Eloge de la simplicité

usage et continuité du minimalisme et de l'esthétique bureautique
depuis les livres d'Ed Ruscha aux zines contemporains

Alexandrine Bonoron

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lcc/4325>

DOI : 10.4000/lcc.4325

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Alexandrine Bonoron, « Eloge de la simplicité », *Les chantiers de la création* [En ligne], 13 | 2021, mis en ligne le 12 juillet 2021, consulté le 14 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/4325> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.4325>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juillet 2021.

Tous droits réservés

Eloge de la simplicité

usage et continuité du minimalisme et de l'esthétique bureautique depuis les livres d'Ed Ruscha aux zines contemporains

Alexandrine Bonoron

Introduction

- 1 Ce texte vise à mettre en évidence les continuités existantes entre livres d'artistes et zines contemporains, continuité notamment formelle, visuelle et graphique. En effet, cette continuité, cette influence exercée par les maîtres du genre sur les contemporains, est une approche intéressante trop sous-estimée en France, tant elle peut servir à l'étude de la culture visuelle contemporaine, et à l'appréhension de celle-ci par les jeunes générations de zineurs¹.
- 2 A partir des premiers livres d'Ed Ruscha², un tournant s'opère dans les éditions d'artistes. Le minimalisme visuel et l'esthétique bureautique³ y font leur apparition, et vont provoquer une révolution stylistique importante dont l'influence est toujours présente au sein de créations artistiques éditoriales contemporaines. La première partie de cette étude se propose donc de mettre en lumière les différents aspects de cette continuité entre Ruscha et les artistes-éditeurs contemporains. Ce minimalisme, allié à une esthétique bureautique, qui perdure encore aujourd'hui, est également très présent au sein des zines indépendants. La seconde partie de ce texte tentera donc d'en comprendre les raisons et de relier les nouveaux zines aux livres d'artistes, par le biais notamment d'une présentation de contextes artistiques entraînant une résistance graphique, et d'une analyse graphique de zines contemporains.

Minimalisme graphique et esthétique bureautique

Le pionnier Ed Ruscha

- 3 L'esthétique bureautique artistique, avec ses caractéristiques formelles spécifiques, se développe, notamment aux États-Unis, à partir des années soixante. L'art à cette

période aborde un tournant, et les expérimentations de médiums non traditionnels, alliées à l'essor de sujets nouveaux et à la critique des institutions par les artistes, aboutissent à de nouvelles formes, et notamment des formes éditoriales⁴. Les artistes-éditeurs vont alors développer les mêmes sujets que l'art minimal et l'art conceptuel avec un autre médium, le livre. Les listes, plans, cartes, collectes, archives et documentations font écho aux actes de répertoire, d'organisation, de classification. Ce type de sujets découle de l'esthétique bureautique, qui les manie de manière non artistique (quantifications, listes diverses et documentations font partie de ce paysage spécifique). Le fond rejoint alors la forme, et les artistes détournent les outils et caractéristiques visuelles bureautiques afin de travailler sur de nouveaux sujets et de nouveaux médiums. C'est notamment le cas chez Ed Ruscha qui classe les objets photographiés selon leur genre (stations-services, feux, verres de lait, palmiers, parkings...), dans une approche documentaire alliant objectivité photographique et minimalisme graphique.

- 4 La désubjection de l'art régnante de ces mêmes années, si elle prend part à l'élaboration de caractéristiques visuelles spécifiques, n'est pas seule responsable de celles-ci. En effet, une part importante de la culture visuelle non-artistique, provenant de livres destinés au grand public et de la publicité, imprègne les livres d'artistes de cette période. La production éditoriale d'Ed Ruscha deviendra au fil du temps le paradigme du livre d'artiste⁵. Ruscha, designer graphiste de formation, va donc révolutionner le monde du livre d'artiste, et y imprimer durablement son esthétique visuelle particulière grâce à plusieurs caractéristiques : désesthétisation, minimalisme, documentation de type vernaculaire⁶, influences graphiques des modernistes.
- 5 Ruscha désire, avant tout, réaliser des livres d'artistes qui soient réellement accessibles au plus grand nombre. Il va donc se servir de sa formation de designer graphiste afin de réaliser des supports artistiques éditoriaux qui, par leur aspect conceptuel, sont des livres d'artistes, mais qui possèdent les caractéristiques formelles de livres pour grand public. Ruscha valorise des produits de série en utilisant les caractéristiques du livre de grande distribution, appliquées à des livres d'artistes⁷. L'artiste-éditeur se sert notamment du design graphisme minimaliste propre au style moderniste suisse (1920-1965), un style qui aboutira à ce que l'on nomme le style typographique international, basé sur la clarté, la simplicité et l'efficacité. Le modernisme graphique (neutralité apparente, minimalisme et esthétique mécanique) nourrit le travail de Ruscha, dont on peut supposer, d'après ses propositions éditoriales, qu'il connaît des livres documentaires pour grand public comme *Wir neger in Amerika*, mis en page par Richard Paul Lohse⁸, ou les livres de Jan Tschichold, notamment son livre sur la nouvelle typographie⁹, un livre destiné à un public de graphistes et d'imprimeurs. Les livres d'Ed Ruscha sont empreints du modernisme caractéristique de ce type de publication. Par exemple, pour son premier livre *Twentysix Gasoline Station* (1963), l'artiste associe des photographies documentaires en noir et blanc de stations-service, qui sont le plus souvent placées sur une page simple, en face du texte décrivant la chaîne concernée et le lieu. La police de caractère du texte, en lettres capitales à empattements, est classique et lisible. Cette association et cette mise en page sont caractéristiques des livres documentaires pour grand public des années quarante à soixante, comme *Wir neger in Amerika*. Ce rapprochement n'est pas un hasard : lors d'un voyage en Europe en 1961, Ed Ruscha est marqué par le style des livres qu'il voit.

