

## **Trois points de vue d'artiste sur le leporello: Peter Downsbrough – Bernard Villers – Hamish Fulton**

ANNE MÆGLIN-DELCROIX

Le leporello n'est en soi qu'un type de reliure, une manière de plier les pages d'un livre de telle sorte qu'il s'ouvre, comme on dit, 'en accordéon'. Rien de plus. Le mot appartient au vocabulaire technique du livre et désigne une de ses modalités, une de ses manifestations, une de ses manières de 'faire livre'. Mais, bien qu'il soit tentant de le penser, celle-ci ne détermine pas a priori une fonction, ni ne privilégie a priori un contenu. La diversité des traitements de cette catégorie de livres par les artistes qui s'y intéressent suffit à prouver, contre les formalistes, qu'un médium, avec ses caractéristiques physiques distinctives, ne devient une forme artistique au sens strict — c'est-à-dire une forme visuelle porteuse d'un sens sui generis — qu'au prix d'un travail d'élaboration à la fois conceptuel et plastique qui transforme le médium donné en expression construite.

On se propose de montrer, à partir de trois exemples volontairement éloignés les uns des autres, comment un même médium peut être mis au service de logiques d'expression visuelle bien différentes; comment ses caractéristiques sont donc plutôt des possibilités que des contraintes, et des possibilités qui n'apparaissent comme telles que par la médiation de l'opération d'expression grâce à laquelle l'artiste les révèle en les utilisant de façon convaincante. Trois points de vue artistiques, donc, sur le même médium: avec Peter Downsbrough, il s'agit d'explorer, à l'aide de son vocabulaire visuel propre, un cadre imposé; avec Bernard Villers, il s'agit d'expérimenter méthodiquement les jeux optiques, plastiques et sémantiques permis par la suite des plis; avec Hamish Fulton, il s'agit d'exprimer la distance qui sépare l'expérience vécue hic et nunc de sa représentation.

## Sur le leporello en général et les *Fireboox* de Peter Downsbrough en particulier

Avant que l'éditeur Richard Meier (Éditions Voix, Elne, France) ait l'idée de lancer, vers 2010, une collection de livres minuscules pliés dans des boîtes d'allumettes, un des plus petits livres d'artistes en accordéon était le *Livre-Étalon* de Robert Filliou, publié par Dieter Roth en 1981.<sup>1</sup> Il fait à peine 4 x 4 cm mais, comme le mètre pliant de menuisier dont il s'inspire, il peut atteindre 70 centimètres. Un des intérêts de la forme du leporello est, en effet, qu'il peut passer du plus petit format (replié) au plus long (déplié): il joue sur la disproportion, le contraste entre le court et le long, le paradoxe du petit qui contient le grand. C'est une forme à développement, voire à surprises. Emblématique, à cet égard, le livre-rue d'Ed Ruscha, *Every Building on The Sunset Strip* (1966), 18 x 14 cm, qui s'étend sur près de 8 mètres.

Il est vrai que tout livre, quelle que soit sa reliure, conventionnelle ou pas, cache à première vue ce qu'il contient. Il faut toujours l'ouvrir pour découvrir son contenu. Cependant, l'abondance de matière du codex se traduit par l'épaisseur du volume, immédiatement visible; l'abondance de matière du leporello s'exprime au contraire par la longueur, indiscernable car dissimulée dans ses plis. Le leporello met ainsi en question l'apparente évidence de l'opposition, mise en relief par Mallarmé, entre le livre, qui protège ses mystères entre les plis de ses pages, et le journal, qui étale au grand jour, et ce faisant, nivèle les informations qu'il affiche plutôt qu'il ne les contient. En effet, dans le leporello se réconcilient pour ainsi dire le livre et le tableau (ou le tabloïd), le dissimulé et l'exposé, la séquentialité des volets définis par les plis et la simultanéité du dépliant étalé; en un mot, le dehors et le dedans. Ces attributs ne s'opposent qu'à partir du moment où le massicot supprime le pli extérieur en rognant la bande de papier en feuillets distincts, dotés d'un recto et d'un verso invisibles en même temps et qu'il faut attacher en les cousant ou les collant à l'endroit du pli intérieur. C'est cette double opération, de coupure et de reliure, qui donne au livre conventionnel ses caractéristiques spatiales (on ne peut voir qu'une double page à la fois) et temporelles (on doit le lire page après page). Au contraire, le bien nommé *dépliant* en français, *accordion fold* en anglais, *gefaltetes Buch* en allemand, est tout

---

<sup>1</sup> Robert Filliou [sic]: Standard-Book Livre-Étalon. [Sans lieu]: ed. par Dieter Roth, [1981].

entier organisé par le pli,<sup>2</sup> intérieur et extérieur: le pli assure la continuité de la bande de papier autant qu'il la sépare en volets (car ce ne sont plus des pages); autrement dit, le pli rythme son développement. C'est exactement ce qu'en poésie on appelle une césure, par opposition à une coupure: une pause à l'intérieur d'un vers d'une certaine longueur, en accord avec le sens et la structure syntaxique de l'énoncé. C'est la raison pour laquelle le leporello peut aussi bien apparaître, selon les cas, comme la forme la plus rudimentaire du livre (sa forme archaïque avant la division en pages et avant l'alternance du recto et du verso<sup>3</sup>) ou comme sa forme la plus élaborée (un perfectionnement qui permet de surmonter les limitations spatiales et temporelles du codex et de dépasser la dichotomie du continu et du discontinu).

