



« Mettre en constellation des livres entre eux »

Entretien avec le libraire Andrea Copetti

Anne Reverseau



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/focales/5105>

DOI : 10.4000/141fz

ISSN : 2556-5125

Éditeur

Presses universitaires de Saint-Étienne

Référence électronique

Anne Reverseau, « « Mettre en constellation des livres entre eux » », *Focales* [En ligne], 9 | 2025, mis en ligne le 01 juin 2025, consulté le 02 juin 2025. URL : <http://journals.openedition.org/focales/5105> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/141fz>

Ce document a été généré automatiquement le 2 juin 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

« Mettre en constellation des livres entre eux »

Entretien avec le libraire Andrea Copetti

Anne Reverseau

NOTE DE L'AUTEUR

Andrea Copetti tient depuis 2012 la librairie bruxelloise Tipi, spécialisée dans l'édition photographique et réputée pour l'exigence de sa sélection, véritable carrefour pour les amateurs de livres de photographie. Outre son activité de libraire spécialisé, Andrea Copetti anime des ateliers consacrés au livre et participe à des jurys en école d'art et des festivals. Il est ainsi aux premières loges de l'actualité du livre photographique et porte un regard singulier sur les enjeux de cet objet auquel la recherche s'intéresse de plus en plus.

Anne Reverseau : Commençons par une question de terminologie – puisque les discussions sont parfois vives dans ce domaine quant aux termes employés –, faites-vous une différence entre « livre de photographie », « livre de photographe », « livre d'artiste » et « photobook » ? Quel terme employez-vous personnellement ?

Andrea Copetti : Le terme de « *photobook* » est pratique, car il est générique. C'est celui qu'emploient, par exemple, Martin Parr et Gerry Badger dans leurs travaux de référence. On pourrait le traduire par « publication » et « publication aidée d'images ».

Personnellement, j'essaie de ne pas faire de distinction entre le « livre d'artiste », le « livre d'auteur », le « livre à compte d'auteur », le « livre de photographie » ou le « zine » qui sont les termes qu'emploient les artistes, souvent en fonction de la préciosité de l'objet. Il est crucial de comprendre que ces distinctions peuvent influencer la perception et la valeur de l'œuvre dans les cercles académiques et parmi les collectionneurs. En général, je parle de « publication », c'est une façon de soulager les auteurs de leur charge créatrice, d'aider à ce que le travail soit réalisé sur des

bases plus humbles. Le terme soulage aussi les gens qui travaillent en co-création, avec des archives, des documents, et qui ne souhaitent pas être considérés comme auteurs à part entière ou seuls auteurs. Je pense par exemple à *Nucleo* (2023) que Wouter Van de Voorde a composé à partir des photographies de sa famille ou aux livres du collectif « No Sovereign Author », très représentatifs de cette tendance, comme *So Far so Good* (2022).

Wouter Van de Voorde, *Nucleo*, Paris, Area Books, 2023. Voir : < <https://www.youtube.com/watch?v=krwfYptZrts> >



No Sovereign Author, *So Far so Good*, Torino, Witty Books, 2022



AR : Dans un texte de 2021 paru dans la revue *Lampoon*, on parlait de vous comme d'un « chasseur d'images ». En entrant ici, on voit en effet des livres singuliers à que vous appelez d'ailleurs des « météorites ». Concrètement, comment procédez-vous pour les détecter ? Utilisez-vous les réseaux de proximité, et notamment le riche microcosme saint-gillois ? Ou

les foires et les festivals internationaux ? Vous arrive-t-il de contacter directement des artistes ?

AC : C'est la méthode de l'hydre insomniaque... Je parle d'hydre, parce qu'il y a plusieurs têtes, toutes celles que vous venez d'évoquer : il y a des étudiants qui passent avec leurs publications, les festivals où je sais qu'un livre va être lancé (et que je veux ramener parce qu'il est singulier), mais surtout pour le mettre en réseau avec mon fonds, avec ce que j'ai déjà, et tout ce que les commissaires d'exposition peuvent me dire de tel ou tel artiste, que je contacte ensuite *via* des réseaux sociaux. C'est un processus de veille, virtuelle mais aussi physique. Je suis très curieux de tout ce qu'il y a autour de l'image, des gens qui travaillent la photographie sans être forcément photographes : artistes, graphistes, etc. C'est une sorte d'écologie créatrice, un écosystème, si l'on veut.

