

AVANT-PROPOS

« Oops! ... I did it again », lance la chanteuse en dansant gentiment et en mimant des battements de cœur avec ses mains. Elle s'adresse à nous, pour raconter une histoire de séduction, de jeu avec les sentiments d'un autre, de fausse innocence. Nous parlerons ici de livres, de textes et d'images, mais aussi d'actions et de gestes qui ne sont pas si éloignés de la pop pour adolescents : appropriation et détournement, contre-usage et passage à l'acte, respect, plaisir, vol, transformation, création. « Did it again », c'est-à-dire, refaire des livres – les rééditer. Mais aussi, refaire les livres en les lisant et en relisant d'autres livres, pour comprendre comment ces livres-là ont été faits, défauts, refaits. « Refaire » dans le cas du livre n'arrive pas par mégarde – « oups! » – la republication est un acte tout aussi motivé que la publication « originale », qui crée du sens dans la différence et la répétition. Voilà des objets qui ont des histoires – qui ne sont pas toujours faciles à raconter – des histoires d'amour et de révolution, avec de faux candides et de vrais pirates (ou l'inverse), des auteurs perdus et des lecteurs retrouvés, au fil d'une chaîne de passeurs dont les gestes prolongent et réinventent ce qu'est un public, ce qu'est une communauté.

Reprenons. Dans le cadre d'*Exemplaires*, manifestation dédiée aux formes de l'édition francophone, nous avons décidé, avec un groupe d'étudiants de l'École d'Enseignement Supérieur d'Art de Bordeaux, de travailler sur les pratiques de la réédition, en envisageant celles-ci au sens large

– traduction, adaptation, fac-similé... – et sans se fermer *a priori* à d'autres produits culturels qui l'autorisent – au-delà du livre, le disque, le DVD, voire le fichier numérique. Pratique professionnelle établie, la réédition est nécessaire à la circulation de textes, d'images et d'idées au-delà de leurs limites linguistiques, géographiques et historiques premières ; polymorphe, elle indique combien la richesse de l'édition contemporaine ne dépend pas seulement d'objets, mais aussi de contextes de production et de réception différents, d'échanges culturels, de traductions et de réécritures. Qui plus est, la réédition est aussi un geste vernaculaire, si tant est qu'on le rapporte à la copie et à ses circulations souterraines, à des gestes de reproduction qui ne cessent de muter : devenus banals à l'ère du scan, des plateformes de téléchargement et des bibliothèques numériques, il n'en continuent pas moins de susciter les fantasmes. La réédition n'en est que plus susceptible de perturber le statut de l'œuvre et la position de l'auteur, ainsi que le sens de l'histoire. Elle nous amène à nous poser *autrement* ces questions-là, à un moment où la réflexion sur le livre, particulièrement dans le champ du design graphique, est justement marquée par la prise en charge d'une histoire élargie du livre et l'édition.

Il s'agit alors de moduler les modes d'analyse, et également de penser à ses propres gestes, ses propres pratiques – à ce que chacun(e) fait avec « ses » livres, aux manières dont on les lit, les invente et les réinvente, *again and again*, sans y prêter attention, parfois. L'enjeu est non seulement de considérer le sens d'objets

éditoriaux qui ont leur autonomie, mais aussi d'observer leur contingence initiale, la manière dont ces ouvrages ont inventé leur actualité. La réédition engage ceux qui « font » les livres ainsi que ceux qui les font exister. En prenant la position de l'historien qui réédite soigneusement un texte original, celle de l'appropriationniste qui détourne un texte, ou du contrebandier, les artistes, éditeurs, designers, « adaptateurs », ouvrent des pistes à une relecture dynamique de textes, suggérant un passage à l'acte à leurs lecteurs.

Interroger des pratiques et des usages à travers les objets qu'elles produisent et qui les produisent, c'est aussi affirmer aussi qu'un objet éditorial ne prend pas seulement sens par ses qualités formelles, techniques ou objectives, ou par la grâce des seules « intentions » de ses productrices et producteurs. Les enjeux des pratiques d'édition, de mise en forme, de diffusion, ainsi que de lecture, s'envisagent au-delà de questions de rôles, de savoir-faire ou de compétences. Ce qui est en jeu est d'être attentif aux modes de fonctionnement, aux échanges et aux agencements dont dépendent les objets éditoriaux : faire émerger, par l'analyse non pas un livre considéré comme un tout clos sur lui-même, mais comme un objet relié à d'autres objets et à de multiples sujets, pris dans une chaîne de publications qui lui donne sa complexité et sa polysémie.

Les livres et les DVDs dont il est question ici renvoient ainsi à des contextes divers et s'inscrivent dans des histoires différentes ; chaque ouvrage a sa propre histoire, racontée d'une manière différente, par des étudiants qui ont mené de véritables enquêtes sur ces objets, analysant leurs trajectoires

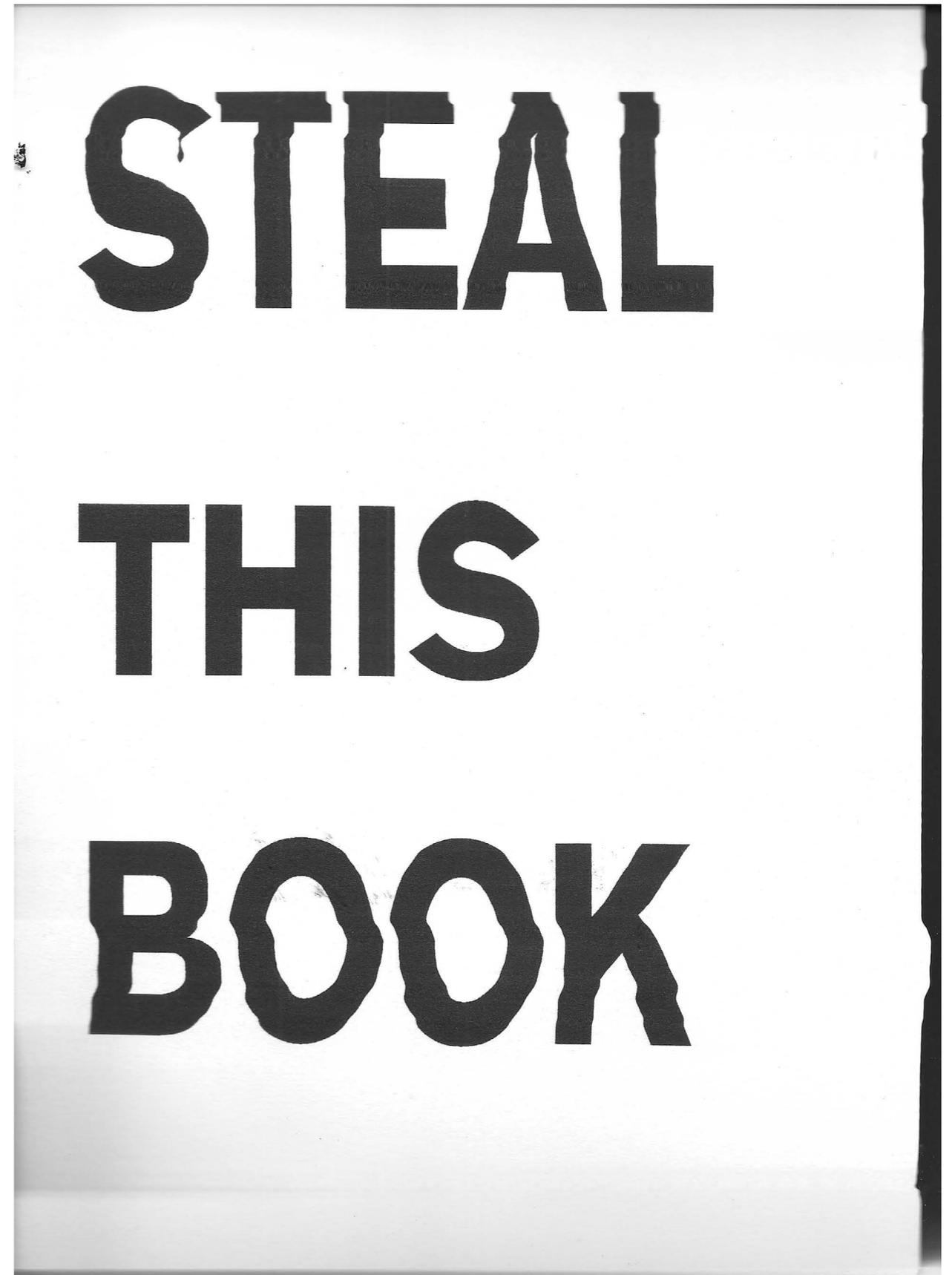
pour interroger notre contemporanéité. Ce n'est bien sûr pas un hasard s'il y est souvent question d'engagements politiques, et qu'un souffle critique traverse ces livres et ces écrits. Qu'il s'agisse d'imiter un ouvrage mythique pour orchestrer son propre propos (*Steal this book*, de Dora García, empruntant le livre homonyme de Abbie Hoffman) ou de travailler à la restitution minutieuse d'un ouvrage original (*Voir le voir*, ouvrage de John Berger publié en français par les éditions B42), de prendre le parti de la contrebande et de la perturbation de ce qui est copié (*IP Détournement*, projet d'édition de DVDs pirate de Tania Bruguera), de réinventer les codes du catalogue et de la documentation d'exposition (*Le Dit du Dé*, monographie sur Ryan Gander) ou de perpétuer la diffusion de textes résolument politiques (les textes de la revue *Tiqqun* réédités aux éditions La Fabrique), les pratiques de la réédition rendent leur puissance critique aux possibles ouverts par l'acte même de publier.

