

Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

SANS NIVEAU NI MÈTRE

Gratuit gratuit

RÉDACTEURS

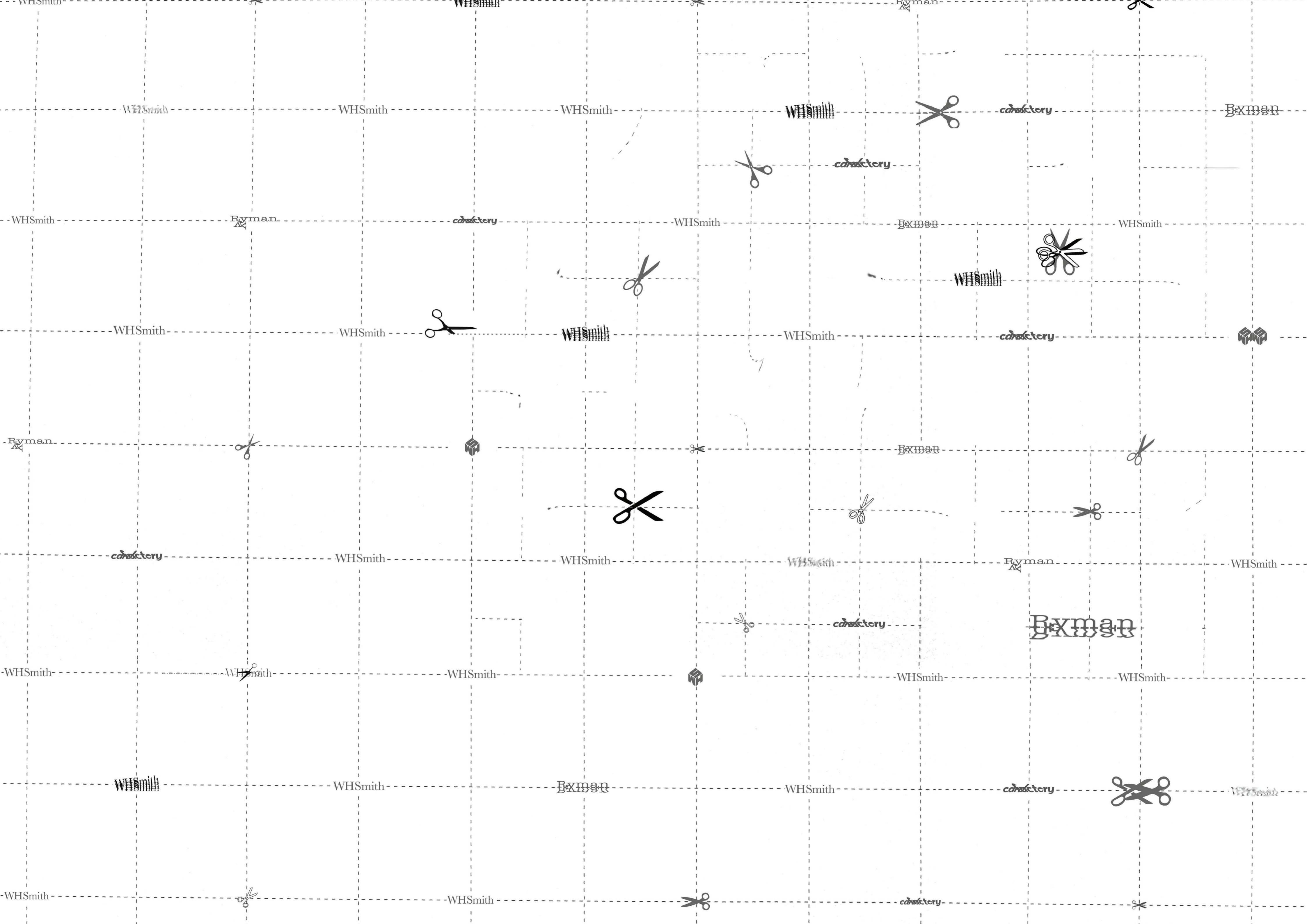
Est une formule de Bruno Di Rosa,
premier concepteur du CLA, reconstruit en
2014 par Sarah Chantrel & Samir Mougas

Sara MacKillop.....
Marie Boivent.....
Aurélie Noury.....

