œuvre était quelque peu méconnue : entre autres, Jacques-Louis Nyst, John Furnival, Marinus Boezem, Philippe Clerc, Ida Applebroog, Jean-François Bergez, Edmund Kuppel ou encore Robert Lax (dont nous avons le fonds le plus conséquent en Europe).

Sans que je m'en rende compte à l'époque, la rencontre avec Herman de Vries en 2003 a été décisive pour l'histoire de la collection du cdla et, pour partie, pour son orientation. Pas facile de dire en quelques phrases cette rencontre et ses conséquences. En 2003 donc, commençant à travailler à l'exposition consacrée aux publications de Herman de Vries et à la rédaction d'un catalogue raisonné, je me trouve face à une œuvre considérable, à la fois éclatée (dans de nombreuses revues) et condensée (dans ses propres livres, nombreux, publiés par d'autres que lui) et «condensée-éclatée» dans son *eschenau summer press & temporary travelling press publications* ou dans les revues dont il a été l'éditeur (PTL avec Dirk van Krevelen, 1962-63, nul = 0, 4 numéros, 1961-1964 ; revue *integration*, 9 numéros dont 5 doubles, 1964-1976. Je tiens cette dernière comme exemplaire des revues d'artistes. Herman de Vries y publie, de façon non autoritaire et non dogmatique, bien sûr Christian Megert, Lucio Fontana, Jan J. Schoonhoven, Bernard Aubertin, Manzoni, Ad Dekkers... ; les artistes de la poésie concrète : Hansjörg Mayer, Paul de Vree, Dom Sylvester Houedard, Carlo Belloli, Herman Damen... ; mais aussi, Henri Chopin, Dieter Rot, Yona Friedman, Ligeti, Peter Iden, Ad Reinhard, Tim Ulrichs, Arthur Petronio, Maurizio Nannucci, Marinus Boezem, Michel Seuphor, Markus Raetz...).

Commençant à réunir le plus possible de publications de l'artiste, j'ai fait entrer en collection quelques numéros isolés de revues

auxquelles il avait participé, entre autres : *tafelronde*, *vers-univers*, *futura*, *Ah – revue pour le verbo-plasticisme*, *Egoist*, *Reaktion*, *subvers...*

La découverte de ce foisonnant réseau créé par les artistes eux-mêmes, m'a conduit à collectionner les publications en séries produites par – ou auxquelles ont participé – les artistes dont nous avons les livres, les unes et les autres se révélant plus que complémentaires : une sorte d'expansion et non d'extension. Au fur et à mesure, des séries complètes ont été réunies.

Dès lors la collection commence à se développer à la manière d'un rhizome : telle ou telle publication en appelle une autre et une autre et une autre.

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

La collection comprend aujourd'hui un fonds conséquent consacré à ce mouvement artistique. Publications de John Furnival, Dom Sylvester Houédard, Bob Cobbing, Jiri Valoch, Ferdinand Kriwet, Jonathan Williams, Franz Mon... mais aussi des revues dont *Poor Old Tired Horse* éditée par Ian Hamilton Finlay et *Rot* éditée par Max Bense ; les catalogues des principales expositions «Between Poetry and Painting» (1965 à Londres à l'Institut pour les arts contemporains) et «The arts in Fusion» (1966 à la Tyler School of Art of Temple University de Philadelphie) ainsi que les quatre anthologies qui font date, celles de Stephen Bann, Emmett Williams, Mary Ellen Solt et Maurizio Nannucci.

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

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

Hausmann est pour le moins contre cette forme de poésie, cependant, il accepte de contribuer à diverses revues de poésie concrète ou visuelle : *Rhinozeros* (éditée en Allemagne par les frères Dienst), *Stereo Headphones*, (Nicholas Zurbrugg à Londres), *De Tafelronde* (publiée par Paul de Vree, à Anvers, qui le rencontre à Limoges à la fin des années 1960). Pierre Garnier publie son texte *Les mutations des Langues* dans sa revue *Les lettres*. Dans le numéro 4 de la revue *Form*, éditée par Philip Steadman, Mike Weaver et Stephen Bann, est publié «Manifesto on the Lawfulness of Sound» traduction en Anglais du texte *Manifest von der Gesetzmässigkeit des Lautes* paru en 1923 dans le numéro 4 de la revue «Mecano». En 1959, Daniel Spoerri le sollicite pour un numéro de sa revue *material* (numéro sous forme d'affiche de grand format : 2 m x 2 m. cf. un courrier de Daniel Spoerri à Raoul Hausmann. Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, fonds Raoul Hausmann. Le projet ne verra pas le jour sous cette forme. En 1982, *material 2* sera édité par verlag zweitschrift, d'après une maquette de Raoul Hausmann datée du 23 février 1959). En 1961, le numéro 21 de la revue *Affiche*, éditée à Stuttgart par Klaus Burkhardt titré «für Raoul Hausmann in Limoges anlässlich seines 75. Geburtstages im Juli '61» lui est entièrement consacré (chose étrange cette revue est une revue-affiche quasiment du même format que la revue *futura* éditée par Hansjörg Mayer – à Stuttgart – quelques années plus tard...).