Dora García,
Volez ce livre / Steal this book
Direction éditoriale : François Piron
Paraguay Press, Paris, 2009
Design graphique : Alex Gifreu

INSPIRÉ DE :

Abbie Hoffman,
Steal this book
Pirate Editions / Grove Press, New York, 1971

Analyse par Margot Liebart et Pauline Rotsaërt



Survive !

En 1970, Abbie Hoffman écrit, de sa cellule, l'introduction de *Steal this book*. Guide anticonformiste des États-Unis en crise, *Steal his book* enseigne comment fabriquer des bombes artisanales, comment cultiver sa propre marijuana ou encore comment manger gratis au fast-food d'à côté. D'ailleurs, ce livre, si tu le veux, tu le voles. De manière directe (ou autoritaire ?), c'est ce que la couverture commande de faire, en lettres grasses. Ce mode de « distribution » correspond au propos même du livre : l'idée du vol, de l'acte gratuit, est partie intégrante de ce que propose Abbie Hoffman à travers *Steal this book*. Fondateur du mouvement Yippie, Hoffman a décidé d'écrire ce pamphlet afin de proposer un mode de « survie » dans la nouvelle société américaine des années 1970. Le Youth International Party (Parti Politique Antiautoritaire), créé en 1967 dans la suite du Free Speech Movement et des mouvements anti-guerre, se veut une alternative plus radicale aux groupes des années 1960. Les Yippies étaient pour la plupart des jeunes, engagés contre la guerre au Vietnam et le racisme, dont les actions médiatiques ont souvent été controversées par leur manque de sérieux : jeter de faux billets de banque devant la bourse de New York, encercler le Pentagone avec plusieurs centaines de manifestants pour prononcer une formule magique destinée à le faire léviter... Abbie Hoffman fait partie des « Chicago Eight » arrêtés pour conspiration et condamnés à des peines de prison, suite aux manifestations survenues pendant la convention nationale du Parti Démocrate de 1968.

Mais alors concrètement, en quoi cela nous concerne-t-il ? Comment se fait-il que cette histoire et ce conflit d'une époque révolue remontent à la surface ? Dora García, artiste espagnole qui travaille entre Paris et Barcelone, a utilisé comme modèle le pamphlet d'Abbie Hoffman pour éditer un livre autour de son travail. *Le Steal this book* de Dora García est un projet à l'initiative de l'artiste, conçu en collaboration avec le commissaire d'exposition et éditeur François Piron, reprenant les codes graphiques du livre d'Abbie Hoffman. Le livre rend public la correspondance privée (essentiellement par e-mail) de l'artiste avec ses « interprètes », avant et pendant les œuvres, souvent des performances. Le fantôme d'Abbie Hoffman, rôde dans les pages de la publication de Dora García à travers le design graphique, mais également à travers les revendications de l'artiste. Si la performance *The Beggar*, par exemple, n'apprend pas à devenir un mendiant, elle questionne la place de l'artiste dans un contexte social particulier et la relation au spectateur. Dora García revendique. Elle place le spectateur au centre de ses interventions, et il (ou elle) devient un des personnages centraux du récit. Un acteur engagé, comme celui que nous incite à être Abbie Hoffman.

Liberate !

Un livre, c'est un objet. Peut-être pas comme ton sèche-linge ou ta paire d'*Air Max*. Dans un bouquin, il y a cette notion d'élévation d'esprit, d'échappée imaginaire. Finalement, c'est assez personnel, intime même.

Bon ok, quand je te parle d'esprit, etc., tu oublies la collection « Pour les nuls » ou bien les fameux bouquins du style *Comment pécho en 10 leçons*. Si tu regardes ta bibliothèque, ou ton étagère, ou bien sous les pieds de tes meubles, tu verras que chacun de tes bouquins a une histoire. Comme George Orwell, dans *Books vs cigarettes*, pense à la manière dont tu as acquis tes livres : lesquels as-tu acheté ? Neufs ? D'occasion ? Sinon, lesquels as-tu emprunté ? Et ceux-là, dépêche-toi d'aller les rendre, tu as déjà trois amendes qui s'entassent dans ta boîte aux lettres... Ou peut-être te les a-t-on prêtés ? Donnés ? Tu vois, tu deviens un peu nostalgique... Tu repenses à ta grand-mère qui t'a offert ce bouquin pour tes dix ans, mais à l'époque tu t'en foutais. Ou bien à cette nana qui t'a parlé de cet autre livre qui avait transformé sa vision de la vie... Il y a ces partages, ces échanges. Quand on t'offre, te conseille ou te prête un livre, on te lègue un peu une part de soi. C'est une sorte d'apprentissage. Un livre n'a pas qu'une vie, il en a autant qu'il a de propriétaires, passant de main en main. Il ne vieillit pas, il se ringardise à la rigueur. Allez ! Sors-moi ces bouquins poussiéreux de ton étagère si tu ne les lis pas. Va les donner au moins : à la bibliothèque du coin, à ta voisine ou ton voisin qui essaie de te draguer, à ton petit frère... Ou alors, il y a ce parc avec une vitrine à disposition pour y déposer des livres, justement, les tiens raviront la vieille dame qui s'emmerde avec sa mie de pain. *Just because everything is different it does not mean that anything has changed : lenny bruce in sydney free sydney !*

Steal this book a ce potentiel libérateur. Liberté de posséder le livre de différentes manières. Liberté de le lire de différentes façons. Ou même liberté de ne pas le lire du tout... Des slogans ponctuent les pages du livre de Dora García, à la manière des cartons dans un film de Jean-Luc Godard. Avec la réédition, l'artiste t'invite aussi à passer à l'acte : le livre existe comme une œuvre, disposé en piles dans un musée ou une biennale. Un gardien est là pour les surveiller, mais le titre est tentant.

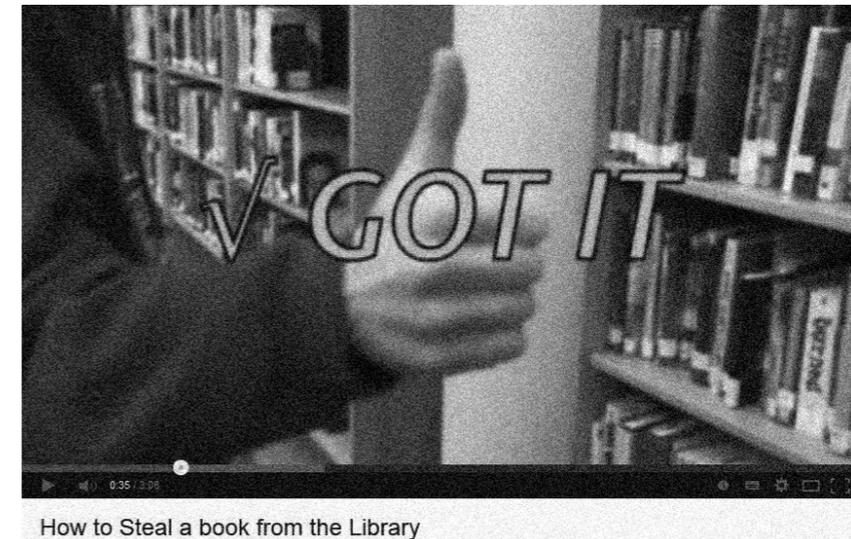
VOLE CE LIVRE !

Fight !

Dora García travaille avec la dimension communautaire et sociale du livre.

Dans un autre de ses projets, *The Joycean Society* (2013), elle suit les activités de clubs de lecture dédiés à James Joyce et à son livre *Finnegans Wake*.

