



HAL
open science

L'édition des centres d'art, de l'archive à l'énonciation éditoriale

Sarah Cordonnier

► **To cite this version:**

Sarah Cordonnier. L'édition des centres d'art, de l'archive à l'énonciation éditoriale. *Communication & langages*, 2007, 154, pp.99-110. 10.3406/colan.2007.4693 . halshs-00643810

HAL Id: halshs-00643810

<https://shs.hal.science/halshs-00643810>

Submitted on 11 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'édition des centres d'art, de l'archive à renonciation éditoriale

Sarah Cordonnier

Résumé

Cet article porte sur les enjeux de l'édition au sein des centres d'art, lieux de production d'expositions d'art contemporain. Au-delà d'un accompagnement des expositions, d'une publication « événementielle » et ponctuelle, l'édition des centres d'art s'inscrit dans la durée, comme mémoire des expositions qui, elles-mêmes, constituent l'art. Une approche de l'histoire collective de ces publications et des régularités de leur objet (les artistes auxquels sont consacrées des monographies) permet de repérer des éléments d'identification de l'art, des artistes et des centres d'art à destination interne et externe au champ artistique. Ces éléments sont envisagés à l'aide du concept à l'archive et du concept dénonciation éditoriale afin de saisir, par-delà les dimensions collectives, l'espace des positions énonciatives où s'inscrit et s'affirme la hiérarchie des légitimités des centres d'art, des artistes et des auteurs des textes insérés dans les publications.

Citer ce document / Cite this document :

Cordonnier Sarah. L'édition des centres d'art, de l'archive à renonciation éditoriale. In: Communication et langages, n°154, 2007. L'énonciation éditoriale en question. pp. 99-110.

doi : 10.3406/colan.2007.4693

http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2007_num_154_1_4693

Document généré le 15/10/2015

L'édition des centres d'art, de l'archive à l'énonciation éditoriale¹

SARAH CORDONNIER

Toute production artistique est un « énoncé » à condition qu'elle soit *publicisée*, c'est-à-dire montré en des lieux « aptes » à lui conférer un statut artistique : « *ce qui fait qu'un objet, par-delà l'appréciation que l'on porte sur lui, est considéré comme une œuvre d'art, c'est qu'il est exposé, c'est qu'une institution destinée à le faire prend la décision de l'exposer* »². Nous ajouterons que l'acte doit être réitéré en plusieurs lieux se reconnaissant mutuellement la qualité d'« institution » pour qu'un artiste accède au statut d'artiste, voire d'artiste reconnu.

Il en découle que l'énoncé artistique est nécessairement éphémère (durée de l'exposition) et localisé (lieu de l'exposition). Ces deux qualités de l'énoncé sont redoublées dans l'art contemporain où, depuis déjà plusieurs décennies, « l'énoncé » ne recoupe pas l'objet exposé mais, de manière réflexive, l'exposition (sa scénographie, le choix des œuvres et de leur articulation, la cohérence qui sous-tend les choix opérés, le rôle de l'institution d'exposition...)³.

Dès lors, la prise en charge de l'exposition institutionnelle se détache des fonctions de conservation traditionnellement dévolues au musée (collection d'œuvres). De « nouvelles » pratiques apparaissent, dans des lieux existants (des galeries d'art contemporain, des manifestations comme la Documenta...) mais aussi dans de nouveaux lieux comme les centres d'art, sur lesquels nous nous pencherons ici.

1. Je remercie Emmanuel Souchier pour ses remarques et commentaires sur ce texte et Jacques Py, directeur du centre d'art de l'Yonne, qui m'a communiqué de nombreuses informations sur les pratiques éditoriales des centres d'art.

2. Chateau, Dominique, *L'art comme fait social total*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 29.

3. Cette pratique devient régulière et collective avec le Land Art et la Critique institutionnelle, notamment, mais s'inspire de travaux singuliers plus anciens, comme celui de Marcel Duchamp (et la manière dont il a été diffusé). La mise en vue de l'énonciation fait alors partie de l'énonciation.

Cet article porte sur les enjeux de l'édition au sein des centres d'art, lieux de production d'expositions d'art contemporain. Au-delà d'un accompagnement des expositions, d'une publication « événementielle » et ponctuelle, l'édition des centres d'art s'inscrit dans la durée, comme mémoire des expositions qui, elles-mêmes, constituent l'art. Une approche de l'histoire collective de ces publications et des régularités de leur objet (les artistes auxquels sont consacrées des monographies) permet de repérer des éléments d'identification de l'art, des artistes et des centres d'art à destination interne et externe au champ artistique. Ces éléments sont envisagés à l'aide du concept d'archive et du concept d'énonciation éditoriale afin de saisir, par-delà les dimensions collectives, l'espace des positions énonciatives où s'inscrit et s'affirme la hiérarchie des légitimités des centres d'art, des artistes et des auteurs des textes insérés dans les publications.



Ainsi, depuis le début des années 1970, le paysage de l'art contemporain (lieux et pratiques) s'est profondément modifié : seule une minorité de lieux consacrés à l'art contemporain créés avant les années 1970 est encore en activité aujourd'hui. Il s'est aussi profondément développé : on compte environ cinq cents « lieux de l'art contemporain » à vocation non commerciale sur le territoire français, contre une dizaine environ au début des années 1970⁴. Au cours des dernières décennies, c'est donc tout un pan de la pratique artistique qui a vu le nombre de ses acteurs se multiplier (nombre de lieux, d'artistes, de formations...). Les pratiques se structurent, et l'on peut voir émerger ou se modifier un « champ » de l'art contemporain au sens de Pierre Bourdieu, avec différentes positions envisageables et prises de positions possibles. Avec la prolifération des lieux d'exposition qui, collectivement, « valident » une proposition comme étant artistique, chacun des lieux de l'art est simultanément, et pour partie, responsable et tributaire de l'évolution du champ, plus ou moins fortement selon la position occupée (la visibilité du Centre Pompidou n'est pas comparable à celle d'un centre d'art rural aux moyens financiers très limités). Le nombre d'acteurs impliqués rend désormais impossible l'échange interindividuel d'informations : la mémoire du groupe doit dès lors passer par l'écrit, et notamment la publication.

