

**CONCOURS
NATIONAL
DE LIVRES
D'ARTISTES
DU CANADA
NATIONAL
ARTISTS'
BOOKS
CONTEST
OF CANADA**

3935 St-Denis
Montréal, Qué. H2W 2M4
Tél. (514) 845-5078

AUBES 3935

GALERIE

LIVRES D'ARTISTES
ART CONTEMPORAIN

Le livre d'artiste sous ses formes différentes, nous bouscule, exige et revendique sa place. Qu'il me soit permis en tant qu'organisatrice de ce premier concours de livres d'artistes, de joindre mon étonnement à celui de tous ceux qui en tant qu'artistes, membres du jury, spectateurs et journalistes ont été témoins des résultats de ce premier concours.

Le texte de René Payant pour le présent catalogue, nous éclaire sur ce phénomène du livre-objet qui a été omniprésent dans la participation et par là même dans la sélection des livres présentés. Nous savions, mais. . . Maintenant nous ne pouvons plus ignorer cette forme prédominante. Mais. . . ne généralisons pas trop vite. Reste *l'actualité* du livre-objet. Son *urgence*. Sa *présence*.

Souhaitons que les livres qui nous parviendront lors du second Concours National de Livres d'Artistes du Canada, nous étonnent encore par l'exigence d'une réponse *exacte* de l'artiste par rapport à lui-même et à sa production, qui ne soit pas influencée par des référents culturels habituels, comme ce fut le cas pour ce premier concours (où aucune référence n'existait), mais par la *nécessité* d'une réponse *personnelle* et *adéquate* de chaque artiste à son milieu.

Verrons-nous arriver des livres-objets ou bien des livres autres. . ?

Espérons avant tout, au risque d'être encore bousculés, que les livres, en dépassant les catégories esthétiques, idéologiques, philosophiques, politiques et toutes formes de typologies connues, nous rejoignent dans notre questionnement du présent et dans les paradigmes émergents.

Remercions les institutions qui avec leurs subventions ont permis que ce concours soit créé: le Gouvernement du Canada, le Ministère des Affaires culturelles du Québec et le Conseil des Arts du Canada. Merci également aux membres du jury: Mme Louise Letocha, M. Alvin Balkind et M. Gilles Daigneault pour leur vigilance au niveau de la sélection, ainsi qu'à tous les amis et collaborateurs qui par leur enthousiasme ont soutenu ce concours, particulièrement Jocelyne Lupien à qui fut confiée la coordination des opérations du concours, Marie-Jeanne Musiol, organisatrice de l'exposition itinérante et Ghislaine Lafresnière pour son assistance, ainsi que M. Daniel Amadéi pour ses précieux conseils.

Et que la conclusion en revienne aux artistes eux-mêmes par leurs oeuvres que nous pourrons découvrir durant cette exposition itinérante.

Annie Molin Vasseur

The book-object as a multifarious art form challenges us and demands recognition. As the organizer of this first open artists' books contest, I am delightfully surprised by the degree of interest shown in it. I am certain that those others involved — artists, members of the jury, the media, visitors — share my pleasure.

The critique by René Payant contained in this catalogue provides insight into the phenomenon of the book-object. The pervasiveness of this phenomenon is demonstrated by the number of entries in the contest. We had suspected the importance of this new art form and now can no longer ignore it. It is real and immediate.

Hopefully the books entered in a second contest will again surprise us with the adequacy of the artist's response to a production that is not influenced by usual cultural referents. May each artist explore this medium to find a personal and adequate response to her/his environment.

Will we view again book-objects or books as yet undefinable?

Let us hope first and foremost, while taking this risk again, that the future books will go beyond esthetic, ideological, philosophical and political categories to further our questioning of present and emerging paradigms.

We wish to thank the following institutions who have given grants to fund this project: the Government of Canada, Ministère des Affaires culturelles du Québec and the Canada Arts Council. We also thank the members of the jury: Mrs. Louise Letocha, Mr. Alvin Balkind and Mr. Gilles Daigneault for their awareness; all the friends and partners in this endeavour, especially Jocelyne Lupien for coordinating the various phases of the contest, Marie-Jeanne Musiol for organizing the circulating exhibition and Ghyslaine Lafresnière for her assistance, as well as Mr. Daniel Amadéi for his invaluable help.

And to the artists, we leave the last word with the works we are about to see in this exhibition.

Annie Molin Vasseur

LIVRES HORS SCÈNE

Les débordements du livre-objet

J'ai vu une boîte, de grandeur moyenne, en papier bleu sombre fait artisanalement et contenant pêle-mêle une série de petits papiers pliés de même couleur et de même facture; une grande boîte-en-valise blanche et rouge s'ouvrant comme une guillotine pour donner accès à six tiroirs-chapitres sur l'art de l'art; de la toile roulée accompagnée d'une cassette, de la toile pliée irrégulièrement et recelant dans ses plis du texte manuscrit; des disques transparents et historiés à la main contenus dans une boîte ronde en métal servant à conserver les bobines de film; une courte branche d'arbre retenant comme un drapeau enroulé des chutes de journaux; un store bleu; un accordéon de petits blocs de bois couverts de dessins à la plume; un livre d'histoire (de "contes") manuscrit, d'inspiration naïve mais vraisemblablement historique comme un journal intime; un luxueux coffret couvert de peau de porc et abritant délicatement des verres et des papiers précieusement travaillés; un fichier dont les deux tiroirs sont bourrés de petites cartes faites à la main; des feuilles de musique classées en petits rouleaux ficelés; un livre en papier rose avec un trou en son centre; un autre aux feuilles transparentes avec des taches noires représentant des embouchures de cavernes; un long bas en tricot rose passé ajouré et recouvrant une forme de jambe plane et historiée; un grand livre aux pages épaisses composées de papiers cousus comme des pointes-folles, de délicates images, en taille-douce et à l'eau-forte, comme des remémorations surréalistes. . . Mais tout cela n'est que souvenirs, sans doute parfois peu exacts; et j'en oublie puisque je n'ai pas les objets sous les yeux pour pouvoir précisément les décrire. Je me rappelle aussi, mais plus vaguement, une boîte-cinéma avec une plage comme un journal intime; quelque chose qui était comme l'envers d'*Alice au pays des merveilles*; peut-être aussi, mine de rien, un traité de photographie; un petit livre rouge où triomphe la xérogaphie; un objet dont la manipulation était désagréable, à cause du métal froid et lourd brutalement donné à saisir, mais avec des dessins qui sont des délices pour l'oeil; je me rappelle encore un petit livre à l'allure BD, une boîte reliée où il est question du regard et de l'art, une histoire débordant de condensations de systèmes symboliques venus d'horizons divers. . .

OFF-STAGE BOOKS

The Extravagances of the Book-Object

I saw a box, of medium size, in hand-crafted darkish blue paper and containing a jumble of small pieces of folded paper of the same colour and style; a large, white and red 'cabin trunk' opening like a guillotine to reveal six drawer-chapters on the art of art; rolled canvas accompanied by a recorded tape, irregularly folded canvas with hand-written text concealed in its folds; transparent and hand-cut records contained in a round metal box used for keeping reels of film; a short tree branch holding up strips of newspaper, like a flag; a blue blind; an accordion of small wooden blocks covered in pen drawings; a hand-written story-book, naive in its inspiration but probably historic like a private diary; a sumptuous, pigskin-covered casket, delicately harbouring glasses and meticulously worked papers; a filing cabinet whose two drawers were full of little hand-made cards; sheet music arranged in small rolls tied up with string; a book in pink paper with a hole in its middle; another with transparent pages and black spots representing the mouths of caves; a long, faded pink, open-work knitted sock, covering a flat leg form on which a story was inscribed; a large book with thick pages composed of paper sewn together like patchwork, of delicate pictures, etched and engraved, like surrealist recollections. . . But all that is merely memories, probably sometimes inexact; and there are some I forget since I do not have the objects in front of me so that I can describe them accurately. I also remember, but more vaguely, a cinema-box with an area like a private diary; something which seemed the very opposite of *Alice in Wonderland*; perhaps also, quite casually, a treatise on photography; a small red book in which xerography triumphs; an object unpleasant to handle because of the cold, heavy metal suddenly thrust at one, but with drawings that are a delight to the eye; I also remember what looked like a small comic book, a bound box concerned with looking and art, a story overflowing with condensations of symbolic systems from many different origins. . .

To say that I have seen all that, and many other things as well, is certainly true but not quite *accurate* for I was really only able to see to *opening* various forms of boxes — sometimes without even giving it a thought, but often with trouble or difficulty, and sometimes with much care and attention — *unrolling* certain pieces,

Dire que j'ai vu tout cela, et d'autres choses encore, c'est assurément vrai mais pas tout à fait *juste* car je n'ai pu vraiment regarder qu'à *ouvrir* diverses formes de boîtes — parfois même sans y penser, mais souvent avec difficulté ou embarras, et quelques fois avec beaucoup d'attention et de précautions —, qu'à *dérouler* certains morceaux, en *déplier* d'autres, qu'à *fouiller* dans des tiroirs, *étaler* des pages, *déficeler*, *déballer*, *étirer*, qu'à *faire glisser* un bas sur une jambe, *tourner* des disques dans mes mains. . . Bref, dans toute cette collection de livres d'artiste, j'ai peu directement et simplement *feuilleter* des livres. C'est donc la *pragmatique de la lecture* — manipulation et utilisation du livre — qui se trouve changée, voire bouleversée, d'autant plus qu'ici l'oeil ne rencontre pas nécessairement toujours du texte (au sens courant du terme) à lire. Si les opérations habituelles de la lecture sont court-circuitées, transformées, les responsables en sont les *formes* des livres. Autrement dit, cette transformation des opérations de lecture résulte de la conception que les auteurs ont de la forme du livre. Elle est non seulement diversifiée, plurielle et débridée mais tellement joyeusement laxiste que la définition même du livre bredouille, se brouille et finalement éclate en une série d'exceptions. Puisque les formes sont si diverses et l'ensemble hétéroclite, on peut supposer que c'est non seulement la nature du livre mais aussi ses visées elles-mêmes que ces auteurs interrogent et critiquent en travaillant librement les formes (les matériaux, les contenus iconographiques et textuels). On renoncera ici au classement, à l'élaboration d'une typologie qui établirait des communautés de format, ou de thèmes, des rapprochements chromatiques, ou narratifs, des confluences conceptuelles, etc. On y renoncera pour garder en vrac tout l'ensemble, pour s'intéresser à la diversité et à la disparité elles-mêmes, plutôt qu'aux différents traits qui spécifient chaque objet ou à ceux qui permettraient des regroupements, car elles témoignent, me semble-t-il, de la nature de l'intérêt *actuel* des artistes pour le livre.

Le livre d'artiste (qu'il conviendrait d'écrire "*livre d'artiste*", en regard de "*livre d'artiste*", pour souligner qu'il ne s'agit pas de l'intégration d'un travail d'artiste dans la forme plutôt canonique du livre à texte mais de l'appropriation émancipatrice du livre par les artis-

unfolding others, rummaging in drawers, *spreading* out pages, *untying*, *unpacking*, *stretching*, *slipping* a sock on a leg, *turning* records in my hands. . . In short, in all this collection of artists' books, I seldom skimmed through their pages. It is therefore the *pragmatic side of reading* — the actual handling and use of the books — which is changed, if not completely upset, all the more so since here the eye does not necessarily always encounter any text (in the usual sense of the term) to read. If the customary operations of reading are short-circuited or transformed, this is due to the *forms* of the books. In other words, this transformation of the operations of reading stem from the notion that authors have of the form of the book. It is not only diversified, plural and unbridled but so joyfully laxist that the very definition of the book is blurred, grows confused and finally explodes into a series of exceptions. Since the forms are so varied and the whole collection heteroclitite, it may be assumed that it is not only the nature of the book but also its very purposes that these authors are challenging and criticizing by taking such liberties with the forms (the materials, iconographic and textual contents). There is here a rejection of classification, of the elaboration of a typology which would establish communities of format, themes, chromatic or narrative comparisons, conceptual convergences, etc. . . These will be rejected in order to preserve the disordered character of the collection, to focus on its intrinsic diversity and disparity, rather than on the different traits which distinguish each object or on those which might permit groupings for, in my view, they show the nature of the artists' *present* interest in the book.

