

2019-2020

Master Sciences de l'Information et des Bibliothèques

**LA DEMOCRATISATION DU LIVRE
D'ARTISTE DANS LES
BIBLIOTHEQUES FRANCAISES**
de 1960 à aujourd'hui

ELSA DELAFORGE

Sous la direction de Florence Alibert

Jury

Florence Alibert

Valérie Neveu

Soutenu publiquement le

Document confidentiel

AVERTISSEMENT

L'université n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les travaux des étudiant·es : ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

ENGAGEMENT DE NON-PLAGIAT

Je, soussignée, Elsa Delaforge, déclare être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiée sur toutes formes de support, y compris l'internet, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce rapport ou mémoire.

Signé par l'étudiante le 15 / 06 / 2020



REMERCIEMENTS

Je remercie sincèrement Florence Alibert, ma directrice de mémoire, pour avoir accepté d'encadrer l'élaboration de ce travail en cette période chamboulée : son soutien et sa bienveillance ainsi que ses conseils m'ont été très précieux, et ce à chaque étape et interrogation. Je remercie également Valérie Neveu dont l'investissement a été une indispensable motivation.

Je remercie Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint chargé des fonds patrimoniaux de la médiathèque Toussaint d'Angers, pour sa disponibilité et ses enseignements enrichissants qu'il m'a partagé avec engagement.

Enfin, je remercie mes proches pour leurs relectures et leurs avis constructifs. Leurs différentes marques d'encouragement ont été bénéfiques à mon efficacité.

LISTE DES ABBREVIATIONS

ABF – ASSOCIATION DES BIBLIOTHEQUES FRANCAISES
ALCOL – ASSOCIATION LIMOUSINE DE COOPERATION POUR LE LIVRE
BBF – BULLETIN DES BIBLIOTHEQUES DE FRANCE
BNF – BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
CIPAC – FEDERATION DES PROFESSIONNELS DE L'ART CONTEMPORAIN
CLDA – CENTRE DE LIVRES D'ARTISTES
CNAP – CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES
CNEAI – CENTRE NATIONAL EDITION ART IMAGE
DAP – DELEGATION AUX ARTS PLASTIQUES
ENSSIB – ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DES BIBLIOTHEQUES
FFCB – FEDERATION FRANCAISE POUR LA COOPERATION DES BIBLIOTHEQUES, DES METIERS DU LIVRE ET DE LA DOCUMENTATION
FIACRE – FOND D'INITIATION A LA CREATION
FNAC – FOND NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN
FRAAB – FOND REGIONAL DE RESTAURATION ET D'ACQUISITION POUR LES BIBLIOTHEQUES
FRAC – FOND REGIONAL D'ART CONTEMPORAIN
MAD – MUSEE DES ARTS DECORATIFS
MAMC – MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN
MLIS – MAISON DU LIVRE, DE L'IMAGE ET DU SON

SOMMAIRE

| | |
|---|-----|
| Avertissement | 3 |
| Engagement de NON-PLAGIAT | 5 |
| Remerciements | 7 |
| Liste des abréviations | 9 |
| Sommaire | 11 |
| INTRODUCTION : LA NAISSANCE DU LIVRE D'ARTISTE, UNE ORIGINE EVOLUANT AVEC CELLE DE SON DESSEIN | 13 |
| I. QU'EST-CE QU'UN LIVRE D'ARTISTE ? | 13 |
| II. LES OBJECTIFS DU MEMOIRE | 20 |
| PARTIE 1 – UN INTERET PROGRESSIF | 23 |
| I. LA RECONNAISSANCE DU GENRE | 23 |
| II. L'INTEGRATION AUX COLLECTIONS | 30 |
| PARTIE 2 – ACCUEILLIR LES LIVRES D'ARTISTES | 37 |
| I. UNE REDEFINITION DE LA BIBLIOTHEQUE | 37 |
| II. LA BIBLIOTHEQUE : LE MEILLEUR ENDROIT POUR LE LIVRE D'ARTISTE ? | 44 |
| PARTIE 3 – UNE DEMOCRATISATION UTOPIQUE | 53 |
| I. UNE DEMOCRATISATION DU LIVRE D'ARTISTE : UNE UTOPIE ? | 53 |
| II. DEMOCRATISER LE LIVRE D'ARTISTE POUR DES PUBLICS RECEPTIFS OU INDIFFERENTS ? | 58 |
| PARTIE 4 – ETUDE DE CAS : LE LIVRE D'ARTISTE EN BIBLIOTHEQUE DE LECTURE PUBLIQUE | 64 |
| I. UNE SITUATION DE RECHERCHES EXCEPTIONNELLE, OU L'IMPOSSIBILITE DES ENQUETES | 64 |
| II. LA MEDIATHEQUE TOUSSAINT | 67 |
| III. L'EXPOSITION « JULIUS BALTAZAR : UN RIMBAUD DEGUISE EN COSMONAUTE » | 79 |
| Conclusion | 86 |
| Annexes | 89 |
| ANNEXE 1 : ACQUISITIONS NON ONEREUSES ET POLITIQUE DOCUMENTAIRE PATRIMONIALE A LA BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE D'ANGERS, MARC-EDOUARD GAUTIER (2016) | 89 |
| ANNEXE 2 : LES MANUSCRITS LITTERAIRES DE LA BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE D'ANGERS, MARC-EDOUARD GAUTIER (2018) | 99 |
| Bibliographie | 105 |
| Table des illustrations | 115 |
| Table des matières | 116 |
| Résumé | 118 |

INTRODUCTION : LA NAISSANCE DU LIVRE D'ARTISTE, UNE ORIGINE EVOLUANT AVEC CELLE DE SON DESSEIN

I. QU'EST-CE QU'UN LIVRE D'ARTISTE ?

Un contexte historique : d'un espace de revendication à un espace de création

Le livre d'artiste est inscrit dans l'histoire de son support initial qu'est le livre. La naissance du livre remonte à celle de l'invention de l'écriture, il y a plus de 7 000 ans. Le contexte historique du livre d'artiste est par conséquent complexe, car à la fois culturel, social et artistique, si ce n'est même politique. En effet, le support de l'écriture révolutionne la connaissance, et par conséquent notre culture. Ses matériaux et ses usages évoluent. Le livre, tel qu'on le connaît aujourd'hui, vit le jour après les tablettes de cires, le papyrus et les rouleaux. Cependant le format actuel devient le plus pratique et efficace pour échanger, démocratiser et conserver le savoir. Le rouleau engageait beaucoup trop le corps, et rendait inconfortable la lecture individuelle et groupée. Ainsi le format actuel de pages reliées ainsi leurs mises en forme permettent une lecture et une compréhension personnelle du sens du contenu. Un contenu dont l'évolution est tout aussi longue et fournie que la forme ; le texte et le volume s'embellissent. Le lectorat s'élargit et se diversifie, notamment à cause de la préciosité des matériaux et la qualité des illustrations de certains livres qui causent un prix inaccessible pour les lecteurs les plus modestes. Les livres riches et précieux se différencient des livres communs par leur apparence et leur prix. Tout au long du Moyen-Age, et même suite à l'ingénieuse invention de Gutenberg qu'est l'imprimerie à la moitié du XV^{ème} siècle, les livres illustrés étaient plutôt rares ; dessiner et illustrer les livres se révélait être un travail fastidieux. En effet, la majorité des manuscrits médiévaux n'était que très rarement illustrée, et ceux de l'époque de Gutenberg relevaient également d'opérations minutieuses bien que plus rapides à exécuter et multiplier. L'évolution est ici : copier est plus simple, démultiplier une œuvre n'est plus une mission longue et exclusivement ecclésiastique. Cependant, l'image reste fidèle à sa fonction primaire : décorer le texte. L'image est au service du texte, donc au second plan : sa fonction d'embellissement ne la rend pas indispensable. L'image, autrement dit la « *portion artistique* »¹ du livre, est subordonnée au texte : elle n'est que décorations et fioritures, elle cadre et hiérarchise les paragraphes. Le livre d'artiste n'est pas encore né mais s'inspire de cette tradition d'embellissement de l'écriture et du livre. Ensuite, l'image devient illustrative lorsque la Renaissance et l'époque des Lumières mettent en avant ce pour quoi elles sont connues : le renouvellement culturel, social et artistique par la mise en lumière des connaissances. L'image devient alors une illustration. Outre sa fonction de décor, elle sert cette fois-ci le texte, appuie les mots et explicite leurs sens. Il faut malgré tout noter que l'importance de l'illustration évolue au cours du Moyen-Age. L'illustration s'impose comme indispensable au fur et à mesure de l'évolution des moyens techniques.

Ainsi, depuis le Moyen-Age, la beauté d'un ouvrage devient un critère d'achat et de sélection de la part du lectorat. Un intérêt grandissant émerge

¹ Isabelle Jameson. *Histoire du livre d'artiste*. 2005;9(1):13.

pour ces livres-là qui ont traversé les époques grâce à leurs caractéristiques physiques, leurs illustrations et la qualité esthétique de leurs couvertures. De cet intérêt naissent des collectionneurs de livres dit de bibliophilie. Selon Leszek Brogowski, professeur de philosophie de l'art et vice-président de la recherche à l'université Rennes 2, le terme né au XVII^{ème} siècle en France, mais sa définition a évolué. En effet, « *la bibliophilie renvoie d'abord à la passion de collectionner des livres rares et précieux, non seulement anciens, mais aussi des exemplaires marqués par l'histoire* »². Et le livre d'artiste est un héritier du livre de bibliophilie, même si tout sépare ces deux objets. Leszek Brogowski parle du livre de bibliophilie comme « *l'antithèse* »³ du livre d'artiste. En effet, le livre de bibliophilie est à l'origine de l'inspiration du mélange et de la rencontre entre l'écriture et l'art. C'est en partie une description du livre d'artiste. Isabelle Jameson explique leur principale différence : « *cet objet [le livre de bibliophilie] relève davantage de l'artisanat, l'artisan accomplissant un travail de fine exécution manuelle, plutôt que d'une réflexion artistique impliquant une pensée plastique* »⁴, en décrivant ici le livre d'artiste. Cependant, la réflexion artistique, même si elle implique une pensée plastique pour reprendre les termes d'Isabelle Jameson, n'omet pas malgré tout un bel aspect, d'où l'intérêt croissant des bibliophiles pour les livres d'artiste. Le terme *bibliophilie* perdrait alors de son sens initial, et peut paraître à ce titre péjoratif : en effet, la collection ne se fait pas sur le sens des œuvres ni leur contenu mais uniquement sur le caractère luxueux des matériaux utilisés. Cette liberté esthétique que le livre d'artiste se permet revient à celle revendiquée par les artistes. Ces derniers s'écartent de la demande du public et des limites académiques avec lesquels ils jouent d'ailleurs. Le livre d'artiste précède cette demande, et l'artiste s'affirme au sein de ses créations.⁵

La véritable apparition de ce qu'on appelle aujourd'hui le livre d'artiste – et dont nous étudierons la définition plurielle –, ne peut être précise. Les avis divergent quant à la détermination du véritable premier livre d'artiste. En effet, avant que l'expression même de *livre d'artistes* ne voit le jour, des œuvres y sont assimilées même si leurs créateurs ne les ont pas catégorisées ainsi, d'autant plus que la première apparition de l'expression est officieuse. C'est le cas du livre *Le Fleuve* achevé en 1876, un ouvrage considéré comme un livre d'artiste, né d'une collaboration entre le poète Charles Cros et le peintre Edouard Manet. Jean-François et Oriane Chhun, bibliothécaires de la Médiathèque d'Issy-les-Moulineaux en 2003, jugent en effet que la « *pratique du livre d'artiste est la plus ancienne traditionnellement, puisqu'elle remonte* »⁶ à l'ouvrage tout juste précédemment cité. Il s'agirait d'une tradition née de collaborations entre des écrivains et des artistes plasticiens, ou en tout cas de deux créateurs. Il s'agit là d'un deuxième critère possible à la tentative de description d'un livre d'artiste : la collaboration. Cette dernière ne sera plus systématique car les artistes prennent leur disposition pour ne pas s'imposer de carcans, mais cela n'empêche pas que ce critère recouvre dans l'histoire de cet art une majorité de ses créations. C'est la raison pour laquelle Yves Peyré, écrivain et bibliothécaire, et auteur entre autres de *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, appelle justement le livre d'artiste *livre de dialogue*. Ces collaborations prolifèrent jusqu'au début du XX^{ème} siècle, où les artistes, pour accroître leur notoriété, publient des peintures accompagnant et illustrant de célèbres poèmes. En l'occurrence, on s'aperçoit que la tendance

² Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

³ *Ibid.*

⁴ Isabelle Jameson. *Histoire du livre d'artiste*. 2005;9(1):13.

⁵ *Livres illustrés et livres d'artistes* [Internet]. Bibliothèque nationale de France (BnF). [cité 25 février 2020]. Disponible sur: <https://www.bnf.fr/fr/livres-illustrés-et-livres-dartistes>

⁶ BIBLIOTHÈQUE(S). *Association des bibliothécaires français* (ABF). 2003;(10):84.

s'inverse : cette fois-ci, c'est le travail plastique qui est mis en avant par rapport au texte, d'où leur nom *livre de peintre*.

Le véritable tournant signant la naissance officielle du livre d'artistes est pluriel, tout autant que sa définition. Les décennies 1950 et 1960 en sont le point de départ de cette naissance, car les livres d'artistes sont revendiqués comme tel par leurs créateurs à ce moment. C'est la naissance d'un nouveau genre, « *le mariage du livre et de l'art [...] devenu fusionnel.* »⁷

Les rouages économiques de l'art et du livre obligent à un académisme : la publication de livres nécessite un titre, une couverture, ce qui peut nous sembler banal car tous ces critères sont absolument intégrés à notre environnement, et l'art est régi par son marché, ses acheteurs et l'institution muséale. Autrement dit, ces deux mondes sont confrontés au sein de chaque livre d'artiste et sont régis par différentes règles tacitement imposées. Le livre d'artiste se revendique comme un moyen de ne pas les suivre. Le livre d'artiste se veut subversif. Ce désir d'émancipation de ses fonctions vient de nombreux avant-gardistes européens et américains, venant eux-mêmes de divers mouvements artistiques. Ils sont tous soucieux d'appliquer leur désir d'émancipation, une « *indépendance par rapport aux circuits traditionnels de l'art* »⁸. L'esprit avant-gardiste Fluxus est à l'origine, entre autres, du livre d'artiste en tant que champ expérimental, un espace dédié à la « *prolifération multiforme* »⁹ et à la désesthétisation de l'art, à sa prise de distance avec à sa financiarisation et sa spécularisation. Ce mouvement né dans les années 1960 en Europe et aux Etats-Unis – qui n'était pas désigné comme tel de la part de ses adhérents mais davantage comme un courant marginal – est lui-même héritier du dadaïsme et du surréalisme. Ces derniers sont deux mouvements artistiques et littéraires pour qui la désacralisation et le renouvellement de l'art s'imposent au même titre que la remise en cause des conventions, notamment face à leurs époques troublées d'entre-deux guerres. Ainsi, par cet héritage multiculturel, les artistes Fluxus cohabitent et s'entre-mêlent avec les mouvements conceptuel et minimal, eux aussi nés de l'influence des mouvements dadaïste et surréaliste. En conséquence, le livre d'artiste est multiculturel, ce qui n'est pas surprenant lorsque l'on s'aperçoit de la difficulté à le définir et à définir ses aspirations indéniablement à l'image des sociétés évoluant avec lui.

Malgré tout, il est possible de décortiquer ces origines jusque-là succinctement expliquées. En effet, des avant-gardistes ressortent de ces différents mouvements, dont certains se sont particulièrement intéressés aux livres d'artistes, célébrant les possibilités infinies de cet art. Anne Moeglin-Delcroix, inaugure sa théorisation en tant que forme et format et évoque notamment Edward Ruscha, Dieter Roth, ou encore Marcel Broodthaers et Sol LeWitt. Ces derniers ont tous marqué à leur manière l'histoire du livre d'artiste.



⁷ Isabelle Jameson. *Histoire du livre d'artiste*. 2005;9(1):13.

⁸ Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

⁹ *Livres d'artistes* [Internet]. Centre Georges Pompidou. 1985. Disponible sur: <https://www.centrepompidou.fr/media/document/28/ea/28eaec767b7bcc93231147af9501f18e/normal.pdf>

Edward Ruscha et Dieter Roth sont à eux deux un véritable diptyque, notamment parce que leurs livres d'artiste sont définis comme tels malgré la différence de leurs techniques et de leurs motivations. Edward Ruscha est l'auteur de *Twenty Gasoline Stations*. Il s'agit de son œuvre majeure éditée en 1963, mais également à première vue d'un livre ordinaire, autrement dit un « *livre d'artiste commercial* »¹⁰ car à grand tirage, prévu pour une large diffusion, ainsi que sa promotion également assurée par de nombreux entretiens qui accompagnent son arrivée dans le monde du livre. En effet, *Twenty Gasoline Stations* ne fait initialement pas partie du monde de l'art, bien que son auteur soit un artiste. Le monde de l'art désire des éditions limitées, des œuvres précieuses car uniques ou rares. Et même si cet ouvrage a initialement été en édition limitée, le fait qu'il ait été réédité en 1967 à 500 exemplaires et en 1969 à 3000 exemplaires prouve ce que Ruscha voulait démontrer : « *l'inutilité de l'édition limitée*. »¹¹ Ainsi, il remet en cause le fonctionnement des systèmes institutionnels. Ruscha, à travers ces différents tirages et l'apparence commune et accessible de son ouvrage, l'a davantage inscrit dans le monde du livre et non de l'art : il a défié les codes de ce dernier. Il l'a d'abord publié anonymement, ce qui se fait dans le monde du livre et non dans le monde de l'art où la notoriété est recherchée par les artistes. D'ailleurs, celle de Ruscha l'a convoquée dans un piège : malgré un livre d'artiste « *conçu comme l'antithèse de l'artisanat artistique* »¹², sa notoriété a fait hausser les prix de ce livre-là à 7 000 \$: de quel monde fait-il donc finalement partie ? Cette ambiguïté est relevée par Leszek Brogowski : « *peut-on considérer comme livre un objet de collection à 7 000 \$?* »¹³ Cet objet, à ce prix-là, est inaccessible au grand public, et devient la convoitise des collectionneurs.

Twenty Gasoline Stations est à l'image de la désesthétisation et la désobjectivation que Ruscha applique à ses ouvrages. Par conséquent cela l'identifie comme l'un des pionniers de cette pratique. Membre du mouvement conceptuel, Ruscha maintient constamment l'idée que « *l'art réside désormais dans l'idée et non plus dans l'objet d'art, libérant ainsi la discipline de ses conventions*. »¹⁴ Le livre d'artiste devient un support idéal pour réaliser cet objectif, être la forme adéquate porteuse d'une valeur critique des influences qui l'ont créées. Le livre devient un support de l'œuvre, sans en être véritablement un : la forme est celle d'un livre, mais à l'intérieur la série de ces vingt stations d'essence américaines sous-titrées de leur légende fait qu'il n'y a « *aucune information réutilisable bien qu'il respecte l'unité qui fonde tout projet de livre*. »¹⁵ Par conséquent son état d'esprit et de contradiction vis-à-vis de ses propres œuvres est à l'image d'une liberté revendiquée par l'esprit Fluxus, le mouvement conceptuel et le pop art dont il fait partie. Sa liberté est la preuve de sa totale autonomie. C'est une autonomie chérie par la majorité des artistes des années 60. En définitive, l'importance de l'aspect formel et subjectif de l'art dominant l'esthétique fait que ces livres d'artistes n'étaient pas considérés comme tels. Enfin, la notion de collaboration équitable est

¹⁰ Moeglin-Delcroix A. *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. Nouv. éd. rev. et augm. Paris: Mot et le reste : Bibliothèque nationale de France; 2011. 443 p.

¹¹ Moeglin-Delcroix A. *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. Nouv. éd. rev. et augm. Paris: Mot et le reste : Bibliothèque nationale de France; 2011. 443 p.

¹² *Ibid.*

¹³ Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

¹⁴ Isabelle Jameson. *Histoire du livre d'artiste*. 2005;9(1):13.

¹⁵ Hermange, Emmanuel. *Anne MOEGLIN-DELCROIX, Esthétique du livre d'artiste (1960-1980), Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, 395 p., ill. NB et coul., bibl., ind., 350 F. Études photographiques, no 5, novembre 1998. journals.openedition.org, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/175>.*

également émergente durant cette décennie. Ruscha a collaboré avec d'autres artistes, notamment Mason Williams, avec qui le livre d'artiste *Crackers* prend vie avec l'union des photos et du texte. Le support permet la narration de ce roman-photo, enfant d'un projet commun.

Dieter Roth est aussi un artiste polyvalent du mouvement conceptuel et de l'esprit Fluxus. Cependant, contrairement aux livres d'artistes de Ruscha, ceux de Dieter Roth sont « *surabondants jusqu'au désordre* »¹⁶ : le dessin et le texte dominant l'espace de la page, contrairement à Ruscha qui prône le blanc et la quasi-absence de texte. Malgré ces différences, il établit les lois du genre que sont celles du livre d'artiste, au même titre qu'Edward Ruscha. En fin de compte, cette forte différence ne les empêche pas de s'identifier aux mêmes motivations : s'approprier le livre en tant que médium utile pour remettre en cause le sens des pratiques artistiques et la quintessence de l'art, mais également en tant qu'espace alternatif aux créateurs pour exister « *en dehors des circuits officiels* »¹⁷, que ce soit politiquement, socialement et/ou intellectuellement.



Ainsi, le livre en tant que support a vu sa fonction évoluer. C'est la raison pour laquelle l'expression *livre d'artiste* est un terme générique qui regroupe de prime abord l'ensemble des évolutions de la collaboration au sein de ce média de l'image et du texte. Cette expression n'est pourtant pas la définition de ce qui peut être considéré comme la forme finale de cette collaboration, tant l'originalité et le champ des possibles de ce support est grand, si ce n'est inépuisable. Le livre d'artiste est aujourd'hui un porteur de sens, et devient une œuvre d'art plus qu'un simple média : « *le livre d'artiste a servi de support aux idées pour les conceptuels, d'espace plastique pour les minimalistes, pour certains peintres et sculpteurs, et d'espace de narration pour d'autres.* »¹⁸ Ainsi il ne perd pas cette fonction de média, mais il se développe, prend de l'ampleur, et découvre ses possibilités avec le temps et la diversité des créateurs. Cela donne des œuvres originales qui ne peuvent être ailleurs que sur ce support-là, cette forme et ce format. Il s'agit d'un véritable terrain de jeux qui nécessite l'intention des créateurs et des lecteurs-spectateurs. Malgré cela, le livre d'artiste – comme on le définit actuellement – souffre d'être né de l'art contemporain dont l'économie empêche sa vaste démocratisation, alors que le livre d'artiste use de son support pour se distinguer entre autres de cette dimension élitiste et économique : se distinguer pour démocratiser l'art, avec des matériaux qui ne sont pas nobles et un médium qui est un médium de diffusion de masse. Ces matériaux facilitent sa reproductibilité, notamment avec l'imprimerie, mais aussi et surtout avec la photocopie dans les années 60 qui facilite le tirage des livres d'artistes mais également d'en diffuser les idées. En définitive, le livre d'artiste se joue de sa propre définition pour ne pas en avoir et se permet de s'émanciper de potentielles limites, afin de revendiquer la liberté de création, l'émancipation des institutions et la démocratisation des idées qui en découlent.

¹⁶ Moeglin-Delcroix A. *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. Nouv. éd. rev. et augm. Paris: Mot et le reste : Bibliothèque nationale de France; 2011. 443 p.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Isabelle Jameson. *Histoire du livre d'artiste*. 2005;9(1):13.

Le livre d'artiste : une définition plurielle

« Si aucune définition de l'art ne fait l'objet d'un consensus, s'il n'y a plus de genre déterminé, alors l'art est soumis à la détermination la plus fragile, la plus incertaine et la plus anxiogène possible : c'est ce que fait un artiste, y compris s'il ne fait rien. »¹⁹

Harold Rosenberg



Spécialiste des écrits et publications d'artistes contemporains, professeur émérite de philosophie de l'art et chargée pendant quinze ans de la collection des livres d'artistes à la Bibliothèque Nationale de France, Anne Moeglin-Delcroix impose sa voix dans le monde du livre d'artiste par ses nombreux ouvrages devenus des références dans le domaine. Inaugurant ainsi ce genre, Anne Moeglin-Delcroix définit avec précision son histoire et sa définition personnelle, multiple et complexe. Il est inévitable de la citer dans ce mémoire, que ce soit pour affirmer ou dépasser ladite définition.

Selon elle, le premier livre d'artiste voit le jour en 1954 : il s'agit en réalité d'une *plaquette* réalisée par Yves Klein et qu'il appelle *livre*, intitulé *Yves Peintures*. La forme est bien celle d'un livre avec dans ses pages une collaboration du texte et de l'image. Il y interroge la reproduction dans l'art, notamment parce que les images sont dix peintures monochromes, et le texte de simples lignes noires horizontales organisées en paragraphes, donnant l'illusion d'une organisation syntaxique. De plus – et c'est là l'essentiel, les peintures semblent être des reproductions de tableaux peints dans différentes capitales du monde ; les légendes indiquent en effet une ville, une date antérieure à 1954 et une dimension. Or, ces œuvres peintes n'existent pas, il ne s'agit pas de reproductions contrairement à ce que le support et son organisation nous font croire. Anne Moeglin-Delcroix évoque un jeu « avec l'idée du catalogue raisonné. »²⁰ Ce livre d'artiste prétend être camouflé en catalogue d'exposition, il trompe le lecteur-spectateur, et c'est là tout son talent. Le livre d'artiste joue avec les sens, Anne Moeglin-Delcroix l'écrit : « le sens du livre est le livre entier. »²¹ Le support créé l'illusion, le colophon prétend à des informations réelles, et rend crédible l'ensemble cohérent des pages, leur organisation et les titres qui les agencent : le livre semble avoir été édité dans les règles et semble apporter de réelles informations tout en étant crédibilisé par la numérotation des 150 exemplaires édités.

Le livre d'artiste ouvre alors une tradition, des contradictions esthétiques et intellectuelles sur lesquels il va nourrir ses hétérogénéités et leurs interprétations plus ou moins contradictoires. Leszek Brogowski s'interroge sur les conséquences d'un tel présent en reprenant Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris* en pensant « qu'un art allait en détrôner un autre » : c'est une possibilité. Le livre d'artistes est une fusion de modes d'expressions, la combinaison de différents arts, malléables aux mains de son créateur. C'est ce qui rend sa définition plurielle. Les certitudes sont constamment remises en doute à chaque création, car il n'y a pas de règle. Didier Mathieu, directeur du Centre des livres d'artistes à Saint-Yrieix-la-Perche, va dans ce sens : « Dans cette pratique, l'artiste – peintre, photographe, sculpteur, typographe – peut

¹⁹ Harold Rosenberg, Christian Bounay. *La dé-définition de l'art*. Nîmes: Chambon; 1992. 262 p.

²⁰ Moeglin-Delcroix A. *Esthétique du livre d'artiste: 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. Nouv. éd. rev. et augm. Paris: Mot et le reste : Bibliothèque nationale de France; 2011. 443 p.

²¹ *Ibid.*

choisir d'être le seul maître d'œuvre. »²² Le livre d'artiste est une forme qui sert un projet par tous les moyens possibles, c'est là sa fonction d'œuvre d'art et de livre. Le fond et le format s'articulent pour servir des idéaux personnels.

La définition du livre d'artiste n'est donc pas impossible, elle ne peut juste pas être restrictive. Définir le livre d'artiste consiste à retracer son histoire et son évolution. Il s'agit là d'une difficulté majeure, notamment pour les bibliothèques qui veulent en intégrer à leurs collections. L'aspect du livre d'artiste dépend donc de son créateur. Que ce soit la qualité des matériaux, la quantité tirée et le prix de vente, l'aspect physique compte. Si une bibliothèque met à disposition ses acquisitions, elle démocratise son contenu. Une œuvre rare ou fragile aura un accès restreint. Didier Mathieu se réjouit de cette définition, autrement dit de la remise en cause de l'aspect de l'art qu'offre le livre d'artiste dans toute sa complexité : « *mais le remarquable travail de définition accompli par quelques personnes, ces livres restent peu repérables, hors normes, et c'est tant mieux.* »²³ Les bibliothèques, elles, y voient un problème, et ce dès la sélection des livres d'artistes à intégrer : quels livres d'artistes se procurer ? Comment les valoriser et à quel prix (financier mais pas que) ?

Tous ces facteurs font des livres d'artistes en bibliothèque des œuvres d'art. La majorité des bibliothèques les traite ainsi et les analyse à la manière d'œuvres d'art plutôt que de livres communs : d'abord, ce ne sont pas des synopsis qui les résument, mais toujours une analyse de la pensée artistique de l'artiste. Ensuite, leurs traitements sont spécifiques, ils sont gérés avec les collections bibliophiliques et les fonds d'arts contemporains et d'objets précieux : tous sont des objets d'étude. Encore une fois, ce n'est pas le cas de tous les livres d'artistes et de toutes les bibliothèques : à titre d'exemples, les livres d'artistes conçus pour les enfants sont davantage à disposition, car plus interactifs et ludiques, qui se doivent d'être assez solides pour être manipulés par le jeune public. L'ambivalence vient en partie de ce qu'on en fait, de ceux à qui ils sont destinés, et de la nature même des fonds constitués. D'autant plus que le livre d'artiste est un moyen d'expression personnel et intime, hors des conventions et impliquant par conséquent un choix à justifier de la part des bibliothécaires. En définitive, c'est ainsi que nous parlerons du livre d'artiste dans ce mémoire : en tant qu'œuvre d'art, comme les bibliothèques et les musées. Ainsi, le livre d'artiste se positionne sur un entre-deux, entre le livre commun et l'œuvre d'art, car manipulable mais précieux.

²² Didier Mathieu. *Livres d'artistes*. Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2000;(6):5.

²³ *Ibid.*

II. **LES OBJECTIFS DU MEMOIRE**

Démontrer la possible démocratisation universelle du livre d'artiste

La mission des bibliothèques est d'abord culturelle : l'accessibilité de la culture s'associe à la démocratisation de cette dernière. La charte adoptée par le Conseil supérieur des bibliothèques en 1991 les incite à aller dans ce sens. L'article 3 s'appuie sur ce point : « *La bibliothèque est un service public nécessaire à l'exercice de la démocratie. Elle doit assurer l'égalité d'accès à la lecture et aux sources documentaires pour permettre l'indépendance intellectuelle de chaque individu et contribuer au progrès de la société.* » Le livre d'artiste ne déroge pas à cette règle. Et si Anne Moeglin-Delcroix affirme que l'art permet de manifester une certaine attitude à l'égard du monde, alors la bibliothèque sert à cette manifestation, et ce par son pouvoir de démocratisation – ou tout du moins son désir. En effet, de nombreux obstacles empêchent une harmonisation territoriale et sociale de cette accessibilité : une accessibilité culturelle égalitaire vis-à-vis des usagers.

La diversité des livres d'artistes rend cependant possible cette accessibilité. Ce puissant panel de possibilités offre une découverte personnelle des mondes du livre et de l'art, notamment par les études à leurs sujets, les expositions et les ateliers, les partenariats entre bibliothèques, institutions scolaires et muséales, ainsi que l'investissement des bibliothécaires pour développer le sens du patrimoine culturel et le goût des arts : le tout en accès libre pour les publics. L'addition des innovations et des efforts de chaque bibliothèque – de l'acquisition à la mise en valeur de leurs fonds uniques – fait de ces établissements des services concentrés de connaissances, qui par-delà les efforts de communication s'arrangent malgré le manque de moyens humains et financiers pour assurer le renouvellement et l'actualisation de ces fonds patrimoniaux. Le livre d'artiste est un outil potentiel de savoirs, et répond lorsqu'il est dans une bibliothèque ce à quoi les avant-gardistes des années 60 le destinaient : « *Les artistes de ce temps-là croyaient en l'idée que les livres pouvaient être une façon bon marché et démocratique de diffuser des œuvres par delà les frontières politiques.* »²⁴ Mais depuis la notion de bon marché s'est atténuée au profit d'une préciosité dominant les politiques documentaires, freinant souvent les compétences individuelles de bibliothécaires passionnés.

Pour Martine Pringuet, directrice de la médiathèque La Durance à Cavaillon, les livres d'artistes font malgré tout partie intégrante des missions de médiation, à l'exception que les demandes à leur sujet sont beaucoup plus spécifiques que les autres documents. Il s'agit notamment d'études de recherches ou de passionnés, autrement dit un public restreint lorsque les livres d'artistes ne sont pas exposés. Ce manque d'intérêt ne favorise pas les investissements humains et économiques, et freine sans doute l'investissement des bibliothécaires eux-mêmes passionnés souvent par l'art contemporain.

De plus, si cet accès et « *cette offre [sont] toujours sans condition* »²⁵, alors la difficulté de sa démocratisation est ailleurs. Le fait de mettre en avant la culture personnelle et historique d'un établissement est un aspect primordial que le livre d'artiste permet aussi d'évoquer. Par conséquent il devient lui-même un instrument médiatique, qui par sa qualité de creuset permet dans la théorie d'attirer l'intérêt d'un public hétéroclite et hétérogène. Ce public est

²⁴ Moeglin-Delcroix A. *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. Nouv. éd. rev. et augm. Paris: Mot et le reste : Bibliothèque nationale de France; 2011. 443 p.

²⁵ Martine Pringuet. *Situation du livre d'artiste*. Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2001;(192):4.

dans ce cas un facteur influant la démocratisation du livre d'artiste. En effet, si ce public n'est pas intéressé, le livre d'artiste n'intéressera pas les bibliothécaires et/ou les municipalités qui abandonneront ce moyen de médiation de la connaissance, ou le nourrira partiellement, juste assez pour contenter ceux qui s'attèlent à faire reconnaître son importance.

Présentation de l'étude

Le livre d'artiste est ici l'objet de cette étude. Ce choix reflète mon propre engagement vis-à-vis de leur médiation, qui après les multiples recherches nécessaires à la rédaction de ladite étude se montre trop peu présente à mon goût. La faute n'étant pas à décerner aux acteurs de cette mise en valeur ; des artistes ou des soutiens à ce genre d'art – institutionnels ou non. Car la problématique est vaste, et ce sont ces différentes sources qui sont à mettre en relation afin, si ce n'est pas pour les résoudre, au moins de les mettre en lumière pour les comprendre. Par conséquent ce mémoire n'est pas une résolution de toutes les interrogations habillant le livre d'artiste en bibliothèque, mais davantage un panel des possibles réflexions qui porteront leur pierre à l'édifice de ce très large projet.

C'est pourquoi le plan de ce mémoire est divisé en quatre parties. La première partie se consacre entièrement à la reconnaissance laborieuse de ce genre qui, bien qu'existant depuis le milieu du XX^{ème} siècle, doit se battre pour s'imposer comme un genre essentiel à l'histoire de l'art et l'histoire du livre. Les aides financières et politiques incitatives désamorcent cette reconnaissance, mais sur le court terme. Les partenariats et les innovations des politiques documentaires sont bousculées par le manque de moyens financiers et humains. Il s'agit également d'évoquer l'intégration du livre d'artiste dans les collections des bibliothèques. En tant que genre particulier à la définition changeante, le livre d'artiste a obligatoirement droit à un traitement de faveur qui n'est pourtant pas positif sous tous les aspects. Outre les difficultés d'organisations physiques et numériques, la spécificité de son genre et l'originalité de chacun des livres d'artistes lui dédient un espace à part et l'éloignent de sa mission initiale de démocratisation de la culture. Sa fragilité et son coût provoquent des inquiétudes et un manque de confiance dans leur potentielle manipulation par les publics.

La deuxième partie s'attarde en profondeur sur la manière d'accueillir et de traiter le livre d'artiste. L'organisation des formations et des médiations peuvent avoir du mal à s'accorder avec la véritable demande. Exposer le livre d'artiste est un enjeu majeur, car cette médiation est jugée comme la plus efficace. Mais exposer un livre qui doit être manipulé pour être lu et compris pose problème, et l'efficacité de l'ensemble des médiations ont finalement ce même problème d'accès. La confiance donnée au public semble primordiale mais difficile. C'est pourquoi tous les modes de consultations et de lecture, les emprunts et la conservation sont ici développés dans cette partie. L'enthousiasme des bibliothécaires à partager leurs acquisitions semble souvent compromis une nouvelle fois par l'originalité du genre. Tout cela amène fatalement à la question de la légitimité des bibliothèques, de leurs liens et inspirations avec les musées. Comment peuvent-elles apporter une nouvelle consommation de la culture ? Les artothèques rentreront dans le débat et dans cette réflexion de la consommation de l'art, de son intégration dans le quotidien (ce que désirent finalement les bibliothèques).

La troisième et dernière partie de l'état de l'art et de l'état actuel du livre d'artiste pose les limites du souhait d'une telle démocratisation qui s'avère être utopique. Même en vue des conditions actuelles, humaines, matérielles, géographiques et financières des bibliothèques, les publics sont vus comme un facteur d'évolution et de démocratisation du livre d'artiste car ce sont

finalement vers eux que se tourne ce souhait de démocratisation. Cependant le livre d'artiste, qui a été imaginé comme le meilleur moyen de répandre ses idées à toutes les classes sociales a vu son propre statut évoluer. La nouveauté de sa présence qui est encore à affirmer en fait une curiosité. Les publics non-initiés, les non-publics, se sentent illégitimes et rejetés par des médiations qui ne leur conviennent pas, mais également par leur propre sensibilité qui crée une barrière sociale et intellectuelle (imaginaire ?) qu'ils ne franchissent donc pas. Les attentes des publics n'égalent pas l'enthousiasme des bibliothécaires ni le temps pris pour tenter de rendre le livre d'artiste accessible à tout le monde. Mais les ateliers sont peut-être la solution : éduquer les adultes par le biais des enfants et des ateliers prouve l'utilité du livre d'artiste en tant que médiateur culturel de tous les arts, et ce pour toutes les sensibilités. Voir le livre d'artiste d'un point de vue sensible et non historique peut révolutionner son approche et encourager les non-publics à franchir le pas. Le livre d'artiste aurait une fonction pédagogique.

Pour illustrer les efforts d'organisation et de médiation du livre d'artiste, la médiathèque Toussaint semblait une évidence. La grande diversité de ses fonds de livres d'artistes et l'enthousiasme personnel du directeur adjoint Marc-Edouard Gautier illustrent encore aujourd'hui la difficulté des démarches d'acquisitions et de valorisations de ce genre et les risques encourus. Les conditions exceptionnelles liées à l'épidémie de COVID-19 ont empêché mon enquête régionale en Maine-et-Loire d'exister, avortée avant même d'avoir débutée. Malgré tout, l'exposition récente à la médiathèque Toussaint « *Julius Baltazar, un Rimbaud déguisé en cosmonaute* » reste jusqu'à la fin un sujet de l'étude de cas. Tout en détaillant préalablement la médiathèque Toussaint, son fonctionnement numérique et la politique documentaire qu'elle a adoptée vis-à-vis du livre d'artiste, il sera alors ensuite question de présenter cette exposition, de présenter les œuvres, le donneur et le catalogue d'exposition qui est lui aussi un médiateur de la culture.

PARTIE 1 – UN INTERET PROGRESSIF

I. LA RECONNAISSANCE DU GENRE

Une reconnaissance et des aides de l'Etat

Depuis la révolution, les bibliothèques françaises soutiennent et valorisent les patrimoines littéraires et artistiques : la production contemporaine est la priorité des collectivités territoriales. Cependant, comme l'explique Cécile Meyer dans son mémoire d'étude : « *elles ne sont pas encore perçues, ni par le public, ni par leur tutelle, comme des lieux de diffusion et de création artistiques.* »²⁶ En effet, l'aspect patrimonial domine les politiques documentaires : les bibliothèques sont définies par leur capacité à conserver les ouvrages ayant traversé le temps, et en l'occurrence ceux qui n'ont pas été détruits lors des confiscations de la révolution. L'aspect esthétique et artistique est un critère qui émergera progressivement à partir du milieu du XX^{ème} siècle, en même temps que l'ambition des bibliothèques à être un véritable lieu de valorisation de l'art, tout aussi légitime qu'un musée. De ce fait, ledit aspect patrimonial concerne aussi bien le patrimoine des livres précieux que le patrimoine des œuvres d'art : la bibliothèque conserve en son sein ce que les générations précédentes ont bien voulu et pu leur transmettre.

Ainsi, à la fin du XX^{ème} siècle, malgré cette volonté d'être un facteur de démocratisation de la culture, les bibliothèques manquent de réels financements et peinent à agrandir leurs collections et ne peuvent pas les mettre en avant comme elles le souhaitent. Encore en 2001, Martine Pringuet, directrice de la bibliothèque municipale de Cavaillon, mettait en avant une enquête de 1998 menée par elle-même et la responsable de la Réserve de la BnF. Cette enquête démontre la présence des fonds de livres d'artistes en France. L'inégalité territoriale de ces fonds n'empêche pas de remarquer leurs constitutions qui s'avèrent être des patrimoines locaux ; souvenirs et archives des confiscations de la révolution. Cette enquête ayant été un travail préparatoire à l'élaboration de la base Volart, nous la développerons davantage plus tard. L'information principale reste que sur 1 000 bibliothèques enquêtées, 187 ont en leur possession des collections de livres d'artiste, ce qui est, pour Martine Pringuet, « *connue pour sa promotion des livres d'artistes, ou livres singuliers* »²⁷, un profond manque d'entreprises personnelles et d'entreprises des collectivités territoriales, ce qu'elle déplore.

Enfin, cette valorisation des livres d'artiste, avant une reconnaissance officielle de l'Etat de leur importance historique, politique et artistique, manquait évidemment d'espaces jugés légitimes : les espaces alternatifs qu'évoquent Anne Moeglin-Delcroix et Leszek Brogowski, « *tout en évitant la censure institutionnelle, imposent des restrictions similaires d'espaces, de temps et de conditions de visibilité.* »²⁸ Leur valorisation est par conséquent partielle. Une reconnaissance de l'Etat de la bibliothèque comme espace capable d'accueillir l'art est, dans ces conditions, la bienvenue. Ce qui sera le cas dès la fin des années 70, et ce avec beaucoup de moyens et d'aides déployées. La légitimité des bibliothèques à accueillir de l'art est entraînée par une mission plus large de décentralisation de l'art et de démocratisation de la

²⁶ Céline Meyer. *L'art en bibliothèque publique*. ENSSIB. 2009;113.

²⁷ Bertrand Calenge. *Bibliothèques et art contemporain* [Internet]. Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2001 [cité 6 mars 2020]. Disponible sur : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-05-0109-002>

²⁸ Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix, éditeurs. *Livres d'artistes : l'esprit de réseau*. Paris: Presses Universitaires de France; 2008. 159 p. (Nouvelle revue d'esthétique).

culture. Il y a alors l'émergence d'initiatives et d'institutions et de divers engagements de l'Etat qui a en tête plusieurs objectifs présentés sur le site du ministère de la Culture : « rendre accessible au plus grand nombre le patrimoine architectural et artistique ainsi que les œuvres de création contemporaine » et la « prise en compte de toutes les disciplines artistiques et culturelles ; inscription de la culture dans tous les secteurs de l'action de l'État, en lien avec les autres départements ministériels ; ancrage des actions dans les territoires, en partenariat avec les collectivités territoriales. »



1973 – LE DEPARTEMENT DES ESTAMPES ET DE LA PHOTOGRAPHIE

Composé aujourd'hui de plus de 15 millions de documents iconographiques, le département des Estampes et de la Photographie ne connaît qu'une véritable mise en valeur de ses collections à partir de 1973, plus de 200 ans après sa création en 1667²⁹. Cette valorisation se traduit par une participation active aux expositions de la BnF (là où il réside depuis 1946) et de grandes institutions internationales. A la différence des expositions précédentes, celles-ci seront désormais minutieusement archivées car généralement accompagnées d'un catalogue d'exposition descriptif et illustré par les œuvres exposées. Ces catalogues sont durables car ils laissent une trace écrite, parfois numérisée et librement accessible tout comme certaines expositions dites virtuelles et toujours en accès libre sur le site.