Notre propos sera donc d'envisager sur un terrain restreint (les centres d'art comme cadre des relations entre artistes, lieux d'exposition, auteurs de textes), les enjeux croisés de légitimation, de pouvoir, d'affichage et d'élaboration des règles du discours artistique. Pour ce faire, nous nous interrogerons sur les relations entre la constitution d'une « archive » (au sens de Michel Foucault) et sur la manière dont, au travers de l'énonciation éditoriale, peut être caractérisée une hiérarchie énonciative dans l'art contemporain.

4. Les recherches sur l'art prenant très rarement en compte les lieux d'exposition, leur recension s'avère hasardeuse. Pour les années 1970, on recoupe plusieurs sources. Pour les années 2000, on peut se référer à : *Les 485 lieux de l'art contemporain : Guide France 2005*, Bookstorming, 2005. *Les 645 lieux de l'art contemporain : Guide France, Belgique, Suisse, Luxembourg 2007*, Bookstorming, 2007.

LES PUBLICATIONS DES CENTRES D'ART, FONDEMENT DE L'ARCHIVE ?

Les centres d'art, collectif, histoire, éditions

Les centres d'art considérés appartiennent à l'association DCA (association des Directeurs des centres d'art, 1992-2007, puis association de Développement des centres d'art), qui regroupe au moment du recueil des données trente-sept centres d'art admis par cooptation, dont trente-deux ont publié un ouvrage au moins. DCA témoigne d'une reconnaissance mutuelle de l'appartenance légitime à l'art contemporain⁵.

Les centres d'art ont pour principe général de proposer des espaces de travail et/ou de visibilité à des artistes vivants, de réaliser des expositions, sans s'appuyer sur une collection. Les trois missions qui leur sont à présent assignées⁶ après qu'ils aient évolué plus « librement » en privilégiant l'une ou l'autre, sont en direction de l'art, des artistes et du public. Ainsi, ils adoptent simultanément, successivement ou partiellement des perspectives de recherche artistique, de diffusion (du travail d'un artiste / auprès d'un public de proximité) et d'ancrage local, territorial (de leurs activités / du travail d'un artiste / de la recherche du public).

Certains centres d'art créés entre les années 1960 et le milieu des années 1980 figurent parmi les premiers lieux consacrés à l'art contemporain en France qui perdurent aujourd'hui. Dans beaucoup de ces lieux, les premières manifestations n'ont pas été documentées. La dimension « patrimoniale » ou « auto-patrimoniale » était complètement absente, la pérennité de la structure ne faisait pas partie du projet initial. Dans un second temps, qui peut intervenir très tard dans la « vie » du centre d'art ou qui est prévu d'emblée pour les centres d'art les plus récents, l'archivage systématique se met en place (photographies des expositions, documents techniques, échanges épistolaires...). L'édition d'ouvrages prend également de l'importance (plus ou moins selon les centres d'art) et devient une pratique régulière qui accompagne l'exposition ou, parfois, s'en détache.

Pour autant, les publications des centres d'art ne constituent pas un ensemble entièrement homogène et isolable, mais s'inscrivent, avec celles des Fonds régionaux d'art contemporain (Frac), musées, institutions publiques, éditeurs généralistes, etc., dans un continuum éditorial allant du plus spécialisé au plus généraliste et *du plus au moins inscrit dans le lieu de production*. Il existe nombre

5. Nous travaillerons sur les publications de vingt-six centres d'art, c'est-à-dire tous les centres non spécialisés pour les publications desquels nous avons pu obtenir des renseignements. En voici la liste (entre parenthèses, leur date de création et le nombre de publications papier et audio-visuelles recensées jusqu'en 2005, date choisie afin que la mise à jour des sites et du catalogue de la BNF puisse garantir la plus grande exhaustivité possible) : Centre d'art de l'Yonne, Auxerre (1964/1984, 18), Villa Arson, Nice (1970, 88), Le Parvis, Tarbes (1974, 95), Le Consortium, Presses du réel, Dijon (1977, 139), IAC (Institut d'Art Contemporain), Villeurbanne (1978, 92), Abbaye Saint-André, Meymac (1979, 34), CCC (Centre de création contemporaine), Tours (1985, 21), La Criée, Rennes (1986, 25), Le Magasin, Grenoble (1986, 95), Crédac, Ivry (1986, 199), Cimaïse et Portique, Albi et Castre (1986, 10?), CAC Passage, Troyes (1986, 3), Le Creux de l'enfer, Thiers (1988, 34), Le Quartier, Quimper (1990, 37), CAC de Vassivière en Limousin (1991, 28), La Ferme du Buisson, Noisiel (1992, 18), Domaine de Kerguehennec (1992, 33), Crac Alsace (1992, 5), Centre d'art de Delme (1993, 6), Le Crestet Centre d'art (1993, 8), Centre national de l'estampe et du livre imprimé (1997, 33), Le Grand Café, Saint-Nazaire (1997, 1), Le 10neuf, Montbéliard (1997, 117), Parc Saint-Léger, Nevers (1998, 14), Palais de Tokyo, Paris (1999, 32), Centre d'art de Brétigny (2000, 1), Le Plateau, Paris (2002, 31).