7 octobre / 16 décembre 2021

FINS PROGRAMMÉES

Numéro 58



« Prière de compléter, prière de détruire... »

PARLANT, entre autres, de sa sculpture *Objet à détruire*, Man Ray déclare en 1966 : « Je ne prévoyais guère, lorsque je fis des objets inutiles aux titres utiles [...] que d'autres prendraient ces titres à la lettre¹. » Le titre « *Objet à détruire* » n'est en effet pas dénué d'équivocité et peut être interprété comme une consigne invitant à braver tous les interdits entourant les œuvres. Et le fait est que l'incitation a d'une certaine manière été entendue – ce que semble déplorer Man Ray –, l'objet ayant été détruit à plusieurs reprises et dans différentes circonstances². L'artiste fait-il preuve par cette déclaration de fausse naïveté ? Patrick de Haas en semble convaincu, lorsqu'il écrit : « Man Ray produit des objets de défi. Il cherche une relation active avec le spectateur, à l'opposé, dans son esprit, d'une attitude qui le rendrait simplement admiratif ou contemplatif, mais loin aussi d'une relation qui serait apaisée par sa participation, réelle ou simulée, et qui supposerait un commun accord sur les règles du jeu à respecter³. »

L'assemblage de Man Ray, rencontre d'un métronome avec la photographie découpée d'un œil de femme, a été conçu en 1923, dans un contexte artistique totalement différent de celui d'aujourd'hui. La question de la participation du spectateur sous forme d'intervention directe sur l'œuvre, à manipuler, à modifier, sinon à détruire, est depuis la fin des années 1960 devenue un lieu commun de l'art. Nul ne saurait à présent être surpris – ou ne pourrait prétendre l'être – qu'un tel titre soit suivi d'effets, tant le principe de l'interaction est acquis pour l'amateur d'art contemporain. Ainsi Dora García, reprenant le titre provocateur « *Steal this book* » du militant anarchiste Abbie Hoffman⁴, ne peut ignorer le fait que le spectateur est susceptible de relever le défi. Il en va de même pour David Horvitz : la couverture de l'un de ses livres, décliné en plusieurs langues et éditions, non seulement semble inciter le passant à « vole[r] le livre quand le soleil se lève à l'horizon », mais l'objet même du manuel – dont le vrai titre est *Comment voler des livres* – lui suggère plus de quatre-vingts méthodes plus ou moins rocambolesques pour y parvenir⁵. Comme chez Man Ray, le principe de la participation ne repose pas dans ces deux exemples sur une relation sereine entre l'œuvre et le spectateur invité à une manipulation qui, en quelque sorte, irait de soi. Les règles du jeu y sont tout aussi troubles, d'autant que ce ne sont plus simplement les codes de conduite au sein du musée ou de la galerie qu'il s'agit d'interroger – eux-mêmes flous, fluctuants et fréquemment mis à l'épreuve par les artistes –, mais également le rapport à la loi, le spectateur étant éventuellement incité à commettre un acte illégal.

« Avec un marteau, visez bien et essayez de détruire l'ensemble d'un seul coup⁶ ». Si la relation n'est pas nécessairement plus tempérée, l'ambiguïté a au moins le mérite d'être levée lorsque Man Ray délivre cette consigne, à appliquer sur une deuxième version du même dispositif. Intitulé cette fois *Object of destruction*, le spectateur est invité à réaliser lui-même l'assemblage qu'il s'agit de démolir, en suivant un mode d'emploi détaillé, étape par étape. Par cette proposition, publiée en 1932 dans un numéro spécial « surréalisme » de la revue *This Quarter*, Man Ray anticipe ainsi le principe de l'œuvre « do it yourself⁷ » ou de l'art « instructionnalisé⁸ », pour reprendre le néologisme de Yoko Ono. Ce principe, revenant à déléguer au spectateur la réalisation de tout ou partie de l'œuvre, connaît un développement sans précédent dans les années 1960. Par sa « fin programmée », le protocole de Man Ray annonce en outre l'importance que va prendre le « paradigme performatif⁹ » dans son association à la publication et au principe de la partition, entendue dans son acception large et non pas exclusivement musicale.

La principale raison de l'étonnement de Man Ray est finalement sans doute que « d'autres » aient pu « prendre ces titres à la lettre » : par ce « d'autres », l'artiste laisse entendre qu'il se réservait ce droit de destruction, éventuellement accordé à autrui dès lors que celui-ci réalise lui-même l'objet. Il est vrai que le verbe à l'infinitif de la première version n'indique en rien que c'est au spectateur de mener l'action. Éric Watier le rappelle : « Grâce au code de la Propriété littéraire et artistique, l'artiste a un droit de propriété absolu sur son travail.