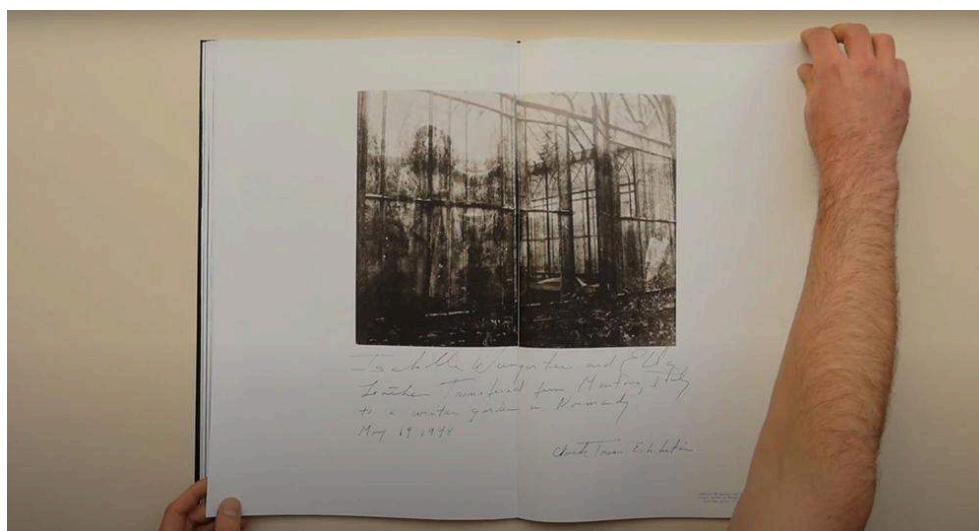
Le livre de photographie va bien au-delà du livre d'images de photographes, en somme. J'essaie le plus possible de garder un esprit plastique. Je veux me laisser surprendre par des choses qui n'entrent pas dans mon programme... car j'ai en fait très peu de programme. Le tout est de rester éveillé et d'avoir conscience qu'il va falloir aussi refuser des choses : c'est important.

AR : Est-ce que pour qu'un livre entre dans votre fonds, vous avez besoin de le feuilleter, de l'avoir entre les mains ?

AC : La physicalité de l'objet est importante, comme sa qualité plastique. Mais une certaine part de physicalité peut me parvenir *via* des vidéos de livres. Même une vidéo faite rapidement donne une meilleure idée de l'aspect, du format, du poids, de la présence du livre qu'un PDF...

Par exemple, j'ai filmé le livre de Wouter Van de Voorde pour mieux en faire comprendre le fonctionnement et montrer qu'il comportait un troisième volet. Montrer comment un livre pourrait être feuilleté, ce n'est pas faire de la publicité à proprement parler. Certains livres, comme celui de Deborah de Turbeville, *Hidden Under Layers* (2023), ont vraiment besoin que l'on se rende compte de leur format. Dans ce cas particulier, avec les doubles pages impressionnantes et la place importante du texte, le format fait sens.

Deborah de Turbeville, *Hidden Under Layers*, Genève, ACTEDITIONS, 2023. Voir : < <https://youtu.be/gfgmU8H7ioE> >



AR : Parmi les 4 000 livres présents à la librairie Tipi, il y a des ouvrages que l'on ne s'attend pas à voir ensemble : des livres que l'on voit plutôt dans les galeries rencontrent ceux qui sont d'habitude présents dans les bibliothèques universitaires, par exemple.

AC : Quelqu'un a déjà parlé au sujet de mon travail de « commissariat de sélection ». Il est vrai que je suis parfois abordé par les artistes comme un galeriste, mais je n'aime pas trop cette position. Dans le même temps, je ne peux pas accepter tout car je dois donner de la place à chacun des ouvrages que j'ai choisis. Ma volonté est de faire circuler des œuvres auprès du plus grand nombre, de créer un lieu de découverte pour ceux qui travaillent sur le *photobook*.

AR : Est-ce que vous ne choisissez pas les livres, et en particulier des livres très singuliers, parce que vous avez bâti autour de Tipi une sorte de communauté et que vous savez donc précisément à qui vous allez les vendre ?