Hausmann est présent dans le livre *Fantastic Architecture* édité par Wolf Vostell et Dick Higgins et publié par The Something Else Press en 1969.

Et bien sûr il y a ce lien avec Henri Chopin qui rencontre Hausmann à Limoges et donne à entendre dans le numéro 26/27 de sa revue OU le seul témoignage de Hausmann lisant ses poèmes. Henri Chopin publie également de Hausmann en 1970 *Sensorialité excentrique* 1968.69.

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

La collection s'est donc enrichie d'un très remarquable fonds «Fluxus» qui comprend les tout premiers imprimés diffusés par Maciunas, les Something Else Newscards et les The Something Else Newsletters, les premières publications de Dick Higgins, *methods & processes* de Benjamin Patterson, *The Monthly Review of the University for Avant-garde Hinduism* de Nam June Paik, la première édition de *BEN DIEU – ART TOTAL – SA REVUE*, des affiches, des catalogues... En tout une centaine de documents.

La collection du Cdla comprend depuis 2011 les archives relatives à une pièce de Claude Rutault AMZ ou le soleil brille pour tout le monde (1986).

S'agissant de la création actuelle il est difficile, vu le nombre de parutions, de s'y retrouver et on ne peut tout acheter. Je suis attentif au travail d'artistes plus jeunes dont les publications peuvent faire écho à celles des «pionniers» du genre : Till Roesken, Jean-Pascal Flavien, Sophie Nyst, Dora García, Lara Almarcegui, entre autres.

Il me semble qu'il faut aussi orienter une telle collection vers des objets «périphériques» au livre d'artiste, sans doute pour donner à

l'histoire de ces publications un regard moins convenu, qui s'éloigne de la doxa qui s'est mise en place depuis quelques années. Mettre et conserver ensemble, «physiquement», dans un même lieu des œuvres imprimées de différentes nature (ce qui n'est pas le cas dans de nombreuses institutions françaises), dont le regroupement permet de donner à comprendre (à voir) une histoire. En cela s'éloigner de l'esprit français qui se plaît à catégoriser ou à hiérarchiser. Offrir une connaissance non étroite de la publication d'artiste telle qu'elle apparaît au début des années 1960. On ne peut, par exemple, apprécier la rupture que représente la revue «OU – Cinquième saison» (puis «OU» tout court) d'Henri Chopin quand elle devient une «revue-disque» en 1965 si l'on ne connaît pas les numéros de la revue «Cinquième saison. Revue de poésie évolutive» (fondée en 1958 par Raymond Syte) tels qu'ils paraissent quand Chopin devient rédacteur en chef cette revue en 1959.

Deux ou trois autres exemples. A l'occasion de la récente exposition «Carolee Schneemann», nous avons pu acquérir une collection complète de la revue *Caterpillar* éditée initialement à New York par Clayton Eshleman entre 1967 et 1973. *Caterpillar* n'est pas une «revue d'artiste» cependant Carolee Schneemann participe à 4 numéros et l'on trouve au fil des livraisons des contributions de : Charles Olson, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Philip Corner, Robert Creeley, Jonathan Williams...

Pour en quelque sorte délier une histoire de la publication d'artiste, j'ai intégré à la collection des livres qui relèvent du genre «livre illustré», ou plus précisément de ce que les anglo-saxons nomment «small press» : deux de ceux édités par Robert Creeley poète Nord-Américain (sous le nom Divers Press au milieu des années 1950), *A Snarling Garland Of Xmas Verses* de lui-même, *Black Rain* de Kitasono Katue, et certains de Jonathan Williams.

Robert Creeley a influencé certains poètes concrets dont Ian Hamilton Finlay. Jonathan Williams qui était impliqué dans ce mouvement cite en exemple le poème *Hi There!* : «For me, the poem was a delight and opened up a new world of possibilities.» [Pour moi ce poème était un enchantement ouvrant un nouveau monde de possibles]. Jonathan Williams (Jargon Society) a publié plusieurs livres de Simon Cutts.