Il peut le vendre, le donner ou même le détruire. Il est *le seul* à avoir ce droit de destruction. Du coup, il n'est jamais le vandale de son propre travail¹⁰. » Le texte ne le précise pas, mais on peut supposer que l'artiste peut déléguer et confier à un autre le soin de modifier ou détruire ledit travail, auquel cas ce dernier partage ce droit de destruction, passant en quelque sorte du statut de « vandale » à celui de « collaborateur¹¹ ». Sa responsabilité, voire ses devoirs envers l'artiste et l'œuvre n'en sont pas moins mis à l'épreuve.

Qu'ils se matérialisent sous la forme de livres, d'affiches, de cartes, de tracts ou d'interventions dans des magazines, de tels protocoles, consignes ou modes d'emploi déléguant tout ou partie de la réalisation d'une œuvre sont généralement imprimés. Ces éditions, qui constituent souvent la seule trace tangible et matérielle de la proposition artistique, entrent pour certaines de plein droit dans la famille des publications d'artistes, où elles s'imposent comme une catégorie spécifique, mais significative. Parmi elles, les publications invitant à utiliser le support lui-même constituent un cas particulier : l'imprimé n'est plus seulement là pour assurer une médiation – la transmission des informations nécessaires à la réalisation de l'œuvre, comme avec la proposition de Man Ray dans *This Quarter* – mais est aussi ce qui permet, matériellement parlant, de la réaliser. L'édition sert alors en quelque sorte d'interface à deux niveaux : elle assure le lien entre l'artiste et le lecteur, mais aussi entre la partition ou l'incitation écrite et la forme achevée de la pièce.

À l'instar de la carte postale percée de Yoko Ono, sur laquelle se trouve l'inscription « A hole to see the sky through » (un trou pour voir le ciel) (1971), il peut s'agir d'une simple invitation à la manipulation, n'impliquant aucune modification du support, et n'ayant d'autre finalité que de mener une expérience, autant de fois que souhaité. Mais dans nombre de cas, le lecteur est incité à intervenir directement sur l'imprimé, qui précisément porte les instructions et/ou offre le cadre qui permet de les mettre en œuvre : ainsi des pratiques ludiques telles que le coloriage ou les points numérotés à relier, ou encore des documents de type administratifs tels que des formulaires à compléter ou à cocher – objets de reprise et de détournement par nombre d'artistes¹². Ces projets invitent à une modification du support et, en l'occurrence, de la proposition artistique, qui porte en puissance une autre version, qu'elle soit « bien faite, mal faite » ou « pas faite »... L'intervention du spectateur, qui dans d'autres circonstances a pu être qualifiée d'« iconoclasme additif¹³ » fait ici pleinement partie du projet. Mais le papier se prête à bien d'autres manipulations ne requérant aucun savoir-faire ou outil particulier : plier, découper, froisser, coller, déchirer, brûler ou encore effeuiller si l'on considère l'ensemble de feuilles reliées qui forme l'opuscule. Autant d'actions que n'importe qui peut accomplir.

Même si elles relèvent de différents registres et/ou sont susceptibles d'être le lieu d'opérations diverses et de transformations d'intensités variables, toutes les publications réunies dans l'exposition « Fins programmées » invitent ou semblent inviter le lecteur à intervenir sur le support lui-même. À chaque fois, suivre les préconisations explicites ou appliquer les incitations implicites, entraîne une modification de l'œuvre dans sa forme originelle, où précisément est indiquée ou suggérée la chose à faire. Cette dernière accompagne des projets de natures différentes, allant de l'acte gratuit, ludique, symbolique ou politique à la construction d'une nouvelle pièce, en passant par la participation à une œuvre collaborative. Mais là encore, pour reprendre les termes de Patrick de Haas, la relation à la participation et à l'objet s'y trouve plus ou moins apaisée, et les règles du jeu, leurs motivations et leurs conséquences n'y sont pas toujours expliquées. Dans tous les cas, l'intervention consiste rarement en un simple processus d'achèvement d'une œuvre, en attente d'être transformée selon un plan clairement établi.