Les livres en accordéon de Peter Downsbrough tirent parti de ces deux points de vue à la fois: élémentarité et complexité. Il réalisa le premier, intitulé *MAIS*, en 2011 (fig. 1).<sup>4</sup> Très simple, en noir et blanc, de très petit format, il tient dans une petite boîte d'allumettes.<sup>5</sup> Une mince ligne horizontale, qui débute sur le troisième volet, suit le bord inférieur du leporello, s'interrompt au milieu, laisse place à deux lignes parallèles verticales plus épaisses, reprend, s'épaissit sur un volet comme pour servir de socle à l'image détournée d'une roue dentelée, reprend encore son cours et se termine sur le vingt-et-unième volet, où le mot „AND“, imprimé de haut en bas à l'encre grise, le long du bord extérieur, invite à un prolongement indéfini. Sur le dessus de la boîte d'allumettes, dessus qui joue le rôle de couverture, est collée une photographie en noir et blanc d'un engrenage mécanique d'esprit constructiviste sur laquelle sont imprimés en capitales le mot „MAIS“ et le nom de l'artiste. Sur un des côtés de la boîte est fixé un grattoir pour frotter les allumettes; sur l'autre, est indiqué le copyright avec la men-

<sup>2</sup> Cf. Stephen Perkins: *Art of the Fold*. Green Bay: University of Wisconsin, 2009.

<sup>3</sup> Quelques rares exemples de leporellos sont imprimés sur les deux faces, mais cela ne fait pas pour autant de l'endroit un recto ni de l'envers un verso. Par exemple: Hansjörg Mayer: *typoaktionen*. Frankfurt am Main: typosverlag, 1967; Martine Aballéa: *Geographic Despair*. Paris: édité par l'artiste, 1979; Jean Le Gac: *La double exposition du je (fiction)*. La Seyne-sur-mer: Villa Tamaris, 2012.

<sup>4</sup> On ne tient pas compte d'un dépliant vertical de cartes postales photographiques, *MÜNCHEN* (München: Galerie Rupert Walser, 1991) dont la reliure est dictée par le modèle des dépliant de souvenirs pour touristes.

<sup>5</sup> Peter Downsbrough: *MAIS*. [Elne, France]: Éditions Voix Richard Meier, 2011. 20 volets pliés dans une boîte d'allumettes (plus un volet initial tronqué aux  $\frac{3}{4}$  portant le nom de l'éditeur, imprimé au timbre à sec, et un volet final contrecollé sur le fond de la boîte). 3,5 x 5,3 cm (plié), 3,5 x 90 cm (déplié).

tion de la série *matchbox*. Un peu comme Lissitzky raconta l'histoire de deux carrés dans le livre *Les Deux Carrés* (1920), ce livre raconte 'l'histoire d'une ligne' et pourrait bien aussi s'adresser à des enfants: la reliure en accordéon semble généralement plus ludique que celle, ordinaire, du codex.

Quatre autres leporellos, chacun plié dans sa boîte d'allumettes, de la série *Fireboox*, seront publiés en 2014, à l'occasion de l'exposition monographique de l'artiste au Musée régional d'art contemporain à Sérignan.<sup>6</sup> Solitaires, ils sont réunis sous un étui à rabats dont le dessus, qui porte le titre, *TRACE*, et le nom de l'artiste, montre la photographie de départ: l'image en plan rapproché et en noir et blanc d'un trottoir en travaux, entre le bas d'un immeuble et le bord d'une rue (fig. 2). Son découpage en quatre parties rectangulaires égales, soulignées par un cadre noir et une croix malevitchienne, définit pour chacune des quatre boîtes son image de couverture, sur laquelle figure en tout petits caractères un numéro de 1 à 4, correspondant à sa place dans ce puzzle rudimentaire. Les rectangles noirs que forment les ouvertures de la façade de l'immeuble sont autant d'allusions visuelles aux rectangles des boîtes d'allumettes et le cadrage bien marqué semble destiné à contenir le désordre introduit par les signes des travaux en cours (barrières de protection, rubans de chantier) dans la zone comprise entre la stricte géométrie de la façade et le vide absolu de la rue.

Ces quatre dépliants combinent à première vue les mêmes éléments que le premier: une structure horizontale d'ensemble, soulignée par une ligne noire parallèle au bord inférieur, plus ou moins longue; de rares lignes verticales; des mots un peu plus nombreux (fig. 3). S'ajoutent cependant de petites photographies presque toujours en pleine page (en plein volet, serait-il plus juste de dire), images de rues ou de voies de circulation canalisées, plus ou moins contraignantes (voie ferrée, voie fluviale, passage clouté, etc.), dont la dimension horizontale dominante est toujours corrigée par une indication de verticalité (poteau ou grille, par exemple): rappel peut-être de l'agencement en croix de l'ensemble? Enfin, quelques aplats monochromes de couleur sombre (brun rouge, noir, gris) occupent dans chaque dépliant deux volets non consécutifs, entièrement ou partiellement, et parfois les che-

---

<sup>6</sup> Peter Downsbrough: *TRACE*. [Elne, France]: Éditions Voix Richard Meier, [2014]. 4 *Fireboox* dans des boîtes d'allumettes, numérotés de 1 à 4, de 20 volets chacun (plus un volet initial tronqué aux  $\frac{3}{4}$  portant le nom de l'éditeur, imprimé au timbre à sec, et un volet final contrecollé sur le fond de la boîte), 3,5 x 5,3 cm (plié), 3,5 x 90 cm (déplié). Réunis sous un étui à rabats 7,4 x 11 cm.

vauchent. Si ces aplats rappellent peut-être à leur tour les ouvertures obscures de l'image-matrice de la façade de l'immeuble, ils sont en plus dotés d'une fonction architectonique: interrompre la dominante horizontale du dépliant par une forte césure, et, dans le cas des chevauchements, sortir le cadrage de sa coïncidence avec le volet. Bref, dans ces quatre leporellos, il s'agit à la fois d'exploiter l'ordre inhérent au format choisi, caractérisé a priori par l'horizontalité,<sup>7</sup> et de le contrarier par quelques interventions inverses qui jouent discrètement avec les contraintes du modèle et font surgir de l'inattendu. En ressort une réflexion implicite sur les conventions du médium du livre: par exemple, pourquoi faudrait-il, sur un support ici défini par sa continuité, rester confiné au cadre de la page, unité distinctive du codex, mais pas du leporello?