6. Charte des missions de service public pour les institutions d'art contemporain, consultable en ligne à l'adresse <<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/chartes/charte-dap.html>>.

de proximités des publications des centres d'art avec d'autres structures (musées...) et nombre de différences entre les centres d'art, sous divers rapports. Étudier cette seule portion du champ éditorial et artistique ne vise pas à nier son insertion dans des processus plus généraux, mais permet, tout en restituant des phénomènes *réguliers* liés à des enjeux relativement spécifiques aux centres d'art, d'interroger sur un corpus restreint l'articulation de l'énonciation à l'archive et les enjeux de pouvoir et de légitimité qui s'y greffent.

Positions communes et archive

Pour leurs publications, les centres d'art sont peu soumis à une exigence de rentabilité : ils ne sont pas impliqués dans la fonction économique du catalogue qui, pour les galeries, a une dimension de promotion des œuvres, ni dans la fonction esthétique du « beau livre » que privilégient souvent les éditeurs généralistes, ni dans la fonction de création des livres d'artistes, ni enfin dans la fonction de patrimonialisation qui serait propre aux musées et à leurs collections. Même s'ils peuvent être amenés à côtoyer ces types de productions éditoriales, avec, notamment, les coéditions, ils s'insèrent plutôt dans un vide éditorial touchant à la mise en vue et à l'archivage de l'art contemporain là où il n'est pas (encore) rentable économiquement.

Les publications de l'ensemble des centres d'art ont donc des caractéristiques communes dans leur vocation d'*information* sur l'art contemporain. Dans cette dimension, l'écrit joue un rôle majeur. L'exposition est complexe et éphémère ; son archivage et son éventuelle réactualisation nécessitent la mise en œuvre d'un processus documentaire spécifique, tandis que la publication reste le moyen de conservation et de diffusion le plus légitime, le plus pratique et le plus visible. La publication assoit la légitimité de l'art contemporain à l'extérieur du champ artistique (« *Quand les visiteurs, après avoir vu l'exposition, découvrent qu'il existe une documentation autour des artistes contemporains, ils se disent que ce qu'ils ont vu dans les salles n'est pas une incongruité, uniquement due à la bizarrerie d'un directeur, mais que cette chose-là est partagée nationalement, internationalement, par des gens qui pensent, écrivent et publient. C'est un truisme, mais le livre qui est un outil connu et reconnu par un public large est un vecteur incontournable* »⁷). C'est aussi un outil pour les connaisseurs et artistes, un vecteur « *d'information interne [...]* qui ne devient externe qu'au bout de quelques années, une fois que le travail de soutien à des œuvres encore peu connues commence à faire écho à l'extérieur.⁸ »

Ainsi, les pratiques éditoriales des centres d'art contribuent, au cœur de la production artistique, à constituer de l'archive. Ce terme est entendu dans le sens que lui donne Michel Foucault pour qui l'archive « *définit un niveau particulier : celui d'une*

7. Alice Bastiand [alors responsable de la librairie du Magasin, Grenoble], *Le bulletin de l'art contemporain « Les éditions des centres d'art »* n° 2, DCA, octobre 1996, p. 119. Ce bulletin (désormais : « *Bulletin...* ») présente le bilan des premières années d'édition des centres d'art, avec la liste de tous les ouvrages publiés par les membres de l'association DCA et des témoignages d'acteurs. Pour des témoignages plus récents (et plus généralistes) autour de l'édition d'art, on peut se reporter à : « *Table ronde : Quel avenir pour le livre d'art* », organisée dans le cadre du Mai des livres d'art et de la Nuit des musées par la section Art du Syndicat national de l'édition [transcription], 20 mai 2006, consultable en ligne à l'adresse <http://www.sne.fr/2_actualite/pdf_doc/CRcolloque20mai2006au310.pdf>.

8. Jean-Marc Poinot [historien et critique d'art, dont les recherches portent particulièrement sur l'exposition et le « récit autorisé »], *Bulletin...*, p. 60.

pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation »⁹. Cette notion intégrant toute la complexité de la théorie des « formations discursives » est ardue à saisir – et à mobiliser, notamment dans notre contexte : Michel Foucault insiste en effet (p. 172) sur la nécessité d'un certain éloignement temporel pour pouvoir effectuer le travail de compréhension, de description de l'archive, condition qui n'est pas remplie ici. En revanche, nous nous trouvons, avec l'édition des centres d'art, dans une situation d'observation des conditions de « mise en place » chaotique de l'archive.

Les publications des centres d'art ont ceci de commun que, dans un premier temps au moins, elles sont issues de compétences acquises « sur le tas », dans les rapports avec les auteurs, artistes, imprimeurs... Elles ont un caractère « artisanal » revendiqué (faibles tirages, régularité, rentabilité, savoir-faire...). La liberté dans les choix de contenus, dans les rapports aux artistes et dans l'engagement dont les centres d'art tentent de témoigner est privilégiée par rapport aux compétences techniques acquises à mesure. De ce fait, le format des ouvrages (taille, nombre de pages, prix...) est alors très variable, que ce soit entre les centres d'art ou au sein d'un même lieu¹⁰

L'édition des centres d'art¹¹ s'apparente à une forme de « bricolage », parce que la ligne éditoriale est conditionnée par la programmation et non l'inverse. D'autre part, les budgets qui lui sont impartis sont restreints¹². Cela conduit les centres d'art à multiplier les partenaires éditoriaux. Près du tiers des ouvrages sont produits en co-éditions, ce qui va en augmentant depuis 1994, principalement du fait de l'accroissement des co-éditions entre institutions culturelles françaises (centres d'art, musées, galeries, Frac), qui représentent la moitié des co-éditions : les catalogues accompagnent souvent une exposition qui se déplace dans plusieurs lieux, les institutions concernées, en augmentation constante, étant alors co-éditrices (ce qui permet de répartir les coûts). Les co-éditions avec l'étranger sont moins nombreuses (20 % des co-éditions), mais régulières tout au long de la période. Plus tardivement (depuis 1992, plus encore à partir de 1997), les co-éditions avec des universités, des écoles des

9. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p. 171.