La participation escomptée n'est pas toujours énoncée clairement ou, comme avec *l'Objet à détruire* de Man Ray, un doute sur les attentes de l'artiste peut persister : si le mode impératif ou le registre de la partition (textuelle) indiquent en principe explicitement l'action à mener, d'autres formes d'incitation s'avèrent plus ambiguës. Ainsi, les verbes à l'infinitif, mais aussi les pictogrammes ou les modes d'emploi graphiques,

de même que les supports préparés – prédécoupés, préencollés – peuvent prêter à confusion : font-ils office d'exhortation ou interviennent-ils comme simples titres, tracés ou motifs ? Dans la contribution de Ben Patterson à la revue *Décollage* (1962)¹⁴ ou encore dans le livre prédécoupé en pointillés *Dar é Dar* (2015) d'Éric Watier¹⁵, aucune instruction ne nous dit s'il faut tirer parti du dispositif matériel et littéralement « mettre en pièces » les pages qui composent les publications. D'un côté, ce dernier apparaît comme une forte incitation. De l'autre, la séparation ou les découpes qu'il permet ne semblent pas se justifier par rapport aux imprimés, le texte et les images qui s'y trouvent se superposant aux perforations. Se prêter au jeu en suivant les pointillés risque alors d'entraîner une destruction prématurée, rendant la consultation impraticable et la lecture impossible.

L'ambiguïté de l'action à mener est d'ailleurs souvent entretenue à dessein par les artistes, où l'usage commun se trouve mis en tension avec les particularités de l'édition. Couper les feuillets non massicotés d'un ouvrage, sans en mesurer les effets, peut ainsi modifier en profondeur le projet. Le sens des livres non rognés *Mallarmé 1897* de Bernard Villers (1989), ou encore *Sometexts: Encoding and Decoding by Secrets Messages and Signs* de Maurizio Nannucci (1982) changent par exemple du tout au tout si les pages sont séparées¹⁶. Dans d'autres cas pourtant, ne pas se résoudre à utiliser le coupe-papier peut faire passer le lecteur à côté d'une partie de l'œuvre ou en compromettre l'accès.

Le principe de modification ou de destruction est parfois inhérent aux formats et dispositifs empruntés : c'est par exemple le cas de certains calendriers créés par des artistes. Associé à un usage privé, le calendrier est un support que l'on est supposé annoter, voire, pour le cas des éphémérides, effeuiller – et donc détruire, jour après jour. En reprenant ce principe, les artistes acceptent, sinon espèrent, que leurs éditions subiront le même traitement (mais acceptera-t-on d'« abîmer » l'édition en l'utilisant ?) Dans d'autres cas, les artistes s'ingénient à glisser des grains de sables dans les rouages bien rodés du dispositif, amenant finalement le possesseur à se demander si l'utilisation de l'objet, qui semble pourtant conçu dans ce but, fait bien partie des attendus. Ainsi de l'imposant bloc éphéméride de Patrick Sarmiento, dont les pages à arracher débutent logiquement par des chiffres (1, puis 2, puis 3...). Mais à mesure que l'on retire les feuillets, l'édition prend ses distances par rapport au décompte du temps, fonction première du calendrier : l'artiste substitue divers aphorismes aux chiffres et glisse toutes sortes de perturbations qui finissent par bouleverser le rythme régulier de l'effeuillement, jusqu'à en remettre en cause le principe même¹⁷. Le calendrier de Sara MacKillop présente quant à lui une page par mois, et à chaque jour correspond un numéro prédécoupé, comme un ticket de tombola ou de vestiaire, pouvant être retiré à mesure que le temps passe. Mais là aussi, un examen plus attentif permet de constater que détacher les « tickets » revient à détruire l'édition de façon prématurée¹⁸.

Ce n'est pas nécessairement parce qu'une incitation est claire que les modalités de la participation et ses enjeux le sont. L'action que l'on est invité à mener peut sembler par trop radicale, les motivations obscures ou la réalisation impossible. Marinus Boezem précise bien ce que nous apportera la mise à feu de sa carte postale par sa mention « If you'd like to see this photo in colors, burn it » (si vous voulez voir cette photo en couleur, brûlez-la) (1969)¹⁹ : il nous permet de trancher en toute connaissance de cause quant à la nécessité de respecter ou non la préconisation, au détriment de la conservation de l'exemplaire de l'édition en notre possession. Froisser une page de journal, celle qui suggère de le faire, a clairement pour ambition chez Christian Marclay une expérience plurisensorielle, incluant dimensions tactiles et sonores²⁰. Même André Cadere, dans le tract pourtant déroutant qu'il nous invite à jeter une fois lu²¹, laisse percevoir les enjeux d'un tel geste : c'est en quelque sorte la seule façon d'évaluer ce qui nous reste de sa lecture, et de mesurer « la limite de [n]otre pouvoir ». Mais les motivations ne sont pas toujours aussi clairement exposées. Les cinquante-huit propositions pour une page que présente Ben Vautier dans *V TRE n°7* (1966), consistant à malmener la page en question de toutes les façons possibles – et incidemment, les autres contributions contenues dans le journal –, ne trouvent aucune justification autre que l'acte lui-même. Face à