The artist's book (that should be written "*artist's book*", rather than "*artists book*", to stress that it is not a question of the integration of the artist's work into the rather canonical form of the printed book but of the liberating appropriation of the book by artists) is nothing new; it is a phenomenon which now has a history. Making its appearance mainly during the '60s, spreading during the following decade, this method of artistic expression first of all developed in directions explored by Arte Povera and Conceptual Art, but quickly abandoned the paths traced by these two approaches to become more independent. But there are very few artists who solely practise this form of expression. On

LAURÉATS:

Louis-Pierre Bougie
1er prix,
livre à tirage limité:
“Le Prince sans rire”
texte Michaël La Chance
après-dire Gaston Miron

Denyse Gérin
1er prix,
livre-objet:
“L’alphabet de l’art”
texte Jean Leduc

Lise Landry
1er prix,
livre-objet:
“Façons de faire”

(Pas de 1er prix décerné dans la catégorie du livre à grand tirage)

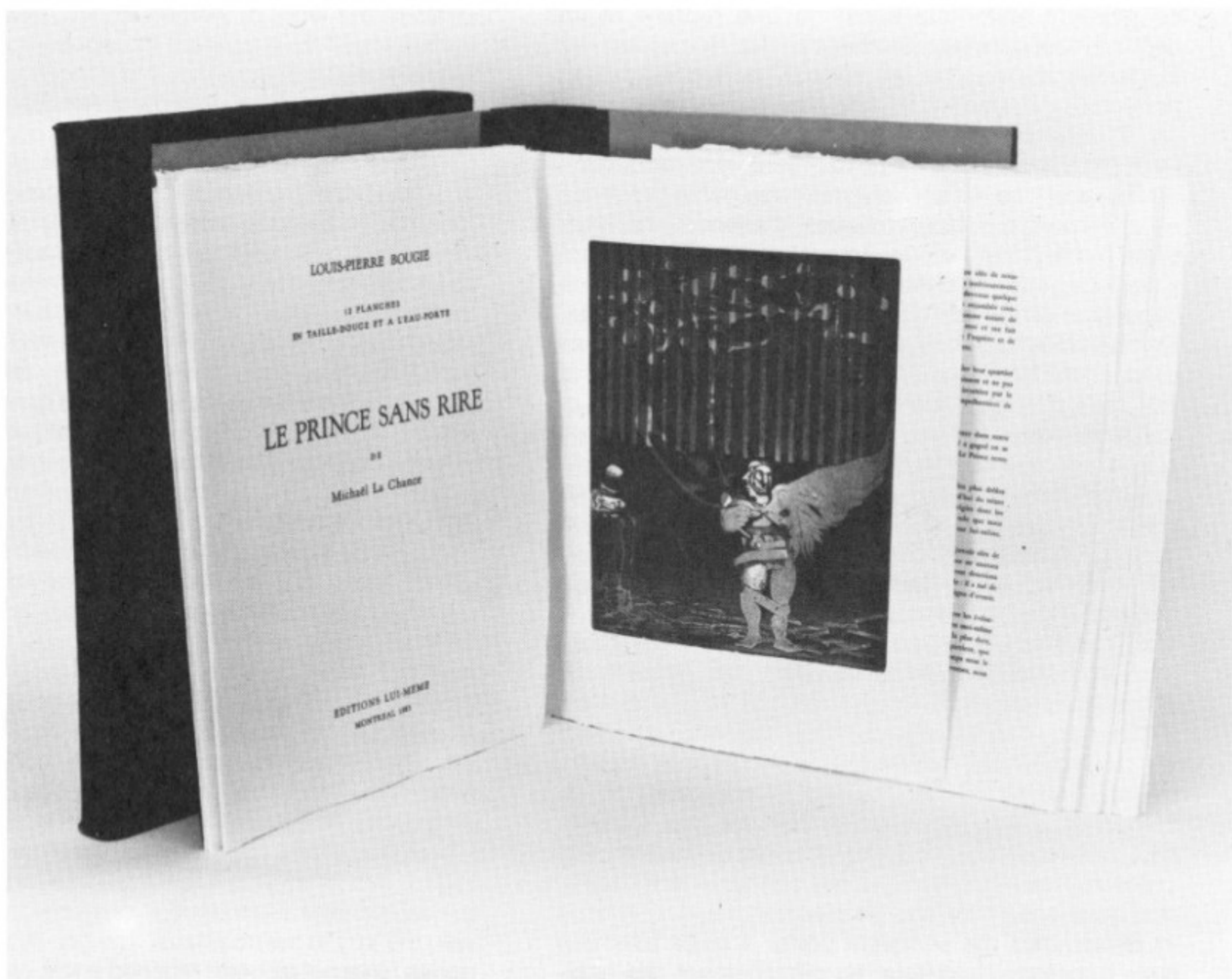
FINALISTES:

Diana Asimakos, Azélie Zee Artand, Céline Baril, Francine Béland, Louise Bérubé, Pierre Bruneau, Louis Charpentier, Louise Cossette, Michel Côté, Éric Daudelin, Denis Demers, Réal Dumais, Célyne Fortin, Jean-Claude Gagnon, Pnina Gagnon, Claude Garneau, Denise Giguère, Pierre Glackemeyer, Thérèse Guy, Danièle J. Hardy, Michelle Héon, Basia Irland, Wally Keeler, Laiwan, Léo B. Leblanc, Pierre Leblanc, Kathryn Lipke, Richard Martel, Lise Melhorn, David Moore, Bibiane Noël, Nancy Petry, Nicole Pion, Maxime Rioux, Lucie Robichaud, Pierre Rondeau, Suzanne Rouleau, Marc-André Roy, Jenny Sigrun, Francine Simonin, John W. Stewart, Hanelore Storm, Peter Sramek.

tes) n'est pas une réalité nouvelle; c'est même un phénomène qui a maintenant une histoire. Apparue surtout durant les années soixante, proliférant durant la décennie suivante, ce mode d'expression artistique s'est développé d'abord dans les voies ouvertes par l'Arte povera et par l'art conceptuel mais quitta rapidement les sillons tracés par ces deux orientations pour devenir plus autonome. Mais rares sont les artistes qui pratiquent exclusivement cette forme d'expression. Au contraire, des peintres, des sculpteurs, des performeurs, des photographes, des cinéastes, des écrivains se sont ponctuellement écartés de leur production principale, sollicités par l'aventure nouvelle que représentait alors l'investigation des possibilités du livre. Investissement connexe, le livre d'artiste participe au décloisonnement des formes artistiques, au même moment et au même titre que les formes dites *alternatives* de l'art (installation, performance, vidéo. . .). Que ce soit du point de vue du matériau (dans la foulée de l'Arte povera) ou de celui des idées (dans celle de l'art conceptuel), la production du livre d'artiste a été tentée par la question politique, a voulu participer à l'engagement social de l'art. Le livre d'artiste apparaît alors comme une forme privilégiée pour critiquer le fonctionnement institutionnel du champ de l'art, les réseaux de distribution, le capitalisme artistique, l'élitisme des codes et de leur consommation, etc.; il cherche à élargir le public de l'art et à le conscientiser en empruntant les moyens de production et de diffusion de la culture de masse. La reproduction photomécanique (et ses dérivés) est alors préférée puisqu'elle favorise une production massive, rapide et peu coûteuse. De nombreux nouveaux réseaux (souvent d'échange plus que de vente) s'organisent progressivement jusqu'à atteindre une échelle internationale (évidemment très clairsemée). On connaît l'histoire et le paradoxe, semble-t-il endémique, de ce genre d'engagement. . . Mais l'utopie reste toujours une bonne motivation, et le projet demeure momentanément positif malgré ses résultats qui, s'ils n'ont pas exactement été ceux qu'on escomptait, demeurent néanmoins décisifs à plusieurs égards. Les sociologues de l'art analyseront adéquatement ce phénomène et sa portée historique. Reste que du simple point de vue de la forme traditionnelle du livre d'artiste (celle du "livre illustré", à tirage souvent limité),

the contrary, painters, sculptors, performers, photographers, film-makers, writers have occasionally deviated from their principal form of production, tempted by the new adventure then represented by an investigation of the book's potential. As a concomitant investment, the artist's book participates in the decompartmentalization of artistic forms, at the same time and for the same reason as the so-called *alternative* forms of art (installation, performance, video. . .). Whether from the point of view of the material (in the wake of Arte Povera) or that of ideas (in that of Conceptual Art), the production of the artist's book has been tempted by the political question, has wished to participate in the social commitment of art. The artist's book thus appears as an ideal form to criticize the institutional functioning of the field of art, the distribution networks, artistic capitalism, elitism of codes and their consumption, etc.; it tries to win a wider public for art and to raise that public's consciousness by borrowing the means of production and diffusion of mass-culture. Photocopying (and its derivatives) is then preferred since this favours wide-scale, quick and cheap production. Many new networks (of exchange more often than of sale) are gradually being organized and even attain an international scale (obviously very limited). The history and seemingly endemic paradox of this form of commitment is well-known. . . But a utopia always remains a fine form of motivation, and the project remains momentarily positive in spite of its results which, if they have not been exactly those hoped for, nonetheless remain decisive on several counts. Sociologist of art will adequately analyze this phenomenon and its historical importance. Nonetheless, from the mere point of view of the traditional form of the artist's book (that of the "illustrated book", in an often very limited edition), this historical moment constitutes a break and a shift whose repercussions are here not only obvious but also, and above all, decisive and full of promise.

Concurrently with the social dimension claimed — and perhaps also paradoxically — the production of the artist's book is often marked by the presence of autobiographical references, subjective anecdotes, by the wall of a private atmosphere, thus giving an artistic value and an aesthetic dimension to this type of content. During the '70s, feminist demands, when they



Premier Prix: livre à tirage limité
LOUIS-PIERRE BOUGIE — "Le Prince Sans Rire"

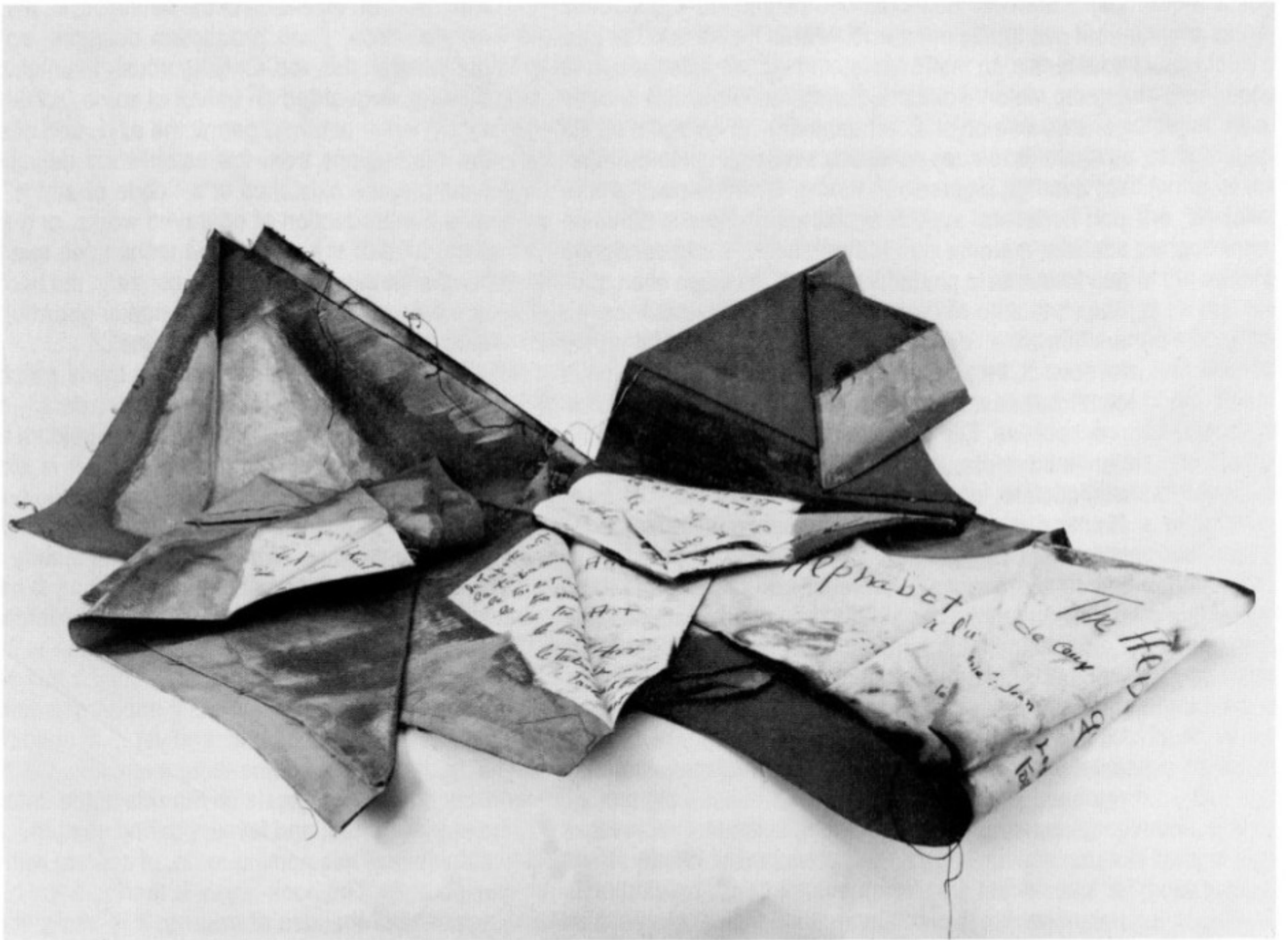
ce moment historique constitue une rupture et un déplacement dont les retombées sont ici non seulement évidentes mais aussi, et surtout, déterminantes et riches.

