
Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

SANS NIVEAU NI MÈTRE

Gratuit gratuit

RÉDACTEURS

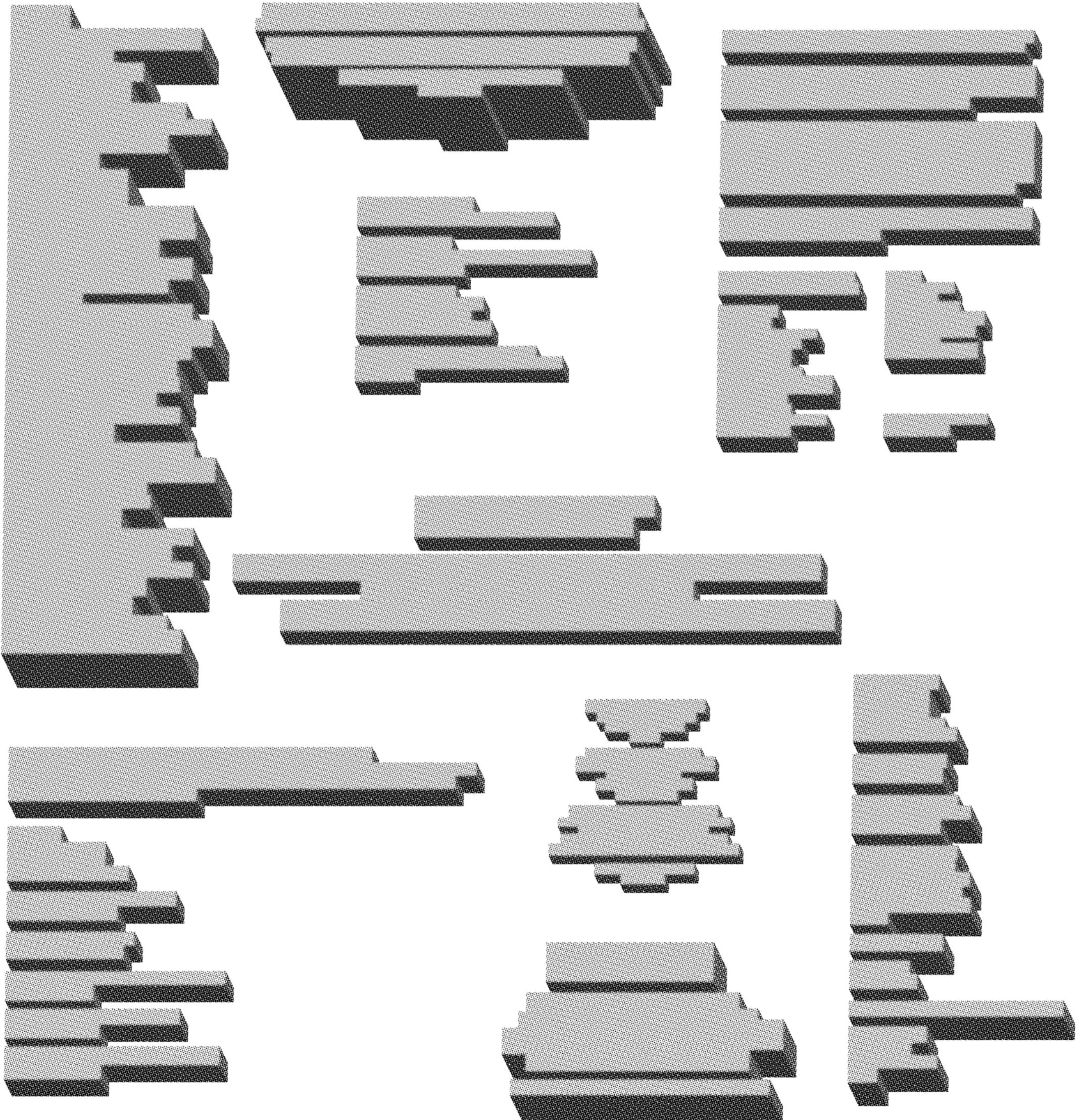
Est une formule de Bruno Di Rosa,
premier concepteur du CLA, reconstruit en
2014 par Sarah Chantrel & Samir Mougas

Julien Nédélec.....
Leszek Brogowski.....
Aurélié Noury.....