Les leporellos de Peter Downsbrough ont donc une place à part dans la production de ses livres. S'ils illustrent eux aussi la radicalité formelle et l'économie de moyens présente dans l'ensemble de son œuvre, ils font exception dans sa production de livres. En effet, en dehors de quelques publications de format carré, d'un livre de cartes postales qui leur emprunte logiquement son format à l'italienne<sup>8</sup> et d'un flipbook à faire soi-même,<sup>9</sup> les nombreux livres<sup>10</sup> de l'artiste sont dominés par la verticalité, et ce pour deux raisons. La première est d'ordre général: le format en hauteur, dit 'à la française', est le plus répandu dans l'édition et, Peter Downsbrough l'a souvent dit, ses 'livres d'artistes' sont avant tout des livres. La seconde est propre à son travail: ses premiers livres sont directement issus, au début des années 1970, de ses recherches autour des *Two Pipes*, sculptures en hauteur à l'aide

---

<sup>7</sup> Les leporellos qui se déplient verticalement, pourtant les plus conformes à l'origine du mot (la longue liste des conquêtes de Don Giovanni, lues par son valet, dans le livret de Lorenzo da Ponte pour l'opéra éponyme de Mozart), sont peu nombreux. Outre *MÜNCHEN* de Peter Downsbrough mentionné plus haut, citons par exemple: Ian Hamilton Finlay: *Fishing News News*. Scotland: Wild Hawthorn Press, 1970. 375 ex.; Roberto Martinez: *Moi aussi, j'aurais peur si je rencontrais un ange I. La Bataille de Midway*. Paris: Robert Claire, 1991. 200 ex.; Maurizio Nannucci: *Up above the wor(l)d / A world guide for aliens*. Firenze: Exempla & Page in motion & Mani editions, 1981. 1000 ex.

<sup>8</sup> Peter Downsbrough: *16 POST CARDS*. Douchy-les-mines: Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais & Lille: Sans Titre, 1997.

<sup>9</sup> Peter Downsbrough: *AND HERE*. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 2005.

<sup>10</sup> Cf. les cent numéros répertoriés dans Moritz Küng (ed.): Peter Downsbrough — *The Book(s)*, catalogue raisonné. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011 (85 numéros) et Moritz Küng (ed.): Peter Downsbrough — *The Book(s)*, Addendum. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013 (15 numéros).

de deux tuyaux disposés verticalement dans l'espace.<sup>11</sup> L'horizontale n'est présente dans ses livres que comme une dimension secondaire de leur construction graphique. Du fait de la conception architecturale que Peter Downsbrough a du livre comme espace spécifique à organiser visuellement en fonction de ses propriétés, chaque fois qu'il a affaire au codex, c'est-à-dire presque toujours, les verticales divisent et l'unité minimale du livre est la page ou la double page, dont le bord extérieur vertical joue son rôle en introduisant une coupure supplémentaire quand on tourne la page. Dans les leporellos, au contraire, c'est structurellement l'horizontale qui domine: matérialisée dans les publications examinées par un trait noir prolongé, elle redouble la bande de papier dans son développement en longueur. Elle souligne ainsi la prépondérance de la continuité sur la discontinuité. Ce faisant, elle installe fermement le livre sur sa base. La reliure en leporello, on le sait, permet souvent de montrer les livres debout. Mais peu d'exemples exploitent cette possibilité pour elle-même en faisant, comme ici, de la base du livre une sorte de socle minimal. Les leporellos de Peter Downsbrough font donc glisser l'architecture du livre de son espace habituel à deux dimensions à un espace à trois dimensions, celui de la sculpture: le livre n'est plus seulement un espace par lui-même, il existe aussi dans l'espace.

### Sur les jeux avec les plis dans les leporellos de Bernard Villers

Depuis ses premières publications, au milieu des années 1970, le travail imprimé de Bernard Villers s'est appuyé sur les propriétés spécifiques du livre. Ce faisant, il a souvent rencontré la question du pli et travaillé son rôle structurant dans la construction d'un livre.<sup>12</sup> Son livre le plus explicite de ce point de vue est *Mallarmé 1897*,<sup>13</sup> qui, par le seul pliage, met pour ainsi dire en livre une citation célèbre du poète sur le pli. Mais c'est le codex qui y est exploré et la manière dont il résulte du pliage d'une grande feuille en un

---

<sup>11</sup> Le premier est *Notes on Location*, New York: TVRT (The Vanishing Rotating Triangle), 1972.

<sup>12</sup> Sur la question du pli dans les livres de Bernard Villers, cf. Anne Mœglin-Delcroix: *Esthétique du livre d'artiste* [1997]. Marseille: Le mot et le reste; Paris: Bibliothèque nationale de France, 2012, pp. 344–346; Leszek Brogowski: *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre* [2010]. Rennes: Éditions Incertain Sens, 2016, pp. 276–288.

<sup>13</sup> Bernard Villers: *Mallarmé 1897*. [Bruxelles]: Walrus, 'collection du commerce', 1979. [100 ex.]

,cahier'. En effet, la forme du leporello s'introduit tardivement dans l'œuvre imprimée de Villers: si l'on excepte le précoce *Trace* (1977)<sup>14</sup> — bande de papier pelure pliée en accordéon dont les huit volets sont imprimés d'une bande noire verticale identique, mais décalée de telle sorte que, le livre replié, les huit bandes apparaissent, par transparence, juxtaposées —, il faut attendre les années 1990, au cours desquelles deux livres soulignent deux aspects différents, mais complémentaires, du pli. Le premier, *Correspondance* (1992),<sup>15</sup> s'appuie sur une lettre de Van Gogh à son frère Théo. Il met en évidence de façon exemplaire les deux fonctions antagonistes du pli: replié, il est l'instrument du volume et de l'énumération successive des couleurs dans le récit que constitue la lettre de Van Gogh; déplié, il est l'instrument du plan et renvoie à la simultanéité du tableau pour le peintre. Le second livre est *Un livre réversible* (1998),<sup>16</sup> imprimé sur les deux faces: occupant tout le verso, quelques mots indiquent sobrement que la publication est inspirée des travaux du physicien Ernst Mach. Celui-ci a mis en évidence des paradoxes optiques dont l'un concerne justement la perception d'un livre ouvert, vu de face ou vu de dos. C'est pourquoi le recto montre le dessin de grands parallélogrammes dont chacun occupe l'espace d'un volet et qui se touchent à chaque pli, évoquant ainsi un livre ouvert dont on verrait soit l'intérieur, soit les deux plats de la couverture. Ce jeu visuel sur l'envers et l'endroit, le dedans et le dehors, s'appuie sur l'alternance entre pli interne et pli externe.