Les membres de cette « société » se réunissent pour lire à haute voix des passages du livre, avec des accents presque incantatoires. C'est une communauté qui s'attache à réaliser un idéal littéraire, un monde intérieur et utopique où la vie, l'œuvre et l'amour d'un auteur s'allient. La réédition et la transformation de *Steal this book* permet aussi la réémergence de ce mythe qu'est le changement de société revendiqué par Abbie Hoffman. Le livre est un support d'idées, un partage de connaissances, de vie, mais aussi un objet de communication, de propagande et d'expérience. Au-delà du manuel de survie, se déploie une expérience qui commence dès l'exposition. Sans le vol, difficile de comprendre le livre, même si tu le lis de fond en large. Peut-être est-ce là où les énoncés jouent leur rôle ? *Survive !* Toi contre l'Institution en volant le livre ; *Liberate !* Tu peux enfin souffler et commencer à le lire ; *Fight !* maintenant tu as les outils en mains, tu peux profiter de cette expérience et l'assumer.



John Berger,
Voir le voir

Traduction : Monique Triomphe
Éditions B42, Paris, 2014
Design graphique : Richard Hollis

NOUVELLE ÉDITION DE :

John Berger,
Ways of Seeing

British Broadcasting Corporation & Penguin Books,
Londres, 1972
Design graphique: Richard Hollis

PREMIÈRE TRADUCTION FRANÇAISE :

John Berger,
**Voir le voir : à partir d'une série d'émissions
de télévision de la B.B.C.**

Traduction : Monique Triomphe
Alain Moreau, Paris, 1976

Analyse par Victoire Le Bars et Hermance Coquillou

VOIR

LE

VOIR

Publié en 2014 par les Éditions B42, *Voir le voir* est la version française de *Ways of Seeing*, ouvrage à succès du critique d'art, romancier et poète britannique John Berger, publié pour la première fois en Angleterre en 1972 par la maison d'édition Penguin Books. Au départ, *Ways of Seeing* était une émission de télévision, également écrite et présentée par Berger, diffusée la même année par la BBC. En 1976, le livre a connu une première édition en France, aux Éditions Alain Moreau, sous le titre *Voir le voir*, dans une traduction de Monique Triomphe. La nouvelle édition parue en 2014 est particulière : elle rend à nouveau disponible en français un livre célèbre, véritable best-seller, toujours disponible chez Penguin, et ce faisant, nous amène à nous interroger sur le sens de cet écrit aujourd'hui.

Ways of Seeing était un livre conçu pour un large public, comme la série télévisée dont il est issu, ce qui est sensible dans la mise en page du designer graphique britannique Richard Hollis, qui mêle le texte à une iconographie très riche. À comparer l'édition anglaise avec les différentes rééditions françaises, nous pouvons nous rendre compte qu'elles sont marquées par un souci de conservation de la maquette originale. Des différences apparaissent néanmoins d'un point de vue formel.

La couverture fait l'objet d'un traitement particulier : dans l'édition originale, elle est véritablement la première page du livre. Le premier chapitre débute sur la première de couverture, et intègre une illustration (*La clé des songes* de René Magritte), ce qui amène le lecteur à ouvrir le livre afin de continuer sa lecture. Les Éditions Alain Moreau tendent à s'éloigner de l'édition originale, pas seulement par l'image qui est donnée à voir (une *Vanité* de Memlinc du 15^e siècle) mais aussi par le texte : c'est un passage du chapitre 3 (p. 55) que l'on trouve sur la couverture. Il n'y a donc aucune continuité logique entre la couverture et le début du livre. La réédition des Éditions B42 reprend bien les premiers mots du texte, ainsi que la peinture de Magritte. Cependant, dans certaines rééditions de Penguin, le texte s'enchaîne directement de la couverture à la première page, alors que, dans l'édition de 1972, comme dans celles françaises de 1976 et 2014, le texte de couverture est répété au début du premier chapitre, après six pages (dont une « Note au lecteur ») insérées entre la couverture et le début du premier chapitre.

La peinture de Magritte joue un rôle d'emblème, en introduisant dès la couverture la notion du rapport entre ce que nous voyons et comment nous le comprenons.

Le premier chapitre du livre traite ainsi de la façon dont l'homme perçoit et reçoit les images : cette question, au cœur de l'ouvrage, est abordée dans le propos même de l'auteur, mais aussi par la mise en page, qui isole, met en valeur certaines images, et influence également la perception du lecteur. À travers ce livre, John Berger affirme aussi une volonté critique : il dénonce la perception commune de l'art comme un plaisir esthétique détaché d'enjeux politiques et sociaux, alors que la production et la consommation des images sont bel et bien liées à des enjeux de pouvoir, d'inégalités et de dominations, économiques aussi bien que sexuelles. Il cherche à le mettre en évidence à travers plusieurs médiums (peinture à l'huile, photographie, publicité) en faisant comprendre au lecteur qu'il est en train de regarder des reproductions et non les œuvres elles-mêmes, et que cela influe sur sa perception et sa réception.

L'ouvrage se compose de sept chapitres, dont trois uniquement visuels (les chapitres 2, 4 et 6), qui surprennent encore aujourd'hui, et qui défient notre interprétation. Ils se présentent comme des collections d'images de différents registres (reproductions de peintures célèbres, d'œuvres d'art du XX^e siècle, de photographies et de publicités contemporaines) dont le sens semble d'autant plus complexe qu'elles nous sont présentées sans légende.

Le livre de John Berger a suscité de beaucoup de commentaires, et ce encore aujourd'hui : avant sa réédition, le livre a fait l'objet d'articles revenant souvent sur ces chapitres. Dans le numéro 3 de la revue *Back Cover*, publié en 2010 par les mêmes Éditions B42, est retranscrite une conversation entre Richard Hollis et Åbåke, studio de création graphique fondé en 2000, au cours de laquelle est évoqué *Ways of Seeing*. Åbåke aborde notamment la question de la traduction et de ses conséquences, en évoquant l'idée qu'il pourrait être pertinent de penser la traduction d'un tel livre également au niveau du design graphique. Revenant sur les chapitres uniquement visuels, Richard Hollis insiste sur sa volonté de mettre au même niveau le texte et l'image, en ne commentant pas les images, et en donnant à celles-ci un autre statut : celui d'être un mot. L'intention de John Berger, dit-il, était aussi de raconter une histoire à travers ces associations d'images.

Dans un article qui s'intitule *Regardez-la un instant, puis tournez la page*, paru en 2010 dans *May n° 5*, le critique d'art Camille Pageard met en relation le livre de Berger avec *Les Voix du Silence* d'André Malraux, datant de 1951. Pageard analyse le travail d'illustration de ces ouvrages, qu'il qualifie de didactique, dynamique et critique.

Dans les deux cas, l'image est dotée d'une autonomie : elle n'est plus le doublon d'une explication mais possède un sens propre, apportant une réflexion sur le médium photographique lui-même. Au-delà des classifications d'images traditionnelles, Malraux comme Berger font le choix d'uniformiser les reproductions en les mettant toutes sensiblement à la même taille et en noir et blanc. Berger additionne les photographies sur plusieurs pages, et en isole certaines, variant les codes de mise en page pour jouer avec le sens des images. Berger fait une expérience avec le lecteur, mettant également en relief le rôle du texte. Après une reproduction de l'œuvre *Champs de blé au corbeau* de Vincent Van Gogh, il demande au lecteur de tourner la page. Alors que le lecteur a pu se faire sa propre idée de l'œuvre, sur la page suivante, il est écrit, sous une nouvelle reproduction de la toile : *This is the last picture that Van Gogh painted before he killed himself* (la phrase reste en anglais, en lettres manuscrites, dans la réédition de 2014). Ces derniers mots vont certainement influencer la perception du spectateur-lecteur, et donc la signification de l'image.

L'actualité du livre tient-elle uniquement à la valeur historique de ces expérimentations, et de leur sens au sein de l'argumentation de John Berger ? Pour l'éditeur de cette nouvelle version du livre, Alexandre Dimos, designer graphique qui a fondé les Éditions B42 en 2008, avec qui nous avons pu discuter du livre, c'est sa conception qui le rend exemplaire.