15 février / 19 avril 2018

Ours, Colophon, achevé d'imprimer

Numéro 45



我
們
的
目
的
是
建
立
一
個
新
的
中
國

我
們
的
目
的
是
建
立
一
個
新
的
中
國

我
們
的
目
的
是
建
立
一
個
新
的
中
國

我
們
的
目
的
是
建
立
一
個
新
的
中
國

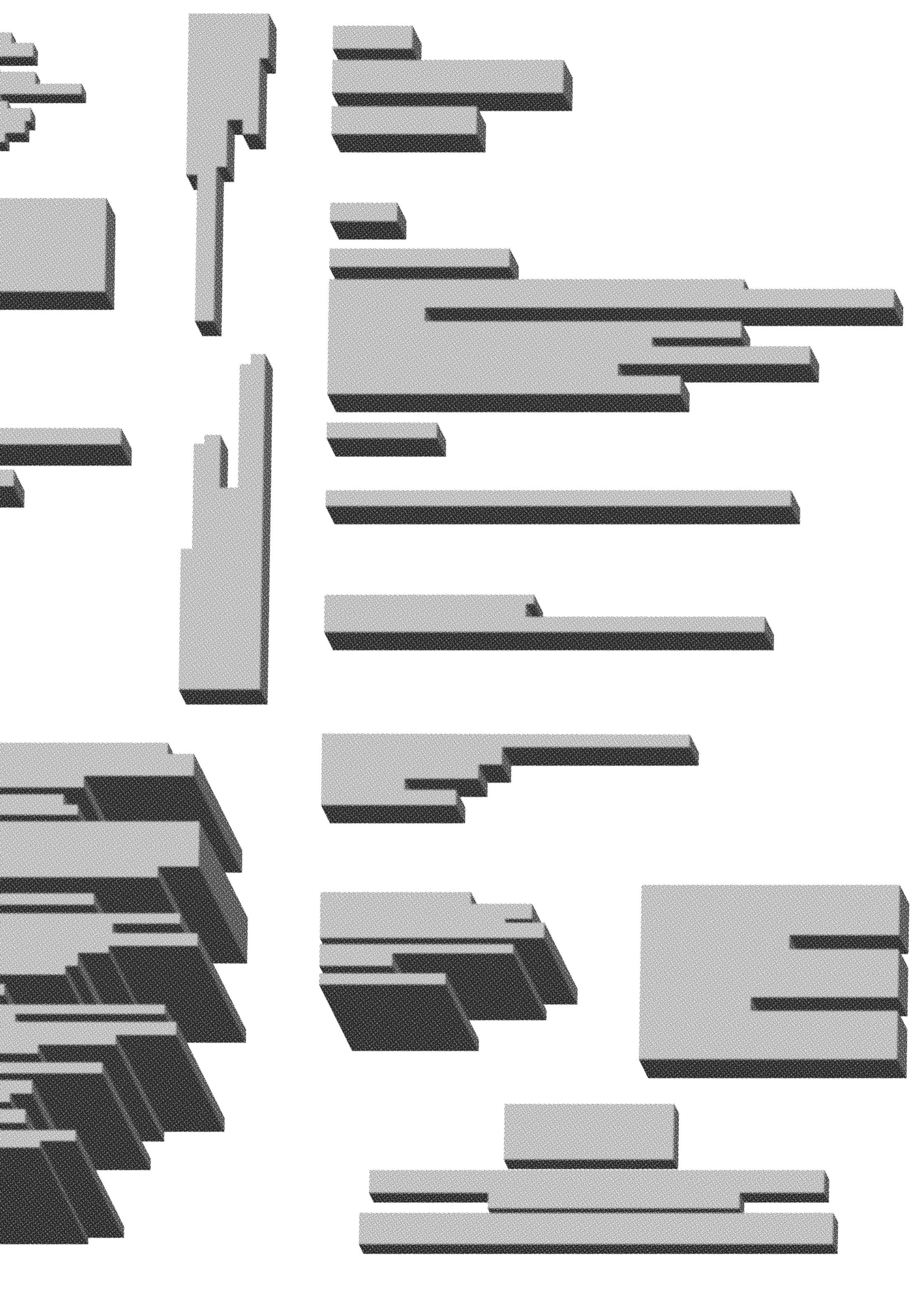
我
們
的
目
的
是
建
立
一
個
新
的
中
國

我
們
的
目
的
是
建
立
一
個
新
的
中
國

我
們
的
目
的
是
建
立
一
個
新
的
中
國

我
們
的
目
的
是
建
立
一
個
新
的
中
國

我
們
的
目
的
是
建
立
一
個
新
的
中
國



Colophon : un livre achevé d'imprimer

Le mot « colophon » vient du grec ancien : c'est un achèvement ou un couronnement, l'ours étant la déclinaison du colophon dans les revues. Popularisé par les humanistes de la Renaissance, il désigne la note finale d'un manuscrit, puis d'un livre imprimé. Le colophon couronnait alors un long processus de fabrication du livre par l'ajout, à la fin de l'ouvrage, de la date, du lieu, du nom de l'éditeur, et parfois d'autres informations, selon les circonstances et la fantaisie du scribe, de l'éditeur ou de l'auteur. Au cours de l'histoire, la spécialisation de la fonction du colophon a fini par passer dans la loi : l'arrêté du 12 janvier 1995 fixe les mentions obligatoires à faire figurer sur les documents imprimés soumis au dépôt légal. L'obligation est ainsi faite à l'éditeur de mentionner le nom de sa maison, ainsi que son adresse, les mêmes informations concernant l'imprimeur, « la date de l'achèvement du tirage », le numéro ISBN, le prix, le mois et l'année du dépôt légal à la BNF, et, enfin, la date de réimpression s'il y a lieu. À la fois moyen de contrôle, procédé de bon sens et outil sur le marché du livre, le colophon s'est formalisé, et on l'appelle désormais « achevé d'imprimer ».