« Toutes les techniques et toutes les écoles de cet art multiple sont représentées »³⁰ et permettent l'obtention d'une ligne directrice et complète de l'histoire des estampes. La définition de l'estampe apportée par la BnF reste vaste. Cette dernière ajoute qu'il en restera ainsi car le département « accueille et accompagne les évolutions et expérimentations récentes (livres d'artistes, graphzines). »³¹

Ainsi, cette valorisation par l'exposition n'a jamais cessé jusqu'à présent. Comptant en 2003 près de 3 000 livres d'artistes³², des expositions leurs sont consacrées au même titre que les autres documents. Cette collection grandit chaque année de plus de 200 à 300 documents, le livre d'artiste fait partie intégrante d'une collection vivante qui veut, doit et est vue. Ainsi, cette « présence régulière de livres d'artistes dans les expositions et les publications du département des Estampes a assuré la reconnaissance de ce genre et de ce fonds. »³³. A titre indicatif, entre 1973 et la fin du XX^{ème} siècle, de nombreuses expositions les ont mis à l'honneur (en 1973, 1978, 1980, 1987, 1992, 1993, 1994 et 1997).

1976 – LE FONDS NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN (FNAC)

Le FNAC est fondé en 1976 par un arrêté ministériel. C'est une collection d'art contemporain de plus de 100 000 œuvres appartenant à l'Etat. De plus, à partir de 1981, le FNAC est dépendant de la délégation aux arts plastiques et est géré dès 2003 par le centre national des arts plastiques (CNAP), elle-même sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Ces liens entre institutions, Etat et fonds prouvent l'influence nationale et internationale du FNAC. En effet, la diversité des arts qui y sont représentés (plastiques,

²⁹ Woimant F, Miessner M-C, Le Rider G. *L'Estampe aujourd'hui: 1973-1978, cinq années d'enrichissements du Département des estampes et de la photographie: [exposition, Paris], Bibliothèque nationale, [15 novembre 1978-janvier 1979].* Paris: Bibliothèque nationale; 1978.

³⁰ Les collections d'estampes [Internet]. BnF - Site institutionnel. [cité 30 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.bnf.fr/fr/les-collections-destampes>

³¹ *Ibid.*

³² *BIBLIOTHÈQUE(S)*. Association des bibliothécaires français (ABF). 2003;(10):84.

³³ Nicole Picot, Claire Barbillon, éditeurs. *Arts en bibliothèques*. Paris: Cercle de la Librairie; 2003. 270 p. (Collection Bibliothèques).

photographiques, numériques, décoratifs et de designs) sont mis à disposition des institutions culturelles françaises et étrangères. Néanmoins, le FNAC n'est pas un lieu d'exposition mais de dépôt.

En tant que « *plus grande collection internationale d'art vivant rassemblée en France* »³⁴, les œuvres en son sein sont prêtées à des institutions culturelles sous leur demande. Ses missions s'accordent alors avec celles du CNAP, c'est-à-dire soutenir, promouvoir et valoriser la production et la recherche artistique ainsi que les ressources documentaires. Le CNAP accorde ainsi des aides financières pour la publication de livres d'artistes et catalogues d'expositions.

1980 – L'ÉMERGENCE DES ARTOTHEQUES

Il ne s'agit pas de développer davantage leur émergence, une prochaine partie de ce mémoire leur étant exclusivement dédiée.

C'est en effet au début des années 1980 que le ministère de la Culture et de la Communication profile l'avènement des artothèques dans un contexte de décentralisation culturelle. L'Etat « *préconise la constitution de fonds complémentaires ou en harmonie avec les orientations retenues par les Fonds régionaux d'art contemporain [FRAC]* »³⁵. Outre de réelles aides financières, l'Etat exécute davantage ce que Claire Tangy (directrice de l'artothèque de Caen et présidente de l'association de développement de recherche sur les artothèque, l'ADRA) appelle une « *campagne d'incitation à la création d'artothèques* »³⁶, traduisant un objectif d'abord économique de l'Etat qui souhaite relancer le marché de l'estampe originale, éveiller des acheteurs et créateurs pour en faire un objet de consommation, au même titre que le disque par exemple.

1981 – LES FONDS REGIONAUX D'ARTS CONTEMPORAINS (FRAC)

Toujours dans le cadre d'une décentralisation culturelle, les FRAC sont aujourd'hui présents dans toutes les régions françaises. Elles assurent une sensibilisation du public à l'art contemporain et aux créations actuelles en constituant et diffusant des collections qui sont des patrimoines régionaux. Au total, 30 000 œuvres françaises et étrangères y sont conservées et exposées par un tiers : ces collections sont « *nomades* »³⁷. Nomades par les 500 expositions et 1 300 actions d'éducation artistique et culturelle partout sur le territoire, mais aussi grâce au récent portail *Les collections des Frac*, une initiative de l'ensemble des FRAC datant de 2017 et regroupant toutes les œuvres acquises depuis 1981.

1982 – LA DELEGATION AUX ARTS PLASTIQUES (DAP) ET LE FONDS D'INCITATION A LA CREATION (FIACRE)

Rapidement évoquée précédemment, la délégation aux arts plastiques fait partie intégrante du Ministère de la Culture. Sa mission vise à « *définir et mettre en œuvre la politique de l'État dans le secteur des arts plastiques, de développer la création dans tous les domaines de l'expression plastique et de favoriser sa diffusion dans le public, [...] d'assurer la formation et l'enseignement dans le secteur des arts plastiques et d'animer la politique en faveur des métiers d'art et de création.* »³⁸ Aujourd'hui, cette délégation a un

³⁴ *Dépôts du FNAC | Cnap* [Internet]. [cité 30 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.cnap.fr/depots-du-fnac>

³⁵ Caroline Coll-Seror. *Artothèques : le goût des autres*. :138.

³⁶ Claire Tangy. *Les artothèques : des collections à valeurs d'usage* [Internet]. Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2002 [cité 24 févr 2020]. Disponible sur: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-06-0046-006>

³⁷ *Qu'est-ce qu'un Frac ?* [Internet]. Platform. [cité 30 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.frac-platform.com/fr/les-frac>

³⁸ Ministère de la Culture et de la Communication. *Délégation aux arts plastiques*. [Internet]. OpenEdition. [cité 9 avr 2020]. Disponible sur: <https://gtc.hypotheses.org/3119>

rôle important dans la numérisation (forcément inédite et originale) de l'art contemporain et des dossiers d'artistes.

Le plus important reste cependant la subvention de 200 000 francs offerte par le ministère de la Culture au FIACRE (et aux artothèques), avec toujours pour objectif le soutien de l'art contemporain par la création de fonds équitablement composés d'œuvres originales nationales et régionales, toujours pour décentraliser la culture à différents niveaux. Ces 200 000 francs doivent assurer la diffusion large des œuvres acquises, que ce soit par des prêts, des expositions et toutes autres formes de sensibilisation.³⁹

Au sein de la DAP se trouve donc le Fonds d'incitation à la création (FIACRE). « Avec une dotation de vingt-trois millions de francs pour cette année [1982]. »⁴⁰, il est chargé des actions de développement régional des arts plastiques ainsi que de l'attribution des bourses aux jeunes artistes et des subventions à des associations culturelles et des galeries d'arts. Ces financements encouragent la création individuelle et la démocratisation de tous les arts, qu'elle que soit l'influence initiale d'une institution ou d'un artiste indépendant.

1985 – LES CENTRES D'ART CONTEMPORAIN (CAC)

Ces incitations et nouveaux moyens économiques favorisent dès 1985 la création de centres d'art sur tout le territoire. En comparaison avec des institutions telles que les musées et les galeries, les centres d'art sont davantage un lieu d'expérimentation et de production. Elles ne sont pas pour autant indépendantes des collectivités locales qui les envisagent comme des moyens de redonner une vie à des « *bâtiments historiques prestigieux*. »⁴¹ Espaces de diffusion de l'art, les centres d'art sont des lieux culturels conventionnés par le ministère de la Culture, aujourd'hui au nombre de 49. Un réseau en fédère 47 ; c'est l'association française de développement des centres d'art contemporain. Les centres d'art les plus connus aujourd'hui restent sans doute celui du Palais de Tokyo à Paris et le *Centre National Edition Art Image* (CNEAI), organisant diverses actions dans et hors leurs murs : expositions, recherches, événements, collections, actions culturelles et éducatives et accueils d'artistes. Ces centres d'arts possèdent des livres d'artistes.

1994 – LE CENTRE DES LIVRES D'ARTISTES (CDLA)

Le CDLA est une institution régionale soutenue par le ministre de la Culture et les DRAC. Sa création est provoquée par la *Première Biennale du livre d'artiste* organisée en 1989. Il s'agit à la fois d'un lieu de conservation et d'exposition de livres d'artistes. Constituer, gérer et valoriser ces œuvres au cours de nombreux événements partout sur le territoire nationale et internationale participe à la démocratisation du genre. Le site internet précise qu'il s'agit du « *seul lieu en France à montrer exclusivement – en permanence – ce type de publication* ». Troisième plus grande collection de livres d'artistes après la bibliothèque Kandinsky et la BnF, le CDLA compte en son sein près de 6 000 œuvres à ce jour réparties en différents fonds et thèmes.

⊗

La plupart de ses établissements sont dévoués à la sensibilisation du public, et ce par des déplacements des collections dans des lieux adaptés à des approches concrètes et encadrées dans des événements hétéroclites comme des ateliers, des salons ou des expositions. Cependant, cette aide n'est pas

³⁹ Christelle Petit. *Une artothèque à la bibliothèque : depuis quand et pourquoi faire ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2015;12.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

uniquement matérialisée par des activités matérielles ou des déplacements sur le territoire. Les aides financières favorisent également l'appropriation de l'univers des livres d'artistes – et de tous les genres qui s'en approchent – par la numérisation de l'ensemble des collections dans les institutions précédemment nommées et plus encore.

L'intérêt des partenariats

LE CONTRE-EXEMPLE DE LA BASE VOLART, UN PROJET AVORTE

La base Volart a été un projet confié à la Réserve qui a encore aujourd'hui pour mission le rassemblement, le catalogage, la conservation, la communication et la valorisation des documents rares et précieux de la BnF dont elle est un département à part entière. Bien que des catalogues recensaient déjà leurs livres d'artistes en 2000 (BN-OPALE et BN-OPALE PLUS), la base Volart, elle, avait pour mission le regroupement des livres illustrés et livres d'artistes réalisés en France depuis 1874.

En effet, Marie Chamonard, dans son rapport de stage intitulé *La Réserve des livres rares de la BnF et les livres illustrés modernes et contemporains : le projet VOLART*, le définit comme une « bibliographie et catalogue collectif, recensant les éditions illustrées, françaises et étrangères, de 1874 à 2000, conservés dans environ 180 collections publiques françaises, et dont la Réserve sera l'épine dorsale. »⁴² Cette bibliographie n'avait pas uniquement pour but d'être un répertoire mais une véritablement bibliographie nationale aussi exhaustive que possible à la fois pour des chercheurs, des professionnels, des éditeurs, des artistes et des bibliothécaires. En localisant et représentant les livres d'artistes de cette manière au cœur d'une unique base, tous ces publics en verront leur travail facilité : « connaître ce qui s'est déjà fait dans le domaine » ou « favoriser des enrichissements concrets et éviter ainsi des acquisitions multiples de documents souvent onéreux. »⁴³ La base Volart semblait littéralement d'utilité publique.

Néanmoins, comme nous l'avons souligné, le projet, bien que commencé, est maintenant à l'abandon : une accumulation de difficultés l'a saboté. Ces difficultés s'avèrent être, de manière générale, un manque d'investissement (humain et économique).

Premièrement, la tentative d'inventaire : le domaine des œuvres à recenser ayant été jusqu'alors inexploré, le regroupement des bases de données où se trouvent déjà des livres d'artistes est long – si les livres d'artistes y sont bien entendu déjà catalogués, ce qui n'est pas toujours le cas. Il est en effet possible que des bibliothèques, à cause de différents facteurs (manque de temps, d'argent, de formation ou de personnel), n'ont pas catalogué leurs fonds de livres d'artistes. Le désintérêt de la collectivité territoriale et des directeurs et directrices sont également des facteurs n'arrangeant pas leur valorisation. Par conséquent, la réception des bases de données déjà existantes s'avère être compliquées car ces bases sont incomplètes, d'autant plus que certaines bibliothèques ne souhaitent pas participer à ce projet. Une enquête a été menée : sur les 1 110 bibliothèques interrogées, seulement 318 ont répondu, 95 n'avaient pas de livres d'artistes, et sur les 202 en possédant, 187 souhaitaient participer à la création de cette base. Ainsi, « il n'y a toujours aucune base à l'échelle nationale qui recense ces fonds. »⁴⁴

⁴² Marie Chamonard. *La Réserve des livres rares de la BnF et les livres illustres modernes et contemporains : le projet VOLART*. 2000;38.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Sonja Graimprey. *Patrimoine et création : acquisition, signalement et valorisation des livres d'artistes en bibliothèque*. 2012;99.

A cela s'accumule le dédoublement, le dépôt légal qui n'est pas systématique et le souci du détail des notices : la base Volart, comme le précise une nouvelle fois Marie Chamonard dans son rapport de stage, aurait aimé « *non seulement donner la localisation d'un exemplaire, mais aussi donner la représentation la plus précise possible des exemplaires conservés. Il faudra donc envisager de décrire les particularités de l'exemplaire conservé, comme le papier utilisé, si l'édition en comporte plusieurs, les ajouts internes et externes, la provenance, la reliure, etc.* »⁴⁵ Rien de tout cela existe, et le début de la constitution de la base Volart n'est pas consultable.

UNE COOPERATION ENTRE BIBLIOTHEQUES

Il n'est pas rare que les médiathèques départementales soient le noyau d'un réseau. En mettant de côté les institutions créées par l'Etat, les bibliothèques et médiathèques communiquent et sont un noyau dur des collectivités locales et publiques qui leur fournissent des aides et des infrastructures. Le terme *partenariat* transmet des valeurs de médiation et de coopération, notamment pour s'assurer que des échanges « *au-delà de nécessités logistiques et techniques, s'enracinent dans une vision humaniste.* »⁴⁶ Cependant, l'existence des coopérations ne semble pas être une évidence.

Les formes de partenariats sont multiples et sont plus ou moins faciles à mettre en place, car les partenariats nécessitent forcément des accords et des concessions. Le livre d'artiste n'est parfois pas assez reconnu ou intéressants pour que les collectivités investissent franchement. La politique d'acquisition des livres d'artistes n'est pas la même en fonction des établissements. Dès 1992, la coordination de leurs achats est une « *solution envisageable.* »⁴⁷ La politique régionale d'acquisition des fonds de bibliophilie contemporaines (dans lesquels se retrouve les livres d'artistes) et la constitution d'un « *code de procédure, non rigide, qui servirait d'exemple et de ligne directrice* »⁴⁸ sont des solutions sérieusement suggérées. Sonja Graimprey, responsable du département *Patrimoine et conservation* de la bibliothèque Diderot de Lyon évoque toujours 20 ans plus tard un manque de communication : « *faute de concertation, les bibliothèques ne connaissent pas leurs politiques d'acquisitions mutuelles.* »⁴⁹

Pourtant ces échanges sont indispensables pour la qualité et la pertinence des collections : si toutes les bibliothèques se procurent les mêmes livres d'artistes, aucune d'entre elles ne pourra demander aux autres de compléter leurs collections le temps d'un évènement temporaire, exposition ou atelier. C'est pourquoi la création de bases régionales au fil du temps s'avère indispensable à la démocratisation du livre d'artiste et des fonds avec lesquels ils sont constitués. Ces bases sont alors « *un bon moyen pour les bibliothèques de se connaître mutuellement et d'envisager des projets de coopération.* »⁵⁰ Anne Moeglin-Delcroix souligne l'importance du réseau, et parle explicitement d'ailleurs d'un *esprit* de réseau. En effet, les bibliothèques ont le devoir et le droit d'ouvrir leurs collections à leurs collègues, mais également d'être à la disposition d'autres partenariats tout aussi importante à la démocratisation du livre d'artiste : il s'agit d'un esprit « *qui cimente une communauté géographiquement sans frontière mais numériquement restreinte d'artistes,*

⁴⁵ Marie Chamonard. *La Réserve des livres rares de la BnF et les livres illustres modernes et contemporains : le projet VOLART*. 2000;38.

⁴⁶ Dominique Arot. *Les partenariats des bibliothèques*. Villeurbanne: Presses de l'Enssib; 2002. 367 p.

⁴⁷ Laurence Anna Dupuis. *Le traitement et la mise en valeur d'un fond de bibliophilie contemporaine dans une bibliothèque publique*. 1992;84.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Sonja Graimprey. *Patrimoine et création : acquisition, signalement et valorisation des livres d'artistes en bibliothèque*. 2012;99.

⁵⁰ *Ibid.*

d'éditeurs, de lecteurs, de bibliothécaires, de critiques, de collectionneurs, qui sont parfois les mêmes. »⁵¹ Ce réseau est à différentes échelles, car les partenaires des bibliothèques sont très nombreux, formant tous ensemble cette toile qu'est la collectivité (locale, régionale, nationale et internationale) : musées, lieux de spectacles vivants, écoles, associations, hôpitaux et prisons, sont autant de structures qui font vivre la culture, s'ils sont tenus au courant de leur potentiel pouvoir d'influence.

DIVERS PARTENARIATS

Pour démocratiser le livre d'artiste en tant qu'œuvre d'art, il faut des partenaires pour qui il s'agit du domaine de prédilection : galeries d'arts, associations, écoles d'arts, bibliothèques spécialisées, musées et centres d'art contemporain ; voilà une liste exhaustive avec laquelle il est possible d'atteindre dans l'idéal un public très diversifié et large. S'allier à des institutions pareilles permet une « *prise de position commune à toutes ces structures* »⁵² et d'expérimenter. Il s'agit là du maître-mot, car ces médiations et partenariats sont récents, et les échecs sont notoires : le public est large mais pas forcément réceptif. Le mérite de toutes ces expérimentations, réussies ou non, est qu'elles prouvent « *que leurs collections d'arts ont une raison d'être.* »⁵³ C'est sans doute là une étape indispensable à l'intégration définitive du livre d'artiste comme œuvre d'art à contempler et comprendre (aux sens larges), au même titre que n'importe quel genre littéraire et courant artistique.

Sans préciser de nouveaux que ces partenariats existent en partie grâce à la politique de décentralisation mise en place par l'Etat, ces liens ont pour but d'asseoir « *une véritable politique d'acquisition.* »⁵⁴ Les bibliothèques d'art sont à ce sujet de véritables nœuds sur ce réseau : leurs collections sont sollicitées par les bibliothèques plus modestes pour qui le livre d'artiste n'est pas une priorité mais qui est malgré tout à valoriser.

Néanmoins, ces partenariats ne sont pas exclusivement des échanges d'œuvres et d'ouvrages pour des ateliers où le public sera directement concerné. Les bibliothèques d'arts, centre de ces réseaux de partenaires, et par leur influence et compétence, se doivent de compléter les collections par la recherche et les publications : ces bibliothèques d'art contribuent directement à l'agrandissement de ces collections, autrement dit de leur importance par la quantité physique et par l'implication plus grande que cela demande. C'est le cas de la Bibliothèque Kandinsky et du CNEAI. Ce partage des bases de données et des ouvrages entre petites et grandes bibliothèques contribue à la suppression d'un élitisme que ces bibliothèques d'art ont connu avant la décentralisation culturelle : l'exclusivité d'un élitisme n'est plus et révolu.⁵⁵

Autrement dit, ce réseau fonctionne également et surtout par des investissements personnels de chacune des bibliothèques. Le journal *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste* tenu par *Edition Incertain Sens* est à ce titre l'exemple d'un outil de démocratisation qui est le fruit d'une collaboration (entre le Fonds régional d'art contemporain de Bretagne et l'École des beaux-arts de Rennes). Leur cabinet d'artiste réside au sein du campus universitaire de Rennes 2 où les étudiants peuvent aller, incitant la recherche et la création, en complément des cours. Ce cabinet possède un fond de 4 000

⁵¹ Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix, éditeurs. *Livres d'artistes : l'esprit de réseau*. Paris : Presses Universitaires de France; 2008. 159 p. (Nouvelle revue d'esthétique).

⁵² Céline Meyer. *L'art contemporain a-t-il sa place en bibliothèque publique ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2010;(3):4.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Béatrice Pedot, éditeur. *Bibliothèques/lieux d'art contemporain: quels partenariats ?* Paris : Limoges: Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB) ; Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL); 2001. 143 p.

⁵⁵ Laurence Anna Dupuis. *Le traitement et la mise en valeur d'un fond de bibliophilie contemporaine dans une bibliothèque publique*. 1992;84.

documents en libre accès en rayons et vitrines, alimenté par des dons et des échanges avec des artistes, des étudiants et des éditeurs. En conclusion, ce cabinet est à l'image des partenariats français : il crée lui-même sa collection et la complète par d'autres structures et individus.

La démocratisation du livre d'artiste va de pair avec une communication forte entre lesdites structures. Le livre d'artiste est un objet qui communique beaucoup par lui-même, par sa forme, son format et par la collaboration initiale dont il est le résultat. Mais sans intégration validée et vivante par les structures où il réside et où il voyage, il ne peut s'exprimer correctement.

II. **L'INTEGRATION AUX COLLECTIONS**

L'intégration physique : l'aventure de l'acquisition

LES POLITIQUES D'ACQUISITION

Chaque politique d'acquisition prévoit la création de différentes collections qui font, ensemble, l'objet d'un fond qui dure, et qui, sur un long terme, fait l'objet d'une médiation. Ces fonds ont une cohérence préalablement réfléchie par les bibliothécaires qui s'adaptent aux offres et aux différents façons d'acquérir des livres d'artistes. Le cohérence est d'abord thématique : un sujet, une production régionale, des formes particulières, un fil chronologique – pour en citer quelques un. Le CDLA développe deux thématiques : *Paysage* et *Enfance*. « *Son objectif est de construire des ensembles les plus complets possible* »⁵⁶. Posséder une collection fournie et en constante évolution façonne les futures expositions et activités dans et hors les murs des bibliothèques. L'acquisition est l'étape indispensable au renouvellement de la culture et de son évolution, – qui s'allie à celle de son époque. Néanmoins, l'acquisition d'un livre d'artiste ou d'un ensemble de livres d'artistes n'est pas simple. Malgré certains colporteurs, les bibliothécaires doivent se déplacer dans des événements et faire confiance à des éditeurs et libraires spécialisés, ce que nous verrons. Il faut trouver la perle rare qui fera d'une collection impertinente une collection digne d'intérêt pour une exposition et un large public. Cependant « *si, pour les artistes reconnus, le travail de repérage s'avère assez classique (acquisition de monographies, de catalogues), il est particulièrement délicat lorsqu'il s'agit d'artistes débutants* »⁵⁷, d'où l'importance de la multiplicité des ouvertures et événements dans lesquels s'informer des nouveautés. Car bien que les colporteurs ne soient pas rares, ces derniers s'adressent généralement à des bibliothèques reconnues pour la médiation de leurs fonds, afin de connaître la notoriété. La conséquence est que les bibliothèques qui sont en train de former leurs fonds de livres d'artistes doivent se débrouiller pour repérer des ouvrages leur convenant. Là est l'inégalité, même si celle financière n'est pas à négliger.

En effet, l'investissement financier est tel qu'il faut avoir au préalable des critères de sélections strictes : qualité du texte et de l'image. Car il y a des risques que les fonds acquis ne plaisent pas aux publics même s'ils sont apparus pertinents de prime abord. Ce jeu est dangereux car « *l'investissement financier est considérable, certains ouvrages pouvant coûter jusqu'à 1 500 €* » et « *sensibiliser le public à la bibliophilie contemporaine* »⁵⁸ font que les politiques d'acquisitions et de médiations se doivent d'être sûres. Même si l'intérêt personnel des bibliothécaires n'est pas à mettre de côté, il s'agit là de ne pas mal user des aides financières comme dans certains régions où la

⁵⁶ Sonja Graimprey. *Patrimoine et création : acquisition, signalement et valorisation des livres d'artistes en bibliothèque*. 2012;99.

⁵⁷ Bertrand Calenge. *Bibliothèques et art contemporain* [Internet]. Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2001 [cité 6 mars 2020]. Disponible sur: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-05-0109-002>

⁵⁸ Céline Meyer. *L'art en bibliothèque publique*. ENSSIB. 2009;113.

subvention du FRAB « *complète le budget de la bibliothèque.* »⁵⁹ Le FRAB, ou Fonds Régional d'Acquisition des Bibliothèques⁶⁰, est alimenté par le ministère de la Culture depuis 1990 et soutient, comme son nom l'indique, l'acquisition de fonds anciens, de bibliophilie et leurs mises en valeur. L'aide varie en fonction des régions et des spécificités de chaque demande.

L'intérêt professionnel est souvent motivé par un intérêt personnel. Les bibliothécaires investis dans ces démarches complexes sont généralement des passionnés. L'acquisition de livres d'artistes est différente des acquisitions générales de tous les autres documents trouvables dans les rayons des bibliothèques, car cette sensibilité personnelle à l'art « *est un principe contraire au précepte requis d'objectivité qui détermine l'existence ou l'absence d'ouvrages de bibliophilie contemporaine en bibliothèque publique.* »⁶¹ C'est là la possibilité de créer un fond unique qui fait l'identité d'une bibliothèque.

Cette originalité n'affecte cependant pas l'objectif de ces fonds : une mission historique et culturelle qui permet de comprendre comment fonctionne la création d'un livre d'artiste et ses intérêts. Remplir cette mission est en effet impossible sans les documents annexes : ces pièces d'archives permettent d'éclairer les « *mobiles de l'artiste, ses relations avec ses confrères, une galerie, un éditeur ou un critique* », et sont souvent « *des invitations, des critiques, des articles et autres imprimés éphémères.* »⁶² Le livre d'artiste et son histoire n'ayant pas réellement fait l'objet de recherches approfondies avant les dernières décennies du XX^{ème} siècle, ces documents annexes sont les sources d'informations les plus fiables disponibles. Ce sont des sources inestimables pour les historiens de l'art, car au plus près de la réalité des expositions parfois confidentielles, inconnues du grand public et des médias de l'époque. Autrement dit ce sont des sources inédites. Exposés avec les livres d'artistes, ces documents sont souvent traités de la même manière qu'eux, et sont considérés par conséquent comme des œuvres d'arts rares dont il faut prendre soin. Rares car uniques et initialement éphémères, d'où l'expression maintenant récurrente d'*ephemera* pour les qualifier. Ainsi, il y a différentes manières d'acquérir des livres d'artistes : les colporteurs, les salons, les librairies et éditeurs spécialisés, les dons d'artistes ou d'éditeurs, les achats et les ventes aux enchères. Ce sont les plus répandues.

Lors des événements comme les salons, amateurs et collectionneurs rencontrent auteurs et artistes grâce aux éditeurs. Ces événements sont à l'image du réseau qu'ils forment. Des productions nationales et internationales sont présentées. C'est le cas de l'association PAGES qui organise depuis 1997 ces rencontres. Leur but : « *sortir des institutions officielles pour célébrer le livre d'artiste* »⁶³. Les bibliothèques se servent et ont besoin de ces rencontres en dehors des institutions où il y a ni discrimination ni sélection préalable : ces institutions permettent la formation de collections originales qui marquent l'histoire d'une bibliothèque et de sa collectivité. C'est également le cas de l'association Bob Calle qui propose « *d'organiser diverses activités de soutien et de diffusion afin de favoriser les rencontres entre artistes, éditeurs, galeristes, libraires, conservateurs, collectionneurs et amateurs.* »⁶⁴ Les salons

⁵⁹ Sonja Graimprey. *Patrimoine et création : acquisition, signalement et valorisation des livres d'artistes en bibliothèque.* 2012;99.

⁶⁰ NB : Et anciennement FRAAB (Fonds Régional de Restauration et d'Acquisition pour les Bibliothèques)

⁶¹ Laurence Anna Dupuis. *Le traitement et la mise en valeur d'un fond de bibliophilie contemporaine dans une bibliothèque publique.* 1992;84.

⁶² Roman Koot. *Livres d'artistes et ephemera en bibliothèque.* Perspective Actualité en histoire de l'art. 2016;(2):167 74.

⁶³ Association PAGES [Internet]. [cité 10 mars 2020]. Disponible sur: <http://www.salon-pages.paris/>

⁶⁴ L'association Bob Calle [Internet]. Prix Bob Calle du livre d'artiste. [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <https://www.prixdulivredartiste.com/>

sont des nœuds importants de ce réseau de partenariats, et facilitent les rencontres entre des institutions qui ne se seraient pas forcément croisées sans ces événements. A noter que ce sont majoritairement des bibliothèques municipales qui se présentent à ces salons.

Les bibliothèques rattachées à des musées présentent des ouvrages acquis par des librairies spécialisées, des ventes aux enchères, les artistes eux-mêmes car elles ont les moyens financiers. En effet, elles ont pour but d'être représentatives de ce qui est présent sur le marché des livres d'artistes. C'est le cas de la bibliothèque Kandinsky qui est rattachée au centre Pompidou, et qui est la fusion entre le Musée national d'art moderne du Palais de Tokyo et le Centre national d'art contemporain (CNAC) : son influence oblige une représentativité du marché de l'art, de la même manière que la BnF se doit de représenter les livres d'artistes et illustrés depuis le département des Estampes et de la Photographie. Ses contacts sont également directs et réguliers avec des librairies spécialisées, les salons et les artistes. Les collections de ces bibliothèques fonctionnent foncièrement de la même façon, à la différence que l'une implique les livres d'artistes dans le monde de l'art, et l'autre dans le monde du livre. Cette similitude ne traduit pourtant pas une politique documentaire concertée. Les bibliothèques plus modestes peuvent s'en inspirer sans pour autant pouvoir les imiter pour les raisons que nous avons évoqué. D'autant plus que leur fonctionnement n'est pas exemplaire : des notices de livres d'artistes sont incomplètes, et sont mêlées parfois aux autres documents sans filtration possible.

UN ESPACE DEDIE AUX LIVRES D'ARTISTES EN BIBLIOTHEQUE ? SONT-ILS DES FONDS PATRIMONIAUX ?

Les livres d'artistes, une fois acquis, sont généralement rangés avec les fonds patrimoniaux, dans une salle de consultation à l'accès limité, généralement réservée aux chercheurs ou aux étudiants. Si ce n'est pas le cas ils peuvent être dans une réserve qui nécessite de passer par un bibliothécaire, ou ils sont en rayons, ce qui est encore très rare aujourd'hui, bien que des bibliothèques se prêtent au jeu (ce que nous verrons aussi). Outre ce dernier cas, le livre d'artiste est défini, en vue de son rangement, comme un patrimoine littéraire et artistique.

Michel Melot, conservateur des bibliothèques et historien de l'art, définit ce qu'est un objet patrimonial de deux manières différentes : des livres vieux considérés comme des objets de valeurs (c'est le patrimoine national), et les fonds en fonction de la géographie de la bibliothèque et de l'histoire régionale qu'un thème retrace (c'est le patrimoine régional, dont la constitution du fond est plus récent). Le regroupement de tous les patrimoines existant justement en ce terme de *patrimoine*, sans distinction, l'inquiète cependant : « ce rassemblement sert aussi à distinguer, c'est-à-dire à diviser. »⁶⁵ Appliqué aux livres d'artistes face au patrimoine d'une bibliothèque, cela n'est peut-être pas si négatif que cela. Cela favorise sa reconnaissance en tant qu'objet de valeur et objet historique. Mais dans ce cas, le livre d'artiste est-il un patrimoine régional ou national ? En vue des définitions proposées par Michel Melot, le livre d'artiste semble être un patrimoine récent, donc régional. Qui plus est, les bibliothèques qui s'en procurent les intègrent à des thématiques spécifiques à leur établissement. Les intégrer au patrimoine local permet de les localiser comme appartenant à l'identité de ladite région.

Les intégrer au patrimoine est une solution souvent choisie, mais davantage pour les protéger de toute dégradation pour présenter lors d'expositions de belles œuvres d'art intactes, au risque, nous le verrons, de créer une distance

⁶⁵ Michel Melot. *Qu'est-ce qu'un objet patrimonial ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2004;(5):6.

avec le public étranger à ce genre. Empêcher de tels ouvrages visuels et intellectuels d'être contemplés revient à les condamner, faisant de leur achat une erreur. Aucune bibliothèque ne gagne à enfermer leurs documents. En tant qu'ouverture sur le monde, comme toute œuvre d'art et livre, le livre d'artiste se doit d'être mis à disposition de tous les regards et de tous les doigts – même si les bibliothèques sont majoritairement réticentes en vue de leur prix.

A ces questionnements s'ajoute la difficulté à définir un livre d'artiste : nous le savons maintenant, les livres d'artistes sont traités différemment en fonction de leur époque de création, de l'artiste, des matériaux et du nombre d'ouvrages tirés. « *Tradition bibliophilique* » ou « *production davantage ancré dans un contexte politique et économique contemporains avec des préoccupations sociales et culturelles de son époque, qui sacrifie l'aspect précieux* »⁶⁶, voilà les deux catégories auxquels le livre d'artiste peut être destiné. Tout dépend encore de la volonté de l'établissement dont il est la propriété.

Cependant, le fond de la bibliothèque de Montpellier prouve qu'il est possible que les deux définitions s'accordent. Cette bibliothèque est la digne héritière du fond d'un bibliophile qui, par tous les moyens d'acquisitions possibles, a créé un fond très complet de 668 volumes de grands artistes comme Bonnard, Braque, Picasso, Dali (pour ne citer qu'eux)... et de la littérature classique comme Balzac et La Fontaine. Les annexes qui accompagnent cette collection restée secrète jusqu'au don oblige à la ville (avec un plaisir certain) de lui consacrer « *un espace privilégié et de l'attention bienveillante [...] et de l'aide de l'Etat.* »⁶⁷ Sa présence est jugée indispensable dans la collection publique de la bibliothèque. Cette dernière étant honorée d'en être la dépositaire, elle ne souhaite pas « *le voir se figer [l'héritage]* »⁶⁸, ce qui implique de la compléter et de poursuivre sa croissance. Les ouvrages de bibliophilie et les livres d'artistes sont un patrimoine vivant. « *Beaucoup de livres d'artistes peuvent être considérés comme des œuvres à part entière — des œuvres en exemplaires multiples —, d'autres déplacent les frontières entre l'art et la recherche, l'œuvre et le document* »⁶⁹ : c'est aux bibliothèques de choisir, en fonction de l'intérêt des professionnels et des publics (et non-publics), d'où la difficulté d'installer une seule politique documentaire sur l'ensemble du territoire. Les livres d'artistes, ne risquent pas de se fondre dans la masse, ni de perdre leur spécificité, à condition qu'ils sont bien côtés et catalogués, ce qui n'est pas évident pour les petites bibliothèques, comme le souligne Sonja Graimprey.⁷⁰ Dans tous les cas, qu'ils soient en accès libre ou limité, il faut les coter.

⁶⁶ Mare Alexandre. *Petite géographie du livre d'artiste* [Internet]. artpress. 2012 [cité 21 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.artpress.com/2012/08/27/petite-geographie-du-livre-d-artiste/>

⁶⁷ Gilles Gudin De Vallerin. *La bibliophilie contemporaine : un pôle d'excellence à Montpellier*. Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 1997;5.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Jérôme Dupeyrat. *Lendroit éditions* [Internet] *L'édition d'artiste ?* [cité 9 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.lendroit.org/ressources/ledition-d-artiste>

⁷⁰ Sonja Graimprey. *Patrimoine et création : acquisition, signalement et valorisation des livres d'artistes en bibliothèque*. 2012;99.

Mais la cotation des livres d'artistes n'est pas une évidence et, comme tout le reste, est définie par la bibliothèque et non par une règle générale. La classification Dewey est envisageable, bien que peu adaptée. Laurence Anna Dupuis liste les indices potentielles.⁷¹

090 *Manuscrits et livres rares*

094 *Livres remarquables par l'impression*

095 *Livres remarquables par la reliure*

096 *Livres remarquables par l'illustration et le matériel employé*

Tout dépend du livre d'artiste, qui peut avoir plusieurs formes, et des bibliothécaires, qui peuvent choisir quelle qualité de leurs ouvrages mettre en avant. La dernière solution reste « *la détermination d'un système de classement maison et de la cotation correspondante* »⁷² : autrement dit, par thème, taille ou date d'acquisition par exemple.

La numérisation et le catalogage

LA NUMERISATION DU LIVRE D'ARTISTE POUR LE DEMOCRATISER

Le livre d'artiste nécessite une sensibilisation permanente passant par sa manipulation. Le numérique ne permet pas cette manipulation, mais favorise une première approche pour quiconque veut s'y intéresser : chercheurs ou amateurs, sans avoir à se déplacer. Cependant, bien que l'aspect matériel semble indispensable, une autre critique est souvent faite au numérique : la désacralisation de l'œuvre par sa reproduction numérique, son accessibilité décuplée. Tout le monde n'est pas d'accord avec cette critique : « *Pourquoi l'objet d'art devrait-il être, aujourd'hui encore, cette espèce de bibeloterie sacralisée d'une rareté absolue où le culte de l'œuvre se confond avec celui de sa surévaluation marchande ? Pourquoi devrions-nous continuer à nous satisfaire d'une seule Joconde si nous pouvons en produire cent mille ?* »⁷³ Le multiple aide à la démocratisation du livre d'artiste qui est un format idéal à l'accomplissement de ce souhait. L'exposition numérique, sans substituer l'exposition physique, est un atout majeur à notre époque : les collections doivent être cataloguées, certes, mais en ce qui concerne le livre d'artiste, la numérisation s'apparente davantage à la totalité de ses pages qu'à une simple présentation de sa couverture. Le livre d'artiste se présente évidemment par son format comme un suite logique de sens : ne pouvoir avoir affaire qu'à un extrait n'a justement pas de sens, et ne peut pas donner une idée de l'entièreté de son contenu, contrairement à un roman par exemple, où un extrait ou un synopsis offrent une compréhension globale du texte.

Outre les expositions virtuelles, la numérisation d'une collection représente « *une réunion artificielle de documents en fonction de critères communs, liés à leur thématique ou à leur typologie documentaire.* »⁷⁴ Il s'agit là d'une étape indispensable pour une bibliothèque : avoir une base de données, un catalogue en accès libre et organisé. L'évolution des démarches de recherches entraîne indéniablement une évolution des sources où les faire. Le Label Collex organise la valorisation de « *grands gisements documentaires patrimoniaux et*

⁷¹ Laurence Anna Dupuis. *Le traitement et la mise en valeur d'un fond de bibliophilie contemporaine dans une bibliothèque publique*. 1992;84.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *aperto > isbn* [Internet]. ericwatier.info. [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <http://www.ericwatier.info/expositions/isbn/>

⁷⁴ *Bibliothèque Kandinsky* [Internet]. [cité 9 avr 2020]. Disponible sur: <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=INCIPIO#>

scientifiques »⁷⁵, des collections utiles à la recherche mais qui manque de visibilité, la facilitant alors.

Néanmoins, malgré les efforts de tels dispositifs, certains démystifient cet outil démocratique. Alberto Manguel, directeur de la bibliothèque nationale de la République d'Argentine « *suggère [...] que la lecture du texte sur l'ordinateur est un retour au livre-rouleau* »⁷⁶ : cette comparaison peut paraître extrême, mais elle illustre cependant les limites de la numérisation qui n'est pas un remplacement de la lecture papier, ce que nous avons pu croire à son avènement. La numérisation facilite le travail de recherche et des chercheurs, et est en conclusion un « *moyen indirect bien qu'incomplet de suivre les acquisitions récentes de ces ouvrages.* »⁷⁷

Dans ce cas, osons espérer dans un futur proche une numérisation limpide, car encore aujourd'hui, les livres d'artistes, bien qu'ils fassent entièrement parties du patrimoine artistique et littéraire, ont des notices et des vedettes matières altérées et/ou incomplètes.

LA NUMERISATION ET LE CATALOGAGE AU SECOURS DE L'IDENTIFICATION DU GENRE ?

Sans réglementation officielle, la numérisation des livres d'artistes reste expérimentale, dans l'attente d'une solution qui, à défaut d'être générale, sera plus limpide pour les visiteurs du catalogue (publics et professionnels). Car n'oublions pas que le catalogue est aussi un outil de travail pour les bibliothécaires.

Les éléments d'un bon catalogage font des notices un ensemble cohérent d'éléments indispensables, conformément aux normes internationales de description, avec quelques adaptations pour le livre d'artiste. Pour paraphraser Anne Laurence Dupuis, il est possible de suivre la norme française Z 44-050 : « *le titre et ses compléments, sous-titre, titre parallèle... ; l'auteur principal, les auteurs-collaborateurs et les auteurs secondaires, illustrateurs, préfaciers ; le lieu, le responsable et la date de l'édition ; la pagination ; les mentions d'illustrations ; le format -, nous avons jugé essentiel d'y faire figurer des informations substantielles sur la conception, l'édition et les particularités d'exemplaire de l'ouvrage [...] l'imprimeur du texte et le ou les type(s) et corps de caractères ayant servi à la composition du texte ; imprimeur des illustrations ; les responsabilités secondaires telles que maquettiste, directeur d'ouvrage ; la justification du tirage: qualité du papier, nombre d'exemplaires et leurs particularités selon leur place dans le tirage (par exemple, les exemplaires de tête sont accompagnés de suites des gravures, de croquis, de cuivres rayés... et tirés sur différents papiers) ; la présentation matérielle de l'ouvrage : les feuillets, la couverture et l'emboitage, la reliure éventuelle ; enfin, le numéro de l'exemplaire catalogue et ses particularités, autres que celles mentionnées dans la justification du tirage (par exemple, la signature de l'auteur ou de l'artiste au colophon).* »⁷⁸ Toutes ces informations favorisent une recherche multicritère, et identifie le livre d'artiste comme un ouvrage hors du commun. Il ne doit pas être invisibilisé mais démocratisé. Les retards de catalogage sont le résultat d'un manque de personnel avec des compétences et des formations

⁷⁵ Nicolas Thély. *Labellisation – Le fonds du Cabinet du livre d'artiste vient de recevoir le label « CollEx »* [Internet]. Pratiques et Théories de l'art contemporain. [cité 5 mai 2020]. Disponible sur: <https://ptac.hypotheses.org/326>

⁷⁶ Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

⁷⁷ Sonja Graimprey. *Patrimoine et création : acquisition, signalement et valorisation des livres d'artistes en bibliothèque*. 2012;99.

⁷⁸ Laurence Anna Dupuis. *Le traitement et la mise en valeur d'un fond de bibliophilie contemporaine dans une bibliothèque publique*. 1992;84.

sur le livre d'artiste, et des chantiers prioritaires. La médiation n'est pas optimale, et le livre d'artiste en subit les conséquences.

Mais la numérisation du livre d'artiste est partielle si toutes ses pages ne sont pas consultables, comme cela a été dit précédemment. Pour reprendre l'exemple de la bibliothèque Kandinsky, il n'y a généralement pas de photo, au mieux une vue d'ensemble en très basse définition qui donne une idée de la forme du livre et de sa couverture. Est-ce réellement de la numérisation ? La couverture pour un livre commun n'est pas définie comme une numérisation mais davantage comme un apport visuel confortable qui n'informe pas du contenu. Ne mettre que la couverture d'un livre d'artiste, cela revient à ne montrer qu'un extrait de tableau, un seul angle d'une statue. En tant qu'œuvre d'art, son traitement doit être différent.

La question de droit d'auteur rentre en jeu : quels artistes souhaitent mettre en accès libre et gratuitement la totalité de leurs livres ? Ils sont rares. C'est pourquoi la bibliothèque Kandinsky limite cet accès libre, en accord avec les artistes eux-mêmes : « *plus de ressources numériques sont consultables sur la version intranet du site, accessible notamment depuis les postes en salle de lecture.* »⁷⁹ Sonja Graimprey signale que le ministère de la Culture lui-même met en garde les bibliothèques « *contre toute tentative de numérisation pour laquelle elle n'aurait pas au préalable obtenu l'accord de l'auteur ou des ayants droit. Par conséquent, la prise en compte des contraintes juridiques demeure cruciale dans tout projet de création d'un fonds de livres d'artistes numérisés.* »⁸⁰ Le coût de ces droits et l'accord avec l'artiste réclament du temps et de l'argent que les bibliothèques n'ont pas forcément, faisant alors avec les moyens qu'ils ont à leur disposition – des moyens qui ne nécessitent pas de démarches supplémentaires. Serait-il dans ce cas possible d'envisager une numérisation totale des livres d'artistes uniquement pour les professionnels, afin d'organiser plus facilement des événements et de localiser géographiquement et plus facilement les ouvrages ?