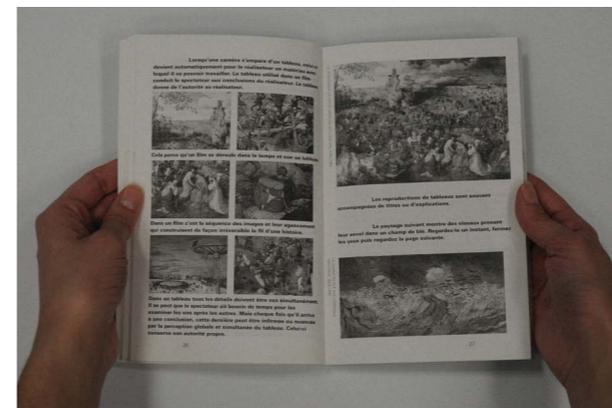
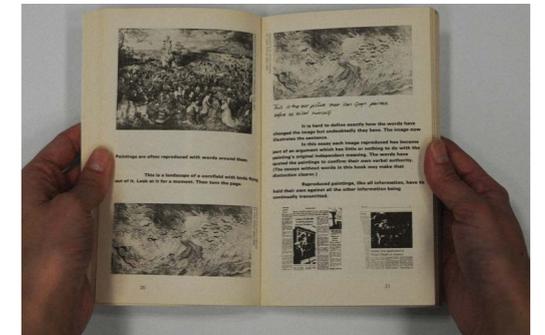
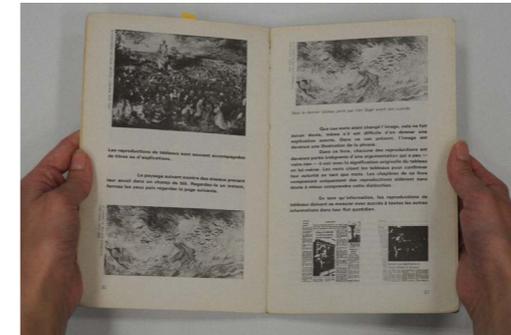
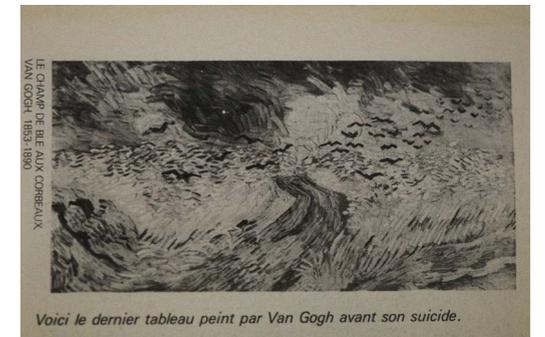
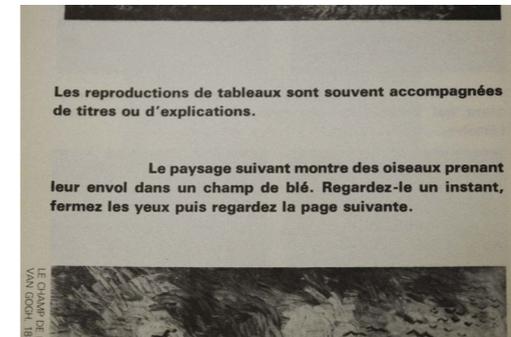
L'intelligence du travail de Richard Hollis, par rapport aux choix de densité de noirs et en matière de liens entre texte et image, en fait une lecture selon lui indispensable aux designers.

Au même titre que des ouvrages théoriques comme *La typographie moderne* de Robin Kinross ou *Le Détail en typographie* de Jost Hochuli, rééditer *Voir le voir* était pour lui un geste important. Le projet de publication s'est concrétisé avec l'aide de plusieurs collaborateurs, Jean Colombain et Roman Seban, tandis que John Berger, aujourd'hui moins intéressé par ses anciens livres, est resté à l'écart de ce travail. Alexandre Dimos souhaitait par ailleurs conserver au maximum la maquette originale, avec la volonté d'affirmer la qualité de l'ouvrage, notamment par l'impression et le soin des reproductions. Il a été décidé de conserver la traduction de Monique Triomphe et le titre *Voir le voir*, en adaptant certaines notions.

Ways of seeing a traversé nombre d'époques depuis sa première sortie en 1972. Dans une interview donnée en 2014 au quotidien *Libération*, John Berger réaffirme qu'il a voulu donner avec cet ouvrage un accès à l'histoire de l'art destiné à toutes les classes : « [...] il y avait une association proche des syndicats, la WEA [Workers Educational Association] qui proposait des cours pour les ouvriers. [...] j'ai décidé de donner des cours d'art deux fois par semaine. J'avais une vingtaine d'élèves, des chauffeurs et des contrôleurs de bus londoniens. [...] Ils expliquaient ce qu'ils voulaient dire avec leurs dessins. Un contraste total avec les conversations sur l'art dans les salons bourgeois. [...]

Nous avons une autre vision : depuis ses débuts, il y a 30 000 ans, l'art appartient à l'homme, il n'est pas le privilège d'une classe. L'objet de *Voir le voir* était de démystifier l'art et trouver la place du vrai mystère de l'art. Celle d'une remise en question du pouvoir de classe, de la hiérarchie culturelle et de la valeur de l'argent.

Au moment de son écriture, *Voir le voir* apparaît comme un livre critique du contexte de la réalisation et de réception des œuvres d'art ; si ce propos peut encore être applicable aujourd'hui, c'est la conception graphique du livre qui prend tout son sens dans la réédition.



**Ryan Gander,
Le Dit du Dé**

(collectif)

Les Presses du Réel, Dijon / Villa Arson, Nice, 2012

Design graphique : Åbåke

CATALOGUE DE L'EXPOSITION :

**Ryan Gander,
The Die is Cast**

Villa Arson, Nice

26 juin – 18 octobre 2009.

Analyse par Lena Brudieux et Delphine Gouzille

LE
DIT
DU
DÉ

De loin je croyais que c'était une BD.

Pourtant, regarde : c'est publié par la Villa Arson.

Je ne connais pas.

C'est à la fois un lieu de résidence d'artistes, un centre d'art, et une école d'art.

Par contre ce n'est pas très clair, est-ce que c'est écrit par l'artiste Ryan Gander, ou est-ce que c'est un livre sur lui ?

C'est marrant, je crois qu'ils ont repris la typographie utilisée pour les bandes dessinées d'Astérix pour le nom de l'artiste. Ce qui est perturbant, c'est qu'on a du mal à savoir si Ryan Gander est l'auteur ou le protagoniste.

J'ai une BD d'Astérix, je vais la chercher.



Allez je suis curieuse, ouvrons ce livre. Le Dit du Dé. Les premières pages laissent flotter un doute, mais l'on s'aperçoit très vite que c'est un livre sur une exposition ou plusieurs expositions.

Le parallèle avec la bande dessinée continue à l'intérieur du livre...

Habituellement, quand tu ouvres une BD, il y a une sorte de présentation des personnages principaux. Ici, il y a un négatif du journal Nice Matin qui date du premier jour de l'exposition de Ryan Gander, et à la fin, il y a celui qui date la clôture de l'exposition, avec un rappel d'Astérix. C'est un numéro spécial de Nice Matin, avec une page « détente et jeux » dédiée à la BD.

Tu as vu l'allusion au plan du Domaine des Dieux ?

Je ne vois pas de quoi tu parles ?

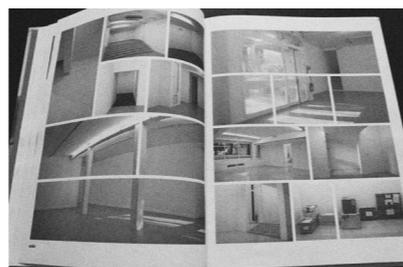
C'est une des aventures d'Astérix. Jules César décide de construire une cité autour du village gaulois, pour les encercler.

Ah d'accord ! On pouvait penser que cette « Villa Arson » se trouvait également sur la carte.

La référence à la BD dans le livre s'arrête quasiment avec cette page.

On retrouve quand même un système de cases tout au long du livre.

Page XVII – en chiffres romains ! – l'équipe graphique se présente et explique comment *Le Dit du Dé* a vu le jour, à la suite d'une exposition qui s'appelait *The Die is cast*. C'est un collectif qui s'appelle Åbåke. Ils ont déjà travaillé avec Ryan Gander, on comprend qu'ils se connaissent bien...



Dans ce livre, la grille graphique est construite de manière particulière. Les pages sont divisées en plusieurs cases, plusieurs images, plusieurs textes qui sont répartis de manière assez rythmée. Les textes perdent leur unicité et existent comme un jeu dont on doit découvrir la réponse plus tard, à la fin du livre. Ce jeu est tellement poussé qu'il en devient parfois presque incompréhensible.

Justement, il y a une pièce que je trouve marquante dans ce livre, marquante parce qu'elle est déroutante. Je parle de *Ghostwriter Subtext*.

C'est dû à sa mise en page...

En effet, j'ai l'impression que les graphistes ont voulu représenter l'œuvre dans le livre de la même manière que dans l'exposition elle-même.

C'est-à-dire ?

Eh bien, regarde, sur la photo, il y a un premier écran avec un film sous-titré qui tourne et à côté, un écran plus petit avec seulement du texte.

Ah oui d'accord, je comprends : d'où le fait que les textes soient sur deux colonnes dans le livre, une plus large que l'autre. Donc la première représente les sous-titres du film, et la deuxième, le texte défilant seul sur l'autre écran.

