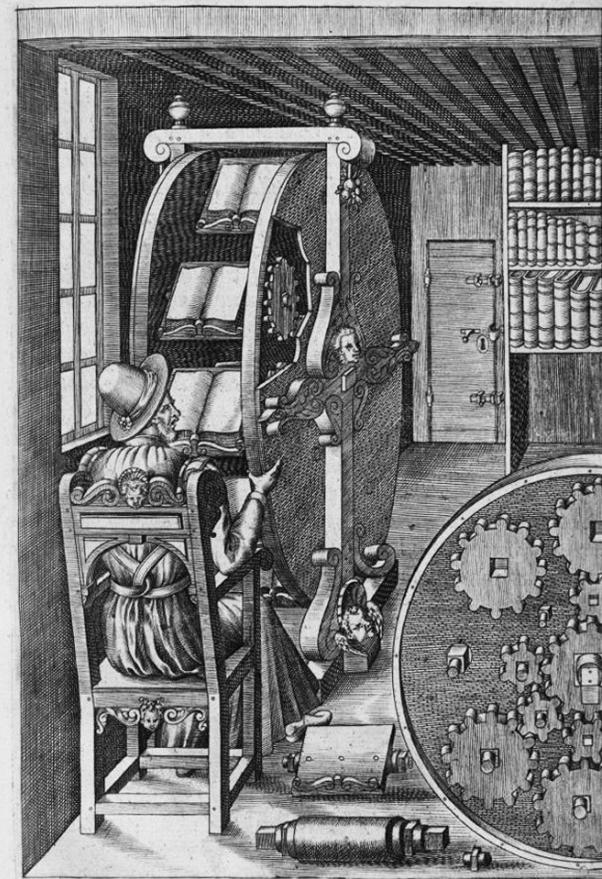


FIGVRE CLXXXVIII.



Ee

Feuilleter / Scroller

Le livre d'artiste
à l'ère du numérique

Mémoire de fin d'études
DNSEP communication graphique
réalisé sous la direction de Philippe Delangle

Haute École des Arts du Rhin
École Supérieure des Arts Décoratifs
de Strasbourg — 2014

Un siteweb complémentaire permet d'obtenir
plus d'informations sur les références citées :
<http://feuilleter-scroller.editionsdesformes.net/>

Préambule⁹⁻¹¹

- I La publication d'artiste,
un terme ouvert
sur le numérique¹³⁻²⁷
 - II Publications numériques
et imprimées, des
contenus hétérogènes
et complémentaires²⁹⁻⁴⁸
 - III L'architecture du livre,
une (re)construction
de l'espace⁵¹⁻⁷⁵
 - IV Un amour pour le livre
industriel⁷⁷⁻⁸⁵
- Feuilletez / Scrollez⁸⁷⁻⁸⁸

Depuis le début de mes études dans le domaine du design graphique, le papier est mon support favori. C'est pour moi un médium durable sur lequel j'aime travailler. Je pense être plus sensible à l'encre sur le papier qu'à la froideur de l'écran ; comme si ce dernier créerait une distance entre le graphisme et le public. Pourtant, je pense maintenant que mes idées étaient sans fondements. Rester positionné sur l'unique support papier ne me permet pas d'évoluer dans le monde actuel du graphisme. Le graphiste devant sûrement se confronter aux nouvelles technologies.

1 DE NOUVEAUX MÉDIUMS DEPUIS 2010

Nous pouvons clairement apercevoir une division entre les designers « conservateurs » qui voient le papier comme un médium durable et une génération nouvelle qui utilise le numérique comme support artistique. L'émergence de nouveaux médiums de publication a contribué à ce débat, séparant de manière plus nette ces deux groupes distincts. Les publications imprimées sont



en train de traverser un profond changement dû à l'omniprésence du numérique. En effet, la lecture ne se fait plus uniquement dans les livres, journaux ou magazines, elle se trouve sur une plus grande variété de supports. De nombreuses machines se sont développées, à commencer par les ordinateurs il y a une vingtaine d'années, puis maintenant les liseuses,

les tablettes numériques et les smartphones. Depuis 2010, nous pouvons constater une nette augmentation de ces outils ou appareils numériques qui se banalisent dans les foyers. Cet état de fait s'est étendu grâce aux grandes entreprises commerciales comme *Apple*, *Amazon* ou *Google*. Celles-ci ont su tirer profit des mutations technologiques, notamment avec l'invention de grandes librairies ou bibliothèques numériques ! De telles nouveautés semblent changer radicalement les règles de lecture, d'ergonomie et de composition instaurées depuis l'invention de l'imprimerie et du caractère mobile ; nous pouvons maintenant consulter des éditions sur notre ordinateur avec *Google Book*, ou télécharger un livre sur une tablette *Kindle* en quelques clics. Notre relation avec le livre est donc en pleine métamorphose. Si nous souhaitons continuer à atteindre le public, le rôle des artistes et des designers est d'évoluer avec ces outils. Voilà pourquoi, malgré ma prédilection pour l'objet physique, je vais me questionner sur ces changements et analyser les nouveaux enjeux. Mon intention est de découvrir les conséquences que cela peut engendrer sur l'art et le design. Mon propos ne sera pas d'opposer les publications numériques au livre imprimé, mais de saisir comment, tout en ayant leurs propres fonctions, ils se complètent.

2 LE LIVRE D'ARTISTE COMME EXPÉRIMENTATION

Après avoir découvert le travail d'*Edward Ruscha*, je me suis passionné pour le livre d'artiste. Déjà très attiré par l'objet livre, ce type de publication était pour moi une ouverture sur l'expérimentation. Les livres d'artiste sont des livres à regarder et à comprendre mais aussi à toucher, toutes ces dimensions en font des objets captivants. Si je m'intéresse tant à cette forme, c'est qu'il s'agit également d'une grande source d'inspiration pour le design graphique éditorial. Je pense que cette forme « libérée » du livre a une grande influence. Cependant, ayant constaté une certaine « lenteur » du livre d'artiste à muter vers les nouveaux supports numériques, j'ai décidé de traiter plus précisément des publications d'artistes à l'heure où les contenus se dématérialisent. L'enjeu est de comprendre quelle est la situation des publications d'artistes à l'ère du numérique.

Afin de répondre à cette problématique, nous allons tout d'abord définir la publication d'artistes d'un point de vue historique, contemporain et technologique pour tenter d'en saisir les enjeux. Ensuite, nous nous pencherons sur les différents contenus appropriés aux publications d'artistes imprimées et numériques. Après cela, nous analyserons « l'architecture » des publications d'artistes imprimées et digitales et les conséquences esthétiques et ergonomiques sur celles-ci. Pour finir, nous aborderons les aspects sociologiques de la publication d'artistes ; plus particulièrement, la relation du lecteur avec ces nouvelles formes de publications et la durabilité des supports numériques.

Préambule⁹⁻¹¹

I La publication d'artiste, un terme ouvert sur le numérique¹³⁻²⁷

II Publications numériques et imprimées, des contenus hétérogènes et complémentaires²⁹⁻⁴⁸

III L'architecture du livre, une (re)construction de l'espace⁵¹⁻⁷⁵

IV Un amour pour le livre industriel⁷⁷⁻⁸⁵

Feuilletez / Scrollez⁸⁷⁻⁸⁸

« L'apparition du livre d'artiste dans les années soixante et son développement dans les années soixante-dix sont inséparables du mouvement multiforme qui, dans le contexte de mise en question des supports et des fonctions traditionnels de la création artistique au cours de ces années, découvre les possibilités d'expression quasi illimitées de nouveaux médiums parmi lesquels, à côté du livre, le corps, la nature, la carte postale, le disque, la vidéo, etc. »⁰³

1 HISTOIRE ET CONCEPT DU LIVRE D'ARTISTE

L'expression «livre d'artiste» est apparue au début du siècle dernier par un critique nommé Noël Clément-Jamin. À cette époque, cela désignait un livre conçu et réalisé par un praticien de l'estampe qui imprimait et diffusait ses œuvres lui-même. Depuis, la définition de cette expression centenaire a évolué; aujourd'hui, celle-ci est tout à fait différente. Pour définir le livre d'artiste, nous allons tout d'abord déterminer ce qu'il n'est pas. Nous devons le différencier du livre de bibliophilie. En effet, ce dernier utilise des matériaux nobles avec des techniques anciennes. Le livre de bibliophilie est la plupart du temps conçu par deux auteurs, un premier pour le texte et un second pour les images. Contrairement au livre d'artiste, le livre de bibliophilie est imprimé en tirage limité. Quant à lui, le livre d'artiste est idéalement imprimé dans un fort tirage tirage. Le catalogue d'exposition et le livre d'art ne rentrent pas dans le terme «livre d'artiste», leurs contenus sont créés pour être exposés dans des espaces d'exposition et non dans un livre. Dans le cas du livre d'artiste, le support livre est le point de départ de la réflexion artistique, il n'est pas un médium artistique englobant les différentes œuvres d'un auteur; il s'agit d'un projet artistique spécifique sous forme de livre.

Ce concept est apparu dans les années soixante avec les artistes de l'époque comme Edward Ruscha, Jan Dibbets ou encore Christian Boltanski, dans un contexte où l'art s'étend sur plus de supports et notamment le livre. Avec l'influence du Pop-Art, l'œuvre devient un produit de reproduction et de distribution dans une société où la consommation devient de plus en plus forte. C'est dans le contexte socio-culturel des années soixante que l'idée de démocratisation de l'art va naître. Les artistes vont vouloir désacraliser l'œuvre d'art en la multipliant pour tenter de la placer à la portée de tous. Ainsi, le fondateur de la Niet Normall Foundation à Amsterdam Ine Gevers écrit en 1991, vingt ans plus tard, qu'«en reproduisant des œuvres d'art en grande quantité et à bas prix, des artistes et des propriétaires de galeries ont espéré réduire l'écart entre l'art et le public (acheteur) et libérer ainsi l'art pour toujours de sa position impuissante et isolée»⁰⁴. L'influence de l'essai *L'œuvre à l'époque de sa reproductibilité technique*⁰⁵ de Walter

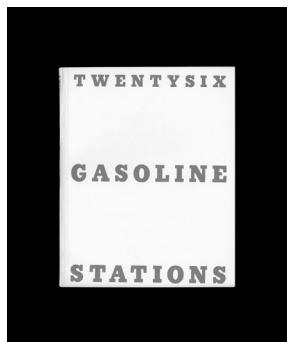
Benjamin publié en 1939 se fait ressentir dans les années cinquante; l'esthétique produite par la reproduction sérielle a un réel succès avec notamment les *Campbell's Soup Cans*, toiles peintes d'Andy Warhol (reproduits à l'identique en sérigraphie). Les artistes associés au Pop-Art ont eu une influence sur cette génération artiste du début des années soixante qui se sont tournées vers le livre «industriel» comme support de création. En effet, d'après l'artiste Éric Watier «un livre d'artiste est un livre»⁰⁶; il n'est donc rien de plus qu'un livre ordinaire; les livres d'artistes sont idéalement imprimés dans un fort tirage (non signé), sur des papiers communs, sans matériaux nobles ni techniques anciennes. À travers cette attirance pour la production industrielle, les artistes tentent d'effacer la différence entre œuvre originale et œuvre reproduite. La sérialité de ces ouvrages multiples évoque clairement l'intention de ces artistes de retirer l'art de ces salles d'exposition qu'ils pensaient trop «élitistes» pour distribuer l'art à un public plus large et ainsi rendre l'art plus accessible.

D'après Anne Moeglin Delcroix «Le livre d'artiste est inséparable du développement des productions imprimées»⁰⁷, ces publications sont nées avec l'invention de nouveaux systèmes d'impression bon marché comme la xéographie en 1960 et la démocratisation de l'offset, initialement créé en 1905 par Ira Rubel. Grâce à ces machines, les artistes ont pu exploiter les capacités du livre imprimé sans dépendre des éditeurs. Ainsi, ils étaient les seuls maîtres d'œuvre, ils s'occupaient de toutes les étapes de la réalisation du livre; ils étaient à la fois créateurs, concepteurs, réalisateurs mais aussi éditeurs de leurs publications, ceci leur permit un plus grand espace de liberté, décloisonné des contraintes habituelles du milieu de l'édition. Cette volonté de faire exister les livres d'artistes comme des œuvres «libres» a conduit les artistes à construire eux-mêmes leurs propres réseaux de diffusion. C'est pourquoi, certains artistes ont rapidement décidé de créer des maisons d'éditions afin de favoriser la diffusion de leurs ouvrages avec par exemple Other Books and So, fondé par Ulises Carrión en 1975; ou encore Something Else Press, fondé par Dick Higgins en 1963. La présence des artistes sur tout le processus éditorial a permis un plus grand contrôle de la fabrication et de la diffusion de leurs livres.



↓
Andy Warhol,
*Campbell's
Soup Cans*,
1964

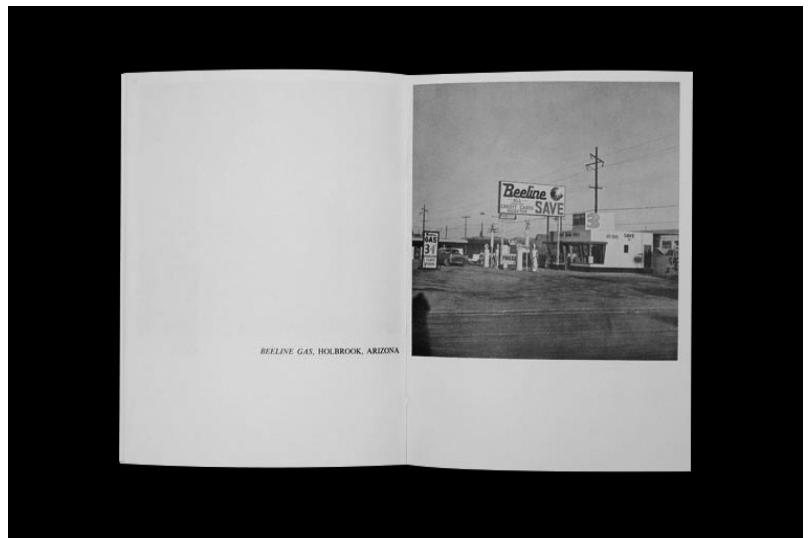
Le premier livre d'artiste de ce genre est apparu en 1963 sous le nom *Twenty-Six Gasoline Stations* par Edward Ruscha. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un livre contenant vingt-six photographies en noir et blanc de stations essence sur la route 66



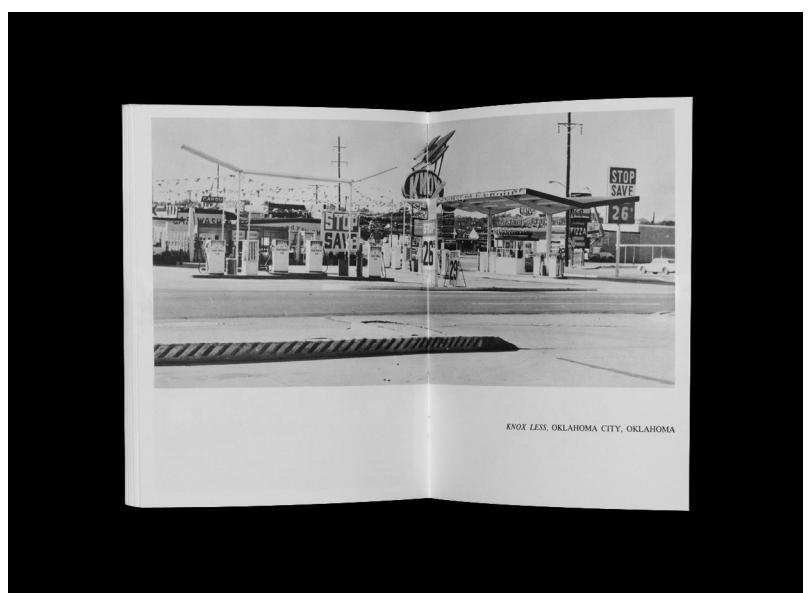
des États-Unis, chemin que Edward Ruscha empruntait régulièrement pour se rendre chez sa mère. Les photographies sont choisies sans aucun critère esthétique particulier, celles-ci sont parfois trop sombres, trop saturées ou mal cadrées, comme si elles étaient prises par des passants. Elles ne sont donc pas sélectionnées pour leurs aspects esthétiques mais pour leurs sens symboliques au sein de la publication. Selon lui, chacune de ces images n'a pas de sens particulier, elles n'ont de sens uniquement réunies dans l'objet livre, c'est donc l'ensemble de la publication qui forme l'œuvre. La composition graphique est pensée pour mettre ces images en valeur dans une écriture minimale par la présence du blanc et de fines compositions typographiques ; cette esthétique rappelle clairement l'influence de l'art minimal dans le travail Edward Ruscha. On observe alors un goût pour la simplicité, ce qu'Anne Moeglin-Delcrois appelle la «désesthisation», qui place le lecteur comme un visiteur dans une galerie. À sa sortie, ce livre produisit un choc, cette publication entre le livre de bibliophilie et le livre de consommation n'était pas compris par les critiques et le public. La valeur de ce livre était aux antipodes des publications d'artistes antérieures qui ressemblaient d'avantage à des objets artisanaux. Cependant, le succès que les livres Edward Ruscha ont déclenché marqua la fin du fétichisme pour le livre d'artiste.

Ces livres doivent avant tout utiliser les atouts et les caractéristiques du codex ; l'ouvrage *Brick Wall* de Sol Lewitt publié en 1977 révèle ce questionnement sur l'objet livre. Cet ouvrage est constitué d'une série de 16 photographies d'un mur de briques, chaque photographie a été prise à des moments différents d'une journée, ainsi, on observe les ombres de ces briques évoluer au fur et à mesure des pages. Sol Lewitt utilise donc l'espace temporel des pages du livre pour composer ses images ; ce rapport direct entre le contenu et l'utilisation du livre par l'artiste est très important dans les publications d'artistes.

↓
Edward Ruscha,
Twenty-Six Gasoline Stations,
1963, couverture

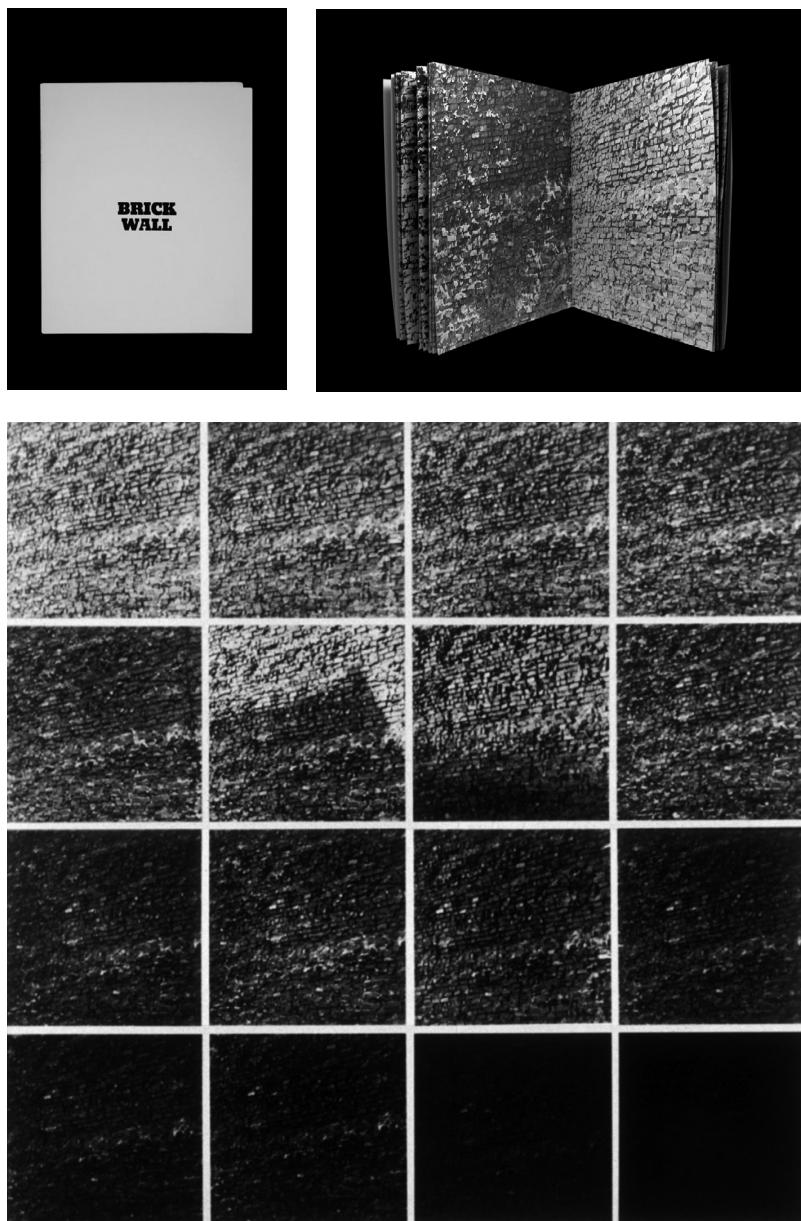


BEELINE GAS, HOLBROOK, ARIZONA



KNOXLESS, OKLAHOMA CITY, OKLAHOMA

↓
Edward Ruscha,
Twenty-Six Gasoline Stations,
1963, pages intérieures



↓
Sol Lewitt,
Brick Wall,
1977

Publication d'artiste,
un terme ouvert sur le numérique



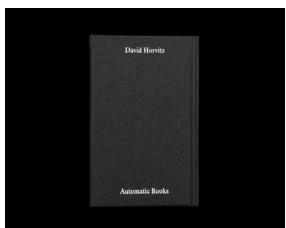
↓
Rem Koolhaas
et Bruce Mau,
S,M,L,XL, 1995

Le livre d'artiste n'est pas uniquement un objet conçu par un unique artiste, celui-ci peut être pensé et fabriqué suite à une collaboration entre plusieurs artistes ou avec des graphistes et typographes. De ce point de vue, le livre *S, M, L, XL* de Rem Koolhaas (architecte) et Bruce Mau (graphiste) publié par Monacelli Press en 1995 correspond d'avantage au livre d'artiste qu'au livre d'art tant par son contenu que par sa forme, même si celui-ci a fait l'objet d'une large diffusion. Ce livre est un recueil de dessins, de photographies et d'essais agencés d'une manière artistique, celui-ci ne se consulte pas de manière linéaire ; il se feuillette d'une façon singulière, le lecteur peut décider de déambuler dans le livre dans toutes les directions. De plus, sa forme physique rappelle celle d'une sculpture par les matériaux utilisés, son poids, et son ergonomie. Voilà pourquoi, dans certains cas, les distinctions entre le livre d'artiste et d'autres types de publications ne sont pas évidentes; encore aujourd'hui, beaucoup de critiques ou d'artistes ont des difficultés à définir le livre d'artiste.