10. Dans le corpus présenté ci-dessous, les ouvrages coûtent 15 € en moyenne, un tiers coûte moins de 9 €, un tiers plus de 18 €. Ils ont de 4 à 1 397 pages, un tiers en comporte moins de 35, un tiers plus de 100. L'hétérogénéité des formats est d'autant plus grande que tous n'ont pas, et particulièrement dans les débuts, d'imprimeur, de maquettiste, de graphiste privilégié.

11. Nous nous appuyons sur un corpus non exhaustif de plus de mille publications (1982-2005). Il n'est pas exhaustif car toutes les publications ne font pas l'objet d'une attribution d'ISBN (leur référence par la BNF n'est donc pas systématique) Les sites Internet des centres d'art (quand ils existent) ne rendent pas toujours compte de toutes les publications. Certaines publications anciennes peuvent être inconnues des équipes actuelles. Notre corpus est donc le reflet des pratiques éditoriales des centres d'art mais cela ne nous semble pas réducteur pour l'usage que nous souhaitons en faire.

12. À partir de 1992, le Fiacre (Fonds d'intervention et d'aide à la création) change le mode d'allocation des ressources à l'édition, notamment pour remédier à une diffusion insuffisante des ouvrages publiés. Le nouveau mode d'allocation des aides sépare les fonds propres des centres d'art (employés, par exemple, pour les catalogues) de la publication d'ouvrages jugés importants par un comité d'experts. Pour ces derniers, destinés à être le plus largement accessibles financièrement et thématiquement l'évaluation est entamée dès la conception d'ouvrages (choix de l'auteur, du sujet...). Cela revient à favoriser les éditeurs « professionnels » au détriment des centres d'art. Cette politique, critiquée par l'association DCA lors de sa mise en place, a toutefois ses limites dans les hésitations des éditeurs généralistes à publier des ouvrages dont le lectorat potentiel et le succès commercial espéré restent très limités.

Beaux-Arts (7,6 %), ainsi qu'avec des éditeurs généralistes (Actes Sud, la Différence... 18,6 %) se développent.

L'échange interne d'informations qui a lieu pour la réalisation d'un ouvrage en co-édition accompagne une pratique systématique d'échanges des ouvrages publiés entre institutions : chaque nouvelle publication est envoyée à d'autres lieux, moyennant un procédé réciproque. Remplissant avant tout cette fonction documentaire et légitimante dévolue à l'écrit, la publication est donc un instrument fondamental de structuration et de diffusion de l'art contemporain (au moins jusqu'au développement d'Internet).

Ainsi, la disparité des produits éditoriaux s'accompagne néanmoins de la *constitution d'un espace discursif commun*, d'une « archive ».

Les catalogues monographiques, révélateurs d'un objet discursif commun

Cet espace discursif commun apparaît dans la matérialité des échanges et dans les coéditions, mais également dans les « objets du discours ». En effet, puisque l'édition des centres d'art s'apparente, par opposition à l'édition commerciale, à du « bricolage », la compétence mise en œuvre résiderait en amont dans le choix, et en aval dans la mise en forme, des contenus et du travail artistiques qui relèveraient, eux, de la responsabilité auctoriale des artistes. C'est donc le choix de l'objet sur lequel portent les publications qui devrait être propre à chacun. Mais dans ces choix, l'on peut voir apparaître des régularités qui construisent ou confirment l'espace discursif commun. Nous l'observerons au travers des catalogues monographiques.

Les centres d'art sont perçus comme « à l'origine des premières publications des artistes qu'ils exposent »¹³, avec une « position dominante dans [...] la découverte du travail d'un jeune artiste »¹⁴. Mais nous avons vu que les centres d'art étaient soumis à une triple contrainte envers les artistes vivants, l'art, et le public (et les tutelles). De ce fait, ils sont amenés à alterner dans leur programmation des prises de position artistiques « d'avant-garde », la présentation d'un artiste ou d'un thème bien connus du public, et la présentation d'artistes locaux. Ainsi, les centres d'art ne peuvent pas toujours, même les plus reconnus, créer l'impulsion ; la qualité de « découvreur » n'est ni permanente, ni dévolue aux seuls centres d'art.

Cela est confirmé par la mise en parallèle des catalogues monographiques¹⁵ et des collections d'art contemporain françaises¹⁶. Dans *deux tiers* des cas, la publi-

13. Jean-Marc Poinot, *Bulletin...*, p. 60. Les informations contextuelles sont tirées d'une part de ce document, d'autre part d'une observation d'une durée de deux ans dans un centre d'art.

14. Pierre Durieu [alors responsable de la librairie du MNAM], *Bulletin...*, p. 76.

15. Qui constituent 60 % du corpus, devant les catalogues collectifs (17 %), les publications théoriques (7 %), les livres d'artistes (6 %), les écrits d'artistes (5 %), et les autres types de publications (DVD, vidéos...). Selon Anne Mœglin-Delcroix, la distinction entre catalogue et livre d'artiste, entre création et documentation tend à s'estomper (Anne Mœglin-Delcroix, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », in *Cahiers du MNAM*, n° 56-57, Paris, 1996, pp. 94-117). La désignation de « catalogue monographique » recouvre ici toutes les productions consacrées à un seul artiste, publiées à l'occasion d'une exposition et comprenant un ou plusieurs auteurs autres que l'artiste. Les livres d'artistes sont signés du seul artiste, mentionnés comme tels et/ou produits en dehors des expositions.