L'artiste en retient cet « aspect non-commercial... une sorte de design sobre qui inclut la typographie et la reliure et tout » (Engberg 59).

- 6 La désesthétisation, neutralité désubjective typique de l'art des années soixante, conduit de fait à une nouvelle forme artistique, héritière de formes non-artistiques (livre documentaire, publicité, image de marque et identité visuelle). En effet, pour ses couvertures de livres, Ruscha applique le même principe de mise en page : elles sont uniquement typographiques, avec la même police de caractère et la même mise en page. L'artiste-éditeur crée donc ainsi une identité visuelle pour ses livres d'artiste qui deviennent immédiatement reconnaissables¹⁰.
- 7 L'alliance des caractéristiques bureautiques formelles et du minimalisme graphique de sujets documentaires sont prolixes dans les productions éditoriales des années soixante et soixante-dix, non seulement chez Ruscha mais également chez ses contemporains. Sheila Levrant de Bretteville (reliure en anneaux métalliques, système de fiches, minimalisme), Stanley Brown (reliure agrafée pour son livre *Construction* de 1972), Eugénia Balcells (reliure en réglette plastique pour son livre *Ophelia* de 1979), mais aussi Lawrence Weiner (couleurs réduites, minimalisme, reliure spirale *coil* pour son livre *Causality AFFECTED AND/OR EFFECTED*), Allen Ruppersberg (reliure spirale *coil*, photographies en noir et blanc, système de collecte), et tant d'autres, pratiquent donc à des degrés divers le style bureautique documentaire allié au minimalisme.
- 8 Celui-ci peut être considéré comme le résultat de l'alliance entre sujets de réflexions (archive, collecte, documentation) et utilisation de moyens techniques bureautiques (imprimantes et photocopieuses, *offset*) allant de pair avec la simplicité attendue de supports bureautiques austères. Mais les nouveaux sujets de réflexions cités plus haut ne sont pas les seuls à s'allier dans ces mêmes années au minimalisme bureautique. Les livres de Ian Hamilton Finlay par exemple, qui explorent la poésie concrète à la fin des années soixante, vont de pair avec un minimalisme graphique laissant toute l'importance à l'écriture et aux visions engendrées par celle-ci. Quant à son livre *The Olsen Excepts* (1971), il joue cette fois sur un monde nautique, associé encore au minimalisme (photographies en noir et blanc, pas de fioritures, typographie claire), et le lecteur-spectateur y trouve une certaine réminiscence du type bureautique, dans l'utilisation spécifique de l'esthétique de la liste. Les caractéristiques visuelles du minimalisme, jouant sur les vides, la clarté et la simplicité, peuvent également se faire l'écho d'une certaine forme de raffinement discret. Ainsi, les livres *Bilder*, de Hans-Peter Feldmann, dans les années soixante-dix, entièrement conçus en gamme de gris, blanc et noir, avec une police de caractère de type didones, élégante et moderne, et une disposition des photographies claire, illustrent parfaitement une forme de simplicité austère. Ce raffinement minimaliste fait écho au design graphisme de livres d'art édités dans les mêmes années, notamment par les maisons d'édition Skira ou Flammarion, preuve que les livres d'artistes et les livres *mainstream* se nourrissent d'une même culture visuelle graphique et des mêmes influences typographiques.
- 9 On constate donc que l'alliance entre un minimalisme graphique, hérité des livres documentaires principalement édités en Europe entre les années quarante et soixante et exportés aux Etats-Unis, et les caractéristiques formelles de la bureautique ont constitué une source d'inspiration et de détournement pour les artistes-éditeurs des années soixante et soixante-dix, en lutte avec les normes esthétiques et commerciales de l'art à cette époque.

L'esthétique bureautique à portée de tous : la continuité du minimalisme dans les éditions d'artistes contemporaines