2 LE LIVRE D'ARTISTE EN 20(13-14)

De nos jours, le livre d'artiste ne correspond plus à la définition expliquée précédemment ; les idées fondamentales, propres à ce type de publication, ne sont plus d'actualités. En effet, le livre d'artiste est devenu un objet de collection au même titre qu'une œuvre d'art, ils sont achetés/collectionnés par des bibliophiles ou des fétichistes. Le livre *Twenty-Six Gasoline Stations* de Edward Ruscha coûte 3 000 dollars minimum (en fonction de l'édition) alors qu'il coûtait 3 dollars en 1963. Les livres d'artistes sont maintenant très chers car ils sont généralement imprimés en tirage limité. Cette faible production est un retour vers un résultat « artisanal », il s'agit alors de publications plus rares s'adressant à des spécialistes.

Nous sommes loin des idées utopiques des années soixante et cette volonté particulière de diffuser l'art pour un grand public. La maison d'édition de plus en plus populaire Automatic Books publie des livres d'artistes mais en tirage limité qui sont pour la plupart numéroté et signé par les artistes eux-mêmes. Le livre *How*

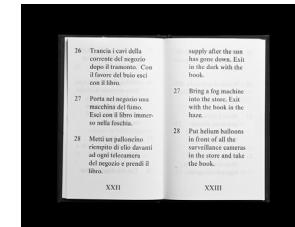


↓
David Horvitz,
How to shoplift a book,
2013

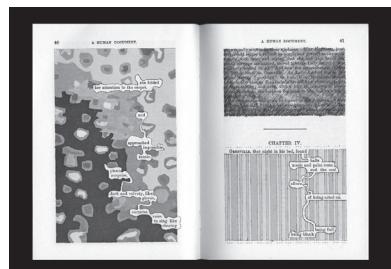
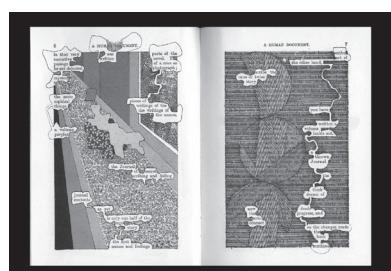
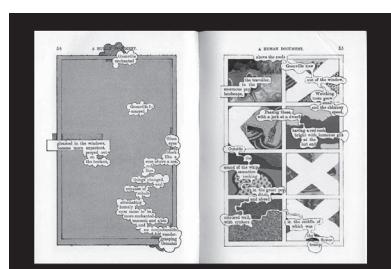
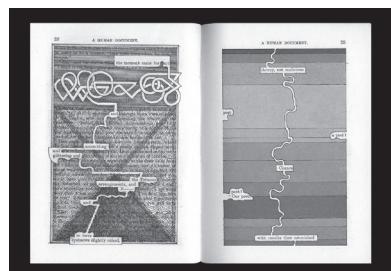
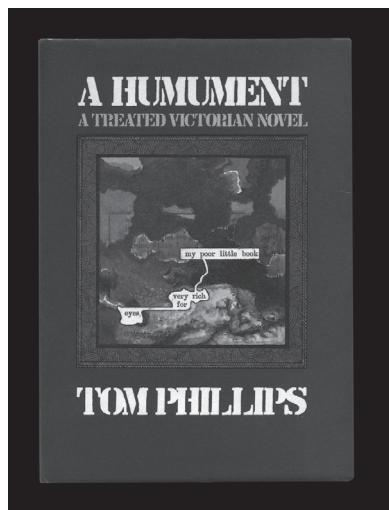
Publication d'artiste,
un terme ouvert sur le numérique

to shoplift a book (Comment voler un livre) de David Horvitz, et publié par cette même maison d'édition, est clairement destiné à des bibliophiles tant par sa fabrication, uniquement 100 copies que par son thème, que par son contenu. Ce livre est un recueil expliquant les 80 manières de voler un livre. À travers ce sujet, David Horvitz évoque justement ce rapport fétichiste entre les lecteurs et le livre d'artiste. Ce renversement est apparu lorsque les galeries ont adopté le livre d'artiste au début des années quatre-vingt pour des raisons économiques ; le livre étant moins cher que les œuvres uniques. Cela eu des effets sur le public et la valeur de ces livres, retournant alors vers un public de connaisseurs. Leszek Brogowski, dans son livre *Éditer L'Art*⁰⁸, évoque justement une publication de Tom Phillips qui reflète également cette confusion autour de la valeur du livre d'artiste. Le livre *A Humument* de ce même auteur, publié par Thames & Hudson en 1980 est une réappropriation d'un livre victorien sur lequel l'artiste est intervenu, recouvrant avec de la peinture des mots et des lignes. Ce livre avait une valeur de 33,95 euros pour 368 dessins imprimés en offset ; cependant une autre édition de 100 exemplaires est parue la même année avec un dessin signé de l'auteur. L'édition en tirage limité contenant une lithographie signée par Tom Phillips coûtait 180 euros, elle multiplie plus de 5 fois le prix d'origine. Cette pratique commerciale est affligeante car elle place le livre d'artiste dans la logique commerciale du marché de l'art, alors que le livre d'artiste, tel qu'il avait été défini dans les années 1960 devait s'affranchir du marché de l'art. Cette anecdote démontre une certaine régression de la pratique du livre d'artiste.

De manière plus générale, l'édition est également en train de traverser un profond changement ; de nos jours, la lecture d'ouvrages imprimés est en diminution par rapport à la consultation de textes sur écran. Depuis la création des tablettes numériques et des smartphones, la lecture numérique est en train de se démocratiser. Les éditions numériques sont pour le moment principalement conçues pour la lecture de romans, de nouvelles, d'essais d'actualités, ou de reportages. Les Éditions Albin Michel ont publié en 2012 la première édition numérique d'art pour tablette appelée *Mon musée imaginaire*. Quant à eux, les livres d'artistes sont, pour le moment, moins concernés par ces changements.

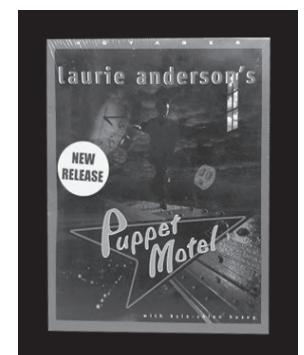


↓
David Horvitz,
How to shoplift a book,
2013



↓
Tom Phillips,
A Humument,
1980

Le terme « livre d'artiste », attribué à la pratique artistique que nous avons vu précédemment, suscite maintenant des questionnements à propos de son propre sens. En effet, le livre d'artiste reste uniquement attaché à la publication imprimée, selon *Le Robert*⁰⁹ le mot « livre » se définit par : 1 – Assemblage (broché ou relié) d'un nombre assez grand de pages, à l'exclusion des périodiques. 2 – Texte imprimé, reproduit dans un certain nombre d'exemplaires. Je pense maintenant qu'il faudrait « ouvrir » ce nom sur les éditions numériques, ainsi, le terme « publication d'artiste » serait peut-être plus approprié. Le livre ne définit pas les publications numériques mais uniquement les résultats imprimés ; voilà pourquoi, nous ne pouvons pas nommer ces nouveaux types de publications par « livre ». Le terme « publication » est sûrement plus juste pour définir les éditions sur tablettes et liseuses numériques ; en effet, *Le Robert* définit ce mot par : Action de publier (un ouvrage, un écrit) ; ce mot regroupe alors les publications imprimées mais aussi les publications numériques. Les problèmes de signification du terme « livre d'artiste » ne sont pas nouveaux ; Dans les années 1990, certains artistes ont utilisé le CD-ROM comme médium artistique, même si ce support paraît aujourd'hui obsolète, cela engendre toujours un questionnement sur sa définition. Par exemple, l'artiste Américaine Laurie Anderson a réalisé en 1994 un CD-ROM nommé *Puppet Motel* ; celui-ci propose l'exploration d'un motel et de ses 33 pièces dans un décor en perpétuel mouvement dû à l'incrustation de vidéos et de sons dans chacune des chambres. Même si cette publication est construite dans un univers très proche de celui du jeu vidéo, le lien avec le livre d'artiste reste indéniable ; objet multiple exploité par un artiste. L'unique différence entre le livre d'artiste et les CD-ROMs est le support ; voilà pourquoi, une fois de plus, je préfère utiliser le terme « publication d'artiste » qui serait par définition plus approprié aux pratiques artistiques et contemporaines depuis les années 1990.



↓
Laurie Anderson,
Puppet Motel,
1994

3 NOUVEAUX FORMATS NUMÉRIQUES

Les éditions numériques sont maintenant considérées comme des outils de plus en plus performants (*hypertext*, multimédia, outils de recherche, d'indexation, connectivité, interactivité etc.), mais aussi comme un nouveau moyen de diffusion. Cependant, il est encore assez difficile de cerner une édition numérique, il existe différents formats pour beaucoup de supports. Afin de définir une édition électronique, nous devons donc distinguer les différents formats d'édition sur supports numériques :

Le PDF (*Portable Document Format*) est sûrement le format le plus connu et le plus utilisé du grand public. Il a été développé par Adobe Systems, son usage est très répandu pour échanger des documents numériques. Ce format n'est pas interactif, il s'agit uniquement d'une transposition du papier vers l'écran. Dans le milieu de l'édition, on l'appelle document PDF homothétique ou PDF réplica car il est régulièrement utilisé afin d'adapter une publication d'origine imprimée sur écran. Ce type de publication n'est pas optimisé pour le support écran car la composition graphique (la page, la typographie) et son ergonomie sont habituellement associées au livre ; la préservation des systèmes de lecture propre aux publications papier n'est pas optimale du point de vue de la lecture numérique. Il représente donc le niveau zéro de l'édition numérique. Cependant, l'avantage du format PDF est de préserver la composition graphique de l'auteur, il s'agit d'une composition « fixe », celle-ci ne change pas d'apparence selon les supports. En effet, l'utilisateur ne peut pas, comme sur les formats EPUB, modifier l'apparence ou la police de caractère utilisée dans le document. Avec ce format, l'auteur reste l'unique maître des choix graphiques, il est possible de régler toutes sortes de détails comme la micro-typographie par exemple. On se retrouve alors avec un format très fidèle et respectueux de la forme graphique donnée à celui-ci. De plus, il est important de noter que l'utilisation de ce format est entièrement gratuite sur tous les supports.

Le format EPUB (*electronic publication*) est principalement utilisé pour la lecture de romans ou d'essais (textes assez conséquents) sur les tablettes numériques, les smartphones ou les ordinateurs. Le EPUB est un format ouvert utilisant le HTML 5 et le CSS depuis sa dernière version : EPUB 3. Avec l'utilisation

de ces langages, il y a une séparation entre le contenu et la forme visuelle de la publication, celle-ci étant formalisée par les contraintes techniques. L'auteur peut donc se retrouver dépossédé de la forme initiale qu'il a voulu donner à son édition, la composition graphique des publications EPUB change en fonction des supports et de la surface de l'écran. La mise en page est donc « liquide », celle-ci s'adapte aux besoins de chacun, le lecteur peut changer la police de caractère ainsi que son corps. Avec ce format, le graphiste est donc très restreint graphiquement, il est impossible de perfectionner son design avec l'ajustement des marges ou le réglage de la typographie. Le principal risque avec l'utilisation du EPUB est de perdre le contrôle de la forme du texte. D'autre part, la première critique faite au format EPUB est d'être uniquement conçu pour le texte courant, ceci est donc une barrière pour la création d'éditions dont la mise en page doit être plus élaborée comme les livres artistiques ou les livres techniques. Par exemple, les calligrammes de Guillaume Apollinaire ou la poésie concrète ne sont pas envisageables avec ce type de format. Dernièrement, le format EPUB est en train de subir de nouvelles évolutions avec un plus grand contrôle de la forme graphique du texte, ce qui est encourageant pour l'avenir de ce format.

Les applications autonomes sont des programmes à part entière. La réalisation de ces applications nécessite des connaissances techniques plus poussées qu'avec les formats requérant un lecteur (PDF, EPUB), ces applications sont le fruit d'un mélange de plusieurs langages différents comme le Xcode et l'Objective-C pour les supports de la marque *Apple* par exemple. Cependant, une fois les barrières techniques surmontées, les possibilités sont beaucoup plus grandes, voir presque infinies. Le créateur à la possibilité d'élaborer un système de navigation propre à sa publication, ainsi toutes les compositions de texte sont envisageables. De plus, l'interactivité est nettement plus forte qu'avec les autres formats, la publication peut utiliser les capacités du support comme le multi-touch, le gyroscope, la géolocalisation ou l'internet. Les applications autonomes peuvent également avoir accès aux caméras de la tablette pour, comme nous pourrions l'imaginer, former des publications interactives via les mouvements du lecteur. Certaines applications peuvent nécessiter une connexion internet afin de consulter son contenu, on les appelle des éditions dynamiques. Ce type de format est notamment utilisé pour les magazines dont

le contenu doit être constamment actualisé. Ce format est donc le plus poussé interactivement avec de nombreuses possibilités de navigation. Malheureusement, ces applications fonctionnent le plus souvent sur un support unique car elles nécessitent une programmation différente pour chaque tablette ou smartphone.

Plusieurs types de formats numériques existent avec des niveaux d'interactivité et d'optimisation différents. Cependant, chacun de ces formats a une particularité qui les rend adéquate pour un certain type de contenu et d'usage. Nous pouvons clairement concevoir qu'il y aura des publications d'artistes numériques utilisant ces différentes technologies.

03→MOEGLIN-DELCROIX
(Anne). *Sur le Livre d'Artiste.
Articles et écrits de circonstance
1981-2005.*

Marseille, éditions Le Mot
et le Reste, 2006, p.18.

04→GEVERS (Ine).
Gevers/Serafijn eds. 1991 : 6.

05→BENJAMIN (Walter).
*L'oeuvre d'art à l'époque
de sa reproductibilité technique:
version de 1939.*
Paris, Gallimard, Folioplus
philosophie, 2008.

06→WATIER (Éric).
Un livre est un livre.
[http://www.ericwatier.info/textes/
un-livre-est-un-livre/](http://www.ericwatier.info/textes/un-livre-est-un-livre/)

07→MOEGLIN-DELCROIX
(Anne). *Sur le Livre d'Artiste,
op.cit. p.74.*

08→BROGOWSKI (Leszek).
*Éditer L'Art. Le livre d'artiste
et l'histoire du livre.*
Chatou, Les Éditions
de La Transparence, 2010.

09→*Le Robert. Dixel pour iPad.*
Paris, Éditions Le Robert &
Diagonal, 2013.

Préambule⁹⁻¹¹

I La publication d'artiste, un terme ouvert sur le numérique¹³⁻²⁷

II Publications numériques et imprimées, des contenus hétérogènes et complémentaires²⁹⁻⁴⁸

III L'architecture du livre, une (re)construction de l'espace⁵¹⁻⁷⁵

IV Un amour pour le livre industriel⁷⁷⁻⁸⁵

Feuilletez / Scrollez⁸⁷⁻⁸⁸

Comme nous avons pu le voir précédemment, chaque format numérique a une utilité particulière ; certains sont plus adéquats pour la lecture de texte courant et d'autres sont plus interactifs. Chaque format est donc optimisé pour un contenu qui lui est propre. Cependant, le contenu des publications d'artistes numériques est-il différent que celui des livres imprimés ? Afin de répondre à cette question, nous allons tout d'abord nous questionner sur les contenus numérisés, c'est-à-dire, l'adaptation numérique d'un ouvrage imprimé. Ensuite, nous nous intéresserons au contenu propre du livre imprimé, pour finir avec celui des supports numériques.