16. Nous utilisons pour ce faire la base de données Vidéomuseum, qui recense des informations sur les œuvres et les artistes acquis par les 49 institutions participantes (Frac, musées...). Principalement pour des raisons techniques, nous avons retenu les 34 collections d'institutions locales (4 254 artistes, 11 360 acquisitions de 1 960 à 2004).

cation d'une monographie a lieu *après* l'intégration de l'artiste dans l'une au moins des collections considérées (et alors dans les *trois quarts* des cas, les artistes publiés sont présents dans plus d'une collection, ce qui n'est le cas que de 20 % des artistes acquis)¹⁷. L'intégration intervenant, le plus souvent, après que l'artiste a été exposé à plusieurs reprises, la qualité de découvreur se dessine sans doute plus nettement dans les expositions des centres d'art, mais les publications confirment souvent des choix et une reconnaissance antérieurs (si l'on disposait de données exhaustives, la proportion serait sans doute plus importante encore).

Peut-on déduire de ces chiffres que, si « le grand public » ignore ce qu'est l'art contemporain, ses protagonistes en ont une si claire idée qu'ils témoignent, sans concertation, d'un accord dans leurs choix ? Non, sans doute, car quand ils ne s'en félicitent pas, ils déplorent que dans l'art, il soit « *extrêmement difficile de définir des critères d'évaluation objectifs* »¹⁸. On ne peut pas non plus affirmer que « les » centres d'art se contentent toujours de suivre des tendances déterminées ailleurs... ne serait-ce que parce qu'il n'y a pas d'« ailleurs » identifié, sinon dans les publications entendues comme archive du discours de l'art contemporain.

DE L'ARCHIVE À L'ÉNONCIATION : SAISIR DES PHÉNOMÈNES SOCIO-DISCURSIFS

Positions hiérarchiques (des centres d'art)

Cependant, si les régularités que nous pouvons constater dans les pratiques et les discours nous permettent d'identifier un champ social, ou une formation discursive, cela ne signifie pas pour autant que les pratiques de l'ensemble des centres d'art soient homogènes : par exemple, certains centres d'art (surtout la Villa Arson) publient plus souvent que d'autres des monographies *avant* que les artistes intègrent une collection, d'autres, qui s'inscriraient moins dans le champ de l'art contemporain ou qui souhaiteraient lui donner leur « marque », publient plus souvent des monographies d'artistes « inconnus », absents de la base de données Vidéomuseum (Palais de Tokyo, 10neuf).

À un niveau plus général, la publication permet à certains centres d'art de se démarquer et d'acquérir d'autres formes de légitimité, que ce soit, pour certains, en diversifiant les domaines abordés (danse, poésie...) ou, pour d'autres, en *sortant des seuls catalogues* à partir des années 1990.

C'est la notoriété acquise par certains centres d'art (Consortium, IAC...) dans les années 1970-1980 qui a sans doute permis la diversification et l'organisation de leurs activités, en particulier éditoriales, dans un domaine qui se construit peu à peu et devient socialement plus visible. Instruments de promotion culturelle des communes, dotés de meilleurs budgets, investis d'une autorité et de missions plus étendues, ces centres utilisent alors parfois la possibilité de diffuser plus largement un discours spécifique. Ainsi, les premiers écrits d'artistes paraissent sous cette appellation en

17. Les autres monographies portent surtout sur des jeunes artistes, des artistes locaux et des étrangers co-édités avec une institution étrangère, à l'ensemble desquels les ouvrages consacrés sont moins onéreux en moyenne. D'autre part, les Français (63 %) et, toutes nationalités confondues, les résidents en France (72 %), surtout en région parisienne (40 %), sont plus représentés encore dans les catalogues que dans les collections (respectivement 57, 70 et 36 %).

18. Mari, Bartomeu, « L'art : un instrument de connaissance lié à l'émotion », *Médiation de l'art contemporain*, Jeu de Paume, Paris, 2000, pp. 61-65, p. 62.

1987, les écrits théoriques en 1991, les actes de colloques en 1993, tous trois à l'IAC. Six centres publieront par la suite des écrits d'artistes (principalement les Presses du réel et le Cneai – Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, qui se consacre entièrement à cette activité), et trois des écrits théoriques¹⁹. Quant aux actes de colloques, sept centres d'art en éditeront (seul l'IAC en organisera plusieurs).

Parallèlement, certains centres d'art structurent leurs éditions en collections, ce qui témoigne également d'une volonté de structurer les publications et de leur donner de l'ampleur et une visibilité (symbolique). Les collections sont créées à partir de 1992²⁰ et regroupent un quart des ouvrages. Certaines d'entre elles sont destinées à distinguer les types d'exposition (collective ou monographique), d'autres accompagnent la diversification des types de publication. Mais ces velléités initiales se transforment le plus souvent en réalisations partielles : la plupart des collections n'accueille qu'un tout petit nombre de publications, voire cesse de paraître²¹ ; à la fin des années 1990, de même, la diversité des types d'ouvrages est ramenée aux seuls catalogues et/ou livres et écrits d'artistes. Seule exception, la création en 1992 des Presses du réel, dans la continuité des activités du Consortium (Dijon). Constituées en maison d'édition, elles témoignent de la réalisation totale d'un projet éditorial, avec un catalogue comprenant plus de cent titres largement diffusés, présents (pour certains) dans les librairies généralistes, regroupés en quinze collections florissantes.