certaines consignes, on peut parfois se demander, non sans raison, si leur exécution est la condition *sine qua non* de la réalisation de l'œuvre, ou si l'on a affaire à une simple provocation, voire à une antiphrase, une métaphore ou tout autre figure de style, qui la rend accessoire sinon finalement indésirable.

Ainsi, à moins d'adhérer à la position radicale de Ben Vautier pour qui « la destruction de tout art est aussi de l'art²² », la question de la destruction – quand cela va jusque là – devient affaire de point de vue. On peut de fait considérer qu'elle est nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre, qui n'existe pas sans cette intervention : modifie-t-on, dégrade-t-on ou détruit-on le travail en l'attaquant matériellement ou en se refusant à le faire ? Yoko Ono invite à brûler après lecture son livre de partitions textuelles *Grapefruit* (1964/1970)²³ : à quelles fins, en quoi cette action participe-t-elle du projet ? La suggestion est-elle symbolique ou s'agit-il d'une injonction, censée être suivie d'effets ?

Éric Watier, indique quant à lui clairement en couverture de l'un de ses livres²⁴ paru en 2012 : « Pour terminer la fabrication de ce livre, vous devez arracher la couverture. Merci. » Aucune ambiguïté n'est laissée sur l'opération à effectuer, nécessaire aux yeux de l'artiste²⁵. Et pourtant, tout le monde se résoudra-t-il à traiter ainsi le livre – en tant qu'objet culturel doté d'une valeur affective et œuvre d'art à part entière – qu'il vient tout juste d'acquérir ? Ne pourrait-on pas estimer qu'il ne s'agit pas d'une demande, mais seulement du titre du livre ? Et si la couverture disparaît, comment justifier son absence, puisque la consigne même qui l'explique a disparu ? Dans le cas où l'injonction relève de l'impossible, comme par exemple avec la célèbre boîte d'allumettes « Total Art » de Ben Vautier (1964)²⁶, qui incite à brûler toutes les institutions culturelles et artistiques – avant de détruire ladite boîte –, où se situe l'œuvre ? Est-elle vouée à rester éternellement inachevée, faut-il adapter la proposition en fonction de ses moyens ou peut-on considérer que la seule énonciation de l'idée suffit ? La question se pose dans les mêmes termes pour d'autres propositions qui, si elles ne sont pas impossibles dans les faits, sollicitent de la part du spectateur un engagement tel (démessuré mais aussi parfois absurde) qu'il est fort probable que l'incitation ne sera pas suivie d'effets. Sans doute peut-on considérer qu'il en va ainsi pour les innombrables « confettis à découper » que Vincent Carlier fait imprimer sur la couverture du n° 17 du magazine gratuit *Hors d'œuvre* (2012)²⁷.

D'innocentes consignes, simples en apparence, peuvent ainsi être la source d'un dilemme pour le lecteur invité à les exécuter. D'abord, pour savoir si les propositions sont à prendre au pied de la lettre. Ensuite, parce qu'une fois les préconisations suivies, aucun repentir ou retour en arrière n'est généralement faisable : contrairement au principe même de la partition qui peut être répétée à l'envi, une seule activation (par copie disponible) est bien souvent possible. La radicalité du geste, la décision que le lecteur devra prendre – soit conserver l'édition dans son état d'origine ou intervenir dessus – porte bien sûr plus ou moins à conséquence selon l'objet impliqué : on s'« attaquera » plus volontiers à un tract, à une page d'un journal à grand tirage, ou même à une simple carte postale, qu'à une édition reliée... Le type d'intervention attendue, mais aussi la disponibilité (sa « rareté »), le coût d'acquisition de l'édition, pèseront également sur la décision. Si l'action a pour conséquence l'altération ou la disparition – immédiate ou progressive – de tout ou partie du support, plusieurs questions se posent : que reste-t-il de l'œuvre, comment garder la trace de son existence ? Bien sûr, ces interrogations participent des réflexions qui animent les artistes, au-delà de leur dimension transgressive et du caractère potentiellement ludique, jouissif, cathartique ou spectaculaire de l'acte qui mène à la transformation et/ou à la destruction. Mais quels que soient leurs enjeux, ces propositions ou injonctions mettent sans y paraître, et souvent sur