Finalement, à cause de toutes ces contraintes, la numérisation rend-elle hommage aux livres d'artistes ? Participe-t-elle réellement à sa démocratisation ? Est-elle réellement utile ? La consultation sur écran ôte son unité forme/contenu. Somme toute, elle sert en priorité à la localisation des livres d'artistes. Ce dernier donne envie d'être contemplé et touché. La sensibilisation dont nous parlons beaucoup est une réalité physique, en plus d'être intellectuelle.

Créer des inventaires séparés du catalogue principal est envisageable. Cependant, cela discrimine le livre d'artiste comme genre. Cet inventaire spécifique, s'il n'est pas bien médiatisé, risque d'être moins visité et entretenu. Cela reste peut-être une meilleure idée que les notices partielles intégrées au catalogue sans distinction évidente expliquée aux lecteurs. Le but principal de la numérisation, quelles que soient les solutions choisies par les bibliothèques, reste l'identification d'un fond qui est invisible en rayon, presque inaccessible car dans des réserves : « *ces catalogues apparaissent donc comme le seul lien entre le public et les ouvrages* »⁸¹ et témoignent de l'existence de ces fonds singuliers.

⁷⁹ Bibliothèque Kandinsky [Internet]. [cité 9 avr 2020]. Disponible sur: <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=INCIPIO#>

⁸⁰ Sonja Graimprey. *Patrimoine et création : acquisition, signalement et valorisation des livres d'artistes en bibliothèque*. 2012;99.

⁸¹ Laurence Anna Dupuis. *Le traitement et la mise en valeur d'un fond de bibliophilie contemporaine dans une bibliothèque publique*. 1992;84.

PARTIE 2 – ACCUEILLIR LES LIVRES D'ARTISTES

I. **UNE REDEFINITION DE LA BIBLIOTHEQUE**

Une organisation architecturale et humaine

LA CREATION D'UN MOBILIER PERSONNALISE

La bibliothèque évolue avec ses ouvrages : cette évolution est le reflet de l'ouverture d'esprit des bibliothécaires et de leurs publics. Cette ouverture d'esprit est visible par la mise en avant de documents méconnus dont fait partie le livre d'artiste. Pour les bibliothèques souhaitant les mettre en rayons, un mobilier spécifique est souvent envisagé. En effet, l'originalité de ces ouvrages fait que les bibliothécaires ne peuvent se résoudre à les fondre dans la masse. Certes, ils peuvent être en rayon comme les autres documents, mais si c'est le cas c'est dans un rayon qui leur est dédié. A la vue de tous, les livres d'artistes ne peuvent que vivre des regards et des mains des visiteurs. Cependant, l'expression *en rayon* ne semble pas adéquat pour un livre d'artiste : nous savons que son dos n'est pas représentatif de la totalité de son sens. Les livres d'artistes ne peuvent être rangés comme les autres documents, les uns à côté des autres, serrés et sans moyen de s'exprimer s'il n'est pas sorti du rayon. Le mobilier doit donc être adapté et présenter le livre d'artiste comme un document original mais accessible à tous.

L'exemple de la médiathèque départementale de Seine-et-Marne décrit sur son site internet la création originale d'un mobilier adapté à la découverte du livre d'artiste, censé attirer « *le passant déambulant.* »⁸² Le mobilier est à l'image de ce qu'il valorise, et souhaite effacer la distance entre le public et le livre d'artiste qui subit sa réputation de livre fragile et difficile. Cet ensemble est *l'Atelier*. Son dispositif est en plusieurs morceaux géométriques fait de niches, de tiroirs, de vitrines aux formes originales et de jeux de lumières : on aperçoit les livres disposés à différents endroits plus ou moins dissimulés qui incitent à l'exploration de l'intérieur du mobilier, et par extension de l'intérieur du livre d'artiste. Les différents meubles sont gravés, esthétisés et surtout prévus pour la découverte mais aussi la lecture et le partage. Les assises, les coussins et les tapis définissent autour de ces meubles un espace sans véritable frontière : au contraire, cet espace invite à s'installer et prendre le temps de s'aventurer d'abord avec les yeux, puis avec le corps.

En vue des détails créatifs, devons-nous avoir peur d'une infantilisation du livre d'artiste par ces dispositifs, de ce qui peut être vu comme des dispositifs d'éveil de la curiosité ? Cette question devrait peut-être être posée dans l'autre sens : ces mobiliers hauts en singularités sont-ils la preuve que le livre d'artiste peut être facilement démocratisé ? La réponse semble positive. Tout semble encore être une question de moyen financier et d'espace dans la bibliothèque. L'article détaillant ce dispositif incite les professionnels à se lancer et de suivre ses envies – nous y retrouvons l'intérêt personnel et la prise de risque : « *Envie de valoriser vos collections de manière originale ? De démythifier des collections souvent considérées comme inaccessibles, difficiles et réservées à des spécialistes ? De proposer un espace inédit dans vos collections, une installation qui invite la découverte et à la surprise, au cœur de votre bibliothèque ?* »⁸³ De plus, cette installation est « *prêtée gratuitement, sur projet, aux*

⁸² *L'Atelier* [Internet]. Médiathèque de Seine-et-Marne. [cité 8 avr 2020]. Disponible sur: <http://mediatheque.seine-et-marne.fr/l-atelier-module-livres-d-artistes>

⁸³ *Ibid.*

bibliothèques »⁸⁴ : les partenariats se déroulent également par le prêt de matériel expérimental comme celui-ci, afin d'avoir à faire à différents publics, de multiplier les expériences et les avis. Enfin, les roulettes des meubles favorisent leur déplacement et la multiplicité des possibilités d'arrangements dans l'espace en fonction de ce que la bibliothèque qui le possède veut en faire avec ses propres moyens architecturaux.

Émerge alors de nouveau la question de la place, cette fois-ci stratégique : où mettre les livres d'artistes ? Tout dépend d'abord à qui ils sont destinés. Aux adultes ou à la jeunesse, les livres d'artistes ont différents publics. Dans tous les cas, les livres d'artistes sont pour « *néophytes et amateurs* »⁸⁵, qu'importe l'âge. Par conséquent, faut-il envisager de les trier par catégorie d'âge, et en mettre dans l'espace enfant et d'autres dans celui des adultes ? Cette solution ne semble pas pertinente. Lui faut-il un espace dédié, avec un mobilier spécifique, une table de lecture ou un fauteuil, peut-être même des gants pour ceux plus fragiles ? Le budget est à prendre en compte tout autant que l'architecture du bâtiment qui, en fonction de sa date de construction, n'a pas été prévu à l'accueil du livre d'artiste et de tout le matériel que ce genre nécessite. Pour les bâtiments les plus chanceux et/ou ceux prévus directement à cet effet, ils ont pour volonté de ne pas restreindre le public par un accès limité. C'est le cas de la Maison du livre, de l'image et du son. L'intégration de différents services peut inspirer les bibliothèques à l'organisation de leur propre espace. Pour en revenir à l'exemple de la médiathèque départementale de Seine-et-Marne⁸⁶, l'emplacement du meuble a été réfléchi : les enfants doivent bien entendu être intrigué, mais c'est le cas aussi des parents : « *le public [...] est influencé esthétiquement par des facteurs qui sont bien au-delà des sphères artistiques.* »⁸⁷ La bibliothèque n'est pas uniquement de l'accès à des documents mais un ensemble de moyens qui se concentrent pour faire profiter de cet accès.

LES FORMATIONS CONTINUES

Le livre d'artiste subit le manque de formation des bibliothécaires qui apprennent généralement sur le terrain. Les formations professionnalisantes à propos du livre d'artiste sont rarissimes, si ce n'est inexistante. Il n'y a pas de formation préalable ni de cursus dédié au livre d'artiste. Que faut-il donc suivre ; une formation artistique, littéraire ou bibliothéconomique ? La passion semble indispensable pour mener à bien une telle responsabilité en surplus des études nécessaires. Bien que Christelle Petit évoque à ce sujet les artothécaires, son résonnement est similaire pour les bibliothécaires chargés des livres d'artistes : « *l'artothécaire relève toujours de statuts variés : contractuels non-fonctionnaires, fonctionnaires de catégorie C, B ou A, sur des cadres d'emploi de bibliothécaires, d'attachés territoriaux, d'assistants qualifiés ou encore sur des emplois définis sur mesure. En bibliothèque, où le personnel est majoritairement fonctionnaire titulaire, l'absence de concours dédié aux artothèques et de formation spécifique rend la situation quelque peu marginale.* »⁸⁸ Mais la passion ne suffit pas. Les bibliothécaires, même s'ils sont intéressés par l'art et la production bibliophilique, manquent de supports informant des nouveautés dans ces domaines. Avoir des connaissances

⁸⁴ *L'Atelier* [Internet]. Médiathèque de Seine-et-Marne. [cité 8 avr 2020]. Disponible sur: <http://mediatheque.seine-et-marne.fr/l-atelier-module-livres-d-artistes>

⁸⁵ *Découvrir l'art contemporain* [Internet]. Médiathèques de Villeurbanne. 2012 [cité 16 avr 2020]. Disponible sur: <https://mediatheques.villeurbanne.fr/2012/08/lart-contemporain-a-la-maison-du-livre-de-limage-et-du-son/>

⁸⁶ *L'Atelier* [Internet]. Médiathèque de Seine-et-Marne. [cité 8 avr 2020]. Disponible sur: <http://mediatheque.seine-et-marne.fr/l-atelier-module-livres-d-artistes>

⁸⁷ Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix, éditeurs. *Livres d'artistes : l'esprit de réseau*. Paris: Presses Universitaires de France; 2008. 159 p. (Nouvelle revue d'esthétique)

⁸⁸ Christelle Petit. *Une artothèque à la bibliothèque : depuis quand et pourquoi faire ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2015;12.

générales est indispensable, mais il faut aussi connaître l'actualité : « *ce constat est plausible eu égard à la relative rareté des catalogues analytiques présentant cette production et au manque de formation.* »⁸⁹

De plus, à cause de ce manque de moyen il n'y a généralement pas de professionnels uniquement chargés de la politique documentaire des collections de livres d'artistes : cela n'en fait pas une priorité. Autrement dit, s'il n'y a pas de formations étudiantes, alors il faut se former soi-même et consulter des revues professionnelles. Mais là encore, une méconnaissance de ces revues peut compromettre la qualité et la prise au sérieux d'un fond.

Les compétences nécessaires sont celles qu'ont les médiateurs culturels. Cependant le manque d'outils spécialisés ne leur facilite pas la tâche, d'où l'importance de la passion et des qualités humaines pour accueillir les artistes, se rendre disponible lorsqu'ils viennent proposer l'achat ou le don de leurs créations. Les recevoir encourage la création artisanale et permet un élargissement de ce qui s'y fait par le bibliothécaire qui pourra ainsi élargir son champ des possibles : « *les qualités requises du médiateur mêlent à la fois compétences professionnelles (sens de l'écoute et du contact, culture générale et spécialisée, capacité d'organisation et de gestion de projet) et qualités humaines (disponibilité, imagination, créativité, sens esthétique et réactivité).* »⁹⁰ Voir directement les œuvres favorise l'apprentissage du bibliothécaire et facilite ses choix : cela lui permet de juger les qualités et défauts d'un ouvrage (thème, format, qualité/prix, taille, intéressant ou non pour le public). Car même si une œuvre est intéressante, elle doit aussi coller au fond déjà existant, ou être la première pièce d'une nouvelle thématique. Ce sont des décisions réfléchies.

Ce manque de moyen fragilise les compétences des bibliothécaires qui craignent des conséquences plus lourdes sur le livre d'artiste lui-même. S'il n'est pas bien géré, le livre d'artiste peut être abandonné sous la pression des collectivités qui souhaiteront mettre leurs aides ailleurs : « *une certaine inquiétude est perceptible dans le métier, d'aucuns considérant que la délégation massive à des prestataires masque en réalité le manque de qualifications des personnels de bibliothèque en matière artistique.* »⁹¹ Céline Meyer parle alors d'une « *logique d'externalisation* »⁹² qui fait du livre d'artiste une simple curiosité à l'intérêt éphémère. Il faut être bien formé pour former le public. Le manque de moyen entraîne un manque d'intérêt.

La médiation du livre d'artiste : conservation, consultation, exposition et emprunt

La médiation du livre d'artiste est plurielle, et le public peut les découvrir et en profiter de différentes manières : « *il faut que les bibliothécaires facilitent l'accès et que les gens sachent ce qu'il y a à voir. Pour cela, il faut d'abord leur en parler.* »⁹³ En effet, outre la conservation, il s'agit de se concentrer ici sur une démocratisation que l'on pourrait dire de *premier plan*, là où le public est plus directement concerné : autrement dit la consultation, l'emprunt et l'exposition sur laquelle nous nous attarderons. Cette médiation dépend d'une multitude de facteurs comme le sujet et le format. Tout cela forme ce qu'on appelle le corps du livre, qui est différent pour chaque livre d'artiste : « *soit ils ressemblent à des livres d'éditions courantes (reliés, brochés, etc.), soit, au contraire, ils s'en distinguent fortement par leurs reliures particulières (étuis,*

⁸⁹ Laurence Anna Dupuis. *Le traitement et la mise en valeur d'un fond de bibliophilie contemporaine dans une bibliothèque publique.* 1992;84.

⁹⁰ Céline Meyer. *L'art en bibliothèque publique.* ENSSIB. 2009;113.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *BIBLIOTHÈQUE(s).* Association des bibliothécaires français (ABF). 2003;(10):84.

boîtes, coffrets, etc...) »⁹⁴ C'est pourquoi il ne faut pas seulement penser le lien entre les bibliothèques et le livre d'artiste qu'en terme de conservation.

CONSULTATION, MODALITE DE LECTURE ET EMPRUNT : FAIRE CONFIANCE AU PUBLIC

Le format du livre d'artiste nécessite des adaptations. Même s'il ne déroge pas au droit fondamental de l'accès à l'information que les bibliothèques doivent honorer, il s'agit avant tout d'œuvres d'art. « *Or, la définition même d'une œuvre d'art, c'est qu'elle n'a aucune visée, sinon esthétique et émotionnelle.* »⁹⁵ Reste à savoir si cette définition de l'art s'applique strictement au livre d'artiste. L'essence d'un livre d'artiste varie, mais sa première quête était la recherche d'une désesthétisation et d'un refus d'être seulement qualifié comme un bel objet. Le livre d'artiste est une œuvre avec un sens recherché. Il correspond à la définition de Céline Meyer. Ce qui semble difficile, c'est le lieu où il est. Si le livre d'artiste constitue un récit (en partie) par sa forme, alors il s'agit de s'adapter à cette forme et de la mettre en valeur comme on met en valeur une nouvelle acquisition, en présentant sa couverture ou en développant pourquoi il s'agit d'un coup de cœur des bibliothécaires. « *En tant que lieu de lecture, [...] elle est l'espace où un récit peut se construire, le sens se mettre en place* »⁹⁶ : « *elle* » ici est une bibliothèque, mais il pourrait en effet très bien s'agir d'un livre d'artiste, ou de n'importe quelle collaboration possible entre les arts.

La consultation est plus qu'un simple regard jeté sur un livre d'artiste exposé en vitrine. S'il faut prendre des précautions, on parle d'une manipulation personnelle du visiteur. S'il s'agit de livres particulièrement fragiles, la bibliothèque peut obliger le port de gants : « *on est fier d'avoir mis des gants pour consulter un livre... Cela devient une cérémonie.* »⁹⁷ Et qui dit cérémonie dit installation préalable. Mais ce cas reste dans le cadre d'une salle de consultation. Qu'en est-il des livres d'artistes en libre accès ? Il s'agit d'interpeler le lecteur et d'inciter à la manipulation. Le livre d'artiste est une des seules œuvres d'art que l'on peut toucher. Manipuler l'œuvre, c'est créer une intimité et une légitimité. Les précautions à prendre rapprochent-elles le lecteur ou le font-elles fuir ? Est-ce un paradoxe ; est-ce que s'approcher physiquement de si près d'une œuvre nous rapprochent-elles intellectuellement ? Etant une œuvre en forme de livre, le livre d'artiste ne vit que lorsque ses pages sont tournées, mais pour ça il faut que le public s'intéresse à cet ovni au milieu de livres communs plus rassurant. Une œuvre d'art n'existe pas si elle n'est pas regardée, et c'est encore plus vrai avec le livre d'artiste pour qui la couverture (même s'il n'en a parfois pas à proprement parler) ne représente pas l'intérieur. Si le livre d'artiste n'est qu'une vaine présence, ses revendications et émotions meurent dans son matériel, au sein de sa forme.

Cependant, cette crainte est contrastée par le plaisir de la découverte. « *Un des plaisirs qu'évoquent les lecteurs est celui de flâner dans les rayons de la bibliothèque et de découvrir des ouvrages dont ils n'avaient pas connaissance, d'emprunter des documents auxquels ils n'auraient pas pensé. Un livre d'artiste pourrait être un de ces documents que l'on dénicher au hasard de ses recherches.* »⁹⁸ On retrouve la question de l'emplacement des livres d'artistes : où les ranger ? Faut-il les mêler aux autres ou les séparer, et si oui,

⁹⁴ BIBLIOTHÈQUE(s). Association des bibliothécaires français (ABF). 2003;(10):84.

⁹⁵ Céline Meyer. *L'art contemporain a-t-il sa place en bibliothèque publique ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2010;(3):4.

⁹⁶ BIBLIOTHÈQUE(s). Association des bibliothécaires français (ABF). 2003;(10):84.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Sonja Graimprey. *Patrimoine et création : acquisition, signalement et valorisation des livres d'artistes en bibliothèque.* 2012;99.

de quelle(s) manière(s) ? La solution semble venir des lecteurs-visiteurs qui, par ce genre de commentaires, contribuent à l'amélioration de la médiation des livres d'artistes. S'adapter à la diversité des lecteurs-visiteurs et des livres d'artistes semblent être la difficulté principale, car les combinaisons sont multiples, nous les avons évoquées.

Cette curiosité encourage les initiatives. Le lecteur-visiteur est aussi un emprunteur pour les bibliothèques les moins frileuses. Même s'il « *serait illusoire de penser qu'un simple service de prêt d'œuvres, sans ces actions complémentaires de développement culturel, puisse être suffisant pour toucher de nouveaux publics* »⁹⁹, il ne faut pas négliger l'appropriation personnelle de chaque visiteur qui est un potentiel emprunteur. Le « *caractère actif dans la démarche* »¹⁰⁰ nécessite des règles facilement respectables mais néanmoins à diffuser. La sélection des livres d'artistes empruntable reste à la volonté des bibliothèques qui s'adaptent à leurs collections. C'est pourquoi les fonds ne sont jamais empruntables dans la totalité.

La bibliothèque départementale d'Ille-et-Vilaine avertie ses usagers de cette réflexion : « *Les ouvrages seront en accès direct et prêtés à domicile selon des conditions établies d'un commun accord entre la bibliothèque concernée et la Médiathèque départementale. La diffusion de ce fonds sera accompagnée d'une sensibilisation à la manipulation de ces ouvrages fragiles par des bibliothécaires formés. Du fait de leur coût, de leur rareté, de difficultés de manipulation liées à leur format, certains ouvrages pourront être exclus du prêt aux usagers.* »¹⁰¹ Exclue du prêt donc, mais tout est fait pour qu'ils puissent tous être consultés. La priorité reste la visibilité même si cela implique une forte sollicitation des bibliothécaires. Par l'emprunt, l'élitisme sous-jacent tente d'être effacé tout comme la notion de préciosité qui n'est pourtant pas systématique, ou en tout cas à différents degrés en fonction de l'ouvrage.

La première bibliothèque à avoir proposé le prêt de livres d'artistes est celle de Roubaix en 1991. Ce service inédit tente de provoquer une demande par un accompagnement, une initiation. Par le biais de cette offre, le livre d'artiste s'ouvre à tous les publics. Même si le livre d'artiste souhaitait à son avènement de mettre aux mains de tous ses revendications par un format commun, son originalité qui l'a élevé au rang d'œuvre d'art et de livres précieux ont provoqué l'inverse. C'est aux bibliothécaires d'inverser une nouvelle fois la tendance, en collaboration avec le public qui dira plus ou moins inconsciemment ce qui lui permet de s'ouvrir à la découverte de nouveauté comme celle-ci. Le paradoxe reste cependant que les conditions de manipulations, qui forcent à croire malgré tout à une fragilité et à un prix élevé.

Cependant, il est nécessaire de faire confiance à son public. Si les artothèques se le permettent, pourquoi pas les bibliothèques ? Sans doute parce que le public des bibliothèques n'a pas les codes, contrairement à celui plus spécifique des artothèques. Le public des artothèques est davantage spécialisé car les artothèques n'ont pas eu la démocratisation qu'elles méritaient d'avoir. Les bibliothèques ne peuvent faire de distinctions entre les emprunteurs. La « *valeur subversive du toucher* »¹⁰² bouleverse les notions de

⁹⁹ Béatrice Pedot, éditeur. *Bibliothèques/lieux d'art contemporain: quels partenariats ?* Paris : Limoges: Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB) ; Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL); 2001. 143 p.

¹⁰⁰ Nicole Picot, Claire Barbillon, éditeurs. *Arts en bibliothèques*. Paris: Cercle de la Librairie; 2003. 270 p. (Collection Bibliothèques).

¹⁰¹ *Le fonds de livres d'artiste de la Médiathèque départementale* [Internet]. Médiathèque départementale d'Ille-et-Vilaine. [cité 16 avr 2020]. Disponible sur: <https://mediatheque.ille-et-vilaine.fr/s-informer/qui-sommes-nous/nos-fonds-et-collections/872-le-fonds-de-livres-d-artiste-de-la-mediatheque-departementale>

¹⁰² Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix, éditeurs. *Livres d'artistes : l'esprit de réseau*. Paris

rareté que l'on connaît à travers les musées où l'interdiction de toucher est ancrée dans les habitudes.

C'est peut-être la raison pour laquelle, lorsque l'on évoque le livre d'artiste en bibliothèque, la notion d'exposition émerge. Parce que c'est ce que l'on fait généralement d'une œuvre : on l'expose. Mais cette question est complexe avec le livre d'artiste.

EXPOSER LE LIVRE D'ARTISTE

« *La pratique de l'exposition [...] est encore aujourd'hui la principale modalité de la présence sociale de l'art.* »¹⁰³



L'exposition sera ici développée sous deux angles que Jérôme Dupeyrat, critique d'art, chercheur, enseignant et commissaire d'exposition développe ainsi : « *d'une part comme le dispositif institutionnel le plus courant de manifestation de l'art ; d'autre part comme une fonction se rapportant à la visibilité des œuvres.* »¹⁰⁴ En effet, l'exposition semble idéale pour valoriser une œuvre comme le livre d'artistes. En privilégiant cette médiation, le fond est alors connu par tous les publics : la place qu'une exposition nécessite ne peut pas être évitée. Reste le choix aux public de s'y attarder ou non.

Généralement régulières, les expositions deviennent une offre quotidienne, favorisant une nouvelle fois la démocratisation de ce genre. D'autant plus que certains livres d'artistes « *engagent le corps de la même manière que pour l'observation d'une sculpture ou d'une peinture* »¹⁰⁵, comme le livre pauvre. Souvent le fruit d'un jeu de plis d'une ou plusieurs feuilles, le livre pauvre ressemble parfois à une sculpture, presque comme le livre-objet. En outre, l'idée primordiale reste la cohérence de l'exposition, comme dans un musée : l'identité de ce qui est exposé contrôle l'identité de l'exposition, son organisation et son sens. Mais ce sens semble très vite compromis. Bien que le livre d'artiste est l'évolution du « récit-photo » (comme *Twenty Gasoline Stations* d'Edward Ruscha) et qu'il semble être adapté à une exposition dans la théorie, ce n'est peut-être pas le cas dans la pratique : un livre d'artiste peut-il être lu sous une vitrine ? Nous reviendrons sur cette difficulté prochainement.

Dans tous les cas, l'exposition doit s'inscrire dans la politique documentaire générale de la bibliothèque et devenir une habitude visuelle et un service banal pour les publics : « *valoriser un fonds ancien ou contemporains dont l'accès est réservé pour des raisons de conservation, valoriser une politique d'acquisition, développer l'action culturelle et la politique d'élargissement des publics sont les principales raisons de l'inscription d'une exposition dans la programmation de la bibliothèque.* »¹⁰⁶ Sans retirer les originalités du livre d'artiste, les bibliothèques prennent le temps de l'intégrer, comme n'importe quel autre document culturel. En ce sens, l'exposition semble ne pas seulement médiatiser le livre d'artiste, mais permet surtout aux publics d'approprier ce genre méconnu. L'exposition devient une approche simple : le public n'est pas forcé, prend le temps qu'il veut et n'a pas de démarches personnelles à effectuer en amont. L'agencement de l'exposition va provoquer la rencontre entre le passant mobile et le livre d'artiste silencieux dans sa vitrine. Cet agencement donne une voix aux livres d'artistes ; plus

¹⁰³ Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

¹⁰⁴ Jérôme Dupeyrat. *Livres d'artistes* [Internet]. jrmdprt. [cité 11 mars 2020]. Disponible sur: <http://jrmdprt.net/tag/livres-dartistes/>

¹⁰⁵ Céline Meyer. *L'art en bibliothèque publique*. ENSSIB. 2009;113.

¹⁰⁶ Jérôme Bessière, Emmanuèle Payen, Bruno Racine, éditeurs. *Exposer la littérature*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie; 2015. 250 p. (Collection bibliothèques).

concrètement, les supports techniques sont indispensables pour créer et comprendre le sens de ce qui est exposé.

Enfin, l'exposition peut être vue comme une « *lecture collective réinventée* »¹⁰⁷ : l'espace est partagé entre des visiteurs hétéroclites qui vont y passer plus ou moins de temps. L'important n'est pas qu'ils y restent tous le plus longtemps possible, mais que tout le monde puisse y avoir accès de la même manière. La meilleure solution reste au milieu d'une bibliothèque, dans un espace où le passage est fréquent et où les publics peuvent s'y arrêter ou jeter un œil. C'est aussi une lecture collective dans le sens où l'organisation de l'exposition est réfléchie pour être accessible intellectuellement. Une exposition « *n'est pas d'abord faite pour dire quelque chose, mais pour montrer des choses* »¹⁰⁸ ; ce sont la visibilité et la communication qui importent. Et les catalogues d'exposition et documents annexes aux livres d'artistes aident à cette communication et à cette compréhension : ils contextualisent des œuvres et ouvrages injustement jugés complexes. Croire que le livre d'artiste est intellectuellement inaccessible provoque justement cette inaccessibilité pourtant superficielle.

Dans ce dans, l'exposition est davantage un support technique qu'un média : si elle n'est pas un média de masse, elle est un ensemble de supports techniques qui produisent un message. C'est la raison pour laquelle le terme anglais pour « *exposition* » est « *performance* » : l'assemblage de différents procédés techniques et matériels donnent naissance à une représentation, dans le sens théâtral du terme. Gageons que le public est un rôle essentiel sur cette scène, à la fois d'acteur et de critique. Car le public est le pilier de la réflexion lors de l'organisation d'une exposition, nous l'avons dit. A noter que ces scènes sont encore aujourd'hui expérimentales. Les expositions de livres d'artistes n'étant pas encore une véritable habitude pour toutes les bibliothèques, elles sont même un saut dans le vide pour certaines d'entre elles qui se prêtent au jeu récemment. Les expositions peuvent être de véritables échecs si le public ne coopèrent pas. C'est ce que précise Jean Davallon, sociologue français et professeur des sciences de l'information et de la communication ; « *l'organisation sémiotique de l'exposition ne saurait se réduire à une articulation d'unités de signification déjà toutes faites, mais elle prend plutôt la forme d'une anticipation de la coopération du visiteur à la production de signification.* »¹⁰⁹

La difficulté à exposer interroge finalement la légitimité des bibliothèques à exposer les livres d'artistes. Car « *les livres d'artistes constituent [déjà] une pratique d'exposition alternative [car] exposer, c'est rendre public le travail de l'art.* »¹¹⁰ Cela n'empêche pas le livre d'artiste d'être soutenu par une institution pour vivre et avoir (et même exposer) du sens. Quoi qu'il en soit, une bibliothèque n'a aucun intérêt à conserver des livres d'artistes uniquement pour « *le simple plaisir de les savoir dans ses collections.* »¹¹¹ Sans imiter les musées, les bibliothèques peuvent apporter un renouveau dans la manière d'exposer le livre d'artiste. Le XXI^{ème} siècle est une phase d'expérimentation pour les bibliothèques et les publics, du plus jeune enfant qui s'arrêtera une seconde, fasciné par une illustration, à un amateur d'art qui

¹⁰⁷ Jérôme Bessière, Emmanuèle Payen, Bruno Racine, éditeurs. *Exposer la littérature*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie; 2015. 250 p. (Collection bibliothèques).

¹⁰⁸ Jean Davallon. *L'exposition : un fonctionnement médiatique* [Internet]. 2003. Disponible sur: http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23275/2003_09_27.pdf?sequence=1&isAllowed=y

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Jérôme Dupeyrat. *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives* [Internet]. Université Rennes 2; 2012 [cité 4 avr 2020]. Disponible sur: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00772314>

¹¹¹ Laurence Anna Dupuis. *Le traitement et la mise en valeur d'un fond de bibliophilie contemporaine dans une bibliothèque publique*. 1992;84.

demandera à la suite de l'exposition la consultation personnelle d'un ouvrage sur lequel il s'est attardé malgré la vitrine et le deux seules pages visibles depuis le socle où il est posé.

II. LA BIBLIOTHEQUE : LE MEILLEUR ENDROIT POUR LE LIVRE D'ARTISTE ?

La légitimité des bibliothèques à accueillir l'art

« Dans l'idéal, on devrait enlever des bibliothèques tous les livres, sauf les livres d'artistes. Car d'une part, tous les livres sur l'art ne sont que des commentaires sur l'art, et d'autre part tous les autres livres peuvent aujourd'hui être consultés de manière différente que sous forme de livre... [sur système informatique]. Il n'y a que les livres d'artistes qui ne puissent être consultés que dans leur forme réelle qui est celle du livre lui-même. »

Guy Schraenen



DES PARTENAIRES NECESSAIRES A LA RECONNAISSANCE DE CETTE LEGITIMITE

Les bibliothèques semblent légitimes mais pas prédisposées à accueillir de l'art entre leurs murs. Mais le jugement inverse vient de leurs lacunes matérielles et financières, mais surtout du simple fait qu'il ne s'agit pas de leur travail d'origine. En effet, *« elles ne sont pas encore perçues, ni par le public, ni par leur tutelle, comme des lieux de diffusion et de création artistiques. »*¹¹² C'est la raison pour laquelle la bibliothèque doit acquérir cette légitimité en demandant de l'aide à des partenaires pour qui il s'agit du quotidien. S'ouvrir à des professionnels de l'art *« permet aux bibliothèques d'assumer plus facilement leur rôle de diffuseur et de producteur sur la scène de la création contemporaine. »*¹¹³ Il ne s'agit pas ici de concurrence mais d'une nouvelle forme d'accès à l'art pour un public qui ne va pas dans les musées. D'autant plus que les livres d'artistes sont en équilibre entre ces deux mondes : monde du livre et monde de l'art.

Ces partenaires ne sont pas uniquement les musées, bien qu'il s'agit du plus évident lorsque l'on évoque un médiateur d'art susceptible d'échanger avec les bibliothèques. Mais les artothèques, les artistes et les fonds départementaux sont tout autant de partenaires idéals. S'inspirer d'autres bibliothèques est aussi une forme de partenariat : l'échange favorise l'expérimentation de dispositifs et l'évolution rapide vers une démocratisation pérenne. A titre d'exemple, la médiathèque de Chapelle-Thouarault exposait en 2012 des livres d'artistes grâce au soutien de la médiathèque départementale d'Ille-et-Vilaine et l'école des Beaux Arts de Rennes. Ce partenariat en a provoqué d'autres avec l'école primaire de Chapelle-Thouarault où les enfants ont expérimenté la création de livre d'artiste, eux-mêmes exposés au sein de l'établissement.¹¹⁴ De plus, cela prouve que n'importe quelles institutions peut exposer, il y a aura toujours un public pour s'y intéresser et des artistes pour les alimenter.

¹¹² Céline Meyer. *L'art contemporain a-t-il sa place en bibliothèque publique ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2010;(3):4.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Autour du livre d'artiste* [Internet]. Médiathèque départementale d'Ille-et-Vilaine. [cité 20 avr 2020]. Disponible sur: <https://mediatheque35.tumblr.com/?og=1>

PLUS LEGITIMES QUE LES MUSEES ?

La bibliothèque est-elle plus légitime que le musée pour accueillir les livres d'artistes ? Bien qu'il s'agit d'œuvres d'art, « *ces livres n'en sont pas moins de vrais livres* »¹¹⁵ : leur place semble être davantage dans une bibliothèque. Beaucoup plus accessible qu'une œuvre d'art contemporaine, le livre d'artiste mérite peut-être d'être sous les yeux d'une plus grande diversité d'individus qu'on trouve moins dans un musée. En effet, un musée est plus élitiste dans sa manière d'exposer et par les œuvres exposées elles-mêmes. Le livre d'artiste paraît peut-être plus accessible qu'un tableau ou une sculpture.

Si bon nombre de bibliothèques « *ont fait référence aux musées comme source d'inspiration [c'est] parce qu'ils ont pris à bras le corps la question des publics.* »¹¹⁶ Les politiques se mêlent alors entre les deux institutions, et la bibliothèque tente de fidéliser leurs publics pour qu'ils ne restent pas uniquement lecteurs, mais aussi visiteurs et acteurs d'une autre forme de culture. En tant que lieu culturel, la bibliothèque rassemble « *le public le plus nombreux et le plus diversifié. S'y déplace un public de tous âges, de catégories socioprofessionnelles variées, seul, en famille, en groupe scolaire, et pas nécessairement amateur d'art contemporain.* »¹¹⁷ Elle est un lieu de culture, mais surtout de rassemblement. S'il l'on peut divaguer, cela nous rappelle sa dénomination de 3^{ème} lieu, là où les vies se croisent.

Enfin, s'inspirer des musées s'entend aussi au niveau des politiques organisationnelles : comment valoriser les ouvrages et leur offrir une visibilité et une forme cohérente ? Car les vitrines ne sont pas adaptées aux livres d'artistes qui vivent des mains qui le feuilletent et qui font des allers-retours entre les pages. La bibliothèque est un lieu qui peut désacraliser l'art, car il favorise « *une certaine relation intime, tactile avec les œuvres [...] où déplacer et prendre les œuvres est encouragé.* »¹¹⁸ Exposer dans une bibliothèque est-il alors une bonne idée ou est-ce seulement frustrant pour des lecteurs habitués de toucher avant de choisir ? Ou est-ce le moyen de découvrir une nouvelle forme de lecture comme nous l'avons précédemment évoqué ? Sans avoir la réponse, il est déjà possible de dire que la bibliothèque réduit la distance entre le public et l'œuvre.

Tout d'abord, un visiteur dans une bibliothèque est entouré de diverses offres qui suscitent le toucher et l'hésitation d'un emprunt, d'une consultation et même d'un vagabondage entre les rayons, les couloirs (et les vitrines quand il y a une exposition) ; tandis que dans un musée, il sait qu'il n'y va que pour une chose : regarder, autrement dit uniquement se mouvoir, privé de son sens du toucher. La bibliothèque a cet avantage qu'un service peut en entraîner un autre, ce qui va de pair avec le souhait d'un visiteur qui va tomber sur un ouvrage puis un autre, de la même manière qu'il peut s'attarder sur un livre d'artiste exposé, pour au final traverser la totalité de l'exposition. Ensuite, les bibliothèques exposent des ouvrages qui sont empruntables après l'exposition : ce n'est pas le cas d'un musée qui conserve ses trésors dans des réserves inaccessibles une fois l'exposition finie « *et séparés de la vie* »¹¹⁹. C'est pourquoi nous reviendrons sur les artothèques qui sont finalement des musées à dépouiller et incluent, par ce dépouillement, l'art dans le quotidien.

¹¹⁵ Nicole Picot, Claire Barbillon, éditeurs. *Arts en bibliothèques*. Paris: Cercle de la Librairie; 2003. 270 p. (Collection Bibliothèques).

¹¹⁶ Cécile Dério. *Les publics : facteurs d'évolutions ? Changements organisationnels dans les musées et les bibliothèques*. 2008;110.

¹¹⁷ Christelle Petit. *Une artothèque à la bibliothèque : depuis quand et pourquoi faire ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2015;12.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

Autrement dit, les bibliothèques apparaissent comme davantage bienveillantes : exposer pour une bibliothèque signifie de « *proposer des clés de compréhension [...] se faisant en quelque sorte l'éducatrice et la nourricière des sensibilités esthétique de leur public ?* »¹²⁰ Les bibliothèques n'ont pas cette prétention de vouloir remplacer les musées ou les centres d'arts, mais proposent une alternative à l'exposition classique. Car en bibliothèque, la fonction commerciale n'existe pas. Selon Jérôme Dupeyrat¹²¹, l'exposition a différentes fonctions et valeurs, notamment discursive, symbolique, commerciale, documentaire, de production, institutionnelle et de communication. La fonction commerciale n'existe pas, du moins entre le public et l'œuvre, notamment parce que la bibliothèque est, en plus d'être un lieu d'initiation, un espace où la notion du prix d'une œuvre est différente qu'en musée. Dans un musée, il est possible d'acheter à la fin de sa visite des copies d'œuvre, des produits dérivés, alors qu'en bibliothèque, le prix des ouvrages est très variable, et rien n'est à vendre (à l'exception des catalogues d'exposition). En outre, l'accès est davantage libre, et « *sous la forme du livre d'artiste, l'art pourrait [...] prendre place dans nos bibliothèques et être partie prenante de nos lectures.* »¹²²

Le livre d'artiste vit davantage dans une bibliothèque. Si Ulises Carrions (artiste conceptuel) craignait que les musées et les archives soient de parfaits cimetières pour les livres, alors il semble clair qu'un musée ne peut pas accueillir des livres d'artistes seuls, et doit aussi s'appuyer sur les bibliothèques pour assurer de bonnes conditions de consultation et d'accessibilité. Mais les vitrines ne doivent pas faire de ces espaces d'exposition des mini-musées où toucher et feuilleter est interdit. La bibliothèque ne peut donc pas remplacer le musée, mais elle est légitime d'assurer une meilleure démocratisation de ce qu'elle expose compte tenu de la diversité de ses publics. L'utopie des expositions en bibliothèques soulève alors des questionnements vis-à-vis de la manière d'exposer et d'inventer des alternatives ludiques qui engagent la contemplation (comme les musées), et la lecture et le toucher des œuvres (comme en bibliothèque). Le livre d'artiste redéfinit la bibliothèque, et l'oblige à assumer – si ce n'est ses prédispositions, sa légitimité à accueillir la création contemporaine.

Finalement, encore aujourd'hui, une œuvre est définie par son lieu de résidence : « *en bibliothèque, les livres d'artistes sont considérés et feuilletés comme des livres à part entière, tandis qu'un livre d'artiste dans un contexte muséal est souvent perçu comme un objet en soi qu'il convient seulement d'admirer à une distance respectable.* »¹²³ Et dans une artothèque, le livre d'artistes s'échappe et s'immisce doucement dans la vie, et devient un objet du quotidien révolutionnant l'apprentissage de la culture.

¹²⁰ Béatrice Pedot, éditeur. *Bibliothèques/lieux d'art contemporain: quels partenariats ?* Paris : Limoges : Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB) ; Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL) ; 2001. 143 p.

¹²¹ Jérôme Dupeyrat. *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives* [Internet]. Université Rennes 2 ; 2012 [cité 4 avr 2020]. Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00772314>

¹²² Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou : les Éd. de la Transparence ; 2010.

¹²³ Roman Koot. *Livres d'artistes et ephemera en bibliothèque*. Perspective Actualité en histoire de l'art. 2016;(2):167-74.

Les artothèques, un espace d'expérimentation

QU'EST-CE QU'UNE ARTOTHEQUE ?

Lancées en 1982 en France, les artothèques sont originaires d'Allemagne, émergeant en 1906 de l'esprit d'Arthur Segal, peintre et professeur à Berlin. Alors qu'il imagine mettre « *en place un système de location d'œuvres d'arts* »¹²⁴, son idée s'accorde à celles d'autres artistes qui font face à une crise du marché de l'art et qui cherchent à sortir des circuits ordinaires qui leur servent initialement à diffuser leurs œuvres. Il faut souligner cette démarche fortement similaire à celle des artistes américains et européens, créateurs de livres d'artistes à l'initiative d'un désir d'autonomie artistique et économique. Le but des artothèques est de souder une relation privée *emprunteur-œuvre* qu'on ne retrouve pas dans un musée. Claire Tangy voit « *dans cette invention [...] la recherche d'un mode d'échange différent de celui propre à l'économie marchande.* »¹²⁵

En effet, les artothèques « *deviennent des outils de politique culturelle* »¹²⁶ dès le milieu du XX^{ème} siècle, et même si elles existent depuis les années 60 en France, c'est seulement en 1982 que l'Etat met en œuvre une politique incitative. Dans tous les cas, dès le milieu du siècle dernier, les artothèques prennent « *place au sein des nouveaux équipements culturels que sont les Maisons de la culture* »¹²⁷, et plus tard, les bibliothèques. Néanmoins, en plus de décentraliser l'art élitiste et parisien, les artothèques participent grandement à la démocratisation de la création, et d'abord seuls sans aucune aide extérieure, ce qui leur sera pourtant nécessaire par la suite pour porter leurs ambitions car le manque de reconnaissance va vite se faire ressentir. L'apparition tardive du mot « *artothèque* » dans le dictionnaire de l'Académie Française en 2017 est en la preuve.

Pourtant, même si les artothèques semblent toutes claires dans leurs démarches, son statut d'entité hybride complexifie sa définition, et empêche en conséquent l'entièreté de sa légitimité. « *A mi-chemin entre le musée d'art contemporain et la bibliothèque – mais peut-être aussi éloignée de l'un que de l'autre...* »¹²⁸, est une définition qui illustre cette complexité. L'artothèque est entre deux mondes, puisqu'elle acquiert des œuvres, un patrimoine culturel comme un musée et les prête à la manière d'une bibliothèque. Rendre disponible de tels documents peut faire froncer quelques sourcils, d'autant plus que cette disponibilité échappe à tout « *diktat financier imposé par un monde de l'art contemporain.* »¹²⁹ Cela permet de restituer à l'art ce pour quoi il est destiné ; « *entretenir un rapport dialectique à l'espace, à l'architecture, à la vie* »¹³⁰ : c'est là l'objectif principal auxquels les artothèques ne dérogent pas. Elles veulent inscrire l'art dans la vie, en faire une routine. En faisant l'expérience de l'art dans sa diversité dans la durée (celle des prêts), l'artothèque propose un service inédit qui favorise, outre la démocratisation de l'art, la culture plastique. Véritable « *maillon manquant entre le public et le*

¹²⁴ Christelle Petit. *Une artothèque à la bibliothèque : depuis quand et pourquoi faire ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2015;12.

¹²⁵ Nicole Picot, Claire Barbillon, éditeurs. *Arts en bibliothèques*. Paris: Cercle de la Librairie; 2003. 270 p. (Collection Bibliothèques).

¹²⁶ Christelle Petit. *Une artothèque à la bibliothèque : depuis quand et pourquoi faire ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2015;12.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *L'artothèque espaces d'art contemporain – Caen* [Internet]. [cité 24 févr 2020]. Disponible sur: <http://artothèque-caen.net/>

¹²⁹ Mathilde Serra. *L'artothèque, l'artiste et l'art contemporain*. 2009;88.