AC : Je n'aime pas trop le terme de « communauté », car je crois que les gens sont assez volatiles. Je peux étonner des personnes, les surprendre, mais cela ne se transforme pas nécessairement en achat. Après onze ans d'exercice, cela dit, je connais quelques collectionneurs, les goûts de certains individus qui cherchent des

choses particulières et que je préviens personnellement pour des pré-commandes, par exemple.

AR : J'aimerais maintenant aller sur un terrain plus large. Pour la photographie, le livre est souvent présenté comme un espace alternatif à l'exposition, une seconde possibilité de diffusion, et de rémunération – les deux voies se regardant peu ou prou en miroir au fil de l'histoire de la photographie... Mais j'ai l'impression qu'aujourd'hui les choses se brouillent... Le livre est de plus en plus souvent mis en exposition (je pense à l'exposition sur le « *photobook* belge », organisée au FOMU à Anvers en 2019). À l'inverse, certains artistes considèrent pleinement le livre comme une exposition. Qu'en pensez-vous ?

AC : Je pense que l'importance donnée au livre dans le monde de la photographie est liée aux manques de possibilités d'exposer dans des galeries. Parfois, pour un artiste, faire un livre est plus rapide que de convaincre une galerie ou un musée de faire une exposition en solo ou même de participer à une exposition collective. Un exemple intéressant est l'Institut pour la photographie à Lille, qui achète (je crois) moins d'œuvres, mais vient de recevoir un don de 25 000 livres. À une autre époque, un tel institut aurait acheté un fonds, mais ce sont maintenant les livres qui vont permettre de faire de la médiation et de l'exposition. Il y a un vrai basculement : le livre est aujourd'hui peut-être plus riche d'enseignement pour les historiens, les chercheurs et les photographes que la seule exposition qui ne dure qu'un à trois mois.

Des artistes tels qu'Ed Ruscha ont transformé les livres en galeries portables dès les années 1960, tandis que des photographes contemporains comme Laia Abril et Alec Soth les utilisent pour créer des récits visuels séquentiels. Par ailleurs, des œuvres comme *Sentimental Journey* de Nobuyoshi Araki invitent les lecteurs à explorer des expériences personnelles profondes à travers les pages d'un livre, offrant ainsi une immersion intime dans l'histoire racontée.

AR : Récemment, j'entendais le photographe Daniel Blaufuks expliquer en conférence au Portugal que ce basculement vers le livre de photographie était dû à une évolution économique, liée à la disparition progressive des tirages qui étaient auparavant ce que les photographes vendaient, le livre étant en quelque sorte aujourd'hui pour eux un produit de substitution...

AC : Ce médium permet non seulement de présenter des œuvres de manière cohérente et contrôlée, mais offre aux artistes une nouvelle voie de diffusion et de monétisation de leurs travaux. Le livre devient ainsi une exposition portable, permettant une plus grande accessibilité, tout en offrant aux photographes un contrôle créatif sur la présentation visuelle de leur travail. Cette transition reflète un ajustement aux réalités économiques du marché de l'art et met en lumière l'importance croissante du livre dans le paysage photographique contemporain.