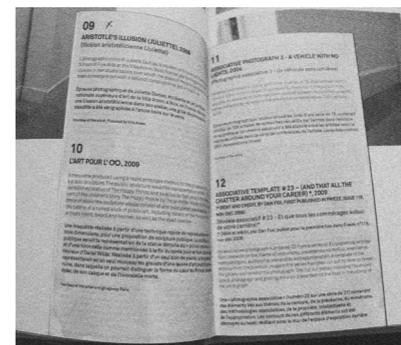
Ce que je trouve stimulant aussi, c'est que nous avons le début du texte sur la page où se trouve la photographie de l'œuvre, et la suite à la fin du catalogue. Un peu à la manière des livres de jeux d'été, avec les solutions données dans les dernières pages.

Il faut tout de même y revenir à plusieurs reprises pour comprendre.

Je pense que c'est une manière pour Åbåke de représenter l'œuvre de manière la plus fidèle possible. Faire une sorte de réédition de cette œuvre en image.

La présence en facsimilé du livret de l'exposition à la Villa Arson

est aussi paradoxale : elle installe une proximité avec des éléments extérieurs au livre, et en même temps, elle marque une certaine distance. On ne peut pas être dans l'exposition.



J'aime bien l'idée d'insérer ce livret au sein du catalogue. Au départ, on s'attend à ce qu'il joue un rôle de guide pour suivre l'exposition, mais le texte ne correspond pas aux images mises en regard sur la double page du livre.

Ce que je remarque également, c'est l'accent mis sur certaines des pièces, par exemple My family before me, que l'on trouve au tout début du livre : son statut est modifié par sa mise en valeur dans la publication. Ça redevient une photo de famille.

À d'autres moments, le catalogue joue de répétitions et de juxtapositions d'une même œuvre au sein de différentes institutions. Je pense à la pièce *Corkboard D – While its edges and the walls were lit* que l'on trouve dans les vues de l'exposition *The Die is cast*, avant de trouver, plus loin dans le livre,

une version préalable de cette pièce, *A rumour of rest* : une page du catalogue d'une autre exposition à la Villa Arson, *Intouchable*, qui date de 2006, sur laquelle figure une photographie de *A rumour...* est rephotographiée pour le livre.

Qu'est-ce que tu penses du jeu entre photographies en couleur et en noir et blanc ?

Ce que je trouve perturbant, c'est que ça ne correspond pas à la temporalité que l'on a l'habitude de leur attribuer. Les photos en noir et blanc correspondent à l'exposition d'un autre artiste, Roman Ondak, qui a eu lieu plus récemment, après celle de Ryan Gander, au moment où le livre était en train de se faire.

Très étrange, ces petites croix sur les photos en noir et blanc...

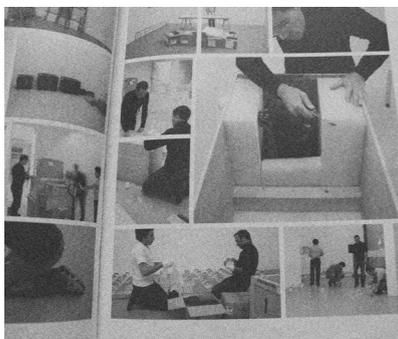
Elles ont vraiment un caractère religieux. Comme si l'on faisait le deuil de l'exposition de Roman Ondak.

Le livre modifie notre appréhension du catalogue d'exposition. Il nous amène à nous questionner sur son fonctionnement. Par exemple, la visite fantôme : on écoute le commissaire de l'exposition de Ryan Gander, Éric Mangion, nous décrire l'exposition d'après ses souvenirs...

Des souvenirs qui sont plus ou moins altérés. C'est une description qui fonctionne uniquement sur la mémoire.

Mais je ne trouve pas ça évident, de faire confiance aux souvenirs de quelqu'un, surtout dans un catalogue !

Par la suite, il y a des photos de la galerie vide. Puis de la mise en place de l'exposition. On est guidé par la présence de caisses de transport et d'œuvres emballées. La composition des images renvoie au contenu même des images. Elles sont coupées en plusieurs cases, les unes sont la suite des autres, et leur contenu représente des techniciens qui eux-mêmes découpent, transportent ou réalisent des gestes de transformation d'objets. *C'est le montage...*



On partage les coulisses de l'expo : une certaine proximité s'installe entre le lecteur et les gens qui ont participé à l'exposition, mais dont on ne parle pas généralement. La composition des pages renvoie au contenu même des images : elles sont séquencées en plusieurs cases, pour suivre le travail des techniciens qui eux-mêmes découpent, transportent ou réalisent des gestes de transformation d'objets.

J'aime bien la manière dont sont intégrées des personnes comme le « chargé du suivi des expositions », le « chargé du public et du suivi des éditions », le régisseur, le « stagiaire assistant montage », le « responsable des services public », le photographe... Le fait de montrer « l'envers du décor » appuie une volonté de se différencier de l'institution, ou du catalogue dans son format classique. Åbäke nous montre comment se fait l'exposition. On n'est pas loin du mode d'emploi.

Un mode d'emploi décalé...

D'une certaine manière, les mises en scène photographiques fonctionnent comme des jeux, en se référant, comme la plupart des jeux graphiques du catalogue, à des codes extérieurs. Les photographies des œuvres de Ryan Gander et de Roman Ondak fonctionnent sur des mises en parallèle.

Oui, les mises en scène sont évidentes pour certaines images : regarde par exemple les photos de ces spectateurs qui ont exactement la même position, au même endroit dans le centre d'art, dans l'exposition de Gander puis dans celle de Ondak.

Ça me fait penser au jeu des sept erreurs. Trouver les différences qui nous permettent de distinguer les deux expositions au-delà du jeu de couleurs.

À la fin du livre, il y a le texte d'une conférence de Ryan Gander qui ne parle pas précisément de l'exposition, mais davantage de son travail en général. Il commence par parler à la traductrice, puis entame un long monologue.

Je trouve que la proposition graphique de cette conférence rappelle les index à la fin des livres : des phrases très courtes, essentiellement avec des mots-clefs, associées à des images pour appuyer le propos.

Pourquoi est-ce qu'il ne parle pas directement en français ? Regarde, là, il dit : « it's a terrible translation ». Il comprend donc la traduction.

C'est vrai que ce jeu entre le français et l'anglais est très présent. Nous ne savons pas au final si Ryan Gander maîtrise vraiment le français, ou si c'est encore un jeu de l'artiste de critiquer la traduction, alors qu'il ne la comprend pas.

C'est rare un catalogue d'exposition uniquement écrit en français, surtout quand il s'agit d'un artiste anglophone. Après, tu me diras, il a beaucoup exposé en France...

Åbäke affirme justement au début du livre qu'ils ont voulu faire un livre « français, avec un accent de Nice ».

Le dos du livre rappelle celui d'un roman.

Ah oui, avec la photo de l'auteur et un court résumé. Sauf qu'ici, ce sont deux portraits de jeunes filles.

Ce sont des étudiantes de la Villa Arson avec qui Gander a travaillé pendant qu'il était en résidence là-bas. Le texte n'est pas une biographie, mais la légende de la photographie.

Elles expérimentent des illusions perceptives. C'est comme une manière de se détacher de l'exposition en elle-même, et des « normes » du catalogue...

On en revient à la construction générale du livre. L'édition de l'exposition sous la forme

du livre ne se fait jamais selon un mode de lecture simple, mais avec des perturbations, des jeux qui laissent la lecture des œuvres elles-mêmes ouverte.



**Tania Bruguera,
IP Détournement**

Projet au Centre Georges Pompidou, 2010

**Versions piratées de vidéos de la Collection
Nouveaux Média**, Centre Georges Pompidou

Analyse par Lena Peyrard et Jocelyn Moisson

IP

BÉTOUR.

NEMENT

JEUDI 09 SEPTEMBRE 2010

Abonné au mailing du Centre Pompidou, j'apprends que depuis mercredi le Centre Pompidou organise une nouvelle session de la programmation « Voir/Revoir », dédiée à l'exploration des collections et des archives audiovisuelles du Centre Pompidou. L'artiste invitée est Tania Bruguera, que je ne connais pas, et que le site du musée présente comme née en 1968 à Cuba, vivant et travaillant à la Havane et aux États-Unis. Elle a enseigné à la School of the Art Institute of Chicago, et a fondé et dirigé, au sein de l'Institut d'Art de la Havane, le premier programme d'études d'Amérique Latine consacré à la performance. Artiste engagée, elle a également dirigé la revue *Memoria de la post-guerra*, revue artistique et politique censurée par le régime castriste.