¹³⁰ Nicole Picot, Claire Barbillon, éditeurs. *Arts en bibliothèques*. Paris: Cercle de la Librairie; 2003. 270 p. (Collection Bibliothèques).

musée »¹³¹, le public est ici aidé et conseillé : sa perception individuelle est prise en compte.

De plus, cette définition est complexifiée par l'arrivée, à côtés des œuvres d'arts et livres d'artistes, des CD, ce qui rapproche davantage l'artothèque à la bibliothèque. Car l'objectif initial du ministère de la Culture fût celui-ci : « *rendre accessibles au plus grand nombre le patrimoine architectural et artistique ainsi que les œuvres de création contemporaine [...] en partenariat avec les collectivités territoriales.* »¹³²

L'ADRA ET LES AUTRES SOUTIENS

Nous l'avons précédemment évoqué, l'ADRA est l'Association de Développement et de Recherche sur les Artothèques. Son objectif est de constituer un réseau national afin de favoriser, ce qui peut paraître paradoxale, une approche intime et personnalisée de l'art.

Avant cela, l'émergence des artothèques est sollicitée par l'Etat qui « *alloue 30 000 euros à toute collectivité locale qui désire prêter des œuvres d'arts* »¹³³ : la conséquence est positive, et entre 1983 et 1986, 27 artothèques naissent dont plus de la moitié en bibliothèques, musées et centres culturels. L'artothèques, bien que l'aide financière déclenche son avènement, ne permet pas à toutes les collectivités de se permettre de créer un local supplémentaire. Les artothèques fusionnent alors avec d'autres établissements pour survivre dans la durée. Cette attache ne sera peut-être pas idéale pourtant, notamment sur le long terme.

Cette hétérogénéité des partenariats s'accumule à celle territoriale. Et sur 57 artothèques, une quinzaine est dépendante d'un autre établissement. Cette disparité ne favorise par leur visibilité globale, d'où la naissance de l'ADRA pour tenter d'y remédier. Cependant son adhésion n'est pas obligatoire ; en 2000, seulement 22 artothèques françaises sont adhérentes à l'ADRA. Finalement, malgré « *la diversité de leurs modes de fonctionnement et de leurs implantations* »¹³⁴, les artothèques conservent leur objectif qu'est l'intégration de l'art dans le quotidien. C'est pourquoi les artothèques ont encore besoin aujourd'hui d'un soutien de grandes institutions pour légitimer la richesse de leur médiation : comme la BnF, la bibliothèque Kandinsky ou encore le CLDA, le CNEAI et le Cabinet du livre d'artiste de Rennes 2.

Enfin, les artothèques s'inscrivent également, par leur patrimoine vivant, dans un travail de mise en ligne, de numérisation. Au même titre que pour les livres d'artistes des bibliothèques, il est question d'influencer les pratiques artistiques et de faciliter le repérage géographique des documents. Mais cette numérisation est compromise par le manque de moyen beaucoup plus fort qu'en bibliothèque et la spécificité des artothèques qui attire majoritairement des connaisseurs ou amateurs d'art qui savent déjà ce qu'ils aiment et cherchent. Finalement, on peut en conclure que les artothèques fonctionnent comme n'importe quelle institution, à l'exception que si elles ne sont pas adhérentes à l'ADRA, les partenaires se doivent d'être influents, au risque que ces derniers leur fassent paradoxalement de l'ombre. Mais ces partenariats semblent déséquilibrés, et les artothèques dépendantes des ministères et de structures culturelles, donnant l'impression d'être les cadettes des autres institutions qui, outre « *la mise en place de réseaux actifs pour une*

¹³¹ Béatrice Pedot, éditeur. *Bibliothèques/lieux d'art contemporain: quels partenariats ?* Paris : Limoges: Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB) ; Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL); 2001. 143 p.

¹³² Christelle Petit. *Une artothèque à la bibliothèque : depuis quand et pourquoi faire ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2015;12.

¹³³ Céline Meyer. *L'art contemporain a-t-il sa place en bibliothèque publique ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2010;(3):4.

¹³⁴ Annie Chevretil Desbiolles. *L'artothèque comme média.* 2016;89.

politique culturelle au service de tous dans le cadre d'une mission de service public »¹³⁵, servent plus directement de guides pour une meilleure reconnaissance et légitimité qui devrait être équitable. Le souci reste la « diffusion de l'art auprès d'un public non spécialisé. »¹³⁶

INSCRIRE L'ART DANS LA QUOTIDIEN (DE QUI ?)

*« De même que l'aura de l'unique est la matérialisation de la distance, l'objet multiple reflète le besoin de relations plus intimes avec l'art [...] De ce fait, la substitution de la maison au musée, du métro à la galerie, ne s'accompagne pas simplement de changements d'ordre commercial ; l'intimité va de pair avec la banalité. »*¹³⁷



La notion de prêt d'œuvre d'art étonne, car contrairement à un livre, une œuvre d'art est par essence unique « alors qu'une copie d'un livre est encore un livre, celle d'une œuvre d'art n'est plus une œuvre d'art mais une reproduction. »¹³⁸ La réticence du non-public peut provenir de cette peur d'abîmer et d'abriter un tel objet. Cependant, certaines œuvres sont multiples et authentiques, ne sont pas des reproductions. A la différence des musées, la notion d'une œuvre figée et précieuse disparaît car dans une artothèque, « chaque exemplaire est l'œuvre »¹³⁹. Dans ce cas, pourquoi les artothèques ne sont pas connues de la même manière que les bibliothèques ou les musées ? La diversité de l'offre est pourtant réfléchie à l'intégration d'un public large : CD, vidéos, livres d'artistes, estampes, tableaux. Le contenu est hétéroclite mais méconnu. Et regrouper ce qui est méconnu dans un seul lieu favorise-t-il l'intérêt qu'un potentiel public peut lui porter ? Ce n'est pas certain. Mais mêler ces arts dans une bibliothèque où les documents empruntables sont communs peut favoriser cette démocratisation. Cela permet de les intégrer lentement et plus facilement au quotidien des visiteurs, sans les forcer. La première étape semble donc cette intégration lente, passant parfois en bibliothèque pour de la simple décoration ou de l'agrément, donc secondaires aux yeux de la majorité des publics. Mais l'intégration au quotidien est réussie. Placer stratégiquement les expositions sur des zones où il y a foule et affluence habitue les regards. C'est pourquoi les artothèques peuvent gagner à être intégrées à un autre établissement qui servira de transition entre la vie et l'artothèque. Tout cela, additionné à la notion de multiple conteste « l'état d'exception »¹⁴⁰ d'une œuvre pour l'inscrire justement dans la vie quotidienne et remédier à l'aspect élitiste de l'art.

Alors, pour qui sont destinées les documents d'une artothèque ? Particuliers, entreprises, collectivités, établissements scolaires et de santé, CHU, université, résidences d'artistes, centres associatifs, etc...¹⁴¹ l'artothèque à cette chance de faire profiter l'ensemble de la société. Ses œuvres s'ouvrent à un contexte qui n'est pas uniquement familial ou entrepreneurial. En effet, un tableau qui y est emprunté peut être installé dans un salon, mais aussi dans

¹³⁵ *La charte des artothèques*. Association ADRA. 2008;2.

¹³⁶ *Éditions Incertain Sens* [Internet]. [cité 11 mars 2020]. Disponible sur: <https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/index.htm>

¹³⁷ Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix, éditeurs. *Livres d'artistes : l'esprit de réseau*. Paris: Presses Universitaires de France; 2008. 159 p. (Nouvelle revue d'esthétique).

¹³⁸ Céline Meyer. *L'art contemporain a-t-il sa place en bibliothèque publique ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2010;(3):4.

¹³⁹ Annie Chevrefils Desbiolles. *L'artothèque comme média*. 2016;89.

¹⁴⁰ Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

¹⁴¹ *Présentation des œuvres de la commande artistique « Quotidien » chez des partenaires des actions emblématiques des artothèques Nouvelle-Aquitaine* [Internet]. commandequotidien.wixsite.com/quotidien. [cité 16 avr 2020]. Disponible sur: <https://commandequotidien.wixsite.com/quotidien>

une salle d'attente, un bureau de travail ou un couloir d'école. L'intégration est maximale. La sensibilité de l'emprunteur développe celle ou celui qui passera devant l'œuvre empruntée. La frontière que sont les portes d'un musée par exemple est ici franchie par autrui. Et outre cette sensibilité personnelle, c'est la culture de l'art qui se développe aussi : il n'y a pas « *d'endormissement du regard* »¹⁴². Cela va de même pour un foyer : « *même si un abonné n'installe sur ses murs qu'une douzaine d'œuvres dans l'année, il en côtoie et voit bien d'autres lors de ses emprunts et des expositions.* »¹⁴³ C'est pourquoi les bibliothèques doivent continuer de proposer des expositions (variées), et ce dans un espace facilement accessible, un point de croisement entre des pièces ou à l'accueil là où même sans s'y attarder plus d'un regard, les yeux des usagers se forment à être de plus en plus des yeux de spectateurs, des yeux sensibles. Les expositions, même si elles n'intéressent pas tout les usagers de la même manière, familiarisent les moins initiés par cette fréquentation progressive et non agressive. Le rapport à l'art évolue lorsque l'on y est confronté. En exposant peut-être des œuvres empruntables dans l'artothèque du coin, une bibliothèque peut être une excellente partenaire très active : la médiation, sans être incitante, fait le premier pas que le non-public n'ose pas, par manque de légitimité. Cette médiation peut être vue comme une formation dirigée vers les publics et surtout l'amateur.

A propos des livres d'artistes, la collaboration entre les artothèques et les bibliothèques semblent pouvoir apporter bon nombre de solutions. Les artothèques, avec la notion de multiple, peuvent permettre dans une exposition d'offrir deux exemplaires : un exposé sous vitrine (donc inaccessible), et un manipulable que le public peut lire et toucher dans son intégralité. Cela rendrait hommage à l'intention des livres d'artistes : rentrer dans l'intimité du lecteur hors des circuits officiels, – ici la forme muséale. Enfin, les artothèques laissent libre court à la sensibilité des publics. L'artothèque de Caen explique qu'elle a « *pu montrer que les emprunteurs étaient capables, à partir de l'offre disponible, de se forger leur propre trajectoire dans la création contemporaine.* »¹⁴⁴ Faire confiance à son public s'avère être le meilleur moyen pour légitimer ses choix et sa simple présence dans un établissement comme celui-ci. Le bibliothécaire ou l'artothécaire ne sont pas les seuls facteurs de l'éducation artistique et culturelle dudit public.

Le partenariat artothèque-bibliothèque semble davantage fonctionner que celui entre les artothèques et les institutions artistiques. En effet, « *rattachée à un lieu marqué par le sceau de l'art contemporain, les artothèques risquent fort de ne toucher aucun autre public que celui des habitués de l'art contemporain.* »¹⁴⁵ C'est pourquoi Valérie Sandoz, responsable de l'artothèque de la MLIS (Maison du Livre, de l'Image et du Son), une des médiathèques de Villeurbanne, affirme qu'être « *dans une médiathèque, c'est idéal car on a le public qui n'y connaît rien.* »¹⁴⁶ Le rapport des artothèques à l'amateur et non aux public connaisseurs est ici confirmé.

¹⁴² Béatrice Pedot, éditeur. *Bibliothèques/lieux d'art contemporain: quels partenariats ?* Paris : Limoges: Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB) ; Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL) ; 2001. 143 p.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Céline Meyer. *L'art contemporain a-t-il sa place en bibliothèque publique ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2010;(3):4.

¹⁴⁵ Christelle Petit. *Les artothèques en Rhône-Alpes : enjeux du type d'implantation.* 2010;115.

¹⁴⁶ *Ibid.*

DES ARTOTHEQUES DANS ET HORS LES BIBLIOTHEQUES : INSTABILITE FINANCIERE ET MANQUE DE VISIBILITE

L'inégale répartition des artothèques en France diminue leur visibilité, et augmente par extension leur instabilité financière, surtout si elles sont indépendantes d'autres institutions spécialisées. Même si elles sont davantage rattachées aux bibliothèques, les artothèques sont d'abord des vecteurs d'art. Alors pourquoi sont-elles davantage liées aux bibliothèques ? Les bibliothèques gèrent la notion de prêt, la démocratisation d'un ensemble de documents, nous l'avons dit. Car comme l'a affirmé Françoise Leonardino, responsable de la bibliothèque municipale de Lyon, « *c'est la question du regard du public sur la création contemporaine qui est en jeu.* »¹⁴⁷ Le but étant de passer du regard au sens de l'œuvre, et ce sans forcer le public, au risque d'un rejet. La bibliothèque est idéale pour conseiller et découvrir par soi-même.

L'instabilité financière quant à elle domine le problème de la visibilité. Malgré la multiplication d'innovations des équipements, le manque de reconnaissance rend pénible la véritable évolution des artothèques qui pourraient devenir alors de véritables institutions à part entière. Leur rôle formateur doit systématiquement passer par une bibliothèque encore aujourd'hui si elles souhaitent élargir leurs publics et ainsi réaliser pleinement leurs missions. Cette reconnaissance doit d'abord venir d'en haut, des collectivités et des aides, car « *l'apport en matière d'aide à la création est quant à lui reconnu par les artistes, les galeries et les éditeurs.* »¹⁴⁸ Des partenaires certes précieux mais eux-mêmes en difficulté financière. Par conséquent, les artothèques, si elles veulent être absolument indépendantes, doivent pallier leur absence de budget consacré à la communication. Fidéliser le public en renouvelant et actualisant les offres et les œuvres nécessite aussi un budget qu'elles n'ont pas. Car il est important de comprendre qu'entrer « *dans un processus de prêt, c'est accepter l'usure inévitable, la casse éventuelle, peut-être même le désherbage.* »¹⁴⁹

Finalement, les artothèques ne manquent pas d'engagement mais de stabilité. Avoir également une « *image globale forte* »¹⁵⁰ des artothèques françaises structurerait leurs actions, et éviterait qu'elles aient constamment besoin de rappeler leur présence et leur potentielle. Les artothèques manquent de budget pour perdurer dans le paysage culturel, et ce de manière égale sur le territoire. Mettre en place une artothèque itinérante dans chaque région peut être une solution à cette égalisation géographique. En effet, par exemple, de bibliothèque en bibliothèque, la *Réserve*¹⁵¹ traverse la Bretagne en proposant de mettre ses œuvres à la disposition des usagers. Ici, l'artothèque va au public et non l'inverse. Cela permet également de faire connaître ce service de prêt d'œuvres d'art.

¹⁴⁷ Bertrand Calenge. *Bibliothèques et art contemporain* [Internet]. Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2001 [cité 6 mars 2020]. Disponible sur: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-05-0109-002>

¹⁴⁸ Béatrice Pedot, éditeur. *Bibliothèques/lieux d'art contemporain: quels partenariats ?* Paris : Limoges: Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB) ; Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL); 2001. 143 p.

¹⁴⁹ Christelle Petit. *Une artothèque à la bibliothèque : depuis quand et pourquoi faire ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2015;12.

¹⁵⁰ Béatrice Pedot, éditeur. *Bibliothèques/lieux d'art contemporain: quels partenariats ?* Paris : Limoges: Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB) ; Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL); 2001. 143 p.

¹⁵¹ *Des oeuvres d'art à emprunter à la bibliothèque* [Internet]. Ouest-France. [cité 16 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.ouest-france.fr/bretagne/riantec-56670/des-oeuvres-d-art-emprunter-la-bibliotheque-6020962>

Enfin, les artothèques sont plus diversifiées que ce qu'il possible de penser. Outre le prêt, les artothèques les plus grandes et reconnues proposent différentes médiations à la manière des bibliothèques, sans exclure les enfants avec par exemple des ateliers et des actions pédagogiques. C'est le cas de l'artothèque de Caen qui est à l'image des possibilités pédagogiques d'un tel établissement.¹⁵² En passant par les écoles, les entreprises ou les centres culturels, les artothèques proposent finalement des initiations à l'art et s'intègrent à la vie qu'elle colore sans la bouleverser. S'il fallait alors conclure, les artothèques se retrouvent plus sereines lorsqu'elles sont rattachées à des bibliothèques. La mauvaise nouvelle serait qu'elles disparaissent dans la masse des documents de la bibliothèque, ce qui peut être évité en proposant notamment une base de données indépendante au risque qu'elles soient invisibilisées par celle de la bibliothèque. La médiation est indispensable face à de telles réflexions : le public reste le premier concerné par ces partenariats et ces objectifs de démocratisation.

Mais en multipliant leurs missions, les artothèques prouvent sans cesse qu'elles veulent et peuvent être l'égal des autres institutions d'art contemporain. Elles autorisent le partage de l'intimité de l'art, au même titre que la lecture d'un livre.

¹⁵² Guillaume Pinard. *Dossier pédagogique de l'artothèque de Caen* [Internet]. [cité 16 avr 2020]. Disponible sur: <http://artotheque-caen.net/wp-content/uploads/2020/04/dossier-p%C3%A9dagogique-guillaume-Pinard.pdf>

PARTIE 3 – UNE DEMOCRATISATION UTOPIQUE

I. UNE DEMOCRATISATION DU LIVRE D'ARTISTE : UNE UTOPIE ?

Une politique documentaire difficile à mettre en œuvre

LES LIVRES D'ARTISTES RELEVANT DE LA MICROEDITION : DEPOT LEGAL ET MEDIATION EXTERNE FRAGILE

L'édition des livres d'artistes reste très différente de l'édition d'autres documents. Le lieu d'édition est souvent le lieu d'exposition, comme les artothèques qui sont en lien direct avec des libraires et des artistes. C'est encore une fois des manières d'éditer qui sont expérimentales : « *Publier un livre d'artiste [...] c'est aussi expérimenter aux côtés de l'artiste le sens de ces nouvelles pratiques.* »¹⁵³ L'édition de livre d'artiste est d'autant plus expérimentale que n'importe qui peut créer un livre d'artiste et contacter des librairies-éditeurs spécialisées ou des artothèques pour se faire éditer. La liberté de ce genre incite à la création et soulage les créateurs qui peuvent être sûr d'être rejetés par un éditeur classique qui ne peut pas accepter une création plus libre que ce qu'il publie généralement. L'édition du livre d'artiste ouvre une nouvelle fois un réseau hors des circuits habituels. L'éditeur retrouve « *son rôle de détecteur d'artiste, d'accompagnateur et de guide dans la réalisation des livres d'artistes.* »¹⁵⁴ Le *livre d'artiste* devient un terme, si ce n'est pas fourre-tout, un terme qui s'élargit et qui accueille des créations originales par leur forme et format.

Le livre d'artiste dépend de circuits spécialisés, et c'est ce qui fait que sa démocratisation semble compromise : les tirages sont limités et la médiation restreinte à des expositions, des galeries, des salons et des presses encore une fois spécialisées. Ces événements attirent des connaisseurs, des amateurs d'arts, des gens qui connaissent déjà les codes du livre d'artiste et qui s'y sont déjà intéressés par le passé. Un étranger de cet univers ne peut avoir connaissance de l'existence par exemple du *Magazine du bibliophile*, de la *Biennale internationale Pays-paysage*, ou de la librairie parisienne *La Hune*¹⁵⁵...

Les éditeurs étant rares mais les publications étant nombreuses, le dépôt légal des livres d'artistes s'avère être inefficace. Ils échappent tout simplement « *à la veille bibliographique, au contrôle normal des publications commerciales.* »¹⁵⁶ De plus, certaines éditions sont faites à l'étranger, et la constitution du fond national s'est d'abord faite par dons et acquisitions internationales. La lenteur de la reconnaissance du livre d'artiste comme genre à par entière complexifie encore aujourd'hui la veille bibliographique.

¹⁵³ Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

¹⁵⁴ *BIBLIOTHÈQUE(S)*. Association des bibliothécaires français (ABF). 2003;(10):84.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Nicole Picot, Claire Barbillon, éditeurs. *Arts en bibliothèques*. Paris: Cercle de la Librairie; 2003. 270 p. (Collection Bibliothèques).

En 2000, Eric Watier voit son livre d'artiste *Inventaire des destructions* refusé au dépôt légal, car il y serait arrivé sans couverture ni titre, ce qui était pourtant un choix assumé de sa part, une originalité de sa création ; « *cela veut-il dire qu'un livre qui ne ressemble pas aux autres livres ne serait pas reconnu comme livre par le Ministre de l'Intérieur ?* »¹⁵⁷ Cela semble être le cas : les lois strictes et règlementées du dépôt légal découragent la création originale, ou du moins son inscription reconnue dans l'histoire du livre. Mais un paradoxe s'éclaire alors : pourquoi encourager financièrement et par des campagnes incitatives la création de tels ouvrages si c'est pour ne pas les reconnaître comme faisant partie de la bibliographie nationale ? Ces refus symbolisent l'utopie d'une démocratisation à moitié favorisée. L'économie du livre d'artiste est géographiquement éclatée. Bien que l'offre et la création explose, il est toujours difficile de contrôler ses variations et de mettre en place un dépôt légal parfaitement efficace. De plus, « *tous les livres d'artistes édités ne sont pas systématiquement soumis au dépôt légal. Seules les bibliothèques municipales acheteuses sont alors garantes de leur conservation.* »¹⁵⁸ Ce dépôt légal-là est sous la responsabilité des bibliothèques s'en procurant. Les livres d'artistes n'étant pas systématiquement achetés par une bibliothèque, le dépôt légal est partiel. Enfin, même si un livre d'artiste est acquis par une bibliothèque, s'il n'est pas une priorité le dépôt légal est logiquement évincé ou oublié.

Finalement, le dépôt légal ne va pas de soi. Selon la BnF¹⁵⁹ elle-même, certains tirages restreints font croire aux créateurs que le dépôt légal est dispensable. Certains tirages étant même confidentiels, il est impossible pour le BnF de parcourir régulièrement la France à leur recherche. Et même si elle peut combler ces lacunes en achetant elle-même les livres d'artistes qui n'ont pas été déposés par les artistes/libraires/bibliothèques, il lui est impossible de relever toutes les créations faites à ce jour. Le temps manque et les créations sont trop éparées et irrégulières. Sonja Graimprey précise d'ailleurs que l'artiste peut ne pas souhaiter déposer son ouvrage au dépôt légal en rendant par exemple leurs ouvrages uniques par une signature ou un numéro, car « *les unica ne sont pas soumis à l'obligation de dépôt légal [...] et par conséquent [la BnF] ne sait pas qu'un livre d'artiste au tirage limité vient de rejoindre une collection.* »¹⁶⁰

UNE POLITIQUE DOCUMENTAIRE QUI ECHAPPE AUX BIBLIOTHECAIRES

Nous l'avons déjà évoqué : « *le maillon qui manque à l'épanouissement des projets culturels est d'ordre économique.* »¹⁶¹ Ce manque d'épanouissement empêche les expérimentations et les innovations de prendre l'ampleur qu'elles souhaitent. Le fait que le livre d'artiste ne soit pas une priorité provoque parfois une bascule : le budget initialement prévu à leur politique documentaire se voit transférer vers un dossier ou une mission plus importante. Le souhait des bibliothécaires est mis à mal par le manque de prise aux sérieux des expériences envisagées – concluantes ou non. La médiation est oubliée et le livre d'artiste reste essentiellement une priorité pour les chercheurs et les étudiants. Dans le meilleur des cas, des expositions fonctionnement plus que d'autres, et les ateliers pour la jeunesse sont un espoir pour toucher les parents qui sont un des non-publics du livre d'artiste.

¹⁵⁷ Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

¹⁵⁸ *BIBLIOTHÈQUE(S)*. Association des bibliothécaires français (ABF). 2003;(10):84.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Sonja Graimprey. *Patrimoine et création : acquisition, signalement et valorisation des livres d'artistes en bibliothèque*. 2012;99.

¹⁶¹ Céline Meyer. *L'art en bibliothèque publique*. ENSSIB. 2009;113.

Outre le problème budgétaire, l'hétérogénéité fait qu'à l'exception de la région Rhône-Alpes, le livre d'artiste manque de présence. Le manque de partenaires solides et constants ne rend pas simple ce qui est pourtant indispensable : « *croiser les expertises* »¹⁶². La légitimité semble être prouvée par l'engouement des professionnels et leur intention de démocratiser le livre d'artiste, mais l'absence d'une politique nationale et internationale cohérente fragilise ces motivations.

Les restrictions à propos du prêt établissent malgré les efforts des bibliothécaires une frontière plus ou moins franchissable : il peut être plaisant de se voir consulter un ouvrage peu vu et connu, soit il est peut être désagréable d'imaginer l'abîmer ou de se sentir illégitime. Les expositions sous vitrines, même si elles sont frustrantes, restent malgré tout le meilleur moyen encore aujourd'hui pour faire parler le livre d'artiste et le laisser vivre ailleurs que dans une réserve ou aux mains, non pas de lecteurs à la recherche d'émotions, mais de chercheurs à la recherche de réponses. Les expositions itinérantes sont des expositions sous vitrines, mais encore faut-il des partenaires possédant des livres d'artistes. La France en tant que pays centralisé ne permet pas cela : les centres d'arts, les bibliothèques avec de grandes collections de livres d'artistes, les librairies et éditeurs spécialisés, tous sont généralement regroupés dans de grandes villes, et notamment à Paris. Les petites bibliothèques qui souhaitent embellir leurs collections démarrent avec un manque d'expérience et d'expertise dû à un handicap géographique et budgétaire. Seul l'intérêt d'un public peut changer la donne, inciter les collectivités et les ministères à investir davantage à ce pan de la culture encore trop noyé dans la masse culturelle. L'engouement du public peut finir « *par entraîner une adhésion toujours fragile des pouvoirs publics.* »¹⁶³ Le prix des livres d'artistes n'aidant pas la composition d'un fond, le budget des bibliothèques ne peut pas assumer de telles acquisitions.

La crainte des bibliothécaires est-elle alors confirmée ? Il semble bien que « *les livres d'artistes sont collectionnés dans les bibliothèques, mais ne sont pas valorisés.* »¹⁶⁴ La numérisation, à l'heure du numérique, pourrait être une des médiations les plus puissantes ; le manque de temps, de professionnels et d'organisation pénalisent cette solution. Le projet de la base Volart, abandonné, illustre en même temps la bonne volonté et l'échec d'une telle entreprise, d'où la notion d'utopie démocratique ; « *il n'est pas besoin de dire que la mise à disposition de ces ouvrages, autrefois conçus comme démocratiques, s'en trouve elle-même entravée.* »¹⁶⁵

Le livre d'artiste, un objet pluriel : la rencontre de deux mondes

LE LIVRE D'ARTISTE : UN ESPACE ENTRE DEUX MONDES COMPLEMENTAIRES ?

Parler de deux mondes complémentaires revient à lier les bibliothèques et les musées par la complémentarité de leurs médiations. Sans rivalité, il y a pourtant des problèmes liés à leurs différences de méthodes et de politiques. Les bibliothèques ne veulent pas remplacer les musées, mais s'en inspirent pour démocratiser dans un espace qui y est plus adéquat, plus facilement accessible.

¹⁶² Annie Chevretil Desbiolles. *L'artothèque comme média*. 2016;89.

¹⁶³ Béatrice Pedot, éditeur. *Bibliothèques/lieux d'art contemporain : quels partenariats ?* Paris : Limoges: Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB) ; Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL); 2001. 143 p.

¹⁶⁴ Annie Chevretil Desbiolles. *L'artothèque comme média*. 2016;89.

¹⁶⁵ Roman Koot. *Livres d'artistes et ephemera en bibliothèque*. Perspective Actualité en histoire de l'art. 2016;(2):167-74.

Il n'y a pas de concurrence, mais une complémentarité qui peut être parfois bancale sur certains aspects. Malgré cela, « *l'histoire des deux institutions est étroitement liée.* »¹⁶⁶ Les expositions dans les bibliothèques sont interdites en 1922, alors que le modèle des bibliothèques-musées est courant au XIX^{ème} siècle. Cette interdiction fut décidée par une circulaire adressée aux maires et qui soulignait les risques de telles expositions. En effet, le ministre de l'Instruction publique craignait les potentiels dommages physiques sur les « *manuscrits, estampes et livres précieux [...] appartenant, le cas échéant, aux fonds de l'Etat.* »¹⁶⁷ Des vestiges de cette interdiction semblent persister et être la cause des réticences budgétaires et difficultés d'une politique documentaire claire.

Néanmoins, les liens ne sont pas seulement historiques : la fonction pédagogique, la légitimité des fonds et la participation à la culture « *du peuple citoyen* »¹⁶⁸ sont un ensemble de missions que musées et bibliothèques se partagent. Le livre d'artistes fait partie de différents fonds : que ce soit en musée ou en bibliothèque, le livre d'artiste est là, mais géré différemment. En effet, les différences entre ces deux institutions se jouent sur la confrontation de la politique de l'offre et celle de la demande. Conserver dans le temps tout en étant d'actualité ; la démocratisation culturelle est remise en question par cette difficulté. Car le livre d'artiste est-il un livre, une œuvre d'art, ou les deux à la fois ? C'est encore une question légitime qui n'est pas totalement tranchée pour tout le monde. Il relève à la fois du dessin, de la peinture tout autant que de la calligraphie ; « *s'il a la forme commune du livre ordinaire, son contenu relève des arts visuels.* »¹⁶⁹ Il semble que la complexité de la définition même complexifie les comportements des musées et des bibliothèques à son égard. Il s'agit en effet de ne pas non plus noyer le public de toutes ses réflexions, qui les perdraient davantage qu'elles ne l'éclaireraient.

Finalement, le livre d'artiste met en lumière la différence entre la culture du livre et la culture de l'art. Même si ces deux mondes restent toutes les deux des instruments démocratiques, la valeur marchande du musée et l'inspiration des organisations sous-vitrines choisies par les bibliothèques démontrent encore aujourd'hui les expérimentations nécessaires pour trouver la bonne formule. Cette bonne formule qui affrontera et remettra en question les deux plus grosses contradictions de ces deux mondes, à savoir « *le souci de la libre diffusion et l'accessibilité de l'art, corrélat d'une vision démocratique de la culture, et le souci du profit, qui inévitablement limite l'accès à l'art par les arrière-pensées financières et qui soumet la production artistique aux pratiques du marché.* »¹⁷⁰

L'artiste lui-même peut définir s'il veut inscrire sa création dans le monde de l'art ou celui du livre : une numérotation ou une signature qui la rend unique (ou leur absence), et un grand nombre de tirage qui distant le lien entre la notion de propriété et de rareté. Le prix joue beaucoup. Tout ces choix relèvent d'une détermination personnelle. Mais ce choix peut cependant évoluer malgré les décisions initiales. C'est le cas de *Twenty Gasoline Stations* d'Edward Rucha qui est devenu malgré lui la référence de base de tout un genre et dont les prix ont explosé. La notion démocratique initiale s'est effacée au profit d'une mise en avant du contexte historique et de l'avènement d'un genre nouveau aux

¹⁶⁶ Céline Meyer. *L'art en bibliothèque publique*. ENSSIB. 2009;113.

¹⁶⁷ Jean-Luc Gautier-Gentès. *Le contrôle de l'Etat sur le patrimoine des bibliothèques: aspects législatifs et réglementaires; essai de présentation critique*. 2. éd. corr., mise à jour et augmentée. Villeurbanne: ENSSIB; 1999. 99 p. (Les dossiers juridiques de l'ENSSIB).

¹⁶⁸ Céline Meyer. *L'art en bibliothèque publique*. ENSSIB. 2009;113.

¹⁶⁹ Nicole Picot, Claire Barbillon, éditeurs. *Arts en bibliothèques*. Paris: Cercle de la Librairie; 2003. 270 p. (Collection Bibliothèques).

¹⁷⁰ Leszek Brogowski. *Editer l'art: le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

allures de révolution de la culture du livre et de l'art. On expose depuis des décennies des livres d'artistes qui initialement ne voulaient pas l'être.

LA DECEPTION DE L'EXPOSITION

« Si l'on voit de telles expositions dans l'optique d'expérimenter des œuvres d'art, elles produisent clairement l'impression d'un échec. Si on les voit dans une optique documentaire ou scientifique, au même titre d'une certaine façon qu'une exposition d'histoire, de sciences ou d'ethnologie, alors elles sont sans doute beaucoup plus compréhensibles et satisfaisantes. »¹⁷¹



Jérôme Dupeyrat parle « *d'expérience décevante* »¹⁷², mais davantage pour les spectateurs que pour les professionnels. Même si l'intimité d'un livre renforce le sens du livre d'artiste qu'une salle de musée ne permet pas, l'inspiration des expositions sous-vitrines n'est que frustrante. Exposer le livre d'artiste peut être idéal si on expose l'histoire du livre d'artiste, et non pas celle d'une sensibilité artistique et littéraire ou d'un artiste en particulier qui nécessiterait une lecture de toutes les pages des ouvrages. Exposer en bibliothèque est un paradoxe ; enfermer les livres à la vue de tous, sans possibilité de toucher, tout voir, tout lire et feuilleter. L'alternative est plus le lieu en lui-même que la manière d'exposer. L'organisation des expositions en bibliothèques reste en effet conventionnelle.

Le livre d'artiste est lui-même déjà une alternative aux expositions des circuits traditionnels. Dans ce cas, pourquoi l'exposition de livres d'artistes reste le meilleur moyen de le démocratiser ? Parce qu'avec une exposition, l'œuvre vient au public et non l'inverse. Exposer semble n'être que la première étape d'une médiation générale, mais peu de publics cherchent à s'enquérir des autres étapes et services, plus par désintéret que par fainéantise. L'exposition produit de la connaissance, c'est un véritable « *instrument documentaire* »¹⁷³, même si le livre, enfermé, devient muet. La structure narrative, parlante, est interrompue par l'immobilisation du sujet. Ils sont alors vus comme des objets d'art, car ils ont perdu « *leur contenance en tant que livre.* »¹⁷⁴ Exposer, c'est prévenir le public de leur existence et interdire temporairement leur consultation. Finalement, exposer les livres d'artistes les sacralise, ce qui peut effrayer certains lecteurs qui auraient bien voulu les consulter ensuite : les vitrines appuient la valeur patrimoniale et les met à distance du lecteur-spectateur. La solution serait une bonne connaissance des informations nécessaires à la consultation, une médiation efficace. L'aborder du point de vue économique laisse le sujet dans une impasse. Le paradoxe est de nouveau visible : l'exposition rapproche pour mieux éloigner.

Une des solutions a été expérimentée par la bibliothèque municipale de Lyon en 2000, où les 600 livres d'artistes allemands exposés avaient des doublons accessibles aux mains des lecteurs, afin que ces derniers s'approprient l'exposition : mais « *l'océan de vitrines* »¹⁷⁵ a empêché son appropriation. Cette initiative nécessite un fond budgétaire conséquent et/ou de bons partenaires prêts à prêter leurs exemplaires. Finalement, « *cet épisode allemand révéla [...] que certaines formes artistiques résistent à l'exposition, et en tout premier lieu le livre d'artiste.* »¹⁷⁶

¹⁷¹ Jérôme Dupeyrat. *L'exposition des livres d'artistes, ou son impossibilité* [Internet]. exPosition. 2016 [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles/dupeyrat-exposition-livres-artistes-ou-son-impossibilite/%20>

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

Les médiations de livres d'artistes doivent-elles disposer de plus d'interactions pour ne pas interdire au public le sens de ces derniers ? Si c'est le cas, les expositions qui seront alors interactives auront davantage l'allure de salons. Une approche davantage personnelle semble cependant mieux investir le public : outre les artothèques, les ateliers de découvertes sont une solution. Sinon, faut-il revenir aux pupitres individuels, qui incitent à un respect de l'ouvrage tout en mettant en avant le livre d'artiste et la possibilité de le lire dans son entièreté ? Sans artifices et sans affiches explicatives autour, le sensible est privilégié et fait de l'action du public une curiosité et une recherche hédoniste.

Le livre d'artiste a d'abord été un espoir pour les avant-gardistes et les artistes du XX^{ème} siècle : ce nouveau moyen d'expression, fusion de deux mondes, les affranchissait d'un circuit où l'argent était un frein et où l'art était restreint par de nombreuses règles limitant la nouveauté, mais « *de toute évidence, cette opinion reposait, chez les artistes, sur une ignorance complète du monde du livre traditionnel, dont l'évolution [...] s'est caractérisée par des mécanismes commerciaux et un syndrome de la célébrité comparables à ceux qui oppressent le monde de l'art.* »¹⁷⁷ Ce qu'ils pensaient être capable de les mettre en lien direct avec le public et leurs responsabilités sociales a été monopolisé par les institutions. Ce qui devait faire de l'œuvre d'art une chose ordinaire a été célébré pour cela, et replacé par conséquent à son unique statut d'œuvre d'art engagée. Anne Moeglin-Delcroix avait mis en avant la matérialité du livre d'artiste et sa participation au renouveau de la littérature contemporaine et de l'art contemporain. En participant à ces deux histoires, le livre d'artiste s'impose comme une nouvelle figure multiforme, un prisme où les arts se rencontrent et se distinguent. C'est pourquoi de nombreux chercheurs s'y intéressent. Support de création, fonds singuliers et « *patrimoine de demain* »¹⁷⁸, les livres d'artistes interrogent la place de l'art dans le quotidien (comprenant aussi les bibliothèques).

II. DEMOCRATISER LE LIVRE D'ARTISTE POUR DES PUBLICS RECEPTIFS OU INDIFFERENTS ?

Les publics et leurs attentes : un besoin de légitimité et d'apprentissage des codes de l'art

UNE GRANDE DIVERSITE ?

« *A livres particuliers, public particulier !* »¹⁷⁹ est une expression adéquate pour définir la situation du livre d'artiste. Son lectorat est généralement un public déjà spécialisé de l'art contemporain et du genre en lui-même. Ce qui peut être comparé à de l'élitisme est ici la conséquence de la politique d'acquisition elle-même. En effet, créer un fond aussi spécial créé « *la coexistence de deux publics différents* »¹⁸⁰, d'où la réticence de certains bibliothécaires. La raison peut alors être autre que budgétaire ou personnelle : la lecture publique est une priorité face à un fond de livres d'artistes, un fond très spécifique et qui répond à une demande qui l'est tout autant. Car l'idéal démocratique réside dans la disponibilité de l'ouvrage. Créer une limite réglementée et physique plus stricte pour les livres d'artistes entraîne inévitablement une limitation des publics. Encore une fois, le livre d'artiste avait

¹⁷⁷ Jérôme Dupeyrat. « *As cheap and accessible as comic books* » : *l'utopie démocratique du livre d'artiste* [Internet]. f-u-t-u-r-e. 2012 [cité 23 févr 2020]. Disponible sur : http://f-u-t-u-r-e.org/r/12_Jerome-Dupeyrat_L-Utopie-democratique-du-livre-d-artiste_FR.md

¹⁷⁸ Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

¹⁷⁹ Laurence Anna Dupuis. *Le traitement et la mise en valeur d'un fond de bibliophilie contemporaine dans une bibliothèque publique*. 1992;84.

¹⁸⁰ *Ibid.*

pour but initial de faire des citoyens de véritables acteurs, à la fois de leur propre vie, de l'art et de la société. De plus, les livres d'artistes sont essentiellement définis comme des faiseurs de poésie, ici au sens large. Et s'investir dans la poésie, qu'elle soit ou non dans un livre d'artiste, est un risque, car ce genre est lu par peu de lecteurs. L'intérêt à la poésie et aux livres d'artistes dépend de l'éducation du public aux arts.

Dans le cas de fonds existants et encore en évolution, les responsables cherchent une diversification des publics, et se désolent de la création d'un élitisme. Les emprunteurs dans les artothèques illustrent déjà un public étroit : « *[ils] sont plutôt diplômés, féminins, cadres supérieurs et [en] professions libérales, déjà sensibles à l'art.* »¹⁸¹ Cependant, leurs motivations rassurent les bibliothèques et artothèques sur la réussite de leurs missions : les prix du marché de l'art et les intimidantes galeries déplacent les publics jusqu'à des institutions plus faciles d'accès comme celles-ci. La démocratisation est partielle mais existante : les bibliothèques restent malgré tout un espace plus accueillant et moins élitiste.

Pourtant, « *l'éventail des expositions, considérées comme outils de médiation culturelle dans les médiathèques et bibliothèques pour rendre compte de la diversité des documents en consultations ou conservés, s'est considérablement élargi et peut toucher des publics qui ont des centres d'intérêts très divers* »¹⁸² : la méconnaissance des attentes des publics joue peut-être à ce déséquilibre entre la diversité des livres d'artistes et la diversité des publics. Le risque à éviter serait alors de ne pas faire évoluer la politique d'offre. Cécile Derioz, cheffe de service de la médiathèque et des archives municipales de Rillieux-la-Pape, suggère que la politique d'offre des années 80 n'est plus adaptée aux méthodes actuelles d'éducation culturelle. Le numérique a accéléré cette évolution. C'est pourquoi la politique d'offre peut toujours être pertinente, mais elle doit aujourd'hui s'allier à une « *politique d'accès.* »¹⁸³ Rapprocher les institutions et les publics suggèrent que ces deux entités influencent ce rapprochement nécessaire. Le public (et le non-public) a un rôle important à jouer, il est un facteur de l'évolution de ces changements de politiques et premier concerné par la réception de l'art en bibliothèque. Mais il est aussi pertinent de savoir avouer en tant que professionnel qu'il est impossible de plaire à tous les publics, et qu'aucune politique ne révolutionnera cette soif de démocratisation. Les intérêts pour les livres d'artistes sont divers : recherche, inspiration, passerelle avant un achat, alternative au marché de l'art, à un manque financier personnel, etc. Mais le libre arbitre de chacun manipule ou non le désir d'oser ce premier pas, que l'on soit intéressé ou non par les livres d'artistes. Outre la timidité, c'est la légitimité des publics qui construit un tel élitisme. Reproduire en bibliothèque des codes de restrictions d'accès des musées force à une reproduction de ce sentiment d'illégitimité.

IMPOSSIBLE DE PLAIRE A TOUS LES PUBLICS : LE LIBRE ARBITRE DE CHACUN

L'utopie démocratique est ainsi accentuée par ce décalage entre l'offre et l'accès. Un accès démocratique universelle serait alors uniquement possible avec une politique culturelle qui favorise l'accès, qu'importe les acquis du public. Sociologiquement, ces acquis sont culturels et sociaux ; et il est très difficile de s'adapter aux lecteurs-visiteurs, de façon individuelle, autre que dans de petits ateliers. C'est pourquoi les expositions, malgré leurs efforts pour

¹⁸¹ Céline Meyer. *L'art contemporain a-t-il sa place en bibliothèque publique ?* Bulletin des bibliothèques françaises (BBF). 2010;(3):4.

¹⁸² Jérôme Bessière, Emmanuèle Payen, Bruno Racine, éditeurs. *Exposer la littérature*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie; 2015. 250 p. (Collection bibliothèques).

¹⁸³ Cécile Dério. *Les publics : facteurs d'évolutions ? Changements organisationnels dans les musées et les bibliothèques*. 2008;110.

innover, n'attirent pas tous les publics de façon homogène. Car « *la réalité de la demande [est] étroite.* »¹⁸⁴ Le conditionnement de la présence de l'art dans une bibliothèque et/ou de faire d'un livre une œuvre d'art est trop complexe simplement à cause de l'originalité du livre d'artiste en tant que genre. Le lecteur-spectateur ne sait pas quel regard apporter à ce qu'il voit. Outre le fait que cela déstabilise, cela décourage surtout. La confrontation du monde du livre et du monde de l'art au sein d'un même format est aussi à l'image de l'utopie des avant-gardistes qui pensaient suffisant de diffuser leurs idées dans un objet aussi commun que le livre. Les frontières sont troublées, et encore plus pour les publics et non-publics qui ne sont pas initiés.