«I was also engaged in developing a collection of artist magazines of the twentieth century. What artists did and said seemed to me essential meat for the collection.» (Clive Philpot à propos de la collection du Moma, in : JAB n° 4, 1995).

Cette collection à une histoire «intime» et je ne suis de fait pas le seul responsable de sa constitution.

Le cdla est un tout et sa collection est au centre de ses activités. J'aimerais signaler ici quelques expositions et publications – des jalons – qui attestent de cette totalité.

The Presence of Landscape. Coracle Press 1975-2000, 2000. Centre culturel Jean-Gagnant, Limoges.

Publication : *The Presence of Landscape. Printed Objects, Books & Cards. Coracle Press 1975-2000*

Hans Waanders *Martins-pêcheurs et travaux apparentés*, 2000. [Cdla], Saint-Yrieix-la-Perche.

Publication : *Hans Waanders Martins-pêcheurs et travaux apparentés*

the eschenau summer press & temporary travelling press publication, 2001. [Cdla], Saint-Yrieix-la-Perche.

Bernard Villers *Day Light*, 2003. Galerie du caue de la Haute-Vienne, Limoges.

Publication : *remorqueur* éd. Catalogue raisonné

Eric Watier *livres*, 2003. Galerie du caue de la Haute-Vienne, Limoges.

lefevre jean claude *[re]exposer*, 2004. Galerie du caue de la Haute-Vienne, Limoges.

herman de vries : *les livres & les publications*, 2005. Cdla, Saint-Yrieix-la-Perche.

Publication : *herman de vries : les livres & les publications. catalogue raisonné*

certain trees. the constructed book, poem and object. 1964-2006. Cdla, Saint-Yrieix-la-Perche.

Publication : *certain trees. the constructed book, poem and object. 1964-2006*

Jean-Jacques Rullier *Ceux qui partent et ceux qui restent*, 2006. Cdla, Saint-Yrieix-la-Perche.

Devonian Press, 2008. Cdla, Saint-Yrieix-la-Perche.

Edmund Kuppel *Le cabinet de Ferdinand von Blumenfeld*, 2008. Cdla, Saint-Yrieix-la-Perche.

Publication : Edmund Kuppel *Voyages et Excursions du Photographe des Bistrots*

Mirtha Dermisache *Libros*, 2008. Cdla, Saint-Yrieix-la-Perche.

Publication : Mirtha Dermisache *libro n° 2 : 1972* (coédition éditions Manglar et Le clou dans le fer)

Hubert Renard *Le bout du monde : une monographie*, 2008. Galerie du caue de la Haute-Vienne, Limoges.

Publication : Hubert Renard *une monographie* (coédition Burozoïque)

Publication 2008 : *lefevre jean claude. publications / éditions 1972-2007* Catalogue raisonné

claude rutault *AMZ ou le soleil brille pour tout le monde*, 2011. Cdla, Saint-Yrieix-la-Perche.

Publication : claude rutault *AMZ ou le soleil brille pour tout le monde*

Paul-Armand Gette ? *Un goût certain pour la publication*, 2012. Cdla, Saint-Yrieix-la-Perche.

Publication : Paul-Armand Gette ? *Un goût certain pour la publication* (coédition Tarabuste)

Carolee Schneemann *livres / publications / textes / documents*, 2013. Cdla, Saint-Yrieix-la-Perche.

Vous l'avez indiqué, si certains livres d'artistes sont d'une qualité éditoriale remarquable (la Something Else Press par exemple), beaucoup sont en revanche des éditions très pauvres (matériellement parlant), qui font souvent mentir cette revendication par Ed Ruscha du « mass-produced product of high order ». On peut alors s'étonner de voir des institutions artistiques collectionner ces productions de peu de chose, avec toutes les problématiques de conservation, mais donc aussi de réification, de fétichisation, de valorisation y compris spéculative, que cela implique, même lorsque ce n'est pas volontaire. En tant que responsable d'une collection de livres d'artistes, avez-vous une position à ce sujet ? Votre politique d'acquisition et de conservation vous a-t-elle mené à vous interroger sur cette sorte de paradoxe qu'il y a à collectionner et patrimonialiser des productions dont ce n'est pas nécessairement la vocation initiale. Ou peut-être est-ce une erreur de penser que ça ne l'est pas ?