VENDREDI 10 SEPTEMBRE 2010

Châtelet – les Halles. Après avoir remonté les rues Pierre-Lescot et Rambuteau, j'arrive au Centre Pompidou. Grâce à quelques marquages au sol, je trouve au sous-sol du Forum le projet de Tania Bruguera, *IP Detournement – IP pour Intellectual Property*. D'entrée, l'espace d'exposition se confond avec celui d'un espace de stockage : un ensemble de vidéos est diffusé sur des téléviseurs ou de vieux moniteurs entreposés sur des palettes de bois, des meubles métalliques ou encore des chaises. Les images et leur bande-son se confondent. Un tel accrochage me surprend, car il n'obéit à aucune règle de présentation et de mise en valeur habituelle des œuvres. Pas de cartel, de titre, de date, de fait, aucune intention esthétique ou scientifique ne me paraît être affirmée. Je comprends plus tard que toutes ces vidéos sont néanmoins liées entre elles par l'enjeu du projet. L'installation a été réalisée avec des vidéos de la collection Nouveaux Médias du musée, à partir desquelles Bruguera cherche à mettre en question les modes de diffusion, de réception et d'appropriation des œuvres d'art. Le principe est simple : réaliser des éditions « pirates » de ces œuvres, pour les faire sortir du musée. Sur un grand mur, on a accroché, imprimé sur des feuilles A4, la correspondance par emails de Bruguera avec les artistes de la collection. L'artiste a sollicité leur adhésion et leur engagement avant de travailler avec leurs œuvres et de remettre en jeu leur « propriété intellectuelle ». Si j'observe qu'un grand nombre d'artistes ont répondu favorablement à sa proposition, certains s'y sont opposés : leurs noms, rayés, n'apparaîtront pas. Bruguera introduit le débat sur la propriété intellectuelle et une réflexion sur la circulation des œuvres vidéo. Finalement je comprends assez vite qu'elle défend l'idée d'un « non-musée » et d'une utopie de libre circulation des œuvres.

Justement, à l'extérieur du musée, sur le parvis, des vendeurs à la sauvette proposent pour 1 euro l'acquisition d'un DVD, d'une vidéo. Chacun peut alors se créer son propre catalogue d'œuvres, son propre musée. J'en achète plusieurs : certaines que je connais comme *Hostage : The Bachar Tapes #17 and #31* du collectif Atlas Group, d'autres que je sélectionne en fonction du visuel de leur pochette photocopiée, comme le bouc christique de *Rhythm'Em to death* de The Wooster Group.

SAMEDI 11 SEPTEMBRE 2010

Après avoir inséré dans mon lecteur le DVD du Wooster Group, je me rends compte que je ne suis pas en possession du fichier original. L'écran d'accueil de la collection Nouveaux Médias apparaît, mais ce n'est pas moi qui clique dessus. On entend quelqu'un respirer et bouger, le son de la vidéo est accompagné par un brouhaha constant : quelqu'un – l'artiste ? – a refilmé un écran d'ordinateur. L'esthétique de la vidéo comme la matérialité du support (un DVD-r classique marqué au feutre noir dans une pochette photocopiée avec un visuel simple, un screenshot de chaque vidéo) est typiquement celle d'une édition pirate.

La présence de l'artiste est assez forte dans chacun des DVDs que je me suis procuré : je ne sais plus trop ce que j'ai acheté et ce que j'observe. S'agit-il de vidéos d'artistes ou d'une œuvre de Tania Bruguera ? La spectatrice est devenue actrice, sinon auteure, en les filmant une seconde fois. Dans ce dispositif, la performance de l'artiste engage le spectateur dans un autre rapport à l'œuvre.

DIMANCHE 12 SEPTEMBRE 2010

À 17h l'artiste propose une rencontre. L'entrée est libre, mais je ne pense pas avoir assez d'assurance pour la questionner sur le projet. « Malgré les efforts fournis pour attirer des audiences plus larges, l'art vidéo est l'un des médiums qui continue de pâtir de l'idée selon laquelle le musée est à la fois un lieu de passage et un endroit de préservation de la culture. » En éditant ces DVDs et en les diffusant de manière aléatoire, comme pourrait le faire un internaute sur Youtube, Tania Bruguera cherche avant tout à réactiver ces pièces. Elle propose un espace de monstration parallèle, proche de l'open source, de la culture de libre partage et de participation.

Piratage et pratique éditoriale

Si Tania Bruguera fait œuvre avec le piratage en déplaçant cette pratique populaire dans le champ de l'édition et de l'art contemporain, elle a aussi engagé différentes problématiques liées à notre rapport à ces publications, illégales et inévitables. Dans le domaine de l'édition le piratage est une question légitime, liée aux enjeux de la numérisation en général. Elle concerne aussi bien la vidéo que le film, la musique et le livre, dont les modes de diffusion ont été bouleversés avec le numérique et Internet. Copiée et mise en circulation dans de nouveaux canaux, l'œuvre piratée, défie le patrimoine, la culture nationale et le droit d'auteur. Potentiellement accessibles à tous, diffusées hors d'un circuit de distribution défini par ses créateurs et ses propriétaires, ces productions changent de statut, d'œuvre marchande à celle d'œuvre publique.

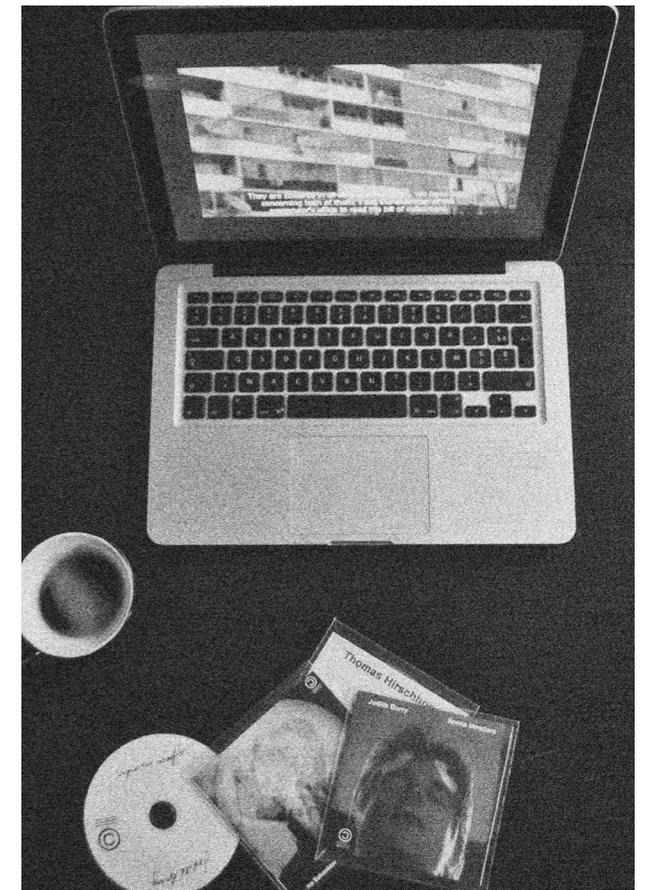
En dehors du contexte de son exposition, l'image se démocratise mais, comme dans la proposition de Tania Bruguera, bien souvent, c'est au détriment de sa qualité. Alors que l'œuvre originale est consciente de ses moyens techniques, la copie, elle, s'en détourne, car ses enjeux sont ailleurs. C'est parce que l'image est rare, et que l'œuvre est difficile à obtenir, qu'on accepte son manque de qualité. Mais, puisque l'œuvre est dématérialisée, peut-être faut-il redéfinir les valeurs de l'image : par sa vitesse (son poids), l'intensité de sa propagation ou, pourquoi pas, par son nombre de vues, plutôt que par sa résolution. Le haut de gamme est commercialisé dans des environnements haut de gamme alors que l'image de mauvaise qualité, qu'on juge alors selon sa rareté, se diffuse sur des plates-formes de diffusion libre où tous ces produits sont présentés au même niveau.

On peut parler d'un aplatissage du contenu visuel, qu'il soit organisé comme sur UbuWeb ou simplement entreposé suivant le modèle de Youtube. Cette multiplication pirate des formats d'édition apporte un autre regard sur les productions elles-mêmes, et accorde une nouvelle aura à l'œuvre originale. La copie, dans l'édition numérique, est en constante évolution : c'est un leurre, un rappel visuel de l'œuvre originale qui se redéfinit par sa permanence. La copie, qui peut être modifiée ou altérée par n'importe quel « usager » est désormais éphémère. Elle ouvre aussi de nouveaux dialogues par sa faculté à être reprise et réappropriée, brouillant ainsi la distinction entre l'auteur de l'œuvre première et le public qui manipule ces copies, ainsi qu'entre le consommateur et le producteur. Les utilisateurs deviennent les éditeurs, les critiques, les traducteurs, et parfois, comme dans le cas d'*IP Détournement*, les auteurs de ces vidéos. Témoin de ces déplacements, l'œuvre manque désormais de définition, au sens littéral comme au sens figuré.