- 10 Après cette révolution du minimalisme et de l'esthétique bureautique dans le domaine des éditions d'artistes dans les années soixante et soixante-dix, va venir, en 1984, une autre révolution technologique : l'apparition du premier ordinateur personnel. Après cette date, la bureautique personnelle va connaître une expansion très rapide. Grâce aux imprimantes de bureau et au développement des logiciels de mise en page, les éditions d'artistes vont à nouveau connaître un tournant en termes de production et de caractéristiques formelles. L'impression est facilitée, bien qu'elle possède ses limites, et le design graphisme est désormais à portée de tous. Il s'avère que les mises en page à caractère minimaliste sont plus simples de réalisation et assurent un résultat très satisfaisant, même avec une simple impression personnelle. Associé à cette facilité d'exécution, le recyclage infini du modernisme éditorial par la culture visuelle dominante influence, souvent de manière inconsciente, une partie des artistes-éditeurs. Cette culture visuelle dominante est le fruit d'une culture de masse uniformisant notamment les modes de vie et les esthétiques¹¹. Par exemple, les magazines *mainstream* contemporains choisissent souvent une esthétique épurée et moderniste dans le but d'augmenter leur lectorat, ce qui a pour effet d'unifier les mises en page de ces productions imprimées et de minimiser leurs individualités. Dans le domaine des livres d'artistes contemporains, si ce modernisme minimaliste est lui aussi présent, en revanche, il n'a pas pour but l'augmentation du lectorat, bien qu'il puisse parfois tirer son inspiration de la culture de masse. Les sujets traitant de l'archive, de la collecte et de la documentation sont toujours d'actualité. Ce n'est donc pas un hasard si les caractéristiques formelles minimalistes et bureautiques sont toujours très présentes au sein des livres d'artistes.
- 11 De 1994 à 1996, les inserts de Jean-Claude Lefevre dans la revue *Art présence* prennent la forme de pages de calendrier ou d'agenda, type bureautique par excellence. Le livre *Tract'eurs*, d'Antonio Gallego et Roberto Martinez, édité par Incertain Sens en 2012, reprend le principe de bloc à en-tête collée, dont les pages sont détachables, un objet éditorial hérité du *corporate*. Plus contemporains encore, les livres d'Andrée Ospina, dont les mises en forme et caractéristiques formelles sont héritées de la bureautique dans son ensemble (spirales, agrafes, trombones, classeurs, porte-vues, fiches de bibliothèques, etc.), ou ceux d'Eric Watier, dont le minimalisme revendiqué va de pair avec la bureautique. L'artiste-éditeur utilise une imprimante personnelle car ainsi, tous les exemplaires sont différents¹². De plus, certaines éditions sont téléchargeables, à imprimer chez soi. Dans un autre registre, le livre *Special Gyal*, d'Aïda Bruyère (2018), dont les pages en trame de demi-teinte noire et blanche sont très représentatives d'une esthétique développée par les artistes travaillant l'*offset*, et dont la reliure spirale *coil* accentue l'effet documentaire vernaculaire, puisque l'auteur se spécialise dans la documentation photographique d'univers alternatifs appartenant à des sous-cultures (culte des faux ongles, *battle* de danses urbaines, etc.). Les éditions de Clara Prioux reprennent cette idée de documentation vernaculaire, avec une continuité de l'œuvre d'Ed Ruscha dans la mise en page (couvertures typographiques, minimalisme, photographies développant un même thème). L'artiste-éditrice lui rend également une forme d'hommage avec le livre *Nineteen Potted Palms* (2010), faisant écho à Ruscha et à son livre *A few Palm Trees* (1971), non sans un certain humour puisque les palmiers d'Ed

Ruscha sont en pleine terre à Hollywood et ceux de Clara Prioux en pot à Strasbourg. Elle crée également une véritable identité visuelle déclinée sur ses éditions. La bureautique intervient ici dans la mise en page, effectuée sur un logiciel personnel, et des reliures simplement agrafées.

- 12 On constate donc une réelle continuité et un héritage graphique entre les éditions d'artistes des années soixante et soixante-dix, et les éditions contemporaines, fruits d'une culture visuelle consciente comme chez Clara Prioux, ou inconsciente comme chez Aïda Bruyère. Cette continuité formelle, visuelle et graphique se remarque en plusieurs points. Les caractéristiques formelles sont les reliures et les techniques d'impression mécanisées. La continuité visuelle se remarque dans la récurrence de certaines couleurs, dans la présence ou l'absence d'éléments décoratifs, dans le traitement documentaire du sujet. Le design graphisme, quant à lui, concerne les mises en page et l'importance de la typographie et de la couverture. On constate par exemple une continuité formelle et graphique entre les livres d'artistes tels que ceux d'Ed Ruscha ou Hans-Peter Feldmann¹³ et des zines contemporains réalisés par des artistes, comme *Le Gun*¹⁴ ou *No.Zine*¹⁵.
- 13 Le style bureautique, allant de pair avec un minimalisme assumé perdure donc encore aujourd'hui. Mais pourquoi cette continuité ?

L'esthétique bureautique : forme de résistance au marché de l'art ou commodité graphique ?

Contextes d'une résistance

- 14 S'il n'est pas possible de superposer entièrement le contexte culturel des années soixante et soixante-dix aux années deux-mille et deux-mille-vingt, on remarque dans le domaine de l'art contemporain un certain nombre de caractéristiques communes, voire une accentuation de certains travers - notamment dans le domaine institutionnel et dans le marché de l'art. Les institutions règnent toujours sur l'art, phénomène amplifié par un marché de l'art aux proportions encore plus démesurées que dans les années soixante, marché critiqué aujourd'hui par de jeunes artistes cherchant dans l'édition un autre biais que la galerie et d'autres réseaux de diffusion, et remettant donc en cause le marché lui-même. Le phénomène de l'artiste-star, enclenché notamment par Andy Warhol dans les années soixante, fut remis en cause par exemple par le *Xerox Art*¹⁶ : un objet éditorial réalisé en photocopie échape à la fétichisation de l'œuvre¹⁷, et par là même, à la fétichisation de l'artiste, le médium le plus pauvre allant de pair avec des artistes semblant insignifiants pour le marché de l'art. Rappelons que le premier livre d'Ed Ruscha, dont il est fait mention plus haut, fut l'objet d'un refus par la Bibliothèque du Congrès¹⁸, avec le motif que le livre était trop pauvre formellement parlant, que son prix (3,50 \$) était trop bas pour être considéré comme un livre d'artiste, et qu'il contenait trop peu d'informations pour être considéré comme un livre documentaire. Son dépôt légal fut donc rejeté. Ce livre va devenir au fil du temps un objet-culte dans le monde des éditions d'artistes, à cause notamment du statut de pionnier du livre d'artiste qu'Ed Ruscha va acquérir. Il sera donc logiquement récupéré par le marché de l'art, et aujourd'hui, une édition de *Twentysix Gasoline Stations* se vend entre 1500 \$ et 3600 \$ (pour une première édition). Cette récupération va à l'encontre de l'objectif principal de l'artiste-éditeur qui, rappelons-le, désirait mettre le livre

d'artiste à la portée de tous, en supprimant l'aspect bibliophile de ce type de supports, qui était alors de mise depuis le XIX^e siècle.