1 LA NUMÉRISATION DU CONTENU

Face au numérique, l'édition connaît un nouveau changement ; celui de la transformation d'ouvrages imprimés sur supports numériques. Ce procédé s'appelle la numérisation, il consiste à convertir un livre physique sur un support numérique afin d'être consulté sur les machines électroniques. De cette manière, on peut numériser des textes et des images imprimées pour les métamorphoser en fichier numérique (JPEG, TIFF, TXT...). À notre échelle,

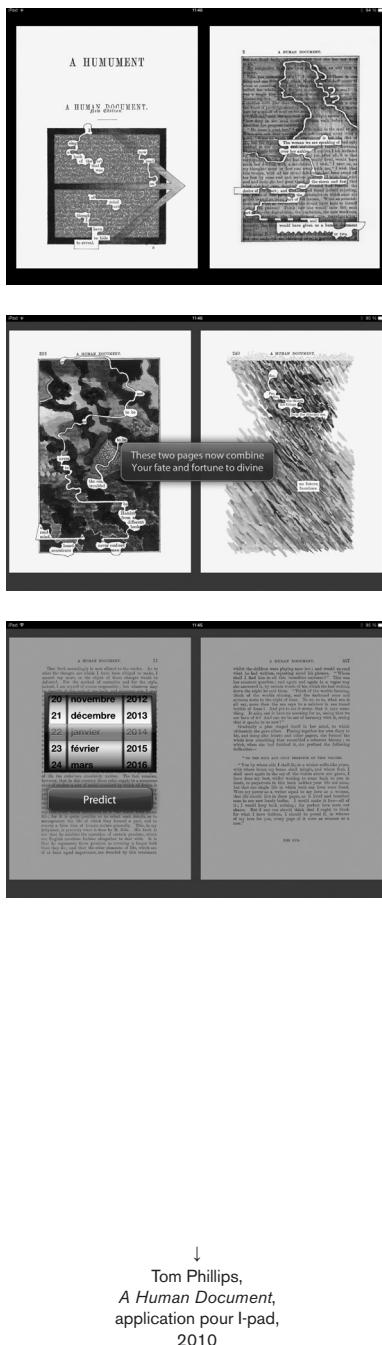


l'appareil permettant d'exécuter cela est le scanner ; outil totalement démocratisé. Cependant, des entreprises comme *Google* ont conçu des dispositifs permettant de numériser des livres avec une cadence dépassant 3 000 pages à l'heure. Avec ces appareils, l'enjeu est de numériser le

plus grand nombre de livres pour former une grande bibliothèque numérique universelle et ainsi mettre leurs contenus à la disposition de tous. Pour le moment, la numérisation est principalement appliquée aux ouvrages textuels ; les livres d'artistes n'étant pas beaucoup numérisés. Pourtant, cette technique serait peut-être un moyen de rendre plus accessible des livres d'artistes épuisés ou introuvables, sur le mode de ce qui se passe dans le domaine de l'édition de livres de photographie avec les Éditions MACK¹⁰. En effet, l'idée fondamentale propre à ce type de publication est de rendre l'art plus accessible et atteindre un public plus large que celui d'une galerie d'art, des archives d'une bibliothèque ou de musées. Dans ce cas, la numérisation semblerait être un moyen de perpétuer certains livres d'artistes devenus rares. Cependant, la conversion numérique nous donne uniquement l'aspect visuel du livre car, ce principe crée une image aplatie sans les propriétés physiques propres au livre imprimé comme le poids, la taille ou la manipulation. Or, le contenu d'un livre d'artiste est indissociable de la forme livre, car il a été conçu afin d'être consulté en tant que tel ! Par conséquent, la numérisation dénaturerait le contenu du livre d'artiste. Il est alors complexe de savoir si ce procédé serait cohérent comparativement au concept initial de cette forme de publication. Personnellement, je pense que la numérisation

↓
Dispositif de numérisation
rapide de livres imprimés,
250 pages/min

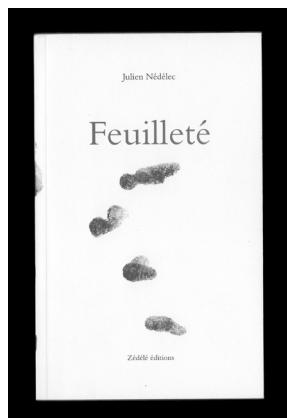
est une technique révolutionnaire dans le cadre de la recherche documentaire permettant une accessibilité à un énorme corpus d'ouvrages. Toutefois, les livres d'artistes sont avant tout des objets à regarder, sentir et manipuler ; toutes ces sensations ne sont pas transmissibles par la numérisation. L'artiste Tom Phillips a malgré tout appliqué ce procédé à son livre imprimé *A Humument* (voir partie 1), premièrement publié en 1970. Tom Phillips a acheté en 1966 une nouvelle nommée *A Human Document* de William Hurrell Mallock et l'a transformée par des collages, de la peinture et des découpages afin d'en créer une nouvelle version. Cet artiste a édité en 2010 une adaptation de ce livre sous forme numérique. Il s'agit d'une application pour tablette numérique et smartphone qui reprend exactement le même contenu que le livre. L'artiste a tout de même ajouté quelques nouveautés comme 52 nouvelles pages spécialement conçues pour l'application. La principale nouveauté vendue par l'artiste est une fonction nommée «oracle». Elle permet de lire deux pages à la fois choisies aléatoirement dans l'ensemble du livre. L'utilisateur indique une date comme «17 novembre 2028» et l'application propose deux pages en face à face. Ces pages sont ensuite partageables directement à partir de l'application sur les réseaux sociaux comme *Facebook*, *Twitter* ou *Tumblr*. Ces suppléments futiles apparaissent comme des arguments de vente afin de justifier l'adaptation sur support numérique. Je pense que cette conversion dénature complètement l'œuvre originale. En effet, cette publication est cohérente sous la forme livre car il s'agit de la réinterprétation d'une nouvelle de 1892 et donc d'un objet imprimé. Cette application ne retransmet pas le travail d'altération que Tom Phillips a produit sur le livre de William Hurrell Mallock. La numérisation a une réelle utilité pour rendre des contenus plus accessibles. Cependant, cette méthode est d'avantage appropriée aux contenus pouvant se consulter sur plusieurs supports ; autrement dit, des livres dont la forme n'a pas d'importance. En ce qui concerne le livre d'artiste, la numérisation peut dans certains cas dénaturer l'œuvre d'origine.



2 LE LIVRE IMPRIMÉ, UN CONTENU SACRALISÉ

Malgré le fort développement des publications numériques, de nombreux types de livres imprimés sont toujours produits en fort tirage. Cependant, avec l'influence des publications numériques, le rôle des livres imprimés a changé. Alors que les imprimeries deviennent de plus en plus performantes avec des procédés d'impressions rapides comme le « *computer to plate* », qui est un outil numérique permettant de créer directement les plaques d'impression pour des machines offset à partir d'un simple fichier d'ordinateur; ou les offsets rotatifs qui permettent l'impression d'ouvrage en grande quantité avec un fort rendement; le livre imprimé reste de plus en plus cher à produire et reproduire face au numérique. Ceci est dû au procédé de duplication qui implique l'emploi de main-d'œuvre, l'achat de matières premières comme le papier et l'exploitation des machines d'impression fort onéreuses. De plus, le chiffre de tirage d'un ouvrage imprimé est toujours limité contrairement aux éditions numériques qu'il est possible de publier à l'infini. Ainsi, Alessandro Ludovico explique « *Making a physical copy of a book involves either reproducing it page by page - or printing it from a digital file, again page by page* »¹¹. Ceci nous indique, que dans notre société où les fichiers sont de plus en plus immatériels, la valeur d'un objet tangible - ayant une dimension dans l'espace - semble donc avoir de plus en plus d'importance. Cet effet du numérique sur le livre imprimé rappelle directement le destin du vinyle. En effet, face à la dématérialisation des musiques avec les grandes bibliothèques numériques, le vinyle connaît un renouveau depuis des années 2000 ; époque où le téléchargement musical se démocratise. Pareillement au vinyle, le livre semble devenir un objet fétiche et de collection. Le nombre de tirage limité et le coût de fabrication en font des objets ayant de plus en plus de valeur. Cet effet pourrait donc engendrer une sacralisation du livre d'artiste.

Le tirage limité d'ouvrages imprimés peut être le point de départ d'une nouvelle manière de concevoir un livre d'artiste. En effet, face à la multiplication infinie d'une publication numérique, mettre en avant la singularité d'un livre par sa fabrication serait une méthode d'opposition à la dématérialisation des contenus. Le livre peut offrir un exemplaire unique, chose que le numérique



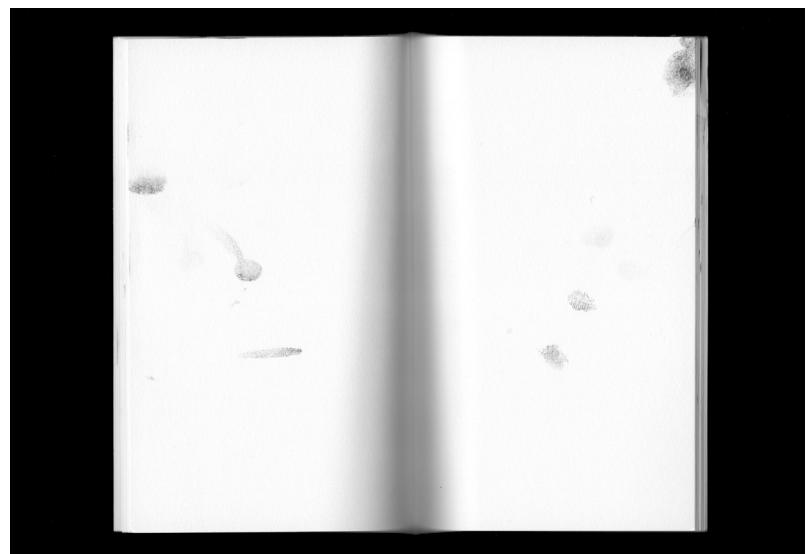
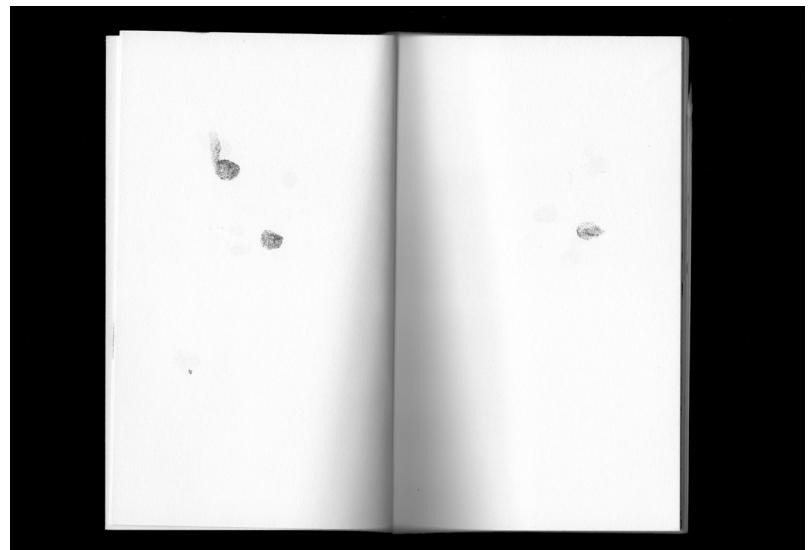
ne permet pas. L'artiste Julien Nédelec a ainsi conçu un livre intitulé *Feuilletté*, publié par Zédélé éditions en 2008 et réédité en 2013 ; il s'agit d'un ouvrage de 48 pages et tiré à 1000 exemplaires où chaque livre est unique. L'artiste est intervenu directement de ses propres mains sur les pages blanches du livre en marquant ses empreintes digitales à l'encre noire indélébile. Comme si chacun de ces exemplaires a été préalablement feuilleté par l'artiste lui-même, les empreintes sont une sorte de signature ultime de l'auteur. Ces livres deviennent alors des multiples uniques, d'autant plus que ces livres possèdent un numéro ISBN et sont vendus sur des grandes plateformes de ventes. À travers cet acte, Julien Nédelec questionne et confronte l'idée de la série à celle de l'unicité. Nous pouvons rapprocher le travail de Julien Nédelec avec l'œuvre *Book 1/1* de Fiona Banner réalisé en 2009. Chacun de ses livres (le livre étant réduit à une feuille) est une page unique imprimée sur un papier miroir contenant un numéro ISBN inscrit dans un grand corps de caractère. Chacune feuille possède son propre numéro d'identification ISBN au même titre que toute édition. L'objet imprimé est alors une publication officielle. Cette œuvre d'art conceptuelle interroge la valeur d'un livre multiple et d'une édition limitée. Nous pouvons alors mettre en relation ce questionnement avec la diffusion illimitée des publications numériques. La création d'un contenu unique pour chaque livre pourrait être une nouvelle manière d'aborder le livre d'artiste.



Published by The Vandy Press and The Multiple Store, 2009
Printed in the U.K., Edition of 1.

↓
Julien Nédelec,
Feuilletté,
2013, couverture

Fiona Banner,
Book1of1,
2009



↓
Julien Nédelec,
Feuilletté, 2013,
pages intérieures

En plus du coût élevé de production des publications imprimées, les éditeurs doivent maintenant choisir plus soigneusement les livres qu'ils publient face au contenu disponible sur l'internet. Le *World Wide Web* a, lui aussi, révolutionné le médium imprimé et plus particulièrement la manière dont nous consommons l'information. L'internet regroupe des flux d'informations presque infinis et principalement gratuits. Clay Shirky (Professeur à l'Université des télécommunications interactives de New-York) publie en 1995: «*The price of information has not only gone into free fall in the last few years, it is still in free fall now, it will continue to fall long before it hits bottom, and when it does whole categories of currently lucrative businesses will be either transfigured unrecognizably or completely wiped out, and there is nothing anyone can do about it.*»¹². En effet, l'énorme quantité de contenu en libre consultation sur l'internet engendre une plus forte sélection des éditeurs. Dans ce cas, les éditeurs deviennent des «filtres humains» qui choisissent ce qui doit être publié; leur travail est alors de découvrir des contenus qui se démarquent (par sa qualité) de ce que nous pouvons trouver sur la toile. C'est donc ce travail de sélection d'informations qui engendre le coût et la valeur d'un ouvrage imprimé. De ce fait, le livre d'artiste tendrait peut-être à redevenir un objet rare et moins accessible avec des contenus plus pointus. Cette déduction semblerait s'opposer aux idées fondamentales de la pratique du livre d'artiste et cette volonté de distribuer l'art au plus grand nombre.

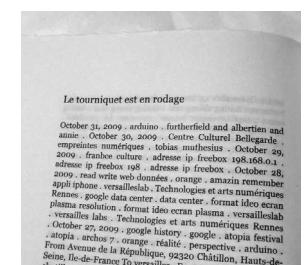


↓
James Bridle,
My life in tweets,
2009

Publications numériques et imprimées,
des contenus hétérogènes et complémentaires

est un recueil de toutes ses publications sur *Twitter* durant 2 ans. Le médium livre est utilisé pour sauvegarder ses articles. Par ailleurs, James Bridle questionne aussi la valeur d'une publication sur *Twitter* car, avec cet outil, chacun peut se prétendre journaliste et réagir à l'actualité, chose apparue avec les réseaux sociaux. L'artiste Albertine Meunier a pratiqué une démarche similaire avec son livre appelé *My Google Search History*. Ce livre est une collection de toutes ses recherches effectuées sur *Google* depuis le lancement de *Search History* en 2006 par cette même entreprise. *Search History* est un service *Google* stockant les recherches des internautes sur des bases de données. Ce livre se présente sous la forme d'un codex banal (type roman), les mots clés des recherches sur *Google* sont énumérés à la suite les uns des autres dans un bloc de texte justifié, rappelant directement l'esthétique du livre de roman. Albertine Meunier explique au sein de ce même ouvrage «De plus en plus, nos vies, distillées sur les réseaux numériques, laissent des traces. Chaque moment passé sur l'internet est guidé par des sites d'information mais surtout par des moteurs de recherche, et laisse sur le réseau une petite trace invisible, comme un geste inutile». Ce sont exactement ces «traces» qu'Albertine Meunier a voulu fixer sur un support papier, ces mots-clés sont finalement le reflet de sa personnalité. De cette manière, le livre est utilisé comme un médium d'archivage stable afin de fixer le flux internet.

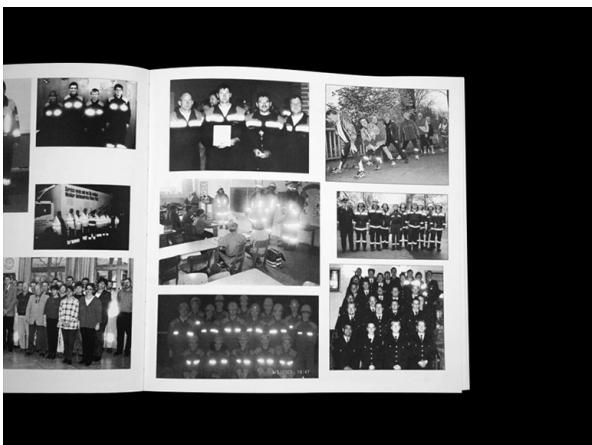
Peter Piller est un artiste allemand qui a commencé sa carrière professionnelle comme responsable de documentation dans une agence de média à Hambourg, il était chargé de l'analyse et de l'archivage de 150 journaux régionaux. Depuis, Peter Piller est artiste, il travaille essentiellement sur la réinterprétation et la représentation d'images d'archives déjà publiées dans d'autres contextes. L'une de ses publications majeures est *Zeitung*, publiée notamment par Les Presses du Réel en 2008. Ce livre est une compilation de 2000 illustrations de journaux étendues sur 400



Le tournequin est en rodage

October 31, 2009 : arduino , furtherfield and albertine and amie , archive , archive field and albertine and amie , empreintes numériques , tohoku earthquake , October 29, 2009 , frabbee culture , address ip freebox 198.168.0.1 , address ip freebox 198.168.0.1 , address ip freebox , October 28, 2009 , new media , document , archive , archive member Retnnes , google data center , data center , format ideal , plasma , versailles lab , foambox , ocr , ocr plasma , versailles lab , versailles lab , archive , archive et arts numériques Retnnes , atopia , archiv 7 , orange , réalisation retrospective , archivio festival , foire internationale de la république , 92320 châtillon , hauts-de-Seine , île-de-France To versailles ,

↓
Albertine Meunier,
My Google Search History,
2011

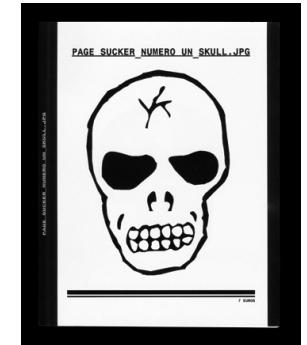


↓
Peter Piller,
Zeitung,
2008

pages. À travers cette publication, Peter Piller s'interroge sur ce qu'il appelle la typologie subjective de l'imagerie de presse actuelle. La base de données de ce travail provient des journaux qu'il analysait quotidiennement entre 1994 à 2005. Cette démarche est employée par d'autres artistes en récoltant des images trouvées sur l'internet. Le procédé artistique de l'artiste et éditeur Ludovic Burel rappelle celui de Peter Piller ; il s'intéresse à la collecte d'images. Cependant, celles-ci sont trouvées en ligne via des mots-clés. Par exemple, le projet *Page Sucker* (nom d'un logiciel aspirateur de site internet) publié chez It: édition en 2002 est une compilation de 208 images de crânes collectées avec le mot-clé « *skull* » sur le moteur de recherche *Google*. D'après l'artiste, l'enjeu de cet ouvrage est de constituer une sorte d'archéologie des réseaux. Il s'intéresse alors à l'archivage de cette énorme base de données qu'est l'internet. Publier ces images sous une forme livresque est pour lui un moyen de les rendre durables et pérennes. Il semblerait donc que les artistes ressentent de plus en plus le besoin de fixer les informations provenant de l'internet sur des supports stables. Dans ces cas, le contenu propre au livre imprimé serait une sélection des informations que l'on peut consulter sur les réseaux. Le livre permet de protéger, entre les couvertures, un contenu destiné à disparaître. Nous pourrions conclure avec Renaud Muller : « Le livre, sa reliure, sont donc chargés de garantir la pérennité du contenu ; elle constitue donc un vêtement d'éternité, comparable au tombeau. »¹³

3 LA PUBLICATION NUMÉRIQUE

Nous devons certainement concevoir que dans le futur, il n'y ait pas de supports numériques universels. Hubert Guillaud, explique dans le livre collectif *Read/Write Book* « Il n'y aura pas de support unique. C'est le contraire que l'on constate : une multitude de supports aux caractéristiques techniques et d'usages différents : taille des écrans, modalités d'interfaces, hardware, système d'exploitation, software... »¹⁴. Chaque support de publication numérique aurait un contenu approprié aux caractéristiques techniques des machines

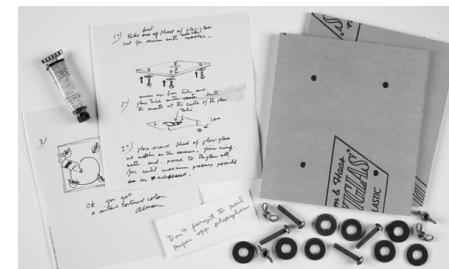
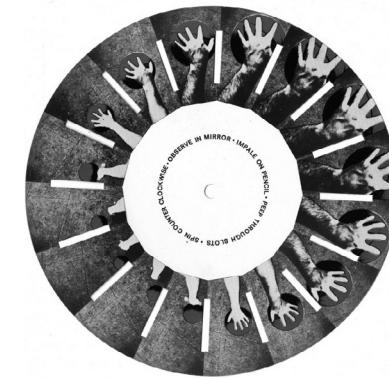


↓
Ludovic Burel,
Page Sucker,
2002



électroniques. La nouvelle capacité propre aux publications numériques est la lecture de contenus multimédias comme la vidéo et le son avec le format EPUB ou les applications autonomes sur les tablettes numériques et les smartphones. L'idée de réunir des contenus de nature différente au sein d'un même ouvrage a été réalisée dès les années 1968 avec la revue expérimentale *SMS*. Celle-ci est née de l'initiative de William Copley, richissime peintre surréaliste vivant à New-York, et de son associé Dimitri Petrov. *SMS* est une abréviation de «*Shit Must Stop*» en référence aux réactions des artistes contre le milieu de l'art de la fin des années 1970. Un système qu'ils critiquaient comme étant essentiellement contrôlé par les galeries et les critiques d'art. Leur volonté était de sortir l'art des espaces d'exposition institutionnels qu'ils jugeaient comme étant trop élitistes. Cette revue comporte 6 numéros, le premier est publié en février 1968 et le dernier en décembre de cette même année. Chaque numéro était tiré à 1 000 exemplaires et était diffusé et envoyé par courrier aux clients. *SMS* se présente sous la forme d'une boîte de 18x33 cm contenant entre 10 et 13 multiples d'artistes de tailles et de formes diverses comme des cartes, des livrets, des posters, des enregistrements, des photographies... Chaque numéro réunissait des artistes reconnus comme Marcel Duchamp, Roy Lichtenstein, Bruce Nauman et des artistes moins réputés comme Princess Winifred ou Paul Bergtold (uniquement connu pour son travail dans cette revue). *SMS* représente une forme d'émulsion créative partagée par des expériences artistiques collectives et entretenu financièrement par son directeur William Copley. En effet, grâce aux capacités financières de ce dernier, les artistes pouvaient exercer librement leurs activités artistiques, loin des contraintes habituelles du milieu de l'art à cette époque. Voilà pourquoi, chaque numéro de cette revue contient des multiples différents les uns des autres. Ainsi, le numéro 4 de cette revue (publié en août 1968) contient entre autres, un multiple de Arman nommé *Tortured Color*, avec lequel l'utilisateur est invité à presser un tube de peinture entre deux plaques de Plexiglas; puis *Phénakistiscope* de Hollis Frampton, disque à poser sur un crayon, qui, une fois tournant, laisse percevoir une animation d'un ballon rebondissant; et *Drift Study 4:37:40-5:09:50 VII 68* de La Monte Young,

↓
Revue SMS n°4,
août 1968



↓
La Monte Young,
Drift Study
4:37:40-5:09:50 VII 68

Hollis Frampton,
Phénakistiscope

Arman,
Tortured Color

enregistrement sur cassette d'ondes sinusoïdales. C'est l'ensemble des éléments de nature différente qui font la richesse de la revue *SMS*. L'aspect multimédia d'une publication comme *SMS* fait d'elle une revue avant-gardiste car, les publications numériques sont propices à contenir différents types de contenu. En effet, les capacités des machines électroniques offrent la possibilité d'insérer des contenus numériques de toutes sortes comme la vidéo, l'animation et la musique. Ceci est l'une des nouvelles facultés propres aux nouveaux supports. Les publications numériques deviennent donc pluridisciplinaires, l'artiste peut travailler l'image fixe, la vidéo et le son dans une même édition. Nous pourrions imaginer que les capacités des machines électroniques permettent de publier des artistes vidéastes ou sonores ; chose impossible auparavant car l'internet était l'unique médium pour diffuser ce type de contenu. La publication numérique serait alors un médium adéquat afin de publier des contenus divers, et ainsi, libérer l'expérience créatrice tout comme les artistes ayant participé à la revue *SMS*.

