

# INTRODUCTION

## *Revue d'Artistes, une sélection*

Ce projet d'exposition est né de la volonté de faire découvrir une pratique trop souvent ignorée tant du grand public que de la plupart des spécialistes de la question de l'art : la revue d'artiste. Trop légère, trop éphémère, il est vrai que celle-ci est beaucoup plus difficile à saisir qu'une œuvre « classique », pérenne ; par conséquent, il n'est pas étonnant qu'elle soit demeurée dans le cercle restreint (confidentiel) d'amateurs, souvent aussi acteurs, et de quelques théoriciens. L'utilisation de ce support –et même de ce média puisque la relation à la « grande presse » est fréquemment évoquée par les artistes y recourant– est pourtant symptomatique d'une manière engagée d'envisager l'art et son rapport aux spectateurs, considérés dès lors comme lecteurs.

Bien que les publications périodiques sur l'art aient toujours fait appel à la contribution des artistes –donnant lieu à des collaborations aussi diverses que riches– il ne s'agit donc pas ici de proposer une exposition de « revues d'art » au sens traditionnel du terme mais bien de présenter des revues réalisées par des artistes. Ces derniers sont d'ailleurs généralement non seulement à l'origine des projets mais, pour la plupart des revues présentées, ont également pris en charge, seuls ou en groupes, la totalité de son parcours, allant de la réalisation/fabrication à la diffusion.

La revue devient alors le lieu et véhicule d'une pratique, et non plus seulement le support de manifestes ou de réflexions de la part des artistes –même si la frontière entre les deux tend à disparaître, notamment avec les pratiques conceptuelles. Mais c'est d'un « véhicule » qui ne se contente plus d'un rôle de coursier dont il s'agit : il interfère, participe pleinement au projet. La revue en tant que support fait corps avec l'œuvre qui s'incarne en elle et par elle, symbiose qui passe nécessairement pour les artistes par la prise en compte de ses particularités et propriétés.

Cette exposition, parce qu'elle ne peut prétendre à une quelconque exhaustivité de par le caractère volatil de son objet, ne permet de découvrir qu'une sélection de revues des années 1960 à nos jours, infime partie d'un vaste phénomène. Elle s'applique cependant, en présentant un éventail de pratiques (issues d'époques et pays variés, du moins pour les

1955

1960

1965

1970

1975

1980

1985

1990

1995

2000

2005

2008

1955

1960

plus anciennes<sup>1</sup>), à laisser entrevoir un panel des possibilités que peut offrir aux artistes l'emprunt de cette forme éditoriale particulière que constitue la revue ou le périodique. Si toutes ces publications ne mettent pas en avant la même philosophie, si elles peuvent même parfois paraître très éloignées les unes des autres, elles se positionnent néanmoins toutes en faveur d'une reconsidération des critères institués de l'art, refusant le caractère inaccessible et même proprement intouchable de l'œuvre qui devient littéralement « à parcourir ».

1965

1970

### ***Les années 1960 comme point de départ***

1975

Il peut sembler étrange de faire débiter la sélection de cette exposition par les années 1960, quand les revues les plus connues, réalisées par des artistes, datent des années 1920 ou 1930. Nul n'ignore en effet l'existence des périodiques publiés par les artistes ou groupes d'avant-garde, tels que les « recueils » Dada, la revue *Merz* ou les nombreuses publications surréalistes ; et tout le monde s'accorde pour leur réserver une place de choix dans la compréhension des enjeux artistiques de l'époque qui a vu leur émergence. Mais, si ces publications, parmi bien d'autres, ont en effet joué un rôle essentiel dans la diffusion d'idées et dans la défense de valeurs artistiques, il importe de rappeler que le recours à la forme imprimée tel qu'il se met en place dans les années 1960 n'est pas tout à fait motivé par les mêmes desseins.