le mode de la farce ou du jeu, le lecteur face à ses responsabilités. Quand bien même le caractère multiple et reproductible des œuvres imprimées permet d'explorer des modalités d'intervention prêtant moins à conséquence – et c'est justement pour cette raison qu'elles se sont imposées comme le support idoine de ces expérimentations participatives –, de telles propositions amènent irrémédiablement le spectateur ou le lecteur à considérer sa définition de l'œuvre, son rapport à l'objet et à sa conservation. Dans un même mouvement, avec des moyens simples et des dispositifs modestes, sinon fragiles ou éphémères, de tels projets permettent de réévaluer le concept d'œuvre « interactive » et remettent en question les enjeux de l'art participatif dont elles dévoient ou du moins perturbent les codes et attendus.

Bien sûr, exposer ces éditions relève du paradoxe ou en tout cas met en exergue le statut incertain de ces objets : si on peut les voir, tels qu'ils ont été conçus, c'est bien souvent que le processus est resté inachevé. Présentées sous vitrine, ces publications changent de régime : objets de collection, elles ont pour certaines perdu leur raison d'être en tant que supports d'activation et la participation du spectateur n'intervient plus que sur le mode de la projection²⁸. Mais d'un autre côté, ces imprimés portent toujours en eux la possibilité d'une mise en œuvre qui, peut-être, adviendra le moment venu. Une telle exposition permet alors de mettre en évidence la part d'incertitude qui demeure quant au devenir de ces imprimés et à leur « fin programmée ».

Marie Boivent

1. Man Ray, « Je n'ai jamais peint un tableau récent », in *Ce que je suis et autres textes*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 52 (d'après le texte original issu du catalogue *I Have Never Painted a Recent Picture* publié à l'occasion de la rétrospective « Man Ray », Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1966.)
2. Man Ray résume ainsi : « le métronome à l'œil oscillant, l'*Objet à détruire*, fut détruit par des esprits simplistes. » (*Ibid.*). De nombreux auteurs ont relaté l'histoire de ce projet et de ses différentes déclinaisons : voir notamment Carolyn Christov-Bakargiev, « On the Destruction of Art – or Conflict and Art, or Trauma and the Art of Healing », in cat. *The Book of Books: DOCUMENTA (13)*, vol. 1, Cassel, dOCUMENTA 13, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 284-285 ; Patrick de Haas, « Objet à détruire ? », in Miguel Egaña (dir.), *Du vandalisme*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 109-119 ; Dario Gamboni, *La Destruction de l'art : iconoclasm et vandalisme depuis la Révolution française*, trad. E. Beauseigneur, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 405-409.
3. Patrick de Haas, « Objet à détruire ? », *loc. cit.*, p. 110.
4. Abbie Hoffman, *Steal this book*, New York, Pirate Editions, 1971 ; Dora García, *Steal this book*, Paris, Paraguay Press, 2009.
5. David Horvitz, *Comment voler des livres*, Paris, Yvon Lambert, 2016 (pour la version française). La découverte du reste du livre et de son organisation laisse apparaître qu'il ne s'agit finalement pas tant d'une injonction que d'une méthode. L'ambiguïté est, quoi qu'il en soit, volontairement entretenue par l'artiste qui choisit de commencer le livre dès la couverture et de placer le titre en quatrième de couverture (à côté du prix, écrit en gros caractères).
6. Man Ray, « Object of destruction », *This Quarter*, vol. 5, n°1, septembre 1932, p. 55 (je traduis).
7. À ce sujet voir notamment Anna Dezeuze (ed.), *The "do-it-yourself" artwork. Participation from Fluxus to new media*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2010.
8. « I think painting can be instructionalized ». Yoko Ono, « Letter to Ivan Karp, Jan. 4, 1965 », in *Grapefruit, A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*, New York, Simon & Schuster, 2000, n.p. (lettre traduite et reproduite in *John Mékas présente FluxFriends*, Paris, Centre Pompidou, 2002, p. 68).
9. Voir Lionel Bovier, « Le paradigme performatif », in *Across/Art/Suisse/1975-2000*, Milan, Skira, 2001, p. 37-61.
10. Éric Watier, « Je ne suis pas un vandale », in Miguel Egaña (dir.), *Du vandalisme*, *op. cit.*, p. 203.
11. Cette possibilité est à peine évoquée par Dario Gamboni dans sa passionnante étude sur la destruction de l'art ; l'historien signale seulement que « les œuvres d'art sont rarement conçues pour être endommagées ou détruites, même si elles le sont parfois » (Dario Gamboni, *La Destruction de l'art*, *op. cit.*, p. 15). Un seul exemple de destruction déléguée, appartenant au champ du design d'objet, est donné dans un autre texte de Gamboni (« Sixty Years of Ambivalence », in *Damage Control, Art and Destruction since 1950*, Washington DC, Hirshhorn Museum and Sculpture garden ; New York, DeMonico Books-Prestel, 2013, p. 202). Si le principe de l'art « auto-destructif »