Le point de repère qui nous est donné est bien l'intention primordiale de l'artiste, son projet (et l'attention portée à la réalisation de nombre d'imprimés «de peu de chose» indique qu'ils sont à considérer). Lorsqu'en juin 2000 Lefevre Jean Claude est invité à La Napoule pour une «lecture exposition», il «laisse» sur une table quelques exemplaires de feuillets agrafés. Opérant ainsi, il envisage des destinataires. C'est à prendre ou à laisser.

On se doit de collectionner, et montrer ces productions «de peu de chose» justement parce qu'elles sont de peu de chose (jusqu'aux «performance relics» que signale Steven Leiber dans son ouvrage *Extra Art: A Survey of Artists' Ephemera, 1960-1999*). Nous travaillons actuellement à l'édition du catalogue des imprimés de Claude Rutault et à une exposition qui aura lieu au Cdla à partir de juin prochain. Diffusés par l'artiste depuis 1973, ils sont nombreux et de formes variées : simples feuilles, cartons d'invitation et cartes postales, affiches...

Il n'y a dans notre intention ni fétichisme ni réification, il s'agit juste pour nous de donner à voir, de témoigner d'une pensée à l'œuvre. Cependant, il est vrai qu'une forme de réification, se niche parfois dans la façon de montrer ces imprimés. J'ai récemment visité la (passionnante) exposition «*Get Hold of This Space*». La carte de l'art conceptuel au Canada au Centre culturel canadien à Paris. Y étaient montrées les fiches éditées pour la «Projects Class» de David Askevoid au Nova Scotia College of Art & Design de Halifax (1969), encadrées «chic», marie-louise biseautée et tout le toutim. Pourquoi ne pas les montrer pour ce qu'elles sont, simplement posées dans une vitrine ?

Pour tous ces imprimés, il y aurait à voir du côté de l'idée d'archives et de la notion de «primary /secondary information». D'autres que moi s'en chargeront...

L'idée de conservation est compliquée – d'une manière générale – s'agissant de l'art contemporain (et moderne, voir le *Prière de toucher* de Marcel Duchamp – que l'on ne peut plus toucher !).

Je crois qu'il ne faut pas être du côté d'une sorte d'acharnement thérapeutique. Il nous faut juste préserver le temps de durée de vie de l'œuvre : nombreuses sont les œuvres contemporaines qui intègrent cette idée de «fin de vie», de fin «programmée». Deux exemples. Nous avons en collection des journaux ou des publications tirées sur papier journal, dont la magnifique série des *MW magazines* éditée entre 1982 et 1986 à Noordwijk (Pays-Bas) par MW Press – Martina Wagener (dans le numéro 9 sont «reproduits» des dessins de boue de Richard Long). Même préservé à l'abri de la lumière, le papier jaunit, et la couleur s'efface petit à petit. C'est bien ainsi. Pourquoi vouloir retenir l'éphémère, l'enfermer dans un hypothétique éternel ?

Le numéro 25 de «the eschenau summer press», *rosa damascena*, est une chemise-étui empli de boutons de roses séchés. Herman de Vries en a réalisé deux éditions, la première en 1984, la suivante en 1990. La première s'est délitée, la deuxième garde encore de la fraîcheur (dans les deux le parfum persiste). Lors d'expositions les deux sont montrées côte-à-côte.

«Comme tout organisme vivant, les livres se développeront, proliféreront, changeront de couleur et finiront par mourir. [...] Les bibliothèques, les musées, les archives sont des cimetières rêvés pour les livres».

Ulises Carrión, *Other Books* in : *Quant aux livres / On Books*, Genève, Héros-Limite, 1997.

S'agissant de «spéculation», elle ne peut être de notre côté – les collections sont jusqu'à présent en France – inaliénables. Dans tout système économique (du troc au capitalisme) ce qui est rare est cher; il faut juste savoir apprécier les mécanismes qui provoquent la rareté (je peux développer). Nous avons en collection, des publications rares et pas chères – en fait sans prix (à tous les sens du terme)

dont la perte serait un vide que l'on ne pourrait combler, dans la mesure où elles ne font l'objet d'aucun «marché», pour différentes raisons. Trois exemples : les invitations à participer à ses «spatial poems» envoyées par Mieko Shiomi (1965-1975) ; les tracts *exposition* sur diffusés par Jean-François Bergez en 1980-81 ; l'édition du 7 décembre 1996 du «Eindhoven Dagblad» qui contient une double-page de Richard Long (le tirage annoncé est 30.000 exemplaires, le notre nous a été donné par Hans Waanders en 2000). Dans le même ordre d'idée, qui a bien pu penser à l'époque à «mettre de côté» les éditions des 7 au 12 février 1981 du quotidien de Dijon, «Le Bien Public», qui contiennent des interventions de Peter Downsbrough ?