Cette nouvelle appellation évoque un mélange de traditions et de temporalités : non seulement le colophon est l'héritier de celui des anciens manuscrits¹, mais encore, parler d'achèvement de l'impression à l'époque où celle-ci est devenue quasi instantanée renvoie en sourdine à la longue histoire du livre. L'« achevé d'imprimer », expression consacrée, est donc une mémoire langagière de cette histoire, mais aujourd'hui le colophon s'est détaché de la temporalité du livre pour se loger dans sa structure. Le colophon est au livre ce qu'une pièce d'identité est à l'individu. Par rapport au livre d'artiste, le colophon est ce que le cartel est au tableau exposé au musée ; il est donc *comme* le cartel du livre d'artiste, mais ici le colophon est intégré au livre, en faisant partie intégrante de son dispositif. Dès lors qu'on constate sa présence, on sait qu'on a affaire à un livre, c'est-à-dire à un objet d'usage assimilable à la culture du livre. Dès lors qu'on constate sa présence dans un livre d'artiste, on sait que l'artiste cherche délibérément ce mélange des cultures, celle de l'art et celle du livre notamment.

Il serait absurde d'attribuer un numéro ISBN ou une date d'impression à une sculpture adoptant la forme du livre ; pourtant on parle souvent de « livre-objet » là où il s'agit simplement d'une sculpture². C'est, précisément, le colophon, quel qu'il soit, qui est un signe d'appartenance à la famille des livres. Un livre, fut-il d'artiste, qui respecte les obligations du colophon, se dote d'un moyen pour pouvoir être identifié parmi des centaines de milliers de livres publiés chaque année dans le monde entier, et c'est un choix programmatique pour certains artistes. Pour les collectionneurs de livres d'artistes, c'est la possibilité de les chercher réellement tout autour du monde via internet. L'obligation d'imprimer le prix du livre correspond à la loi sur le prix unique, qui protège l'économie du livre du libre marché ; mais personne n'aurait l'idée de fixer ainsi un prix public à une sculpture, car ce serait contraire au fonctionnement du marché de l'art.