- 15 Dans les années soixante et soixante-dix, la liberté de la presse semble réelle¹⁹, mais on s'aperçoit dans les décennies suivantes que la situation est plus complexe. En effet, si la presse va se diversifier en se spécialisant, les grands groupes de presse, régissant plusieurs magazines et journaux, vont faire leur apparition. Avec eux va se développer le système de la régie publicitaire et les pressions que les annonceurs peuvent faire subir, indirectement, aux journalistes. En opposition à un système économique et politique muselant de plus en plus la presse *mainstream*²⁰, la presse indépendante va prendre une nouvelle ampleur dans ces mêmes années, afin de garantir un accès libre à l'information et une vision différente de cette même information. Le lecteur aura donc accès à tous types de points de vue. Mais la presse indépendante rencontre des difficultés sur le long terme car, n'obéissant pas aux lois du marché de la presse, l'impression reste précaire du fait d'un manque de moyens financiers (peu de publicité et donc peu de rentabilité). Beaucoup de revues et journaux disparaissent donc rapidement. La situation est actuellement la même : l'information *via* internet semblait dans les années deux-mille empreinte de liberté, or il s'avère aujourd'hui en 2020, que l'information *via* internet n'est guère plus fiable que celle véhiculée par la presse écrite qui, de plus, manque de supports indépendants.
- 16 En continuité avec ce contexte éditorial complexe, les préoccupations des livres d'artistes restent donc sensiblement les mêmes aujourd'hui que dans les années soixante et soixante-dix, puisque qu'elles sont révélatrices des besoins existants dans le monde éditorial²¹, à savoir un besoin d'exprimer des points de vue différents. Ce besoin d'expression va de pair très souvent avec le fait de publier quelque chose rapidement, ce qui est désormais possible grâce à l'impression bureautique personnelle. Le minimalisme éditorial perdure donc encore aujourd'hui car il est la mise en page la plus rapide et simple à réaliser, même pour un novice, et permet donc une impression et une diffusion plus rapide d'un point de vue. Mais contrairement à l'époque de l'apparition de ce minimalisme, les éditions d'aujourd'hui donnent parfois l'impression, au-delà d'une continuité, d'une certaine commodité. Pourquoi choisir un design graphisme minimaliste pour un type d'éditions d'artistes comme les zines, alors que ceux-ci sont pleinement imprégnés de culture populaire, qui n'est pas forcément synonyme de minimalisme ?

Le fanzine et la résistance graphique et technique

- 17 Mais avant de répondre à cette interrogation, il nous faut revenir aux origines de ces objets éditoriaux en présentant notamment les fanzines. Un fanzine (terme anglophone, contraction de *fanatic* et *magazine*) est un support éditorial créé par une ou plusieurs personnes sur un thème donné, et qui a pour objectif d'y apporter un éclairage nouveau non-traité par la presse *mainstream*. Il a également pour but le partage d'informations, au sein de communautés réunies autour de passions communes. Le fanzine possède un tirage limité et ses moyens de reproduction sont dictés par l'économie du créateur, ce support étant très peu cher sinon gratuit. Les caractéristiques formelles du fanzine sont elles aussi fonction de l'économie et du savoir-faire du créateur, mais sont également en lien avec le sujet traité, qui les poussent parfois à adopter l'esthétique d'un fanzine révolutionnaire sur un sujet précis

devenu le paradigme de cette esthétique (*Sniffin'Glue* par exemple, a influencé l'esthétique de tous les fanzines punks qui lui ont succédé²²). Les premiers fanzines connus datent des années trente, et traitent de la science-fiction. Le milieu du fanzinat est rarement minimaliste : les cultures populaires auxquelles il se rattache (musique, BD, cinéma...) le portent le plus souvent vers une accumulation d'images et de textes. Cependant, le minimalisme éditorial fait son apparition dans les fanzines des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Ceux-ci font en effet parfois preuve d'une certaine simplicité éditoriale due en partie à la démocratisation des outils personnels de bureautique²³. Le positionnement du fanzine occupe également une place importante dans le choix de la mise en page. Par exemple, le fanzine *The Farm* (Grande-Bretagne, années quatre-vingt-dix), positionné *dance/rock indé*, copie les lignes éditoriales des magazines minimalistes traitant du même thème, afin d'obtenir un effet plus professionnel, et éventuellement attirer un plus large public. Le minimalisme peut également rejoindre d'autres thèmes, il sera donc traité différemment, car il existe différents types de minimalisme, qui ne signifient pas *neutralité* mais *simplicité éditoriale*. Ainsi les fanzines *Duplex Planet* (David Greenberger, Etats-Unis, depuis 1979), traitant des occupants des maisons de retraite, et *Rad Dad* (Tomas Moniz, Etats-Unis, depuis 2005), sur l'éducation des enfants, ont en commun une ligne graphique très simple, mais représentent des ambiances minimalistes différentes, *Rad Dad* étant clairement influencé par les livres modernistes.