Le livre d'artiste devient un objet de curiosité, et peut provoquer un certain malaise face à une si forte incompréhension. Et, outre la frustration que cela provoque et que nous avons déjà évoqué, le livre d'artiste devient finalement un « *objet intellectuel qu'il faut lire et comprendre, alors que le spectateur a pris l'habitude de contempler, voir de consommer l'image objet plastique du désir.* »¹⁸⁵ Autrement dit, les conditions d'accès ne sont pas optimales : en se sentant perdu et rejeté, il est possible de se sentir « *méprisé de ne pas pouvoir comprendre.* »¹⁸⁶ L'expérience ne sera alors pas retenue par le public, contrairement aux bibliothécaires qui vont tenter de s'adapter face aux résultats d'une telle expérimentation, notamment dans le cas d'une exposition.

Cependant, il est évident qu'il n'est pas possible de catégoriser des publics en fonction de leur éducation culturelle ou de leur intérêt aux livres d'artistes. Ne pas catégoriser permet aussi une grande liberté pour les bibliothécaires qui s'affranchissent de frontières invisibles que les publics n'auront pas à subir. L'avantage d'une telle liberté offre heureusement à chacun le droit de participer à une exposition, personne ne peut être implicitement jugé. Dans le cas d'une demande de consultation, cette impression de jugement est plus difficile à contourner : on peut supposer qu'un lecteur curieux qui n'est pas chercheur ou étudiant ne se sentira pas à sa place s'il est entouré de ces mêmes chercheurs et étudiants dans une salle destinée aux travaux de recherches. Parce qu'il est suggéré par ces dispositions spatiales que la consultation n'est pas un plaisir mais un travail. Finalement, l'art est facilement intimidant. Nathalie Heinrich parle du mécanisme du rejet : si l'œuvre ne touche pas esthétiquement et sensiblement, le public la rejette car il ressent un « *sentiment d'incompétence* »¹⁸⁷ et d'exclusion. En outre, vouloir diffuser l'art sans distinction entre les publics révèle cette « *imperméabilité entre l'art et le peuple.* »¹⁸⁸ L'implication des publics est d'autant plus essentielle : ils guident en grande partie et indirectement les acquisitions. Car ces acquisitions doivent répondre dans l'idéal à trois états du plaisir esthétique : émerveillement, observation et jugement.¹⁸⁹ Mais comme dit précédemment, il est difficile de faire atteindre ces trois états à l'ensemble des publics, simplement parce qu'il n'est pas possible de modeler leur sensibilité comme on modèle l'organisation d'une exposition.

¹⁸⁴ Anne Moeglin-Delcroix. *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. Nouv. éd. rev. et augm. Paris: Mot et le reste : Bibliothèque nationale de France; 2011. 443 p.

¹⁸⁵ Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

¹⁸⁶ Béatrice Pedot, éditeur. *Bibliothèques/lieux d'art contemporain: quels partenariats ?* Paris : Limoges: Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB) ; Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL); 2001. 143 p.

¹⁸⁷ Nathalie Heinrich. *L'art contemporain exposé aux rejets : étude de cas*. Nîmes : [Arles]:

J. Chambon ; Diffusion, Harmonia Mundi; 1998. 215 p.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Françoise Lonardoni. *Les artothèques : des collections à vocation pédagogique*. 2001;(192).

Pourtant, le livre d'artiste possède des qualités qui font que n'importe qui peut s'y intéresser, et ce notamment lors d'ateliers où « *la possibilité d'avoir les livres en main* »¹⁹⁰ est décuplée.

Le livre d'artiste, une fonction pédagogique ; des ateliers pour tous ?

LE LIVRE D'ARTISTE : UNE POLYVALENCE QUI NE DISCRIMINE PAS LES MALVOYANTS

Les différents genres littéraires, la forme des livres et la typographie ou encore leur emplacement dans une bibliothèque catégorisent les livres et les prédestinent à un certain public. La confrontation de ces publics est pourtant possible avec le livre d'artiste, dans un certain cadre : la forme est différente pour chaque ouvrage, et rien ne les prédestine davantage à la jeunesse ou aux adultes par exemple. Mais le livre d'artiste est aussi particulier pour l'approche qu'il offre aux malvoyants. En effet, le matériau est un des intérêts du livre d'artiste. Les malvoyants ne sont pas exclus des approches possibles et des connaissances apportées par cette expérience tactile et sensible.

L'importance de la conception visuelle est relevée, par exemple, *Bruit Blanc : un livre pop-up pour les enfants de tous les âges* est défini comme un livre animé, et est favorable à de tels ateliers où le sensible est l'essentiel. Il a d'ailleurs été utilisé lors d'un atelier s'étant déroulée à la médiathèque Duras : mêler la découverte de livres tactiles et d'artistes a été fortement apprécié, et les 1h30 prises pour cet atelier renforcent l'idée que le livre d'artiste se comprend dans le temps et auprès d'un accompagnement soutenu. Néanmoins, ce temps-là ne peut pas être pris par toutes les bibliothèques : cet atelier par exemple a nécessité 5 bibliothécaires pour 8 participants, avec un suivi très individuel : « *nos séances commencent presque toujours par un moment convivial autour d'un thé. Cela laisse à chacun le temps de se saluer, et aux bibliothécaires la possibilité d'annoncer les événements futurs et de recueillir les demandes et besoins particuliers des participants.* »¹⁹¹ L'instant est donc convivial et bienveillant, sans aucune sensation d'élitisme ou de jugement que l'on peut retrouver dans une exposition.

Le livre d'artiste se découvre au-delà des messages intellectuels et des révolutions qu'il cherche à offrir. Il est essentiel de savoir ouvrir un livre d'artiste non pas pour apprendre des connaissances mais pour ressentir des émotions et développer ses sens. C'est pourquoi les enfants sont susceptibles d'apprécier les livres d'artistes.

DES ARTISTES DEVOUES A L'EMERVELLEMENT DE LA JEUNESSE

La sélection d'ouvrages comme celui précédemment mentionné rappelle que le livre d'artiste n'est pas un genre réservé aux adultes capables de visiter une exposition ou de lire et comprendre un contenu intellectuel, philosophique ou poétique. Des artistes sont totalement dévoués à la création de livres d'artistes dédiés à la jeunesse. Le souhait de ces artistes reste prioritairement la mise en avant de l'aspect matériel et sensible. Un enfant, même sans le bagage intellectuel pour comprendre le contexte de création d'un livre d'artiste, n'est en aucun cas incapable d'apprécier l'aspect visuel et manipulable de l'ouvrage : « *et si le problème de l'art et des enfants était justement celui-là : ne pas faire*

¹⁹⁰ Christian Gay. *Leur dada ? Les livres d'artistes !* [Internet]. MAMC, Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Étienne Métropole. [cité 24 févr 2020]. Disponible sur: <https://mamc.saint-etienne.fr/fr/blog/ensemble/leur-dada-les-livres-dartistes>

¹⁹¹ Luc Maumet. *Atelier découverte livres tactiles et d'artistes pour adultes* [Internet]. Accessibib ABF. 2019 [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <https://accessibibabf.wordpress.com/2019/01/17/atelier-decouverte-livres-tactiles-et-dartistes-pour-adultes/>

de leçons d'histoire de l'art mais faire sentir sa dimension sensible et concrète aux enfants à l'âge de leurs années magiques ? »¹⁹² C'est peut-être de cette manière qu'il faut aborder le livre d'artiste avec les adultes : valoriser la sensibilité individuelle comme une nouvelle approche plutôt que d'en faire un obstacle allié au sentiment de rejet. Le livre d'artiste a donc différents modes de lecture : les couleurs, les matériaux... tout cela forme une véritable « *aventure sensorielle* »¹⁹³ qui stimule la créativité et l'intérêt général à l'art. Les ateliers, les visites guidées et l'ensemble des médiateurs sont là pour initier à la compréhension du livres d'artiste mais aussi et surtout aux modalités de lectures possibles. C'est la raison pour laquelle « *il faut que l'exposition s'inscrive dans un programme* »¹⁹⁴, afin d'en faire un point fort sur le long terme et d'améliorer les résultats jusqu'alors partiellement positifs et pas aussi démocratiques que ce qui est voulu.

L'association *Les Trois Ourses* s'occupe d'éditer et de créer des livres d'artistes pour la jeunesse et de les diffuser. En jouant « *avec les ressources matérielles du livre* »¹⁹⁵, les livres d'artistes deviennent des livres-objets, des livres-jeux où chaque page est réfléchié pour former un sens au tout mais également pour explorer les possibilités des pliages et former des sculptures. L'influence de cette association fait de l'enfant le propre créateur de l'œuvre : sans être guidé par un adulte, il explore à sa manière et peut s'émerveiller d'être indépendant face à une telle curiosité qui pour lui n'est pas un frein : la notion de rejet évoquée par Nathalie Heinich est créée en partie par la catégorisation sociale, l'identification à un groupe, et l'enfant n'y échappe pas, même si on peut espérer qu'il soit plus autonome lors d'un atelier. Les livres d'artistes destinés à la jeunesse ont bien entendu des objectifs implicites autres que l'émerveillement que la forme facilite : « *l'éveil des sens, la construction de la personnalité, l'environnement proche, la découverte du monde, les émotions et les sentiments – seront abordées avec une ouverture sur l'imaginaire, le bizarre, le rêve, la poésie, le questionnement artistique.* »¹⁹⁶ Même chez les livres d'artistes destinées pour la jeunesse, tous les arts sont utilisés. L'exemple du flipbook *Chut !* est parlant : l'originalité vient du grand format et d'un mode visuel inspiré du zootrope et de la persistance rétinienne qui oblige à tourner rapidement les pages pour obtenir du mouvement, mais également lentement pour comprendre le processus et contempler les pages. Le travail a été réfléchi à la fois avec l'unicité et l'unité des pages. Le grand format favorise la contemplation lente en opposition avec l'art utilisé. C'est une manière ludique de découvrir l'art, une alternative à l'histoire de l'art, sans doute plus concrète pour un public jeune tout autant que pour un public non-initié (qu'importe l'âge).

Il est assez réducteur d'affirmer qu'un livre d'artiste ludique est réservé à un enfant : ce qui plaît aux enfants plaît aux adultes. Les livres-objets et les livres-jeux peuvent intriguer un adulte. Bruno Munari et Katsumi Komagata sont deux créateurs de livres d'artistes pour enfants, et sont persuadés que ces « *livres-objets charment la part d'enfance qui sommeille en chacun de nous.* »¹⁹⁷ Le *Kamishibai : castelet en bois n°6* est défini comme un objet se dépliant, et le

¹⁹² Nicole Picot, Claire Barbillon, éditeurs. *Arts en bibliothèques*. Paris: Cercle de la Librairie; 2003. 270 p. (Collection Bibliothèques).

¹⁹³ Isabelle Guillaume. *Des livres d'artistes pour la jeunesse*. TDC. 2015;(1089):1.

¹⁹⁴ Béatrice Pedot, éditeur. *Bibliothèques/lieux d'art contemporain: quels partenariats ?* Paris : Limoges: Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB) ; Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL); 2001. 143 p.

¹⁹⁵ Isabelle Guillaume. *Des livres d'artistes pour la jeunesse*. TDC. 2015;(1089):1.

¹⁹⁶ *Les livres d'artiste pour la jeunesse, tout un art !* [Internet]. Médiathèque de Seine-et-Marne. [cité 24 févr 2020]. Disponible sur: <http://mediatheque.seine-et-marne.fr/livres-d-artistes>

¹⁹⁷ *Les livres d'artistes de la Bibliothèque du MAD* [Internet]. MAD Paris. [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <https://madparis.fr/francais/bibliotheque/actualites-583/expositions-terminees/presentation-1610>

jeu de pliages rappelle celui possible avec un livre. Les livres-jeux et les livres-objets sont des formes alternatives du livre d'artiste, une adaptation et une évolution du livre d'artiste telle qu'il a été défini au milieu du XX^{ème} siècle.

C'est peut-être ici la plus grande démocratisation du livre d'artiste qui a été donné de voir. Le livre d'artiste n'a pas de limitation d'âge, ni des manières précises pour correctement l'aborder. Son format est aussi libre que son spectateur-lecteur. Bruno Munari suit cette logique. En tant que designer, peintre et sculpteur, il joue de ses différentes facettes d'artiste pour repenser le livre d'artiste, et plus généralement repenser l'art. Sa série de « *livres illisibles* » reste l'exemple le plus parlant visuellement : sans mots, des pages découpées et de différentes couleurs. Ces livres n'ont pas de paroles, et le médium reste l'unique transporteur du message. Chez Munari, le livre devient objet. Cet artiste, bien qu'italien, voit ses ouvrages exposés dans les bibliothèques françaises. Ce sont des livres d'artistes, qui, sans parler, s'adressent à tous.

DES ATELIERS : PEDAGOGIE ET EXPERIMENTATION ; CE QUI PLAIT AUX ENFANTS PLAIT AUX ADULTES

Passer par les enfants et les étudiants permettrait de sensibiliser les parents. Si une école propose des visites de musées ou des emprunts à la bibliothèque, les parents sont indirectement concernés. Des ateliers mêlent même des enfants et des personnes âgées en maison de retraite : c'est le cas de la médiathèque départementale de Seine-et-Marne, où la collaboration entre les âges donne naissance à des livres d'artistes créés le temps de la rencontre. Ainsi, c'est en se tournant « *vers les sections jeunesse [que l'on pourra] constater véritablement l'ampleur de ces expérimentations et le succès qu'elles rencontrent, tant auprès des enfants que des adultes.* »¹⁹⁸ Le livre d'artiste, lorsqu'il est entre les mains du public, détruit l'injonction « *ne pas toucher !* » de l'art. C'est le but de l'association *Les Trois Ourses* qui édite des livres singuliers et qui organise des expositions sur le thème « *Lire et jouer avec* » qui reprend la déconstruction de l'interdiction « *ne pas toucher !* » qui va de pair avec une œuvre d'art. Si le livre d'artiste amplifie la liberté de ses lecteurs-spectateurs, alors l'expérience est réussie.

¹⁹⁸ Céline Meyer. *L'art en bibliothèque publique*. ENSSIB. 2009;113.

PARTIE 4 – ETUDE DE CAS : LE LIVRE D'ARTISTE EN BIBLIOTHEQUE DE LECTURE PUBLIQUE

I. UNE SITUATION DE RECHERCHES EXCEPTIONNELLE, OU L'IMPOSSIBILITE DES ENQUETES

Les empêchements provoqués par le COVID-19

Deux enquêtes ont été envisagées pour cette étude de cas. Malheureusement, la crise sanitaire provoquée par l'épidémie mondiale de COVID-19 a fait avorter ces projets contre mon gré et leur avancement qui a été effectué avant le confinement. Les bibliothèques, les médiathèques, les artothèques et les autres institutions d'art étant toutes fermées, il a été impossible de se déplacer dans ces espaces et d'engager des conversations comme cela a été envisagé auprès d'artistes, de galeristes ou encore des bibliothécaires et artothécaires.

La seule source orale qui m'a été donné d'enregistrer est une conversation avec le directeur adjoint Marc-Edouard Gautier de la médiathèque Toussaint de la ville d'Angers, avec lequel j'ai eu la chance d'échanger sur ses méthodes d'acquisition, ses ambitions pour l'avenir de ses collections de livres d'artistes, du retour des publics vis-à-vis des expositions ainsi que de la numérisation de ses fonds encore aujourd'hui en travaux. Puisqu'il s'agit désormais de la seule source directe, il est question ici d'en user lors de la présentation de la médiathèque Toussaint, de ses fonds et de ses politiques documentaires. Quelques documents de diverses natures m'ont également été donné et seront disponibles en annexes. Enfin, lors de cette rencontre, j'ai eu l'opportunité de me faire prêter de nombreux catalogues d'expositions en lien avec celles organisées ces dernières années par la médiathèque Toussaint. Le projet est ici d'en étudier un en profondeur, afin de montrer le potentiel d'un tel document.

Enfin, les conditions de confinement ont empêché une progression régulière du travail. Contacter les potentiels témoins pour ces deux enquêtes s'est avéré compliqué. L'enquête régionale était encore au stade embryonnaire lors de l'annonce du confinement : tenter de la mener à bien s'avère être impossible. Cependant, je tenterai d'aborder ses enjeux, les bibliothèques interrogées et la raison pour laquelle elles auraient pu être de bons témoins. Au sujet de l'enquête locale à la médiathèque Toussaint, le manque de temps et la fermeture inopinée des établissements font qu'il est impossible encore une fois de la mener à bien et à terme. Mais comme l'enquête régionale, il sera question ici d'évoquer les potentiels témoins, l'objectif de l'enquête et sa mise en place.

Ces deux enquêtes sont toutes les deux sujets à des hypothèses qui auraient ou non été vérifiées. Malgré ma résolution, ces hypothèses ne peuvent évoluer dans ce mémoire en résultats et analyses. C'est la raison pour laquelle ces deux enquêtes sont développées en détail ici.

Les solutions au sujet de l'enquête régionale : ce qui était envisagé

Comme précisé précédemment, l'enquête régionale n'a pas pu être menée dans son entièreté avant la mise en place du confinement par le gouvernement. Son objectif initial était de prouver ou de démystifier l'existence d'un réseau régional des bibliothèques des Pays de la Loire. L'enquête avait prévu de s'élargir à des artothèques, et pourquoi pas à des galeries d'art ou des musées si leurs importances se prouvaient au fur et à mesure des premières rencontres. En partant de l'hypothèse qu'il existe bel et bien un réseau régional qui s'accapare le sujet des livres d'artistes et de leur acquisition et médiation, et ce sous diverses formes, il est possible d'écrire quelques questions qui permettront de peaufiner les nœuds des réseaux, l'influence de chaque institution, le type d'évènements organisés ainsi que les publics et non-publics visés, et si oui ou non les objectifs de ces évènements sont atteints.

Voici ci-dessous la liste des potentielles questions qui auraient eu le mérite d'être posées. Ce sont des questions larges, mais, ayant initialement prévu de me déplacer, elles auraient pu être développées sur place, et même être affinées par le témoin direct avec qui j'aurai communiqué. Ces questions sont davantage prévues pour être dépassées et maintenir l'objectif de l'échange.

Combien de livres d'artistes et de collections possédez-vous ? Quelles sont leurs thèmes et pourquoi les avoir choisi ? Quels âges ont vos collections ? Qui est à l'initiative de leurs créations ?

Comment vous procurez-vous les livres d'artistes ? Qui s'occupe de leur politique documentaire ? Sont-ils spécialistes dans ce domaine ? Comment avez-vous connaissance des nouveautés ?

Le livre d'artiste est-il une priorité pour votre établissement ? Le catalogage existe-t-il et est-il régulier ? Les évènements organisés au sein de votre établissement sont-ils nombreux et/ou réguliers ? De quels natures sont-ils (expositions, ateliers, rencontres d'artistes) ?

Avez-vous des partenaires ? Lesquels ? Avec qui coopérez-vous le plus souvent et/ou le plus efficacement ? Quelles sont les raisons de ces différences d'affinités ? De quelles manières communiquez-vous ? Quelles sont les évènements de vous planifiez ensemble ? Comment vous organisez-vous ?

Communiquez-vous en dehors de l'organisation d'évènements ? Comment avez-vous connaissance de l'évolution de vos partenaires régionaux ?

Changez-vous souvent de politiques documentaires ? Adaptez-vous souvent aux attentes des publics ou faites-vous selon les idées des professionnels ? Vous inspirez-vous de vos partenaires ?

Avec l'accord des professionnels interrogés, des retranscriptions de nos échanges auraient été faites, et une analyse comparative effectuée. De cette manière, des différences d'organisations et de méthodes en fonction des institutions auraient affirmé ou infirmé l'hétérogénéité des politiques documentaires, l'évolution de ces organisations et les adaptations envisagées ou non par les établissements. Il était également possible de leur demander s'ils souhaitent des innovations comme celles évoquées précédemment dans le mémoire ; un mobilier personnalisé, des expositions avec des exemplaires en double, ou encore si le prêt est envisagé et/ou envisageable. Par ces questions, les limites du pouvoir et des responsabilités des professionnels auraient été tracées.

Le choix des institutions à interroger était principalement porté sur les artothèques et les réseaux de la médiathèque des villes d'Angers, de Nantes, de la Roche-sur-Yon. Cependant, il aurait été intéressant de s'adresser également à des bibliothèques plus petites. Malheureusement, les contacter pour avoir vent de leurs fonds fût impossible en vue des conditions sanitaires et du confinement. Comparer les partenaires de médiathèques de différentes tailles auraient accentué la divergence de moyens économiques et humains à leurs dispositions. Concernant les artothèques, l'enquête aurait été utile pour comprendre leur affirmation au sein de ce réseau, qu'elles soient ou non directement accolées à une autre institution.

Une enquête locale avortée : ce qui a été envisagé et avec quels enquêtés

La seconde enquête porte sur les expositions de la médiathèque Toussaint. Marc-Edouard Gautier m'a fourni de très nombreux contacts : des publics assistant aux vernissages, des artistes angevins dont il apprécie le travail, des co-auteurs de catalogues d'expositions, des collectionneurs, des donateurs, des professeurs, des présidents d'associations, des éditeurs ainsi que ses collègues. L'apport de tous ces potentiels témoins a donné un tournant à mon enquête que je souhaitais d'abord orienter exclusivement vers les professionnels de la médiathèque Toussaint. Les conditions de confinement ayant freiné durement l'évolution de l'enquête, je n'ai pu contacter personne.

Les questions que je souhaitais poser aux bibliothécaires sont guidées de manière à comprendre l'organisation d'une exposition et les prédispositions des bibliothécaires qui s'en chargent. Outre les questions sur l'identité de l'employé, il m'est apparu utile d'interroger sur leur sensibilité à l'art, leur intérêt personnel pour le livre d'artiste et leurs parcours professionnels afin de déterminer s'ils ont pu suivre un cursus particulier. Il est aussi question d'expliquer l'évolution de ces organisations, des rôles attribués, l'importance des publics et des non-publics, et de l'impact qu'une exposition a sur ces derniers. L'intérêt est également de discuter avec eux de l'intérêt d'exposer dans une bibliothèque, si cela est perçu comme utile, indispensable ou utopique.

Néanmoins, bien que le statut des témoins a évolué, l'objectif restait le même : comprendre le mécanisme interne de la politique documentaire et de la médiation des livres d'artistes par l'exposition de ces derniers. Ce travail est malgré tout possible grâce aux informations apportées par Marc-Edouard Gautier lors de notre rendez-vous, ainsi que les catalogues d'expositions qui m'ont été prêtés. Finalement, il est ici question d'une enquête davantage menée par des recherches personnelles fusionnées avec les informations plus que fiables de Marc-Edouard Gautier que je remercie une nouvelle fois. L'enquête s'apparente davantage à une recherche approfondie de la politique documentaire et la médiation de la médiathèque Toussaint pour ses livres d'artistes, afin de s'attarder ensuite et plus précisément sur l'exposition « *Julius Baltazar, un Rimbaud déguisé en cosmonaute* » de 2019, ainsi que le catalogue d'exposition qui l'accompagne.

A travers l'ensemble de ces réflexions, il sera possible d'illustrer les propos tenus précédemment au sujet de la situation actuelle du livre d'artiste et de sa démocratisation dans les bibliothèques françaises, et notamment ici dans les bibliothèques de lecture publique.

II. LA MEDIATHEQUE TOUSSAINT

Présentation des collections de livres d'artistes

Les prémices de l'intérêt pour ces collections

Créée en 1791 à partir des confiscations révolutionnaires, la bibliothèque municipale d'Angers possède un des fonds patrimoniaux le plus riche de France. Les livres d'artistes font partie de cette politique documentaire patrimoniale. L'intérêt grandit pour ces derniers, et la médiathèque souhaite toujours constituer en son sein des collections contemporaines « *dites aujourd'hui de lecture publique.* »¹⁹⁹ L'intérêt pour les livres d'artistes s'est donc accru. En 2008, « *la collection de livres d'artistes ou de bibliophilie contemporaine [est] à peine riche de 200 exemplaires* »²⁰⁰, contre 1 000 en 2016, et plus de 1 800 livres d'artistes et 5 100 manuscrits en 2020. Et bien que la médiathèque soit davantage connue pour ses manuscrits médiévaux, la collection de livres d'artistes n'est pas mise de côté par ses responsables, passionnés et sensibles à l'art pour la plupart.

En effet, dès le XIX^{ème} siècle, François Grille, conservateur de la bibliothèque municipale d'Angers de 1838 à 1848, consacra son temps à l'extension de cette collection, jouant de son statut et de celui ses connaissances, « *d'anciens amis éditeurs, imprimeurs, directeurs de théâtre ou censeurs.* »²⁰¹ Même s'il ne s'agit pas encore de livres d'artistes à cette époque, son objectif est de recueillir des brouillons d'écrivains contemporains et des manuscrits autographes. Quelques pièces précieuses prennent finalement place dans sa collection, mais la plupart de celles qu'il reçoit « *paraissent plus secondaires.* »²⁰² Malgré tout, François Grille, par ces actions, est perçu encore aujourd'hui comme le fondateur de cette tradition de collecte de manuscrits littéraires prestigieux : c'est le début d'une longue quête d'enrichissement des fonds de la bibliothèque d'Angers qui ne cesse encore aujourd'hui de s'accroître. Et c'est finalement en 2009 que Monique Ramognino, adjointe à la culture d'Angers, accompagnée par l'encouragement et la motivation d'artistes et de collectionneurs angevins, incite la bibliothèque de la ville à développer « *significativement les collections de bibliophilie contemporaine et de livres d'artiste.* »²⁰³ Les annexes développent l'histoire de cette inflexion.

La constitution des fonds actuels depuis la prise de fonction de Marc-Edouard Gautier

Suite à la première rencontre avec le directeur adjoint de la médiathèque Toussaint chargé des fonds patrimoniaux Marc-Edouard Gautier²⁰⁴, une visite des fonds de livres d'artistes était prévue. Il aurait été question de voir, manipuler et lire ces livres d'artistes. Sans avoir eu cette chance, il est possible d'établir malgré tout la liste de ces collections via les catalogues prêtés et le site *Commulyse*²⁰⁵, le site patrimonial de la bibliothèque, ainsi que l'échange qu'il nous a été possible d'avoir.

¹⁹⁹ Annexe 1 : *Acquisitions non onéreuses et politique documentaire patrimoniale à la bibliothèque municipale d'Angers*, Marc-Edouard Gautier (2016)

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Annexe 2 : *Les manuscrits littéraires de la bibliothèque municipale d'Angers*, Marc-Edouard Gautier (2018)

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Marc-Edouard Gautier [Internet]. Master Science de l'information et des bibliothèques, Université d'Angers. [cité 31 mai 2020]. Disponible sur: <http://www.masterbibangers.net/masterbib/intervenants/marc-edouard-gautier/>

²⁰⁵ *Commulyse - Bibliothèque patrimoniale d'Angers* [Internet]. [cité 31 mai 2020]. Disponible sur: <https://commulyse.angers.fr/>

L'ensemble des collections des livres d'artistes en compte aujourd'hui plus de 1 800. Divisées par thématiques et par artistes, il est question ici de la mise en place de l'organisation de ces fonds et de la politique documentaire établie par Marc-Edouard Gautier.

A son arrivée en 2006, Marc-Edouard Gautier n'est pas spécialement sensible ni spécialiste des livres d'artistes et des fonds précieux. Cependant, la médiathèque Toussaint possédait un fond de ce genre très hétéroclite, lacunaire et classique. Le fond que lui ont laissé ses prédécesseurs, Agnès Chevalier, Louis Torchet et Claudine Belayche était très inégal, et ce par manque de formation, empêchant la définition d'une politique limpide et pérenne. Marc-Edouard Gautier explique que ses prédécesseurs ont été « *assez tributaires du fonctionnement du marché tel qu'il se présente à l'époque et qui fonctionne beaucoup par des courtiers, des représentants, soit d'artistes soit d'éditeurs d'art, et puis parfois des artistes eux-mêmes qui sont leur propre diffuseur. Aujourd'hui ces courtiers ont presque entièrement disparu.* »²⁰⁶ Tous se forment sur le terrain et à mesure d'expériences. En plus de l'absence de fil conducteur dans ce fond « *très dispersé* »²⁰⁷ et en chantier, ce dernier ne faisait partie d'aucune politique de lecture publique ni d'aucune politique patrimoniale ; car la politique de ces acquisitions n'était pas volontaire, d'où la nature très classique des œuvres et le manque de cohérence fondamentale à la qualité d'un fond. Marc-Edouard Gautier s'y est familiarisé en feuilletant ces « *objets intrigant* » et « *très identifiables dans la réserve des fonds précieux.* »²⁰⁸

Il décida alors de s'appuyer sur la logique d'achat d'archives complémentaires pour justement compléter ces fonds. Ce dernier donne des exemples : « *il y a la traditionnelle solution bibliophilique de la suite des gravures : [...] vous avez votre livre illustré de gravures, accompagné de gravures, et vous avez un tirage à part, des gravures seules, hors texte, et qui sont toutes présentées dans un boîtier à part, ou à la suite du livre, et en général vous avez un boîtier pour conserver l'ensemble.* »²⁰⁹ Ces pièces d'archives et préparatoires accompagnent 10 à 15% des ouvrages de ce fond aujourd'hui, et sont tout aussi importants. En tant que pièces complémentaires, elles favorisent la compréhension de l'histoire du livre, la formation de l'esprit de ce réseau et la particularité de chaque collaboration. Toutes ces pièces appelées *maquettes* permettent de faire la « *génétique du livre d'artiste.* »²¹⁰

La diversité d'un tel fond et les modalités de conservation

Cette génétique est nécessaire en vue des formes originales que le livre d'artiste peut avoir. Cette collection est en effet composée de livres-objets comme l'œuf éclos d'Anne Slacik qui retrace l'origine du livre et de l'écriture ; de livres peints comme ceux d'Anick Butré qui sont sans texte et avec une reliure de création ; de livres de bibliophilies, de placards²¹¹, de livres précieux et fragiles, ou encore des mixtes de ces catégories comme les livres sculptures de Didier-Hubert Orly : « *[ce dernier] ne rentrait plus ma politique, je ne lui ai rien racheté, mais mes prédécesseurs lui ont acheté deux, trois pièces. Par exemple, ils lui ont acheté un livre avec des gravures à blanc, donc uniquement des estampages, il n'y a pas d'encre, et dans une reliure d'orfèvrerie assez imposante.* »²¹² Ce commentaire offre une nouvelle fois un panel de cette

²⁰⁶ Entretien avec Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint de la médiathèque Toussaint d'Angers réalisé le 6 mars 2020

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Définit par Marc-Edouard Gautier comme « *une feuille isolée, inscrite uniquement sur un des deux côtés, avec un poème et une gravure ou une peinture.* »

²¹² Entretien avec Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint de la médiathèque Toussaint d'Angers réalisé le 6 mars 2020

diversité, et prouve le tournant progressif de la politique documentaire des livres d'artiste sous la direction de Marc-Edouard Gautier.

Néanmoins cet exotisme est récent. Avant les années 1980, le fond était davantage un fond de bibliophilie contemporaine : des éditions de luxes et des livres in folio, brochés, avec des textes classiques, illustrés par des illustrateurs plutôt que par des artistes-peintres plasticiens. Ces fonds restent « *relativement poétiques et sont considérés comme des objets de luxe à relier.* »²¹³

La valorisation physique des collections

La création d'un fond de livres d'artistes qualitatif

A son arrivée en 2006, Marc-Edouard Gautier se voit proposer par Bernard Alligand la création d'un fond qualitatif de livres d'artistes. Bernard Alligand, peintre-graveur-plasticien, souhaite en effet redorer ce fond de la médiathèque d'Angers en commençant par offrir ses propres œuvres, puis en mettant la médiathèque en contact avec ses propres collaborateurs et amis artistes. Outre l'idée de faire sortir cette dernière du milieu limité des courtiers, il s'agissait d'une volonté plus générale qui palliera à la mauvaise réputation du fond dans le milieu professionnel. Ce jugement est à contrebalancer, car le fond vit de très bons achats mais malheureusement très hétéroclites et incomplets. C'est un jugement que portait le directeur de l'école des Beaux Arts qui aurait espérer à l'époque s'appuyer sur ce fond pour divers partenariats. Ces lacunes diminuées, ces partenariats ne seront plus seulement des projets et se concrétisent alors de nombreuses fois. De surcroît, la proposition de Bernard Alligand fût aussi personnelle ; sa préférence se tourne vers la création d'un fond local dans sa ville natale, plutôt que de voir ses œuvres noyées dans la masse d'œuvres parisiennes et la masse de documents de la BnF. Par cette proposition, Bernard Alligand permet déjà la genèse de nombreux partenariats. Encore faut-il avoir un espace où les étudier.

La création d'une salle d'étude

Une des lacunes de la médiathèque Toussaint a été palliée en 1988 lorsqu'une salle d'étude a été créée sous la demande des responsables. Avant cette date, il était encore plus difficile de légitimer de telles acquisitions devant les élus. « *A quoi servent ces livres si personnes ne les lis ? Ils ne servent pas à des historiens...* »²¹⁴ sont des remarques de ces derniers. C'est la raison pour laquelle Marc-Edouard Gautier craint l'usage quasi-nul des salles d'études, puisqu'il souhaite par l'enrichissement de ses fonds attirer les chercheurs, les étudiants et les éditeurs à la fois « *pour une approche globale ou des études particulières de chaque pièce.* »²¹⁵ Là est tout l'intérêt d'acquérir des œuvres plus anciennes afin de compléter la logique historique du fond, découvrir une évolution dans les techniques et les thématiques, de créer une rétrospective cohérente ; de ne pas chercher à acquérir systématiquement la totalité des ouvrages d'un artiste et de chercher un intérêt thématique et plastique dans chaque acquisition. En effet, à noter que malgré la diversité des fonds actuels, ces derniers sont incomplets, soit parce que les artistes ne donnent pas toutes leurs œuvres, soit parce que la bibliothèque ne souhaite pas tout se procurer.

²¹³ Entretien avec Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint de la médiathèque Toussaint d'Angers réalisé le 6 mars 2020

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

Les modes d'acquisitions

Les politiques d'acquisitions varient mais s'allient souvent les une aux autres : marchandage, bouche à oreille, dons-achats, les enchères, un peu de hasard et résidences d'écrivains sont des moyens diversifiés de compléter ses collections. Même la rencontre avec des artistes venant eux-mêmes vendre leurs œuvres permet en tant que professionnel de se former une polysémie et un large panel de ce qui se fait dans la création du livre d'artiste.

Le budget est à prendre en compte, et domine ces politiques d'acquisitions. Ce budget oblige Marc-Edouard Gautier de poser des conditions d'acquisition auprès des artistes qui souhaitent lui fournir leurs œuvres ; « *on achète peu, on attend que l'artiste donne beaucoup, mais en échange d'une superbe valorisation* »²¹⁶, à savoir principalement par les expositions. Ces conditions font que seulement 10% du fond sont des achats. Autrement dit, en 2006, le fond de livres d'artistes en comptait entre 200-300 contre plus de 2 000 aujourd'hui. Sur les presque 1 700 acquis entre temps, seulement 200 ont été achetés. La donation est essentielle, ce qui s'accompagne systématiquement par une bonne entente humaine et professionnelle.

Après la première exposition d'Alligand en 2009, l'adjointe à la culture parvient à augmenter de 5 000€ le budget consacré à ces fonds. Cette somme est un budget commun avec le patrimoine ancien. Cependant, la somme nécessaire pour compléter ces fonds varie selon les années, offrant alors une échelle allant de 2 000 à 15 000€, sachant que le budget sans cette augmentation était de 20 000€. On peut parler ici d'un budget consacré à la bibliophilie dans son ensemble. Le budget des expositions fait lui partie du budget d'animation qui englobe entre autres les catalogues (les photographes-auteurs des photos qui les composent), les panneaux explicatifs et les graphistes des affiches. Ce budget est plus conséquent que celui des acquisitions patrimoniales.

La participation des artistes et leurs fonds

Les artistes ayant contribué à l'agrandissement du fond en font généralement partie : la diversité est de mise, et sans tous les citer ici, il est possible de retracer l'entrée de certains artistes dont Marc-Edouard Gautier a retracé les parcours. Il peut s'agir d'artistes locaux, renommés ou encore d'autres dont le nom est moins connus que leurs œuvres. Dans tous les cas, il ne s'agit pas d'un cercle clos : le bouche-à-oreille et la confiance reste primordiales à la création d'un fond, quel qu'il soit.

Début 2009, la médiathèque a déjà deux fonds de livres d'artistes. Avec ces deux premiers fonds, Marc-Edouard Gautier semble saisir un début de fil conducteur qui lui permettra de s'éloigner des courtiers. Il s'agit des fonds de Bernard Alligand et du peintre John-Franklin Koenig. Bernard Alligand, en tant qu'angevin, donne ses œuvres : au total, il fait don d'une vingtaine de livres d'artistes et de nombreuses maquettes qui, accumulés, forme déjà un fond d'une soixantaine de documents. Ces maquettes sont toute la genèse de son œuvre, autrement dit des essais et des correspondances avec des éditeurs, des poètes et des typographes. Le fond de John-Franklin Koenig est lui fait d'une quinzaine de livres d'artistes. Jean-Pierre Arnaud lui suggère d'offrir ses livres d'artistes à la médiathèque puisqu'il souhaitait léguer d'autres de ses créations ; les photographies d'art au musée de Nantes, et ses peintures et ses collages au musée des Beaux Arts d'Angers, deux villes qu'il appréciait personnellement. C'est à son décès en 2008 que la médiathèque apprend et reçoit ce don.

²¹⁶ Entretien avec Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint de la médiathèque Toussaint d'Angers réalisé le 6 mars 2020

Il s'agit ainsi d'un effet boule de neige. Par l'intermédiaire cette fois-ci de Bernard Alligand en 2011, Jean-Pierre Geay décide de donner tout son fond à la médiathèque, même si par étape. Nous reparlons de sa collection.

Ensuite, le premier angevin à faire des reliures d'art est Bruel André, en plus d'être éditeur. Ce dernier a promis de léguer sa bibliothèque personnelle à la médiathèque, mais son testament n'ayant pas été rédigé, sa famille a pris les devants en décidant de tout mettre en vente. Par chance, la ville d'Angers a anticipé cette possibilité et a pu racheter, par le biais d'une vente aux enchères, l'entièreté du catalogue. Grâce à lui, la médiathèque possède maintenant son plus vieux livre d'artiste, datant de 1992. Il s'agit d'articles de chroniques illustrés par les artistes ayant participé au salon dont il parle dans ces articles. Sur les 24 exemplaires édités, chaque tirage est différent. La médiathèque en possède 2.

Toujours en 2011, Jean-Pierre Arnaud, vice-président de l'association *Présence de l'Art Contemporain* à Angers, est un ami du graveur Bertrand Dorny. Proche de l'ajointe à la culture, Jean-Pierre Arnaud propose par l'intermédiaire de cette dernière, une rencontre entre Marc-Edouard Gautier et Bertrand Dorny, jugeant que ses œuvres sont nécessaires à l'enrichissement du fond de livres d'artistes. Une politique de marchandage est lancée et un budget spécial de 10 000€ est obtenu par la médiathèque de la part directe du cabinet du maire. La conséquence de ce bouche-à-oreille est l'acceptation par Bertrand Dorny d'un achat-donation. Son objectif personnel s'alliait à la proposition de Jean-Pierre Arnaud et de Marc-Edouard Gautier ; ayant déjà un fond à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, il préférait pallier aux lacunes de la médiathèque d'Angers sans pour autant qu'il lui soit dédié un fond spécial. Finalement, ce dernier fit alors don de ses œuvres, d'une valeur totale de 15 000€.

Une série de placards appartenant à Ludovic Alleaume, a été achetée par la médiathèque. Cependant, Marc-Edouard Gautier reste « *vigilant sur le rétrospectif.* »²¹⁷ Même s'il a pu acheter également des livres de dialogue de ce peintre-verrier et quelques livres de poésie dont il a été l'illustrateur dans la première décennie du XX^{ème} siècle, Marc-Edouard Gautier reste sur ses gardes, et enrichit logiquement son fond, dans la logique d'un retraçage de l'histoire du livre et du livre d'artiste.

Outre les ventes aux enchères et les dons-donations, il y a les rachats. Cela a été le cas de livres d'artistes du peintre angevin Alexis Mérodack-Jeanneau & poète nantais Emile Beauissier, exposés en 1993 au musée des Beaux Arts de Nantes, rachetés ensuite par la médiathèque, et cela « *ancrait encore davantage dans le temps et dans l'histoire du livre notre fond.* »²¹⁸

Enfin, pour citer quelques autres artistes angevins ayant rejoint le fond de livres d'artistes : il y a le peintre Jean Commère, occasionnellement illustrateur, proche de l'ancien maire d'Angers Jean Monier. Marc-Edouard Gautier précise donc qu'il a été naturel d'acquiescer tous ses livres, « *mais, à la limite, on l'aurait fait pour la politique de fond local.* »²¹⁹ Il y a également, en plus des artistes locaux, des artistes qui ne le sont pas mais qui exposent beaucoup dans la région. C'est le cas de Marc Pessin, Bertrand Bracaval et Zao Wou Ki. Tous ces artistes sont plus ou moins spécialisés dans le livre d'artiste.

²¹⁷ Entretien avec Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint de la médiathèque Toussaint d'Angers réalisé le 6 mars 2020

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

L'organisation de fonds thématiques

L'essentiel reste cependant les fonds thématiques, sans cesse grandissant. La « *part de risque dans toute cette politique* »²²⁰ transparait aussi au sein de ces fonds thématiques qui sont l'*Apocalypse*, *Joachim du Bellay* et *Gaspard de la nuit*. Ces fonds sont le fruit d'initiatives de la médiathèque qui met en place des résidences d'écrivains. En effet, à force d'expériences et de rencontres, l'assurance des bibliothécaires permet à la médiathèque d'inciter à la création, de proposer elle-même des sujets qui lui semblent pertinents vis-à-vis de sa situation historique et géographique, et cohérents avec ce qu'elle possède déjà. Les résidences d'écrivains ne concernent pas forcément le livre d'artiste. Créées entre 2012 et 2013 à la médiathèque Toussaint, elles consistent à imposer aux écrivains en résidence à Angers d'écrire sur un thème et avec le genre littéraire qu'ils souhaitent.

La première est la plus importante, et est sur le thème de l'Apocalypse ; soit en lien avec la tapisserie de l'Apocalypse du château d'Angers, soit en lien avec le *Chant du monde* du peintre Jean Lurçat, qui est un ensemble de dix panneaux de tapisseries exposé au Musée *Jean-Lurçat et de la tapisserie contemporaine* à Angers. Le thème ayant été apprécié, il a été décliné finalement en création de livres d'artistes. Suivant cette logique de création, un fond de bibliophilie sur l'Apocalypse prend vie. En effet, au cours du XX^{ème} siècle, l'horreur est récurrente et touche plein d'artistes ; l'entre-deux guerre, la guerre froide ou encore l'occupation sont sujets à décrire des atrocités susceptibles d'être comparées à l'Apocalypse. Les ouvrages naissant de ces événements sont davantage des livres et des éditions de luxes, de grand in folio avec des gravures et des lithographies, entre 100 et 300 exemplaires. Certains des documents de ce fond sont belges ou suisses, dont la BnF n'a donc pas connaissance, ce qui justifie l'importance de telles initiatives de la part des bibliothèques de lecture publique.

Quelques exemples de création s'imposent. En 2013, toujours par le bouche à oreille, une rencontre entre Bertrand Dorny, Michel Butor et Anne Walker a été possible à la suite d'un vernissage, d'une conférence et d'une exposition sur les achats-donations de certaines de leurs œuvres respectives par la médiathèque Toussaint. Marc-Edouard Gautier leur propose la création en commun d'un livre d'artiste sur l'Apocalypse, ce qui a été tout de suite accepté et très vite écrit. Le travail d'équipe a également permis de trouver rapidement des illustrateurs et des éditeurs. Enfin, le poète Daniel Leuwers a également participé à la constitution de ce fond thématique avec des livres pauvres. Dans cette création poétique sort une « *logique de rupture avec le livre industriel, entièrement manufacturé à la main sans même d'artisan, c'est qu'avec des artistes ou des hommes de lettre. C'est un poète et un plasticien qui font un livre sur une feuille canson lambda.* »²²¹ Au total, Daniel Leuwers sera l'auteur de 96 livres pauvres sur le thème de l'Apocalypse, dont une œuvre qui est un livre-objet : un Y en verre contenant en son sein des vers incrustés dedans. Le Y est un emblème de la tapisserie de l'Apocalypse, représentant le chemin de la vie. Une exposition de toute ses créations sur ce thème a été mise en place ainsi qu'un catalogue intitulé *Le livre pauvre entre l'Alpha et l'Oméga*.