1980

1985

1990

Pour Clive Phillpot, deux aspects essentiels distinguent les motivations des premiers de celles des artistes de l'après-guerre. Dans son article « Art Magazines and Magazine Art », il insiste ainsi sur le fait que des artistes comme Lissitzky, Schwitters ou Van Doesburg « n'utilisaient pas consciem-

1995

2000

---

<sup>1</sup> Si la sélection a été déterminée selon un ensemble de critères définis – développés plus loin dans ce texte – il va de soi qu'elle a aussi été influencée par un certain nombre de données qui n'ont rien d'objectif, liées notamment, pour les revues antérieures aux années 1990, aux collections des deux principaux prêteurs (la bibliothèque Kandinsky du Centre Georges Pompidou et le Frac Bretagne). Pour les revues les plus récentes, dans la mesure où elles n'entrent pas dans des réseaux de distribution officiels, elles ont souvent été intégrées au projet au hasard des rencontres, ou grâce à un effet de réseau (encore efficace à ce jour, quoi qu'on en dise) qui en a permis la découverte. Cela explique que pour ces dernières la sélection reste relativement peu étendue en terme géographique, ne dépassant que rarement les frontières françaises. La réception du projet de la part des artistes, leur choix d'y prendre part ou non (ou parfois, plus simplement, le fait qu'il n'ait pas été possible de les contacter) ont encore contribué à redéfinir la sélection initiale.

2005

2008

ment la production d'une revue pour mettre en question la nature des œuvres d'art, pas plus qu'ils ne faisaient de l'art spécialement pour le disséminer à travers un médium réservé à la communication de masse<sup>2</sup> ». Quand bien même certains artistes auraient eu conscience de détourner un support populaire pour diffuser leur production, leurs cas restent relativement isolés. Anne Mœglin-Delcroix, qui partage en grande partie le point de vue de Phillpot, souligne quant à elle dans son *Esthétique du livre d'artiste*, que c'est la multitude de ces revues d'artistes à partir des années 1960 « qui est en soi très significative et en fait un phénomène sans précédent et sans commune mesure avec le petit nombre de périodiques publiés par les avant-gardes du début du siècle<sup>3</sup> ». Parlant du livre, elle précise d'ailleurs plus loin que « les expériences futuristes, constructivistes ou dadaïstes [...] sont restées celles, isolées, d'un petit nombre d'artistes parmi les plus avancés et, à l'intérieur même de leur œuvre, des tentatives dispersées, au surplus souvent limitées à la typographie ou à la mise en page<sup>4</sup> ». Cette remarque peut très certainement s'appliquer aux périodiques, souvent réalisés par les mêmes artistes. On peut de plus considérer que seule la redéfinition de la notion même d'« artiste », telle qu'elle s'opère au tournant des années 1950 et 1960, permet d'envisager une pratique artistique qui ne soit pas liée à une spécialité, ou en tout cas, un art qui puisse prendre la forme exclusive d'une publication, en l'occurrence d'une revue.

Choisir les années 1960 comme point de départ permet donc de marquer la distinction qui existe entre deux types d'utilisation du support imprimé. Il ne s'agit pas pour autant de nier ce qui rapproche certaines tentatives du début du siècle de celles de l'après-guerre. Tous ces artistes sont en effet également motivés par l'exploitation d'un espace d'expérimentation étranger à toute considération commerciale, et conscients du potentiel de la revue comme moyen

---

<sup>2</sup> Clive Phillpot, « Art Magazines and Magazines Art », *Artforum*, vol. XVIII, n° 6, février 1980, p. 52. (Clive Phillpot a été conservateur en chef de la bibliothèque du Museum of Modern Art de New York et est à l'origine de sa collection de livres et publications d'artistes. Il est en outre l'un des théoriciens les plus importants de cette question et a été commissaire de nombreuses expositions sur les publications d'artistes).

<sup>3</sup> Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, p. 35

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 46.