La démocratie de ces gestes éditoriaux, crée une nouvelle histoire commune même si elle se construit à l'encontre des droits d'auteur et du copyright. Pourtant, si le piratage nuit au marché, il peut aussi contribuer à la visibilité des œuvres. L'exemple de Bruguera est révélateur : le piratage permet à des productions expérimentales de rester dans la sphère publique, au lieu de disparaître dans l'obscurité des archives du musée.

En choisissant une pratique illégale – ici admise par l'institution, le temps du projet, Tania

Bruguera met en lumière la non-circulation de certains contenus, et la légitimité de leur piratage. Il en ressort l'idée d'encourager les institutions à « éditer » et à diffuser les contenus dont elles sont depositaires. Les exemples du Musée du cinéma de Sarajevo, où les archives sont proposées à la vidéo-location, ou de la British Library, qui propose son contenu en ligne à des prix très raisonnables, sont des solutions alternatives à la seule monstration « en situation » des œuvres. Le principe de la location, moyen de diffusion populaire et non consumériste, engage les « propriétaires » des œuvres à se rapprocher de l'esprit des bibliothèques et de leur politique d'accès de tous à une culture du passé et du présent. Un modèle lui-même en pleine redéfinition, si l'on en croit les mots de Robert Darnton, historien du livre et conservateur de la bibliothèque de Harvard : « Certes, nous devons numériser, mais surtout démocratiser en assurant un libre accès à notre héritage culturel. Comment ? En réécrivant les règles du jeu, en subordonnant les intérêts privés au bien public et en nous inspirant des premiers républicains pour instaurer une république numérique du savoir. »



Tiqqun,
Contributions à la guerre en cours
La Fabrique, Paris, 2009
Design graphique :
Jérôme St-Loubert Bié

Tiqqun,
Tout a failli, vive le Communisme !
La Fabrique, Paris, 2009
Design graphique :
Jérôme St-Loubert Bié

RECUEILS D'ARTICLES TIRÉS DE :

**Tiqqun, Organe conscient du Parti
Imaginaire – Exercices de Métaphysique
Critique** (Tiqqun 1)
1999

**Tiqqun, Organe de liaison au sein
du Parti Imaginaire – Zone d'Opacité
Offensive** (Tiqqun 2)
2001

DISPONIBLES EN LIGNE :

<http://docs.tiqqun.org/Tiqqun1-ExercicesdeMetaphysiqueCritique.pdf>

<http://docs.tiqqun.org/tiqqun2%20-%20parti%20imaginaire.pdf>

Analyse par Xavier Baudry, Maxime Blondeau, Alexandre Larcier
et Guillaume Morel.

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR :

Tiqqun,
Théorie du Bloom
La Fabrique, Paris, 2000
Design graphique :
Jérôme St-Loubert Bié

Comité Invisible,
L'Insurrection qui vient
La Fabrique, Paris, 2000
Design graphique :
Jérôme St-Loubert Bié

TRADUCTIONS ANGLAISES :

The Invisible Committee,
The Coming Insurrection
Semiotext(e), Los Angeles, 2009

Tiqqun,
Introduction to Civil War
trad. Alexander R. Galloway
et Jason E. Smith
Semiotext(e), Los Angeles, 2010

Tiqqun,
This Is Not a Program
trad. Joshua David Jordan
Semiotext(e), Los Angeles, 2011

CONTRI- BUTIONS À LA GUERRE EN COURS

Rappel à l'ordre

1998 / Création des éditions La Fabrique par Éric Hazan.

1999 / Parution de *Tiqqun, Organe conscient du Parti Imaginaire - Exercices de Métaphysique Critique* (dit *Tiqqun 1*), 162 pages, auto-édition, premier numéro de la revue collective.

2001 / Parution de *Tiqqun, Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire - Zone d'Opacité Offensive* (dit *Tiqqun 2*), 292 pages, Les Belles-Lettres, deuxième numéro de la revue collective.

2004 / Parution de *Théorie du Bloom*, à La Fabrique, extrait de *Tiqqun, Organe conscient du Parti Imaginaire*.

Mars 2007 / Parution de *L'Insurrection qui vient*, du Comité Invisible, à La Fabrique.

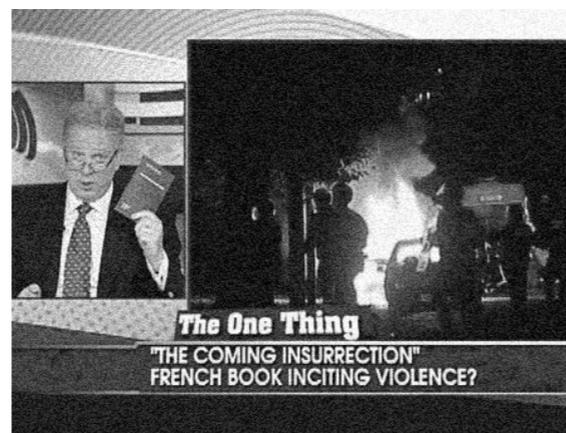
9 Novembre 2008 / Sabotage des caténaires de plusieurs lignes TGV.

15 novembre 2008 / Inculpation de Julien Coupat et de plusieurs autres personnes, notamment responsables d'une épicerie à Tarnac, en Corrèze, pour « direction d'une association de malfaiteurs et dégradations en relation avec une entreprise terroriste ». L'affaire dite « de Tarnac » est très médiatisée dans la presse.

Tiqqun n'est plus à présenter.

23 avril 2009 / Parution de *Contributions à la guerre en cours* à La Fabrique, livre constitué d'extraits de *Tiqqun 2*.

25 septembre 2009 / Parution de *Tout a failli, vive le communisme !* à La Fabrique, livre constitué d'extraits de *Tiqqun 2*.

Déploiement / Surexposition

Après l'affaire Tarnac et le battage médiatique qui l'accompagne, *Tiqqun* n'est plus à présenter. La presse française et étrangère enquêtent sur Julien Coupat et « la bande à Tarnac ». Les liens avec la revue *Tiqqun* sont faits à maintes reprises dans un souci de contextualiser et replacer les personnages incriminés. Figures iconisées. Sujets de l'attention nationale. L'actualité introduit les théories dites d'ultra-gauche au grand public. Le post-situationnisme est débattu sur les plateaux de télévision. La réédition d'extraits de *Tiqqun 2* est précédée et contemporaine d'une actualité favorable à une nouvelle réception commerciale et théorique. Souffler sur les braises. S'inscrire dans un contexte élargi.

Éric Hazan, l'éditeur : « J'étais obligé, à chaque fois, de distinguer Julien et *L'Insurrection*, d'éviter l'amalgame. Finalement, l'officier m'a sorti le procès-verbal de l'émission d'Ardisson à laquelle le père de Julien a participé. J'ai dit que c'était révélateur du sérieux de l'instruction menée : une émission d'Ardisson dans un dossier ! »

« Aujourd'hui, c'est devenu évident. Et *Tiqqun* m'avait précédé, avec *Introduction à la guerre civile*, rédigée avant le 11 Septembre dans le titre que nous sommes en train de publier : *Considérations sur la guerre en cours*. Aujourd'hui, c'est évident. »

« Je me rappelle parfaitement que lorsque j'ai publié *Chronique de la guerre civile* à La Fabrique, en 2003, quand je disais ces mots, ce titre, je voyais souvent dans l'œil de l'interlocuteur une espèce d'interrogation : « De quoi il nous parle ? Quelle guerre ? » Quant au choix de ces trois textes-là plutôt que d'autres, c'est parce qu'il s'agit de textes presque guerriers. »

L'Insurrection qui vient, du Comité Invisible, rencontre un succès éditorial nourri par la curiosité journalistique et la constitution en preuve à charge de l'ouvrage dans l'affaire juridique du sabotage de la ligne TGV. L'ensemble éditorial constitué par La Fabrique retient l'attention.

L'écriture développée par le collectif vient s'inscrire dans un processus subjectif plus vaste, plus latent, fait d'agencements multiples et ramifiés, en relation avec une certaine histoire de la pensée contestataire et libertaire, et avec une contemporanéité insurrectionnelle (Black blocs, mouvement altermondialiste).



Mais ce processus subjectif est amplifié à plus grande échelle, par le biais des publications et de leurs relais médiatiques.

Virage viral

Tiqqun n'est plus à présenter. Rééditer en format poche, c'est proposer cet objet mobile, transportable, nomade, adressé à un auditoire nourri par les

rebondissements de l'affaire et par l'interrogation politique qu'elle suscite. Au risque de voir soulever certaines ambiguïtés entre le marketing, le débat d'idées et l'icône. Les textes de *Tiqqun* réédités par La Fabrique sont issus d'un objet rare, une revue de grand format, à la mise en page soignée, tirée à peu d'exemplaires. En devenant objets de consommation de masse, ils intègrent de nouveaux codes.