Ce n'est que plus tard, dans les années 2000, que, dans le cadre de ses éditions du Nouveau Remorqueur, Bernard Villers va multiplier leporellos et dépliants. Ils sont si nombreux qu'on ne peut tous les citer.<sup>17</sup> Cette nouvelle étape dans son histoire d'auto-éditeur correspond à une plus grande simplicité dans les moyens utilisés: fréquemment, il s'agit d'un feuillet de format A4, imprimé numériquement ou en photocopie, simplement plié, sans couverture. Il semble que les jeux formels avec le pli (et par là l'intérêt pour le leporello et le dépliant) ont pris le pas sur les jeux matériels avec les papiers et les transparences, caractéristiques des décennies précédentes. Comparés

---

<sup>14</sup> Bernard Villers: *Trace*. Anvers: Guy Schraenen, 'colleXtion' n° 14, 1977. 500 ex.

<sup>15</sup> Bernard Villers: *Correspondance*. Bruxelles: Édition du Remorqueur, 1992. [120 ex.]

<sup>16</sup> Bernard Villers: *Un livre réversible*. Krems: Galerie Stadtpark, 1998. 100 ex.

<sup>17</sup> On se reportera aux très utiles descriptions des notices établies par Aurélie Noury dans: Bernard Villers. *Les Éditions du Nouveau Remorqueur: catalogue raisonné*. Rennes: Éditions Incertain Sens, 'Collection Grise', 2016.

aux leporellos antérieurs, ils vont souvent être réduits au minimum: un certain nombre sont, par exemple, issus du pliage en hauteur ou en largeur d'un papier de format A4 (le plus souvent), ce qui donne des publications de seulement trois ou quatre volets très étroits, imprimés sur les deux faces, qui se répondent, se complètent ou se combinent. De plus, les mots y jouent un plus grand rôle, parfois exclusif, comme dans *Fiche Fichtre Foutre* (2008),<sup>18</sup> qui répartit sur les deux faces d'un leporello de trois volets six mots à associer mentalement de diverses façons, ou *OSE* (2010),<sup>19</sup> qui, une fois ouvert, donne à lire les mots „rose“, „oser“, „eros“. Mais les mots ne sont plus exclusivement le médium de la signification ou le moyen d'une citation: ils interviennent aussi comme éléments plastiques à part entière. Par exemple, dans *H A H O H* (2006, fig. 4),<sup>20</sup> leporello de quatre volets, le pli, en passant chaque fois verticalement au milieu d'une de ces lettres, met en évidence leur belle symétrie. Villers poursuit ce faisant l'exploration de la zone de recouvrement entre lisible et visible qu'il a entreprise dès ses premières publications et dont témoignera encore un leporello intitulé *Lisible Visible* (2014).<sup>21</sup>

Ces publications, si légères qu'on pourrait les réduire à un jeu sans conséquence, posent pourtant d'intéressantes questions formelles. Par exemple, celle de la différence entre leporello et dépliant. En principe, cette différence est assez claire, mais elle perd de sa pertinence chez Bernard Villers. Un leporello est, en effet, un cas particulier du dépliant: il se caractérise par une alternance régulière entre pli intérieur et pli extérieur, comme les soufflets d'un accordéon. Un dépliant, au sens strict, n'a que des plis internes: il s'ouvre comme un polyptique.<sup>22</sup> Tel est le cas, par exemple, de *W*,<sup>23</sup> un hommage à Georges Perec, qui n'est pas un leporello, car ses trois plis sont internes, le dépliant s'ouvrant sur quatre panneaux centraux quand on en déplie les deux premiers vantaux. D'autres cas sont beaucoup plus troublants. *NOW IT IS A BOOK* (2004), feuillet de papier A4 plié en quatre, est à

---

<sup>18</sup> Bernard Villers: *Fiche Fichtre Foutre*. [Bruxelles]: LNR [Le Nouveau Remorqueur], [20]08.

<sup>19</sup> Bernard Villers: *OSE*. [Bruxelles: Le Nouveau Remorqueur, 2010].

<sup>20</sup> Bernard Villers: *H A H O H*. Bruxelles: Le Nouveau Remorqueur, 2006.

<sup>21</sup> Bernard Villers: *Lisible Visible*. [Bruxelles]: Le Nouveau Remorqueur, [2014].

<sup>22</sup> Un dépliant à trois volets de Bernard Villers porte le titre de *Triptyque*. Bruxelles: Le Nouveau Remorqueur, 2005.

<sup>23</sup> Bernard Villers: *W*. [Bruxelles]: LNR [Le Nouveau Remorqueur], 2010. [50 ex.]



la fois un dépliant et un leporello. C'est un dépliant quand on le lit comme un livre minimal, car on l'ouvre sur deux pages centrales, comme y invite la pagination de 1 (première page de couverture) à 4 (deuxième page de couverture). Ce qui nous découvre cette affirmation, à raison d'un mot par page: „NOW IT IS A BOOK.“; mais c'est un dépliant quand on l'ouvre davantage en poursuivant la pagination de 5 à 8 qui nous fait lire cette fois une question: „NOW IS IT A BOOK ?“. Cette ambivalence n'est possible que parce que le pli central peut se plier alternativement dans les deux sens, extérieur et intérieur, et remplir ainsi deux fonctions opposées. Dans ce double emploi se retrouve le goût de l'artiste pour les paradoxes, ici non pas de perception, mais de construction. Il est bien sûr significatif que le texte de ce livre exprime une incertitude sur ce qui est ou n'est pas un livre. On ajoutera que décrire ce livre nécessite beaucoup trop de mots pour expliquer imparfaitement ce qui s'y passe et qui est d'une si évidente simplicité quand on l'a dans les mains! Ajoutons encore un exemple de confusion volontaire, plus indirecte, entre dépliant et leporello: trois publications datées de 2006, *ABA*, *A* et *CONTINUE*, qui constituent manifestement une trilogie (même format étroit et en hauteur, même nombre de volets, même combinaison entre des lettres formant un mot, associées à de larges traits verticaux de couleur, etc.), se distinguent pourtant en formant respectivement deux leporellos et un dépliant.<sup>24</sup>