1955  
1960  
1965  
1970

efficace de diffuser des recherches « en cours » à l'échelle internationale (tout en les nourrissant sans cesse par les échanges qu'elle favorise). De plus, pour un grand nombre de revues d'artistes publiées depuis les années 1960, l'influence qu'ont eu les publications du début du siècle sur leur propre développement est non seulement manifeste, mais encore largement revendiquée<sup>5</sup> (et ce, même si l'héritage en question a subi maintes transformations, déformations, pour être finalement « digéré »).

### ***Une spécificité de la revue : sa nature plurielle***

1975  
1980  
1985  
1990

Si la revue d'artiste partage de nombreux points communs avec le livre, sur le plan historique, esthétique et même politique, il faut néanmoins s'arrêter sur ce qui constitue sa principale singularité : sa nature plurielle. La particularité de la revue est en effet qu'elle s'étire dans la durée puisque son principe même fait de chaque parution l'annonce d'une autre à venir, rythme qui est marqué par la numérotation que chaque livraison manque rarement d'arborer. Parce qu'elle est souvent datée, elle s'inscrit en outre dans un temps donné et peut se faire selon les occasions « œuvre de circonstance », quitte à s'écarter momentanément de sa ligne éditoriale initiale. Mais cet attachement au temps est aussi ce qui peut conduire la revue d'artiste, ou du moins tel numéro, à perdre son actualité, celle-ci étant irrémédiablement passée. Cette expiration de la date la rapproche dès lors de la grande presse et du caractère jetable qui lui est généralement associé.

1995  
2000

Si l'on parle parfois de périodiques d'artistes – c'est en tout cas l'appellation qui a été retenue par la langue anglo-saxonne qui n'a pas vraiment d'équivalent pour le terme « revue »<sup>6</sup> – on pourra remarquer que ce type de publica-

---

<sup>5</sup> Dans un autre article-clef pour la question de la revue d'artiste, Howardena Pindell dresse une chronologie du « genre » qu'elle choisit de faire débiter en 1900 (1901 pour la première revue citée, *L'assiette au beurre* de Samuel Schwarz). H. Pindell, « *Alternative Space : Artists' Periodicals* », in *The Print Collector's Newsletter*, vol. 8, n° 4, septembre-octobre 1977, pp. 96 - 109 et p. 120. L'étude incontournable de Géza Perneckzy qui dresse l'inventaire sans doute le plus complet portant sur les périodiques d'artistes s'en tient quant à elle aux bornes 1968-1988 (G. Perneckzy, *A Háló. Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében 1968 - 1988*, Budapest, Héttorony Kiadó, 1991. Paru en traduction anglaise (par Tibor Szendrei) sous le titre : *The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals*, Cologne, Soft Geometry, 1993).

tion est *in fine* rarement « périodique » à proprement parler, soit pour des raisons pratiques, soit parce que les artistes ne souhaitent pas être soumis à cette nouvelle contrainte qu'impose la régularité. Certains préfèrent alors annoncer d'emblée leur publication comme un « apériodique » (*Mèla, Papiers*), un « quasi-mensuel » (*C. 1855*), un occasionnel (*cc V TRE*) ou créer un néologisme circonstanciel, la présentant par exemple comme un « irrégulomadaire » (*Irrégulomadaire*). Le projet lorsqu'il se met en place prévoit néanmoins en principe plusieurs occurrences : l'essence de la revue réside en effet dans sa répétition, dans le fait qu'elle se décline, se développe<sup>7</sup>.