À cette exception près, le rôle moteur de découverte et de publications théoriques est peu à peu pris en charge, après cette décennie 1990, par des éditeurs généralistes (Flammarion, Jacqueline Chambon...), des universités (Rennes...), des écoles des Beaux-Arts (ENSBA...).

Ces quelques éléments visent à indiquer que, de même que Pierre Bourdieu le met en avant avec les éditeurs généralistes²², il existe entre les centres d'art une hiérarchie, un espace de positions possibles. Cependant, à la différence des éditeurs généralistes entre lesquels les auteurs circulent rarement, la programmation des centres d'art implique une circulation rapide des artistes entre plusieurs lieux ; pour un centre d'art, il est de règle de présenter *le plus* d'artistes possible²³. Dès lors, les publications, selon les cas, peuvent avaliser les artistes (jeunes, étrangers) auxquels elles sont consacrées, ou les centres d'art (consacrant une publication à un artiste très reconnu), ou les auteurs des textes inclus dans ces

19. Le Magasin, l'IAC et surtout les Presses du réel, sollicitant des auteurs contemporains tout publiant des « écrits fondamentaux, de Fourier à Filliou : œuvres complètes en cours de Fourier, Proudhon, Hugo Ball, Requichot... » (Présentation de la collection « L'Écart absolu », site des presses du réel, <http://www.lespressesdureel.com/index1.htm>).

20. Pour le Consortium et la Ferme du Buisson (deux collections), puis entre 1994 et 2000 (le Crestet, le 10neuf, le Creux de l'enfer, l'IAC, ces deux derniers créant respectivement deux et quatre collections).

21. En 1996 pour la Ferme du Buisson, en 1999 pour l'IAC et le Crestet.

22. Bourdieu, Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, « Édition, éditeurs (I) », n° 126-127, mars 1999, pp. 3-26.

23. Seuls certains centres d'art font le choix d'accompagner des artistes qu'ils invitent à plusieurs reprises pour des expositions monographiques et collectives, mais auxquels ils ne consacrent pas plusieurs publications (Consortium, IAC, Villa Arson, Domaine de Kerguehenec, Magasin).

publications. Grâce à la notion d'énonciation éditoriale²⁴, nous tenterons donc à présent de montrer qu'il est plus pertinent de considérer les relations entre les acteurs selon leur « pouvoir », leur légitimité, que selon leur « niveau » (les centres d'art, les artistes, les auteurs...).

L'énonciation éditoriale, ses acteurs et ses enjeux

L'énonciation repose sur l'archive. Développant la théorie de Michel Foucault, Dominique Maingueneau écrit en effet : « *Dérivé de l'archè, "source", "principe", [archéion] signifie "commandement", "pouvoir", mais peut aussi référer au siège de l'autorité, un palais par exemple, un corps de magistrats, ou encore aux archives publiques (de là l'archivum latin, étymon d'archive). L'archéion associe ainsi la fondation dans et par le discours, la détermination d'un lieu associé à un corps d'énonciateurs consacrés et une élaboration de la mémoire.*²⁵ » Contrairement à l'énonciation philosophique telle qu'évoquée par Dominique Maingueneau, l'énonciation de l'art contemporain n'a pas une ambition surplombante, et le « corps d'énonciateurs consacré » n'est pas un, homogène, ni d'ailleurs un « corps », en l'absence de reconnaissance mutuelle de tous les énonciateurs : les franges du discours sont moins nettes. Cependant, l'incarnation de la fonction d'éditeur par les centres d'art, et la reconnaissance de cette fonction par d'autres instances, participe profondément à la « mission » que se sont donnés les centres d'art de faire connaître l'art et/ou des artistes et, en creux, à la légitimation de leur posture énonciative. Parallèlement, d'autres énonciateurs interviennent, à leur bénéfice symbolique propre ou à celui de l'artiste et/ou du centre d'art.

Contrairement à d'autres secteurs éditoriaux, la fonction auctoriale²⁶ est peu visible dans les éditions des centres d'art, puisque la légitimité et la pertinence des publications se construisent sur leur thématique – le ou les artiste(s) –, l'auteur se distinguant peu, en général, du scripteur, surtout à première vue (il est, par exemple, rarement mentionné sur les couvertures des ouvrages). Ainsi, visant à restituer la complexité des processus éditoriaux en sortant de l'attention portée au seul auteur du texte, la notion d'énonciation éditoriale, dans le même objectif, nous conduira, dans le contexte des publications des centres d'art, à reporter notre attention sur ces mêmes auteurs de textes...

Les publications comportent souvent soit plusieurs auteurs (40 %) soit aucun (26 %). Dans ce dernier cas, plus fréquent durant les premières années, l'institution est considérée comme auteur (responsable) du texte, dans les notices de la BNF par exemple. Dans le premier cas, on retrouve encore l'institution en la personne de son directeur artistique, signataire dans un quart des publications :

24. Telle qu'elle est construite par Emmanuël Souchier en vue de rendre compte d'un complexe de déterminations et d'acteurs qui « ancre l'idéologie d'une époque et d'un milieu » (Emmanuël Souchier, « L'image du texte », *Cahiers de médiologie* n° 6, p. 145 ; nous nous sommes également appuyé sur Emmanuël Souchier, *Lire et écrire : Éditer : Des manuscrits aux écrans, autour de l'Œuvre de Raymond Queneau*, Habilitation à diriger des recherches, Université Paris 7, Paris, 1997-1998).