Le contenu propre aux publications numériques est enrichi de nouvelles fonctions qui permettent une consultation « augmentée ». En effet, d'après Marin Dacos et Pierre Mounier¹⁵, l'édition numérique doit être cherchable, copiable et annotable. Cherchable car, on pourrait parcourir le contenu avec des recherches de mot, de thème, d'image, et ainsi explorer le contenu d'une manière différente et plus spécialisée. Il serait également recherchable par d'autres plateformes ou d'autres moteurs de recherche que la publication elle-même. Copiable, afin d'imprimer le contenu de celui-ci, de l'envoyer par mail et de le partager avec son entourage. Et puis annotable avec la possibilité donnée au lecteur d'ajouter des commentaires ou des annotations afin d'ouvrir le contenu à d'autres ouvrages ou dispositifs. Il semble intéressant de mettre en relation ce dernier point avec des travaux artistiques participatifs. En effet, ce système d'annotation serait basé sur le réseau, ce que Dacos et Mounier appellent « édition en réseau ». D'après eux, ce dispositif se nourrirait « des pratiques de communications réciproques et horizontales propres à internet pour enrichir la lecture (pratiques de la lecture partagée), mais aussi en allant jusqu'à la production même de contenus (pratiques d'écriture collective) »¹⁶. Les outils permettant de concevoir de contenus collaboratifs sont bien connus sur l'internet avec notamment le



Andrea Arrubla



Dean Spunt



Michael Bussell



Katrina Rosekat



Gui Mel



Richard Murphy



Brian Raymond



Eric Angelini



Angus Mill



Paul Nelson



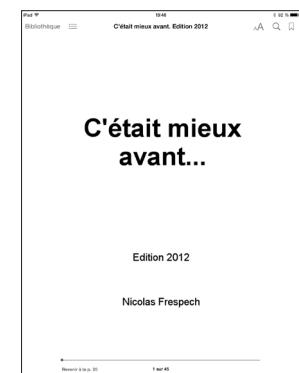
Manuel Boden

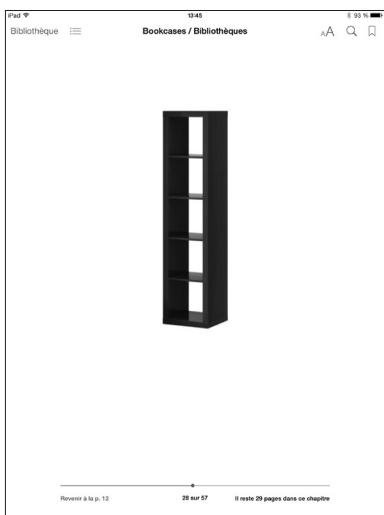
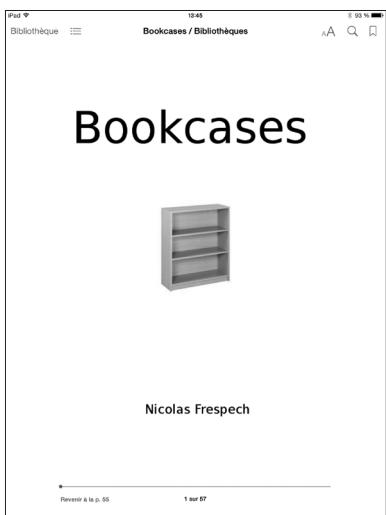


Jon Rust

système de commentaire des blogs ou la rédaction collective sur les wikis. L'artiste Daniel Eatock incite l'appel à participation via son site web¹⁷ sur lequel il propose aux internautes de participer à des projets photographiques. Eatock a développé plusieurs projets de ce genre comme *Lens Touch*, séries photographiques de doigts touchant la lentille de la caméra; *No Photo*, séries photographiques de panneaux d'instructions signalant l'interdiction de prendre des photographies. Chacun de ces projets repose sur la participation des internautes qui viennent compléter cette série. L'édition en réseau permettrait de diffuser ce type de processus artistique au sein d'une publication numérique qui s'actualiserait automatiquement.

D'autres artistes comme Nicolas Frespech n'utilisent pas le support numérique afin de publier des contenus multimédias ou interactifs mais pour la valeur symbolique du médium choisi. La publication *Bookcases* (ebook téléchargeable gratuitement sur son site internet) de Frespech traite du livre à l'époque des éditions numériques. Ce ebook débute par une citation de Edward Ruscha « The books are definitely not works of art in the same sense as paintings (...) They're tied to a bookshelf »¹⁸ qui évoque l'importance de la forme livresque d'un livre d'artiste et donc des objets associés à celui-ci comme la bibliothèque. Ce livre est une collection de 48 images de bibliothèque de salons vides ; celles-ci sont des images recueillies sur des plateformes de vente en ligne. À travers ces images, Nicolas Frespech nous parle directement du livre imprimé et plus précisément de sa possible fin ; les étagères vides symbolisant cette métamorphose de la lecture et la vanité de la bibliothèque matérielle. Ce livre nous évoque une société, possiblement future, où tous les objets propres à la lecture n'existeraient plus face au contenu numérique. Dans ce cas, le médium EPUB choisi par l'artiste fait partie du message de la publication. Une autre publication datée de 2012 nommée *C'était mieux avant...*





↓
Nicolas Frespech,
Bookcases,
date inconnue

avant de ce même auteur est encore une fois éditée sous le format EPUB. Sur chaque page de ce livre est inscrit *C'était mieux avant...* une manière de critiquer la lecture sur écran, cela sous-entend : *C'était mieux avant...* sur du papier. Ainsi, dans ces deux publications, Nicolas Frespech utilise le médium électronique comme message critique de la dématérialisation du texte (voir entretien avec Nicolas Frespech).

10→Les Éditions MACK est une maison d'édition indépendante :
<http://mackbooks.co.uk/>

11→LUDOVICO (Alessandro).
Post-Digital print. The Mutation of Publishing since 1894.
 Eindhoven, Onomatopee, 2012,
 p.29.

12→SHIRKY (Clay).
Writing About The Internet.
Economics and Culture, Media and Community, Open Source. 1995.
http://www.shirky.com/writings/information_price.html

« Le prix de l'information a non seulement chuté au cours des dernières années, il est toujours en chute libre maintenant, il va continuer à baisser jusqu'à ce qu'il touche le fond, et quand se sera le cas, des catégories entières d'entreprises actuellement lucratives seront transfigurés méconnaissables ou complètement anéanties, il n'y a rien à faire à ce sujet. »

13→MULLER (Renaud).
Une Anthropologie de la Bibliophilie. Le désir de livre.
 Paris, L'Harmattan, 1997, p.23.

14→DACOS (Marin) et al. Read/
Write Book. Le livre inscriptible.
 Marseille, Édition Cléo, 2009, p.55.

15→DACOS (Marin)
 et MOUNIER (Pierre).
L'édition électronique.
 Paris, Éditions La Découverte,
 2010, p.73-74.

16→DACOS (Marin)
 et MOUNIER (Pierre).
L'édition électronique.
op.cit. p.88.

17→Site web Daniel Eatock :
<http://eatock.com>

18→Leave Any Information at the Signal : Writings Interviews, Bits, Pages. Ed Rusha. MIT Press. 2004.
 « Les livres ne sont certainement pas des oeuvres d'art dans le même sens que les peintures (...) Ils sont liés à une bibliothèque ».

Préambule⁹⁻¹¹

I La publication d'artiste, un terme ouvert sur le numérique¹³⁻²⁷

II Publications numériques et imprimées, des contenus hétérogènes et complémentaires²⁹⁻⁴⁸

III L'architecture du livre, une (re)construction de l'espace⁵¹⁻⁷⁵

IV Un amour pour le livre industriel⁷⁷⁻⁸⁵

Feuilletez / Scrollez⁸⁷⁻⁸⁸

Les créations graphiques de Pierre Faucheux concernaient l'architecture du livre dans son ensemble, avec la composition graphique de la couverture et la mise en forme du contenu interne. Faucheux composait l'espace des pages à la manière d'un architecte, il compare d'ailleurs les cahiers d'un ouvrage aux étages d'un immeuble. Cependant, la structure spatiale des livres qu'il concevait est-elle différente des publications numériques ? Afin de répondre à cette question, nous allons tout d'abord nous intéresser à l'architecture du livre imprimé, sur lequel Faucheux travaillait. Puis, nous étudierons l'espace d'une publication numérique et celui d'une publication hybride, entre l'imprimé et l'écran.

1 LE LIVRE IMPRIMÉ

Les premiers livres de poche sont apparus en 1853 avec les éditions Hachette et la collection *Bibliothèque des chemins de fer*, ces livres d'un petit format étaient vendus dans les librairies des gares. Avec ce nouveau système de vente, le livre est devenu un objet de consommation massive dû à son bas prix. Auparavant, le livre était plus volumineux et alors consommé principalement dans les salons. C'est ensuite en 1953 avec les éditions Le Livre de poche que ces livres ont rencontré un réel succès et se sont démocratisés grâce à leurs accessibilités¹⁹. À cette époque, les livres de poche étaient environ six fois moins chers qu'un ouvrage grand format car le coût de production était moindre que les livres « classiques » avec un format plus petit et des papiers d'une qualité plus pauvre. Les lecteurs n'achaient pas ces ouvrages pour leurs aspects visuels, même si Pierre Faucheu a réussi à magnifier le livre de poche, mais plutôt pour leur aspect fonctionnel et peu cher. Nous pourrions comparer le succès du livre de poche avec celui des liseuses électroniques. En effet, ils ont tous les deux du succès par leurs aspects fonctionnels (léger, pratique et ergonomique). Néanmoins, tout comme avec une liseuse, il n'y a pas vraiment de relation sentimentale entre le lecteur et le livre de poche. Aujourd'hui, les liseuses électroniques risquent fortement de se soustraire aux livres de poche qui ont des avantages fonctionnels non négligeables.

Contrairement au livre de poche, certaines publications ne peuvent pas se substituer au numérique, il s'agit de ces livres sculptures dont le réel intérêt est leurs formes matérielles. L'un

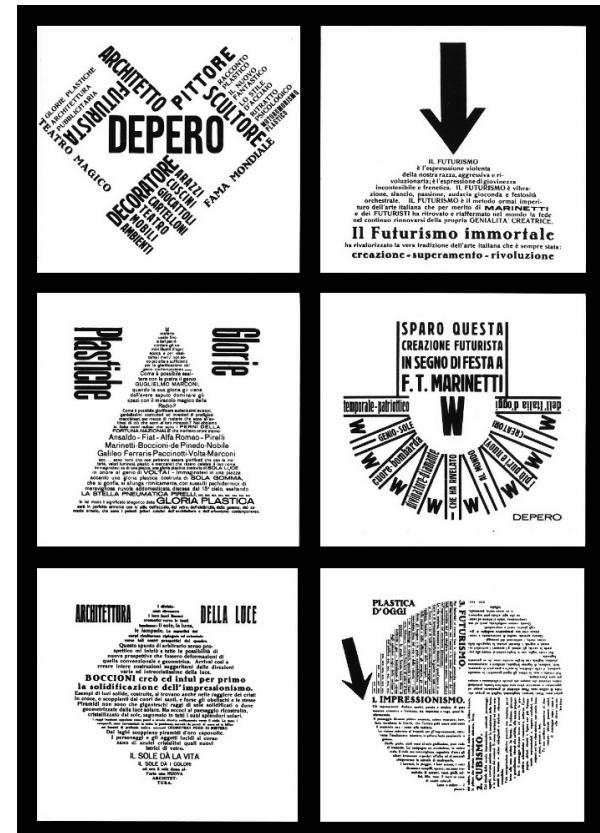
des premiers livres de ce genre a été créé par l'artiste futuriste Fortunato Depero en 1927, son ouvrage *Depero Futurista* est par sa forme, totalement opposé aux publications habituelles. Ce livre est surprenant par la technique de reliure choisie par l'artiste ; ces boulons en métal rappellent l'intérêt des futuristes pour l'industrialisation et l'esthétique des machines.

De plus, l'ensemble des 80 pages internes est composé de jeux typographiques dynamiques sur des papiers de couleurs ;



↓
Fortunato Depero,
Depero futurista,
1913-1927

L'architecture du livre,
une (re)construction de l'espace



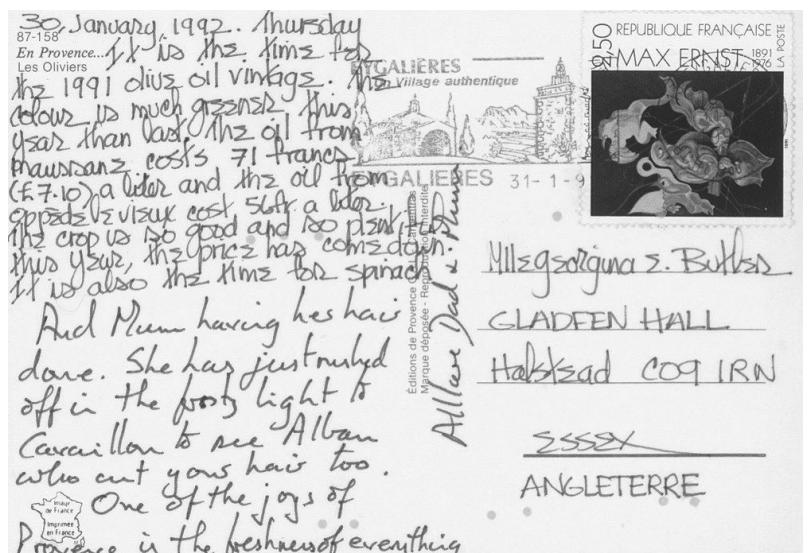
↓
Fortunato Depero,
Depero futurista,
1913-1927,
pages intérieures

par ces différents choix, ce livre devient un objet unique et hors normes. Par son poids conséquent, par sa manipulation avec cette reliure et par la manière dont il s'expose dans un espace, ce livre occupe l'espace d'une façon intrinsèque. Contrairement au livre « classique », celui-ci ne peut pas être inséré dans une bibliothèque, mais plutôt exposé sur une table où il pourrait être vu et susciter de la curiosité. Allessandro Ludovico, critique des médias, évoque justement l'importance du livre dans l'espace par rapport aux écrans « *The space taken-up by printed materials, whatever in the shape of document folders, stacks of printed pages on a table, on a library of shelves filled with books, is real and physical. This is entirely different from something existing only on screen, since it relates directly to our physical space, and to a sensorial perception developed over (at least) thousands of years* »²⁰. Malgré la dématérialisation des publications sur écrans, des designers continuent de nos jours à créer des livres-sculptures, il apparaît paradoxal qu'un



tel intérêt pour le livre imprimé soit toujours d'actualité. Pourtant, il semblerait que l'aspect « immatériel » des publications numériques ait poussé d'avantage les artistes ou graphistes à utiliser les atouts du livre imprimé : son poids, sa taille et son odeur; toutes les propriétés qu'un écran ne peut pas transmettre à un lecteur. La manière dont la graphiste Irma Boom conçoit ses livres est tout à fait particulière. À travers ses publications, Irma Boom s'interroge justement sur la tridimensionnalité du livre, chacun de ses ouvrages a un poids et un format particulier qui communique le contenu de celui-ci. D'après Irma Boom « le livre numérique n'est pas une menace pour le livre 3D, cette concurrence invite à explorer d'avantage les propriétés de l'objet imprimé »²¹. Ainsi, les livres d'Irma Boom ne sont pas numérisables, contrairement aux livres brochés classiques. Le livre *Jame Jennifer Georgina* publié en 2010 et conçu par ce même designer, représente merveilleusement bien son intérêt pour le livre sculptural. Cet ouvrage retrace sur 10 ans (entre 1989 et 1999) l'odyssée étonnante d'une famille; ce livre est un recueil de 210 cartes postales que Jennifer Butler a envoyées

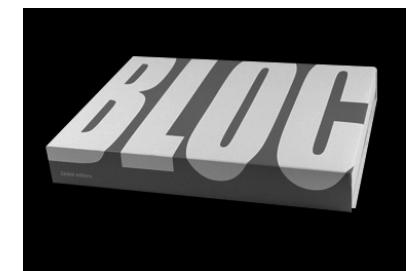
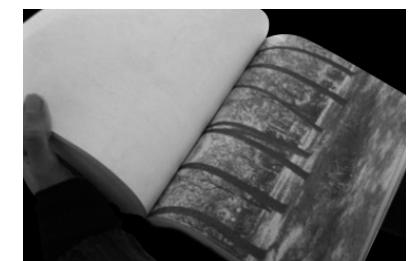
↓
Irma Boom,
Jame Jennifer Georgina,
2010



↓
Irma Boom,
Jame Jennifer Georgina,
2010

quotidiennement à sa fille pendant toutes ces années. Jennifer Butler était partie en voyage avec son mari pendant ces 10 ans afin d'arracher ce dernier à l'alcoolisme. Durant ce *road-trip* Jennifer a envoyé plus de 1000 cartes postales à sa fille restée dans sa région d'origine. Une sélection de 210 de ces cartes postales mais aussi des lettres échangées par les membres de cette même famille sont publiées dans cet ouvrage. Le dos de ce livre, articulé en trois parties, représente les trois membres de cette famille réunie. Par sa forme une fois posée sur une table, cette reliure laisse le livre ouvert à n'importe quelle page évoquant les échanges à cœur ouvert du père, de la mère, mais aussi de la fille. La couleur «jaune-taxi» de ce livre rappelle l'expédition de Jennifer et James Butler durant laquelle ils ont parcouru 268,162 milles toujours en déplacement. Ce livre se présente alors comme un objet volumineux et lourd telle une brique révélant l'aspect pesant de cette longue et difficile période. La forme tridimensionnelle que prend ce livre d'artiste est totalement fondée sur l'histoire qu'il raconte ; autrement dit, nous pouvons observer dans cette publication un lien incontestable entre l'aspect esthétique et fonctionnel avec le contenu de celui-ci. Il y aurait peut-être des possibilités numériques d'exprimer cette histoire, cependant, la manière dont Irma Boom a utilisé et détourné l'objet-livre révèle une sensibilité et une intimité qu'un écran ne pourrait sûrement pas communiquer. En effet, l'historien du livre Mathieu Lommen indique que «les livres d'irma Boom démontrent qu'un livre imprimé est un objet tactile en trois dimensions qui recèle une intimité propre»²² ; en travaillant avant tout sur les caractéristiques du livre imprimé, comme la taille, le poids, le toucher et l'odeur, Irma Boom explore de nouvelles voies au sein des techniques traditionnelles de fabrication du livre. Ainsi, ses publications anti-conformes sont pleinement justifiées sous leurs formes imprimées. Par cette volonté de faire évoluer l'objet imprimé en marge des publications numériques, Irma Boom se positionne comme l'avant-gardiste d'un mouvement post-print.