Cette spécificité est aussi ce qui fait que la revue d'artiste reste difficile à définir. Parce qu'elle est plurielle, elle est aussi prédisposée au changement : si plusieurs numéros peuvent être conçus en tant qu'œuvres d'art à part entière, ou du moins pensés pour et par le médium qui les incarnent, rien n'empêche la politique éditoriale de changer, le temps d'un ou plusieurs numéros, faisant de la revue le support d'informations diverses, de reproductions d'œuvres, de commentaires plus traditionnels sur l'art, l'affiliant alors parfois à la catégorie plus commune des revues d'art. Faut-il dès lors rayer la revue en question du champ des revues d'artistes, et ce, bien qu'un ou plusieurs artiste(s) l'ai(en)t créée en tant que partie prenante de sa (leur) pratique ? Difficile de trancher définitivement cette question, tant la réponse semble se régler au « cas par cas ». Car les artistes ne se soucient guère d'appartenir à telle ou telle catégorie. Le caractère éminemment expérimental des premières publications périodiques d'artistes s'accompagne de toutes sortes de tentatives qui les font souvent échapper à une délimitation trop stricte. En outre, cette nature changeante, cette capacité qu'a la revue de se transformer le temps d'un numéro constitue l'une de ses plus grandes forces et contribue à expliquer l'engoue-

---

<sup>6</sup> Le terme « *artists' periodical* » est en effet celui qui est le plus couramment employé en anglais, même si l'on trouve aussi « *artists' magazine* » (qui a l'inconvénient d'évoquer davantage un certain type d'imprimé). Phillpot utilise également dans l'article précédemment cité « *magazine art* », qu'il différencie de « *art magazine* ».

<sup>7</sup> Même s'il peut arriver que, pour des raisons indépendantes de la volonté des artistes – politiques ou économiques notamment – certaines revues ne dépassent pas le premier numéro.

1955

1960

ment des artistes pour cette forme : elle s'adapte aux besoins, permet de réagir à chaud à l'actualité, se faisant tantôt porte-parole tantôt catalogue d'exposition, bulletin d'information ou bien d'autres choses encore.

1965

### ***De l'individuel au collectif***

1970

Plurielle, la revue l'est aussi par un autre biais : elle est le plus souvent une aventure collective, où se confrontent plusieurs regards, qu'ils soient divisés en autant de « rubriques » ou qu'ils constituent un ensemble indissociable. Là encore il devient difficile de poser une limite : dans la mesure où un artiste fait intervenir plusieurs personnes dans sa publication, comment s'assurer que tous les participants s'accordent pleinement avec le projet initial, sans pour autant leur retirer la « marge de manœuvre » qui fonde l'intérêt de leur concours ? La présence d'un critique, d'un historien, remet-elle en cause son statut ? Une revue cesse-t-elle d'être « d'artiste » dès lors que certaines pages ne semblent pas avoir été créées spécifiquement pour leur diffusion au sein de ce médium ? Et lorsque le projet de l'artiste consiste justement à reproduire pour les associer un ensemble d'œuvres déjà existantes, échappe-t-il à la catégorie des revues d'artistes pour devenir de la « documentation » ? On peut enfin se demander à quel moment la revue constitue un projet artistique à part entière, pensé dans sa globalité, et à quel moment elle devient un recueil de ce que l'on pourrait appeler des « pages d'artistes ».

1975

1980

1985

1990

1995

2000

2005

2008

Les revues éditées à l'initiative d'un artiste ayant choisi d'assumer seul la totalité du projet, en tant que tout ou partie d'une démarche clairement définie, constituent sans aucun doute celles qui posent le moins de difficultés quant à leur assimilation à une pratique artistique. Mais se limiter à ce type de revues n'aurait pas reflété la réalité composite de la revue d'artiste, ou du moins, n'aurait permis d'en dévoiler qu'un aspect, peut-être d'ailleurs plus représentatif des dernières décennies. Les revues collectives sont en effet largement majoritaires dès les années 1960 et, au sein même de cette « catégorie », la manière dont est envisagé le fait de « travailler ensemble » peut constituer une différence fondamentale. Alors que certains artistes choisissent de former une équipe unie qui reste plus ou moins fixe tout au