25. Dominique Maingueneau, « L'énonciation philosophique comme institution discursive », in *Langages « L'analyse du discours philosophique »*, n° 119, septembre 1995, pp. 40-63, consultable en ligne à l'adresse <<http://perso.orange.fr/dominique.maingueneau/appendix.html#phie>>.

26. Entendue comme le fait de signer un texte et donc d'en assumer la responsabilité (Yves Jeanneret, *L'affaire Sokal ou la querelle des impostures*, Paris, PUF, 1998, pp. 41-42).

ainsi, la fonction auctoriale est prise en charge par les centres d'art, au moins en partie, pour la moitié des ouvrages²⁷. Quant aux autres auteurs, ils exercent des fonctions diverses et souvent combinées (commissaires, critiques, philosophes, historiens d'art...). On y retrouve également certains artistes, ponctuellement (notamment pour les « livres d'artistes ») ou plus régulièrement (surtout s'ils ont également un autre statut). Dans certains cas, on assiste en effet à un « échange [...] des rôles entre artistes, critiques et éditeurs » et dans d'autres, la publication procède à la fois de la création artistique et de la documentation scientifique, du catalogue et du livre d'artiste, ce qui, « loin d'affaiblir, voire d'annuler l'importance de l'institution ou du commissaire, la renforce contre toute attente » : « au lieu de mettre leur savoir de spécialistes au service d'une meilleure connaissance des œuvres, ils en sont devenus non seulement les défenseurs, mais les commanditaires, mécènes d'un nouveau genre, à la source même de la création »²⁸.

Certains des signataires des textes (un tiers environ) disposent personnellement, dans tous les genres d'ouvrages, d'un espace d'énonciation trans-éditorial. Ils interviennent dans les publications de plusieurs centres d'art (de 2 à 10), surtout dans des ouvrages consacrés à des artistes reconnus ou à de jeunes artistes. Nous pouvons supposer que leur domaine d'intervention dépasse largement le seul espace des publications des centres d'art qui, nous l'avons dit, s'inscrit dans un espace éditorial plus large : tout comme pour les artistes, leur omniprésence dans le champ artistique apparaîtrait sans doute plus fortement encore si nous travaillions sur des données plus importantes.

Discrète, cette constellation d'auteurs actifs sur plusieurs supports (publication, presse, organisation d'expositions...) contribue à la structuration du champ de l'art contemporain et dispose d'un pouvoir énonciatif d'autant plus fort qu'elle est peu visible en tant que collectif. « Sans que nous y prêtions la moindre attention », ces auteurs « paradent sous nos yeux, dessinant l'âme d'une époque »²⁹.

Les centres d'art sont auteurs, fonction discursive ; les centres d'art sont également éditeurs, fonction sociale : ils choisissent le sujet et les auteurs³⁰ des ouvrages, « le[s] donne[nt] à lire ici ou là, selon telle ou telle forme écrite, sur tel ou tel support »³¹. Enfin, les centres d'art sont *editor* : « L'editor est celui qui établit le texte, choisit les variantes du texte, accompagne le texte de commentaires, l'introduit, etc. »³² : fonction indissociablement sociale et discursive, constituant et

27. À l'exception de centres d'art ayant des politiques éditoriales spécifiques, qui privilégient les livres d'artistes (Cneai – centre national de l'estampe et de l'art imprimé, Presses du réel), et du 10neuf, faisant principalement appel à des auteurs extérieurs.

28. Anne Moeglin-Delcroix, *loc. cit.*, pp. 113, 101 et 102.

29. Souchier, Emmanuël, *loc. cit.*, p. 145. L'auteur évoque le rôle de l'ensemble des « acteurs du livre », resituant le rôle des auteurs, alors qu'ici, paradoxalement, ce sont les auteurs qui semblent être les moins visibles.

30. Le choix des auteurs peut s'appuyer sur la consultation d'autres ouvrages, leurs auteurs bénéficiant d'un effet « boule de neige » après le repérage d'un de leur texte ; il peut également s'appuyer sur la fonction de ces auteurs (le critique du *Figaro* étant plus sollicité que le journaliste des pages culture du *Progrès*, par exemple) ; il peut être le fait, parfois, de l'artiste ou de son galeriste ou, parfois, de collaborations antérieures.

31. Jeanneret, Yves, *op. cit.*, p. 42.

32. *Idem*, p. 47.

s'appuyant sur l'archive, constituant et s'appuyant sur le champ. Dans un espace discursif sans instance de jugement surplombante ou collective, l'énonciation éditoriale, d'abord prise en charge par un tout petit nombre d'acteurs, a eu un pouvoir fort de « validation » des propositions artistiques (ce pouvoir de légitimation est également délégué à certains auteurs et, en direction des centres d'art mêmes, à certains artistes). Avec la fonction d'*editor*, les centres d'art apparaissent alors comme un groupe (social) inclus dans un processus socio-discursif de légitimation et d'autolégitimation, processus circulaire car il s'appuie pour partie sur la compétence qui leur est admise dans l'appréhension de l'émergence d'une innovation artistique, tout en la faisant reconnaître.

Nous avons souligné plus haut l'une des caractéristiques communes de l'édition par les centres d'art, son élaboration artisanale. Cette caractéristique de la dimension éditoriale proprement dite, qui s'accompagne d'un manque de succès commercial, loin d'être un handicap, renforce encore ce processus : la « politique de l'échec » de la diffusion (subie pour des raisons financières, et/ou assumée au motif de la spécialisation des contenus) peut être envisagée, par retournement, comme renforçant la valeur des ouvrages. Ainsi, les centres d'art, par analogie, évoquent les petits éditeurs généralistes novateurs qui, « *s'ils pèsent très peu sur l'ensemble du jeu, lui fournissent néanmoins sa raison d'être, ses justifications d'exister et son "point d'honneur spirituel" – et sont par là l'un des principes de sa transformation* »³³. Cette particularité des centres d'art *editor* conduit ceux-là mêmes qui condamnent certaines dilapidations éditoriales inutiles à leur reconnaître la « *spécificité de s'aventurer sur des terres que l'édition traditionnelle n'aborde jamais* »³⁴.