Puisque le colophon n'est pas détachable du livre³, l'artiste peut le considérer comme un élément de son œuvre, et l'investir pour préparer ou orienter la relation entre le lecteur et l'œuvre⁴ : y ajouter des informations complémentaires⁵, exprimer ses intentions ou y inscrire un commentaire⁶, considérer le colophon comme le protocole du livre lui-même⁷ ou d'une action à laquelle le livre invite⁸, en constituer le prolongement⁹, etc. L'artiste peut aussi y adjoindre des informations sur l'origine de la conception de son ouvrage¹⁰, sur les conditions de sa publication ou de sa diffusion¹¹, ou, au contraire : utiliser le colophon pour brouiller les cartes en fournissant des renseignements contradictoires, faux ou illisibles¹². Le colophon est donc partie intégrante du livre, sans être l'œuvre proprement dite qu'il constitue ; il appartient à la structure du livre comme un élément autoréflexif, ou, plus exactement, il fait partie de son péri-texte¹³. Encore faut-il qu'il soit lu ainsi, ce qui dépend de l'interaction entre son traitement par l'artiste et la posture critique et interprétative du lecteur.

Il est tellement indissociable du livre et tellement présent dans l'horizon d'attente du lecteur que, lorsqu'on n'en trouve pas (ce qui arrive dans quelques livrets de Félix González-Torres ou dans de nombreuses publications

d'Éric Watier), cela interroge d'emblée le lecteur : est-ce la marque d'une édition clandestine ? est-ce le choix de l'artiste pour induire une signification particulière ? Dans *La Vie de Debord* de Jean-Michel Alberola, tout le colophon est rayé, et on ne devine que « Item », « 2005 », « 240 ex. » ; il s'agit probablement d'une réédition du même titre initialement publié en bibliophilie.

La question qu'il faut poser est de savoir pourquoi les artistes s'intéressent au colophon et décident de jouer avec lui en y intégrant des éléments qui, loin d'être exigés par l'arrêté ou la tradition éditoriale, sont des éléments du projet que le livre est chargé de porter. On peut admettre trois raisons principales qui les y incitent.

Lorsqu'un artiste choisit la forme du livre comme support de son projet, c'est un souci de cohérence qui entraîne le colophon dans le mouvement d'ensemble. Ainsi Roland Topor, qui rature intégralement un livre en 1969¹⁴, applique le même traitement au colophon en le rendant illisible ; le nouveau colophon se trouve sur un bandeau. Tel est aussi le cas de *Mirrors*¹⁵ de Simon Cutts où les informations du colophon, réparties sur les trois dernières pages, sont imprimées en lettre inversées (principe du jeu poético-typographique de ce livre), celles de la dernière page pouvant être restaurées à travers le reflet dans une surface réfléchissante qui couvre les intérieurs de la couverture. Dans *Quandonlit* de Jean-Claude Loublières (Paris, 2002), la phrase « quandonlitonnevoitpasleslettres » est répétée tout au long du livre ; logiquement, cette même typographie particulière, qui élimine les espaces entre les mots, est appliquée au colophon. Celui d'*AAMCO* (Incertain Sens, 2005) est crypté comme le livre entier, et celui de *Nothing Special* de Julien Berthier (JRP Ringier, 2007) est dessiné à la main, comme tout le contenu du livre.