Parallèlement à sa dimension sociale revendiquée — et peut-être aussi paradoxalement — la production du livre d'artiste est souvent marquée par la présence de références autobiographiques, d'anecdotes subjectives, par la clôture d'une atmosphère privée, donnant ainsi à ce genre de contenu une valeur artistique, une dimension esthétique. Durant les années soixante-dix, les revendications féministes, lorsqu'elles croisent les productions des femmes artistes, ont aussi réclamé la légitimité d'un tel contenu pour s'opposer à l'idéologie de la réduction et de l'abstraction iconographique et conceptuelle de l'art minimal et de l'art conceptuel. La stratification du contenu et les relations contradictoires ou de concordance entre les divers niveaux du contenu caractérisent aussi plusieurs productions post-minimales qui contestent l'unité et l'univocité de l'art minimal et de l'art conceptuel. Si la question politique n'est pas évacuée, elle est cependant autrement convoquée; si la dimension sociale n'est pas ignorée, elle est obliquement désignée. Le rapport à la société n'est dès lors plus directement établi à l'horizontale par l'oeuvre comme produit, matériau ou iconographie. Au contraire, l'oeuvre convie d'abord le spectateur à un détour, dans la profondeur de l'oeuvre (par le matériau, l'iconographie: l'histoire racontée et l'histoire des styles impliqués), avant que des connexions s'établissent avec la question sociale contemporaine. Les livres ici rassemblés me semblent porter à notre attention cette nécessité du détour, ce déplacement des habitudes de réception et d'interprétation qu'ils partagent actuellement avec d'autres genres de production. Chaque livre devient, de ce point de vue, intéressant et singulier car il insiste d'abord sur la rencontre locale avec une individualité. Cela me semble particulièrement exacerbé par le caractère hétéroclite de l'ensemble qui oblige à considérer *isolément* chaque livre. D'autre part, l'*unicité* de chaque livre réaffirme la singularité de l'expérience de lecture.

Un peu plus de cent cinquante projets ont été soumis à ce concours national. La quarantaine de livres ici présentés résulte d'une sélection qui a permis au

crossed the work of women artists, also claimed the legitimacy of such content to oppose the reductionist ideology and iconographic and conceptual abstraction of Minimal Art and Conceptual Art. The stratification of the content and the conflicting or concordant relationships between the various levels of content also characterize many post-minimal productions which contest the unity and univocality of Minimal Art and Conceptual Art. Although the political question is not evacuated, it is raised in another way, however; although the social dimension is not neglected, it is indirectly indicated. The relationship to society is thenceforth no longer directly established horizontally by the work as product, material or iconography. On the contrary, the work first of all invites the viewer to a *détour*, in the depth of the work (by the material and iconography: the story told and the history of the styles involved), before connections are established with the contemporary social question. The books gathered here seem to me to focus our attention on this necessity that they now share with other types of productions. From this point of view, each book becomes interesting and singular for it primarily insists on the local encounter with an individuality. This seems to me to be especially intensified by the heterogeneous character of the whole collection which obliges the viewer to consider each book *separately*. Moreover, the *uniqueness* of each book reaffirms the singularity of the reading experience.

A little over a hundred and fifty projects were entered for this national competition. The forty or so books presented here are the result of a selection which allowed the jury to award prizes. The pre-determined categories have not all been retained and it came very close to there being only *one* since the very great majority of the projects accepted came into the *book object* category. We are thus dealing with unique objects (some rare cases are duplicated or repeated with slight variations). The interest for the horizontal relationship with the social, permitted by diffusion related to the number of "copies printed", here seems abandoned in favour of the production of a single and, in a way, a self-referential book. Each production occupies a given "territory": the field of the artist's book (and therefore of the book in general), but is immediately de-limits this territory for the place it occupies is not really foreseen.



Premier Prix: livre-objet
DENYSE GÉRIN — "L'alphabet de l'art"

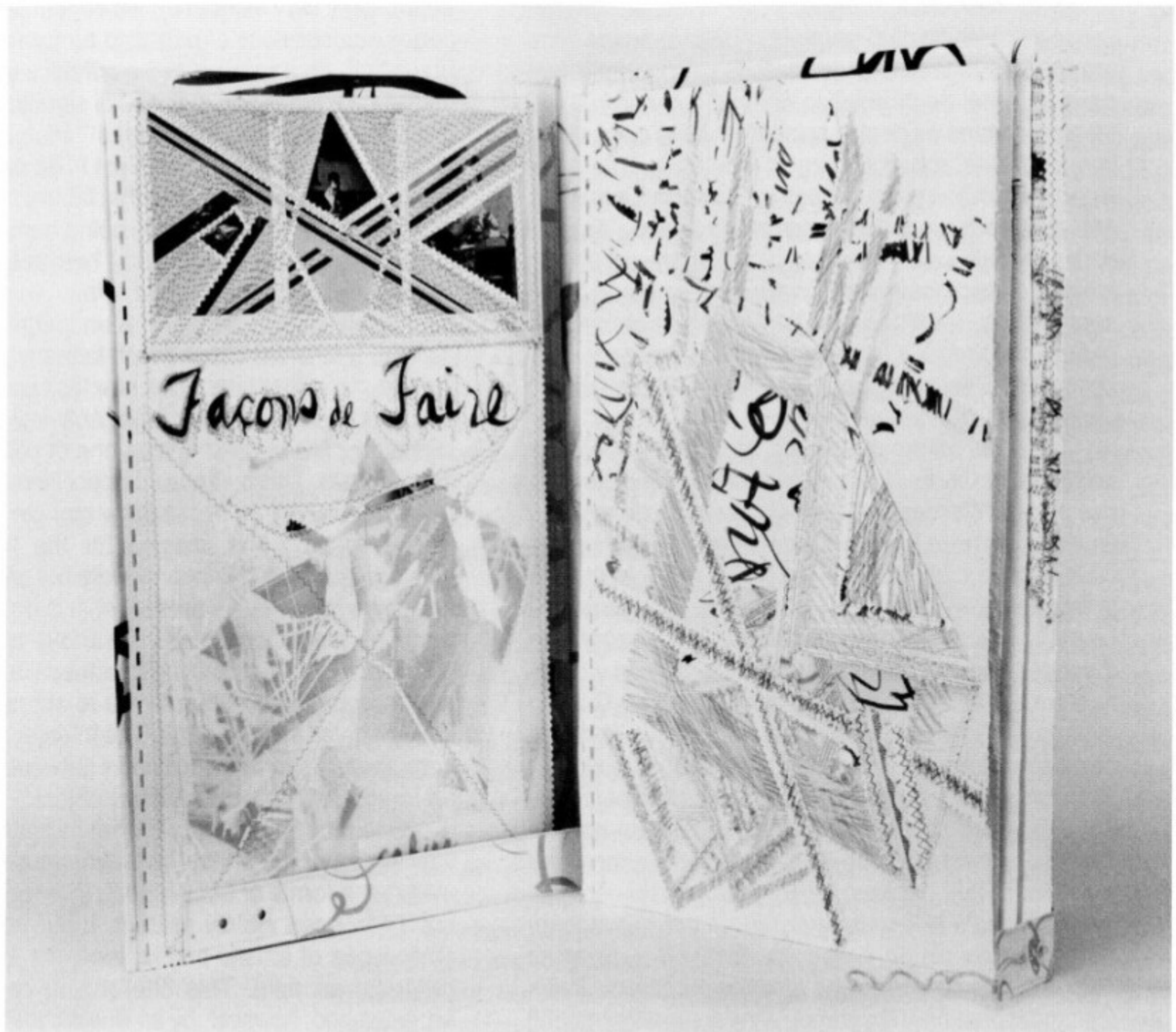
jury d'attribuer des prix. Les catégories pré-établies n'ont pas toutes été conservées et il s'en fallut de peu pour qu'il n'en restât finalement qu'une puisque la très grande majorité des projets retenus ressortit à la catégorie du *livre-objet*. C'est donc dire qu'il s'agit d'objets uniques (quelques rares cas sont redoublés ou répétés avec de légères variations). L'intérêt pour le rapport horizontal avec le social, permis par la diffusion liée à la quantité du "tirage", semble ici abandonné à la faveur de la production d'un livre unique et en quelque sorte auto-référentiel. Chaque production occupe un "territoire" déterminé: le domaine du livre d'artiste (et donc du livre en général), mais elle délimite du coup ce territoire car la place qu'elle occupe n'y est pas vraiment prévue. Elle oblige à une extension de la définition, à sa reformulation permanente. Chaque production déclare: *un livre d'artiste, ça peut aussi être ça*. Seules des normes rigoureusement maintenues, sauvegardées au nom d'on ne sait quelles valeurs (sociales ou esthétiques), permettent de rejeter hors de la définition établie certaines productions. Par exemple, l'existence d'un "code d'éthique" régissant la production des oeuvres gravées, ou une conception (réactionnaire) du métier et des techniques qui témoigneraient "d'une recherche authentique". Au contraire, le livre-objet est sans codes, sans règles, toujours reformulé par chaque intervention nouvelle. Il est *indigne*. . .

Le livre-objet est un *lieu* spécifique qui prend sa distance avec le livre, qui l'affole aussi. Même s'il est unique, il est très rarement luxueux, précieux. En revanche, il est extrêmement inventif; il résulte d'un bricolage ingénieux. On y sent un rapport ludique aux matériaux, un plaisir de la trouvaille. S'il reste un travail d'idées, il est très souvent marqué d'humour. Quel qu'il soit, il est toujours fortement individualisé. Cet effet est d'importance car il démarque explicitement le livre-objet de la tradition du livre et de l'écriture. Il est déclarativement désinvolte, voire frivole, puisqu'il apparaît sans-gêne, peu sérieux, loufoque. Et pourtant. . . Il ne nécessite pas d'apprentissage, n'oblige pas à d'astreignants exercices. Au contraire, le livre-objet est du côté de l'imprévu, de l'imprévisible, et favorise les gestes osés, la spontanéité (cela, bien sûr, n'est pas à confondre avec le temps d'exécution). Le livre-objet est donc aux antipodes de l'idée de *formation*: il est par-

Il impose une extension de la définition, sa permanente reformulation. Chaque production déclare: *an artist's book can be this, too*. Only rigorously maintained standards, safeguarded on behalf of some (social or aesthetic) value or other, permit the exclusion of some of the productions from the established definition. For example, the existence of a "code of ethics" governing the production of engraved works, or a (reactionary) idea of the métier and techniques testifying to "authentic research". On the contrary, the book-object is without codes or rules, constantly reformulated by each new intervention. It is *shameful*. . .

The book-object is a specific *topos* which keeps its distance from the book, which also deeply disturbs it. Even though it is unique, it is very seldom a luxury or precious object. On the contrary, it is extremely inventive; it is the result of highly ingenious *bricolage*. It conveys a playful relationship with materials, the pleasure of discovery. Although ideas are clearly at work in it, it is very often marked with humour. Whatever it may be, it is also always highly individualized. This effect is important for it explicitly differentiates the book-object from the book and writing tradition. It is avowedly casual, even frivolous, since it appears unashamedly lightweight and eccentric. And yet. . . It needs no learning, requires no demanding exercises. On the contrary, the book-object is on the side of the unforeseen, the unexpected, and favours daring gestures, spontaneity (which has nothing to do, of course, with time of execution). The book-object is therefore the complete opposite of the idea of *training*; it is totally liberating. It *shifts* the emphasis from the notion of experience (acquisition of know-how) to the notion of ingenious improvisation (the wish to make being realized in an experiment with outlandish material). Moreover, as can be seen in this selection, it is also full of anecdotes. It does not always clearly develop a story line but nearly always produces a *narrative effect*. The enigma often remains but the elements of the book are organized in a form which necessarily invites the viewer to make associations, excites him and has him spinning his own yarns. The book-object is on the side of *condensation*. That is why I said above that there was a question of depth to it.