Le livre *BLOC* d'Éric Watier publié en 2006 par les éditions Zédélé de Brest est également intéressant par sa forme et sa relation à l'espace. Cette publication rassemble l'ensemble des livres d'artistes, des revues et des textes d'Éric Watier dans un unique volume de 348 pages. Le livre est recouvert d'une jaquette magenta sur laquelle est inscrit «BLOC», ce titre vient englober l'ensemble de l'objet tridimensionnel sur les différentes faces de celui-ci. Cette pile de feuilles est assemblée par un simple dos carré et collé rappelant celui des blocs-notes que l'on peut trouver dans le commerce. Grâce à cette reliure, chaque feuille est donc détachable du bloc, l'utilisateur est alors libre de disperser, de rassembler ou d'exposer ces feuilles aux murs. C'est alors sous cette forme que le livre peut former une exposition ; chacun peut alors interpréter scénographiquement le contenu de cet objet et composer un espace d'exposition. *BLOC* est un objet en volume dans son aspect livresque, mais il est également un objet s'intégrant dans une architecture une fois désassemblée. La forme que Watier a donnée à sa publication est cohérente avec l'emploi que l'on fait de ce dernier ; l'utilisation du livre comme médium est alors l'unique moyen de remplir la fonction voulue, seule sa forme le permet. De plus, cette position artistique dont l'originale reproductible est une œuvre, idée premièrement analysée par Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*²³, permet alors de considérer chaque image de ce livre comme une œuvre à part entière. Ainsi, à travers la reproduction du livre, chaque utilisateur peut estimer l'espace d'exposition qu'il a agencé comme un ensemble d'œuvres à part entière. Dans ces exemples, le livre sous sa forme classique, c'est-à-dire le codex, est repensé ou modifié de façon à servir son utilisation. De là, nous pouvons alors prétendre que certaines publications d'artistes sont toujours pertinentes sous une forme imprimée.



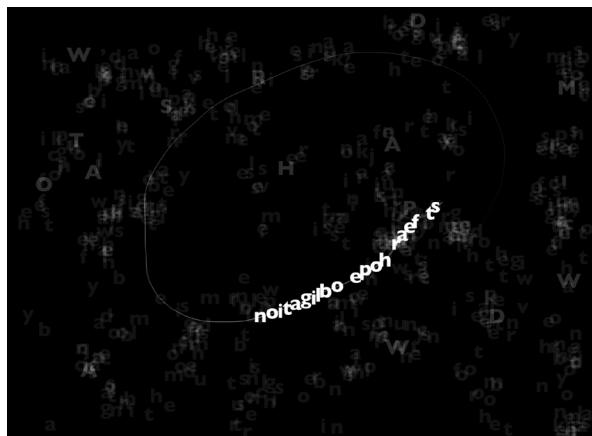
2 LA PUBLICATION NUMÉRIQUE

Les conventions d'usage propre au livre imprimé sont connues de chacun. Par exemple, nous savons tous que dans un livre : L'ensemble de l'ouvrage est protégé par une couverture ; les



pages sont toutes à la suite les unes des autres (lecture des pages de gauche à droite et de haut en bas en occident) ; on peut trouver la table des matières au début ou à la fin de l'ouvrage ; la bibliographie dans les dernières pages ; un résumé en IV^e de couverture... Le livre imprimé a donc une forte affordance, autrement dit, sa forme nous renseigne clairement sur son usage. Le lecteur n'a pas besoin d'un apprentissage pour utiliser celui-ci, le livre imprimé est un objet dit « autonome ». Pour les publications numériques, toutes les règles d'utilisation sont à réinventer, l'interaction avec un écran diverge de l'utilisation du livre. Dans la version numérique de la revue parisienne *SelfService*, une des premières « pages » de celle-ci est utilisée comme tutoriel d'utilisation. Les instructions « *Tap the top or bottom for navigation* » indique que l'on peut voir le chemin de fer et « *Tap the middle for crédits* » pour consulter les crédits photographiques. De plus, cette édition électronique est incrustée d'un certain nombre de vidéos ou d'animations qui ne sont pas évidentes à repérer, les liens ou les boutons d'activations étant peu visibles. Nous pouvons remarquer un lien avec l'utilisation des jeux vidéo qui nécessitent eux aussi une initiation. En effet, dans le cas des jeux vidéos, l'utilisateur doit également suivre des exercices tutoriels afin de comprendre la fonction des touches. Cette similitude entre le jeu vidéo et le livre numérique révèle la difficulté à utiliser des dispositifs numériques tout simplement, car leur usage est moins instinctif. Cette nécessité d'apprentissage aura peut-être une incidence sur l'accessibilité des éditions numériques. En effet, nous pouvons remarquer qu'il y a des difficultés, selon les générations, à utiliser des outils numériques ; par exemple, une personne ne connaissant pas l'informatique et qui lit quotidiennement son

journal serait absolument incapable d'utiliser une tablette pour lire les *news*. L'usage des éditions numériques implique des connaissances qui ne sont pas naturellement connues de chacun d'entre nous, contrairement au livre imprimé qui a, comme nous l'avons déjà dit, une très forte affordance. Cependant, la difficulté d'usage dépend grandement des formats utilisés, la revue *SelfService*, citée précédemment, est une application autonome. Avec ce type de format, beaucoup de possibilités techniques sont envisageables comme l'interaction et de nouvelles navigations dans le contenu. Avec les formats décalqués du papier comme le PDF ou le EPUB, l'espace rappelle formellement celui du livre imprimé, ces formats seraient alors plus intuitifs d'utilisation, quoique moins optimisés pour l'écran. Le projet *P.o.E.M.M* (*Poetry for Excitable Mobile Media*) créé par Jason Edward et Bruno Nadeau est également très influencé par le jeu vidéo. Cette application pour smartphone et tablette numérique se présente comme une interface. En effet, cette publication d'artiste ne regroupe pas un ensemble de pages, mais uniquement une page/écran interactive. *P.o.E.M.M* est une série de huit applications autonomes tactiles et interactives permettant un nouveau système de lecture poétique. La première application de cette série de poèmes interactifs se nomme *What They Speak When They Speak to Me*, le lecteur se trouve devant une interface noire contenant une masse flottante de lettres grises; lorsque le lecteur touche l'écran, des lettres et des mots s'éclaircissent. En déplaçant son doigt sur cette surface numérique, des mots et puis des phrases se forment jusqu'à ce que toute une ligne du poème devienne lisible. Lorsque le lecteur relâche la surface tactile, toutes les lettres se fondent à nouveau dans l'arrière-plan. Cette application nécessite elle aussi un temps d'apprentissage car « l'espace » de la publication et donc l'ergonomie se distingue clairement du livre imprimé. En effet, l'usage de cette publication rappelle davantage celui d'un jeu vidéo avec une interface interactive créant la relation entre le lecteur et le contenu. Cependant, cette application ne comprend pas de tutoriels, le lecteur doit comprendre par lui-même comment utiliser celle-ci en vue d'inciter les utilisateurs à expérimenter et à flâner dans cet espace. De plus, contrairement aux livres imprimés, l'espace n'est pas figé car le contenu de cette publication est mise à jour régulièrement par les concepteurs. Cette application repose essentiellement sur l'appel à participation, les créateurs de *P.o.E.M.M* demandent à des poètes ou des écrivains



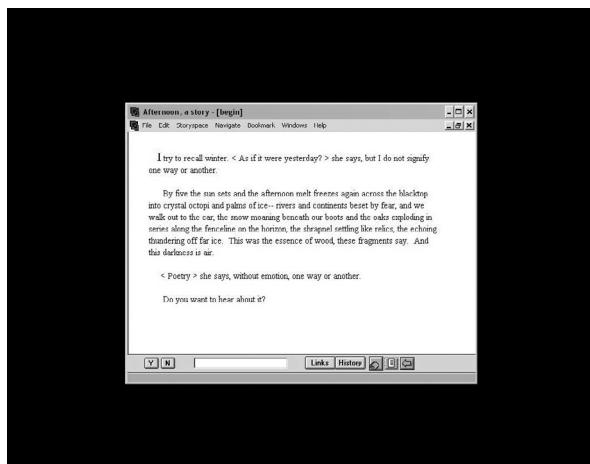
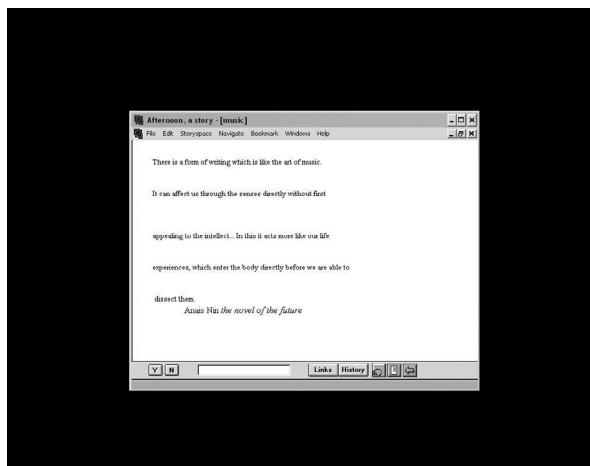
↓
Jason Edward et Bruno Nadeau,
What They Speak When They Speak to Me,
application I-pad,
date inconnue

de créer des contenus textuels propres à cette application. Chaque lecteur peut également écrire son poème qu'il peut ensuite partager avec d'autres utilisateurs de cette même application. L'espace et le contenu de cette publication ne sont pas fixes, on peut alors imaginer y découvrir chaque jour un nouveau poème.

Ce qu'affirme l'artiste mexicain Ulises Carrión dans son manifeste *Le nouvel art de faire des livres* publié en 1975 n'est plus transposable avec les applications que nous avons vues précédemment. En effet, selon Ulises Carrión : « Un Livre est une succession d'espaces. Chacun de ces espaces est perçu à un moment différent – un livre est aussi une succession d'instants »²⁴. Avec les éditions numériques, l'espace est totalement ouvert et dynamique, il n'est plus linéaire et fixe comme celui d'un livre. Il ne s'agit plus obligatoirement d'une « succession d'instants » mais pour certains cas, d'un espace global à part entière comme l'application *P.o.E.M.M* ou d'un espace illimité. Cette idée de livre infini a été premièrement exprimée par Jorge Luis Borges dans la nouvelle *La Bibliothèque de Babel* d'une bibliothèque de taille gigantesque quasi infinie contenant tous les livres ; et par la suite *Le Livre de sable* en 1975 d'un livre infini auquel « Le nombre de pages de ce livre serait exactement infini » dont « Aucune n'est la première, aucune n'est la dernière »²⁵. Ces idées fantastiques sont maintenant d'actualité avec les nouveaux supports numériques et les capacités qu'offre l'hypertexte. La première publication utilisant ce système est *Afternoon, a story*, elle fut écrite en 1987 par l'auteur américain Michael Joyce et publiée en 1990 par Eastgate Systems. Cette fiction hypertextuelle est considérée comme une œuvre littéraire post-moderne car elle utilise un nouveau système de lecture découlant du numérique, qui, par l'emploi de l'hypertexte, se présente comme une publication sans fin. Bien que cette édition ne soit pas une « publication d'artiste » comme nous avons pu le définir dans la première partie, celle-ci peut nous éclairer sur les différents enjeux d'une œuvre artistique hypertextuelle. Pour comprendre l'intérêt de *Afternoon, a story*, nous allons commencer par définir l'hypertexte.



↓
Michael Joyce,
Afternoon, a story,
1990



↓
Michael Joyce,
Afternoon, a story,
1990

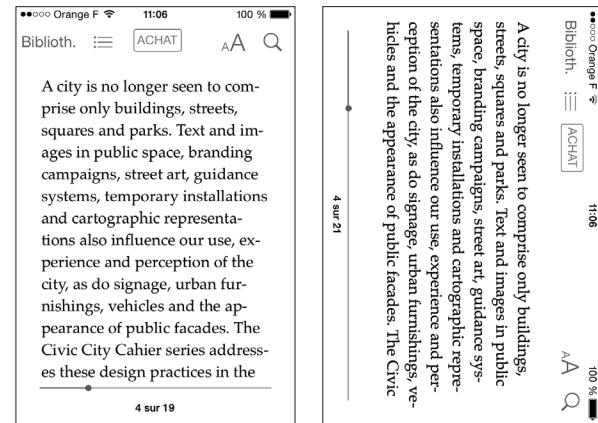
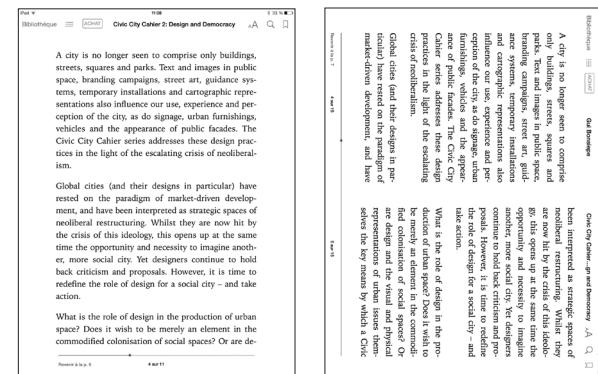
Selon *Le Robert*²⁶, l'hypertexte est une «fonction permettant d'établir des liaisons directes entre éléments (texte, image...) de documents différents», autrement dit, les hypertextes sont des passerelles entre différents contenus. Dans ce cas, l'hypertexte est un dispositif de lecture et d'écriture non linéaire. Cet ouvrage est constitué de 539 pages par écran reliées par 950 liens hypertextes. Afin de lire l'ensemble du contenu, le lecteur est obligé d'utiliser ces liens; mais si il se contente de passer d'une page à l'autre en appuyant sur la touche «suivant», il ne peut lire que 35 pages, soit une toute petite partie de la publication. Ce dispositif permet donc de se déplacer dans l'histoire autrement qu'en tournant les pages, le lecteur peut choisir de cliquer sur des mots qui le mèneront à une autre partie de l'ouvrage. Dans ce cas, et comme nous avons pu le voir dans l'application *P.o.E.M.M.*, le lecteur est l'unique maître du cheminement de la lecture. Après la page d'accueil de *Afternoon, a story*, il y a vingt débuts d'histoires possibles donc vingt façons d'entrer dans la lecture. Ensuite, chaque choix fait par le lecteur recompose l'arborescence du récit et à une incidence sur les fragments de texte déjà lus, il s'agit alors d'une lecture labyrinthique. Cependant, le but du lecteur n'est pas de reconstruire l'histoire de l'ouvrage car il n'y a pas de configuration globale, nous pouvons même douter de la maîtrise de l'auteur sur son œuvre, car chaque fragment de texte peut être isolé de l'ensemble de l'ouvrage. Autrement dit, il n'y a pas de liens logiques entre les différentes parties du texte. Cette position est renforcée par la possibilité offerte au lecteur d'imprimer ces fragments de textes. L'expérience de lecture d'*Afternoon, a story*, ressemble alors à une fouille durant laquelle le lecteur déambule à travers ces couches d'informations. Comparativement aux livres d'artistes, l'intérêt est l'expérience de lecture envisagée comme la visite d'un musée. En effet, plusieurs parcours sont possibles et il n'est pas nécessaire d'avoir vu tous les objets pour avoir l'impression d'avoir visité ce musée. Dans cette application d'hypertexte, la publication serait un parcours aléatoire à travers différentes «pièces» qui composent l'espace infini. Ces technologies apportent donc une nouvelle façon de cheminer dans une publication, loin des affirmations d'Ulises Carrión.

L'une des nouveautés propre aux publications numériques est ce que l'on appelle la *reflowability*. Un document *reflowable* est un type de document électronique qui est capable d'adapter sa présentation en fonction des supports et de la taille de celui-ci.

Sur le logiciel *InDesign* d'Adobe, ce terme se nomme « mise en page liquide ». Cette fonction permet d'ajuster un contenu à des appareils de natures différentes. Le contenu se recompose afin d'utiliser l'espace de l'écran sur lequel la publication est ouverte. Le besoin d'adapter son contenu est apparu en conséquence aux nombreuses formes d'appareils électroniques que l'on peut trouver dans le commerce, comme les smartphones, les tablettes numériques et les ordinateurs. D'ailleurs, ce système est très utilisé dans la programmation de sites web, afin, comme dans les éditions numériques, d'adapter le contenu au format de l'appareil. Dans le milieu du webdesign, on appelle cela un *responsive web design*. Le principal format de publication numérique utilisant ce système est le EPUB. En effet, il est possible d'ouvrir un même fichier EPUB sur des dispositifs électroniques différents comme sur un smartphone ou une tablette numérique. Pour chacun de ces supports, la composition du texte se modifie afin d'utiliser au mieux les dimensions de l'écran. Ici se trouve donc une différence évidente entre les livres et les publications numériques ; l'auteur ne compose plus son texte en fonction d'un unique format mais pour plusieurs dispositifs. Un contenu peut alors utiliser l'espace d'une manière différente selon les supports, contrairement à la fixité de la mise en page des ouvrages imprimés. De plus, avec le format EPUB, l'utilisateur a le choix de changer la police de caractère du texte courant. Voilà pourquoi, le risque de certaines publications électroniques est d'être dénaturé par ses lecteurs ; dans ce cas, l'auteur/artiste ne peut pas entièrement gérer l'espace de la page. Ceci peut donc avoir une conséquence sur les aspects esthétiques intrinsèques des publications électroniques, la forme donnée à celles-ci risquerait alors de ne pas être adaptée à son contenu. Or, dans le cas du livre d'artiste, la forme de l'objet doit directement être liée au contenu et au propos artistique.

3 LES PUBLICATIONS HYBRIDES

Avec les technologies numériques, de nouveaux types de livres sont apparus, il s'agit des publications hybrides à mi-chemin entre le pixel et l'encre. Ces publications sont conçues autour d'un système de complémentarité des technologies numériques avec les supports imprimés. Le numérique propose de nouvelles manières



↓
EPUB sur I-pad,
positionnement vertical

↓
EPUB sur I-phone,
positionnement vertical

↓
EPUB sur I-pad,
positionnement horizontal

↓
EPUB sur I-phone,
positionnement horizontal

d'utiliser le livre, notamment en proposant des contenus numériques additionnels ; le designer graphique Étienne Mineur travaille justement sur les frontières entre le monde réel et le numérique à travers les publications imprimées avec les Éditions Volumiques²⁷. Étienne Mineur n'emploie pas le livre à la manière d'un livre d'artiste, cependant, ses projets évoquent peut-être les prochains usages du livre. L'un des projets le plus révélateur des capacités techniques est un prototype du journal *Libération* associé à une application pour smartphone. L'exemplaire papier de ce journal reprend la façon dont les contenus y sont disposés. En couplant cet exemplaire avec sa technologie d'identification de points dans l'espace de la page, on peut accéder à des contenus supplémentaires sur son smartphone. Il suffit de poser son téléphone sur le journal pour que celui-ci reconnaîsse l'endroit où il se trouve sur la page ; ainsi, lorsqu'on dispose le téléphone près d'un article, il serait possible de lire des vidéos ou des commentaires relatifs à celui-ci. Nous pouvons peut-être reprocher à ce dispositif de ne pas être très accessible, d'une part car cela nécessite de posséder un appareil électronique type smartphone et d'autre part, de posséder une connexion à l'internet. Cependant, ce prototype de journal reste entièrement autonome, il est lisible sans appareils électroniques ; le numérique permettant d'accéder uniquement à un contenu additionnel. L'idée d'Étienne Mineur n'est pas d'opposer le livre et la technologie ; mais au contraire, de faire en sorte qu'ils communiquent ensemble de manière complémentaire. Un autre projet du même ordre a été réalisé par Waldek Wegrzyn en vue de l'obtention de son diplôme de l'Académie des Beaux-Arts de Katowice (Pologne) en 2012. Il s'agit d'un livre imprimé avec des encres de sériographie conductrice d'électricité branché via USB à un ordinateur.