Mais tout n'est pas si simple et idyllique... et la «gratuité» a ses limites.

Pour la biennale de Venise en 2009, Alexandra Mir fait éditer 100 cartes postales à 10.000 exemplaires, diffusées gratuitement dans les «Giardini» (Venezia). A l'époque j'ai pu en glaner très exactement 47. Elles sont en collection pour ce qu'elles sont : des objets gratuits. On peut actuellement – a posteriori, moyennant dans les 2000 euros, se procurer un jeu complet de ces cartes (on peut aussi considérer que 20 euros la carte ce n'est pas très cher...). Je ne cherche plus à les réunir toutes.

(Pour information. On trouve dans les éditions récentes du supplément de fin de semaine du journal *Le Monde*, sous forme de carte blanche donnée à Maurizio Cattelan, des pages en quelques sorte, supplémentaires, de son magazine *Toilet Paper*. Autant je n'ai pas jugé important d'acquérir les numéros de *Toilet Paper*, pas plus que ceux de *Permanent Food* (à tort peut-être), autant il me semble assez juste de mettre en collection (même si l'idée est assez saugrenue) ces numéros du supplément du *Monde*. Les pages de Maurizio Cattelan s'insèrent parfaitement, se glissent sans heurts dans d'autres, celles du supplément pour une fois justement titré *M...*

Là – vraiment – des pages de «peu de chose» entre des pages «de rien».)

«À travers vos réponses, il se dessine une véritable cartographie internationale, dont l'un des points serait donc Saint-Yrieix-La-Perche, commune de 6800 habitants au centre de la France. Eut égard au potentiel décentralisateur des publications d'artistes, on pourrait penser que cette position géographique, quelque peu éloignée des grands centres artistiques, ne pose néanmoins aucun problème. Est-ce le cas ?»

Merci de votre précision quand au nombre d'habitants, parfois j'ai l'impression qu'il y en a moins (la commune est assez étendue, sans doute ceci explique-t-il cela...). Votre question est assez espiègle. Je vais essayer de jouer d'autant d'espièglerie dans ma réponse. Plus sérieusement, votre question appelle des réponses en forme de constats.

Invité en 2012 à deux journées d'études intitulées «Booklive» à la London South bank University, j'avais titré ma communication «From site to (web)site» (développant, pour partie, l'idée que d'un site à l'autre les «murs» sont différents et complémentaires. Un site web est «nulle part», le Cdla est situé, bien ou mal c'est selon...). Je jouais sur le mot «centre» : un centre (des livres d'artistes) au centre de la France, c'est-à-dire au milieu – de rien. Consulter une carte du réseau ferroviaire français est assez révélateur : toutes les lignes nous entourent, nous mettent vraiment «entre parenthèses». J'opposais l'idée de centre à celle de marge (on croit savoir que dans l'œil du cyclone c'est le calme plat), pensant à l'idée du rhizome. Il est patent que, travaillant dans le domaine du livre et de la publication d'artiste, nous travaillons dans les marges. Les publications d'artistes se situent à la marge de l'art, et même si on répète depuis des années qu'elles sont des œuvres à part entière elles restent en marge, loin du centre où tout semble se jouer.

La notion d'éloignement est difficile à apprécier, en quelque sorte «élastique» (nous sommes à trois heures de train de Paris, mais à une heure de Londres – par avion...). Pour ce qui nous concerne, et qui concerne l'objet de notre activité, où sont donc désormais «les grands centres artistiques» ? Ils ne sont plus tout à fait comme il y a quelques (lointaines ?) années nichés à Toronto (Art Metropole), à New York (Printed Matter), à Buenos Aires (Cayc), à Vaduz, Amsterdam, Londres...

Ne nous leurrons pas, le Cdla, de part l'objet de sa collection, reste un ovni – pas plus ni moins à Saint-Yrieix-la-Perche qu'ailleurs. Et, triste constat, la France demeure, pas seulement au niveau «culturel», un abominable pays empreint de jacobinisme : il n'y a définitivement «de bon bec que de Paris».