The very shape of the books *portrays* this idea of



Premier Prix: livre-objet
LISE LANDRY — "Façons de faire"

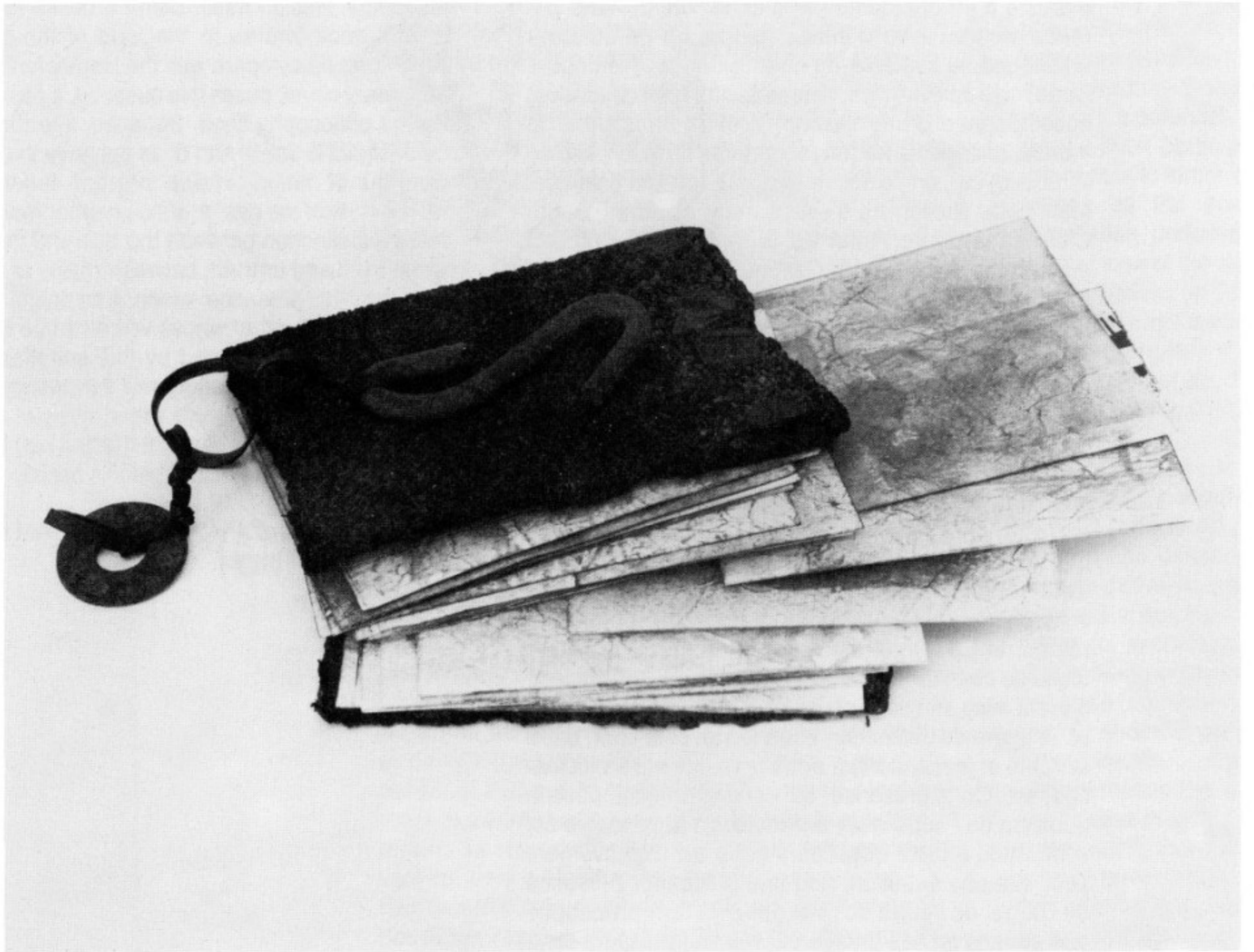
faitement libérateur. Il *déplace*: de la notion d'expérience (acquisition d'un savoir-faire) vers la notion d'improvisation ingénieuse (désir-faire s'accomplissant dans un essai de fabrication matérielle inouïe). D'autre part, comme on peut le remarquer dans cette sélection, il est aussi souvent chargé d'anecdotes. Il ne développe pas toujours clairement un récit mais produit à peu près toujours un *effet narratif*. Souvent l'énigme demeure mais les éléments du livre s'organisent en une forme qui nécessairement invite le spectateur à des associations, qui l'excite et l'entraîne à élaborer ses petites histoires. Le livre-objet est du côté de la *condensation*. C'est pourquoi je disais plus haut qu'il y est question de profondeur.

La forme même des livres *figure* cette idée de la profondeur. On ne rencontre qu'exceptionnellement des pages "classiques", des successions de pages à feuilleter, du texte linéaire à parcourir selon l'orthodoxie de la lecture. L'abondance des boîtes est significative: le livre se fait volume, il devient matière "sculpturable". La page, lorsqu'elle persiste dans sa forme canonique d'espace plan, se fait plutôt tabulaire, le texte y devenant texture et les images y étant nombreuses. Ou bien la page transgresse sa planéité: elle se troue et révèle des states, elle s'enroule ou se plie, se déchiquète. . . Bref, comme le livre lui-même, elle fait souvent *image*. Tout se passe comme si l'image retenue qui accompagnait autrefois le texte du livre illustré s'appropriait maintenant tout l'espace, absorbait le texte, occupait le livre jusqu'à le transformer tout entier. Nous sommes donc en pleine fiction (du livre). Ces diverses compositions-constructions se donnent *comme* livres (comment peut-on s'assurer qu'elles en sont vraiment?) et *imaginent* pour le livre une histoire autre (qu'ils ne font pas qu'écrire mais font *réellement* exister par leur présence même). Il n'est pas étranger à cette perspective que le livre entraîne dès lors à divers types de manipulation. Il n'est pas étonnant non plus que ces manipulations complexifiées soulignent le rapport tactile que le spectateur entretient alors avec le livre. L'intérêt du livre d'artiste réside ainsi dans cette oscillation entre sa valeur d'image et sa qualité d'objet.

On peut finalement se demander ce qu'il advient de la dimension politique du livre d'artiste lorsqu'il prend principalement ces formes de livre-objet. Le livre

depth. Only very seldom do we encounter "classical" pages, successions of pages to be turned, linear text to run through according to the orthodox method of reading. The abundance of boxes is significant: the book turns into a volume, it becomes "sculpturable" matter. The page, when it does exist in its canonical form of flat space, becomes somewhat tabular, the text becoming texture and the pictures being numerous. Or the page transgresses its flatness: it has holes and reveals layers, it is rolled or folded, or torn. . . In short, like the book itself, it often appears as an *image*. It all seems as if the restrained image which formerly accompanied the text of the illustrated book now took up all the space, absorbed the text, occupied the book until its total transformation. The context is thus one of complete fiction (of the book). These various composition-constructions offer themselves as books (how can we be sure they are really so?) and *imagine* for the book another (hi)story (that they do not only write but *really* bring into existence by their very presence). It is no accident that the book thenceforth leads to various types of manipulation. Nor is it surprising that these complex manipulations underscore the tactile relationship between the spectator and the book. The interest of the artist's book thus lies in this oscillation between its value as an image and its quality as an object.

One may finally wonder what happens to the political aspect of the artist's book when it primarily assumes these forms of book-object. In a way, the artist's book has been mainly militant. It has revealed, with other types of artistic productions, the system of the historical art field. This challenging revelation was accompanied, however, by an illusion: *that transforming the world means changing life* (Rimbaud's formula will be recognized here) for, as has often been said, everything is political. But this illusion has not been recognized as an illusion. It is probably the effect of the distance which today permits it to be thought. As people are also beginning to think that perhaps not everything is political (democratic conception: politics may only exist to put an end to the political conception of the world). It will be said that it is philosophizing to say that politics are an illusion. But from there, from the philosophical standpoint, the fact that the illusion knows itself to be an illusion is *fruitful* for it points up the phi-



d'artiste a en quelque sorte d'abord été militant. Il a rendu visible, avec d'autres genres de productions artistiques, le système du champ de l'art historique. Cette mise en évidence, contestataire, était cependant accompagnée d'une illusion: *pouvoir transformer le monde, changer la vie* (on reconnaîtra ici la formule de Rimbaud) car, on l'a souvent répété, tout est politique. Mais cette illusion ne s'est pas sue comme illusion. C'est sans doute l'effet de la distance qui permet aujourd'hui de le penser. Comme on commence aussi à penser que, peut-être, tout n'est pas politique (conception démocratique: le politique n'existerait que d'en finir avec la conception politique du monde). On dira que c'est là discours de philosophe que de dire de la politique qu'elle est une illusion. Mais de là, du point de vue de la philosophie, le fait que l'illusion se sait comme illusion est *fécond* car il pointe l'illusion philosophique elle-même: être un *désir de vérité*. Le livre d'artiste, principalement sous la forme du livre-objet, que je rapprocherais de la forme littéraire qu'est actuellement le roman, pose cette question. Il la pose du reste à la philosophie elle-même. Parce que, comme le roman, le livre-objet est *fiction* et qu'il n'a pas pour tâche de connaître mais bien de rendre *visible, présent*. Il est la mise en scène de la *vérité du désir*, qui n'opère ni ne tolère de distinction entre le vrai et le faux, entre la vérité et le mensonge, entre la réalité et l'hallucination, etc. Cette présence, qui est une énigme, pose la question de l'*autre* qui y murmure. La philosophie est confrontée à cette question: l'*autre* est effectivement pour elle une question, non une présence. Présence de l'*autre*, de l'*autre* du livre, voire du livre philosophique comme tel (les premiers livres véritables ne sont-ils pas de philosophie?), le livre-objet est peut-être une nouvelle manière de philosopher. . . Qui sait?

On se demande quelle sorte de bibliothèque sera réservée à ce genre de livres. . .

René PAYANT
Montréal, novembre 1983.

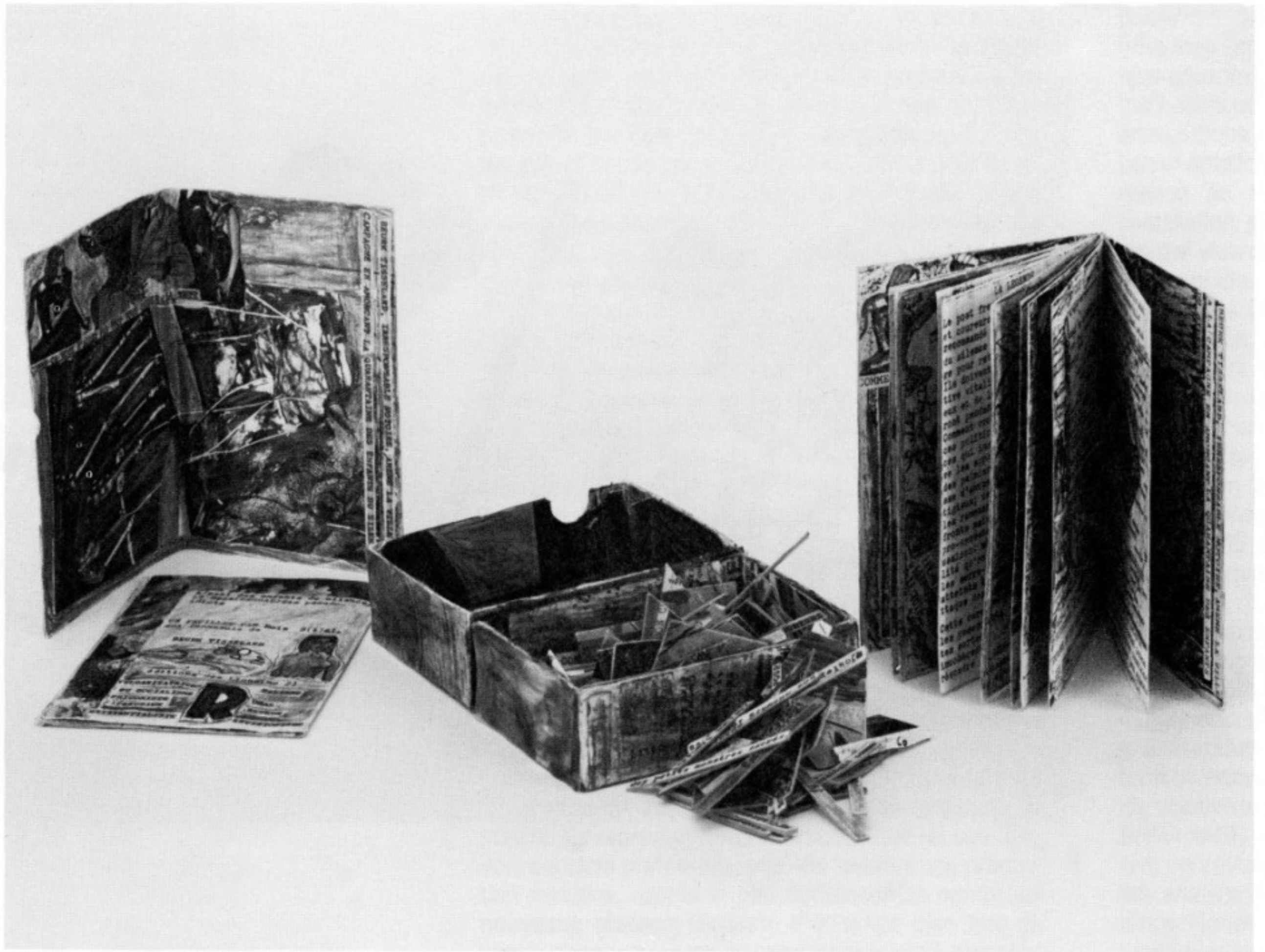
©1983

losophical illusion itself: being a *desire for truth*. The artist's book, mainly in the form of the book-object, which I would compare with the literary form of the contemporary novel, poses this question. It poses it, moreover, to philosophy itself. Because, like the novel, the book-object is *fiction* and does not have the task of knowing but of making *visible, present*. It sets the stage for the *truth of the desire*, which neither makes nor tolerates a distinction between the true and the false, between truth and untruth, between reality and hallucination, etc. This presence, which is an enigma, poses the question of the *other* whose voice can be faintly heard in it. Philosophy is faced by this question: for it, the other is indeed a question, not a presence. Presence of the other, of the book's other, even of the philosophical book as such (were not the first real books those of philosophy?), the book-object is perhaps a new way of philosophizing. . . Who knows?