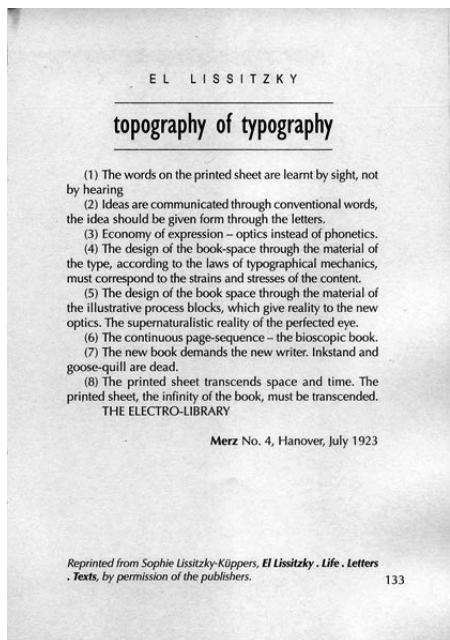
Ce projet est basé sur le manifeste *The topography of typography* de El Lissitzky écrit en 1923 dans lequel il dit « *The printed sheet transcends space and time. The printed sheet, the infinity books, must be transcended. The Electro-library* »²⁸. Autrement dit, El Lissitzky évoque l'idée d'une technologie dépassant les possibilités de la surface imprimée. Waldek Wegrzyn explique son



↓
Waldek Wegrzyn,
Electrolibrary,
2012



↓
Waldek Wegrzyn,
Electrolibrary,
2012

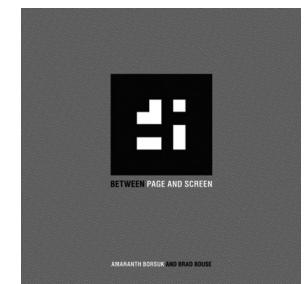


↓
 El Lissitzky,
The topography of typography,
 juillet 1923

inspiration dans le magazine *This is Paper*: «*I was interested in the phenomenon of a book perceived as a kind of interface, which has influenced the way we deal with information. I also wanted to shift the experience typical for print design to the field of digital media. One of the major inspirations was the manifesto *The topography of typography* published in 1923 by a graphic designer El Lissitzky, who has expected a book to be replaced with something he called electolibrary. It seems that his predictions came true*»²⁹.

À travers ce projet, Waldek Wegrzyn détourne la fonction initiale du livre car le support imprimé devient une interface de navigation. Tourner les pages et toucher les encres permet d'envoyer des données à l'ordinateur et ainsi créer de l'interaction. Le numérique permet de visionner des vidéos, des images 3D et des animations, ou d'écouter des sons; tout ce que le support imprimé ne peut pas offrir. En outre, ce livre reste un objet totalement indépendant sur lequel du texte est imprimé; cette publication garde alors la qualité de lecture due à l'impression (moins agressive et fatigante que sur écran). Cependant, ce dispositif reste assez contraignant car le livre doit être consulté sur un bureau, assez proche d'un écran. À travers ces deux projets, on peut constater une volonté de préserver les usages traditionnels et les qualités intrinsèques du support imprimé comme la qualité de lecture et la manipulation presque instinctives du livre. L'emboîtement des techniques numériques avec l'objet matériel permet d'accéder à des informations supplémentaires.

Dans d'autres cas, l'objet imprimé est indissociable du dispositif numérique, ces publications sont appelées «livre augmenté». *Between Page And Screen* est un livre d'artistes de poèmes en réalité augmentée créé par Amaranth Borsuk et Brad House, publié par Siglio Press. Ce livre se présente sous une forme carrée dans lequel chaque page contient un code visuel noir (proche du QR code). L'utilisateur est invité à télécharger un logiciel sur son ordinateur (FLARToolkit, Robot Legs, Papervision 3D engine...) pour pouvoir lire le contenu augmenté. Le livre doit être placé devant la webcam de l'ordinateur afin que le logiciel détecte le code de la page présentée. Chaque code permet de visualiser sur l'écran un poème



↓
 Amaranth Borsuk et Brad House,
Between Page And Screen,
 2012



↓
Amaranth Borsuk et Brad House,
Between Page And Screen,
2012

en trois dimensions, à la manière d'un livre *pop-up*, qui suit les mouvements du lecteur face à la caméra. Dans ce cas, la lecture du contenu se fait uniquement sur l'écran ; l'objet imprimé n'est plus auto-suffisant et prend le rôle d'une sorte de « manette de jeu » afin de visionner le contenu. Malheureusement, cette publication reste avant tout une performance technique, nous pouvons regretter un usage assez limité des capacités du livre imprimé avec ce type de dispositif. Néanmoins, ce projet questionne les habitudes de lecture sur écran et les usages traditionnels du livre, ainsi ce dispositif montre une nouvelle façon de voir du contenu artistique dans l'espace.

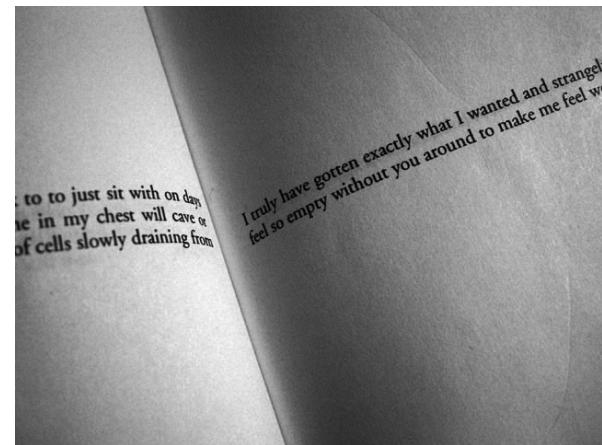
Le numérique et plus précisément l'internet a permis de nouvelles manières d'éditer et de diffuser les livres d'artistes. L'objet imprimé a des qualités spécifiques qui ne sont pas discutables ; tenir un livre dans ses mains et le voir dans sa bibliothèque, reste une expérience essentielle. Une nouvelle technologie appelée POD : *Print On Demand* (impression à la demande) permet au livre imprimé de continuer à survivre à la digitalisation. Le *Print On Demand* est un concept très simple, le client produit un document PDF d'une publication et le service POD se charge de l'impression et de l'envoi. Le coût d'impression dépend de la quantité et de la qualité de l'ouvrage (impression N&B ou couleur, choix du papier, différents formats). Les principales plateformes en ligne sont *Lulu* et *Blurb*. En plus de l'impression, le POD propose un autre service important. L'entreprise peut vendre les publications sur son propre site internet et payer les auteurs mensuellement ; ainsi, ces infrastructures sont également des plateformes de vente. Ces services permettent aux artistes de s'auto-éditer plus facilement et ainsi éviter les contraintes des éditeurs. De plus, ce système étant ouvert à tous, il est alors simple de commencer à éditer les livres d'artistes. Cette démarche rappelle celle des artistes travaillant le livre dans les années 1970 et leur volonté d'échapper aux éditeurs afin d'être artistiquement plus libre et indépendant. Grégory Chatonsky utilise le Print On Demand pour un projet nommé *The Register* réalisé en 2007.



↓
Grégory Chatonsky,
The Register,
2007

Grâce à un logiciel, Chatonsky rassemble des phrases trouvées sur des blogs de sentiments. Ensuite, celles-ci sont enregistrées dans une base de données qui est envoyée à une plateforme POD afin de créer chaque heure un livre de 500 pages. L'ensemble de ces ouvrages est réuni dans une bibliothèque qui, conceptuellement, pourrait s'étendre à l'infini. Les facilités d'édition l'art avec les plateformes POD, permettent à Chatonsky de publier un livre instantanément, chose importante dans ce projet. Le livre imprimé étant utilisé comme médium pour stabiliser (chaque heure) sur un support fixe le flux d'informations provenant de l'internet. Le POD permet donc de publier une nouvelle catégorie de livre, des ouvrages imprimés issus du numérique et de l'internet. Grâce à ses services, les artistes peuvent s'auto-éditer plus facilement.

L'internet est également un moyen de s'auto-diffuser, les artistes et les maisons d'éditions utilisent, presque systématiquement, l'internet comme lieu de diffusion à travers leurs sites web. Un certain nombre de petites maisons d'éditions vivent grâce à la vente en ligne via leurs propres sites comme Les Éditions du Livre à Strasbourg ou Duke Press à Londres. Dans ce cas, l'internet est un moyen de rester indépendant et d'éviter la direction des groupes éditoriaux majoritaires. De cette façon, ces maisons d'éditions indépendantes peuvent continuer à donner naissance à des livres d'artistes qui seraient morts dans l'œuf avec des structures plus grandes. L'internet a probablement une grande importance pour ces petites entreprises qui peuvent avec cet outil, diffuser et vendre des ouvrages avec moins de peine. Les seconds outils qui sont maintenant devenus indispensables aux maisons d'éditions indépendantes sont les réseaux sociaux ; ils permettent de communiquer au public l'actualité de l'éditeur et les nouvelles parutions. En effet, ceci est un excellent moyen de se faire mieux connaître dans son propre pays mais aussi à l'étranger et ainsi espérer vendre ses ouvrages artistiques sur une plateforme internet en plus de la vente en librairie. Dans ce cas, le livre d'artiste imprimé est donc directement rattaché à des services opérant sur l'internet. Tout en restant un objet imprimé, il devient également un ouvrage issu du numérique afin de valoriser sa diffusion et de cette manière, permettre sa survie.



↓
Grégory Chatonsky,
The Register,
2007

19→*Le livre, une histoire de poche*, documentaire produit par Stéphane Bonnefoi et réalisé par Anne Fleury. France Culture, diffusé le 10 décembre 2013, 53min.

20→LUDOVICO (Alessandro). *Post-Digital print. The Mutation of Publishing since 1894.* op.cit. p.66.

« L'espace occupé par des documents imprimés, quelle que soit leurs formes, des piles de pages imprimés sur un table, dans une bibliothèque d'étagères remplies de livres, est réelle et physique. C'est tout à fait différent de quelque chose qui existe seulement à l'écran, car il est directement lié à notre espace physique, et à une perception sensorielle développée sur des milliers d'années ».

21→KOOLHAAS (Rem) et al. *Irma Boom : l'architecture du livre 2013-1986.* Amsterdam, Lecturis, 2013, p.67.

22→KOOLHAAS (Rem) et al. *Irma Boom : l'architecture du livre 2013-1986.* op.cit. p.65.

23→BENJAMIN (Walter). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique: version de 1939.* op.cit.

24→CARRIÓN (Ulises). *Quant aux livres.* Genève, Édition Héros-Limite Genève, 2008, p.31.

25→BORGES (Jorge Luis). *Le livre de sable.* Paris, Gallimard, 2008, p.141.

26→*Le Robert. Dixel pour iPad.* Paris, Éditions Le Robert & Diagonal, 2013.

27→<http://volumique.com/>

28→LISSITZKY (El). « *Electro-library manifesto* » Merz Magazine. 1923
« Le feuille imprimée transcende l'espace et le temps. La surface imprimée, les livres de l'infini, doivent être transcendées ».

29→WEGRZYN (Waldek). « *Electrolibrary* » This is Paper. <http://thisispaper.com/filter/apps/Waldemar-Wegrzyn-Electrolibrary>
« J'étais intéressé par le phénomène d'un livre perçu comme une sorte d'interface, qui a influencé la façon dont nous traitons l'information. Je voulais également changer l'expérience de la conception d'impression dans le domaine des médias numériques. L'une des principales sources d'inspiration est le manifeste *The topography of typography* publié en 1923 par le designer graphique El Lissitzky, qui a présagé que le livre soit remplacé par quelque chose qu'il appelle electrolibrary. Il semble que ses predictions se sont réalisées. »

Préambule⁹⁻¹¹

I La publication d'artiste, un terme ouvert sur le numérique¹³⁻²⁷

II Publications numériques et imprimées, des contenus hétérogènes et complémentaires²⁹⁻⁴⁸

III L'architecture du livre, une (re)construction de l'espace⁵¹⁻⁷⁵

IV Un amour pour le livre industriel⁷⁷⁻⁸⁵

Feuilletez / Scrollez⁸⁷⁻⁸⁸

« A trait à la fabrication d'un objet fait en série. Le produit fini a un aspect très commercial, très professionnel. Je n'ai pas de sympathie pour tout le domaine des publications imprimées à la main. (...) Une fois que j'ai décidé tous les détails, photos, maquette, etc., ce que je veux vraiment c'est un vernis professionnel, un fini mécanique. (...) Je n'essaie pas de créer un livre précieux en édition limitée, mais un livre à grand tirage qui soit de premier ordre. »³⁰

Cette citation nous témoigne de l'amour que porte Edward Ruscha pour le livre industriel. Les nouvelles formes de publication semblent elles aussi être le fruit d'une industrie, celle de la technologie. Pour autant, pouvons-nous considérer ces publications numériques comme des « objets » industriels à la manière de Ruscha ? Bien qu'étant des objets reproduits massivement, les bibliophiles ont tout de même une attirance particulière pour les livres d'artistes. Qu'en est-il alors de la relation des bibliophiles avec les publications numériques, auraient-ils le même regard sur ces produits ? Ces questions nous amènent à réfléchir à la stabilité des supports numériques. Le bibliophile est avant tout à la recherche d'objets durables, les publications numériques sont-elles aussi stables que les livres imprimés ?

1 LA PUBLICATION D'ARTISTE, UN OBJET INDUSTRIEL ET ACCESSIBLE

Comme nous l'avons dit précédemment (voir partie 1.1), les livres d'artistes sont idéalement des objets reproduits massivement. Ils sont imprimés en grand nombre de tirages afin d'être diffusés au plus grand nombre et devenir des pièces artistiques accessibles. Par exemple, Edward Ruscha s'oppose clairement à la production artisanale du livre d'artiste ; d'après Anne Moeglin-Delcroix « Ruscha impose l'idée qu'un artiste peut aussi créer des livres qui ne sont pas des livres précieux ou rares »³¹. Pour Ruscha, l'industrialisation est alors synonyme d'accessibilité ; en effet, l'impression d'un livre en grand nombre de tirages permet de le vendre à moindre coût qu'un ouvrage imprimé en petit nombre d'exemplaires. Dans les années 1960-1970, les techniques d'impression subissent des mutations avec notamment la mise en œuvre des presses offset qui permet d'imprimer plus rapidement, un plus grand nombre d'exemplaires ; le rendement de l'offset dépassant la capacité des machines antérieures. L'offset permet de couvrir une gamme de tirages relativement large ; plus il y a de livres imprimés, plus le coût d'impression unitaire est faible. En plus de cela, nous pouvons remarquer que les artistes conceptuels, au début des années 1970, ont une réelle attirance pour cette esthétique de la reproduction. Ils admirent cette production d'une finition industrielle et la propreté de l'objet imprimé par ces machines. Ce sont des avantages qui poussent les artistes à utiliser ce système de reproduction. La volonté utopique d'un artiste comme Ruscha de dupliquer un ouvrage de façon presque illimitée semblerait être d'actualité avec les publications numériques. En effet, ce que le numérique permet, c'est avant tout de reproduire à l'infini un fichier, une image ou un texte, sans se soucier des coûts de production. De ce point de vue, la publication numérique semblerait être une suite logique au livre industriel évoqué par Ruscha. En se détachant du contenant matériel, une publication se détache également de toute une chaîne de production coûteuse. Il suffit d'héberger une publication sur une librairie numérique pour que celle-ci soit directement reçue par les clients, sans aucune production particulière et sans limite de téléchargement. C'est pourquoi, une publication numérique est moins chère qu'un livre imprimé en offset. Par exemple, le livre *Une anthropologie de la bibliophilie* de Renaud Muller vaut environ 13

euros en version imprimée et 9 euros en version numérique. Ce prix reste incohérent, la version numérique étant seulement 30 % moins cher que l'ouvrage imprimé. Cependant, cette différence de prix tend à s'écartez, les éditeurs cherchant toujours à retarder l'inéluctable, c'est-à-dire le changement de la distribution et du système financier propre à l'édition numérique. Cette situation devrait au fur et à mesure se dissoudre lorsque le marché financier du livre numérique sera construit. On peut donc imaginer, dans un futur proche, acheter des livres sur supports numériques avec un coût d'achat nettement plus bas que sur support papier. Cependant, ce qui reste onéreux, c'est le support numérique lui-même. Contrairement au fichier numérique, la machine de lecture n'échappe pas aux contraintes de production liées à un objet matériel. L'achat de supports numériques comme les tablettes ou les smartphones peut donc être très coûteux ; ainsi, ils ne sont pas accessibles par l'ensemble de la population. C'est donc le nombre d'utilisateurs de ces machines qui limite le nombre de duplication d'une publication numérique. Si les tablettes numériques et les smartphones deviennent des appareils totalement démocratisés, nous pourrions considérer les publications numériques comme étant accessibles et industrielles dans le sens de Ruscha. D'autre part, si nous considérons le livre d'artiste comme un livre « ordinaire », il suit les mutations propres au livre standard. Et si les publications numériques et la lecture sur écran se standardisent, au point d'être devenues un système de lecture ordinaire, les livres d'artistes devraient alors suivre cette évolution. De ce point de vue, le livre d'artiste comme objet industriel, devrait adopter les changements propres au livre imprimé, et s'adapter au numérique s'il devient le médium standard. Comme les artistes ont su utiliser les nouvelles techniques d'impression, avec l'offset, pour produire leurs ouvrages. Donc, si les consommateurs lisent et utilisent des appareils numériques afin de consulter des contenus, les artistes travaillant le livre, doivent se tourner vers les publications numériques afin d'atteindre leur public.

Par conséquent, grâce à la reproduction infinie d'une édition numérique, la publication digitale d'artiste serait donc plus abordable financièrement, n'étant pas contrainte à des limites de tirage. Ainsi, nous pourrions parler, comme dans les années 1970, d'une démocratisation de l'art. Dans ce cas, ces publications devraient peut-être des objets d'une culture artistique de masse.