- 18 Le fanzine est depuis ses débuts un symbole de résistance. On peut en effet le considérer comme un héritier des pamphlets et feuillets revendicateurs distribués dans la rue depuis le Moyen Âge²⁴. Il est donc le support privilégié pour faire entendre un autre point de vue et des revendications plus ou moins radicales. Le support va peu à peu se diversifier et des artistes vont s'approprier ce support éditorial afin de faire connaître leur travail, et d'y apporter un aspect revendicatif²⁵. Il s'agit en quelque sorte de « l'occupation esthétique du territoire ennemi » (Marcus 208), l'ennemi étant la presse mainstream. On assiste alors à une évolution du fanzine. Cette évolution éditoriale aboutit à l'apparition d'un nouveau support : le zine.
- 19 2.3 Le zine minimaliste, écho d'une culture visuelle et artistique
- 20 Le zine est un magazine indépendant, non soumis aux grands groupes de presse et à la pression publicitaire qui va de pair avec eux, une indépendance garantissant sa liberté. Le plus souvent réalisé en *offset*, son tirage est plus important que celui du fanzine, répondant donc à la définition d'une édition d'artistes qui souligne l'importance des tirages à plus de cent exemplaires, garantissant ainsi le véritable but démocratique d'accès à l'art (Phillpot 47-58). Agrafée ou collée, sa reliure peut imiter celle de magazines *mainstream*. Dans les années soixante-dix aux Etats-Unis, le zine désigne un journal indépendant à l'impression pauvre distribué gratuitement ou contre une somme modique. Mais cette définition est aujourd'hui trop réductrice par rapport au grand nombre de supports éditoriaux périodiques indépendants publiés. Un zine désigne plutôt aujourd'hui un magazine indépendant qui est le résultat d'une passion commune réunissant professionnels et/ou non-professionnels. Tout comme son ancêtre le fanzine, il prend sa source dans la culture populaire, c'est en quoi il diffère des revues d'artistes (qui ont souvent un but expérimental).
- 21 Afin de démontrer la continuité des caractéristiques formelles avec les livres d'artistes précédemment cités, nous nous intéresserons plus spécifiquement à des zines créés par des artistes, graphistes et photographes. Le zine hérite, notamment pour les zines

photographiques, de la simplicité minimaliste des livres d'artistes comme ceux d'Ed Ruscha, mais cette filiation n'est pas la seule cause de ce minimalisme revendiqué. En effet, contrairement à son ancêtre le fanzine, le zine se veut clairement diffusé le plus largement possible, même si les tirages n'atteignent pas ceux de la presse *mainstream* par manque de moyens (rappelons que les zines ne bénéficient pas du financement par la publicité). Pour ce faire, le zine va souvent copier le style éditorial de la presse grand public, qui utilise notamment la simplicité dans certains domaines.

- 22 Les artistes choisissent souvent les zines comme support éditorial, soit pour présenter leur travail plastique, soit pour présenter celui des autres, sur un thème donné. On remarque alors deux points de vue. D'une part, la volonté minimaliste, voire bureautique, d'une ligne graphique s'adaptant à une forme de documentaire vernaculaire, comme pour le zine anglais *Karen* (Karen Lubbock, depuis 2004), qui travaille avec d'autres artistes sur la poésie et la beauté du quotidien le plus banal et ordinaire. Et d'autre part, le minimalisme peut être le résultat d'une volonté de se positionner du côté de l'industrialisation, mais également de correspondre à une certaine idée de l'art. La revue *Gorgona* par exemple, publiée à Zagreb par un collectif d'artistes, en pleine période de reconsidération de l'art²⁶, choisit une ligne éditoriale volontairement épurée et simple car l'aspect analytique était alors plus important que l'aspect plastique au sein des œuvres dans l'art de ces mêmes années²⁷.
- 23 La forme minimaliste, souvent synonyme de contenu qualitatif, car revendiquée par la presse *mainstream* comme un positionnement dit de luxe, peut également provenir de la formation ou de l'intérêt personnel de l'artiste/éditeur. Par exemple, le zine *No.Zine*, édité par Patrick Fry depuis 2009, et ses qualités graphiques épurées sont le reflet de la formation et de la culture visuelle de l'auteur, diplômé du *London College of Communication*. Fry est directeur artistique de son propre studio de création, et également directeur d'une maison d'édition, *CentreCentre*. Ses clients sont prestigieux, comme le directeur artistique Paul Smith ou la BBC. Son agence a donc choisi un positionnement orienté vers le luxe, un milieu qui véhicule souvent une image de minimalisme, implicitement associé à la qualité du service proposé. Ce positionnement se ressent visuellement au sein des éditions de Patrick Fry, y compris dans *No.Zine*, qu'il conçoit intégralement. Chaque numéro est conçu en noir et blanc avec une seule couleur différente par numéro (rouge pour le premier, bleu pour le second...). La mise en page est claire, nette, sans fioritures, avec des polices de caractères classiques. L'ensemble donne clairement une impression de luxe minimaliste, bien que ce zine soit en petit format, et relié par agrafes (un choix classique pour ce type de publication indépendante, privilégiant la rapidité de reliure depuis le début des fanzines). Comme pour les livres d'artistes, le minimalisme graphique est donc lié, très souvent, au choix du sujet et au positionnement du créateur par rapport aux médias et au monde de l'art.
- 24 La culture visuelle dont sont empreints les artistes-éditeurs est également responsable de ce choix minimaliste. Les artistes californiens, les reportages des photographes de l'agence Magnum et les livres à fonction documentaire des années soixante et soixante-dix ont marqué durablement le monde de la presse et de l'édition en général, traversant les frontières jusqu'à s'implanter dans les éditions d'artistes contemporaines et les zines photographiques. On trouve par exemple cette continuité dans le photozine *CRB*. Une fois par semaine, Craig Atkinson, illustrateur, photographe et éditeur, publie un photozine de petit format, toujours à cent cinquante exemplaires. Le thème change à chaque parution, il n'y a pas de textes, les photographies sont imprimées en pleine