associé aux figures tutélaires Gustav Metzger ou Jean Tinguely est très souvent cité, la plupart des études consacrées au sujet depuis une vingtaine d'années ignorent ce cas de figure.

12. Sur le coloriage, voir le vertigineux inventaire « Coloring tour » de Jean-Jacques Dumont [https://www.colouring-tour.org].

13. Stacy Boldrick, « Art transformed. Matter and translation in contemporary art », in Tabita Barber, Stacy Boldrick (eds.), *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm*, Londres, Tate, 1999, p. 163. Cette expression est utilisée en référence à des modifications du type de celles opérées par les frères Jake et Dinos Chapman sur des gravures originales de Goya (notamment la série *Les Désastres de la guerre*, 1810-1815, devenue *Insult to Injury*, 2003, après intervention graphique des deux artistes). Mais on pourrait également qualifier ainsi le scandale relayé par de nombreux quotidiens et journaux grand public autour de l'une des « Reading-Work-Piece » d'Arthur Köpcke (1965) : l'œuvre, intégrant une grille de mots croisés, a en effet été complétée en 2016 par une visiteuse du Neues Museum de Nuremberg, alors qu'aucune participation n'était souhaitée, et ce malgré la mention manuscrite la surplombant : « Insert words so it suits » (insérez les mots qui conviennent).

14. Benjamin Patterson, « Methods & Processes », *Décollage*, n° 1 : « Bulletin aktueller Ideen », juin 1962.

15. Éric Watier, *Dar é Dar*, São Paulo, Par(ent)esis, 2015.

16. Bernard Villers, *Mallarmé 1897*, Bruxelles, Éditions du Remorqueur, 1989 et Maurizio Namucci, *Sometexts: Encoding and Decoding by Secret Messages and Signs*, Francfort, Frankfurter Kunstverein, 1982. Sur le livre de Villers, voir Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2016, p. 280-281.

17. Patrick Sarmiento, *365*, Chicago, autoédité, 2013 (éphéméride [365 pages]).

18. Sara MacKillop, *Calendar*, Londres, autoédité, 2010 [12 pages]. Sur les calendriers d'artistes voir Marie Boivent (dir.), cat. *Please, Save the Date!*, Rennes, Lendroit Éditions, 2018.

19. Marinus Boezem, *If you'd like to see this photo in colors, burn it*, carte postale, Gorinchem, autoédité, [1969].

20. Christian Marclay, [sans titre] (1995), insert, in *Der Standard*, 26 avril 1996 et 28 avril 1996 : « Arrache cette page soigneusement en écoutant bien ; tends l'oreille et froisse cette page pour en faire une boulette de papier. Tu peux reproduire ces sons en recommençant avec d'autres pages. Conserve les boulettes de papier et jette le journal. » (Je traduis).

21. André Cadere, [sans titre], tract, Belgrade, Galerie des Locataires, [1973] : « Le papier sur lequel est imprimé ce texte est à jeter. Le texte, quant à lui, est à oublier. Cependant il reste le fait que vous avez lu ce texte, vu ce papier. Vous ne pouvez rien attendre de cela, cela ne vous apporte rien et, ne dépendant en rien de vous, cela marque la limite de votre pouvoir. »

22. Ben Vautier, « The destruction of all art is art too. Please, tear this up » (1963), in *Sans titre [Total Art Theatre]*, [Nice], autoédité, [1966]. Cette proposition de Ben Vautier pourrait être rapprochée de W. J. T. Mitchell qui rappelle que les stratégies iconoclastes sont partie intégrante d'une stratégie médiatique consciemment mise en œuvre. Pour ce dernier, « l'iconoclasm, plus qu'une simple destruction d'images, est une "destruction créatrice" qui engendre une image seconde de dégradation et d'anéantissement au moment où l'image "cible" est attaquée. » (W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images*, trad. M. Boidy, N. Cilins et S. Roth, Dijon, Les Presses du réel, 2014, p. 39.)