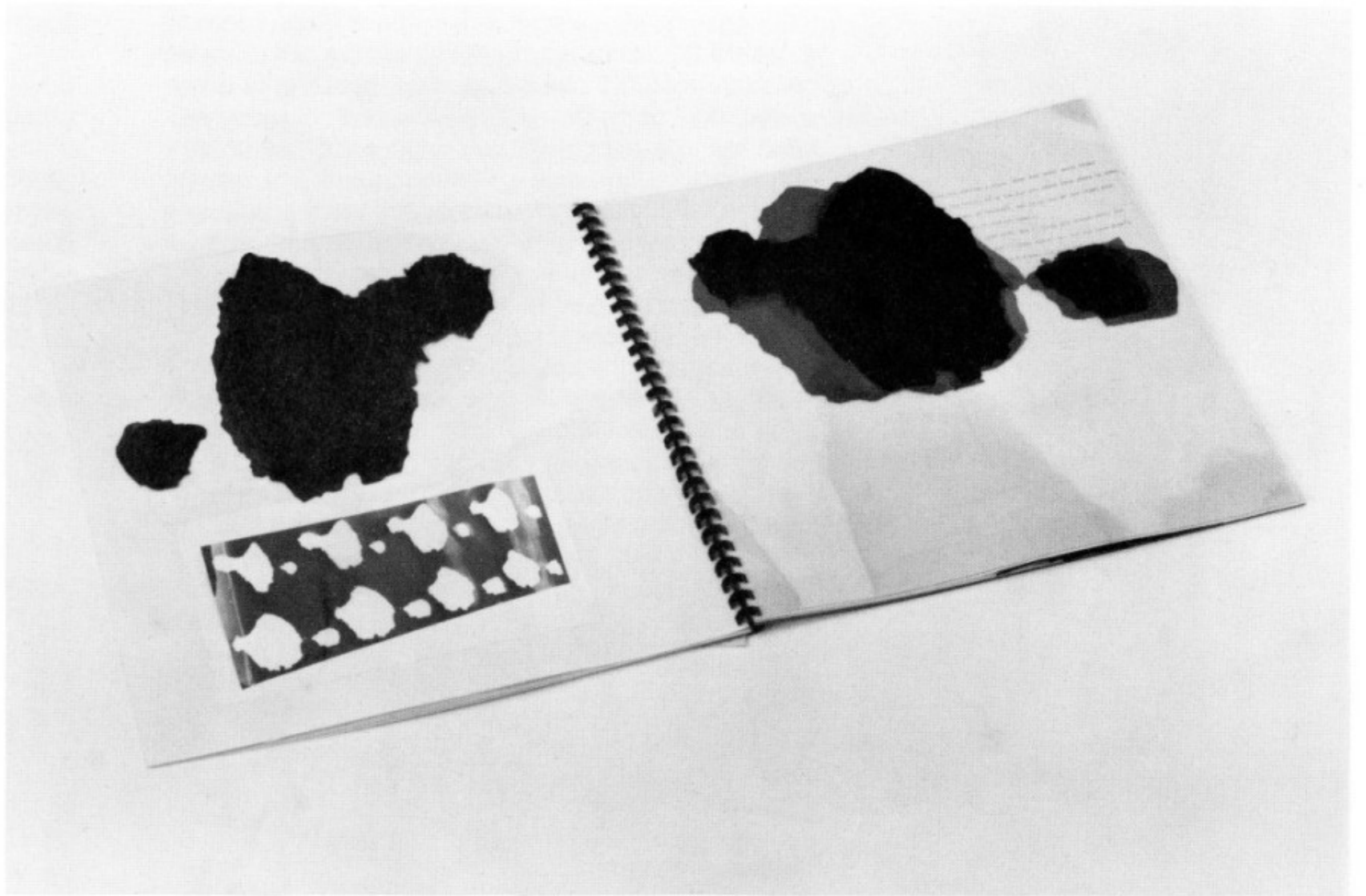
One wonders what sort of library will be reserved for this type of books. . .

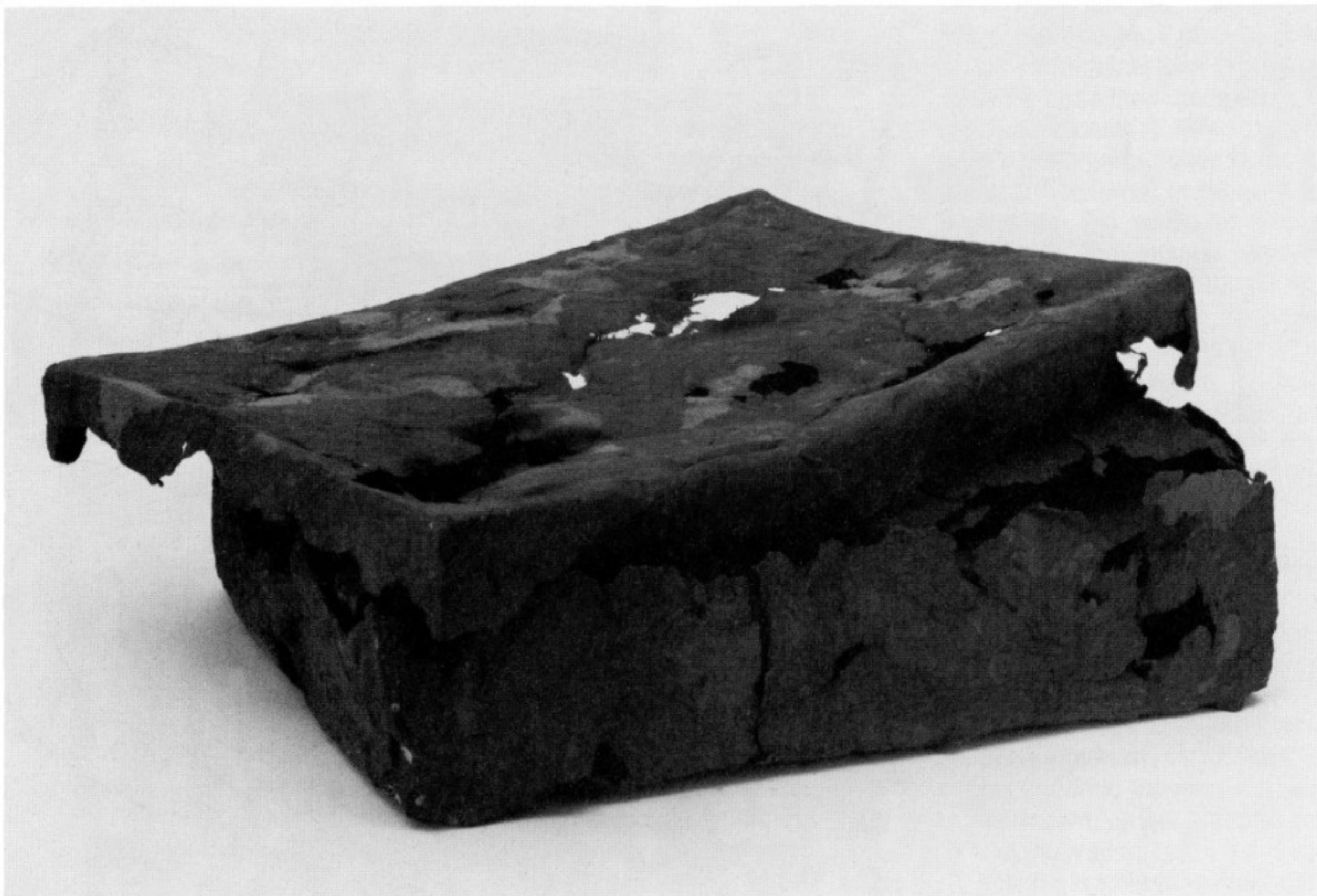
René PAYANT
Montréal, November 1983

©1983
(translated by Nancy Côté)

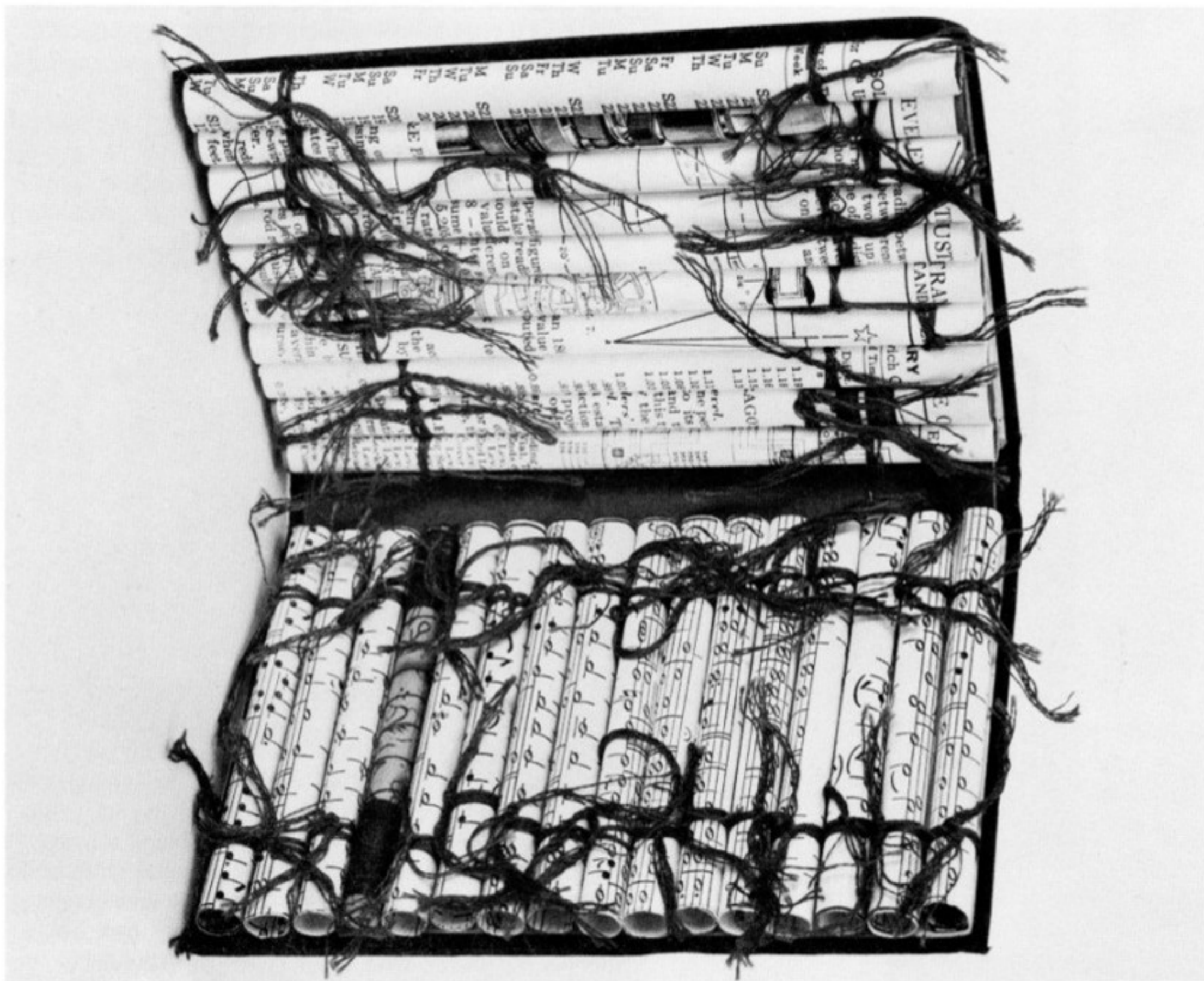


JEAN-CLAUDE GAGNON — "Les enfants du silence"
(livre-objet en 3 tomes)





MICHELLE HÉON — "Mémoires de Sethi Premier"
(livre-objet)





CIRCA 18:21:00
THE TRUTH SERVICEMEN DO DAMAGE THE
WIRITAP FROM HAWLEY'S TELEPHONE.