page, à fond perdu, et recouvrent l'intégralité des doubles pages. Il s'agit de photographies de type documentaire vernaculaire illustrant la vie populaire en Angleterre. Le style de mise en page, efficace et minimaliste, met particulièrement en valeur la fonction documentaire de ce travail photographique, ajouté au grain très présent, qui accentue l'intemporalité de celle-ci²⁵. Dans un autre type de minimalisme, *Shegazes* est un photozine créé en 2018, et comptant jusqu'à présent quatre numéros. Le projet est initié par Caroline Ruffault, photographe, qui cherche à donner à voir de nouvelles visions de la femme et de son corps, hors des stéréotypes véhiculés par les photographies des magazines *mainstream*. La mise en page est très sobre : pas de texte, hormis un éditorial rédigé par l'artiste, et les descriptions des photographies. Celles-ci sont, soit encadrées de blanc, en double-page ou non, soit en pleine page à fond perdu. Cette mise en page se rapproche des livres d'Ed Ruscha ou du photozine *CRB*, mais l'absence de grain sur les photographies, la couleur, et le papier blanc satiné offre un effet plus luxueux, qui se rapproche des magazines de mode *mainstream*. Ce choix appuie le fait que la photographe-éditrice souhaitait créer un support éditorial se rapprochant, d'un point de vue formel, d'un magazine féminin, mais qui apporte un nouveau regard. Le fond et la forme minimaliste se complètent ici afin de créer la surprise et changer le mode de vision du corps de la femme à travers le zine. Bien que ces deux exemples de zines photographiques soient imprimés en *offset* de manière professionnelle, l'agrafage, typique des supports bureautiques, leur confère un aspect simple, cher au milieu culturel du zine indépendant.

- 25 On remarque également que les héritages de la culture visuelle fonctionnent particulièrement bien d'un point de vue typographique. Les zines sont influencés autant par les engouements esthétiques que par les avancées technologiques. *Emigre* par exemple (1984-2006), fut un zine tout d'abord artistique généraliste, puis qui s'est rapidement tourné vers le design graphisme. Les premiers numéros se voulaient déroutants. En effet, le souhait des fondateurs Zuzanna Licko et Rudy Vanderlans était de rompre avec « une esthétique *corporate* internationalisée devenue l'ultime avatar d'un modernisme dévoyé et moribond » (Buquet, « *Emigre* », 29). La ligne graphique du zine évoluera en même temps que la technologie : les premiers numéros sont réalisés avec du collage et de la photocopie. Le premier ordinateur personnel et son logiciel de mise en page servira très rapidement aux créateurs pour construire de nouvelles mises en page. Les derniers numéros se tournent vers une esthétique très différente, une ré-interprétation de ce que l'on appelle le style victorien, avec plusieurs polices de caractère se succédant sur une même page et des ornements et filets, passé au fil du minimalisme, avec des espaces vides et une ornementation réduite à des filets rectangulaires. Il s'agit d'un style graphique très apprécié actuellement, et qui n'est pas sans rappeler l'esthétique graphique donnée par George Maciunas à *Fluxus* dans les années soixante et soixante-dix, qui se réclamait du style victorien.
- 26 *Le Gun* est un zine créé par le collectif du même nom (cinq artistes/illustrateurs et deux designers graphiques) à Londres en 2004. Avec son esthétique minimale extrêmement forte, caractérisée par une utilisation de noirs et blancs très contrastés et d'images énigmatiques alliés à une police de caractère de type linéale, le zine est très vite devenu culte dans le milieu des zines indépendants d'artistes. Il est en effet l'un des rares à allier style contemporain minimaliste, aspect plastique très présent, force graphique et images issues de la culture populaire, afin d'imposer son propre style, minimaliste certes, mais certainement pas neutre. A l'instar d'Ed Ruscha, *Le Gun* crée une véritable identité visuelle pour une revue d'artistes, qui permet l'identification immédiate de

l'œuvre, c'est-à-dire l'application de la recette graphique de type *corporate* à une œuvre artistique.

Conclusion

- 27 Des changements importants interviennent dans les années soixante dans la manière d'envisager, de comprendre et de recevoir le travail artistique. La désobjectivation et la désaesthétisation de l'art, ainsi que l'importance accordée à l'aspect conceptuel de l'art font écho à différents mouvements, notamment aux États-Unis. Le Pop Art apporte des images populaires, l'art minimal une esthétique simple, voire dépouillée, et l'art conceptuel une intellectualisation du processus artistique, et donc du livre comme médium. Synthèse de toutes ces influences, le livre d'artiste de cette époque a façonné le paysage du livre d'artiste contemporain et lui a donné nombre de ses caractéristiques formelles. Les artistes californiens, comme Ed Ruscha, ont considérablement changé la manière de voir et de concevoir le livre d'artiste, en étant influencés à la fois par les styles typographiques modernistes, par la publicité, mais également par les courants artistiques de leurs époques, et les revendications anti-institutionnelles. Ils vont notamment dépouiller le livre d'artiste de son statut d'objet de prix réservé à un public de collectionneurs bibliophiles, en utilisant les caractéristiques formelles des livres de grande distribution, et en y appliquant des concepts et questionnements artistiques. Cette évolution éditoriale va provoquer un engouement chez d'autres artistes-éditeurs, qui aboutira à l'institution du statut de paradigme aux objets éditoriaux d'Ed Ruscha, paradigme qui semble encore aujourd'hui influencer les éditions d'artistes. En effet, on constate que nombre de ces éditions contemporaines valorisent le minimalisme des mises en page et l'esthétique bureautique, tant d'un point de vue de la forme que sur le fond. Aux sujets documentaires, à la collecte et à l'archive répondent des systèmes de listes, des photographies en noir et blanc, des fiches, des reliures agrafées ou à spirales, des couvertures d'une simplicité typographique exemplaire. L'engouement pour ce minimalisme est tel que s'il jalonne jusqu'à aujourd'hui toute l'histoire du médium artistique éditorial, il se retrouve également au sein de supports tels que les zines. Souhaitant se glisser dans les cercles de diffusion de la presse à très gros tirages, les zines indépendants jouent sur l'esthétique minimaliste, signe de professionnalisme et de qualité, afin d'intégrer (voire de parasiter) une presse *mainstream* pauvre en nouveautés éditoriales originales et/ou de qualité. Les zines édités par des artistes, designers et photographes cherchent à pallier ce manque éditorial, tout en affirmant des identités visuelles qui, bien que minimalistes, n'en sont pas neutres pour autant. Le minimalisme, la bureautique, sont également liés à des évolutions technologiques. *Offset*, photocopieurs, imprimantes personnelles, ordinateurs et logiciels de mise en page, ne cessent de croître, de se diffuser, et se perfectionner entre les années soixante et deux-mille, provoquant ainsi de nouvelles façons de concevoir l'art et le médium artistique. Ainsi, les éditions d'artistes contemporaines, qu'elles prennent la forme de livres ou de zines, si elles font preuve d'une continuité dans le style graphique minimaliste hérité des années quarante à soixante-dix, trouvent cependant un nouveau chemin graphique et sont empreintes de nouvelles cultures visuelles, populaires notamment, propres aux années deux-mille.