Il est évident que la pratique – et l'histoire – du livre et des publications d'artistes (notamment les revues) procède d'une dimension décentralisatrice, elle magnifie l'idée de réseau (voir précisément à ce propos les «spatial poems» de Mieko Shiomi déjà évoqués dans mes propos).

Laissons de côté le «mail art» qui me semble de manière trop évidente faire «réseau».

A propos de ses publications diffusées par voie postale (les suites *Dyspepsia Works*, *Blue Books* et *Galileo Works*) Ida Applebroog écrit : «It was a way to decentralize the art system». Tout est dit.

Quand Carolee Schneemann reçoit – à New York – les premières cartes de la série «100 Boots» envoyées par Eleanor Antin depuis la Californie où elle s'est installée (et se sent isolée) elle parle dans un texte de «tribu» dispersée.

Votre question en soulève d'autres liées notamment à l'idée de renom ou de renommée. Il faut ici différencier ce qui relève d'une activité sur place et ce qui relève de sa «médiation» (le mot est galvaudé et je l'emploie ici à dessein). Le Cdla jouit d'une certaine considération, c'est un fait. «Vous connaissez ?» ; «oui bien sûr, c'est très formidable, toutes ces choses en province» ; «vous êtes déjà venu ?» ; «non». C'est ainsi...

Le positionnement par rapport au devenir bibliophilique du livre d'artiste avec la spéculation qui commence à entourer les éditions de la période historique.

Sans doute le mot spéculation ne convient-il pas vraiment dans le contexte que vous évoquez. Parlons plutôt d'une sorte de «flambée des prix», embrasement il me semble circonscrit à certaines publications et plus particulièrement à certains livres d'artistes «photographiques» inclus dans ce que l'on nomme le «livre de photographie» par quelques marchands un peu «filous» (j'ai vu le *Labyrinth* de Richard Long proposé à 200 euros, un comble !...). On en connaît les raisons (je peux développer si vous le souhaitez). De manière un peu taquine, j'ai posté récemment sur le blog du cdla deux pages extraites d'un catalogue d'Art Metropole de 1978. *LA AIR* de Bruce Nauman y est à vendre au prix de 12 dollars et *Babycakes* d'Edward Ruscha à 6 dollars...

Encore faut-il préciser ce que vous entendez par période «historique», période que tout le monde pense définitivement connue, balisée. Mais à mon avis période «historique» qui reste trop circonscrite «géographiquement» à l'Amérique du Nord et à quelques pays de l'Europe de l'Ouest. Quid des productions imprimées des pays dits à l'époque «de l'Est» et de celles d'Amérique du Sud (Argentine, Brésil. Certaines à travers la poésie concrète sont pourtant bien connues).

D'autre part je m'étonne encore, s'agissant d'histoire, d'entendre ou de lire toujours les mêmes propos ou de voir toujours les mêmes images reproduites. L'histoire est parfois bien partielle. Deux exemples simples. Ne sont cités, reproduits, même dans les «bibles» les plus sérieuses que les trois volumes des *Polaroid Portraits* de Richard Hamilton, alors qu'un quatrième est paru depuis belle lurette. Dans ces mêmes ouvrages on trouve le *Flux Paper Events* de George Maciunas de 1976 jamais le *Paper Events* de Marinus Boezem édité par Multi-Art Press en 1970, pourtant étrangement proche de celui de Maciunas. Disons que tout cela n'est que détails...

Le «marché» est bien «fluctuant», quelques exemples : je ne vois pas de «spéculation» sur les livres de Bernard Villers, sur les publications d'Ida Applebroog ni même sur de nombreuses de Ian Hamilton Finlay ! On peut encore trouver les premiers livres d'Allen Ruppersberg à des prix somme toute raisonnables (dans les 200 euros). J'ai pu acquérir il y a maintenant deux ans certains livres de Per Kirkeby, alors proche de Fluxus, datant du milieu des années 1960. Livres acquis pour une somme modeste auprès du marchand londonien Sims Reed qui d'habitude pratique des prix très élevés. La réponse au pourquoi du peu de cherté de ces livres est simple : quasiment personne ne les connaît et personne ne s'y intéresse, ils ne sont pas (encore) dans l'«histoire» à laquelle vous vous référez. (herman de vries – lui – connaissait ces livres de Kirkeby. Interrogé à ce sujet il m'a transmis des photocopies de ceux qui sont dans sa bibliothèque !)

Didier Mathieu, avril 2014.

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

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

isbn 978-2-917768-44-0

http://www.editions-p.com/ep_hors_collection.html