Le deuxième thème repose sur les éditions illustrées de Joachim Du Bellay, un poète local et d'Anjou. Cette collection coïncide avec des artistes qui travaillent également sur les créations de Du Bellay, elle est aussi composée essentiellement de livres pauvres. Son implantation dans la médiathèque Toussaint permet de développer en amont des œuvres qui datent des années 1970 à nos jours, de compléter l'histoire du livre d'artiste et celle de Du Bellay

²²⁰ Entretien avec Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint de la médiathèque Toussaint d'Angers réalisé le 6 mars 2020

²²¹ *Ibid.*

et des travaux à son sujet. Enfin, la dernière thématique est *l'Édition de Gaspard de la nuit* : ce fond est plus conséquent que celui possédé par la BnF.

Même si ces collections sont productives, certaines idées de thématiques proposées par Marc-Edouard Gautier n'ont pas abouties : celle sur le végétal (en raison de l'importance du végétal en Anjou) ou les chevaux (en référence à l'importance de l'équitation de Saumur, dans une optique départementale cette fois) n'ont pas donné de résultat ni l'engouement attendu.

En conclusion, l'état actuel du fond de la médiathèque à propos du livre d'artiste se révèle être : quelques fonds du XIX^{ème} siècle, des placards, des livres de dialogues du premier quart du XX^{ème} siècle, des collections de bibliophilie de luxe avec des techniques artistiques variées comprises entre les années 1920 et 1970, et des livres de dialogues, des livres-objets et des reliures de création comprises entre 1960 et aujourd'hui. Cependant, l'ambition de Marc-Edouard Gautier s'étend encore plus : « *j'aimerais créer un fond d'éditeurs de livres d'artistes* »²²², pour lequel Jean-Pierre Geay s'attèle à la tâche à ses côtés. Actuellement, ce souhait est en cours de réalisation. L'exhaustivité prend du temps, mais tous les fonds des *éditions de la Balance* sont quasiment toutes acquises : près de 95% ne sont cependant pas accompagnées de leurs archives, mais cela reste malgré tout une collection plus conséquente que celle de la BnF elle-même.

Les médiations

Le vernissage

Lors des vernissages, artistes plasticiens (dont des graveurs angevins par exemple), artistes littéraires et certains publics amateurs d'art se retrouvent pour l'inauguration d'une exposition. Ressemblant à un petit salon professionnel, les vernissages regroupent facilement près de 150 personnes. Elles se déroulent dans la médiathèque qui devient une nouvelle fois un véritable lieu de rencontres. Cependant, seulement deux à trois participants reviennent ensuite en salle d'étude : « *malgré nos catalogues, nous n'arrivons pas à aller au-delà des deux-trois mois qui suivent l'exposition.* »²²³

Un espace d'exposition et les publics

L'équipe patrimoniale est chargée des expositions. Cependant, l'espace actuel destiné aux expositions à la médiathèque Toussaint n'existe que depuis 2006, sous l'initiative de Marc-Edouard Gautier. Cela ne signifie pas qu'il n'y avait pas d'exposition avant : dès 1988, les expositions étaient des animations d'une journée, avec uniquement quelques vitrines installées dans un recoin, avec une conférence d'un soir auprès d'un artiste. Situé devant l'espace de renseignement bibliographique, au rez-de-chaussée, cet espace d'exposition est « *à la croix de tous les chemins, un endroit où tous les lecteurs passent.* »²²⁴ Pourtant, ce n'est pas le cas de toutes les bibliothèques qui mettent en place des expositions ; la médiathèque du Mans à titre de comparaison, possède un espace à part. Cependant, ce choix semble apporter des satisfactions moindres. Ancien employé de cette dernière, Marc-Edouard Gautier constatait malheureusement l'absence de visiteurs : « *en dehors de la BnF, peut-être, le public français n'a pas la culture d'aller dans une bibliothèque seulement pour voir une exposition. On n'est pas dans la logique muséale.* »²²⁵ La médiathèque Toussaint conserve le côté prescripteur du bibliothécaire lors des expositions en interpellant le public à travers des panneaux explicatifs et son emplacement : cette démarche est différente de celle des musées. D'autant

²²² Entretien avec Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint de la médiathèque Toussaint d'Angers réalisé le 6 mars 2020

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

plus que le musée ne cherche pas à créer d'interférences lors de la rencontre entre le visiteur et l'art, d'où l'absence de panneaux explicatifs (bien que cela évolue depuis quelques temps). Le visiteur d'un musée se doit de se débrouiller avec sa propre sensibilité, ce qui peut être comme une perspective très romantique et élitiste : « *on a rompu avec ces modèles muséographiques, on s'est dit qu'en étant dans un temple de la lecture, on allait proposer de la lecture.* »²²⁶

Les publics visés sont le plus souvent des artistes et des amateurs d'art et de poésie. Les public non-initiés sont et peuvent cependant être sollicités, interloqués, s'attarder plus ou moins longtemps sur une ou toutes les œuvres, en fonction de son intérêt et de sa curiosité. Le fait de collecter un maximum de maquettes et d'archives liées à la genèse des livres exposés et conservés, permet non seulement de rendre accessible aux publics le passé et le processus de création de ce qu'il voit exposé, mais également de favoriser une politique sur le long terme pour la médiathèque : c'est une politique universitaire, « *il faut préparer le terrain pour la recherche, soit actuelle si j'y arrive, soit en tout cas pour ne pas injurier l'avenir.* »²²⁷

Des ateliers

Les ateliers sont généralement destinés à accueillir des classes. Marc-Edouard Gautier exemplifie cette vérité avec les ateliers sur le livre pauvre. En effet, la simplicité de sa conception la rend accessible à des enfants : en donnant une feuille de papier à des groupes de deux, ils peuvent créer et s'allier à la création d'un livre pauvre : « *l'idée est de faire dialoguer sur un même livre.* »²²⁸ Il existe également des ateliers d'initiation à la gravure, ce qui a particulièrement fonctionné, et ceux sur plusieurs séances, en partenariat avec l'école des Beaux Arts d'Angers. L'organisation est souvent de l'initiative de la médiathèque qui envoie des courriers aux instituteurs qui ont l'habitude de travailler avec elle. Chaque atelier est expérimenté par trois ou quatre classes.

Vaincre la réticence des élus et des publics

Malgré la qualité des médiations, il est cependant encore possible d'être confronté à des réticences de la part, et des publics, et des élus locaux.

A propos des publics, il s'agit d'incompréhension. Des témoignages tels que « *mais pourquoi vous achetez ces choses-là ?* »²²⁹ sont révélateurs. Ce sont des livres « *pas forcément faciles à présenter au public, à expliquer* »²³⁰, il est donc normal que de telles réactions existent. D'autant plus que ces livres ne sont pas empruntables du fait de leur rareté. Et le fait qu'il y ai très peu de chercheurs sur le sujet interroge ceux qui n'y sont pas sensibles de prime abord. D'où la création d'une salle d'étude pour légitimer progressivement l'intérêt de ces fonds. La contestation vient également de l'objectif premier de ces livres, qui, en vue de leur conservation, sont parfois vu comme des objets. Certains considèrent ce traitement comme de la dévalorisation du livre. Marc-Edouard Gautier évoque la légitimité des bibliothèques : « *si le livre n'est qu'objet, n'est que sculpture [...] pourquoi pas le mettre dans un musée dans ce cas-là ?* »²³¹ Ces contestations existent également dans la profession, au sein de la

²²⁶ Entretien avec Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint de la médiathèque Toussaint d'Angers réalisé le 6 mars 2020.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

bibliothèque, soit par manque de formation, de légitimité, soit par manque d'intérêt personnel pour l'art. Il y a parfois un « *refus de l'art contemporain*. »²³²

Cependant, ces bibliothèques sont nécessaires à l'histoire du livre, de fait de leurs différents intérêts thématiques et de l'histoire régionale. Malheureusement, par manque de reconnaissance de la part des élus, ces bibliothèques publiques sont passées à côté de « *tout un courant éditorial* » avant les injonctions de l'Etat dans les années 1980, contrairement la bibliothèque Kandinsky, de Jacques Doucet et la BnF. Cependant cette mise à l'écart est moindre aujourd'hui, bien que toujours présente. Néanmoins, convaincre les élus que le livre d'artiste fait partie de l'histoire du livre est également un élément historique de cette histoire-là.

Marc-Edouard Gautier, à son arrivée en 2006, en tant que chargé du patrimoine, les inscrivait déjà dans l'histoire du livre : « *Je leur disais [aux élus] : on a des témoignages de l'histoire du livre du IX^{ème} siècle jusqu'au début du XX^{ème} siècle, il est cohérent qu'on continue. Et je sais que Louis Torchet [...] tenait également ce discours-là. Mais ça peut être contesté. En fait, avoir des pièces d'archives qui permettent de comprendre un tant soi peu la création du livre, une matrice de gravure, ça permet d'expliquer aussi l'art de la gravure à des enfants ou à tout public en réalité. C'est se donner les moyens de valoriser le livre.* »²³³ La finalité est l'intégration reconnue de l'histoire du livre d'artiste à l'histoire du livre.

La valorisation numérique : des lacunes en cours de rectification

Le site du réseau des bibliothèques municipales d'Angers²³⁴ et leur catalogue informatisé

Ce site regroupe toutes les informations utiles pour les publics. Toutes les bibliothèques composant ce réseau angevin sont listées avec ses services : *Toussaint, Annie-Fratellini, Montplaisir, Lac-de-Maine, Saint-Nicolas, Les Justices, la Roseraie et Belle-Beille*. De surcroît, de nombreuses autres informations sont visibles par différentes sections : *Catalogue, Jeunesse, Sélections, Services et Animations*, pour ne citer qu'eux, et qui regroupent de nombreuses autres rubriques détaillées, affinant par avance les recherches du visiteur. En tant que médiathèque centrale de l'ensemble de ce réseau, la médiathèque Toussaint est la première à être présentée. C'est pourquoi ses collections sont explicitées notamment les livres ; 185 000 livres en accès libre et 85 000 livres anciens, 2 600 manuscrits dont 600 médiévaux et 117 incunables conservés. Cependant, le terme *livre d'artiste* n'est mentionné nulle part : seul le nom de Jean-Pierre Geay apparaît en temps que rubrique de la section *Patrimoine – Dépôt légal* sous ce terme : *Jean-Pierre Geay, poète de la lumière et de l'éphémère*, qui est aussi le nom du catalogue dédié à ses œuvres. Néanmoins, pour un public non-initié et pour qui ce nom est celui d'un inconnu, il n'est pas possible de savoir qu'il s'agit entre autres d'un créateur de livres d'artistes renommé dans ce domaine. Le catalogue en ligne peut aider à rechercher et localiser les livres d'artistes : encore faut-il savoir que la médiathèque en possède. Si le public ne sait pas ce qu'est un livre d'artiste, ou s'il ne connaît pas ce terme, la logique fait qu'il ne cherchera pas dans le catalogue leur potentielle présence.

²³² Entretien avec Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint de la médiathèque Toussaint d'Angers réalisé le 6 mars 2020

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Bibliothèque municipale d'Angers* [Internet]. [cité 31 mai 2020]. Disponible sur : <http://bm.angers.fr/accueil/index.html>

Définis dans la rubrique *Présentation des collections* comme « *l'outil le plus utile pour rechercher un document dans les collections de toutes les bibliothèques du réseau* », le visiteur est prévenu de la présence de bibliographies thématiques, comme *Vidéo*, *Policier* ou encore *Fonds Conservation*. Cette dernière expression reste dédiée aux lecteurs relativement informés, des étudiants, des chercheurs et des passionnés. D'autant plus que rechercher ici des livres d'artistes en écrivant simplement ce terme offre des résultats moyennement satisfaisants. D'autant plus que l'orthographe et l'accord au pluriel modifie conséquemment le nombre de résultats :

Livre d'artistes : 172 résultats
Livres d'artistes : 400 résultats
Livre d'artiste : 588 résultats
Livres d'artiste : 821 résultats

La collection de livres d'artistes étant conséquente, il est conseillé par Marc-Edouard Gautier de rechercher davantage *Fonds [au pluriel] + Nom de l'artiste*. Cela suggère de nouveau qu'il faut d'abord savoir ce que l'on cherche : la valorisation ne parvient pas à être absolument démocratique. Enfin, par ces recherches, les différentes œuvres apparaissent : auteur, titre, support, format, provenance et particularités sont les principales informations de la notice. Néanmoins, il est encore possible de proposer une section spécialement dédiée aux différentes collections de livres d'artistes, par thématique et auteur. Le manque de temps reste le principal obstacle à de tels changements.

Auteur(s) [Massé, Odile \(1950-....\) Auteur](#) [permalien](#)
[Baltazar, Julius \(1949-....\) Illustrateur](#)

Titre(s) **Et nous portions nos torches au loin... [placard poétique] / [constitué d'un poème manuscrit de] Odile Massé, [copié sur une peinture originale de Julius] Baltazar Manuscrit**

Edité par Paris ; Nancy, 2017-2019

Description 1 placard : ill. 32,6 x 14,1 cm

Support 

Evaluez 

Partagez 

| Localisation | Cote | Statut | Actuellement |
|--|---|---------------|------------------------|
| TOUSSAINT RESERVE - Consultation Salle d'étude 1er étage | Rés. Ms. 2820 (22) (Baltazar E 056) | EXCLU DU PRET | Consultation sur place |

Auteur(s) [Baltazar, Julius \(1949-....\) Ancien possesseur](#)

Fait partie de [Fonds Baltazar - E - Placards manuscrits ornés par Julius Baltazar](#)
[Fonds de bibliophilie contemporaine - Placards poétiques manuscrits](#)

Particularités Peint, signé et daté "Baltazar 2017", calligraphié et signé "Odile Massé". Placard envoyé en pièce jointe du courrier d'Odile Massé à Julius Baltazar daté de Nancy, 22 février 2019.

Provenance Donation de Julius Baltazar à la Bibliothèque municipale d'Angers, 5 mars 2019

Cote Rés. Ms. 2820 (22) (Baltazar E 056)

Figure 1 – Notice du placard poétique "Et nous portions nos torches au loin" de Julius Baltazar

Une valorisation particulière n'ai donc pas possible dans le catalogue général. Cependant, un catalogue est spécialement dédié aux documents patrimoniaux, moins connu et accessible, disponible sur le site *Commulyse* disponible depuis la section *Patrimoine – Dépôt Légal* sous le nom de *Commulyse, portail du patrimoine*.

Le site Commulyse²³⁵ et la numérisation des livres d'artistes

Commulyse est le site patrimonial du réseau de bibliothèques municipales d'Angers : « placé sous les auspices du poète angevin Joachim du Bellay, il vous invite à parcourir les documents patrimoniaux numérisés de la bibliothèque (plus de 11000) et le catalogue de tous ses manuscrits (5179 notices). »

Comme *Commulyse* se concentre sur les oeuvres patrimoniales, ses catégories de documents sont plus facilement identifiables : ces catégories sont retrouvables dans la section *Rechercher*. D'autant plus que la qualité principale de son service reste la numérisation généralement complètes des documents, en plus d'un catalogage suivi. C'est le cas des livres d'artistes. En effet, même si la totalité n'est pas numérisée, ceux qui le sont le sont entièrement, de la première à la dernière page. Au total, 126 livres d'artistes sont numérisés pour le moment contre les plus de 1 800 que la médiathèque possède. Les droits d'auteurs et de l'image ralentissent ou interdisent purement et simplement la numérisation de certains ouvrages, d'où cette petite sélection.

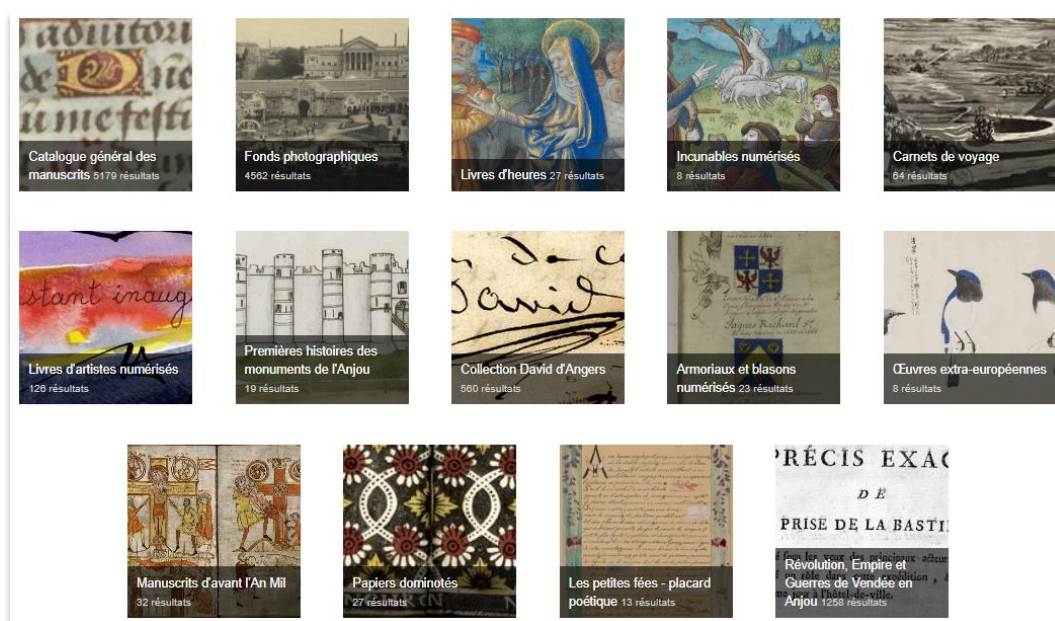


Figure 2 – Visuel de la section "Recherche" du site patrimonial *Commulyse* du réseau des bibliothèques d'Angers

Si la recherche ne se fait pas via ce visuel, il faut utiliser la barre de recherche pour laquelle l'expression *livre.s d'artiste.s*, qu'elle soit au pluriel ou non, offre des résultats incomplets comme le catalogue général. Quoi qu'il en soit, la valorisation du livre d'artiste est davantage réussie ici : la numérisation, nous l'avons évoqué, reste le moyen le plus facile de démocratiser ce genre littéraire et artistique dont le visuel importe et apporte une polysémie intellectuelle et sensible. D'autant plus qu'ici la numérisation des livres d'artistes est totale : toutes les pages sont numérisées en grande qualité, et directement accessibles visuellement, indiquées par le nombre de *média*, autrement dit le nombre d'images consacrées à un ouvrage.

²³⁵ *Commulyse* - Bibliothèque patrimoniale d'Angers [Internet]. [cité 31 mai 2020]. Disponible sur : <https://commulyse.angers.fr/>

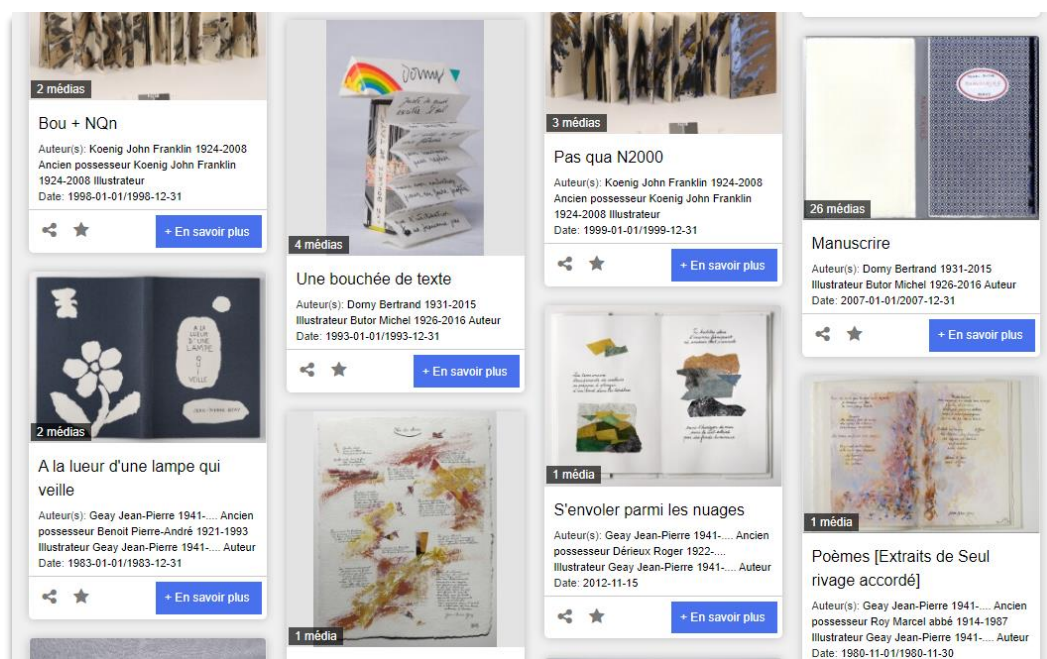


Figure 3 – Extrait de la page de résultats de la section "Livres d'artistes numérisés"

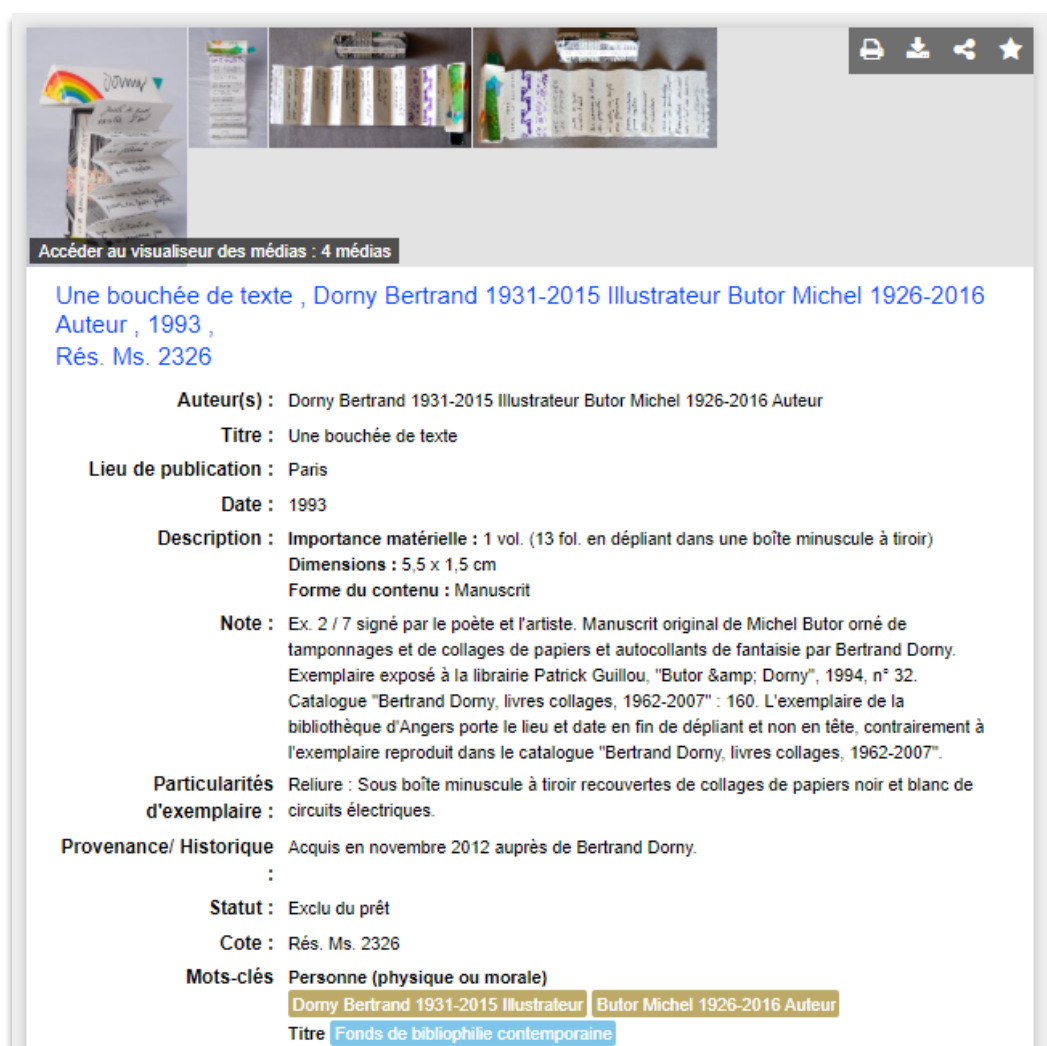


Figure 4 - Exemple de notice

III. L'EXPOSITION « JULIUS BALTAZAR : UN RIMBAUD DÉGUISE EN COSMONAUTE »

Présentation des œuvres et du donneur

Qui est Julius Baltazar ?

Peinture, graveur, illustrateur et bibliophilie français, Julius Baltazar fait depuis 2015 des dons réguliers à la médiathèque d'Angers. Zoé Cristiani, son épouse, est éditrice de livres d'artistes. A la manière de tout ce genre, ceux de Julius Baltazar sont des trésors « destinés nourrir la création artistique ou les recherches universitaires. »²³⁶ Son identité est à l'image de celle de ses œuvres. En effet, l'histoire date de 1967 où Salvador Dali baptise Hervé Lambion de ce nom d'artiste, *Julius Baltazar*. La référence à son travail est double : « *Julius, le conquérant de la page qui envahit tout l'espace, Baltazar, le roi généreux qui créera tout au long de sa carrière des livres-offrandes pour ses amis poètes.* »²³⁷ Ainsi, Julius fait en effet référence à Jules César ; et cette comparaison est encore d'actualité. Christophe Béchu, maire d'Angers, le décrit en 2019 comme un « *presque roi* »²³⁸ du fait de ses généreuses donations. Enfin, Baltazar est un hommage à sa façon de travailler et de concevoir ce qui l'entoure à sa propre manière : « *pour nous révéler ces paysages apocalyptiques, il fallait la perspicacité d'un mage* »²³⁹, en l'occurrence le mage Baltazar. Définit comme un peintre lettré ou encore un conquérant de la page, Julius Baltazar prouve son refus du livre traditionnel au profit d'une complémentarité du texte et de l'image, d'un amour pour une « *grammaire graphique.* »²⁴⁰

Toujours à l'initiative des collaborations, Julius Baltazar a déjà fait accompagner ses œuvres par les écrits de plus d'une cinquantaine de poètes contemporains tels que Fernando Arrabal, Michel Butor, Philippe Delaveau, Michel Déon, Lucien Scheler, Michel Butor, Guy Goffette, Eugène Guillevic, Salah Stétié, Kenneth White, d'autres artistes comme Olivier Debré, Raoul Ubac, André Marfaing, René Laubiès ou Jean Cortot, et des calligraphes, photographes, éditeurs, relieurs et galeristes. Ces liens sont tous aussi professionnels qu'amicaux. De surcroît, Julius Baltazar inspire ses congénères. En tant qu'« *homme de partage* »²⁴¹, ses œuvres ont un véritable dialogue entre les arts, et sa voix plastique ne domine pas la voix poétique : il s'agit d'une véritable scénographie dans laquelle la voie des poètes désire s'exprimer. Sans se mettre au service des autres, Julius Baltazar crée un espace de dialogue ; « *sans doute Baltazar, inversant le rapport de sujétion de l'illustrateur, est-il à l'initiative de relations nouvelles avec les auteurs, faites d'équilibre et de réciprocité.* »²⁴² De plus, ses œuvres sont renommées internationalement. Marc-Edouard Gautier avoue recevoir des demandes de chercheurs et d'étudiants étrangers ne pouvant se déplacer à Angers de lui envoyer des photographies et photocopies des œuvres. L'impact de ses œuvres

²³⁶ Marc-Edouard Gautier, Pierre Brunel, Jean-Pierre Arnaud. *Julius Baltazar : un Rimbaud déguisé en cosmonaute*. Angers: Ville d'Angers; 2019.

²³⁷ Emilie Chevalme. Julius Baltazar : un Rimbaud déguisé en cosmonaute [Internet]. Mobilis. 2019 [cité 2 mars 2020]. Disponible sur: <https://www.mobilis-paysdelaloire.fr/magazine/actualites/julius-baltazar-rimbaud-deguise-en-cosmonaute>

²³⁸ Marc-Edouard Gautier, Pierre Brunel, Jean-Pierre Arnaud. *Julius Baltazar : un Rimbaud déguisé en cosmonaute*. Angers: Ville d'Angers; 2019.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*

est à l'image de la résonance et de la cohabitation des arts dans ses espaces de créations.

Rencontre avec la médiathèque : donations et méthode de travail

Julius Baltazar souhaite créer un fond hors de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet dont il est administrateur, craignant de forcer la main de par ce statut. Ce choix a également été influencé par l'absence de salle d'exposition dans cette bibliothèque, contrairement à la médiathèque Toussaint. Soumis aux espérances et regrets de Julius Baltazar de ne pouvoir mettre ses œuvres en valeur à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Bernard Alligand a été l'initiateur de cette donation et cette décision en lui évoquant la médiathèque Toussaint. Marc-Edouard Gautier le rencontre alors et le décrit comme « *un des artistes qui a le plus inspiré les reliures de création [...] je lui ai dit que je souhaitais aller vers des achats. L'idée c'est que si on complète [la collection en cours des livres d'artistes], c'est avec des reliures de créations. Ça va coûter beaucoup plus cher, ça sera beaucoup plus épisodique, [...] mais je pense que le fond Baltazar va devenir une porte d'entrée pour légitimer.* »²⁴³

Julius Baltazar accepte les conditions de Marc-Edouard Gautier : beaucoup de dons et peu d'achat contre une valorisation par l'exposition. Christophe Béchu est lui aussi ravi de ces acquisitions, et comprend « *le rayonnement de la politique de valorisation patrimoniale de la bibliothèque municipale.* »²⁴⁴ Par conséquent, entre 2015 et 2019, Julius Baltazar fait don de plus de 800 pièces et pièces d'archives ; livres d'artistes manuscrits et imprimés, placards poétiques manuscrits illustrés, gravures, tableaux-poèmes, correspondances et photographies font désormais partie du fond patrimonial de la médiathèque Toussaint. Sur ces 800 pièces, 250 sont des livres d'artistes et plus 80 sont des placards ou tableaux-poèmes « *peints et calligraphiés sur papier.* »²⁴⁵

Salah Stétié déclare qu'« *on ne sait s'il peint ou s'il écrit.* »²⁴⁶ Ses œuvres sont réfléchies pour y faire collaborer les arts sur un support unique, un support d'apparition des inspirations et de la sensibilité de l'autre : de l'artiste ou du regardeur. La qualité du papier a pour Julius Baltazar « *une vertu inspirante* »²⁴⁷ : conçu pour être vu et touché, ce papier détermine l'orientation de la lecture par le jeu de pliage, le format ou encore l'emboitage. Une fois ses livres peints terminés, Julius Baltazar les confie à des poètes « *qui y calligraphient leurs œuvres* »²⁴⁸, car il n'illustre jamais ses travaux lui-même. « *C'est toujours lui qui commence* »²⁴⁹, pour reprendre l'expression de Michel Butor. Comme dans un décor de théâtre, le texte s'y immisce et y prend vie.

C'est en effet une véritable conservation qui née de ce décor, entre l'espace lui-même et la parole, sa calligraphie. L'expérience est visuelle, mais aussi textuelle : le fond et la forme sont dépendantes, d'où l'expression de « *lyrisme graphique* »²⁵⁰ pour évoquer la double expérience manuelle, et de l'artiste, et du poète. Ce complicité interroge le genre de peinture qu'il pratique : « *es-tu un peintre abstrait ? Es-tu un graphiste proche d'une forme de calligraphie ?*

²⁴³ Entretien avec Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint de la médiathèque Toussaint d'Angers réalisé le 6 mars 2020

²⁴⁴ Marc-Edouard Gautier, Pierre Brunel, Jean-Pierre Arnaud. *Julius Baltazar : un Rimbaud déguisé en cosmonaute*. Angers: Ville d'Angers; 2019

²⁴⁵ *Julius Baltazar : un Rimbaud déguisé en cosmonaute* [Internet]. Commulyse. [cité 8 juin 2020]. Disponible sur: <https://commulyse.angers.fr/Actualite/p70/Julius-Baltazar-un-Rimbaud-deguise-en-cosmonaute>

²⁴⁶ Marc-Edouard Gautier, Pierre Brunel, Jean-Pierre Arnaud. *Julius Baltazar : un Rimbaud déguisé en cosmonaute*. Angers: Ville d'Angers; 2019

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

Es-tu un peintre réaliste, bien que d'un réalisme fantastique [...] ? »²⁵¹
 Ces livres d'artistes ont des sémiotiques intéressantes, ce sont des livres (calli)graphiques, des petits univers à eux seuls, avec leur propre système de fonctionnement, leur propre ordre. De cette impression de microcosmes née l'expression qui lui ai attribué et qui deviendra le nom de l'exposition qui lui est dédiée, *un Rimbaud déguisé en cosmonaute*. Cette place restreinte « contribue à donner un sentiment de plénitude et de mobilité à ces paysages mentaux, si riches pour de si petites surfaces. »²⁵²

L'exposition «Julius Baltazar, un Rimbaud déguisé en cosmonaute »

Cette exposition s'est déroulée au sein de la médiathèque Toussaint, du 28 juin au 25 septembre 2019, autrement dit pendant près de trois mois. L'exposition comprenait la quasi-totalité des donations de l'artiste : « sur 731 livres, dont 247 imprimés et 484 manuscrits, 261 sont données à Angers (soit 36%), 179 imprimés (74%) et 82 manuscrits (17%). »²⁵³ Néanmoins, cette exposition n'est pas la première : dès 2009, une exposition à été mise en place dès la donation et le catalogage des œuvres de Julius Baltazar, intitulée cette fois-ci *Julius Baltazar, un barbare au paradis*. Cette première exposition dédiée à Julius Baltazar est finalement la promesse de valorisation de son fond par la médiathèque.

Si l'on en revient à l'exposition de 2019, la comparaison de Julius Baltazar à Rimbaud n'est pas un hasard, et prend tout son sens lorsque l'on évoque, entre autres, sa propre identification à ce poète et sa « *quête d'une altérité libératrice.* »²⁵⁴ L'expression totale *un Rimbaud déguisé en cosmonaute* vient de la plume de Michel Déon, retrouvable dans une prose écrite pour une exposition en 1988, et finalement devenue un placard poétique.

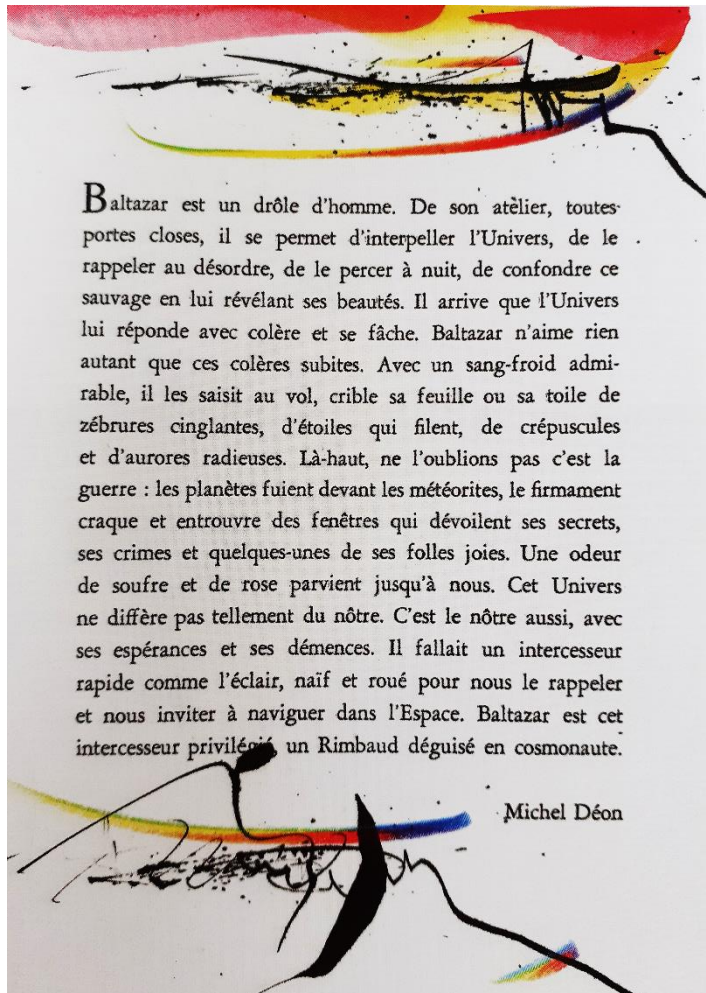


Figure 5 – Placard poétique "Un Rimbaud déguisé en cosmonaute" de Julius Baltazar, texte écrit par Michel Déon

²⁵¹ Marc-Edouard Gautier, Pierre Brunel, Jean-Pierre Arnaud. *Julius Baltazar : un Rimbaud déguisé en cosmonaute*. Angers: Ville d'Angers; 2019

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

Enfin, la notion de *cosmonaute* revient à cette impression que chaque œuvre relève d'un microcosme organisé, et que leur ensemble trace et forme une « *voie lactée*. »²⁵⁵ C'est la raison pour laquelle Julius Baltazar est défini comme « *conquérant de l'espace, conquérant de la toile, conquérant de la page*. »²⁵⁶

Les dispositions physiques et l'organisation de l'exposition font des livres d'artistes et de leurs maquettes des œuvres d'arts à part entière. La diversité des œuvres a favorisé des démonstrations complémentaires, des placards poétiques accrochés comme des cadres aux maquettes en vitrines. De nombreuses affiches informatives brisent cependant l'aspect muséal d'une telle mise en place. En effet, la visée est d'abord pédagogique, pour rendre d'abord la légitimité aux lecteurs-visiteurs qui peuvent croire ne pas l'être. Il a été question de cela dans les mots de Marc-Edouard Gautier qui affirme vouloir valoriser le patrimoine régional, local et artistique, tout en offrant une nouvelle forme de lecture à ses publics.

En conclusion, « *le papier, le livre, l'édition, ont beaucoup à apprendre aux générations futures de ce que fut une œuvre en devenir. C'est tout l'art de la bibliophilie. Il faut des hommes pour l'incarner, la porter, la donner à voir* »²⁵⁷, dont Julius Baltazar fait absolument partie. A travers les donations et leurs participations à l'amélioration notoire des fonds de bibliophilie contemporaine, de livres d'artistes et patrimoniaux, ces artistes contribuent à l'écriture de l'histoire du livre et des bibliothèques.

²⁵⁵ LivrEsC, Livre espace de création à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : de Mallarmé aux artistes contemporains, en compagnie de Julius Baltazar, « L'Homme papier » [Internet]. Doucet Littéraire, les amis de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet. 2014 [cité 2 mars 2020]. Disponible sur: <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article89>

²⁵⁶ Marc-Edouard Gautier, Pierre Brunel, Jean-Pierre Arnaud. Julius Baltazar : un Rimbaud déguisé en cosmonaute. Angers: Ville d'Angers; 2019

²⁵⁷ *Ibid.*



Figure 6 - Disposition de l'exposition « Julius Baltazar, un Rimbaud déguisé en cosmonaute » (2019)



Figure 7 - Disposition de l'exposition « Julius Baltazar, un Rimbaud déguisé en cosmonaute » (2019)

Le catalogue d'exposition : un média influent ?

Les catalogues sont souvent des catalogues d'expositions, qui les accompagnent et qui permettent de démocratiser les ouvrages qui y sont exposés, et d'explicitier ce que l'exposition n'a pas beaucoup pu détailler. Par son utilité, le catalogue d'exposition peut être vu comme une maquette, une archive supplémentaire aux fonds et à leurs différentes valorisations.

La médiathèque Toussaint possède et vend des catalogues d'expositions. La plupart sont retrouvables dans la bibliographie de ce mémoire, mais il est question ici des deux plus grands et complets que la médiathèque a conçu : *Jean-Pierre Geay, poète de la lumière et de l'éphémère*²⁵⁸, et *Julius Baltazar, un Rimbaud déguisé en cosmonaute*²⁵⁹. Il est ici davantage question d'étudier ce dernier. Certains des catalogues ne possèdent pas d'ISBN, et ne sont donc pas destinés à la vente : ils accompagnent les expositions et sont à la disposition des publics en tant que support informatif complémentaire. Cependant, les créer relève d'une certaine responsabilité à laquelle Marc-Edouard Gautier ne se sentait pas encore prêt en 2009. Il se considérait en effet encore en « *phase de formation* »²⁶⁰ : il n'y apparaît donc pas, n'a pas tout de suite écrit dessus ou signé, contrairement aux artistes et amis des artistes concernés qui écrivent sur l'artiste, ses œuvres, et l'exposition. Progressivement, Marc-Edouard Gautier participera directement à ces catalogues en y écrivant des chapitres entiers. C'est le cas du catalogue présenté ci-dessous. Ces derniers traitent des expositions, répertorient les fonds concernés et l'histoire de l'artiste, son parcours, ses rencontres et ses objectifs. Les livres d'artistes y sont davantage traités comme des œuvres d'art, car analysés comme tels, à la manière d'un critique d'art, d'un philosophe.

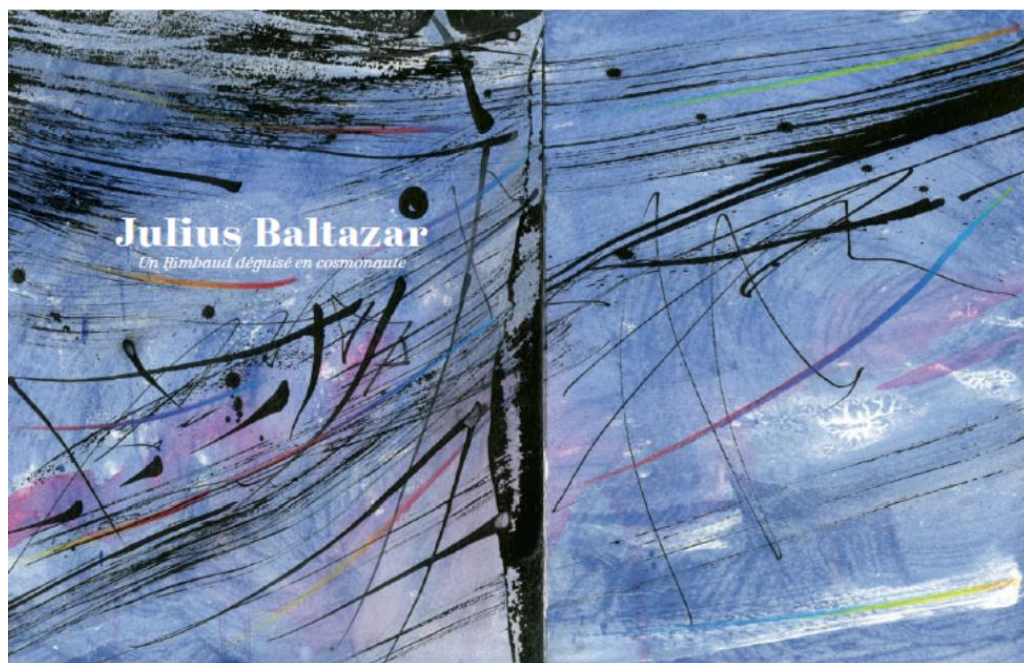


Figure 8 - Couvertures du catalogue "Julius Baltazar, un Rimbaud déguisé en cosmonaute"

²⁵⁸ Marc-Édouard Gautier. *Jean-Pierre Geay, poète de la lumière et de l'éphémère: livres peints et gravés, reliures d'art*. Angers: Ville d'Angers; 2016. 335 p.

²⁵⁹ Marc-Edouard Gautier, Pierre Brunel, Jean-Pierre Arnaud. *Julius Baltazar: un Rimbaud déguisé en cosmonaute*. Angers: Ville d'Angers; 2019.

²⁶⁰ Entretien avec Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint de la médiathèque Toussaint d'Angers réalisé le 6 mars 2020.