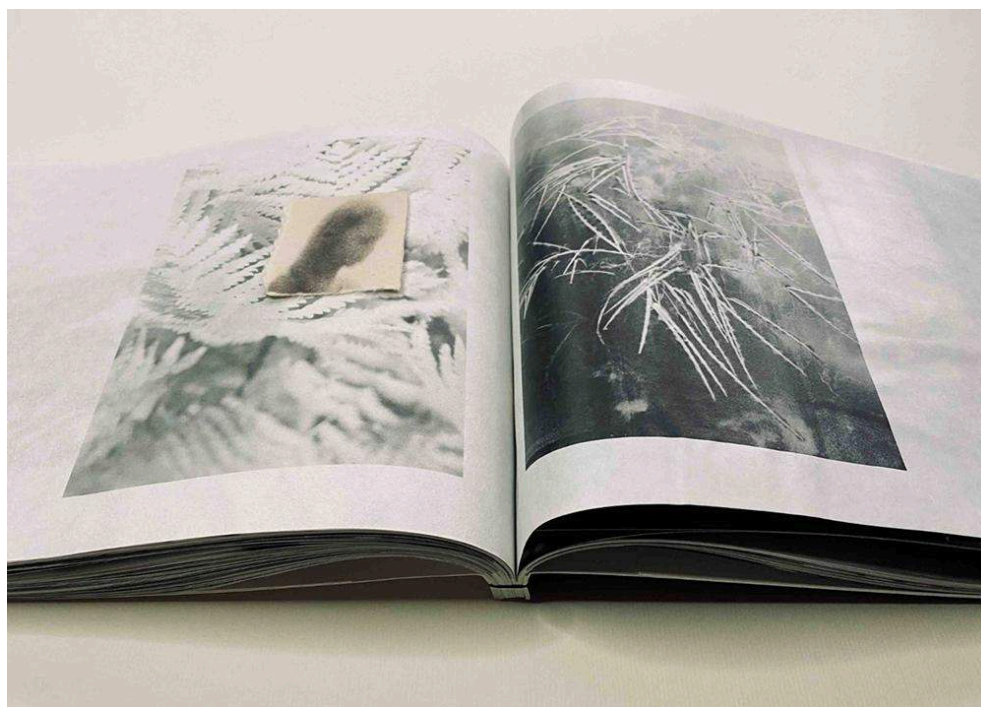
De fait, je connais des gens qui achètent maintenant des livres pour en découper les pages, même si cela paraît sacrilège. Il y a aussi des éditions tellement bien imprimées que chaque page est presque une exposition, c'est-à-dire une plongée dans la façon dont un artiste veut montrer son œuvre. L'artiste cristallise ainsi parfois toute son énergie dans le livre. Par exemple, pour *The Lake* (2023), Alyssa Warren, qui est aussi graveuse, a tout imprimé elle-même et s'est fait aider pour la mise en page par des gens qui ont une vraie vision du livre et de la séquence. C'est un ouvrage dont chaque page pourrait être un tirage, mais ce n'est pas un livre pensé comme objet d'exposition.

AR : Alors, comment est-ce qu'un libraire montre un livre comme celui-ci ?

AC : Lorsqu'un client s'intéresse à un livre coûteux, il est important de rester à ses côtés non seulement pour surveiller l'objet précieux, mais aussi pour enrichir son expérience de découverte. En fournissant des détails sur le contexte de production artisanale et le temps investi par l'artiste, nous aidons le lecteur à comprendre la valeur intrinsèque de l'ouvrage. Ce processus met en lumière l'art et le dévouement derrière chaque page, justifiant ainsi son prix. Par exemple, si l'artiste a utilisé des techniques d'impression spéciales ou a passé des mois à peaufiner les visuels, ces détails ajoutent une dimension supplémentaire à l'appréciation du livre. En contextualisant l'œuvre, nous ne montrons pas seulement un produit, mais racontons une histoire qui permet au lecteur de ressentir une connexion plus profonde et un respect accru pour l'œuvre qu'il a en main.

Alyssa Warren, *The Lake*, London, Self Published, 2023





AR : La voie du livre semble aujourd'hui de plus en plus empruntée notamment par ceux qui sortent des écoles d'art – et ils sont nombreux ici, à Bruxelles. Il prend aussi de plus en plus de place dans les festivals (je pense notamment aux Rencontres internationales de la photographie d'Arles). Comment expliquer ce succès ?

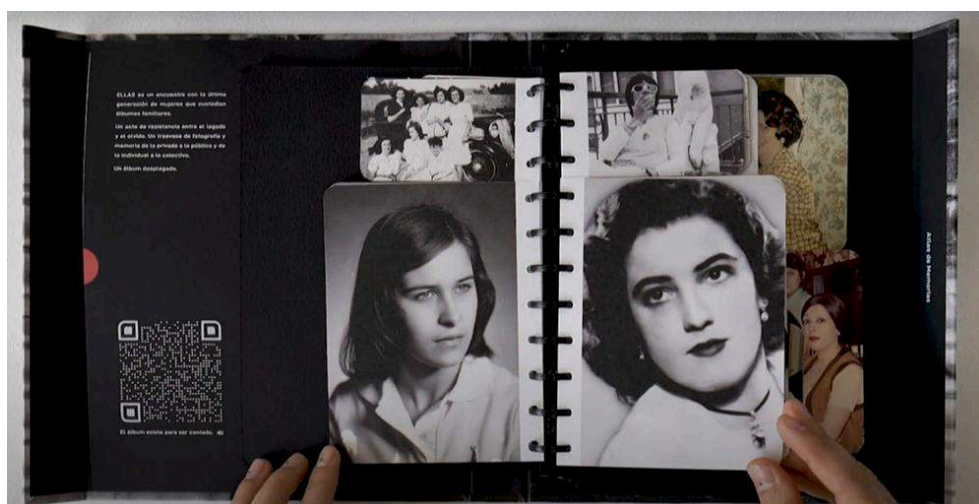
AC : Il y a une tendance forte, en effet, un désir de faire des livres et d'égaliser ses pairs. Chez les étudiants en art, en tout cas, il y a une grande envie, mais pas assez d'enseignants possédant les outils nécessaires pour guider ces étudiants dans la conception et la fabrication d'un *photobook*. Nous sommes à la fin d'une époque : il y a encore une bonne connaissance de l'exposition, mais peu de clés de compréhension pour les livres. Souvent ces jeunes artistes collectionnent les livres, mais ne savent pas comment les construire : ils manquent de connaissances techniques, mais aussi narratives. Le croisement entre classes de photographie et classes de graphisme, qui pourrait être bénéfique, est plutôt rare. Parfois les connaissances techniques sont là, mais sans que l'auteur sache comment se mettre dans la peau de quelqu'un qui raconte une histoire. Pour ma part, je conseille souvent de regarder des films, des séries, de fréquenter des narrations, quelles qu'elles soient...