L'autre raison pour laquelle les artistes s'intéressent au colophon peut être identifiée dans le projet même de l'art moderne qui, selon l'idée de Hegel exprimée au tout début du XIX^e siècle, consiste à conquérir toute la réalité quotidienne, c'est-à-dire à mettre en valeur tous ses détails et recoins les moins significatifs (*das Unbedeutendeste* schopenhauerien) pour en faire éclater l'intérêt ou la splendeur. Nous en sommes toujours tributaires, et le colophon fait partie de ces marges : des territoires qui semblent encore à découvrir, et qui attirent l'attention des artistes comme un élément trop souvent ignoré et pourtant potentiellement effervescent : « Ceci est un livre d'artiste à but non lucratif », lit-on par exemple dans *CAMILLE BIDAULT WADDINGTON* de Wynn Dan (AMPG, 2010). C'est la même tendance qui a mis en cause la modalité instauratrice du sens des œuvres : lorsque l'œuvre n'est plus une incarnation de l'idée et que s'est fissurée sa posture majestueuse et sa consistance homogène, c'est par ces porosités que le sens vient à l'œuvre. Ainsi, Riccardo Bolognino publie un livre constitué exclusivement de colophons ; *Extremo Explicit* (2014) se présente comme une suite de poèmes, mais en réalité, il ne fait que reproduire cent colophons prélevés dans des recueils poétiques uruguayens, publiés entre 1913 et 2013 (le terme *explicit* fut l'embryon du colophon ; en absence de structure fonctionnelle du livre, dont le colophon fait partie, on plaçait ce mot à la fin du texte pour signaler que le livre s'arrêtait à cet endroit).

Enfin, les artistes ont recours au colophon pour mettre en œuvre la dimension autoréflexive de leur projet : l'utiliser pour obtenir une mise en abyme, pour renouveler la *parabase* romantique, greffer un commentaire d'artiste à même son œuvre, ou pour susciter une prise de conscience qui accompagne la lecture. Le livre *I am you* d'Ellen Tongzhou Zhao (2006) est tout entier conçu dans cette logique d'autoréflexivité. C'est le livre lui-même qui s'adresse à son lecteur, en le guidant à travers le labyrinthe du processus de sa propre élaboration. Conçu tête-bêche, il commence, d'un côté, par « I am », et, de l'autre, par « You are ». En arrivant vers le milieu du livre, on tombe tantôt sur le vrai colophon (« about me »), tantôt sur un semblant poétique du colophon (« about you »). Le titre du livre, qui réunit ces deux versants (*I am you*), confirme l'hypothèse des deux colophons, l'un, proprement dit, est celui du livre, l'autre, poétique, est la pièce d'identité d'un lecteur potentiel. Tout le livre d'Ellen Zhao peut d'ailleurs être lu comme une sorte de colophon, car il se raconte, en ajoutant informations, commentaires, versions antérieures, second degré, etc., ce qui est la définition du colophon.

Il est en effet parfois difficile de trancher pour savoir ce qui est le colophon proprement dit et ce qui est autre chose : dédicaces, remerciements, liste de crédits, etc. Il est par exemple d'usage d'introduire dans le colophon les remerciements « diplomatiques » : on remercie le directeur du centre d'art, alors qu'il est payé pour travailler avec les artistes, on remercie l'éditeur, alors qu'éditer est sa mission, on remercie une collectivité locale qui finance la publication, alors que ce n'est que l'effet de la politique votée par les élus, si ce n'est pas les remerciements adressés ainsi publiquement à ses proches et intimes. Hubert Renard interroge cette coutume en demandant à des éditeurs amis d'intégrer dans leur colophon la formule passe-partout mais non moins énigmatique : « Remerciements à Hubert pour son soutien sans faille ». Ce geste peut être lu comme un avertissement : depuis le XVI^e siècle, notamment pour tromper les censeurs, les colophons ont été les lieux d'inventions facétieuses d'adresses et de noms d'éditeurs fictifs. Le colophon est un document comme un autre, à lire avec toutes les précautions interprétatives. C'est à ce prix seulement qu'il peut être actualisé, par une lecture appropriée, comme élément structurel et autoréférentiel du livre d'artiste.