BIBLIOGRAPHIE

- Boivent, Marie. *La Revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Incertain Sens, 2015.
- Bourgoin, Marie, et Rémy, Matthieu. *Fanzinorama, une histoire de la bande dessinée underground*. Hoëbeke, 2019.
- Brogowski, Leszek. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Incertain Sens, 2016.
- Buquet, Benoît. *Graphics. Art & design graphique aux Etats-Unis (1960-1980) : George Maciunas, Ed Ruscha, Sheila Levrant de Bretteville*. Presses Universitaires François-Rabelais, 2019.
- Buquet, Benoît. « Emigre. Plateforme d'expérimentation et de diffusion. Retour sur une aventure éditoriale au cœur des mutations du design graphique ». Actes du colloque *Un atlas de la microédition, quelles routes pour quels enjeux ?* ESADHaR, 2016, pp. 144-153.
- Engberg, Siri, et al. *Edward Ruscha : Editions 1959-1999 Catalogue Raisonné*. Walker Art Center, 1999.
- Marcus, Greil. *Lipstick Traces : une histoire secrète du vingtième siècle*. Traduit par Guillaume Godard, Allia, 2008.
- Lasch, Christopher. *Culture de masse ou culture populaire ?* Climats, 2011.
- Lyobard, Virginie, et al. *Merging Blocks, workshop de réflexion*. La Fanzinothèque, 2018.
- Moeglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980, une introduction à l'art contemporain*. 1998. 2ème ed., Le Mot et le Reste, Bibliothèque Nationale de France, 2012.
- Noury, Aurélie, et al. « La Photocopie ». *Sans niveau ni Mètre*, édité par Leszek Brogowski, Incertain Sens, 2011.
- Phillpot, Clive. « De N.E. Things Co. À n'importe quoi ? ». *Le livre d'artistes : quels projets pour l'art ?*, édité par Leszek Brogowski, Incertain Sens, 2010, pp. 47-58.
- Tschichold, Jan. *Die Neue Typographie*. Maison d'édition de l'association éducative des imprimeurs de livres allemands, 1928.
- Triggs, Teal. *Fanzines, la révolution du D.I.Y.* Pyramyd, 2010.
- Wright, Richard. *Wir neger in Amerika*. Büchergilde Gutenberg, 1948.

NOTES

1. L'auteure utilise ici les termes francisés de l'anglo-saxon pour plus de continuité avec le terme zine : zineur pour désigner le créateur du zine. Pour une approche circonstanciée des enjeux de ce type de supports, et de l'appropriation par les artistes de ce médium afin de créer des revues d'artistes, l'auteure recommande l'excellent travail de Marie Boivent, *La Revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Incertain Sens, 2015.
2. Le premier livre d'Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, National Excelsior Press, est publié en 1963.
3. L'esthétique bureautique se définit par l'auteure comme un style artistique éditorial utilisant à la fois les caractéristiques formelles propres à la bureautique (par exemple,

les reliures à spirales, les trombones, le papier courant), une impression de type *offset* ou photocopie, et une volonté documentaire par l'approche classificatrice.