Autre question posée implicitement par ces publications si rudimentaires: combien de volets sont nécessaires pour faire un leporello? Trois, semble-t-il, donc seulement deux plis, mais une telle simplicité déconcerte. Cette réduction au minimum est dans le prolongement de ce principe d'économie dont témoigne toute l'œuvre de Villers depuis ses débuts et de son goût pour l'élémentaire, le presque rien, l'imperceptible et le ténu. Dépliants et leporellos récents sont une excellente illustration de ce qu'il explique à Anne-Françoise Penders: „Régulièrement, je me dis que ce que je peux faire a l'air d'être toujours un peu moins. Comment encore faire du moins qui soit un plus?“<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Bernard Villers: *ABA* [ABANDONNE]. Bruxelles: Le Nouveau Remorqueur, 2006. [30 ex.]; *A* [ATTEND]. Bruxelles: Le Nouveau Remorqueur, 2006. [30 ex.]; *CONTINUE*. Bruxelles: Le Nouveau Remorqueur, 2006. [30 ex.]

<sup>25</sup> Bernard Villers: *Conversation avec Anne-Françoise Penders*. Gerpinnes (Belgique): Tandem, coll. „Conversation avec...“, 2003, p. 41.

Font exception à cette série quasi expérimentale dans son extrême simplicité et sa pauvreté matérielle, deux leporellos de longueur et de construction plus classiques, d'ailleurs non pas publiés par l'artiste, mais par d'autres éditeurs au tournant des années 2010. Chacun dans son genre mérite l'attention. *Leporello* (2009, fig. 5),<sup>26</sup> en raison de son titre et de son thème: au bas des seize volets, imprimés au recto et au verso, court, sur une seule ligne continue, le texte italien de l'aria *Mille e tre...*, dans lequel Leporello, le valet de Don Juan dans le *Don Giovanni* de Mozart, lit à Dona Elvira le 'catalogue' complet, qu'il tient à jour, des innombrables conquêtes de son maître: un „livre qui n'est pas petit“, dit-il. C'est bien sûr rappeler l'origine du terme de 'leporello', nom propre d'un personnage de fiction échappé d'un opéra du XVIII<sup>e</sup> siècle pour devenir (à quel moment et dans quelles circonstances?) un nom commun du vocabulaire technique de la relieur; c'est aussi paradoxalement suggérer qu'en principe le leporello a des affinités visibles avec la longueur, critère auquel la plupart des leporellos de Villers apportent autant de contre-exemples! Mais ce qu'il garde de l'esprit originaire du leporello, c'est le jeu avec le médium, une certaine fantaisie immédiatement associée au pliage en accordéon, tandis que, dans le codex, la banalité de la relieur n'attire généralement pas l'attention. Dans ses leporellos, Villers sait à merveille creuser cette veine joueuse et joyeuse.

Il en va de même avec *à la mer. aan zee* (2010, fig. 6).<sup>27</sup> L'idée de ce leporello, qui n'a pas non plus de couverture à proprement parler, est encore une fois très simple: le long de la partie inférieure d'une bande de papier bleu lithographiée à l'encre grise et qui se déplie à l'horizontale, Villers énumère les noms en français des plages de la courte côte belge, en la remontant du sud (La Panne) au nord (Le Zoute); puis, parvenu au bout, il la redescend au verso, cette fois en flamand (de Zoute à De Panne). La double face du leporello a elle-même un double sens, celui de plusieurs inversions: d'abord, l'aller et retour sur un itinéraire côtier dont certains noms évoquent des stations balnéaires élégantes, jadis réputées, fréquentées par les bonnes familles et hantées par les peintres Ensor et Delvaux, entre autres, et qui ont maintenant perdu de leur lustre: l'aller et retour géographique se double d'une inversion historique; ensuite, le bilinguisme de cette côte en zone fla-

---

<sup>26</sup> Bernard Villers: LEPORELLO. Frameries (Belgique): Bruno Robbe Éditions, 2009. [150 ex.]

<sup>27</sup> Bernard Villers: à la mer. aan zee. [Sans lieu, Belgique]: les éditions warda, 2010. 200 ex.

mande, mais qui a longtemps vécu du tourisme wallon et français, avant que, de nos jours, la situation économique s'inverse au profit des Flamands. Ce livre, où la nostalgie a aussi sa part, rappelle que, chez Bernard Villers, les livres et leurs plis ne sont pas seulement des réservoirs de jeux de formes; c'est de sens aussi qu'il s'agit, mais délicatement, sans appuyer, comme en jouant.

Sur trois leporellos de Hamish Fulton,  
avec un appendice sur Richard Long<sup>28</sup>

Les premiers livres de Hamish Fulton, dans les années 1970, sont une tentative assez conventionnelle pour rendre compte de ses marches dans la nature à l'aide de photographies documentaires que, par ailleurs, il expose au mur des galeries. Par exemple, *Hollow Lane* (1972)<sup>29</sup> est un recueil de paysages photographiques, disparates, sans relation entre eux: une sélection de ‚vues‘. Mais à mesure que se précise son projet de ‚walking artist‘, c'est-à-dire d'artiste pour lequel marcher est l'art même, Fulton en vient à penser qu'aucune photographie, aucun dessin ne peut prétendre communiquer la réalité de son expérience. Une expérience, cela se vit mais ne se représente pas.