AR : Je voudrais en venir à ce qui est au cœur de ce dossier de *Focales*, l'actualité de l'édition photographique contemporaine ? Comment se porte-t-elle, selon vous qui en êtes un témoin privilégié ?

AC : Le livre de photographie se porte bien, mais sa production est de plus en plus chère. Il y a une grosse envie, mais de moins en moins de moyens pour produire ces livres. Sauf si vous acceptez des compromis techniques ou si vous vous alliez avec des gens qui connaissent bien les modes d'impression. Une autre solution est de construire un projet, puis de l'ancrer dans une communauté qui le financera car tout le monde, dans tel quartier ou telle ville, souhaitera voir le livre émerger. Mais le risque est, dans ce cas, que le livre ne sorte pas de la communauté. Par exemple *Ellas* (2022), d'Ainhoa Resano Melado est un livre photographique innovant qui capture la mémoire collective des femmes d'un quartier spécifique à travers leurs photographies de famille. Ce projet se caractérise par sa nature participative et

collaborative : Melado a demandé aux femmes de partager leurs propres images pour assembler une narration visuelle commune. Le livre est conçu de manière interactive, permettant aux lecteurs de réarranger les pages selon leurs préférences, ce qui rend chaque expérience de lecture unique. Ce format non seulement honore les récits personnels des participantes, mais invite également le lecteur à jouer un rôle actif. *Ellas* est donc un vibrant témoignage de la communauté et de la mémoire féminine, encapsulé dans un format aussi dynamique qu'engageant.

Ainhoa Resano Melado, *Ellas*, La Balsa, 2022



AR : À vous entendre, le *photobook* se porte bien : il est particulièrement inventif, novateur, etc. N'est-il pas affecté par les hausses du prix de papier et des énergies ?

AC : Si, bien sûr, tous les coûts ont augmenté, jusqu'au prix des plaques de reproduction ! En raison de l'augmentation des coûts de l'énergie et du transport, il y a actuellement une relocalisation de l'impression, vers l'Europe de l'Est. Le livre de photographie marche encore bien, malgré les hausses de prix, mais c'est un produit de luxe ; la littérature souffre davantage, sans doute, de la hausse des coûts de fabrication.

Du côté des artistes, le principal problème aujourd'hui est que les jeunes qui font des publications se heurtent à un mur numérique, en croyant que tout peut être diffusé

via les réseaux sociaux. Cela peut marcher si le projet s'inscrit dans une communauté. Mais il est faux de penser que la seule présence sur les réseaux fera office de levier (sauf si des *tastemakers* mettent la main sur un livre et en assurent la promotion, mais c'est rare).

AR : Quelles différences voyez-vous entre les paysages éditoriaux français, belge, italien ou allemand, etc. ?

AC : La situation en France a un peu changé ces dernières années avec la création de « France Photobook » qui permet une amélioration de la logistique et la visibilité de certains éditeurs, lors des foires internationales, par exemple.