L'approche par l'énonciation comme restitution de la complexité

En général liée à leur programmation, la politique éditoriale des centres d'art est au cœur de la constitution de l'archive, en amont de la production d'autres énoncés (les textes de critiques, d'historiens de l'art, les ouvrages thématiques publiés par les éditeurs généralistes) plus synthétiques, plus structurés, puisque, éloignés du lieu de production du discours source, plus à même d'évaluer ce discours source et, éventuellement, d'en lisser les aspérités, d'en reconstruire la cohérence. L'archive « en cours d'élaboration » soulève des questions énonciatives vives, où les enjeux de pouvoir et de légitimité entre *différents acteurs* sont en reconfiguration permanente.

À mesure de la structuration du champ artistique (et du sous-champ éditorial), les différents rôles sociaux et énonciatifs émergent, sont identifiés, puis se normalisent. Avec la fonction d'*editor*, les centres d'art s'inscrivent dans cette entreprise de manière plurivoque : en orchestrant l'énonciation éditoriale, leur mission de mise en visibilité de l'art contemporain est indissociable de l'affirma-

33. Bourdieu, Pierre, *loc. Cit.*, p. 11.

34. Pierre Durieu, *Bulletin...*, p. 76. De même, Sabine Wespieser [éditrice chez Actes Sud, où une politique de co-édition régulière a été mise en place avec le centre d'art du Crestet] explique que ces publications peu rentables permettent à Actes Sud « *d'être présent sur ces lieux de la création et de l'art contemporain* ». Le centre d'art « *y trouve son intérêt, en ayant la possibilité d'avoir une politique éditoriale ; et nous y trouvons le nôtre, parce que nous pouvons éditer des livres que nous ne serions pas en mesure d'éditer seuls* » (*Bulletin...*, p. 23).

tion de leur propre autorité énonciative à un double niveau, interne et externe au champ / au discours artistique.

Ainsi, au-delà des disparités entre les centres d'art, des contraintes fortes et collectives s'exercent sur eux. Ces contraintes ne se situent pas sur un axe allant de « l'art pur » au « marché », à la « rentabilité » (bien que les dimensions économiques de l'édition des centres d'art aient évidemment une incidence majeure). En considérant plus précisément les « produits » en lien avec leurs « conditions de production », en visant à restituer les dimensions *collectives* et complexes du phénomène à l'aide des concepts d'énonciation et d'archive, nous avons été à même de montrer que l'énonciation éditoriale des centres d'art oscille entre l'interne (fonction documentaire d'écrits spécialisés, destinés à un public restreint, affirmant l'autonomie d'un champ et d'un discours, jeux de pouvoirs et de légitimité entre les participants à l'élaboration de ce discours – artistes, institutions, critiques...) et l'externe (volonté de diffusion de l'art, de le rendre accessible au public par la création de secteurs éditoriaux inexistants, engagement politique ou sociétal à travers l'art, mais aussi nécessité d'obtenir la reconnaissance des tutelles – État, région, département, ville).

Ces démarches éditoriales totales, où toutes les fonctions éditoriales sont prises en charge ou au moins contrôlées par les mêmes personnes, tendent aujourd'hui à contraindre les centres étudiés, à l'exception des Presses du réel, à se cantonner dans le rôle principal d'éditeurs de catalogues d'exposition plutôt que d'éditeurs de textes structurant les conditions de production du discours artistique. Pour autant, le travail de découverte et d'inscription sociale des pratiques de l'art contemporain qui a été réalisé par l'édition des centres d'art a constitué, pour partie, le champ de l'art contemporain.

Aux côtés des approches générales de « l'art » ou de « la culture », et des approches thématiques comme celle de « l'édition d'art »³⁵, l'approche communicationnelle de l'art vise à restituer la complexité des phénomènes en les considérant dans leur contexte et dans leur dynamique. Cette approche procède de trois articulations : l'articulation d'une approche en termes de « champ » et d'une approche en terme de « formation discursive », l'articulation des concepts d'archive et d'énonciation éditoriale, l'articulation des facteurs internes et des facteurs externes à l'art contemporain. Ces articulations permettent de dépasser une conception enchantée de l'art comme lieu des singularités pour repérer la structuration progressive des pratiques communicationnelles (éditoriales) et la manière dont elles font écho, modifient et sont modifiées par les autres pratiques collectives.

SARAH CORDONNIER
ENS-LSH Lyon

35. Les approches thématiques de l'édition d'art sont complémentaires et éclairent les enjeux de l'édition des centres d'art. Bernadette Dufrêne travaille cette question dans une perspective historique (Bernadette Dufrêne, « L'édition d'art des années 1950-1970 : des promesses non tenues ? », in *Communication & langages*, n° 134, 2002, pp. 22-40). Le « livre d'art » est pris pour objet par Adam Biro, Laurence Golstenne et Alain Nave (« Le livre d'art », in Fouché, Pascal (dir.), *L'édition française depuis 1945*, Éditions du cercle de la librairie, Paris, 1998, pp. 201-225) ; Anne Moeglin-Delcroix travaille quant à elle sur le livre d'artiste (*Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1997).