1. Lucien Febvre, Henri-Jean Martin, *L'Apparition du livre* (1958), Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1999, p. 122 ; cf. aussi p. 126.
2. Sur le site du Getty Research Institute, la définition reste ambiguë : http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=artist%27s+book&log=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300123016.
3. Sauf quelques exceptions, notamment lorsqu'il est imprimé sur un bandeau (Laurent Marissal, *Pinxit*, Incertain Sens, 2005), sur un sticker (Mirtha Dermisache, *Libro n°8*, xul ; mobil-home ; Manglar, 2003) ou sur un marque-page (Éric Watier, *Yes Oui*, Monotone Press, 2010).
4. Dans le colophon des *Insectes bibliophages* (Le Bas parleur, 2012), Marie Sochor remercie la Société Entomologique de France et son bibliothécaire, Jean Raingeard, « qui a vérifié la conformité scientifique des noms (ou taxons) des insectes bibliophages et a aidé aux prélèvements des visuels ». Ainsi indique-t-elle aux lecteurs l'entrelacement de logiques différentes : présentation sous une forme de l'art de connaissances scientifiques valides, sélectionnées du point de vue de la pratique de la bibliothèque et inscrites dans la culture livresque.
5. Par exemple, la courbe des abonnés à la revue *OXO* de Pascal Le Coq, et le rappel *ad hominem* des abonnements arrivant à leur terme.
6. Dans *Écrit pour la gloire à force de tourner en rond et d'être jaloux* de Ben (Nice, 1970), le colophon de ce classeur conclut : « Cette signature est une marque de prétention qu'il faut effacer ».
7. Le colophon des *Collections* de Claude Rutault (Paris, 1979) cadre la réalisation des protocoles picturaux contenu dans le livre : « les projets ne peuvent être présentés sous une autre forme », « aucun droit réservé », « tirage : autant que nécessaire ».
8. Imprimé sur la quatrième de couverture du célèbre livre de Robert Filliou, *Enseigner et Apprendre, Arts vivants*, le colophon précise : « Ceci est un multilivre. Des espaces d'écriture sont mis à la disposition du lecteur. D'autres versions comprendront les compléments et modifications suggérés par les lecteurs coauteurs » (Lebeer Hossmann, 1998).
9. Dans le leporello *8 old Irish apples* d'Erica Van Horn et Simon Cutts (Tipperary, Coracle press, 2008), le colophon comporte des informations, non moins poétiques que les noms de ces espèces, sur les endroits où l'on trouve les huit variétés de pommes écossaises : « Bloody Buther was first found in Co. Kilkenny and Co. Offaly, Eight squares in Co. Monaghan. Green Chisel is from Co. Donegal, and Sheep's Snout from Co. Westmeath. Mother of Household grows in Co. Tipperary and Cabbage Stalk is from Co. Cavan. No Surrender is found in Co. Antrim », etc.
10. « Ce manuscrit a été écrit par l'artiste en 2000 », lit-on dans le colophon de *Many* de Peter Downsbrough (Frac Bourgogne, 2004), l'utilisation de tels termes pour qualifier la démarche très plastique de l'artiste étant à souligner.
11. Le colophon de la réédition de *Now* (Incertain Sens, 2010) de Peter Downsbrough, raconte l'histoire de sa première édition sous le régime militaire en Pologne en 1986 : tirage en 50 exemplaires à usage interne de l'Académie des beaux-arts de Łódź, dont seuls trois ont été réservés à la diffusion.
12. Dans la *Monographie* d'Hubert Renard (Burozoïque ; CDLA, 2009), on ne compte pas moins de trois colophons ; c'est le premier, à la page 2, qui est le vrai colophon de ce livre d'artiste, mais pour arriver à ce constat, il faut que le lecteur mène sa petite enquête en lisant le catalogue d'exposition qu'il est par ailleurs à un autre niveau de lecture. Le colophon de *Stock-Shots* d'Ultralab (Burozoïque, 1999) apporte toutes les informations en mode négatif ; celui de *The Perfect Magazine* est imprimé en blanc sur blanc (Mathieu Copeland, 2003).
13. Voir Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2016, notamment le chap. 6 : « L'identité du livre : titre, colophon, typographie, etc. ».
14. *Souvenir* (1971), Amsterdam, Uitgeverij de Harmonie, 1975.
15. *Mirrors*, Tipperary, Coracle Press, 1984.