1955  
1960  
1965  
1970  
1975  
1980  
1985  
1990  
1995  
2000  
2005  
2008

long du projet, donnant lieu à une association fonctionnant sur le modèle du collectif (qui pourrait être, dans l'idée, finalement assez proche d'une équipe éditoriale classique), d'autres ouvrent les pages de leur publication à des interventions ponctuelles, mettant en place des rencontres qui s'organisent selon une logique propre à chaque projet<sup>8</sup>. Pour résumer, on pourrait distinguer trois types de revues : celles réalisées par des artistes faisant « cavalier seul », celles par des artistes « associés », ou encore celles requerrant la participation d'artistes, qui se trouvent seulement « réunis » le temps d'un numéro (par un ou plusieurs autres artistes à l'origine du projet). Soit trois manières d'envisager l'idée de « revue », qui impliquent autant d'approches singulières, de « réponses » possibles, et déterminent l'identité du projet. Mais s'il y a, pour le dire encore autrement, les artistes qui « invitent » d'un côté, et ceux « qui n'invitent pas » de l'autre, reste à considérer toutes les déclinaisons qui peuvent s'en suivre : ceux qui invitent de temps en temps (*L'Inventaire, Irrégulomadaire*), ceux qui collaborent avec un artiste différent à chaque parution (*Cloaca Maxima*) ou encore, invitation absolue, ceux qui « délèguent », en confiant à un artiste la prise en charge de la totalité du numéro<sup>9</sup>.

### ***Au cœur de l'effrangement des arts***

Les choix qui ont été faits en vue de cette exposition prennent ainsi acte de ces difficultés et du fait qu'il est parfois difficile de délimiter un champ propre aux « revues d'artistes ». Ils ont également tenté de montrer que la revue d'artiste en tant que pratique est indépendante de tout mouvement artistique (on trouvera tout aussi bien dans l'« échantillon »

---

<sup>8</sup> Qui n'exclut d'ailleurs pas l'absence de logique, à moins que l'on ne considère comme telle celle qui consiste à réunir sans aucune censure tout ce qui est proposé (*Omnibus News, Zeitschrift Für Alles* ou d'une autre manière, *Permanent Food*).

<sup>9</sup> Cette dernière option, qui est finalement assez répandue, amène encore de nouvelles questions : on peut en effet se demander, et à juste titre, si certaines démarches appartiennent encore au registre de la revue d'artiste. Ainsi, plusieurs projets, pourtant appelés « revues », ont été écartés de cette sélection parce qu'ils nous ont paru relever davantage d'une collection de livres indépendants. D'autres fonctionnant sur ce même principe nous ont néanmoins semblé y avoir leur place, en particulier lorsque le projet initial de l'artiste à l'origine de la publication résonne avec force dans chaque livraison, tout en offrant une liberté suffisante aux artistes invités (comme c'est le cas par exemple des revues *futura, Mousse Verte, Vin trouble, Silence sous les arbres* ou, d'une autre manière, de la publication tabloïd *Neon de Suro*).

1955

1960

1965

1970

1975

1980

1985

1990

1995

2000

2005

2008

présenté des artistes proches ou se revendiquant du surréalisme, du pop art, de Fluxus, de l'art conceptuel, du minimalisme, de la figuration libre ou d'autres « tendances ». Mais il importait encore de respecter, et même d'insister sur le fait que la revue est indissociable d'autres pratiques, du livre d'artiste bien sûr, mais aussi des bien nommés *ephemera*, du *mail art* ou du *copy art* (souvent considérés à tort en tant qu'écoles ou phénomènes isolés). De même, en ne s'en tenant pas exclusivement aux projets de « plasticiens », il semblait nécessaire de mettre en évidence les ponts qui s'établissent au *xx<sup>ème</sup>* siècle entre les différentes disciplines artistiques, au point de rendre leurs frontières perméables : pour les commentateurs mais également pour les acteurs de ces pratiques eux-mêmes, il devient difficile, voire impossible (et peut-être, sans intérêt ?) de les tracer. Ce phénomène, qui s'étend certes bien au-delà de l'espace de la revue, trouve à s'y incarner significativement, en particulier à travers la poésie, pour laquelle le périodique est depuis longtemps un véhicule privilégié. La poésie, et plus précisément la poésie expérimentale, occupe en effet une place essentielle dans l'histoire des revues d'artistes, qu'elle soit considérée comme « concrète » (*Poor. Old. Tired. Horse., futura, integration, Ovum 10*), « visuelle » (*Do(k)s, Schmuck, Ovum 10*) ou « sonore » (*OU, Axe*). Remarquons enfin que les résonances d'une discipline à l'autre se manifestent par d'autres voies, les liens avec le cinéma ou la musique – rendus possibles par l'évolution des supports – trouvant aussi leur place dans certaines revues qui adaptent leur format afin d'y intégrer disques, bandes magnétiques ou films (*Axe, Aspen, OU, S.M.S.*).