TOP SECRET
DECLASSIFIED
INSENSITIVE

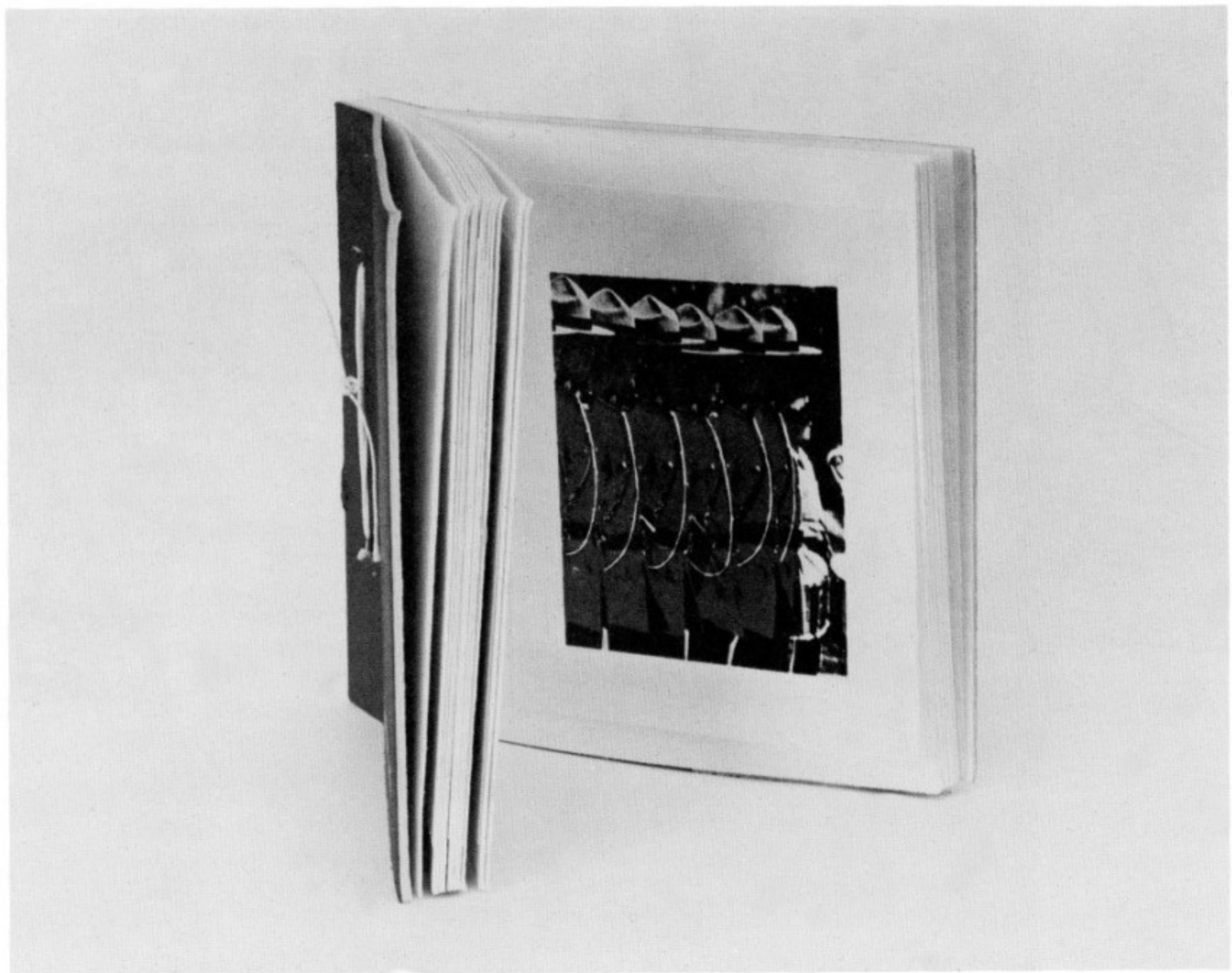
CIRCA 18:32:00
THE OFFICE AREA IN HAWLEY PARKER'S RESIDENCE
AFTER THE TRUTH SERVICEMEN ENTERED.

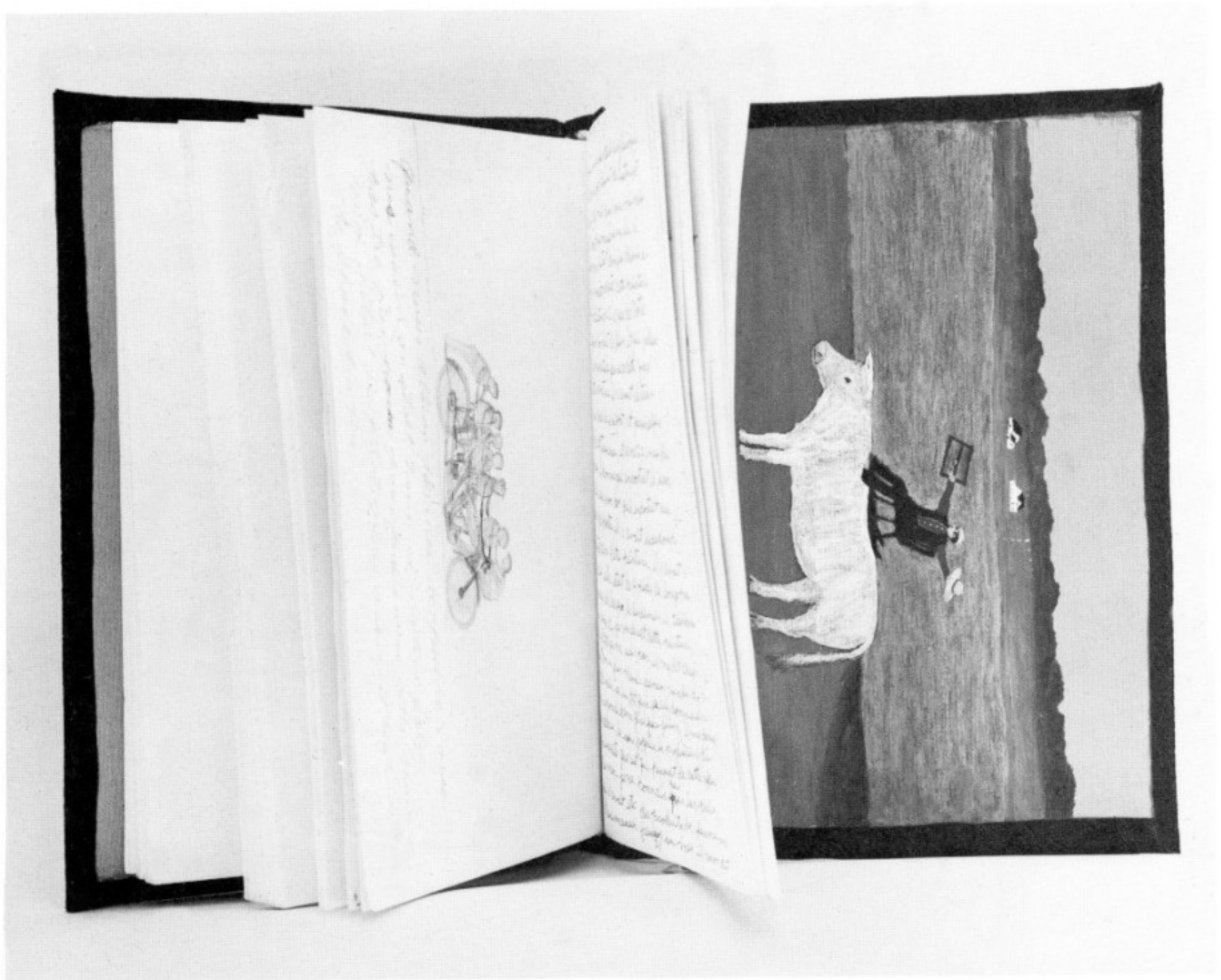


CIRCA 18:33:00
SICHER REMOVES THE WIRITAP FROM HAWLEY
PARKER'S TELEPHONE AND PUSES.

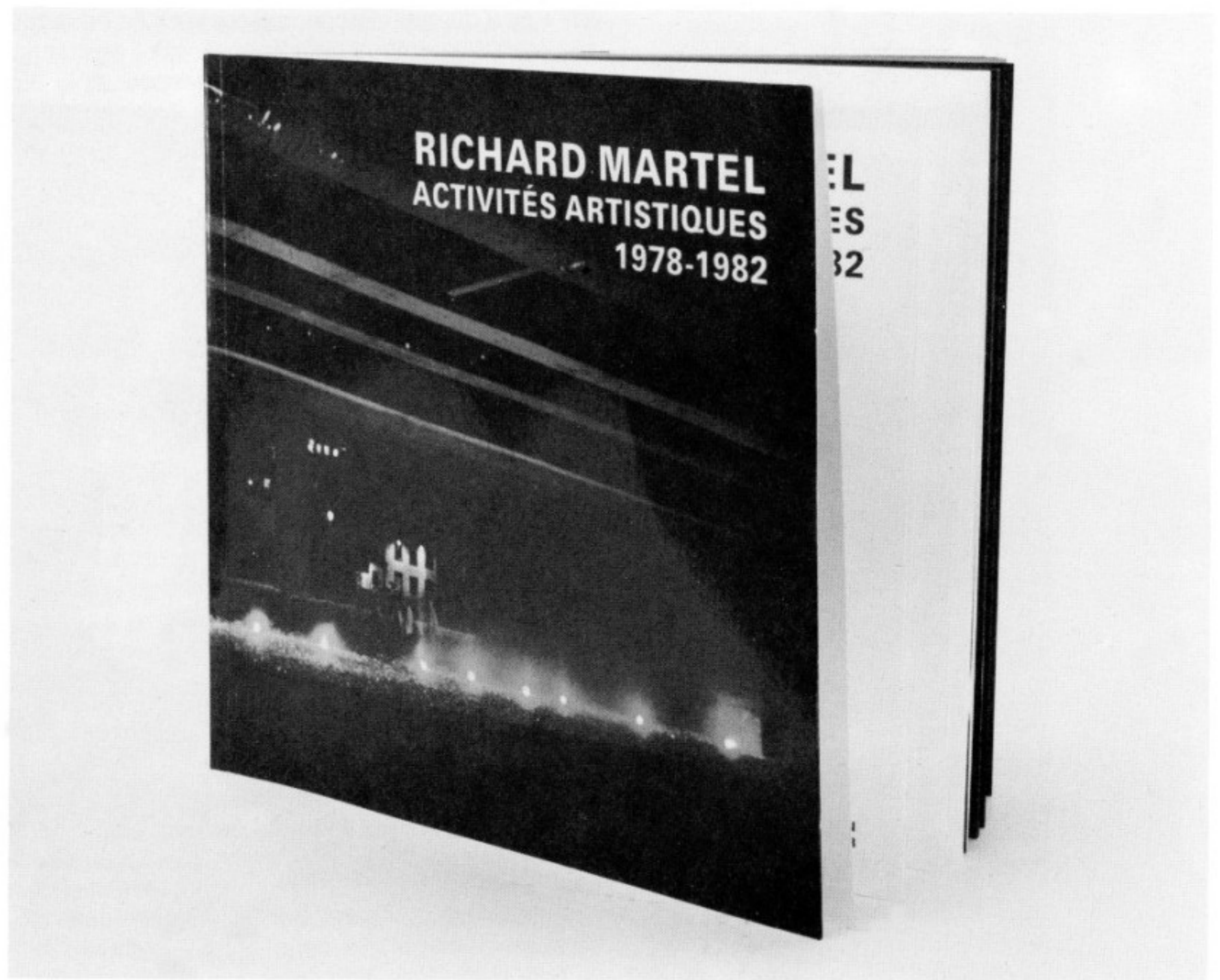
TOP SECRET
DECLASSIFIED
INSENSITIVE







LÉO B. LEBLANC — "Au pays de Cocagne" (livre-objet)