2 LA PUBLICATION D'ARTISTE ET LA BIBLIOPHILIE

Paradoxalement aux idées fondamentales du concept de livre d'artiste, le public de ces ouvrages est très spécialisé et élitiste. L'idée de distribuer ces livres à un public de masse, outre celui d'une galerie d'art, ne semble plus être exacte aujourd'hui. En effet, nous pouvons constater que les acheteurs de ces publications ressemblent plus à celui du livre de bibliophile qu'à des amateurs de livre. On peut observer une relation particulière entre le lecteur et ces ouvrages, Edward Ruscha explique « j'aime tout simplement leur contact. C'est fondamentalement esthétique. J'aime tout simplement les livres, non pour les collectionner, mais pour les regarder, sentir les pages »³². Ruscha explique son amour pour le livre à travers ce rapport sentimental avec l'objet. Même s'il justifie son propos en expliquant qu'il n'apprécie pas les livres pour les collectionner ; nous pouvons clairement lier cette relation avec le comportement du bibliophile. Renaud Muller démontre dans son livre *Une Anthropologie de la bibliophilie* « Un libraire (...) reconnaît le bibliophile à son plaisir à regarder les livres, à sa délicatesse à les manipuler »³³. Cette attitude décrite par Muller, rappelle nettement celle de Ruscha. Ceci suscite donc un questionnement sur le public du livre d'artiste ! En partant de ce constat, nous pouvons donc estimer qu'il s'agit bien d'ouvrages pour une certaine communauté de bibliophile. Il est amusant d'observer le public des salons dédiés aux livres d'artistes, nous pouvons remarquer qu'ils appartiennent tous à un même groupe. Ils peuvent être d'âge très différents, cependant, ils se rassemblent autour du même plaisir, manipuler et sentir les pages d'un livre d'artiste, tout en pensant à la place qu'il occupera dans sa bibliothèque. Le lecteur a donc une relation fétichiste avec l'objet qu'il tient dans ses mains. Cet aspect communautaire du livre d'artiste rappelle clairement la communauté du bibliophile expliqué par Muller « on pourrait dire que la bibliophilie est une communauté fraternelle d'individus qui partagent le même désir du livre »³⁴. Tout comme les bibliophiles, les collectionneurs de livres d'artiste sont à la recherche de nouveautés, mais aussi des livres devenus rares. Les livres d'artistes des années 1960 et 1970 sont devenus difficilement accessibles du fait de l'épuisement de leurs tirages ; ils atteignent maintenant des prix exorbitants. Aujourd'hui, nous pouvons acheter le livre *Twenty Six*

Gasolines Stations de Edward Ruscha pour plus de 3 000 dollars minimum. Ces livres ont pris énormément de valeur en vieillissant car, comme l'explique Eugène Morel « un livre qui s'use prend plus de valeur qu'il n'en perd »³⁵. Beaucoup de ces publications ont finalement peu circulé et sont devenues très rares, voire introuvables. D'ailleurs, afin de lutter contre cet effet, les Éditions Zédélé ont lancé une collection nommée *Reprint*, qui réédite des livres d'artistes épuisés pour relancer les idéaux propres à ces publications (être un livre comme un autre). Paradoxalement, je pense que c'est justement cette recherche du livre rare qui anime les collectionneurs à acheter et à consommer des livres d'artistes. Cependant, est-ce que cette communauté de bibliophiles serait en mesure d'accepter et d'apprécier des publications numériques d'artistes ? Tout d'abord, je ne pense pas que l'on puisse concevoir un rapport fétichiste avec une édition numérique. Comme nous l'avons dit précédemment, ce que le bibliophile apprécie, c'est toucher et sentir les pages du livre. Or, avec une publication numérique, cette relation sentimentale n'existe pas. Le lecteur peut adorer le support numérique, par sa forme, sa performance technique et son ergonomie, mais plus difficilement ce qu'il contient. En effet, une publication numérique ne peut pas se raréfier, étant par nature, duplicable à l'infini. Dans ce cas, le jeu de recherche du bibliophile pour le livre rare importe plus. De plus, le milieu de la bibliophilie est animé d'échanges ou de ventes de livres entre spécialistes. Seulement, il est impossible de prêter une publication numérique, ni de spéculer sur son prix. Contrairement au livre imprimé, une publication numérique ne prend pas de valeur lorsqu'elle vieillit, son prix reste fixe. Par ailleurs, un autre aspect du livre imprimé apprécié par les bibliophiles est son autosuffisance ; autrement dit, le livre imprimé peut être consulté sans appareils supplémentaires et ainsi traverser les âges. C'est justement la durabilité et la fixité du livre imprimé qui intéressent les bibliophiles. En effet, Renaud Muller explique « La décision de transformer une suite de revues, de brochures, en livre est significative pour l'individu, parce qu'il fait changer le document de nature, par l'ajout d'un contenu visant sa protection. Il fait passer l'ensemble des signes du périssable, de l'événementiel, au durable voire perpétuel »³⁶. Nous pouvons alors déduire que la durabilité du support imprimé est essentielle pour un collectionneur. En partant du constat que le public actuel du livre d'artiste est une communauté de bibliophile, nous pouvons difficilement

imaginer ces mêmes individus collectionner et adorer des publications d'artistes numériques. Nous devons peut-être concevoir que le public propre à cette nouvelle forme de publication est différent du livre d'artiste imprimé. Ce public serait peut-être moins fétichiste du papier, mais fanatique d'une culture numérique ; des individus ayant grandi dans un environnement hyper connecté dans lequel la lecture est rapide et les contenus éphémères.

3 LA DURABILITÉ DES SUPPORTS

Le papier a traversé les époques de manière remarquable, nous pouvons toujours consulter des incunables imprimés à la seconde moitié du XVe siècle ! Cependant, pourrons-nous lire une publication numérique en 2500 ? L'évolution des technologies numériques est très rapide. Par exemple, j'ai eu mon premier ordinateur en 1996, il s'agissait du système d'exploitation *Windows 95* ; aujourd'hui, mon ordinateur portable miniature est dix fois plus puissant. En effet, je peux me connecter à internet sans devoir subir les sons grinçants du modem internet, charger mes pages web en quelques secondes et ouvrir plusieurs applications simultanément ; les usages ont radicalement changé. D'après Jean-Claude Carrière et Umberto Eco, « il faut insister sur la rapidité croissante à laquelle se démodent ces nouveaux supports, nous condamnant à réaménager toutes nos logistiques de travail et de stockage, nos modes de pensée »³⁷. Dans notre société de surconsommation, les grandes entreprises mènent une stratégie marchande particulière en renouvelant constamment les appareils afin d'augmenter les ventes. Les machines que nous utilisons chaque jour sont conçues pour s'éteindre, c'est ce que l'on appelle l'obsolescence programmée. Les entreprises ne souhaitent pas concevoir des machines durables, mais renouveler leurs appareils régulièrement. Ceci a néanmoins de nombreux points positifs, comme la découverte rapide de nouvelles technologies. En revanche, cette évolution risque de mettre en péril la lecture d'une publication numérique à long terme. En effet, si les supports numériques changent très vite, les formats numériques vont eux aussi se métamorphoser. Marin Dacos et Pierre Mounier expliquent cette idée dans le livre *L'édition électronique* « L'évolution très rapide des formats et la fragilité des supports numériques rendent très aléatoire la conservation des données »³⁸. Ainsi, comment les publications d'artistes

numériques évolueront-elles à travers le temps ? Si nous prenons l'exemple des CD-ROMs d'artistes apparus dans les années 1990, il devient de plus en plus compliqué de les consulter, à moins de garder un ancien ordinateur... Même si certains ordinateurs sont toujours équipés d'un lecteur CD-ROM, ils sont rapidement destinés à disparaître. Dacos et Mounier évoquent justement le destin de ces supports « Nos bons vieux DVD passeront eux aussi à la trappe, à moins que nous ne conservions les anciens appareils qui nous permettaient de les visionner »³⁹. L'évolution très rapide des technologies et des supports de lecture met donc en péril la durabilité d'une publication numérique. Ces formats seraient donc éphémères, avec une durée de vie passagère. La création d'un format ouvert et standard pourrait peut-être garantir une consultation durable. Le format EPUB a été conçu de cette manière, il s'agit d'un format libre sans restriction d'accès ni de mise en œuvre ; autrement dit, le format EPUB est ouvert ! La loi sur *la confiance dans l'économie numérique*⁴⁰ définit ainsi l'ouverture des formats : « On entend par standard ouvert tout protocole de communication, d'interconnexion ou d'échange et tout format de données interopérable et dont les spécifications techniques sont publiques et sans restriction d'accès ni de mise en œuvre ». Un format ouvert est avant tout interopérable, il peut fonctionner avec différents produits ou systèmes existants et futurs. Ainsi, avec ce protocole, nous pouvons espérer que les formats de lecture numériques vont durer et évoluer avec les nouveaux supports. Afin de valoriser les publications numériques ouvertes, l'assemblée nationale a validé le 11 octobre 2013, un amendement écologique retirant le statut de « livre » aux publications numériques protégées par des DRM (*digital rights management*). Un article du blog Rue 89 écrit par Pierre-Carl Langlais explique le but de cet amendement : « L'enjeux n'est pas que symbolique. Les livres disposent d'un régime fiscal spécifique. La TVA est actuellement fixée à 5,5 % du prix de vente (après avoir été un temps portée à 7 % par le gouvernement Fillon), contre 19,5 % pour la très grande majorité des biens marchands »⁴¹. Un livre verrouillé ne donne pas un droit de propriété au lecteur, celui-ci ne dispose que d'une simple licence d'utilisation en fonction des conditions fixées par le vendeur. Ce dernier est donc libre d'imposer, du jour au lendemain, de nouvelles contraintes. Le client n'achète pas un livre, mais acquiert, contre paiement, un droit temporaire d'accès aux œuvres. Ainsi, le lecteur, prisonnier du

système, peut même perdre l'accès au contenu. De cette manière, en juillet 2009, le libraire en ligne *Amazon* a retiré deux titres de sa bibliothèque numérique, *La ferme des animaux* et *1984* de George Orwell, car il ne disposait pas des droits d'exploitation numérique de ces ouvrages. Grâce au système de connexion automatique entre les liseuses et la librairie, *Amazon* a pu effacer les fichiers directement sur les machines des utilisateurs. Le but de cet amendement de loi est donc d'inciter les éditeurs à mettre un terme à ce genre de pratique marchande et ainsi, rendre les publications numériques plus durables et inaltérables. De plus, le format de fichier (AZW) vendu par *Amazon* est propriétaire (format fermé), il est protégé par un système de gestion numérique des droits. Selon les conditions d'utilisation, il est impossible de lire ce format sur une autre liseuse ; le client ne possède pas les droits pour transférer ces fichiers sur un autre support. Cette stratégie commerciale met donc en péril le stockage de ce type de fichier, à moins de continuer éternellement à utiliser un *Kindle*. Contrairement au format utilisé par *Amazon*, le format EPUB est ouvert; de cette manière, il est envisageable qu'il puisse évoluer et devenir durable. Ainsi, des publications numériques d'artistes utilisant le format EPUB seraient plus pérennes, si celui-ci devient le standard d'utilisation. Cependant, il est assez compliqué d'anticiper des changements; l'usage de ce format reste donc, pour le moment, une hypothèse.

- 30→Edward Ruscha à John Coplans.
« Concerning Various Small Fires. Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications », Artform, vol. III, n°5, Frebruary 1965, p.25.
- 31→MOEGLIN-DELACROIX (Anne). *Sur le Livre d'Artiste*, op.cit. p.76.
- 32→Texte introductif au catalogue des publications *Something Else Press*, en 1967-1968, intitulé *The Artist Publisher*, London, Crafts Council Gallery, 1986.
- 33→MULLER (Renaud). *Une Anthropologie de la Bibliophilie*, op.cit. p.59.
- 34→MULLER (Renaud). *Une Anthropologie de la Bibliophilie*, op.cit. p.13.
- 35→MOREL (Eugène), *Bibliothèques. Essai sur le développement des bibliothèques publiques et de la librairie dans les deux mondes*, Paris, Mercure de France, 1908, p.392.
- 36→MULLER (Renaud). *Une Anthropologie de la Bibliophilie*, op.cit. p.21.
- 37→CARRIERE (Jean-Claude) et ECO (Umberto). *N'espérez pas vous débarrasser des livres*. Entretiens menés par Jean-Philippe de Tonnac. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2009, p.24.
- 38→DACOS (Marin) et MOUNIER (Pierre). *L'édition électronique*. op.cit. p.72.
- 39→CARRIERE (Jean-Claude) et ECO (Umberto). *N'espérez pas vous débarrasser des livres*. op.cit. p.23.
- 40→*Loi n°2004-575* du 21 juin 2004, article 4 de la loi.
- 41→LANGLAIS (Pierre-Carl). « Un livre verrouillé n'est plus un livre, c'est l'Assemblée nationale qui le dit ». Blog *Rue 89 Hotel Wikipedia*. Publié le 14 novembre 2013. <http://blogs.rue89.com/les-coulisses-de-wikipedia/2013/11/14/un-livre-verrouille-nest-plus-un-livre-cest-lassemblee-nationale-qui-le-dit-231677>

Préambule⁹⁻¹¹

I Publication d'artiste, un terme ouvert sur le numérique¹³⁻²⁷

II Publications numériques et imprimées, des contenus hétérogènes et complémentaires²⁹⁻⁴⁸

III L'architecture du livre, une (re)construction de l'espace⁵¹⁻⁷⁵

IV Un amour pour le livre industriel⁷⁷⁻⁸⁵

Feuilletez / Scrollez⁸⁷⁻⁸⁸

En 2013, nous continuons toujours à feuilleter des livres d'artistes et nous commençons à scrollier des publications d'artistes numériques. La mutation de l'édition n'est pas une rue à sens unique, le livre et l'écran empruntent des chemins différents, sans se soustraire l'un à l'autre.

En ce qui concerne les livres imprimés, ils sont de plus en plus chers à reproduire face au numérique et deviennent inévitablement plus rares. De ce fait, ils tendent à se sacrifier, au détriment des principes fondamentaux du livre d'artiste, prônant l'accèsibilité de l'art à travers une production industrielle de masse. Voilà pourquoi nous constatons que le public relatif à ce type de publication n'est autre qu'une certaine communauté de bibliophiles, à la recherche d'ouvrages précieux. Certains livres ont maintenant acquis des prix exorbitants et sont devenus introuvables. Les technologies numériques, et plus particulièrement la numérisation, permettent de diffuser sur les réseaux ces ouvrages inabordables ayant peu circulés et ainsi les rendre à nouveau accessibles au public. Cependant, la numérisation ne communique pas les caractéristiques physiques propres au livre imprimé comme le poids, la taille et l'odeur. De cette manière, le livre est dénaturé, réduit à une image en deux dimensions. Par ailleurs, la concurrence de l'écran invite certains artistes à explorer les propriétés du livre imprimé comme objet tridimensionnel, en travaillant davantage la reliure, le choix du papier et le format. Si la forme du livre d'artiste est en train de se transformer, le contenu de celui-ci se renouvelle également, puisque inséparables. Face à la duplication infinie des publications numériques, le contenu du livre d'artiste imprimé pourrait devenir plus unique, de sorte que chaque exemplaire soit différent des autres, paradoxalement à son statut d'œuvre multiple.

Quant à la publication d'artistes numérique, nous remarquons plusieurs formats avec différents usages. À commencer par le format PDF, conçu pour l'impression et qui n'est donc pas optimisé pour l'écran. Il représente le niveau zéro de l'interaction mais, il demeure très accessible. Le second format, initialement développé pour les tablettes numériques et les smartphones, est l'application. Ce format est très ouvert, offrant de nombreuses possibilités techniques. Tout d'abord, par de nouveaux systèmes de navigation, semblables à ceux des sites internet ou des jeux vidéo. Ensuite, ce format offre des aptitudes d'interactions avec le *multi-touch*, la géolocalisation et l'accès à l'internet. Pour finir, nous distinguons

le format EPUB, enveloppant un système ergonomique calqué sur celui du livre, dans lequel il est possible d'insérer des contenus multimédias comme la vidéo, le son et des hyperliens. Avec ces formats, la publication d'artistes devient pluridisciplinaire, mêlant des contenus de nature différente au sein d'un même fichier. Le format EPUB est en train de devenir le standard d'utilisation, étant ouvert et interopérable. À partir de là, nous pouvons espérer que ce format sera durable et pérenne.

Une publication numérique est infiniment reproductible, celle-ci ne deviendra jamais rare ou précieuse. Contrairement au livre imprimé, elle ne prendra pas de valeur en vieillissant. De là, nous pouvons difficilement considérer l'attachement des bibliophiles pour ce type de publication. Le public relatif à la publication d'artistes numériques serait différent de celui du livre d'artiste ; une génération détachée de la tradition du livre, mais fanatique d'une culture numérique. Par cette distribution illimitée, la publication numérique deviendrait plus accessible que le livre, ne tombant pas dans les mains des bibliophiles ou des galeries d'art. De cette manière, ces publications deviendront peut-être des objets d'une culture artistique de masse, rejoignant les idéaux des années 1970.

Néanmoins, pourrons-nous toujours consulter une publication d'artiste numérique dans une dizaine d'années ? Cette question d'archivage du contenu numérique renvoie également au stockage sur le cloud. Lorsque nous achetons un livre sur *Amazon*, *Google* ou *Apple*, il est directement stocké sur des serveurs internet : si nous souhaitons le relire, il sera téléchargé à nouveau sur l'appareil. Ce système de stockage a de nombreux avantages comme la synchronisation des différents dispositifs de consultation et l'économie d'espace sur le disque dur. Cependant, en confiant nos livres d'artiste à des entreprises privées, sommes-nous assurés que ces données sont en sécurité ?

A Entretien avec Nicolas Frespech⁹¹⁻⁹⁵

B Entretien avec Christoph Schifferli⁹⁷⁻¹⁰²

Crédits et remerciements¹⁰⁵

Références¹⁰⁷⁻¹⁰⁹

Nicolas Frespech est un artiste français qui enseigne les pratiques numériques à l'École Nationale des beaux-arts de Lyon depuis 2009. Après avoir travaillé sur le Web et le réseau, il s'intéresse maintenant aux problématiques du livre d'artiste numérique.



VR Comment distinguez-vous le livre imprimé et la publication numérique ?

NF J'arrive à défendre un code de distinction entre le livre et l'édition numérique. Pour faire simple, quand on est sur le *ebook* d'*Apple* j'appelle ça un livre numérique parce que c'est le simulacre du livre imprimé, notamment avec la représentation de l'épaisseur de l'ouvrage dans l'interface. Il s'agit donc d'un « livre » et non d'une « édition ». Bien entendu, cette visualisation est très critiquable.

VR Êtes-vous issu du net art ou du livre d'artiste ?

NF Du net art ! Cependant, le *ebook* n'est pas très éloigné de cette discipline, son interface rappelle celle des premières pages web. L'intérêt du EPUB, c'est de faire du *offline/online* et d'accéder à des contenus dans une déconnexion volontaire. On peut jouer avec cela, c'est-à-dire qu'un livre encapsulé, on le contient sur notre appareil et on peut mettre des liens vers d'autres sites web en temps réel. Si on n'a pas de connexion, on tombera sur la page erreur 404. De plus, depuis 2/3 ans on peut ajouter les langages HTML et CSS au format EPUB. Aujourd'hui, nous sommes au format EPUB 3, il permet d'ajouter de la vidéo et

du son. Cette nouveauté est vraiment super, mais ça devient très compliqué. Ce n'est pas parce que l'on ajoute ce genre de contenu qu'ils seront lisibles. Cela demande une couche logicielle supplémentaire afin de lire ce contenu.

VR Pensez-vous que le format EPUB est abouti ?

NF Le HTML n'est pas plus abouti, voilà ma réponse. Ensuite, c'est comme tous les formats, ils évoluent comme par exemple le HTML 5. Regardez les images format SVG (images vectorielles), se sont des images code ; normalement elles peuvent être vues sur tous les navigateurs car il s'agit d'un standard. Et la plupart des sites web n'affichent même pas du vectoriel... Ensuite, l'idée des formats renvoie à la conservation et la valeur d'un format standard. Voilà pourquoi les artistes devraient se bouger les fesses et s'emparer de ça avant que les entreprises les choisissent pour eux.

VR Est-ce que vous pensez que tous ces formats sont stables et fixes ?

NF Cette question me renvoie à quelque chose que j'ai du mal à expliquer et quand je l'explique ça fait un peu « flop ». Quand j'ai un livre classique dans mes mains, je le regarde avec mon regard et mon interprétation. Il se trouve que j'ai un œil qui voit les couleurs froides et un œil qui voit les couleurs chaudes ; du coup, lorsque je cligne de l'œil gauche ou droit, je vois des couleurs différentes. Tout ça pour dire que j'estime que nous, notre corps, notre sensation, notre physique c'est notre logiciel, il va interpréter ce que l'on voit. Ensuite, avec un format EPUB, c'est encore pire, c'est complètement démonstratif ! On peut l'afficher sur un *Android* et il ne va pas fonctionner, ça ne prend pas en compte le code CSS etc. C'est assez compliqué mais ça me semble clair. Pour un EPUB, le code est le même pour tous, ensuite c'est l'interprétation du logiciel qui est différente. Avec les publications numériques, il y a une couche supplémentaire, c'est le logiciel en plus de la couche humaine. C'est comme toi, moi ou ma petite fille, nous n'avons pas la même interprétation du même livre. Par exemple, j'ai acheté un vieux livre à ma fille où ce sont des enfants qui font de grosses bêtises. C'était l'histoire d'une petite

fille qui jouait avec des allumettes et qui met le feu. J'ai fait la connerie de l'acheter à ma fille alors qu'elle avait 7 ans. Lorsqu'elle l'a ouvert, elle a hurlé, elle a jeté le livre et elle m'a demandé de le mettre à la poubelle. Pour moi, cette histoire n'était pas dérangeante, c'était avant tout un livre de l'ancien temps, un livre du XIX^e. Cette idée du code par l'interprétation du logiciel renvoie à notre interprétation, à notre contextualisation. Je pense qu'il se trouve ici une distinction importante avec le livre imprimé et la publication numérique.

VR Comment les publications d'artistes numériques vont évoluer dans le temps ? Serons-nous obligés de devoir conserver les supports numériques ?