4. Brogowski, Leszek. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Incertain Sens, 2016.
5. Moeglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980, une introduction à l'art contemporain*. 1998. 2^{ème} ed., Le Mot et le Reste, Bibliothèque Nationale de France, 2012.
6. La documentation vernaculaire, en art, désigne à la fois la photographie vernaculaire, qui documente la vie quotidienne sans artifices, et le fait de collecter et classer des documents issus de cette vie quotidienne (listes de courses, tickets...). Dans l'œuvre d'Ed Ruscha, la documentation vernaculaire est principalement photographique.
7. Moeglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980, une introduction à l'art contemporain*. 1998. 2^{ème} ed., Le Mot et le Reste, Bibliothèque Nationale de France, 2012.
8. Wright, Richard. *Wir neger in Amerika*. Büchergilde Gutenberg, 1948.
9. Tschichold, Jan. *Die Neue Typographie*. Maison d'édition de l'association éducative des imprimeurs de livres allemands, 1928.
10. Buquet, Benoît. *Graphics, Art & design graphique aux Etats-Unis (1960-1980) : George Maciunas, Ed Ruscha, Sheila Levrant de Bretteville*. Presses Universitaires François-Rabelais, 2019.
11. Lasch, Christopher. *Culture de masse ou culture populaire ?* Climats, 2011.
12. Brogowski, Leszek. *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*. Incertain Sens, 2016.
13. Hans-Peter Feldmann, né en 1947, artiste-éditeur, artiste-assembleur allemand, reconnu pour ses éditions réalisées à partir d'images trouvées et assemblées, dans un style minimaliste.
14. *Le Gun* est un collectif d'artistes anglais établi depuis 2004, éditant le magazine du même nom. Celui-ci est décrit comme un « forum d'expérimentation » par le collectif, et rassemble des images et textes d'artistes connus ou inconnus.
15. *No.Zine* est un artzine créé par Patrick Fry, designer graphiste anglais, présentant des images et textes d'artistes et écrivains, sur un thème donné. Cette publication possède un style minimaliste pointu et contemporain.
16. Le *Xerox Art*, né dans les années soixante aux Etats-Unis, tire son nom de la photocopieuse de la marque Xerox. Le premier xerox-artiste fut Charles Arnold Jr., qui réalise en 1961 les premières photocopies à intention artistique. Il fut notamment suivi par Wallace Berman. Le *Xerox Art* fit des émules parmi les artistes de San Francisco et Rochester, ces deux villes étant le berceau d'entreprises spécialisées et où les magasins de photocopies étaient nombreux. Le nom resta ensuite dans les années soixante-dix, bien que les photocopieurs Xerox fussent peu à peu délaissés au profit d'autres marques, comme IBM. Le mouvement est toujours actif, car le terme *Xerox Art* ne désigne pas un style mais bien une technique. Les éditions en photocopies artistiques sont donc très différentes les unes des autres, et c'est sans doute ce qui explique la survivance du mouvement à travers les époques et les évolutions techniques.
17. Noury, Aurélie, et al. « La Photocopie ». *Sans niveau ni Mètre*, édité par Leszek Brogowski, Incertain Sens, 2011.

18. La Bibliothèque du Congrès est la bibliothèque nationale américaine. Elle est donc la référence en termes de dépôt légal d'une œuvre écrite, tout comme la Bibliothèque Nationale de France.

19. La Charte de déontologie de Munich, signée en 1971 et adoptée par la Fédération européenne des journalistes, présente les droits et devoirs du journaliste, notamment son droit à l'expression sans subir de pressions.

20. En 2020, la France est 34ème (sur 180 pays) au Classement mondial de la liberté de la presse, effectué chaque année par Reporters sans Frontières. Une place qui paraît en contradiction avec le fait que la France fut la principale rédactrice de la Charte de Munich.

21. Lyobard, Virginie, et al. *Merging Blocks, workshop de réflexion*. La Fanzinothèque, 2018.

22. *Sniffin'Glue* est un fanzine mensuel anglais, réalisé et édité par Mark Perry, de 1976 à 1977. Ses caractéristiques formelles, présentant des collages et textes manuscrits photocopiés en noir et blanc, restent encore aujourd'hui une influence majeure dans le monde du fanzinat.

23. Cet aspect est développé plus haut dans le texte.

24. Marcus, Greil. *Lipstick Traces : une histoire secrète du vingtième siècle*. Traduit par Guillaume Godard, Allia, 2008

25. Bourgoïn, Marie, et Rémy, Matthieu. *Fanzinorama, une histoire de la bande dessinée underground*. Hoëbeke, 2019.

26. Cette reconsidération de l'art dans les années soixante est abordée par l'auteur dans la sous-partie 1.1.

27. Boivent, Marie. *La Revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Incertain Sens, 2015.

28. CRB (*Cafe Royal Books*) est la maison d'édition indépendante de l'artiste Craig Atkinson. Dans le but de créer une forme d'archive de la photographie documentaire anglaise, il édite en 2005 le photozine CRB. Soixante-dix CRB sont en moyenne publiés par an. Majoritairement en noir et blanc, les photographies sélectionnées par Craig Atkinson en partenariat avec les photographes contactés sont un héritage formel de la photographie vernaculaire, dans la lignée de Walker Evans (1903-1975, photographe américain célèbre notamment pour ces images des populations en exode lors de la Grande Dépression américaine).

RÉSUMÉS

L'esthétique minimaliste, issue à la fois de questionnements artistiques, d'avancées technologiques et d'expérimentations, alliée à des formes bureautiques, est l'héritière de plusieurs courants, à la fois graphiques et artistiques. Ce minimalisme graphique, que l'on doit notamment aux livres documentaires destinés au grand public, imprègne les livres d'artistes des années soixante soucieux de rompre avec les traditions académiques artistiques et le marché de l'art de l'époque. Les artistes-éditeurs vont donc s'approprier cette esthétique documentaire minimaliste, en y adjoignant les caractéristiques formelles de la bureautique. Cet article se propose d'étudier, par différents exemples de livres et zines d'artistes, l'influence et la continuité de cette esthétique particulière, notamment par une analyse de la continuité visuelle entre les livres d'Ed Ruscha et les zines indépendants, et de leurs contextes culturels respectifs.

Minimalist aesthetics, resulting at the same time from artistic questions, technological advances and experiments, combined with office forms, is the heiress of several graphic and artistic currents. This graphic minimalism, which we owe in particular to documentary books intended for the general public, permeates the artists' books of the sixties, anxious to break with the artistic academic traditions and the art market. They will therefore appropriate this minimalist documentary aesthetic, adding to it the formal office characteristics. This article proposes to study by different examples of artists' books and zines the influence and continuity of this aesthetic, in particular by an analysis of the visual continuity between the books of Ed Ruscha and the independent zines, and their respective cultural contexts.

INDEX

Mots-clés : zines, livres d'artistes, minimalisme, esthétique bureautique, design graphisme

Keywords : zines, artists' books, minimalism, office aesthetics, design graphism

AUTEUR

ALEXANDRINE BONORON

Université Rennes 2, alexandrinebonoron9@gmail.com