La sélection pourra ainsi surprendre par les différences qu'elle met en œuvre : il ne s'agit en aucun cas de les nier, afin de mieux justifier un regroupement, mais bien au contraire de montrer à quel point cette pratique ne se laisse circonscrire aisément, ne privilégiant aucune forme particulière. Fréquence de parution, nombre de numéros finalement édités<sup>10</sup>, mode de diffusion ou même de financement<sup>11</sup>, varient selon

---

<sup>10</sup> Le rythme et le nombre d'occurrence des revues de cette sélection sont en effet des plus variés, allant du quotidien (*Paysages (détail)*) – mais qui n'a rien du journal d'information auquel renvoie habituellement ce titre – à l'annuel, sans parler des « apériodiques » déjà évoqués, qui,



les projets et les moyens des artistes (entendus en termes financiers, techniques, et de disponibilité). De même, libre à chacun de donner la forme répondant le mieux à son propos plutôt que de chercher à correspondre à tout prix à l'idée communément admise de ce qu'est –ou de ce que doit être– une revue ou un magazine. Ainsi, si l'apparence et le design des publications peuvent parfois reprendre certains archétypes, tels l'aspect austère et convenu d'une publication scientifique (*Art-Language*), le côté attractif du magazine grand public (*FILE*, *VILE*) ou familial du journal (*cc V TRE*, *Gratuit*, *Image*, *Neon de Suro*), les revues d'artistes n'hésitent pas à se défaire de leur parure habituelle pour mieux s'accorder au projet, quitte à emprunter leur forme à l'affiche (*Fandangos*, *futura*, *Mêla*, *Ultra-Plat*), au simple feuillet ou au tract (*Cloaca Maxima*, *Rien*, *Papiers*), au fanzine le plus rudimentaire ou au graphzine le plus élaboré (*Com-monpress*, *Zeitschrift Für Alles*, *Rouge Gorge*), à la lettre ou au bulletin (*BU*, séries *Bagu'Art* et *Boîte aux lettres*) voire même au portfolio ou à la boîte (*Eter*, *OU*, *Axe*, *S.M.S.*, *Aspen*). Bien que le terme même de revue évoque plutôt une certaine légèreté, des volumes plus ou moins imposants ne manquent pas d'allonger la liste (*Doc(k)s*, *Krater und Wolke*, *Omnibus News*, *Schmuck*, *Zeitschrift Für Alles*), de même que des albums grand format, parfois classieux (*Le Dictateur*, *L'Inventaire*), semblant mettre en défaut l'expression anglophone de *small press*, qui sert habituellement à désigner toute catégorie de publication alternative ou marginale.

---

pour diverses raisons, peuvent laisser jusqu'à plusieurs années de silence entre deux parutions (*cc V TRE*, *L'Inventaire*, *:REVUE*). Si certains d'entre eux tendent à atteindre la centaine de livraisons (*Arte Postale!*, *Doc(k)s*, ou *OXO* à sa manière...) d'autres s'achèvent dès le lancement de leur premier numéro (*Image*, *Omnibus News*).