C'est pourquoi la question n'est pas pour Fulton de surmonter la séparation entre l'expérience et sa représentation, elle est au contraire de l'exprimer, de la rendre sensible. La distance infranchissable entre ‚l'art‘ comme expérience (la marche) et ‚les œuvres d'art‘ (traces iconographiques ou textuelles) qui en dérivent explique pourquoi, dans ses œuvres, Fulton, à la différence de Richard Long, privilégie la vision de loin, voire de très loin (l'horizon). Dans ses publications des années 1980, l'exploration des possibilités spécifiques du leporello va contribuer à l'expression de cette vision à distance. Cette distance, on va le voir, est distance temporelle (celle de la mémoire) autant que spatiale (le lointain au détriment du proche).

---

<sup>28</sup> Les analyses qui suivent sont librement reprises de mes livres: *Le pas et la page. Approches de la nature dans le livre d'artiste*. Digne-les-Bains: Musée Gassendi, 2014, pp. 19–23; et de: *Ambulo ergo sum: Nature as Experience in Artists' Books / L'expérience de la nature dans le livre d'artiste*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015, pp. 9–18 et pp. 69–79.

<sup>29</sup> Hamish Fulton: *Hollow Lane*. London: Situation Publications, [1972].

Au départ, la difficulté rencontrée par Fulton est de concilier les inconciliables: continuité et discontinuité. D'un côté, la continuité de la marche (du moins la restitution d'une progression, de l'unité d'un parcours, cette unité serait-elle, comme on va le montrer, construite a posteriori par et pour le livre) et, de l'autre, la discontinuité introduite par la photographie dans le paysage, ce qui suppose que le marcheur s'arrête, choisisse, cadre, donc interrompe son cheminement et segmente la nature. La solution est le leporello, mais suivant trois manières différentes de tirer parti du pliage en accordéon. On comparera donc trois livres.

Le premier s'intitule *Wild Flowers. Fleurs sauvages* (1981, fig. 7).<sup>30</sup> Le dépliant oblong (une seule photographie très longue d'une chaîne de montagne imprimée sur quatre volets successifs) ne permet pas seulement de donner une idée de l'ensemble du territoire parcouru, mais en plus il suggère la durée de la randonnée, la progression continue de la marche, qu'on imagine allant, comme l'œil dans la lecture, de la gauche vers la droite. C'est bien ce qui se passe car, une fois déplié, le leporello est trop long (plus de 120 cm) pour être appréhendé d'un seul coup d'œil, du moins à distance de lecture normale d'un livre.

Cependant, d'après ce qu'on lit dans la légende, il s'agit d'une randonnée en boucle, alors que ce qu'on voit est, au contraire, une chaîne de montagnes s'étirant de gauche à droite, un panoramique. Ce panoramique donne certes une image réduite de l'ensemble du vaste territoire parcouru, mais rien ne permet d'y reconnaître les cols par où est passé l'artiste, qui en donne pourtant tous les noms dans la légende. Ce premier leporello semble suggérer discrètement l'impossibilité de surmonter la distance qui sépare la réalisation de la marche et sa documentation en image, distance analogue à celle qui sépare le territoire réel de la carte, ou ici du panoramique.

Le deuxième leporello, de format plus réduit et moitié moins long, s'intitule *Horizon to Horizon* (1983, fig. 8).<sup>31</sup> Sa structure est plus complexe car il combine la forme du leporello et celle du codex. Ce faisant, Fulton propose une solution pour ainsi dire intermédiaire: au centre, trois volets se déplient et montrent la crête d'une chaîne de montagne, mais cette fois des-

---

<sup>30</sup> Hamish Fulton: *Wild Flowers. Fleurs sauvages*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1981. [500 ex.]

<sup>31</sup> Hamish Fulton: *Horizon to Horizon*. Londonderry: Coracle Press for Orchard Gallery, 1983.

sinée et non photographiée: réduite au tracé d'une ligne irrégulière, elle est donc tout à fait abstraite. Comme dans le livre précédent, cet horizon, à cause de sa linéarité et du mouvement de la lecture (qui suit le dépliement des volets), ajoute à ce qui pourrait n'être qu'une ligne de crête, l'idée d'un chemin, allant d'ouest en est.

Mais dans ce livre, en plus de la légende habituelle chez Fulton (précisant le lieu et la date de la marche), figurent deux listes de mots, disposés verticalement, sur deux pages de format normal, placées avant et après les trois volets du leporello. On comprend aisément qu'il s'agit de nommer les éléments du paysage, en fonction de leur situation respective entre ciel et terre. L'organisation des mots dans la liste renvoie, en effet, à la disposition spatiale réelle des choses retenues (en bas est la route, „road“, sur la route sont les cailloux, „stones“, et les nuages, „clouds“, sont en haut, au-dessus des corneilles, „crows“). Mais on se rend compte aussi que ces éléments peu spécifiques et d'une grande banalité, sont très loin du pittoresque recherché d'ordinaire dans le paysage naturel; ils sont aussi très loin des détails caractéristiques propres à retenir l'attention et dont sont généralement prodigues les comptes rendus de voyage. Autrement dit, bien qu'avec des moyens différents (le format de la page étant le plus approprié à la colonne de mots et le développement de la ligne d'horizon à celui du dépliant), les deux parties de ce livre hybride, mi-codex, mi-leporello, concourent à produire le même effet de déréalisation du paysage traversé.

Avec le troisième leporello, les listes de mots vont sortir du cadre de la page pour occuper tout l'espace du dépliant. Une fois ses cinq volets dépliés sur 135 cm de longueur, *Ajawaan* (1987, fig. 9)<sup>32</sup> donne à voir l'image unique d'un lac sur toute son étendue, un peu comme *Wild Flowers* donnait à voir toute une chaîne de montagnes. Ce lac commence dans des herbes au bord gauche du premier volet et se termine dans les herbes au bord droit du cinquième. La rive opposée à celle, invisible, où se tient le photographe donne au leporello son axe de symétrie: la limite où les arbres rejoignent leur reflet sur l'eau forme une ligne parfaitement horizontale qui divise l'ensemble du dépliant en deux parties rigoureusement égales. Fulton nous offre ainsi une image manifestement construite. En outre, elle est délibérément extraite à la fois du continuum de la marche et du continuum temporel.