Les catalogues d'exposition ont la plupart du temps un prix plus ou moins abordable qui les confère au statut d'outil de médiation, de démocratisation de la culture, de l'art, et en l'occurrence et entre autres, ici, des livres d'artistes. Celui de l'exposition des œuvres de Julius Baltazar est décrit comme le « *catalogue rassemblant l'ensemble des livres et gravures conservés à Angers dans le cadre de cette donation [qui] est en vente à la Médiathèque Toussaint. 50 exemplaires de tête sont enrichis d'une peinture signée de Julius Baltazar sur un papier vieil Auvergne réalisée en mai 2019 et rehaussée d'une citation d'Antonio Saura composée à la main par François Huin, maître typographe.* »²⁶¹ Composer un livre d'artiste nécessite de nombreux collaborateurs, contacts et partenariats, mais le prix varie drastiquement en fonction de s'il s'agit ou non d'une exemplaire ordinaire (à 45€) ou d'un exemplaire de tête (à 250€). Alors, il est possible de rapprocher cet écart de prix au fonctionnement du marché de l'art, où la signature, la présence graphique de l'artiste gratifie le catalogue d'une valeur supplémentaire, d'une certaine préciosité.

Ici le catalogue est composé de quatre grandes parties, et cela reste généralement l'organisation type d'un catalogue d'exposition. Il y a ce qui peut être une introduction, avec les remerciements, l'avant-propos, la préface et la description succincte de la donation et des démarches qui y ont été nécessaires ; ensuite, l'étude des différentes œuvres que sont ici les livres peints et gravés, les placards poétiques, les estampes et « *C'est la mer !* » regroupant les planches et croquis des Champs-Élysées réalisés en 1994, hommages aux cinquante ans de la descente des Champs-Élysées par le général De Gaulle au lendemain de la libération de la capitale en 1944. Ces études sont accompagnés de nombreux témoignages de l'entourage professionnel et amical de l'artiste en question : des témoignages sur sa vie et sa façon d'aborder son travail. Enfin, il y a les annexes regroupant la biographie de l'artiste, les bibliographies de ses œuvres, et ici les correspondances que possède la médiathèque d'Angers.

Finalement, les catalogues d'exposition évoluent et ne sont pas seulement un regroupement photographiques des œuvre exposées et/ou conservées par une bibliothèque. En tant que véritable outil de connaissances, le catalogue d'exposition correspond et répond à la complexité des livres d'artistes et d'autres genres qui nécessitent un cadre historique, social et artistique – parfois même intime, d'où les témoignages de proches – pour être abordables, abordés et reconnus. Enfin, le catalogue d'exposition reste un moyen fort de démocratisation du savoir, par son format et le regroupement des informations nécessaires à la création d'un contexte. Accompagner les connaissances par des images des œuvres étudiées participe à une pédagogie attirante visuellement, puis intellectuellement. Il est possible de le lire dans sa globalité, ou de seulement regarder les images des œuvres pour savoir si oui ou non on y est, en tant que lecteur curieux ou amateur d'art, intéressé au-delà de l'approche visuelle et de l'expérience sensible.

²⁶¹ Julius Baltazar : un Rimbaud déguisé en cosmonaute [Internet]. Commulyse. [cité 8 juin 2020]. Disponible sur: <https://commulyse.angers.fr/Actualite/p70/Julius-Baltazar-un-Rimbaud-deguise-en-cosmonaute>

CONCLUSION

Le livre d'artiste connaît un grand succès auprès des publics initiés. Artistes, bibliothécaires, et toutes les institutions spécialisées ont connaissance de la valeur historique et intellectuelle de ce genre né au milieu du XX^{ème} siècle. La démocratisation d'idées nouvelles, révolutionnaires et de revendications en ont fait dans l'idéal utopique des artistes un moyen parfait pour véhiculer des idées sans discrimination sociale, notamment parce que l'aspect financier de l'art ne laissait plus beaucoup de place à de nouvelles réflexions et à la sensibilité individuelle. Mais ce qui devait être libéré des circuits de l'art y retourna, à la fois parce que la fusion du monde de l'art et de la littérature marqua les esprits, et aussi parce que cet art-là n'avait aucune valeur marchande, et bousculait les codes en n'en suivant aucun (si ce n'est la forme du livre).

Cependant, les risques d'accueillir des livres d'artistes sont nombreux, et l'organisation des politiques documentaires, bien qu'elles aient évoluées depuis, est encore expérimentale, temporaire et parcellaire dans sa manière de valoriser les livres artistes. Une des difficultés majeures reste la définition de ce qu'est véritablement un livre d'artiste : ce qui fait son originalité produit un manque de reconnaissance. Des nombreuses aides et de politiques incitatives ont beau éclairer l'avenir du livre d'artiste, la question du budget sur le long terme n'a pas été résolue. Les conséquences de ces manques de moyens financiers sont d'autant plus nombreux qu'ils freinent véritablement l'exploitation du livre d'artiste et la totalité de son potentiel en tant que médiateur des arts et de la culture : le manque de mobilier spécialisé, l'absence de formations pour les professionnels, les difficultés de partenariats solides et absolument efficaces, une politique documentaire améliorable et des médiations à l'image de la peur des professionnels à s'engager corps et âme dans un fond qui ne sera pas bien valorisé et seulement apprécié par une minorité. Etudiants et chercheurs sont les principaux publics des livres d'artistes lorsqu'ils sont conservés loin de la vue de tous. Lors d'expositions, et malgré de nombreuses adaptations, les efforts ne sont pas récompensés par un intérêt du public mais plutôt par un avis mitigé.

Les expositions de livres d'artistes redéfinissent finalement ce qu'est et peut être une bibliothèque, sa légitimité à exposer et sa plus-value vis-à-vis des musées, des salons et des artothèques. La réponse vient justement de la diversité de ses publics et de celle de ses offres. Mêler le méconnu au connu peut justement en faire un élément du quotidien ancré dans la vie sans effort : c'est l'art (en l'occurrence ici le livre d'artiste) qui vient au public et non l'inverse. C'est pourquoi cette solution semble être celle de la facilité. Les ateliers et la jeunesse semble être une grande partie de l'avenir des livres d'artistes. En tant que médiateurs où prônent l'apprentissage et l'expérience individuelle et sensible, les ateliers sont davantage pédagogiques qu'une exposition où le public, même s'il est aidé par des indications, vit l'expérience sans accompagnement. Il ne faut pas non plus oublier que l'attente générale du public n'est pas celle des professionnels, et que les services, même s'ils ont été le fruit de nombreuses réflexions, restent rejetés par le public qui ne s'y intéresse pas autant qu'espéré. L'idéal démocratique reste alors encore aujourd'hui une utopie : le livre d'artiste reste une curiosité, un ovni pour les non-initiés. L'élitisme ambiant des expositions en bibliothèque rappellent parfois trop celui des musées.

L'ère du numérique s'attarde aussi à cette problématique de démocratisation universelle de l'art, du livre d'artiste. Dans ce contexte favorable à de telles dispositions d'élargissement des publics, les numérisations restent partielles et bloquées par des droits d'auteurs et un dépôt légal qui n'est pas respecté. Car le livre d'artiste reste malgré tout une œuvre d'art, d'où cette impression d'élitisme et de rejet, l'impression d'un manque de culture nécessaire à la compréhension de son sens. Numériser une œuvre d'art est possible, le format du livre le permet même ; l'obstacle économique n'est cependant pas levé, et les projets de numérisation de masse des livres d'artistes sont à ce jour avortés, reportés ou très lents. Car le livre d'artiste n'est pas jugé prioritaire face à des documents beaucoup plus empruntés et lus. D'autant plus que le choix des acquisitions se révèle être un véritable défi : par manque de moyens de connaissance des créations de livres d'artiste, il est difficile de juger de sa qualité et de son intérêt. Cela nécessite de se connaître en tant que professionnel et en tant que passionné, et de connaître tous les moyens possibles de renseignements sur le sujet.

Finalement, le livre d'artiste est victime de lui-même, de sa polysémie, de son succès et de son ambition. En cherchant à plaire à tout le monde, il est à l'image d'une utopie récurrente à notre époque, celle de faire l'unanimité par peur de ne pas être accepté. Le livre d'artiste a cependant un public potentiellement large et prêt à le découvrir : les médiations, sans soutien financier empêchant toute prise de risque et toute expérimentation nouvelle, restent les mêmes et n'arrivent pas à s'ouvrir, à étonner et à émerveiller. La bibliothèque semble cependant avoir un fort potentiel dans l'accueil de cet art qui mêle la littérature, la sensibilité, l'art et le sens du toucher et de l'inconnu. Serait-ce la raison pour laquelle il est tant méconnu : la peur de l'inconnu, et peut-être même la peur de sortir de l'habitude et de la vie normale, par le biais de ce genre qui ne l'est pas ?

ANNEXES

ANNEXE 1 : ACQUISITIONS NON ONEREUSES ET POLITIQUE DOCUMENTAIRE PATRIMONIALE A LA BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE D'ANGERS, MARC-EDOUARD GAUTIER (2016)

Acquisitions non onéreuses et politique documentaire patrimoniale à la bibliothèque municipale d'Angers

Marc-Édouard GAUTIER

La bibliothèque municipale d'Angers, créée en 1791 à partir des confiscations révolutionnaires et inscrite en 1897 sur la première liste des bibliothèques classées en raison de la richesse de ses fonds patrimoniaux, compte aujourd'hui parmi les 54 bibliothèques municipales classées de France. Alliant missions de lecture publique et missions patrimoniales de conservation et de valorisation de ses collections anciennes, rares ou précieuses, la bibliothèque enrichit constamment ces dernières par des achats réguliers ou par la patrimonialisation progressive et réfléchie des collections contemporaines dites aujourd'hui de lecture publique. Les registres d'entrée conservés – et peut-être instaurés – à partir de 1838 montrent également que les collections patrimoniales s'enrichissent chaque année de dons ou de legs de particuliers, auteurs, héritiers ou collectionneurs, de concessions ministérielles et même une fois d'une dation, la dation Steuer déposée en 2002 par l'État¹.

De simples dons manuels de quelques modestes unités cohabitent tout aussi bien avec des dons ou legs précieux ou volumineux, sanctionnés par une délibération du conseil municipal. À l'occasion d'un classement d'archives et registres d'entrées de la bibliothèque, une soixantaine de dépôts, dons et legs dont la réception a été validée en conseil municipal ont ainsi été listés par mon prédécesseur Louis Torchet en 1995. Certains d'entre eux illustrent des pratiques bien connues de l'histoire des bibliothèques de la monarchie de Juillet à la fin de la III^e République lorsque des bienfaiteurs, parfois membres des comités d'achats ou condisciples des conservateurs au sein de sociétés savantes, faisaient don d'un nombre

1. GAUTIER Marc-Édouard, « La dation Steuer : une collection publique de la correspondance de Victor Pavie », DUFRENE Anne-Simone (dir.), *Les Pavie, une famille angevine au temps du romantisme, actes du colloque du 23-25 avril 2009*, Angers, Presses universitaires d'Angers, 2010, p. 181-184 ; ROUX MAITÉ, *Les datations aux bibliothèques. Mémoire d'étude pour le diplôme de conservateur des bibliothèques*, Villeurbanne, ENSSIB, 2013, p. 52-57, 69-72 et *passim*.

important de livres imprimés sur un thème particulier pour combler une lacune des collections publiques. À Angers, ce fut par exemple le principal moyen de constitution de collections en langues étrangères asiatiques et européennes. Des dons plus orientés politiquement comme ceux des héritiers de la fouriériste Augustine *Gintault-Lesourd* (1810-1890) en octobre 1891 et mars 1892 ne sont pas absents également. Ce mode de constitution des collections s'étant pour ainsi dire éteint avec l'accroissement progressif des budgets de fonctionnement des bibliothèques pour leurs acquisitions courantes sous la V^e République, il ne retiendra pas notre attention dans les pages qui suivent. Il paraît plus opportun de se pencher sur les entrées de pièces d'archives ou de livres anciens, rares ou précieux dont l'acquisition par achat aurait relevé aujourd'hui de dépenses d'investissement pour lesquels les bibliothèques, et notamment celle d'Angers, disposent ordinairement de moins de moyens.

À défaut d'avoir pu consulter pour cette communication des correspondances, des testaments ou d'autres sources susceptibles de nous renseigner sur les intentions des donateurs ou des légataires, l'observation même des œuvres et archives entrées gratuitement, mise en relation avec l'histoire globale des collections de la bibliothèque, autant que de récentes expériences permettent de dégager quelques lignes de force sur l'intégration des acquisitions non onéreuses dans la politique documentaire patrimoniale de la bibliothèque municipale, ainsi que sur la prise en compte et l'orientation des volontés des bienfaiteurs.

Le recul du temps et l'observation des comportements de donateurs contemporains montrent que nombre de ces enrichissements gracieux ont eu une incidence réelle sur la politique documentaire patrimoniale de la bibliothèque et que plus d'une fois ils se trouvent même à l'origine d'inflexions de celle-ci.

Angers offre un bel exemple de ce phénomène à travers l'action d'un des premiers donateurs de la bibliothèque qui en a également été l'un des premiers conservateurs. François Grille, conservateur de la bibliothèque d'Angers de 1837 à 1848, avait auparavant fait carrière à la division des sciences et arts au Ministère de l'Intérieur à la fin de l'Empire et sous la Restauration, jusqu'à en devenir le chef. Il avait pu dans ce poste entrer en relation avec nombre de personnalités politiques, littéraires, artistiques ou scientifiques de son temps. Arrivant à la tête de la bibliothèque d'Angers, désireux d'instruire les Angevins et d'accroître le prestige de son établissement, il entreprend d'y constituer un véritable panthéon de ses contemporains à travers des témoignages manuscrits². Pour ce faire, il offre dès

2. En dernier lieu sur la carrière de François Grille et sur sa politique d'enrichissement des collections de la bibliothèque d'Angers, ADAMY Paule, *La vie et les griffonnages de François Grille : 1782-1853, histoire et bibliographie*, Bassac, Plein chant, 2010, p. 40-70 et GAUTIER Marc-Édouard, « Les archives de François Grille, sources oubliées pour l'histoire des arts sous la Restauration et la monarchie de

juin 1844 sa collection de plus de 4000 lettres autographes d'artistes, écrivains, musiciens et scientifiques du XVIII^e et du début du XIX^e siècle³. Malheureusement très émiettée et conçue dans la logique d'une collection d'autographes et d'anecdotes, cette correspondance offre toutefois quelques beaux ensembles cohérents et une matière historique souvent non négligeable qui lui valut – et vaut encore – d'être souvent éditée. Quelques-uns des amis angevins de François Grille comme Peter Hawke, ou des membres du comité d'achat de la bibliothèque lui firent don de quelques lettres supplémentaires pour amplifier sa donation. L'imprimeur Victor Pavie et Guillory aîné lui offrent ainsi quelques notes autobiographiques et minutes de lettres du statuaire David d'Angers parmi lesquelles se trouve le premier récit écrit par ce dernier de l'agonie, de la mort et des funérailles du poète Aloysius Bertrand⁴. Faisant également jouer ses relations anciennes auprès d'éditeurs parisiens – notamment Charles Gosselin et Aimé Martin – ainsi qu'auprès des services de la censure, François Grille obtient également les dons de près de 150 brouillons d'écrivains qui valent à Angers de posséder le dernier état manuscrit des *Harmonies poétiques* de Lamartine, le brouillon de la préface de Bernardin de Saint-Pierre pour la première édition illustrée de *Paul et Virginie* ou l'un des premiers états abondamment corrigé de *Jarvis ou le marchand de Londres* d'Alexandre Dumas⁵.

Cette politique d'enrichissement par dons d'auteurs ou d'éditeurs ne put être poursuivie avec autant d'ampleur sinon auprès d'Angevins après la démission de François Grille en 1848, faute de relations suffisantes de ses successeurs. L'histoire montre cependant un effet d'entraînement remarquable de ces donations initiales des années 1840. La richesse de la collection de correspondance incite plusieurs personnalités angevines à offrir quelques lettres de leurs collections ou de leur propre correspondance à la bibliothèque. Le comte Alfred de Falloux (1811-1886), ancien ministre de l'Instruction publique donne ainsi le 11 avril puis le 28 novembre 1872, une lettre de Lucien Bonaparte, une de Chateaubriand, deux de Victor Cousin (dont la minute d'une lettre de ce dernier au pape Pie IX, relue et annotée par Falloux), deux de Guizot à Falloux, une de Lafayette. Léon Cosnier (1811-1901), imprimeur angevin, généreux fondateur et bienfaiteur d'œuvres de charité, promoteur de la lecture populaire, ajoute une

Juillet », in GIRAULT-LABALTE Claire et BARRIER Patrick (dir.), *Les années du romantisme. Musique et culture entre Paris et l'Anjou (1823-1839). Colloque de l'Université catholique de l'Ouest des 28 et 29 novembre 2008*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 229-237.

3. Bibl. mun. Angers, rés. ms. 612-634.

4. Ces pièces de David d'Angers sont rassemblées dans bibl. mun. Angers, rés. ms. 1290. Le récit de la mort d'Aloysius Bertrand est édité par Victor Pavie, donateur initial de ce brouillon : PAVIE Victor, « Lettre de David d'Angers sur la mort de Louis Bertrand », *Revue de l'Anjou et du Maine*, 1857, p. 44-47.

5. LEICHER Hélène, « *Jarvis* » de Charles Lafont et d'Alexandre Dumas, mémoire de master 2 Littératures, langues et civilisations de l'université d'Angers, sous la direction d'Anne-Simone Dufief, Angers, 2010.

lettre de Henri IV adressée en 1596 à Pierre de *Donadieu de Puycharic, sénéchal d'Anjou et gouverneur du château d'Angers*⁶. Alors qu'il quitte la direction de l'Académie de France à Rome, le peintre angevin Jules Lenepveu (1819-1898), ancien premier prix de Rome, offre le 18 octobre 1878 à la bibliothèque le premier lot significatif de lettres du statuaire David d'Angers, sa correspondance avec le conservateur du musée d'Angers, Jean-Michel Mercier (1786-1874), créateur du musée David d'Angers et l'un des premiers maîtres de Lenepveu⁷. Encore peu soucieux du principe de respect des fonds, le conservateur Albert Lemarchand mêle ces nouveaux apports à la dernière partie de la collection des lettres offertes par François Grille⁸. Ces dons semblent assez désintéressés ; ils ne mettent que peu en valeur les donateurs mais participent pleinement à l'enrichissement de la collection initiale d'autographes et au rayonnement de la bibliothèque à travers leurs éditions.

Ils s'avèrent cependant décisifs pour des développements ultérieurs des collections. La collection d'autographes créée par François Grille en suscitant le don de premières lettres de David d'Angers est en grande partie à l'origine de la création du fonds d'archives de ce statuaire. Ces modestes premières pièces attirent vers la bibliothèque municipale les enfants du grand sculpteur lorsque Robert David d'Angers envisage de léguer les archives de leur père à partir de 1889. Il s'oriente vers la bibliothèque municipale plutôt que vers le musée fondé par son père ou vers les archives départementales, en constatant que la bibliothèque est l'établissement qui possède et a déjà fait éditer le plus de lettres de son père. Sans doute déposées dans un premier temps en vue d'un legs en 1889, quatre boîtes d'archives politiques, littéraires et artistiques, de correspondance et de notes sur des statues ou médaillons sont finalement données en 1890 par Robert⁹. Quelques autres dons du fils du statuaire suivent en 1892, 1895 et 1897¹⁰. Sa sœur Hélène, épouse Leferme, poursuit la création du fonds en plus d'une vingtaine de dons successifs entre le 14 octobre 1901 et le 9 juillet 1904. Près d'un millier de lettres reçues par son père, un mètre linéaire de ses archives et une cinquantaine d'ouvrages imprimés de sa bibliothèque, généralement dédiés par leurs auteurs, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Nodier ou Sainte-Beuve achèvent d'instaurer un véritable fonds David

6. Édité dans GUADET Joseph, *Recueil des lettres missives de Henri IV*, t. 8 : 1566-1610, Paris, Impr. nationale, 1872, p. 588-589 (*Collection des documents inédits de l'histoire de France*, 43.8).

7. Quarante-deux longues lettres éditées par André JOUBERT, « Lettres inédites de David d'Angers », *Revue de l'Anjou*, 11^e année, t. 22, 1879, p. 141-157, 337-348 et t. 23, 1879, p. 15-37.

8. Ces dons de lettres des années 1870 se trouvent ainsi sous les cotes rés. mss. 633-634.

9. Toutes ces archives sont conservées depuis 1898 sous les cotes rés. mss. 1872-1875. Aucun legs au nom de Robert David d'Angers n'apparaît dans les registres d'entrées en 1912-1914 à la suite de son décès.

10. Le 13 septembre 1892 (entrées H 3075 et H 3076), le 6 janvier 1895 (entrée I 3554) et le 2 juin 1897 : don des lettres de P. J. David avec Louis Dupré (rés. ms. 1927) et de leur édition par Robert (entrée I 7435).

d'Angers à la bibliothèque municipale. Tout naturellement, naît là un axe majeur de la politique patrimoniale de l'établissement qui oriente rapidement vers lui une part de sa politique d'achat. Ainsi, entre 1934 et 2016, les conservateurs ont pu acheter pas moins de 300 lettres ou pièces d'archives pour compléter ce fonds.

D'autres pièces éparses de la collection d'autographes et d'archives offerte par François Grille et enrichie d'autres acquisitions ponctuelles ont entraîné sur le long terme d'autres infléchissements de la politique patrimoniale de la bibliothèque autour de l'activité des imprimeurs angevins père et fils, Louis et Victor Pavie et du frère cadet de ce dernier, Théodore, explorateur et professeur de sanskrit. Dans la continuité du don par Victor Pavie du premier récit de la mort d'Aloysius Bertrand (1841), Hélène Leferme confie en 1901 les dix-sept précieux dessins alors totalement inédits qu'Aloysius Bertrand avait réalisés dans l'espoir de faire de *Gaspard de la Nuit* non seulement le premier recueil de poèmes en prose mais aussi le premier recueil entièrement illustré de poésie. Parallèlement, la présence d'une quarantaine de lettres des Pavie dans la collection de François Grille, puis des dons de manuscrits littéraires de leurs propres œuvres par Victor et Théodore Pavie ont légitimé ultérieurement l'achat par la bibliothèque plutôt que par les archives départementales d'archives de cette famille comme celui en 1885 des procès-verbaux du salon littéraire de Louis Pavie puis en 1939, celui de quatre carnets de dessins de Théodore sur ses explorations en Amérique, Égypte et Inde¹¹. L'importance progressivement prise par cette collection de documents relatifs aux Pavie a finalement justifié auprès du ministère de la Culture l'attribution en dépôt à la bibliothèque municipale d'Angers de la dation Steuer en 2002. Celle-ci, constituée de 610 lettres de la correspondance passive de Victor Pavie, rassemble près d'un quart des sources connues relatives à la préparation de la première édition de *Gaspard de la Nuit* (1842) et à sa réception¹².

La conjonction de ces archives et des dessins d'Aloysius Bertrand incita les différents acteurs du bicentenaire de la naissance du poète à solliciter la bibliothèque municipale d'Angers pour organiser une exposition de ces sources en 2007. Constatant lors de la préparation de cet événement

11. Sur ces carnets (rés. mss. 2115-2118) achetés en juin 1939, mis aussitôt à l'abri de l'invasion allemande et redécouverts fortuitement en décembre 2007, voir *Un Angevin en voyage au temps du romantisme. Les carnets de Théodore Pavie aux Amériques, en Égypte et aux Indes entre 1829 et 1840 [catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts du 23 avril au 21 juin 2009]*, Angers, Musée des Beaux-Arts, 2009.

12. Proviennent de cette dation la majeure partie des lettres en collection privée éditées dans BERTRAND Aloysius, *Œuvres complètes*, in H. H. Poggenburg (éd.), Paris, Honoré Champion, 2000. Certaines de ces éditions sont partiellement reprises et parfois corrigées, sous la nouvelle cote de la dation, dans BONY Jean et GAUTIER Marc-Édouard, *Gaspard de la Nuit, un coup de cœur littéraire de David d'Angers. Guide de l'exposition de la Bibliothèque municipale d'Angers du 11 septembre au 20 octobre 2007*, Angers, bibliothèque municipale, 2007 ; GAUTIER Marc-Édouard, « La dation Steuer... » *op. cit.*

que *Gaspard de la nuit* avait suscité depuis 1868 toute une série d'éditions bibliophiliques illustrées ou précieusement reliées dont plusieurs étaient absentes de la Bibliothèque nationale de France, la bibliothèque municipale d'Angers entreprend de constituer par des achats successifs la collection publique la plus complète sur ce sujet très pointu, riche aujourd'hui déjà de plus d'une vingtaine d'exemplaires.

L'histoire des collections offre évidemment l'exemple de dons qui n'ont pas eu de telles incidences sur la politique documentaire patrimoniale à long terme ou qui du moins n'ont pas entraîné le développement d'une politique d'achats régulière et volontariste poursuivie jusqu'à nos jours. Les dons de livres manuscrits en sanskrit ou en arabe par Théodore Pavie ou de beaux albums peints japonais par Hélène Leferme aux grandes heures du japonisme restent ainsi sans lendemain dans la politique d'enrichissement des collections. Aux marges des fonds anciens, l'offre régulière par des collectionneurs ou amateurs de quelques imprimés du xvi^e au xviii^e siècle sans lien particulier avec les fonds existants ou avec le fonds local fait parfois l'objet d'acceptation. Ils viennent enrichir les collections d'ouvrages que la bibliothèque n'aurait pas achetés mais qui peuvent s'avérer d'intérêt général, notamment pour des études de bibliographie matérielle¹³.

Parmi les fonds d'archives ou de livres manuscrits, plusieurs thématiques n'existent presque qu'au travers de dons et legs. C'est le cas notamment des collections relatives au patois angevin. La bibliothèque a ainsi reçu successivement au cours des années 1930 et en 1946 les legs ou dons d'héritiers des différents auteurs patoisants comme Marc Leclerc, Anatole Verrier, René Onillon, Charles Ménière et Henry Cormeau, ces trois derniers laissant notamment chacun les manuscrits préparatoires inédits d'une deuxième édition enrichie et corrigée de leurs dictionnaires. Ces dons ou legs déjà anciens sont à l'origine d'une forme de fidélité du public intéressé par ce sujet comme le montrent les dons de manuscrits littéraires des auteurs patoisants René Poirier et Anatole Verrier par le collectionneur Guy-Olivier Encrenaz en 2007 et 2008.

Le développement restreint dans le temps de ces collections révèle les préoccupations de conservation et de sauvegarde de la mémoire d'un cercle culturel précis, partagées, approuvées ou sollicitées par les conservateurs. De semblables concentrations d'acquisitions gracieuses sur un sujet proche se retrouvent à différentes périodes. Aux achats d'archives de Gabriel Merlet de La Boulaye (1736-1807), premier directeur du muséum d'histoire

13. Notons à ce sujet que la bibliothèque municipale a enregistré en 2006 et 2007 deux dons, notamment l'un de 23 imprimés anciens des xvii^e et xviii^e siècles, généralement illustrés, que les donateurs ont déclaré faire en mémoire d'anciennes bienfaitrices, demandant explicitement à ce que cet hommage apparaisse dans les notices bibliographiques de ces livres dans le catalogue informatisé de la bibliothèque. Ces notices deviennent ainsi le mémorial de la reconnaissance de Jean-Louis Blum envers l'aide que lui apporta sous l'Occupation l'Angevaine Henriette Bicaud (1886-1942), résistante, morte en déportation.

naturelle et du jardin botanique d'Angers lors de la dispersion des collections de son héritier Toussaint Grille en 1853, succédèrent en l'espace de quelques années des dons complémentaires d'écrits et lettres de Merlet de la Boulaye par la famille Grille, des dons de notes, brouillons d'essais et correspondance scientifiques de son successeur à la tête du muséum, Auguste-Nicaise Desvaux (1784-1856) et le legs du botaniste angevin, le docteur Jean-Baptiste Guépin (1788-1858). Pour ne pas être en reste, le directeur d'alors du muséum, Alexandre Boreau, offrit en 1858 le manuscrit annoté de sa *Flore du centre de la France* et les *Herbarum vivae eicones* de Brunfels, dans une des premières éditions illustrées de 1531-1532¹⁴. De même, la bibliothèque étoffe en quelques années ses fonds d'archives musicales et de bibliothèques spécialisées en ce domaine à travers le fonds d'archives de l'organiste Jean Huré entré en trois temps par les dons en 1956 et 1963 puis le legs de Marie-Louise Boëllmann-Gigout (1891-1977), à travers les fonds Jules Bordier et Louis de Romain, fondateurs de l'Association artistique des concerts populaires légués par Aïda de Romain en 1965, et enfin en 1979 par le dépôt du fonds ancien de partitions de la Société des concerts populaires et la réception du legs de la bibliothèque musicale et des partitions de René Riobé (1880-1964).

Si ces enrichissements thématiques restent parfois sans lendemains majeurs, ils peuvent témoigner, outre le désir de sauvegarder et conserver une œuvre, d'une volonté de réorienter en partie les collections patrimoniales en faisant place à des aspects jusqu'alors peu présents. Les enrichissements cités précédemment en témoignent tous peu ou prou. Ce phénomène s'observe encore à travers certains legs et dons récents en lien avec les collections de livres d'artiste ou de bibliophilie contemporaine, relativement pauvres, à peine riches de 200 exemplaires en 2008 et qui ont plus que quintuplé en huit ans.

Plusieurs Angevins, les directeurs successifs de l'école des beaux-arts d'Angers, le collectionneur Jean-Pierre Arnaud, président de l'association PACA (Présence de l'art contemporain en Anjou puis Présence de l'art contemporain, Angers) de 1986 à 2012 et l'artiste Bernard Alligand regrettaient ouvertement la pauvreté de ces collections constituées jusqu'alors par un saupoudrage d'achats très disparates. Ils sont progressivement devenus – en relation avec les conservateurs – les ambassadeurs de la bibliothèque pour obtenir divers enrichissements gracieux. Jean-Pierre Arnaud s'est d'abord manifesté en 2008 comme exécuteur testamentaire pour la France de l'artiste américain John Franklin Koenig¹⁵, fasciné par le Val

14. Pour une présentation de ces trois fonds, voir GAUTIER Marc-Édouard, « Les fonds manuscrits et imprimés de botanique à la Bibliothèque municipale d'Angers », *Archives d'Anjou*, t. 14, 2010, p. 185-190.

15. *John Franklin Koenig (1924-2008), un Américain à Angers et Nantes : catalogue publié à l'occasion de l'exposition présentée au Musée des Beaux-Arts d'Angers et au Musée des Beaux-Arts de Nantes, chapelle de l'Oratoire du 28 janvier au 3 avril 2011*, Lyon, Page, 2011.

de Loire : c'est lui qui a suggéré au plasticien d'ajouter le don de ses livres d'artistes à la bibliothèque municipale d'Angers dans son testament alors qu'il préparait des legs de ses tableaux et photographies aux musées des beaux-arts d'Angers et de Nantes. Depuis ce collectionneur a réalisé ou suscité plusieurs dons cohérents comme ceux d'archives complémentaires de John Franklin Koenig ou de l'œuvre gravé complet de l'architecte et peintre d'origine hongroise Atila Bíró (1931-1987)¹⁶. Plusieurs enrichissements sont dus à son initiative en concertation avec l'action des conservateurs, notamment en introduisant ces derniers auprès de Bertrand Dorny (1931-2015) et Anne Walker ou en soutenant de quelques dons les efforts de la bibliothèque pour la constitution d'une collection autour du peintre et graveur James Guitet (1925-2010), ancien professeur à l'École des beaux-arts d'Angers avant de recevoir le prix David Bright à la Biennale de Venise.

En 2008 également, le peintre et graveur Bernard Alligand, originaire d'Angers, a pris l'initiative de créer un fonds autour de son œuvre bibliophilique, intégrant correspondances artistiques, archives et travaux préparatoires autour de chaque livre. Soucieux que son fonds ne soit pas isolé dans les collections de la bibliothèque, il s'attache à le contextualiser en suscitant pour Angers les dons d'amis écrivains ou artistes rassemblant autant que possible archives et œuvres originales. C'est ainsi qu'il a suscité le don en 2011 du fonds de 12 mètres linéaires du poète ardéchois Jean-Pierre Geay, ancien proche de René Char, qui a fait illustrer et relier son œuvre par plus de 40 artistes et relieurs d'art¹⁷. À son tour, ce dernier a suscité huit petits dons complémentaires de lettres, de livres ou de gravures de la part des artistes avec qui il avait collaboré. Peu à peu et de fil en aiguille, c'est tout un cercle d'artistes, de collectionneurs et de poètes donateurs, de Julius Baltazar à Daniel Leuwers en passant par Antoine Émaz et Gérard Eppelé qui se constitue pour créer de nouveaux fonds de bibliophilie contemporaine. Plusieurs dons sont en cours de discussion.

Les motivations de ces donateurs non angevins pour la bibliothèque d'Angers sont évidemment diverses. L'achat d'un ou de quelques livres a servi trois fois d'introduction avant d'obtenir des dons d'une valeur supérieure. Dans le contexte d'un budget de fonctionnement de la bibliothèque alloué aux valorisations et animations nettement plus important que le budget d'achat de livres rares ou précieux en investissement, la promesse en contrepartie d'une exposition ou d'une publication est souvent décisive et plus facile à mettre en œuvre. Cependant, le calendrier se charge et la pratique touche à ses limites. Il est également indispensable dans ce contexte

16. ARNAUD J.-P., « Atila en figure libre? », *ARTOTHÈQUE D'ANGERS, Revue aller-retour*, n° 1, nov. 2014, p. 73-74.

17. Donation saluée par une exposition de trois mois en 2014 puis par la publication d'un catalogue raisonné des livres gravés ou peints du poète dans GAUTHER Marc-Édouard, *Jean-Pierre Geay poète de la lumière et de l'éphémère. Livres peints et gravés. Relieurs d'art*, introd. Daniel LEUWERS, Angers, Ville d'Angers, 2016.

de sensibiliser ces intermédiaires et les donateurs les plus généreux à notre politique documentaire, à la logique de complémentarité des fonds s'ils ont déjà fait des dons à d'autres établissements de façon à refuser certaines propositions et à orienter le donateur vers le choix d'autres pièces plus originales. Ainsi en a-t-il été avec Jean-Pierre Geay, désireux de nous offrir, outre ses œuvres et archives (correspondance, brouillons et maquettes), une part des reliures d'art réalisées sur ses œuvres et une part de ses collections d'œuvres graphiques et de livres d'artistes tout en en gardant une bien légitime partie pour son usage personnel et ultérieurement sans doute pour la vente. Dans un souci de complémentarité avec son œuvre propre mais aussi avec le reste de la carte documentaire publique¹⁸, il a ainsi donné par exemple plus d'une centaine des titres – presque l'intégralité du catalogue – des éditions d'art de La Balance de 1983 à 1997 de façon à les rassembler en un ensemble signalé dans nulle autre bibliothèque publique. De la même façon, Julius Baltazar donateur déjà important de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et de la BnF constitue sa collection angevine en complémentarité de ses dons antérieurs en évitant les redondances. Pour l'y aider, la bibliothèque municipale a établi avec lui une véritable cartographie bibliographique de ses livres d'artistes et placards poétiques manuscrits. Enfin, autant par marque de reconnaissance que pour leur faire comprendre courtoisement que nos missions ne peuvent se limiter à ces donations aussi généreuses soient-elles, il importe de sensibiliser les collectionneurs et donateurs à la richesse et à la diversité de nos autres collections et projets.

Ponctuellement, un autre legs récent fait à la bibliothèque montre que les acquisitions non onéreuses peuvent être l'occasion d'élargir le choix des acquisitions patrimoniales à un cercle plus large que celui des conservateurs de la bibliothèque et d'infléchir le périmètre thématique des acquisitions. En 2012, Jacques Mallet, archéologue et enseignant d'histoire de l'art du Moyen Âge à l'université d'Angers a légué à la Ville d'Angers 20 mètres linéaires de ses archives de travail ainsi que les 250 mètres linéaires de sa bibliothèque de travail constituée d'ouvrages et de revues érudits, souvent en langue étrangère. Le légataire ne précisait pas l'institution de conservation qu'il souhaitait. Le choix d'accepter le legs et de tout confier à la bibliothèque municipale s'est fait en concertation avec les conservateurs du musée et l'archéologue municipal.

18. Pour ces donations d'œuvres, sources et documents non ancrés sur l'Anjou et le fonds local, la bibliothèque municipale recherche l'originalité et, dans une certaine mesure, l'unicité de l'ensemble de façon à ne pas doubler des collections publiques déjà existantes et disponibles dans d'autres collections publiques, soit à l'échelle du grand Ouest de la France soit sur l'ensemble du pays.



On constate ainsi qu'une acquisition patrimoniale non onéreuse reste rarement sans suite. L'acceptation d'un don ou d'un legs ne peut être considérée comme une opération isolée et ponctuelle. Elle est pleinement intégrée dans la politique documentaire patrimoniale. À côté du souci traditionnel des testateurs ou des donateurs, qu'on pourrait qualifier d'autobiographique ou de mémoriel, consistant, avant tout, à laisser une trace contrôlée d'eux-mêmes, de leurs activités, de leurs œuvres, de leurs collections ou d'un événement important de leur vie, il ne faut pas négliger le souci chez certains d'entre eux d'encourager la bibliothèque à développer dans ses collections de nouveaux types de documents ou de nouveaux thèmes échappant parfois à l'ancrage local que revêtent ordinairement les politiques d'acquisitions patrimoniales des bibliothèques en régions. Il y a en effet une aspiration chez certains donateurs à se faire de véritables partenaires et acteurs de l'enrichissement des collections patrimoniales de la bibliothèque municipale dans l'espoir de contribuer en partie à son orientation. L'insertion d'acquisitions non onéreuses dans les collections est souvent source de réorientation à plus ou moins long terme de la politique documentaire ou de la politique de valorisation. Les dons et legs sont un véritable facteur de développement du service : ils permettent d'élargir sa construction au-delà du cercle même des professionnels des bibliothèques en constituant un conseil ou comité informel d'acquisitions patrimoniales, à géométrie variable, limité à certains thèmes précis mais susceptible d'élargir l'horizon de ces acquisitions au-delà du traditionnel ancrage local.

ANNEXE 2 : LES MANUSCRITS LITTÉRAIRES DE LA BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE D'ANGERS, MARC-ÉDOUARD GAUTIER (2018)

1

Les manuscrits littéraires de la bibliothèque municipale d'Angers

Marc-Édouard Gautier

05/10/2018

Les collections patrimoniales de la bibliothèque municipale d'Angers sont plus connues pour la richesse des manuscrits médiévaux ou du fonds David d'Angers que pour leurs sources d'histoire littéraire. Celles-ci pourtant sont nombreuses et parfois prestigieuses.

Une longue tradition de collection de manuscrits littéraires :

Le fondateur

À l'origine des collections d'archives littéraires modernes et contemporaines de la bibliothèque municipale d'Angers se trouve l'action de son second conservateur François Grille. Né à Angers en 1782, mort en 1853, il s'est d'abord illustré par une longue carrière à la division des Beaux-Arts au ministère de l'Intérieur, de 1807 à 1829. Il en gravit les échelons : chef de bureau dès 1812, par deux fois chef adjoint et chef de division au gré des changements de ministre. Destitué à l'automne 1829 de ses fonctions de chef de division à l'arrivée du ministre La Bourdonnaye, il tente un retour en juillet 1830 jusqu'à la réorganisation du ministère par Guizot qui l'écarte définitivement. Après plusieurs échecs à la députation, il devient conservateur de la Bibliothèque municipale d'Angers de 1838 à 1848.

La majeure partie des projets artistiques et littéraires du gouvernement de la fin de l'Empire et de la Restauration sont donc passés entre ses mains. Selon la mode de l'époque et en profitant assez largement de ses fonctions, François Grille a constitué une importante collection d'autographes de près de 1500 signatures où se mêlent sa propre correspondance passive et des lettres acquises ou offertes de personnalités du XVIII^e siècle, comme Madame de Maintenon ou Pierre Poivre¹. La très grande majorité porte cependant sur des personnalités du monde politique, artistique, littéraire ou académique de la première moitié du XIX^e siècle. L'inventaire sommaire de cette collection, établi dès 1863 est aujourd'hui disponible sur Internet. Plusieurs de ces lettres ont été publiées et présentent un réel intérêt pour l'histoire littéraire comme la protestation de Victor Hugo adressée au ministre de l'Intérieur le 6 novembre 1829 pour contester quatre censures de son texte d'*Hernani*². François Grille propose d'offrir cette collection à la Ville d'Angers dès le 25 juin 1844 dans une lettre adressée au maire.

Parallèlement, il cherche à enrichir cette collection de brouillons d'écrivains contemporains en sollicitant d'anciens amis éditeurs, imprimeurs, directeurs de théâtre ou censeurs. Témoinnant d'un souci précoce de conservation de ce type de documents, François Grille lance ses amis avec plus ou moins de succès à la recherche de manuscrits autographes. L'échec est patent concernant Chateaubriand. Malgré la complaisance et les promesses de l'éditeur Victor Pavie, le manuscrit de *Gaspard de la Nuit* lui échappe en 1841 ou 1842, sans

¹ Angers, Bibl. mun., Rés. mss. 611-634.

² Angers, Bibl. mun., Rés. ms. 623. Cette lettre a été découverte dans la collection Grille par son successeur Marc Saché qui en a donné la première édition dans « *Hernani* et la censure. Une lettre inédite de Victor Hugo », dans *La Province d'Anjou*, 1935, p. 38-41.

doute à la suite d'une intervention de David d'Angers³. En revanche, plusieurs belles réponses lui parviennent au sujet de Lamartine. Daresté, cousin de ce dernier, envoie en février 1842 un feuillet autographe de la récente strophe *Les oiseaux* (39^e pièce des *Méditations poétiques*). Quelques semaines plus tard, tout conservateur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève qu'il est, Aimé Martin lui envoie le manuscrit du discours pour l'abolition de l'esclavage prononcé par Lamartine à la chambre des députés le 10 mars 1842 (ms. 443). Enfin, le 22 décembre 1843, l'éditeur Charles Gosselin, dont l'épouse Rose Mame est angevine, offre à François Grille pour la bibliothèque municipale le manuscrit autographe complet avant impression des *Harmonies poétiques* (ms. 565). Époux de la veuve de Bernardin de Saint-Pierre, son vieil ami Aimé Martin lui obtient également deux ou trois états manuscrits abondamment amendés de la longue préface de la quatrième édition de *Paul et Virginie* par Bernardin de Saint-Pierre⁴, l'édition de luxe donnée par Pierre Didot en 1806, illustrée pour la première fois par les peintres Lafitte, Girodet, Gérard, Moreau le jeune, Prudhon et Isabey (ms. 606).