<sup>11</sup> Le mode de financement a son importance dans le développement de la revue et contribue souvent à expliquer cette grande variété des projets : autofinancements, appels à souscriptions, abonnements « classiques », subventions, sont autant de moyens exploités par les artistes pour permettre à leur projet de voir le jour, moyens auxquels il faut encore ajouter la « débrouille » (qui consiste par exemple à utiliser à ses propres fins des machines prévues pour d'autres usages), ainsi que des fonctionnements basés sur une logique communautaire, qu'elle soit revendiquée comme concept ou qu'elle adienne tout simplement par la pratique.

1955

1960

### **Une sélection**

Les principes qui ont présidé à cette sélection sont donc bien davantage portés par des critères opératifs (à l'origine des actes) que liés à des données formelles, fonctionnelles ou à des logiques d'« écoles ». Ainsi, nous l'avons dit, l'initiative de la publication de toutes les revues présentées appartient à un artiste, à un groupe d'artistes ou, de rares fois, à un éditeur « éclairé »<sup>12</sup>. Le projet à l'origine de ces revues nous a en outre semblé à chaque fois découler d'un véritable questionnement artistique, d'un parti pris singulier et engagé qui transparait aussi bien dans chaque numéro pris indépendamment, que dans l'ensemble formé par la série<sup>13</sup>. De plus, il nous a paru important de mettre en avant par cette sélection les revues prenant en compte leurs propriétés intrinsèques (propres au médium), parmi lesquelles la question de la diffusion reste sans doute la plus prégnante<sup>14</sup>. Diffusion en tant que moyen –privilegiant la voie postale, par où justement les trajectoires des revues se superposent souvent à celles du mail art – mais aussi en tant qu'objectif : atteindre le plus de monde possible<sup>15</sup> ou en tout cas, permettre à toute

1965

1970

1975

1980

1985

---

<sup>12</sup> Dans ce dernier cas, bien que se défendant souvent du statut d'artiste, l'éditeur se fait par l'occasion chef d'orchestre d'un espace expérimental entièrement dédié aux artistes (même lorsqu'il lui arrive de l'investir à sa façon et d'y imprimer sa marque). Il en va ainsi par exemple de Guy Schraenen, créateur et éditeur de la revue *Axe* : s'il refuse d'être qualifié d'artiste, il a par ailleurs pu dire, évoquant les livres d'artistes des années 1960-1970, qu'ils étaient en général « publiés par les artistes eux-mêmes, ou par des éditeurs que l'on pouvait considérer eux aussi comme des artistes, parce qu'ils travaillaient de façon tout à fait marginale, sans aucune arrière-pensée d'ordre financier, par pur choix artistique ». (Cf. « Guy Schraenen, entretien avec Hubert Besacier », in *Guy Schraenen collectionneurs (fragment)*, Saint-Yrieix-la-Perche, Pays-Paysage, n.p.).

1990

1995

<sup>13</sup> Notons que si pour certaines revues la nature artistique du projet est clairement définie par les artistes-éditeurs eux-mêmes, avec des annonces aussi explicites que « Fandangos isn't an art paper but an art piece » (inscrite à même certains numéros de la revue) ou « The portfolio S.M.S. is not about art, S.M.S. is art » (publicité pour *S.M.S.* parue dans différents magazines en 1968), il a fallu pour d'autres se référer aux propos des artistes « hors » du contexte de la revue, ou à la simple observation des publications (parfois relayée par des analyses d'historiens), même s'il va de soi que certaines d'entre elles ont un statut plus ambigu que d'autres.

2000

<sup>14</sup> Déjà présente avec le livre d'artiste, cette question prend plus d'importance encore avec la revue, dans la mesure où elle est amenée à se répéter à intervalles plus ou moins réguliers. Mais c'est aussi cette répétition qui autorise une « fidélisation » qui permet par exemple de recourir au principe de l'abonnement.