L'ART DE L'ART THE ART OF ART

Pierre Rondeau

Chap. 2 — Guérir par l'art
Cure Through Art

Chap. 3 — Invitation au
voyage artistique
Invitation to
Artistic Voyage

Chap. 4 — L'art dans la rue
Art in The Streets

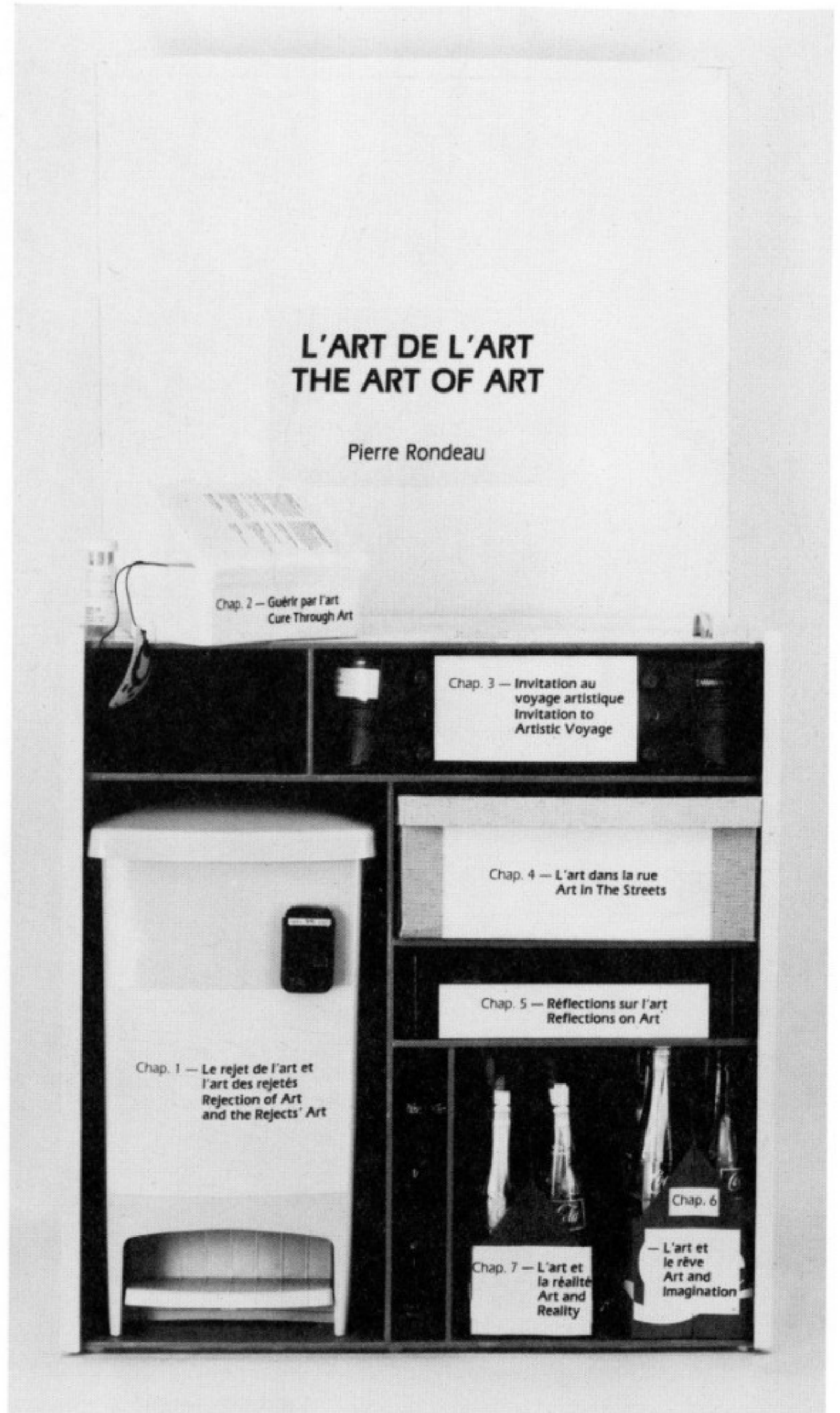
Chap. 5 — Réflexions sur l'art
Reflections on Art

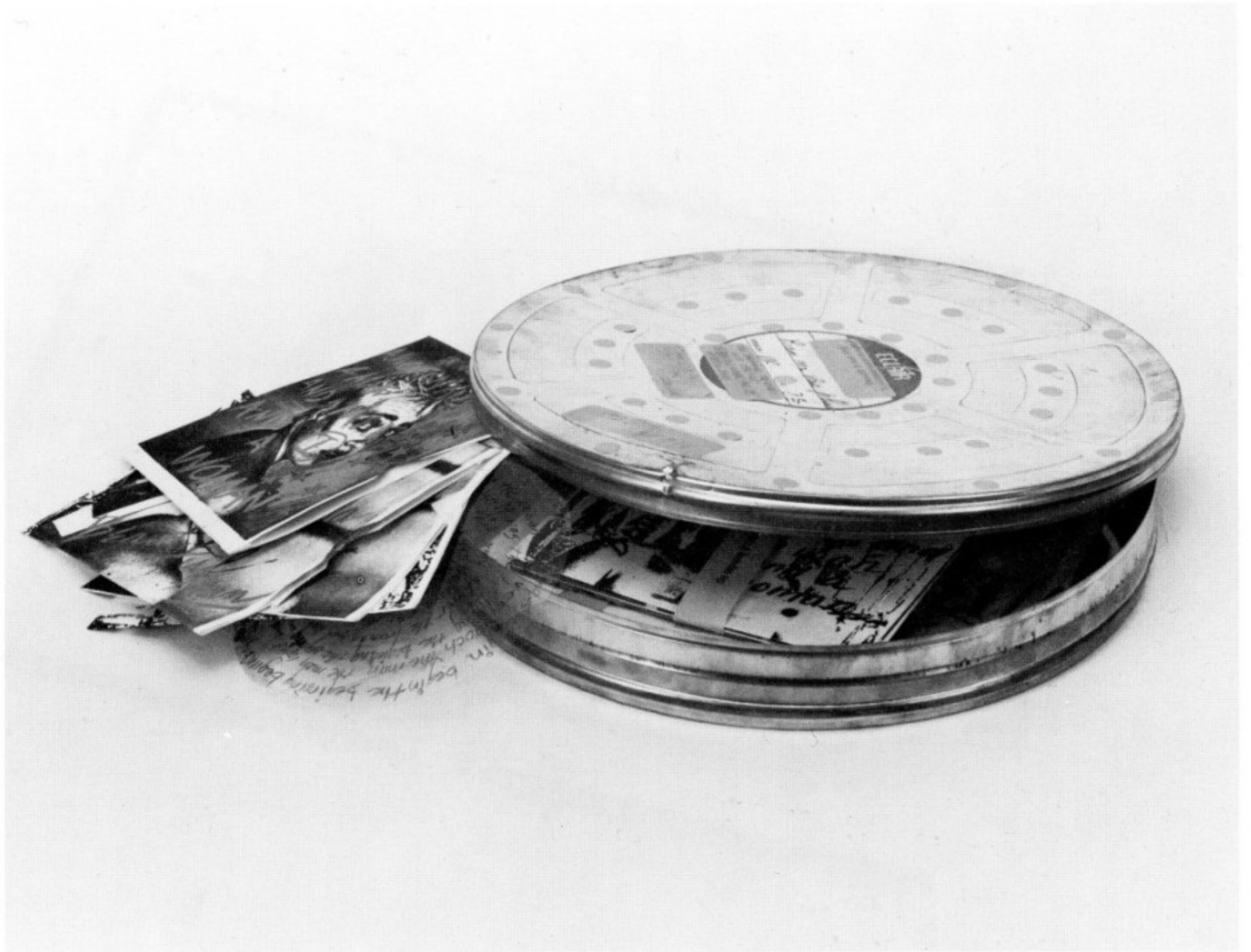
Chap. 1 — Le rejet de l'art et
l'art des rejetés
Rejection of Art
and the Rejects' Art

Chap. 6

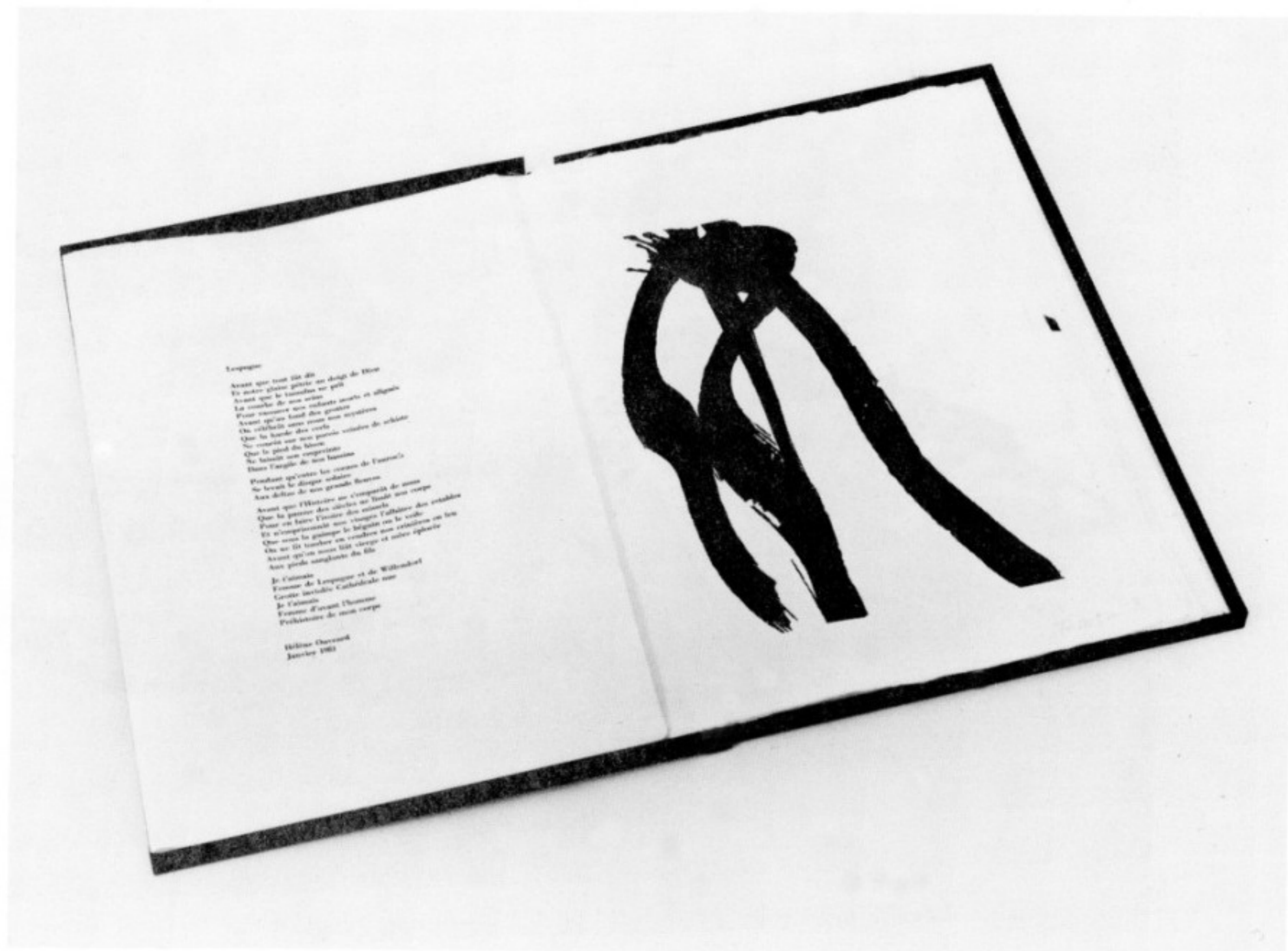
Chap. 7 — L'art et
la réalité
Art and
Reality

— L'art et
le rêve
Art and
Imagination



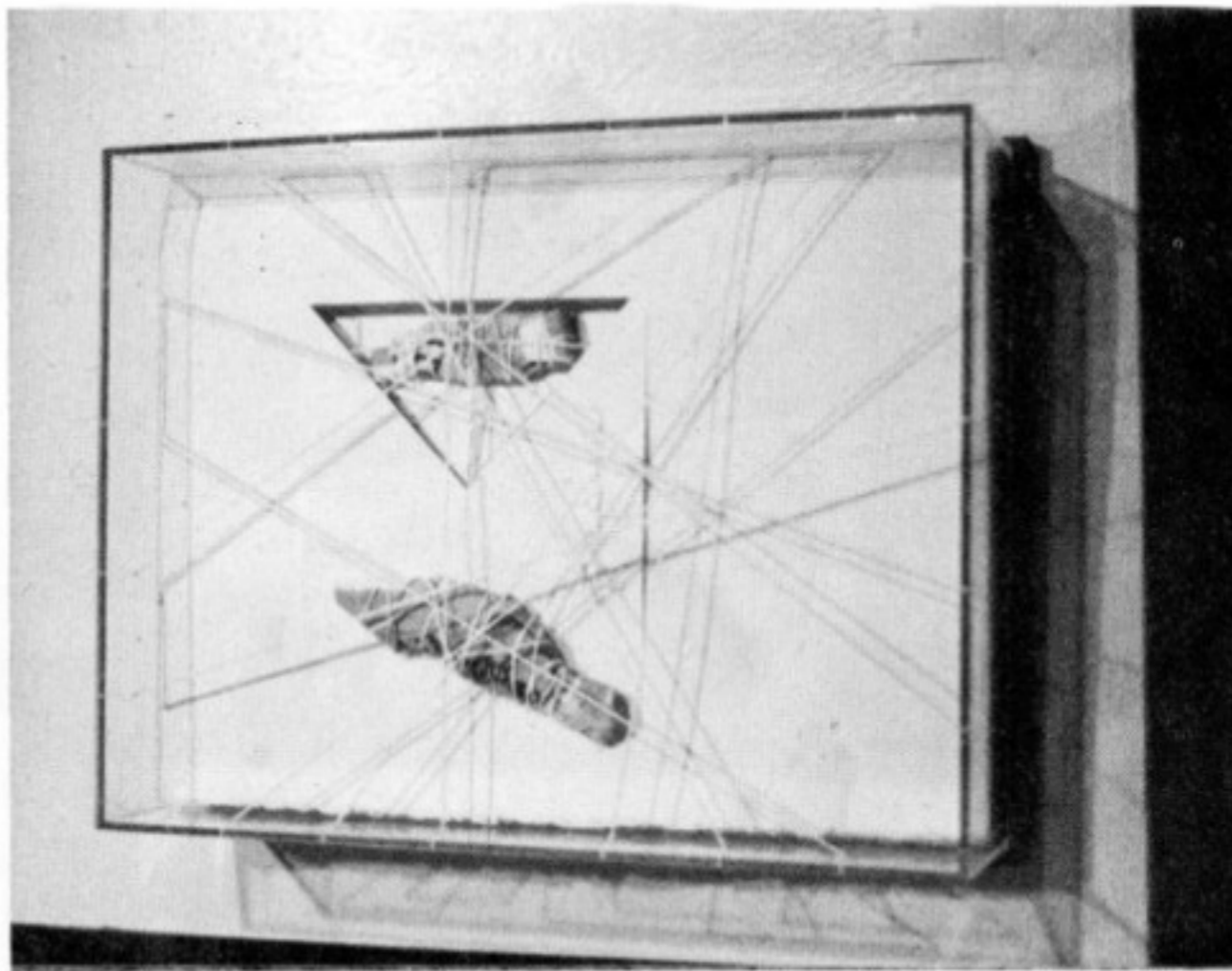


JENNY SIGRUN — "I a man, and I a woman" (livre-objet)