---

<sup>32</sup> Hamish Fulton: *Ajawaan*. Toronto: Art Metropole, 1987. 750 ex.

En effet, la page de titre (au recto du premier volet) montre une autre photographie, celle d'une petite partie du lac, proportionnée au format plus restreint de ce volet ramené à celui d'une page. Une légende placée sous l'image indique qu'au cours d'une marche de huit jours dans le Saskatchewan, l'artiste est passé par ce lac lors d'une nuit particulière d'août 1985, où il faisait pleine lune et où il y eut une tempête d'éclairs. Pourtant, on ne peut s'empêcher de remarquer que, de toute évidence, le lac, sur cette image de la page de titre comme sur celle en long du leporello, a été photographié en plein jour: ni nuit, ni éclairs. Ici encore, Fulton nous propose une vue complètement indépendante des circonstances spatio-temporelles réelles de la marche fournies par la légende.

Et quel rôle jouent les mots? Ils participent eux aussi, plus ostensiblement que dans les livres précédents, à construire un livre visiblement détaché de l'expérience vécue qui en est pourtant la source. À la différence de *Horizon to Horizon*, ils n'ont plus aucun rôle descriptif et ils n'ajoutent pas une information textuelle à l'information iconographique du leporello: ils sont tous formés de quatre lettres, sont imprimés en grands caractères sur la photographie elle-même et, tout au long du dépliant, ils forment des colonnes parfaitement calibrées, rythmées par l'alternance de l'impression en rouge et en blanc. Le paysage apparaît donc derrière ces mots, qui le couvrent presque entièrement comme une grille bicolore. Connaissant le travail de Fulton, toujours réalisé avec ce qu'il a observé ou rencontré, on sait que l'inventaire est celui d'éléments effectivement vus. Toutefois, leur choix est évidemment contraint par la décision de n'utiliser que des mots de quatre lettres. Quant à la place des mots dans les colonnes, elle ne correspond pas toujours, comme dans *Horizon to Horizon*, à la localisation réelle dans l'espace des éléments du paysage (par exemple, le mot „fish“ se trouve en haut d'une colonne, dans le ciel). Cette disposition ne répond donc à aucune logique réaliste, mais à une combinatoire formelle (retour des mêmes mots à des places différentes) qui évoque plutôt un travail abstrait avec le langage, tel qu'on le rencontre dans la poésie concrète.

Une subtile dialectique toutefois tempère cette apparente intégration des colonnes de mots à l'espace iconographique du leporello. En effet, l'organisation verticale des mots en colonnes vient contrebalancer l'extension horizontale de l'image du lac. À la différence de *Wild Flowers*, le panoramique se retrouve finalement divisé en parties égales, celles des colonnes de largeur identique. Bien plus, dans la mesure où les deux bords

de chacun des cinq volets du leporello sont soulignés d'une colonne de mots imprimée en rouge, celle-ci encadrant une colonne de mots imprimés en blanc au milieu du volet, Fulton réintroduit l'espace de la page en traitant chaque volet comme une entité séparée. L'agencement des mots ramène chaque volet à une page, tandis que l'image déployée sur les cinq volets préserve la continuité du leporello. Si *Horizon to Horizon* est un livre hybride, composé de deux sections hétérogènes, *Ajawaan* est un livre mixte, où se conjuguent étroitement l'espace continu du leporello et l'espace segmenté de la page.

C'est que, dans ce livre, Fulton a le même rapport aux mots qu'à la photographie: ils ne relatent pas la marche, pas plus que l'image du lac ne cherche à nous restituer sa vue par une nuit d'éclairs, bien que la circonstance soit assez marquante pour être mentionnée dans la brève légende. Le livre, évidemment réalisé au retour, nous met ici, plus explicitement que les précédents, dans le hors-temps et le hors-espace de la mémoire. Certes cette mémoire est contrôlée par la photographie prise sur place et par les mots également notés sur place dans le journal que tient Fulton au cours de ses marches. Mais, en agençant ces matériaux selon une logique plastique plus que documentaire, le livre rend visible le fait que cette mémoire est, comme la vue de loin du lac, une expérience de la distance.

On comprend que le leporello, qui, chez Fulton, est si bien approprié à la vue de loin et à la décantation de l'expérience par la mémoire, ne soit utilisé qu'exceptionnellement par Richard Long: même si son travail d'artiste marcheur le rapproche évidemment de Fulton, avec qui il a d'ailleurs partagé des marches, son point de vue est celui de la vision de près, de l'expérience rapprochée des choses et d'un rapport plus objectif que subjectif à la nature. Dans ses publications, Long ne recourt qu'une fois à la forme du leporello, et de manière bien différente de celle de Fulton: non pour déployer sur une grande longueur l'unité reconstituée a posteriori d'un itinéraire ou d'un paysage, mais pour donner à voir en une seule fois l'ensemble des objets rapportés, par exemple des menhirs. *A Walk Past Standing Stones* (1979, fig. 10),<sup>33</sup> sous-titré *A day's walk past the standing stones of Penwith peninsula*, ne retient d'une marche en Cornouailles que ce que le marcheur s'était d'avance proposé de rassembler avant de partir: la documentation photographique

---

<sup>33</sup> Richard Long: *A Walk Past Standing Stones*. [London]: John Roberts Press for Anthony d'Offay, 1979.

d'un inventaire thématique. Ce n'est pas le parcours qui importe, c'est ce que Long en rapporte. La reliure en accordéon permet d'exposer, de façon simultanée, le résultat de la collecte: des pierres à la fois semblables et différentes, chacune disposée dans la page comme dans une vitrine, tel un fragment détaché, prélevé dans la nature par l'appareil photographique. Le très petit format du livre (10 x 6,5 cm) contrastant avec la hauteur réelle des pierres levées tend à ramener celles-ci à autant de cailloux ramassés le long du chemin. Mais on ne saura rien du cheminement lui-même, ni du paysage, ni de ce que le marcheur a vécu en dehors de l'exécution du protocole qu'il s'était fixé a priori.