Force est de constater cependant qu'hormis ces pièces prestigieuses, nombre d'autres autographes alors obtenus paraissent plus secondaires. Ainsi, plusieurs manuscrits de poésies, souvent de circonstance de l'éditeur Auguste Mame ou de l'historien saumurois Félix Bodin (ms. 558-562) font leur entrée du temps de François Grille. Grille parvient toutefois à rassembler un autre ensemble significatif. Il fait relier en vingt-cinq recueils pas moins de cent quarante brouillons et manuscrits autographes de comédies, vaudevilles, tragédies ou opéras créés, dans l'immense majorité, à Paris à la fin des années 1830 ou au tout début des années 1840⁵. Quelques pièces éparses témoignent de créations plus anciennes comme ce *Siège de Corinthe*, adapté en 1827 de l'œuvre de Byron par le comte de Quatrebarbes, ou ce petit vaudeville du *Rêve d'un vieux soldat* joué à Bordeaux en 1807 lors de la paix de Tilsitt⁶, mais presque toutes les autres pièces se concentrent sur un lustre à peine. La plupart des auteurs sont aujourd'hui oubliés : Auguste Anicet-Bourgeois, Vanderbruck, Paul Foucher (beau-frère de Victor Hugo), Ferdinand Laloue, Charles Lafont, Théophile Marion Dumersan, Tournemine, Lockroy, Eugène Devaux sont quelques-uns des auteurs qui reviennent le plus souvent. On trouve cependant un brouillon de *Jarvis ou le marchand de Londres* d'Alexandre Dumas, dont le texte abondamment corrigé diffère notablement du livret publié en 1840⁷. Plusieurs de ces manuscrits n'ont jamais été publiés. Abondamment biffés, enrichis d'ajouts marginaux ou interlinéaires, de didascalies tardives ou de reprises du séquençage des scènes, ces brouillons témoignent de la genèse de ces œuvres ou de leur adaptation pour la mise en scène. L'ensemble est révélateur d'une certaine vie culturelle, d'une diffusion d'idées nouvelles, comme cette pièce de Charles Lafont portant sur l'esclavage et les unions métisses intitulée *Le tremblement de terre de la Martinique*⁸. Trois pièces seulement semblent avoir été étudiées ces dernières

³ Une lettre de Victor Pavie à François Grille (Angers, Bibl. mun., Rés. ms. 628) évoque ce don : « Vous avez dû recevoir, mon cher M. Grille, bien trop tard il est vrai pour l'honneur de mon petit cadets, le manuscrit de *Gaspard* tenu à part et en réserve, du jour où il en avait été question entre nous ». De quel manuscrit peut-il s'agir ? S'agit-il seulement de la copie faite par l'épouse de David d'Angers ? Est-ce à ce don que fait allusion David dans sa lettre à Victor Pavie du 2 janvier 1842 (cf. *Aloysius Bertrand, Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenburg, Paris, 2000, p. 955) « ne les laisse pas entrer dans le greffe de M. Grille, car c'est l'antre de Trophonius » ?

⁴ Angers, Bibl. mun., Rés. mss. 565 et 606.

⁵ Angers, Bibl. mun., Rés. mss. 578-605.

⁶ Angers, Bibl. mun., Rés. mss. 586 et 587.

⁷ Angers, Bibl. mun., Rés. ms. 593. Hélène Leicher, *Jarvis de Charles Lafont et d'Alexandre Dumas, mémoire de master 2 de l'université d'Angers sous la direction d'Anna-Simone Dufief*, Angers, 2010, 185 p.

⁸ Angers, Bibl. mun., Rés. ms. 596. Édition critique par Barbara Cooper, professeur de littérature française à l'Université du New Hampshire (États-Unis) aux éditions de L'Harmattan, 2012.

années. Cette collection attend étudiants, chercheurs et éditeurs pour une approche globale ou des études particulières de chaque pièce.

Évolutions du XIX^e siècle jusqu'aux années 1987-1989

Malgré la démission de François Grille en 1848, la tradition de collecte de manuscrits littéraires perdure à la BM d'Angers. En 1851, le pair de France Jean Pons Guillaume Viennet (1777-1868), chef de file à partir de 1830 des anti-romantiques à l'Académie française, cède, pour la BM, à son ami député de Maine-et-Loire et ancien secrétaire d'État, Alexandre Pierre Freslon (1808-1867) le manuscrit de ses fables dans un état antérieur à celui retenu dans l'édition de 1843 (ms. 570). Les imprimeurs angevins Lachèse et Cosnier donnent à la bibliothèque vers 1854 le manuscrit fortement corrigé de l'essai sur la carboneria milanaise *Blanche Milesi* (1790-1849) écrit dès 1854 par l'écrivain breton Emile Souvestre (ms. 1839).

Il serait trop long et fastidieux de citer toutes les autres archives littéraires acquises par la bibliothèque. Citons à la fin du XIX^e siècle l'intérêt littéraire que présente l'important fonds David d'Angers donné par ses enfants à la bibliothèque entre 1889 et 1904, et enrichi depuis par de nombreux et réguliers achats. Parmi la collection de plus de 1300 lettres, nombreuses sont celles signées par d'importants écrivains, souvent éditées dans leurs œuvres complètes ou correspondances. Parmi les essais manuscrits que l'artiste écrivait pour ses amis, parfois pour la presse, se trouvent le magnifique récit de la mort d'Aloysius Bertrand et le plus important ensemble de dessins que le poète avait prévu pour accompagner son *Gaspard de la nuit*. On trouve également un long essai sur le poète ouvrier de Rouen Théodore Lebreton. Une liasse entière rassemble les poèmes écrits en l'honneur du statuaire par plus d'une vingtaine d'auteurs comme Evariste Boulay-Paty, Marceline Desbordes-Valmore (Rouen, mai 1833), Sainte-Beuve. Surgit également à nos yeux le manuscrit autographe du *Rire de Mirabeau*, ce poème de Cordellier-Delanoue salué par Goethe à qui « il sembl[ait] que Méphistophélès ait préparé l'encre dont s'est servi ce poète⁹ ». J'ai pu également retrouver en 2011 dans cette collection le manuscrit original réputé inconnu du beau poème de Vigny, *À vous qui soufflez une âme* (ms. 2171).

Tout en restant fidèle aux axes définis par de François Grille privilégiant poésie et théâtre, une inflexion nette est prise en faveur exclusive des auteurs locaux, parfois patoisans, autant sans doute par adhésion que par la force des choses et par la limite des réseaux de collecte au début du XX^e siècle :

- Ce sont d'abord les dons ou legs très intéressants des éditions très annotées par leurs auteurs en vue de secondes éditions jamais parues des trois glossaires et dictionnaires de patois d'Anjou ou des Mauges (par A.-J. Verrier, R. Onillon, Charles Ménière et Henry Cormeau). Chacun avait préparé une seconde édition qui ne put voir le jour et dont les archives ont été données à la bibliothèque.

⁹ Original dans le ms. 1873, liasse *Vers adressés à David d'Angers*. Citation de Goethe donnée par Johann Peter Eckermann, *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie*, traduites par Émile Deleroot, Paris : Charpentier, t. 2, 1863, p. 225.

- Ce sont aussi les achats, dons ou legs d'une petite vingtaine de recueils manuscrits de poètes angevins présentant quelques biffures et corrections à partir de 1904¹⁰.
- Quelques fortes liasses de manuscrits de chansons populaires de la fin du XIX^e et première moitié du XX^e siècle¹¹.
- Dons ou achats à partir de 1915 de 17 manuscrits annotés ou corrigés de pièces de théâtre jouées ou créées à Angers fin XIX^e ou début XX^e siècle¹², enrichi en 1987-1988 du don fait par René Rabault, l'un des fondateurs du Festival d'Anjou des archives de ses pièces de théâtre, chroniques et contes (brouillons, correspondance, notes de mise en scène)¹³.

Les romanciers depuis les années 1980

Ce n'est qu'à partir des années 1980 que la Ville a cherché à toucher des romanciers. Quoique isolées, deux belles acquisitions témoignent des approches de la Ville d'Angers auprès d'Hervé Bazin pour créer un fonds de son œuvre dès les années 1980. Le projet échoua et fut heureusement repris une décennie plus tard par la BU, mais il laisse à la bibliothèque municipale deux belles pièces. D'abord une longue lettre de Mauriac à Hervé Bazin sur le portrait de son oncle René Bazin et sur sa lecture de *Vipère au poing*, assorti du manuscrit corrigé du texte sur René Bazin que Mauriac avait publié dans l'ouvrage *Les Quarante* en 1931.

Surtout demeure le très bel achat du manuscrit de *La Tête contre les murs*, roman d'Hervé Bazin, (août 1948-février 1949). Il s'agit du brouillon dactylographié avec des corrections manuscrites surabondantes de l'auteur, couvertes de paperolles, suivies en fin de volume des notes de lectures et conseils critiques du poète Robert Beaussieux sur trois chapitres du roman. Ces propositions de retouches de Beaussieux sont elles-mêmes reprises par des contre-notes d'Hervé Bazin approuvant ou refusant les suggestions de son ami (ms. 2109). Quelques autres manuscrits de romanciers angevins ont été acquis, comme les derniers états manuscrits de *Poucette* d'Alfred Machard (Rés. FB 284) en 1993 ou les œuvres de Louis de Blois, dit d'Avesnes, *L'île heureuse* et le *Journal de bord d'un aspirant* en 2016-2017, acquises au milieu de plusieurs archives et témoignages de la bibliothèque de cet ancien sénateur de Maine-et-Loire.

Des inflexions récentes inspirées par la valorisation et la recherche :

Autour de la bibliophilie contemporaine : le livre d'artiste manuscrit, sources, prétextes et correspondances

Malgré la qualité de certaines de ces pièces acquises depuis plus d'un siècle et demi, malgré leur prestige ou leur intérêt indéniable pour la génétique des textes, la politique de collecte est

¹⁰ Achat en 1904 des recueils manuscrits de poèmes écrit entre 1794 et 1822 par Jean-Jacques Le Roux, ancien doyen de la faculté de médecine d'Angers ; don en 1925 du recueil de poésies de Paul Droaet (1844-1923) (ms. 2012) ; dons puis legs des poèmes d'Auguste Pinget (mss. 2015-2016, 2022-2030, 2075) ; complété en 2011 par l'achat du manuscrit des *Contes d'un temps-fut et d'à-présent*, d' Eugène Thibaudou (1872-1948) (mss. 2261-2263).

¹¹ Angers, bibl. mun., mss. 2074, 2076, 2077, 2082.

¹² *Un jour de Watteau* par Berjole (ms. 1988) ; 13 pièces écrites par Charles Forquet de Dorne (1830-1919), ancien 1^{er} président de la cour d'appel d'Angers puis conseiller honoraire à la Cour de cassation (mss. 1995-2007) ; deux drames sur Jeanne d'Arc écrits par Julien Dallièrre, ancien bibliothécaire de la Sorbonne sous le Second Empire devenu professeur au lycée d'Angers dont le principal titre de gloire fut d'avoir été joué en 1848 devant le prince-président (mss. 2009-2010) ; brouillon d'un drame de Lionel Bonnemère (1843-1905) (ms. 2038).

¹³ Fonds René Rabault classé et inventorié par Océane Valencia en 2011 dans le cadre de son master 1 *Histoire et médiation des Archives* à l'Université d'Angers (Angers, bibl. mun., mss. 2375-2387).

resté longtemps centrée sur la notion d'autographe. Dans sa correspondance, François Grille est assurément dans cet esprit. Il parle de reliques au sujet de ces manuscrits, de chasse quand il est question de la bibliothèque ou de la reliure qui les abrite. Nul souci par exemple d'acquérir les livrets imprimés des pièces de théâtre dont il collecte des brouillons pour connaître l'état final de l'œuvre. Les manuscrits acquis par François Grille présentent dans leurs majorités d'importants remaniements des textes. En revanche, nombre des recueils de poèmes ou de manuscrits théâtraux rassemblés par ses successeurs ne sont entourés d'aucune archive ou publication ; beaucoup présentent un état du texte presque définitif avec assez peu de corrections, peu stimulantes pour une étude de génétique. Beaucoup restent des pièces isolées difficiles à étudier ou à mettre en valeur.

A ce titre, par-delà les masses importantes des fonds David d'Angers et Pavie dont la dimension principale et première n'est pas littéraire, le fonds René Rabault fait figure de première exception en 1987/88. Il est bientôt suivi par une petite partie des archives de l'éditeur littéraire et relieur angevin André Bruel en 1993 puis par la dation Steuer qui place en 2002 à Angers, non loin des dessins de *Gaspard de la Nuit*, plus du tiers de toutes les archives connues, privées ou publiques, relatives à la genèse, à l'édition et à la première réception de cette œuvre.

Cette inflexion est désormais pleinement intégrée, notamment depuis la décision prise en 2008-2009 à la demande de Monique Ramognino, adjointe à la culture de la Ville d'Angers et de plusieurs collectionneurs ou artistes angevins, de développer significativement les collections de bibliophilie contemporaine et de livres d'artiste de la bibliothèque.

Les fonds des artistes Bernard Alligand, John Franklin Koenig, Gérard Eppelé, Julius Baltazar ainsi que ceux de poètes ayant travaillé avec de nombreux peintres, graveurs ou plasticiens, comme Jean-Pierre Geay, Antoine Emaz, et d'autres en cours de discussion intègrent tous une forte dimension de contextualisation des œuvres. Brouillons des textes en plusieurs états (jusqu'à six ou huit états parfois), maquettes préparatoires des livres d'artiste, maquette des reliures, correspondance entre écrivains, artistes, éditeurs, imprimeurs, typographes permettent de rassembler toutes les pièces qui éclairent la genèse de l'œuvre, autant celle du texte que de son édition accompagnée par les artistes. Même la genèse de la composition de la page ou celle du choix de la typographie peuvent être prises en compte dans la fidélité aux leçons de Mallarmé. Certains exemplaires imprimés présentent les traces de relectures par le poète en vue d'une éventuelle réédition en recueil (exemple d'Emaz).

Un poète comme Jean-Pierre Geay prévoyait dans un premier temps de ne donner que les livres d'artistes imprimés réalisés sur ses poèmes. Ce n'aurait été là que rassembler des livres dont un autre exemplaire au moins se trouvait déjà dans différentes grandes bibliothèques parisiennes (BnF, Doucet, INHA, BHVP). Comprenant peu à peu le mode de travail de cet écrivain, je l'ai convaincu de constituer des ensembles permettant de retracer et de comprendre tout le processus éditorial de son œuvre, qu'il édite d'abord sous forme de manuscrit peint à trois ou quatre exemplaires, puis de livres d'artiste imprimés et dont il fait finalement réaliser un livre relié adjoignant un exemplaire imprimé et une copie définitive manuscrite illustrée, chaque étape pouvant présenter des variantes de texte ou d'illustration importantes. Sa donation est passée ainsi d'un projet initial de 2 m linéaire à un fonds de 11 m qui a pu être mis en valeur par deux expositions, un film, un important catalogue imprimé et un colloque en cours de publication.

De la même façon, alors que les premiers développements de la collection de livres d'artiste de la bibliothèque dans les années 1980 n'intégraient que des livres imprimés, s'attacher désormais dans une large part à l'édition manuscrite, plus confidentielle, sous forme de livres ou de placards manuscrits permet de collecter des poèmes quasi inédits encore jamais imprimés ou dans un état nouveau, corrigé. C'est le cas par exemple pour les poèmes de Kenneth White manuscrits sur les papiers de Dominique Rousseau ou de la collection de plus de 80 placards manuscrits offerte par Julius Baltazar.

La correspondance littéraire ou éditoriale des écrivains et artistes est également prise en compte : en marge de ses livres à proprement parler et notamment de ceux écrits sur des textes de Fernando Arrabal, le peintre Julius Baltazar a fait don à la bibliothèque de toute sa correspondance avec Fernando Arrabal dont une large part a été publiée chez Rougerie en 1994 avec préface de Michel Déon et postface de Milan Kundera. Depuis celles avec le poète Lionel Ray et avec son éditeur américain Joshua Watsky sont venues enrichir le fonds.

Même lorsque la bibliothèque ne peut constituer de véritables fonds et quand elle se contente de créer des collections, ainsi qu'elle l'a fait en 2012-2013 avec Bertrand Dorny et Anne Walker, elle cherche désormais à obtenir systématiquement des pièces annexes éclairant la genèse de l'œuvre. Les manuscrits de *Chirurgie esthétique* de Michel Deguy et Dorny¹⁴, ou de *Manuscrite* de Michel Butor sont ainsi accompagnés de sources éclairant la genèse de l'œuvre. Depuis deux ans, Cécile Meynard fait travailler ses étudiants de master sur la génétique du délicieux *Manuscrite* de Michel Butor à partir de l'exemplaire d'Angers¹⁵.

Comme pour ancrer dans le temps ces fonds de livres de dialogue entre écrivains et artiste, la BM a pu acquérir entre octobre 2014 et février 2015 plusieurs archives préparatoires de la pièce de théâtre inédite de Jean de La Varenne, *Au clair de la lune* écrite pour le centenaire de la maison Cointreau en 1949 et dont le peintre angevin devait préparer les décors et illustrer le livret¹⁶. Plus en amont dans le temps, la bibliothèque a pu préempter en mai 2018, treize grands placards poétiques peints réalisés par le poète nantais Emile Boissier et le peintre angevin Alexis Méroclack-Jeanneau en 1899¹⁷. En attirant l'attention sur la personnalité d'Émile Boissier, cet achat a permis de retrouver certains autres de ses textes inédits ou rares écrits pour le compositeur et organiste angevin Jean Huré, conservés à la BM parmi les partitions manuscrites de ce musicien depuis 1967¹⁸.

Le déploiement de ces fonds nouveaux est l'occasion de nombreuses valorisations, expositions, publications, numérisations, mises en ligne parfois, études universitaires, colloque parfois. La croissance très rapide de cet ensemble (300 livres d'artistes en 2007 contre près de 2000 aujourd'hui, sans compter les archives les accompagnant) devient un défi. Encore très largement centré sur les seuls moyens humains et budgétaires du service patrimonial de la BM, le calendrier des valorisations s'allonge tandis que les sollicitations de poètes ou artistes se multiplient. Il est certain que cette politique ne pourra se prolonger durablement sans redéploiement des moyens et des partenariats. Un défi qui n'est pas sans poser de questions mais qui ne peut qu'inciter à se réjouir d'un projet comme celui d'ArchiTextes.

¹⁴ Ms. 2331

¹⁵ Ms. 2332

¹⁶ Ms. 2374 et ms. 2388.

¹⁷ Mss. 2914-2926.

¹⁸ Mss. 2218 (11, 16, 17), 2222 (1).

BIBLIOGRAPHIE

Les sites des institutions et de bibliothèques

Les institutions

cneai [Internet]. [cité 15 avr 2020]. Disponible sur: <http://www.cneai.com/>

ADRA [Internet]. CIPAC: Fédération des professionnels de l'art contemporain. [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <http://www.cipac.net/federation/associations-membres-du-cipac/association-de-developpement-et-de-recherche-sur-les.html>

Le centre des livres d'artistes (CDLA) [Internet]. [cité 11 mars 2020]. Disponible sur: <https://cdla.info/>

Missions | Cnap [Internet]. [cité 30 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.cnap.fr/missions>

Dépôts du FNAC | Cnap [Internet]. [cité 30 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.cnap.fr/depots-du-fnac>

Qu'est-ce qu'un Frac? [Internet]. Platform. [cité 30 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.frac-platform.com/fr/les-frac>

Accueillir un module du Frac dans mon établissement [Internet]. Frac des Pays de la Loire. [cité 16 avr 2020]. Disponible sur: <http://fracdespaysdelaloire.com/fr/les-publics/enseignants/animer-ma-classe/accueillir-un-module-du-frac-dans-mon-etablissement>

Culture ; Délégation aux arts plastiques ; Département soutien à la création et à la diffusion ; Bureau fonds d'incitation à la création, expositions (1991-1992) [Internet]. [cité 30 avr 2020]. Disponible sur: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdf/IR.action?irId=FRAN_IR_009660

Ministère de la Culture et de la Communication. *Délégation aux arts plastiques*. [Internet]. OpenEdition. [cité 9 avr 2020]. Disponible sur: <https://gtc.hypotheses.org/3119>

Les collections d'estampes [Internet]. Bibliothèque nationale de France (BnF). [cité 30 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.bnf.fr/fr/les-collections-destampes>

Woimant F, Miessner M-C, Le Rider G. *L'Estampe aujourd'hui : 1973-1978, cinq années d'enrichissements du Département des estampes et de la photographie*: [exposition, Paris], Bibliothèque nationale, [15 novembre 1978-janvier 1979]. Paris: Bibliothèque nationale; 1978.

Centre Pompidou [Internet]. [cité 9 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.centrepompidou.fr/fr>

Bibliothèque Kandinsky [Internet]. [cité 9 avr 2020]. Disponible sur: <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=INCIPIO#>

La base Volart

Marie Chamonard. *La Réserve des livres rares de la BnF et les livres illustres modernes et contemporains : le projet VOLART*. 2000;38.

Guichet du Savoir. Base Volart [Internet]. 2007 [cité 23 mars 2020]. Disponible sur: <http://www.guichetdusavoir.org/viewtopic.php?f=2&t=22864&p=42175&hilit=bonjour&sid=ee98c6d7e7d6901da2ca8c0c5cf9f9d0>

Les associations et organisations

Livres d'artistes et artistiques [Internet]. Les Trois Ourses. [cité 11 mars 2020]. Disponible sur: <https://lestroisourses.com/>

L'association Bob Calle [Internet]. Prix Bob Calle du livre d'artiste. [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <https://www.prixdulivredartiste.com/>

Association PAGES [Internet]. [cité 10 mars 2020]. Disponible sur: <http://www.salon-pages.paris/>



Les définitions et les origines du livre d'artistes

Les définitions

Livres illustrés et livres d'artistes [Internet]. Bibliothèque nationale de France (BnF). [cité 25 févr 2020]. Disponible sur: <https://www.bnf.fr/fr/livres-illustres-et-livres-dartistes>

Livre d'artiste [Internet]. ENSSIB. 2012 [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <https://www.enssib.fr/le-dictionnaire/livre-dartiste>

Livres d'artistes [Internet]. Centre Georges Pompidou. 1985. Disponible sur: <https://www.centrepompidou.fr/media/document/28/ea/28eaec767b7bcc93231147af9501f18e/normal.pdf>

Livres d'artistes [Internet]. Bibliothèque municipale de Lyon. [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <https://www.bm-lyon.fr/collections-patrimoniales-et-specialisees/explorer-les-collections/article/livres-d-artistes>

Qu'est-ce qu'un livre d'artistes ? [Internet]. Médiathèque Maupassant (Bezons). [cité 10 mars 2020]. Disponible sur: <https://mediatheque.ville-bezons.fr/?Qu-est-ce-qu-un-livre-d-artistes>

Isabelle Jameson. *Histoire du livre d'artiste*. 2005;9(1):13.

Élise Lassonde. *Livres d'artistes : le livre comme espace de création* [Internet]. Carnet de la Bibliothèque nationale. 2018 [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <http://blogues.banq.qc.ca/carnetbibliothequenationale/2018/07/05/livres-dartistes-le-livre-comme-espace-de-creation/>

Le livre d'artiste, un objet d'art [Internet]. Almanart. [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <https://www.almanart.org/le-livre-d-artiste-un-objet-d-art.html>

L'actualité du livre d'artistes en bibliothèque

Nicole Picot. *Actualité du livre d'artiste* [Internet]. 2005 [cité 21 avr 2020]. Disponible sur: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2005-05-0082-012>

Didier Mathieu. *Livres d'artistes*. BBF. 2000;(6):5.

Luc Brévar. *Le livre d'artistes dans les marges*. BBF. 2015;9.

Martine Poulain. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980* [Internet]. 1998 [cité 24 févr 2020]. Disponible sur: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1998-03-0092-008>

Dominique Mazel. *Le Livre et l'artiste* [Internet]. 2007 [cité 24 févr 2020]. Disponible sur: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-05-0109-015>

Jérôme Dupeyrat. *Lendroit éditions - L'édition d'artiste?* [Internet]. [cité 9 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.lendroit.org/ressources/ledition-dartiste>

Harold Rosenberg, Christian Bounay. *La dé-définition de l'art*. Nîmes: Chambon; 1992. 262 p.

Emmanuel Hermange. *Anne Moeglin-Delcroix, esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, 395 p. [cité 4 avr 2020];(5). Disponible sur: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/175>

Mare Alexandre. *Petite géographie du livre d'artiste* [Internet]. artpress. 2012 [cité 21 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.artpress.com/2012/08/27/petite-geographie-du-livre-dartiste/>



Les sources générales et ouvrages de références

Anne Moeglin-Delcroix. *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. Nouv. éd. rev. et augm. Paris: Mot et le reste : Bibliothèque nationale de France; 2011. 443 p.

Anne Moeglin-Delcroix. *Sur le livre d'artiste: articles et écrits de circonstance, 1981-2005*. Marseille: Mot et le reste; 2006. 588 p. (Formes).

Anne Moeglin-Delcroix. *Conférence* [Internet]. 2012 [cité 10 mars 2020]. Disponible sur: http://video.bm-lyon.fr/mp3/04_05_12_moeglin.mp3

Leszek Brogowski. *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Chatou: les Éd. de la Transparence; 2010.

Yves Klein : *Yves Peintures* [Internet]. [cité 4 avr 2020]. Disponible sur: <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/679/yves-peintures-yves-paintings/>



La place de l'art en bibliothèque

L'art en bibliothèque

Nicole Picot, Claire Barbillon, éditeurs. *Arts en bibliothèques*. Paris: Cercle de la Librairie; 2003. 270 p. (Collection Bibliothèques)

Céline Meyer. *L'art en bibliothèque publique*. ENSSIB. 2009;113.

Céline Meyer. *L'art contemporain a-t-il sa place en bibliothèque publique ?* BBF. 2010;(3):4.

Bertrand Calenge. *Bibliothèques et art contemporain* [Internet]. BBF. 2001 [cité 6 mars 2020]. Disponible sur: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-05-0109-002>

Exposer le livre d'artistes

Jérôme Bessière, Emmanuèle Payen, Bruno Racine, éditeurs. *Exposer la littérature*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie; 2015. 250 p. (Collection bibliothèques).

Jérôme Dupeyrat. *L'exposition des livres d'artistes, ou son impossibilité* [Internet]. exPosition. 2016 [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles/dupeyrat-exposition-livres-artistes-ou-son-impossibilite/%20>

Jérôme Dupeyrat. *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives* [Internet]. Université Rennes 2; 2012 [cité 4 avr 2020]. Disponible sur: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00772314>

Jérôme Dupeyrat. *Livres d'artistes* [Internet]. jrmdprt. [cité 11 mars 2020]. Disponible sur: <http://jrmdprt.net/tag/livres-dartistes/>

Éditions Incertain Sens [Internet]. Éditions Incertain Sens. [cité 11 mars 2020]. Disponible sur: <https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/index.htm>

Jean Davallon. *L'exposition: un fonctionnement médiatique* [Internet]. 2003. Disponible sur: http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23275/2003_09_27.pdf?sequence=1&isAllowed=y

« Ceci est un livre ! » *Editions Take5* [Internet]. 2014. Disponible sur: <https://madparis.fr/IMG/pdf/290-journal-expo-Ceci-est-un-livre.pdf>

aperto > isbn [Internet]. ericwatier.info. [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <http://www.ericwatier.info/expositions/isbn/>

Les livres d'artistes en musées

Christian Gay. *Leur dada? Les livres d'artistes!* [Internet]. Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Étienne Métropole. [cité 24 févr 2020]. Disponible sur: <https://mamc.saint-etienne.fr/fr/blog/ensemble/leur-dada-les-livres-dartistes>

Les livres d'artistes de la Bibliothèque du MAD [Internet]. MAD Paris. [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <https://madparis.fr/francais/bibliotheque/actualites-583/expositions-terminees/presentation-1610>

Les ateliers

Emilie Dorleans. *Nous avons mis à l'honneur les livres pop-up - Médiathèque de Seine-et-Marne*. 2017;11.

Les livres d'artiste pour la jeunesse, tout un art! [Internet]. Médiathèque de Seine-et-Marne. [cité 24 févr 2020]. Disponible sur: <http://mediatheque.seine-et-marne.fr/livres-d-artistes>

L'Atelier [Internet]. Médiathèque de Seine-et-Marne. [cité 8 avr 2020]. Disponible sur: <http://mediatheque.seine-et-marne.fr/l-atelier-module-livres-d-artistes>

Isabelle Guillaume. *Des livres d'artistes pour la jeunesse*. 2015;(1089):1.

Luc Maumet. *Atelier découverte livres tactiles et d'artistes pour adultes* [Internet]. Accessibib ABF. 2019 [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <https://accessibibabf.wordpress.com/2019/01/17/atelier-decouverte-livres-tactiles-et-dartistes-pour-adultes/>



Les artothèques

Sites officiels

Association ADRA. *Le site des artothèques* [Internet]. Les artothèques. [cité 4 mars 2020]. Disponible sur: <https://www.lesartotheques.com/>

La charte des artothèques. Association ADRA. 2008;2.

Les mémoires

Christelle Petit. *Les artothèques en Rhône-Alpes: enjeux du type d'implantation*. 2010;115.

Mathilde Serra. *L'artothèque, l'artiste et l'art contemporain*. 2009;88.

Annie Chevretil Desbiolles. *L'artothèque comme média*. 2016;89.

Caroline Coll-Seror. *Artothèques: le goût des autres*. :138.

Autres documents

Christelle Petit. *Une artothèque à la bibliothèque: depuis quand et pourquoi faire?* BBF. 2015;12.

Claire Tangy. *Les artothèques: des collections à valeurs d'usage* [Internet]. BBF. 2002 [cité 24 févr 2020]. Disponible sur: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2002-06-0046-006>

Présentation des œuvres de la commande artistique « Quotidien » chez des partenaires des actions emblématiques des artothèques Nouvelle-Aquitaine [Internet]. commandequotidien.wixsite. [cité 16 avr 2020]. Disponible sur: <https://commandequotidien.wixsite.com/quotidien>

Françoise Lonardonni. *Les artothèques: des collections à vocation pédagogique*. 2001;(192).

Des oeuvres d'art à emprunter à la bibliothèque [Internet]. Ouest-France. [cité 16 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.ouest-france.fr/bretagne/riantec-56670/des-oeuvres-d-art-emprunter-la-bibliotheque-6020962>

Découvrir l'art contemporain [Internet]. Médiathèques de Villeurbanne. 2012 [cité 16 avr 2020]. Disponible sur: <https://mediatheques.villeurbanne.fr/2012/08/lart-contemporain-a-la-maison-du-livre-de-limage-et-du-son/>

L'artothèque espaces d'art contemporain – Caen [Internet]. [cité 24 févr 2020]. Disponible sur: <http://artotheque-caen.net/>

Guillaume Pinard. *Dossier pédagogique de l'artothèque de Caen* [Internet]. [cité 16 avr 2020]. Disponible sur: <http://artotheque-caen.net/wp-content/uploads/2020/04/dossier-p%C3%A9dagogique-guillaume-Pinard.pdf>



Les politiques documentaires

Politiques générales

Conseil Supérieur des Bibliothèques. *Charte des bibliothèques* [Internet]. 1991. Disponible sur: <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/1096-charte-des-bibliotheques.pdf>

Jérôme Dupeyrat. « *As cheap and accessible as comic books* » : *l'utopie démocratique du livre d'artiste* [Internet]. f-u-t-u-r-e. 2012 [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: http://f-u-t-u-r-e.org/r/12_Jerome-Dupeyrat_L-Utopie-democratique-du-livre-d-artiste_FR.md

Laurence Anna Dupuis. *Le traitement et la mise en valeur d'un fond de bibliophilie contemporaine dans une bibliothèque publique*. 1992;84.

Gilles Gudin De Vallerin. *La bibliophilie contemporaine: un pôle d'excellence à Montpellier*. BBF. 1997;5.

BIBLIOTHÈQUE(s). Association des bibliothécaires français (ABF). 2003;(10):84.

Livres d'artistes en bibliothèque [Internet]. ENSSIB. 2017 [cité 23 févr 2020]. Disponible sur: <https://www.enssib.fr/services-et-ressources/questions-reponses/livres-dartistes-en-bibliotheque>

Le fonds de livres d'artiste de la Médiathèque départementale [Internet]. Médiathèque départementale d'Ille-et-Vilaine. [cité 16 avr 2020]. Disponible sur: <https://mediatheque.ille-et-vilaine.fr/s-informer/qui-sommes-nous/nos-fonds-et-collections/872-le-fonds-de-livres-d-artiste-de-la-mediatheque-departementale>

Autour du livre d'artiste [Internet]. Médiathèque départementale d'Ille-et-Vilaine. [cité 20 avr 2020]. Disponible sur: <https://mediatheque35.tumblr.com/?og=1>

Sonja Graimprey. *Patrimoine et création: acquisition, signalement et valorisation des livres d'artistes en bibliothèque*. 2012;99.

Claire Castan, Hélène Glaizes, éditeurs. *Organiser des résidences artistiques et littéraires en bibliothèque*. Villeurbanne: Presses de l'Esssib; 2019. 142 p. (La boîte à outils).

Jean-Luc Gautier-Gentès. *Le contrôle de l'Etat sur le patrimoine des bibliothèques: aspects législatifs et réglementaires; essai de présentation critique*. 2. éd. corr., mise à jour et augmentée. Villeurbanne: ENSSIB; 1999. 99 p. (Les dossiers juridiques de l'ENSSIB).

Nicolas Thély. *Labellisation – Le fonds du Cabinet du livre d'artiste vient de recevoir le label « CollEx »* [Internet]. *Pratiques et Théories de l'art contemporain*. [cité 5 mai 2020]. Disponible sur: <https://ptac.hypotheses.org/326>

Catherine Schmitt. *Bibliothèques d'art et art des bibliothèques*. BBF. 1993;8.

Politique patrimoniale

Michel Melot. *Qu'est-ce qu'un objet patrimonial ?* BBF. 2004;(5):6.

Roman Koot. *Livres d'artistes et ephemera en bibliothèque. Perspective Actualité en histoire de l'art*. 2016;(2):167-74.

Les partenariats

Dominique Arot. *Les partenariats des bibliothèques*. Villeurbanne: Presses de l'Enssib; 2002. 367 p.

Martine Blanc-Montmayeur, éditeur. *Le musée et la bibliothèque, vrais parents ou faux amis ?* Paris: Bibliothèque Publique d'Information; 1997. 243 p. (Études et recherche).

Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix, éditeurs. *Livres d'artistes : l'esprit de réseau*. Paris: Presses Universitaires de France; 2008. 159 p. (Nouvelle revue d'esthétique).

Béatrice Pedot, éditeur. *Bibliothèques/lieux d'art contemporain: quels partenariats ?* Paris : Limoges: Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB); Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL); 2001. 143 p.

Direction du Livre et de la Lecture du Gard. *Livres d'artistes* [Internet]. biblio-gard. [cité 16 avr 2020]. Disponible sur: <https://biblio-gard.c3rb.org/lire-ecouter-voir/livres-dartistes>

Les publics

Cécile Dérioz. *Les publics: facteurs d'évolutions? Changements organisationnels dans les musées et les bibliothèques*. 2008;110.

Nathalie Heinich. *L'art contemporain exposé aux rejets : étude de cas*. Nimes : [Arles] : J. Chambon ; Diffusion, Harmonia Mundi; 1998. 215 p.



L'étude de cas

La médiathèque Toussaint et sites en lien

Bibliothèque municipale d'Angers [Internet]. [cité 31 mai 2020]. Disponible sur: <http://bm.angers.fr/accueil/index.html>

Commulysse - Bibliothèque patrimoniale d'Angers [Internet]. [cité 31 mai 2020]. Disponible sur: <https://commulysse.angers.fr/>

L'exposition « Julius Baltazar, un Rimbaud déguisé en cosmonaute »

Exposition Julius Baltazar [Internet]. Bibliothèque municipale d'Angers. [cité 25 févr 2020]. Disponible sur: http://bm.angers.fr/animations/l-agenda/agenda-details/evenement/26-06-2019_09-30/61275-exposition-julius-baltazar/index.html

Julius Baltazar : un Rimbaud déguisé en cosmonaute [Internet]. Commulysse. [cité 8 juin 2020]. Disponible sur: <https://commulysse.angers.fr/Actualite/p70/Julius-Baltazar-un-Rimbaud-deguise-en-cosmonaute>

Emilie Chevalme. *Julius Baltazar : un Rimbaud déguisé en cosmonaute* [Internet]. Mobilis. 2019 [cité 2 mars 2020]. Disponible sur: <https://www.mobilis-paysdelaloire.fr/magazine/actualites/julius-baltazar-rimbaud-deguise-en-cosmonaute>

François Xavier. *Julius Baltazar, calligraphe du futur et peintre du monde* [Internet]. Le Huffington Post. [cité 2 mars 2020]. Disponible sur: https://www.huffingtonpost.fr/francois-xavier/julius-baltazar_b_3458412.html

LivrEsC, Livre espace de création à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : de Mallarmé aux artistes contemporains, en compagnie de Julius Baltazar, « l'Homme papier » [Internet]. Doucet Littéraire, les amis de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet. 2014 [cité 2 mars 2020]. Disponible sur: <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article89>

Les catalogues d'expositions

Marc-Edouard Gautier, Pierre Brunel, Jean-Pierre Arnaud. *Julius Baltazar : un Rimbaud déguisé en cosmonaute*. Angers: Ville d'Angers; 2019.

Marc-Edouard Gautier. *Dorny Walker Butor: fidélités : [catalogue de l'exposition présentée à la bibliothèque municipale d'Angers, du 7 février au 28 mars 2013]*. Angers: Ville d'Angers; 2013.

Marc-Édouard Gautier. *Jean-Pierre Geay, poète de la lumière et de l'éphémère: livres peints et gravés, reliures d'art*. Angers: Ville d'Angers; 2016. 335 p.

Daniel Leuwers. *Le livre pauvre entre l'alpha et l'oméga: une lecture de l'Apocalypse : [exposition, Angers, Médiathèque Toussaint, 14 octobre 2016-14 janvier 2017]*. 2016.

Michel Butor, Mireille Calle-Gruber, Marc-Edouard Gautier, Patricia Corbett, Bernard Alligand, Patricia Erbeling, et al. *Ruines d'avenir*. Arles; Angers: Actes sud ; Ville d'Angers; 2016.

Autre

Entretien avec Marc-Edouard Gautier, directeur adjoint de la médiathèque Toussaint d'Angers, réalisé le 6 mars 2020 et d'une durée de 2h15

Marc-Edouard Gautier [Internet]. Master Science de l'information et des bibliothèques, Université d'Angers. [cité 31 mai 2020]. Disponible sur: <http://www.masterbibangers.net/masterbib/intervenants/marc-edouard-gautier/>



Sources étrangères

Duncan Chappell. *Typologising the artist's book*. Art Libraries Journal. 2003;28(4):12-20.

Johanna Drucker. *The century of artists' books*. 2nd ed. New York City: Granary Books; 2004. 377 p.

The De-definition of Art (Harold Rosenberg, 1972) [DDOA] [Internet]. Idixa. [cité 4 avr 2020]. Disponible sur: <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0812292145.html>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

| | |
|---|----|
| Figure 1 – Notice du placard poétique "Et nous portions nos torches au loin" de Julius Baltazar..... | 76 |
| Figure 2 – Visuel de la section "Recherche" du site patrimoniale Commulysse du réseau des bibliothèques d'Angers..... | 77 |
| Figure 3 – Extrait de la page de résultats de la section "Livres d'artistes numérisés" | 78 |
| Figure 4 - Exemple de notice | 78 |
| Figure 5 – Placard poétique "Un Rimbaud déguisé en cosmonaute" de Julius Baltazar, texte écrit par Michel Déon | 81 |
| Figure 6 - Disposition de l'exposition « Julius Baltazar, un Rimbaud déguisé en cosmonaute » (2019) | 83 |
| Figure 7 - Disposition de l'exposition « Julius Baltazar, un Rimbaud déguisé en cosmonaute » (2019) | 83 |
| Figure 8 - Couvertures du catalogue "Julius Baltazar, un Rimbaud déguisé en cosmonaute"..... | 84 |

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|----|
| Avertissement..... | 3 |
| Engagement de NON-PLAGIAT | 5 |
| Remerciements | 7 |
| Liste des abréviations..... | 9 |
| Sommaire..... | 11 |
| INTRODUCTION : LA NAISSANCE DU LIVRE D'ARTISTE, UNE ORIGINE EVOLUANT AVEC CELLE DE SON DESSEIN | 13 |
| I. QU'EST-CE QU'UN LIVRE D'ARTISTE ? | 13 |
| Un contexte historique : d'un espace de revendication à un espace de création | 13 |
| Le livre d'artiste : une définition plurielle..... | 18 |
| II. LES OBJECTIFS DU MEMOIRE | 20 |
| Démontrer la possible démocratisation universelle du livre d'artiste .. | 20 |
| Présentation de l'étude..... | 21 |
| PARTIE 1 – UN INTERET PROGRESSIF | 23 |
| I. LA RECONNAISSANCE DU GENRE..... | 23 |
| Une reconnaissance et des aides de l'Etat..... | 23 |
| L'intérêt des partenariats..... | 27 |
| II. L'INTEGRATION AUX COLLECTIONS..... | 30 |
| L'intégration physique : l'aventure de l'acquisition | 30 |
| La numérisation et le catalogage | 34 |
| PARTIE 2 – ACCUEILLIR LES LIVRES D'ARTISTES | 37 |
| I. UNE REDEFINITION DE LA BIBLIOTHEQUE | 37 |
| Une organisation architecturale et humaine | 37 |
| La médiation du livre d'artiste : conservation, consultation, exposition et emprunt | 39 |
| II. LA BIBLIOTHEQUE : LE MEILLEUR ENDROIT POUR LE LIVRE D'ARTISTE ? | 44 |
| La légitimité des bibliothèques à accueillir l'art | 44 |
| Les artothèques, un espace d'expérimentation | 47 |
| PARTIE 3 – UNE DEMOCRATISATION UTOPIQUE..... | 53 |
| I. UNE DEMOCRATISATION DU LIVRE D'ARTISTE : UNE UTOPIE ? | 53 |
| Une politique documentaire difficile à mettre en œuvre | 53 |
| Le livre d'artiste, un objet pluriel : la rencontre de deux mondes | 55 |
| II. DEMOCRATISER LE LIVRE D'ARTISTE POUR DES PUBLICS RECEPTIFS OU INDIFFERENTS ? | 58 |
| Les publics et leurs attentes : un besoin de légitimité et d'apprentissage des codes de l'art | 58 |

| | |
|--|-----|
| Le livre d'artiste, une fonction pédagogique ; des ateliers pour tous ? | 61 |
| PARTIE 4 – ETUDE DE CAS : LE LIVRE D'ARTISTE EN BIBLIOTHEQUE DE LECTURE PUBLIQUE | 64 |
| I. UNE SITUATION DE RECHERCHES EXCEPTIONNELLE, OU L'IMPOSSIBILITE DES ENQUETES | 64 |
| Les empêchements provoqués par le COVID-19..... | 64 |
| Les solutions au sujet de l'enquête régionale : ce qui était envisagé | 65 |
| Une enquête locale avortée : ce qui a été envisagé et avec quels enquêtés | 66 |
| II. LA MEDIATHEQUE TOUSSAINT | 67 |
| Présentation des collections de livres d'artistes..... | 67 |
| La valorisation physique des collections | 69 |
| La valorisation numérique : des lacunes en cours de rectification.. | 75 |
| III. L'EXPOSITION « JULIUS BALTAZAR : UN RIMBAUD DEGUISE EN COSMONAUTE » | 79 |
| Présentation des œuvres et du donneur..... | 79 |
| Le catalogue d'exposition : un média influent ? | 84 |
| Conclusion | 86 |
| Annexes | 89 |
| ANNEXE 1 : ACQUISITIONS NON ONEREUSES ET POLITIQUE DOCUMENTAIRE PATRIMONIALE A LA BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE D'ANGERS, MARC-EDOUARD GAUTIER (2016)..... | 89 |
| ANNEXE 2 : LES MANUSCRITS LITTERAIRES DE LA BIBLIOTHEQUE MUNICIPALE D'ANGERS, MARC-EDOUARD GAUTIER (2018) | 99 |
| Bibliographie | 105 |
| Table des illustrations..... | 115 |
| Table des matières..... | 116 |
| Résumé | 118 |

RESUME

La démocratisation du livre d'artiste dans les bibliothèques françaises de 1960 à aujourd'hui

Le livre d'artiste reste encore aujourd'hui un genre littéraire et artistique complexe qui fait de sa démocratisation un enjeu qui l'est tout autant. Malgré une reconnaissance d'abord marquée par les politiques économiques et incitatives de la fin du siècle dernier, les bibliothèques peinent à légitimer sa présence auprès des professionnels, des publics et des collectivités. Les partenariats cependant constituent un réseau solidaire déterminé face aux freins que sont la légitimité des bibliothèques elles-mêmes, la difficulté des médiations qui ne peuvent être celles habituelles, ou encore le manque de formations et de moyens financiers. Le livre d'artiste s'interroge lui-même, lui et ses objectifs, et confrontent les codes de deux mondes fortement opposés qui se rencontrent enfin : les lois du marché de l'art et le souhait de démocratisation peut-être utopique des bibliothèques de lecture publique.

Mots-clefs : livre d'artiste, démocratisation, politique documentaire, bibliothèque de lecture publique