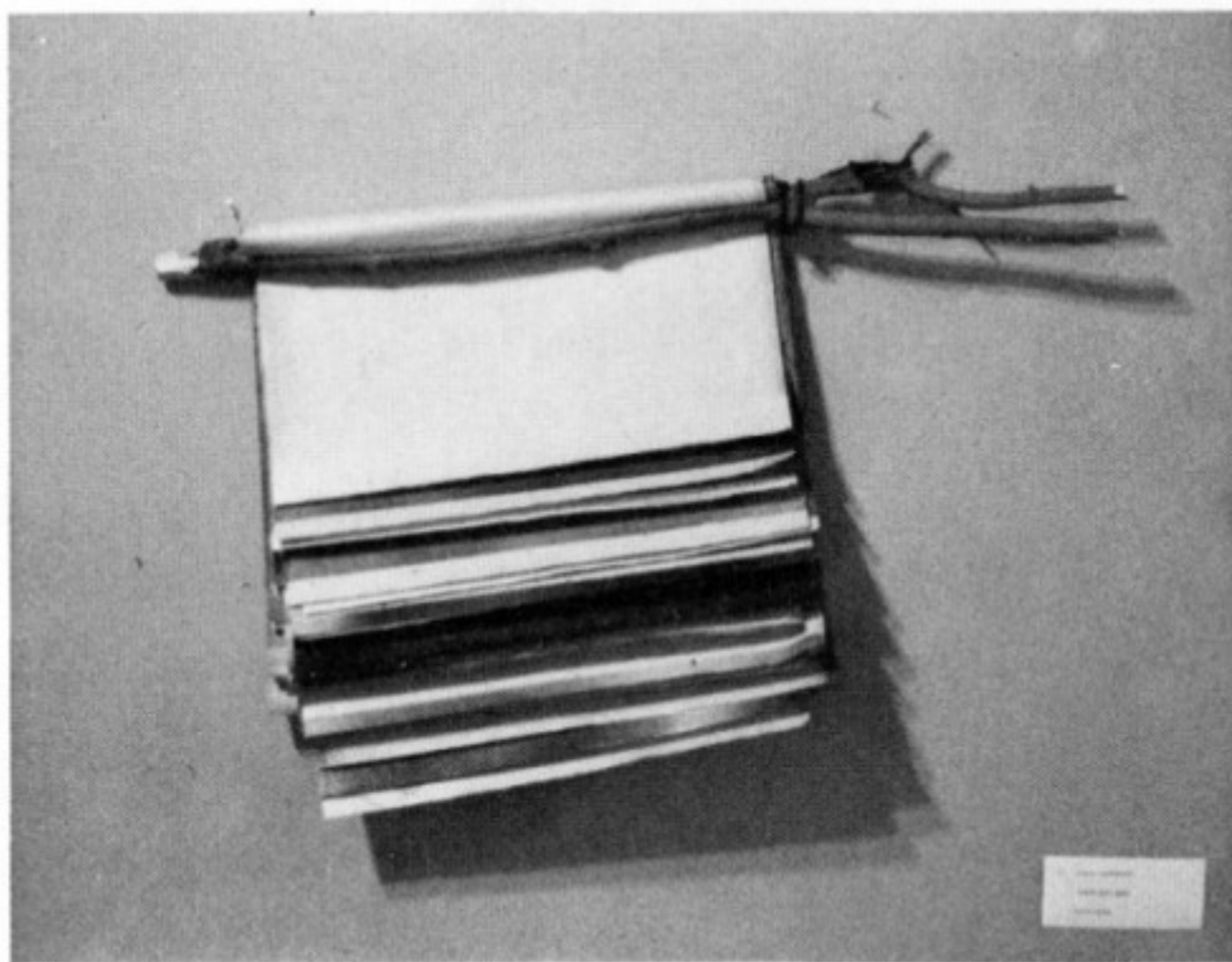




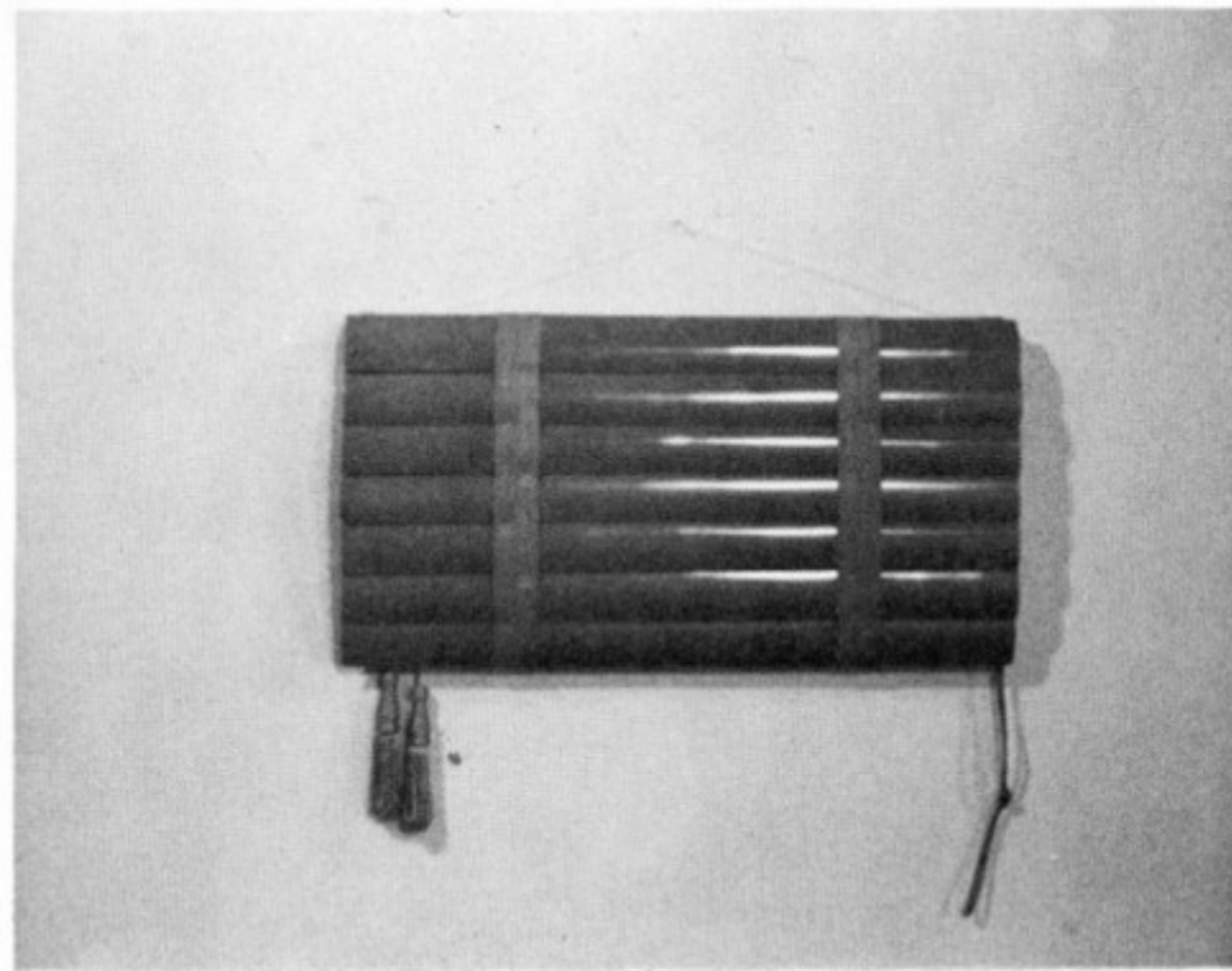
RÉAL DUMAIS — "Espace gris" (livre-objet)



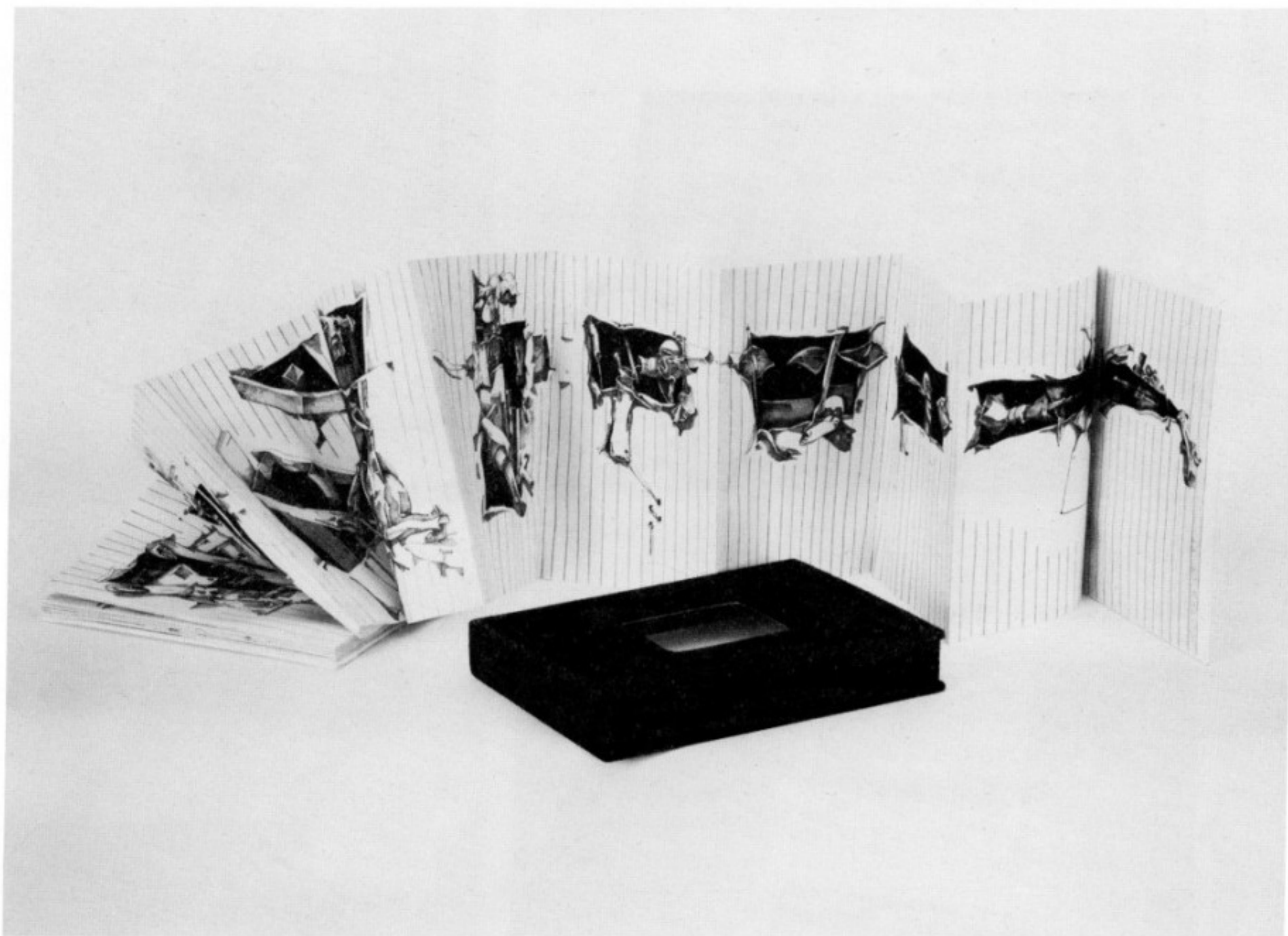
CÉLYNE FORTIN — "Livre des momies" (livre-objet)



PIERRE GLACKEMEYER — "Entre deux mots" (livre-objet)



NICOLE PION — "Bookstore" (livre-objet)



Photographies:
Yvan Boulerice et
Marie-Jeanne Musiol