NF Tout dépend, on peut considérer le format EPUB comme un standard. Comme le HTML, ils sont garantis dans le temps car ils sont « ouverts », on va partir sur cette idée-là. Le livre papier en comparaison, lorsqu'il s'ouvre, il se détruit, le papier s'use etc. Dans ce cas, la conservation est presque un pari. Cependant, le code est toujours le code ; on pourra toujours conserver le code.

VR Du coup, est ce que vous pensez que le code d'une publication sera toujours utilisable ?

NF Comme avec le livre papier, c'est un pari. Mais apparemment oui, avec le EPUB, on est parti sur un standard. Ce format appartient à tout le monde. Le problème de la conservation se situe plus à propos des DRM... L'autre problème c'est celui des formats propriétaires comme celui d'*Amazon* pour le *kindle*. *Amazon* peut activer et désactiver un livre à distance car il ne nous appartient pas, ils nous vendent uniquement le droit de lire le contenu.

VR Parmi vos travaux deux m'ont particulièrement intéressé : *C'était mieux avant* et *Bookcases*. Pour ces publications, utilisez-vous le médium numérique dans un but critique ?

NF Oui à ma manière, *Bookcase* me fait rire car je me moque d'*Apple* avec cette imitation d'une bibliothèque en bois qui est censé être rassurante, comme si on avait une bibliothèque réelle. Je trouve ça vraiment absurde car dans quelques années, il n'y aura plus de bibliothèque ! Ce qui m'intéresse vraiment, c'est comment organiser une bibliothèque numérique. *Bookcase* questionne alors la place du livre. *C'était mieux avant* me plaît beaucoup également

parce qu'en tournant les pages on retourne à mon année de naissance, il y a autant de pages que mon âge. Chaque année je vais rajouter une page, jusqu'à ma mort. *C'était mieux avant* est une critique autour de l'utilisation du numérique ; j'ai tellement entendu que j'étais diabolique car j'utilise le numérique. Alors que le numérique permet d'accéder à une énorme quantité de contenu, sans forcément être un pirate informatique. Voilà pourquoi on ne peut pas pleurnicher sur le papier. J'ai entendu pleins de choses venant de mes étudiants comme « vous savez M. Flespech, le papier ça sent bon ! » mais il y a aussi des artistes qui ont fait des livres qui sentent la merde ! Je ne suis pas contre le papier, mais je pense qu'aujourd'hui on ne pourra pas faire des livres imprimés sans penser au numérique. Je suis comme tout le monde, par exemple, ça m'embête d'aller chez mon disquaire alors qu'internet me permet d'accéder à toutes les musiques de chez moi.

VR Pensez-vous que les médiums numériques (EPUB) sont plus démocratiques que les livres imprimés ?

NF Pas si simple, tout dépend, par exemple je connaissais des gens qui passaient leurs temps à pirater des DIVX, juste pour le plaisir d'accumuler. Or ce n'est pas parce qu'on prend qu'on comprend, c'est très étrange. Mais oui, en partie, je pense que l'EPUB est plus démocratique. Ensuite, ce n'est pas parce que les fichiers sont sur un serveur, qu'ils seront forcément chargés. Par contre, ça peut créer un marché parallèle de savoir et d'indépendance.

VR Est-ce que vous pensez que le livre imprimé est destiné à disparaître ?

NF Je ne suis pas certain. Je pense que oui mais je ne m'engagerais pas là dessus. Ensuite, je pense qu'en travaillant le numérique, j'ai redécouvert le papier...

A Entretien avec Nicolas Frespech

B Entretien avec Christoph Schifferli

Crédits et remerciements

Références

Christoph Schifferli est un collectionneur de photographies et de livres d'artistes. Une partie importante de sa collection est consacrée aux photographies associées au cinéma. Il s'occupe également de l'agence oSkope Media basé à Zurich, spécialisé dans l'archivage numérique et les solutions web dynamiques pour les applications smartphone et tablette numérique.



VR L'idée fondamentale du livre d'artiste était de sortir l'art des galeries que les artistes de l'époque trouvaient trop élitistes. De nos jours, pensez-vous que le livre d'artiste est devenu cet objet accessible ?

CS Je trouve qu'il y a aujourd'hui beaucoup d'exemples de livres d'artistes qui sont faits avec l'esprit et l'attitude des années 1960-1970, en comparaison avec les livres de peintre et d'autres genres. Ce mouvement a maintenant pris beaucoup d'envergure, on peut l'appeler *l'independant publishing*. Il va de l'art et touche également l'architecture, le design et d'autres domaines. Mais surtout, ce mouvement utilise des systèmes de distributions très accessibles comme l'internet et les foires de livres. Donc oui, je pense qu'on retrouve ce souci de démocratisation du livre d'artiste.

VR Du coup, pensez-vous que livre d'artiste est maintenant démocratisé ?

CS Tout d'abord, le cercle des personnes s'intéressant au livre d'artiste est très petit, de ce point de vue là, c'est élitiste. La cible à laquelle s'adresse ces livres est tout de même un petit monde. D'autre part, la manière dont les livres sont distribués et la politique des prix sont très démocratiques, il y a très

peu de barrière. Le problème est que les réseaux de distribution ne sont pas évidents pour les personnes non habituées, ils ne sont peut-être pas conscients de ce mouvement.

VR D'après vous, est-ce que la numérisation de livres d'artistes devenus introuvables serait un moyen adéquat de les rendre à nouveaux disponibles ?

CS Oui tout à fait, il y a deux solutions : le fac-similé, plus ou moins ressemblant, mais qui est généralement très coûteux. Ensuite, il y a la version digitale, celle-ci peut avoir une excellente qualité visuelle avec des prix nettement inférieurs. Si l'on regarde Michael Mack et la maison d'édition londonienne Mack Publishing qui travaille dans le domaine de la photographie, ils font exactement cela. Ils produisent des fac-similés numériques de livres historiques que l'on peut voir sur leur site internet. En version imprimée, ils publient essentiellement de jeunes photographes qui correspondent au mouvement que l'on peut reconnaître durant le festival Off-Print.

VR C'est vrai que certains livres d'artistes sont devenus introuvables. On peut constater une volonté, comme avec les Éditions Zédélé et leur collection *Reprint*, de republier ces livres rares, qu'en pensez-vous ?

CS D'une part, je trouve qu'il s'agit d'une excellente idée. D'autre part, ça correspond aux volontés des artistes des années 1970 et à l'attitude de l'époque ; ça se marie bien avec le livre d'artiste d'antan.

VR Avec la duplication infinie d'une publication numérique, pensez-vous que ce médium soit plus ouvert au public que le livre imprimé ?

CS Oui certainement, ensuite est-ce que ces publications auront la forme d'un livre ? Ça peut être une vidéo comme une suite d'écrans. Je ne vois pas l'intérêt de faire un livre digital dans la forme du livre traditionnel. Cependant, dans certains cas précis, nous pouvons peut-être avoir des raisons de le faire... Il y a l'exemple d'un artiste américain que j'apprécie particulièrement et qui s'appelle Paul Chan. Il travaille justement sur le livre digital avec des versions illimitées, mais à côté de ça, il produit également une version imprimée unique qui coûte environ 100 fois plus cher que la version numérique. Il utilise ce système afin de financer ces projets. Cependant, il est également très fier de sa production

papier. De plus, il joue sur un graphisme qui utilise l'esthétique digitale où le design est complètement ahuri, mais immédiatement reconnaissable. Ensuite, il y a sûrement une différenciation entre un livre imprimé et une publication numérique, ce dernier n'est peut-être pas un « livre ». Mais, c'est peut-être plus accessible de partout, comme l'internet. Et là se pose à nouveau la question : pourquoi les artistes s'occupent du livre à la manière du livre d'artiste ? Certainement car il s'agit d'un objet, qui devient une sculpture sous la forme de livre avec un poids, un format et une ergonomie particulière.

VR Face à la dématérialisation des contenus, pensez-vous que le livre imprimé va devenir plus précieux ?

CS Plus précieux, peut-être... Ensuite, il n'est pas toujours plus cher. Il y a d'ailleurs ce paradoxe qui dit que moins les objets sont cher, plus ils sont rares dans le futur. Ça c'est passé avec la photographie, le tirage fait dans une chambre noire n'était pas considéré comme quelque chose de précieux, du coup, un certain nombre ont été perdus. Voilà pourquoi, aujourd'hui c'est devenu extrêmement difficile de trouver ces tirages. Dans les années 1980, par contre, on a commencé à avoir des éditions numérotées et signées, du coup aucun de ces

tirages n'a été perdu. C'était exactement pareil que dans les années 1960, moins ils étaient chers, ou gratuits, comme les petits livres de Hans-Peter Feldman, plus ils sont devenus rares et précieux. Les artistes sont assez conscients de cette relation entre le précieux et le coût d'un ouvrage. Précieux ne veut pas toujours dire cher.

VR Est ce que la concurrence de l'écran invite justement certains artistes à travailler plus en avant les propriétés du livre imprimé ?

cs Nous devons peut-être rappeler que ça n'a pas commencé seulement maintenant. Nous avons commencé dans les années 1990 à ajouter des CD-ROMs contenant des dispositifs d'images couleurs, c'était très utilisé dans les catalogues raisonnés. Le livre se concentrat sur le texte et le CD-ROM sur les images. C'était très intéressant et très pragmatique, il s'agissait d'une très bonne solution. Aujourd'hui, le livre imprimé peut se libérer d'une certaine partie de l'information comme les données et se concentrer sur l'aspect matériel, qui est pour l'artiste ou l'auteur, important sous la forme imprimée. Je crois que c'est un aspect très intéressant ! Certains artistes sont très conscients de ça !

VR Est-ce que vous pensez que les artistes peuvent communiquer des idées similaires sous la forme numérique et papier ?

cs Oui, je pense qu'un artiste peut très bien jouer sur les différents médiums.

VR Pensez-vous avoir la même relation avec un livre d'artiste imprimé et une publication d'artiste numérique ?

cs Non, probablement pas. Pour ma génération, nous avons une certaine nostalgie pour le livre imprimé et relié. Par contre, je connais des personnes qui font la collection de vidéos digitales et je comprends très bien leur intérêt. D'ailleurs, j'ai moi aussi quelques œuvres d'artiste sous forme de vidéo. Je n'ai pas encore de version clé USB, mes vidéos sont sur des cassettes VHS ou des DVD. Avec la vidéo, tout est clair ; lorsque je reçois les données digitales, ça correspond tout à fait à l'œuvre complète. Moi-même, j'ai une réelle affinité avec le livre, je crois qu'aujourd'hui c'est justement ce point qui est intéressant en comparaison aux années 1960 où beaucoup de choses sont reprises, y compris le souci de démocratisation. Ce qui est intéressant, c'est que aujourd'hui, quand des jeunes artistes choisissent de faire un livre imprimé, ils sont

très conscients qu'il ne s'agit pas de la seule solution. Cependant, ils pensent que par rapport à leur expression artistique, le livre a plus de valeur. Dans les années 1960, les artistes n'avaient pas le choix, lorsqu'on voulait publier quelque chose pour le distribuer démocratiquement, ils utilisaient l'impression offset ou la photocopie. Aujourd'hui, les artistes pourraient le faire numériquement, ils sont conscients qu'il s'agit d'un choix très important et juste dans certains cas.

VR Pensez-vous que la communauté actuelle de collectionneurs de livre d'artiste serait en mesure d'apprécier des publications numériques ?

cs Oui je l'espère ! Personnellement, je suis collectionneur de livres mais je m'intéresse à l'art en général. Ce serait dommage, simplement parce que le livre est digital, que les gens ne l'acceptent pas. Je pense qu'il s'agit d'un médium comme un autre, plus proche de la vidéo que celui de l'imprimé.

VR Du coup, pensez-vous qu'il s'agit de la même cible que celle du livre d'artiste imprimé ?

cs Oui, dans le thème général, des personnes s'intéressant à des œuvres d'artistes. Nous savons qu'il y a des collectionneurs de peintures, de sculptures, vidéo, etc.

Cependant, nous devons encore dire que le livre digital n'est pas encore connu pour beaucoup de collectionneurs, il n'est pas encore considéré comme un moyen d'expression artistique établi.

VR Est ce que le livre numérique n'est pas encore très connu par les collectionneurs car il s'agit d'un objet qui ne prend pas de valeur en vieillissant ?

cs Oui probablement, ça joue sûrement un rôle car il s'agit d'un choix qui est en relation avec la spéculation dans le marché de l'art. Pour donner un exemple, c'était un projet fait il y a cinq ou six ans par des artistes suisses où l'on pouvait télécharger sur un site web (qui n'existe plus) des éditions sous la forme de PDF qui permettaient d'imprimer sur de grandes feuilles. Ces éditions étaient téléchargeables uniquement pendant une période de dix jours. Dans ce cas précis, ce n'était pas l'argent qui limite le projet, mais le temps ! C'est-à-dire, quelqu'un qui avait entendu quelques années plus tard, que cet artiste avait fait ça, n'avait plus la possibilité de le télécharger.

VR Est-ce que vous pensez que la durabilité propre au papier est essentielle pour les collectionneurs de livres d'artiste ?

cs Beaucoup de livres, surtout à partir des années 1960, sont assez fragiles. On peut voir des catalogues de l'époque où le dos se casse quand on l'ouvre car ils étaient mal collés ou le papier se dégrade. Mais, c'est vrai que le digital est extrêmement fragile également. Non seulement car ça risque de se dégrader mais parce que la technologie évolue très rapidement. Par exemple, j'ai du faire des sauvegardes de mes emails datés de dix ans, autrement ils auraient disparus !

Nos petits-enfants seront la première génération qui n'aura plus d'images de leurs parents car ils utilisent uniquement des médiums numériques. Même si on se soucie de sauvegarder nos données, nous le faisons rarement...

Par exemple, la correspondance n'existe plus, nous ne pouvons pas sauvegarder vingt ans d'échange par mail. Un autre exemple, autrefois nous avons fait des CD-ROMs avec des photographes et des artistes, je pense que aucun de ces CD-ROMs ne fonctionnent encore sur les machines normales d'aujourd'hui. À moins de garder les supports de lecture d'origine, comme font les institutions et les musées. Le digital est actuellement plus éphémère et fragile que le livre.

VR Est-ce que vous pensez que le livre imprimé est destiné à disparaître ?

cs Non, mais à condition que le livre soit produit avec une réelle plus-value par rapport au digital comme objet esthétique et artistique. Il aura peut-être moins de livres mais j'espère qu'ils coûteront plus cher car les artistes et les éditeurs gagnent très peu d'argent. Je ne pense pas que le livre est destiné à disparaître, seulement, il aura une fonction différente.

A Entretien avec Nicolas Frespech

B Entretien avec Christoph Schifferli

Crédits et remerciements

Références

Publié par les Éditions des formes
<http://www.editionsdesformes.net/>

IMPRESSION

Impression à la demande
via Blurb en février 2014.
<http://www.blurb.fr/>

TYPOGRAPHIES

Les textes courants sont composés
en Miller (dessiné par Matthew
Carter) et Akzidenz Grotesk
(dessiné par Günter Gerhard Lange)
pour les titres et les légendes
des images.

IMAGE COUVERTURE

Agostino Ramelli's,
Le diverse et artificiose machine,
Bookwheel, 1588

REMERCIEMENTS

Philippe Delangle
Marie Cauchefer
Christoph Schifferli
Nicolas Frespech
Anne Laforet
Nicolas Fourgeaud
Jérôme Saint-Loubet Bié
Loïc Horellou
Antonin Caniparoli

A Entretien avec Nicolas Frespech

B Entretien avec Christoph Schifferli

Crédits et remerciements

Références

BENJAMIN (Walter).
L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939.
Paris, Gallimard, Folioplus philosophie, 2008.

BORGES (Jorge Luis).
Fictions.
Paris, Gallimard, 2009.

BORGES (Jorge Luis).
Le livre de sable.
Paris, Gallimard, 2008.

BROGOWSKI (Leszek).
Éditer L'Art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre.
Chatou, Les Éditions de La Transparence, 2010.

CARADEC (François) et al. Pierre Faucheur : le magicien du livre.
Electre, Édition du Cercle de la Librairie, 1995.

CARRIERE (Jean-Claude) et ECO (Umberto).
N'espérez pas vous débarrasser des livres. Entretiens menés par Jean-Philippe de Tonnac.
Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2009.

CARRIÓN (Ulises).
Quant aux livres.
Genève, Édition Héros-Limite Genève, 2008.

CRAMER (Florian) et al.
Lire à l'écran. Contribution du design aux pratiques et aux apprentissages des savoirs dans la culture numérique.
Paris, B42/Valence, Ésad Grenoble-Valence, 2011.

DACOS (Marin) et al.
Read/Write Book.
Le livre inscriptible.
Marseille, Édition Cléo, 2009.

DACOS (Marin) et MOUNIER (Pierre).
L'édition électronique.
Paris, Éditions La Découverte, 2010.

DARNTON (Robert).
Apologie du livre.
Demain, aujourd'hui, hier.
Paris, Gallimard, Folioessais, 2012.

DELLEAUX (Océane).
Le Multiple d'Artiste,
Histoire d'une mutation artistique.
Paris, L'Harmattan, 2010.

DE SMET (Catherine) et al.
The Form of the Book Book. London, Occasional Papers, 2009.

JACQUESSON (Alain).
Google Livres et le futur des bibliothèques numériques.
Historique du projet, techniques documentaires, alternatives et controversées.
Paris, Édition du Cercle de la Librairie, 2010.

JOLIVET (Yves) et al.
Le Livre et l'Artiste. Actes du Colloque.

Marseille, éditions Le Mot et le Reste, 2007.

KOOLHAAS (Rem) et al.
Irma Boom : l'architecture du livre 2013-1986.
 Amsterdam, Lecturis, 2013.

LOVEJOY (Margot).
 «*Artists' Books in the Digital Age*»
Metamorphoses of the Book.
 N°82, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1997, pp. 113-134.

LUDOVICO (Alessandro).
Post-Digital print. The Mutation of Publishing since 1894.
 Eindhoven, Onomatopee, 2012.

MANSON (Rainer Michael) et al.
Le Livre Libre : Essai sur le livre d'artiste.
 Paris, Les Cahiers dessinés, 2010.

MOEGLIN-DELCROIX (Anne).
Sur le Livre d'Artiste. Articles et écrits de circonstance 1981-2005.
 Marseille, éditions Le Mot et le Reste, 2006.

MULLER (Renaud).
Une Anthropologie de la Bibliophilie. Le désir de livre.
 Paris, L'Harmattan, 1997.

BIHANC (David) et al.
 «Numérique / Enjeu»
Étapes. N° 215,
 septembre-octobre 2013.

COOVER (Robert).
 «The End of Books»
The New York Times Book Review.
 21 juin 1992.
<http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html>

DUPEYRAT (Jérôme).
 «collection Reprint Zédélé»
T-o-m-b-o-l-o.
 Publié le 1 mars 2013.
http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/zedele-collection-reprint/#footnote_1_18642

FRAULY (Guillaume).
 «Faucheux Architect»
Étapes. N° 59, février 2000.

LANGLAIS (Pierre-Carl).
 «Un livre verrouillé n'est plus un livre, c'est l'Assemblée nationale qui le dit»
 Blog *Rue 89 Hotel Wikipedia.*
 Publié le 14 novembre 2013.
<http://blogs.rue89.com/les-couisses-de-wikipedia/2013/11/14/un-livre-verrouille-nest-plus-un-livre-cest-lassemblee-nationale-qui-le-dit-231677>

MINEUR (Étienne).
 « De l'incohérence des prix des livres »
Étienne Mineur Archives.
 Publié le 3 novembre 2012.
<http://www.my-os.net/archives/?p=888>

MINEUR (Étienne).
 « Ré-enchanter la lecture numérique »
Étienne Mineur Archives.
 Publié le 6 novembre 2012.
<http://www.my-os.net/archives/?p=426>

PAYNOR (Rick).
 « Le magicien du livre de poche – Pierre Faucheur »
Étapes. N° 211, janvier-février 2013.

RIVOIRE (Annick).
 «Art, Book, Magazine invente le livre d'artiste numérique »
Poptronics.
 Publié le 24 décembre 2012.
<http://www.poptronics.fr/Art-Book-Magazine-invente-le-livre>

STONES (John).
 « La fin des étagère / l'édition sur iPad »
Étapes. N° 211, janvier-février 2013.

SHIRKY (Clay).
Writing About The Internet.
Economics and Culture, Media and Community, Open Source. 1995.
http://www.shirky.com/writings/information_price.html