23. L'ouvrage est publié pour la première fois en 1964, mais la mention apparaît dans la version américaine de 1970 : Yoko Ono, *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings*, New York, Simon and Schuster, 1970.

24. Éric Watier, [*bordel ambiant*], Montpellier, autoédité, [2012].

25. Cette intervention est importante aux yeux de l'artiste, non pas en tant qu'implication du lecteur, mais à cause de son goût pour les « livres sans indication » devenant « blocs bruts, sans négociations avec l'extérieur ». La présence de la couverture dans sa forme initiale résulte en fait de contraintes de fabrication [courriel du 06/07/21].

26. Ben Vautier, *Total Art Match-Box*, diffusée pour la première fois en 1964 dans le *Fluxus Yearbook 2* (ce multiple a fait l'objet de nombreuses rééditions).

27. Vincent Carlier, « Confettis à découper », *Hors d'œuvre* n° 17, 2006.

28. Sans doute l'exposition d'éditions d'artistes n'est-elle pas à un paradoxe près. Aussi, pour des raisons de conservation liées aux missions du Cabinet du livre d'artiste et parce que nombre des publications ont été prêtées par des institutions ou des particuliers, on ne trouvera pas dans l'exposition « Fins programmées » de préconisations telles que celles qui accompagnaient par exemple les expositions du GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) : « DÉFENSE DE NE PAS PARTICIPER / DÉFENSE DE NE PAS TOUCHER / DÉFENSE DE NE PAS CASSER » (tract « Assez de mystifications », octobre 1963, reproduit dans *Stratégies de participation : GRAV 1960-1968*, Grenoble, Le Magasin, Centre d'Art contemporain, p. 126). Le présent numéro de *Sans niveau ni mètre*, conçu par Sara MacKillop et imprimé sur papier cadeau, se prête néanmoins à toutes les appropriations, transformations et utilisations que le lecteur jugera utiles de lui associer ou infliger.

CABINET DU LIVRE D'ARTISTE. Campus Villejean, Université Rennes 2, place du recteur Henri Le Moal, 35000 Rennes (M° Villejean - université). 0299141586 / 0660487696 / cabinetdulivredartiste@gmail.com
www.inecertain-sens.org / www.sans-niveau-ni-metre.org. Le CLA est situé dans le bâtiment Èrève de l'université et est ouvert le lundi, mardi et jeudi (11h-17h) hors vacances universitaires et également sur rendez-vous.

SANS NIVEAU NI MÈTRE. Le Cabinet du livre d'artiste, dont la collection est labellisée « CollEx : collections d'excellence pour la recherche », est un projet des Éditions Incertain Sens. *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste* est publié à l'occasion de chaque exposition au CLA. L'association Éditions Incertain Sens reçoit le soutien de l'Université Rennes 2, de la Région Bretagne, de la Ville de Rennes et de ses adhérents. Les Éditions Incertain Sens sont diffusées par les Presses du Réel et sont, avec le CLA, membres du réseau « ACB - Art contemporain en Bretagne ».

RÉDACTION. ÉDITIONS INCERTAIN SENS, La Baudoine, 35580 Saint-Senoux, 0299575032, www.inecertain-sens.org.

Numéro publié à l'occasion de l'exposition « Fins programmées » (commissariat : Marie Boivent), 7 octobre-16 décembre 2021. Il est constitué du présent feuillet A3 sur lequel est imprimé un texte de Marie Boivent, inséré dans un papier cadeau A2 conçu par Sara MacKillop : *Plan d'emballage*, 2021. Achievé d'imprimer à 1000 exemplaires par la reprographie de l'université Rennes 2 ; composé en Baskerville Old Face et Covington sur papier Image Coloraction « gris Island » 80g. Dépôt légal octobre 2021. ISSN 1959-674X. Numéro en cours gratuit. Remerciements : Archives de la critique d'art (Rennes), Centre des livres d'artistes (Saint-Yrieix-la-Perche), Frac Bretagne (Rennes), ainsi que Claude Closky, Didier Mathieu et Anne Mœglin-Delcroix.