2005

<sup>15</sup> Avec toute la dimension utopique dont peut s'accompagner une telle idéologie, qui a même pu être qualifiée de « suspecte » par Jean-Claude Moineau. Celui-ci se demande en effet dès 1971 face au phénomène du mail art comment les artistes peuvent prétendre à une ouverture, voire à une démocratisation de l'art, quand la majeure partie des productions est envoyée à des critiques ou à des collectionneurs. Il rappelle d'ailleurs que les destinataires, même lors-

2008

1955  
1960  
1965  
1970  
1975  
1980  
1985  
1990  
1995  
2000  
2005  
2008

personne intéressée par le projet d'y avoir accès, aussi bien géographiquement que financièrement. La question du réseau, qui passe par des collaborations d'artistes à l'échelle internationale, par des échanges de leurs publications respectives, par la mise en commun de listes d'adresses, etc., participe également à ce phénomène<sup>16</sup>. Enfin, le caractère bien souvent éphémère des périodiques, le fait qu'ils soient numérotés, datés, qu'ils fonctionnent par découvertes successives, comme un *work in progress*, qu'ils puissent mettre en place un système de questions réponses et même créer une « attente » pour le lecteur (éventuellement, l'« abonné »), sont autant d'éléments constitutifs qui occupent une place essentielle dans la réflexion des artistes. Dès lors ces caractéristiques et ces questionnements communs, en dépit de la pluralité de leur mise en forme et de leur mode d'exécution, tissent entre les périodiques comme un « air de famille ». Avoir à l'esprit ces différences, mais aussi pouvoir mieux observer ce qui les rassemble, constitue l'un des enjeux de cette exposition.

### ***L'exposition et son paradoxe***

Pour finir, il importe d'insister sur le fait que cette présentation de revues d'artistes, alors qu'elles sont mises « hors-circuit » par le principe même de l'exposition – immobilisées, parfois même, pour les plus rares et fragiles, rendues muettes et scellées – ne cherchent pas à susciter un quelconque sentiment de frustration ou de nostalgie. Devenues étrangères à leur nature, à leur raison d'être, il s'agit, au-delà de l'évidence de ce paradoxe, non seulement de rappeler leur singularité, mais aussi, et surtout, d'éveiller une curiosité face aux publications actuelles qui elles, sont encore bien vivantes. Ainsi, s'il peut sembler étrange d'associer des projets éditoriaux inscrits dans l'histoire (dans une certaine histoire) avec des

---

qu'ils sont désignés au hasard, dans la mesure où ils ne disposent pas de « clefs », se trouvent « dans l'incapacité de comprendre la signification des envois qu'ils reçoivent ». (Cf. réponse qu'il adresse à Jean-Marc Poinsot à son invitation à participer au catalogue *Mail Art, Communication à distance, Concept*, Paris, Cédic, 1972, n.p.)

<sup>16</sup> C'est ce qui explique la grande variété des pays représentés dans cette exposition, en particulier pour les revues antérieures aux années 1990, période où établir des réseaux intégrant des artistes le plus souvent « exclus » (parce que sous l'autorité de régimes politiques totalitaires), pouvait constituer un enjeu existentiel.

1955

1960

1965

1970

1975

initiatives âgées parfois d'à peine un an, les uns comme les autres fondent à notre sens la cohérence du projet. Cette confrontation rappelle que les choses importantes ne se sont pas toujours passées dans un « avant » irrémédiable, qu'il n'est pas nécessaire que les œuvres soient définitivement retirées de la circulation pour mériter que l'on s'y intéresse. Comme nous le rappelle George Orwell dans un tout autre contexte, « contrairement à la croyance, le passé n'est pas plus riche en événements que le présent. [...] C'est en grande partie à cause des livres, des films et des réminiscences qui se sont intercalées que l'on suppose maintenant que [le passé] a eu d'immenses et d'épiques qualités qui feraient défaut au présent<sup>17</sup> ».

Marie Boivent

1980

1985

1990

1995

2000

2005

2008

---

<sup>17</sup> George Orwell, « My country Right or Left », *In defence of English Cooking*, Londres, Penguins Book, p. 1.