Autant d'artistes, autant d'utilisations du livre en accordéon, serait-on tenté de dire, en généralisant la leçon tirée des exemples précédents. Certains livres sont cependant plus pertinents ou réussis que d'autres. Mais selon quel critère? Comme pour toute œuvre d'art, celui-ci ne consiste pas simplement à mesurer le degré d'adéquation aux caractéristiques intrinsèques du médium choisi, lesquelles inclinent sans nécessiter (pour parler comme Gottfried Wilhelm Leibniz). Le médium n'impose pas un type prédéfini de discoursivité, même s'il semble en privilégier certaines. Le seul critère consiste à évaluer la qualité de la rencontre entre un projet d'expression, toujours indéfini avant sa réalisation objective (même quand il ne se propose que d'explorer un médium!), et les moyens concrets mis en œuvre, c'est-à-dire choisis et travaillés par l'artiste afin que son projet puisse prendre une forme visible déterminée. De cette élaboration réciproque entre vouloir-dire et moyens de dire dérive une multiplicité de formulations possibles. Cela vaut pour le leporello d'artiste en particulier comme pour l'œuvre d'art en général.



Illustrations

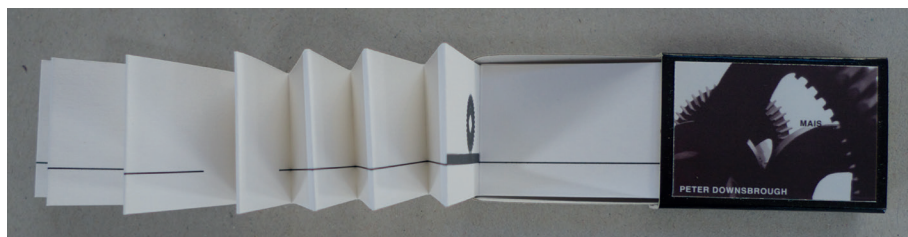


Fig. 1: Peter Downsborough: *MAIS* (2011).

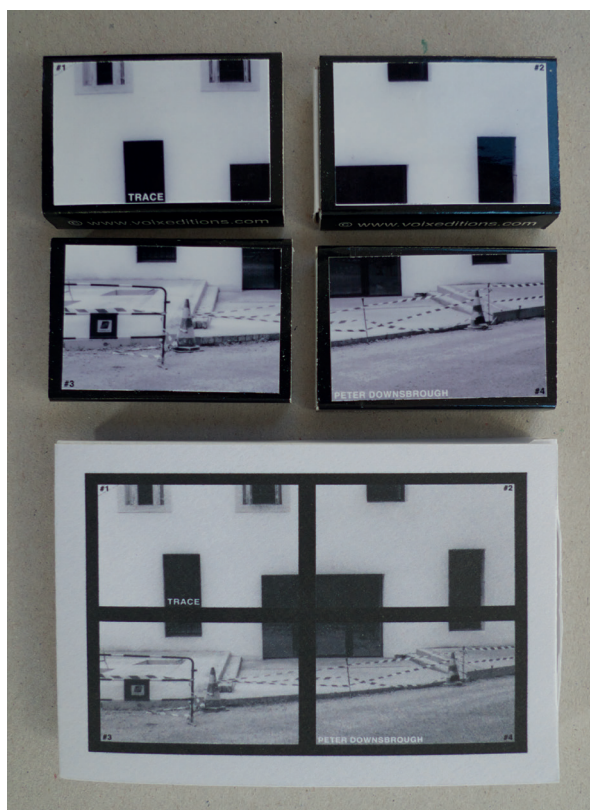


Fig. 2: Peter Downsborough: *TRACE* (2014).



Fig. 3: Peter Downsbrough: *TRACE*, deux de quatre leporellos dépliés.



Fig. 4: Bernard Villers: *HAHOH* (2006),  
la couverture à gauche et déplié à droite.





Fig. 7: Hamish Fulton: *Wild Flowers* (1981).

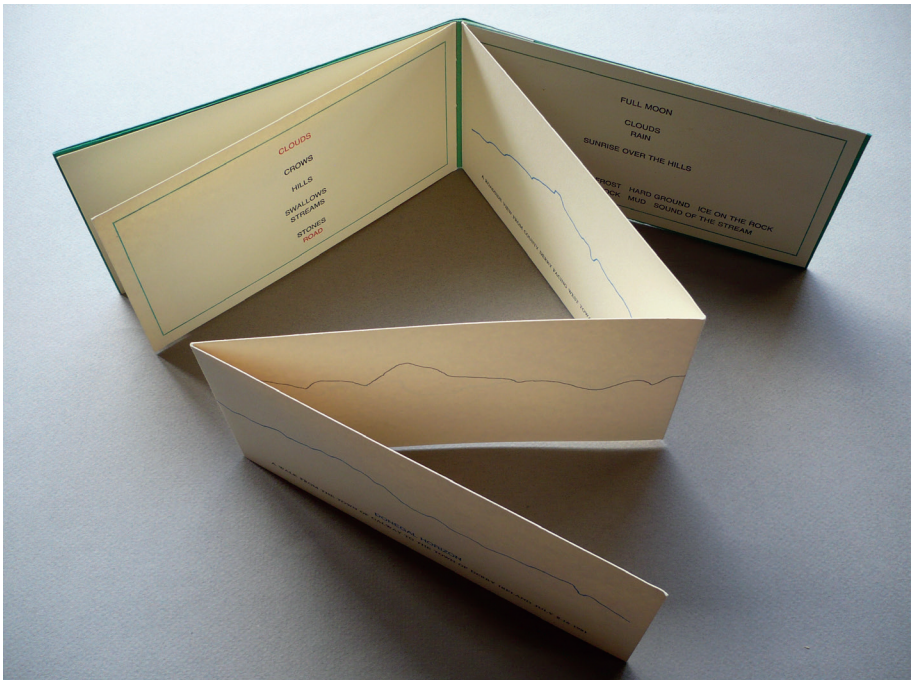


Fig. 8: Hamish Fulton: *Horizon to Horizon* (1983).