Par rapport à l'Allemagne ou aux Pays-Bas, la France a longtemps paru un peu en retrait en ce qui concerne la singularité de ses livres, obéissant encore à des logiques de collections, ce qui en termes d'édition photographique peut s'avérer décevant, tant le cadrage (de format, de style, de narration, etc.) est important. En France, l'édition reste dans des pratiques relativement sages de façon à ce que le livre puisse entrer dans tout type de librairie (librairies indépendantes, mais aussi FNAC par exemple). Le livre ne doit pas être trop précieux, sans insert ou pages à déplier ou à manipuler de façon originale, par exemple. Je vois parfois des éditeurs français lors de foires internationales, aux Pays-Bas par exemple, qui ne vendent rien, en raison d'une certaine frilosité du point de vue graphique dont ils sont conscients.

En Allemagne, il y a encore des éditeurs, comme Spector Books, qui tiennent le haut du panier, mais aussi des structures plus indépendantes comme Die Nacht. Quant à l'édition hollandaise, elle est impressionnante de qualité. C'est notamment du fait que le fonds Mondrian, une sorte d'état dans l'état, y co-finance la plupart des livres.

AR : Quels sont les autres pays où l'édition photographique vous semble particulièrement dynamique ou intéressante ?

AC : L'édition polonaise fait des livres de très belle facture, avec un véritable équilibre fond/forme. L'édition espagnole a connu un véritable âge d'or il y a cinq ans environ, avec des publications parfois un peu cryptiques, qui allaient assez loin formellement et pouvaient être déroutantes. Le public n'a pas vraiment suivi.

AR : Et en Belgique ? Faites-vous une place particulière à la production belge dans votre librairie ?

AC : Oui, bien sûr. J'ai tout un pan de mur consacré à des auteurs qui résident ou travaillent en Belgique (pas toujours édités par des Belges). Toutefois, je n'essaie pas d'avoir tout ce qui se fait en Belgique car tout n'est pas intéressant à mes yeux. J'essaie surtout de mettre en avant des auteurs qui sont issus de Bruxelles.

AR : Les petites structures éditoriales et l'autoédition sont très présentes dans votre librairie. Quelle place occupent-elles dans l'écosystème du livre de photographie ?

AC : Une des évolutions les plus intéressantes de ces dix dernières années, selon moi, c'est que des artistes créent des maisons d'édition afin de ne pas endosser la responsabilité de signer eux-mêmes les travaux qu'ils publient. Ils passent donc par des sortes de fausses maisons d'édition qui n'éditent qu'un auteur ou qu'un artiste.

L'autoédition s'explique aussi pour des raisons liées au temps de création : cela permet d'aller plus vite ou au contraire de prendre tout le temps dont on a besoin pour aller au bout de son projet. Certains photographes, tels Max Pinckers, ne

pratiquent que l'autoédition, quand d'autres ne jurent que par la recherche d'un éditeur...

Les gens pensent aussi qu'en passant par une maison d'édition, ce sera plus viable économiquement, mais ce sont les auteurs qui paient tout, la plupart du temps. Il n'y a que dans les toutes petites structures où les frais sont partagés, ou dans les très grosses qui parient sur un auteur dont les livres vont se vendre. Entre les deux, c'est soit du financement participatif, soit la grand-tante qui met l'argent sur la table !

Enfin, il est important de préciser que l'autoédition ou la microédition n'empêchent pas la reconnaissance par les pairs. S'auto-éditer c'est aussi franchir le pas, prendre le risque, ne pas attendre. Ce n'est pas du tout dévalorisé chez les photographes et les artistes.

AR : Les lecteurs ou les acheteurs ne considèrent-ils pas que cela diminue la valeur du livre d'un point de vue symbolique ?

AC : Non. Il y a même des gens qui cherchent des livres auto-édités pour se procurer les premières œuvres, à l'instar des collectionneurs d'art contemporain qui fonctionnent par coups de poker et qui parient sur tel ou tel artiste très jeune...

AUTEUR

ANNE REVERSEAU

Anne Reverseau est professeure de littérature française et chercheuse qualifiée au FNRS. Elle a dirigé le programme ERC HANDLING (2019-2024) sur la manipulation des images par les écrivains, à l'UCLouvain. Spécialiste des modernités poétiques et des rapports entre littérature et photographie, elle a publié *Le Sens de la vue. Le regard photographique de la poésie moderne* (2018) et de nombreux collectifs portant sur le portrait photographique, les cartes postales, les « murs d'images » d'écrivains.