Tous les textes de *Contributions à la guerre en cours* et *Tout à failli, vive le communisme !* sont issus du numéro 2 de la revue *Tiqqun*, sous-titré *Zone d'Opacité Offensive*. On notera que les titres des deux livres n'apparaissent jamais comme tels dans la revue.

Les deux livres sont un étrange mélange entre facsimilé et réédition. La mise en page et la typographie sont modifiées, l'ordre des textes et la place des images ne sont pas toujours respectés, et certains feuillets simulent le facsimilé : leur mise en page est comparable à celle de la revue, typographie blanche sur fond noir. Un exemple frappant de modification éditoriale est l'insertion du tract *Dernier avertissement au parti imaginaire*. Dans la revue originelle, il est contextualisé, une photographie du texte placardé dans la rue, recouvert de graffitis. Dans la réédition, le tract est reproduit tel quel, vierge.

Les images intégrées dans la revue et reprises dans les deux rééditions participent à une fascination pour les diverses figures du sous-prolétariat contemporain : gangs, jeunes de banlieue, marginaux et autres déclassés.

La réédition se propose d'être plus efficace, plus incisive : l'image du World Trade Center en flammes y illustre un court aphorisme sur l'Empire. Le langage de la révolte emprunte à présent les codes d'une culture de la provocation plus pop.

« Marchandise : n.f. (...) ce que quelqu'un cherche à placer, à faire accepter en le

présentant sous son jour le plus favorable. »
(*Dictionnaire Larousse*)

Rééditer signifie renouveler la forme sans modifier le contenu. Parce qu'elle s'inscrit dans un contexte différent, la matérialité de l'œuvre de Tiquun s'adapte. Elle intègre de nouvelles questions d'adresse. L'étiquetage médiatique et l'association sans vergogne à des actes terroristes confèrent aux « idées d'ultra-gauche » une dimension spectaculaire. Cet aspect vient s'inscrire dans l'édition de poche. À nouveau format, nouvelle mise en page, nouveaux agencements. Des combinaisons sont appuyées, des passages soulignés ou mis en valeur. Le grand défilement de la revue initiale devient séquençage et suite de ruptures, de par le format réduit des éditions de La Fabrique. Le flot théorique des revues originelles trouve ici un rythme frisant parfois la punchline ou le slogan.

Contributions à la guerre en cours et *Tout a failli, vive le communisme !*, sont introduits par un emblème et un slogan. Un masque blanc, extrait d'un tableau attribué à Ridolfo del Ghirlandaio, fait symbole, et un mot d'ordre, anéantir le néant. Cette entrée dans l'ouvrage cristallise tout ce que le contenant et le contenu ont cherché (et gagné) en efficacité.

Dans revue originale, l'image se trouve mêlée à d'autres aphorismes et détournements iconographiques, tandis que dans la réédition, elle, est placée en exergue. La source n'est explicitée ni dans les livres, ni dans la revue, et la recherche iconographique ne nous mène que sur une supposition. Son auteur n'est pas attesté. Mystère là encore, anonymat mal vaincu, flou entre le maître et l'élève, l'auteur et le copiste. Le choix de cette icône est pertinent, parce qu'il signifie l'inconnu. Le masque comme visage, qui rappelle désormais d'autres masques. Il semble signifier que cet objet entre les mains du lecteur est dépouillé de ses auteurs (toute supposition à l'encontre de ce principe ne serait que spéculation). Le masque, forme propice à l'appropriation et l'expansion, rapproche *Tiquun* d'une marque. Leur singularité devient

identité.

{{ *Dimanche, le philosophe Giorgio Agamben a présenté Contributions à la guerre en cours. Comment cela s'est-il passé ?* }}
[*Éric Hazan*] *C'était intéressant et, en même temps, un peu bizarre. Comme si les gens étaient venus pour autre chose.*



Pour entendre parler, en fait, de L'Insurrection qui vient.

Pour en finir

Pour Hazan, les textes sont « prémonitoires ». Les livres deviennent objet de curiosité, du fait de la médiatisation de l'affaire Tarnac, élément essentiel de l'idéologie anti-terroriste d'État. L'aura que la revue *Tiquun* a gagné dans cette affaire est celle d'une œuvre subversive, annonçant les réactions que la diffusion de ces idées provoque. « Contre toute apparence, il ne s'agit pas d'un livre, mais d'un virus éditorial. [...] Le virus éditorial expose le principe d'incomplétude, l'insuffisance fondamentale qui est à la base de l'objet publié », peut-on lire dans la Lettre à l'éditeur, signée par Junius Frey, qui ouvre *Théorie du Bloom*.

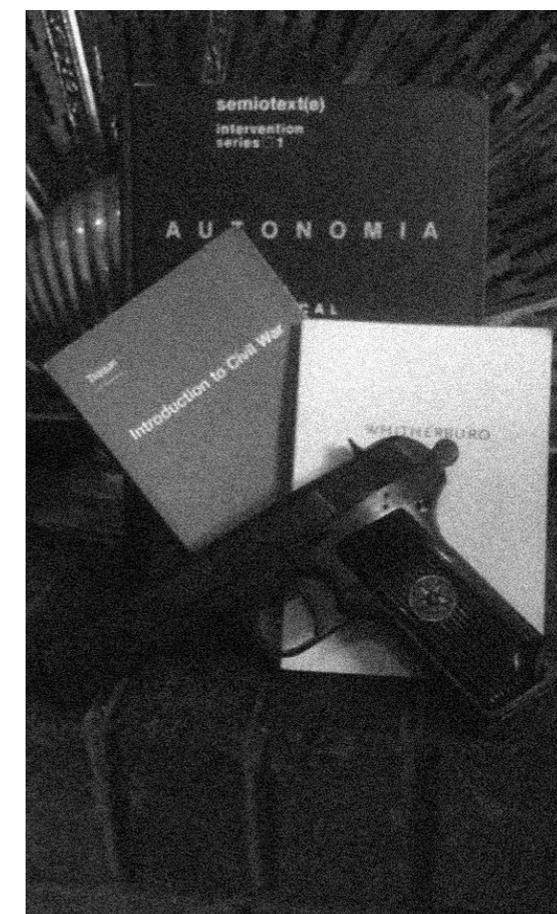
Avec la réédition, l'expérience de lecture se complexifie: elle part d'une consommation matérielle à une propagation immatérielle, d'un rapport direct à l'objet à un rapport élargi au social. Cette visibilité nouvelle transforme l'œuvre en emblème ; elle permet le rassemblement d'une communauté de lecteurs, dont le positionnement vis-à-vis

de l'œuvre « ne peut plus être neutre ».

À l'échelle individuelle, l'objet participe à une forme de mythologie personnelle qui permet de s'affilier à un mouvement, en assimilant l'œuvre comme *background* idéologique. Culture de l'image, du « coup », d'une attitude que l'on peut fantasmer. La diffusion de l'œuvre dans une communauté (milieu intellectuel, anarchiste, post situationniste, autonomiste...) prend forme dans des actes contestataires (« *Book blocs* », *Occupy...*). Cette idée de virus est active dans ces mouvements où les références littéraires sont des outils de communication. Épuisée, la revue serait en contradiction avec l'extension de l'insurrection. Le contenu doit être diffusé à nouveau, non seulement par la réimpression mais aussi la mise à disposition sur internet, où la revue est disponible en version PDF, de même que les livres, en libre accès sur le site des éditions de La Fabrique. Comme pour signifier ainsi la possibilité pour tout un chacun de s'approprier ouvertement ces ouvrages et de les reproduire. Pour chercher à s'accomplir, la pensée du collectif *Tiquun* aura dû accepter deux médiums de masse : le livre de poche, objet de consommation mobile, et le commentaire médiatique. Pour se disséminer, leur propos s'est appuyé sur ce qu'il dénonce. Déconstruire et révéler une aliénation pour mieux y prendre part, s'y abandonner, peut-être, pour flirter avec elle, sans doute. Rééditer reviendrait dans ce cas à lâcher prise, à s'inscrire dans un schéma de dépossession. *Tiquun* cherchait-il à se voir privé de sa démarche, à la voir transformée et filtrée par l'extension accélérée et la propagation incontrôlée ? Se déposséder peut-être pour laisser l'autre s'approprier, appréhender le discours comme il le souhaite. On retrouve en quelque sorte l'idée de micropolitique, proposée par Guattari, qui est selon lui stimulée par le désir, à entretenir, toujours en devenir. Faudrait-il alors penser que la démarche de réédition appelle justement à une démarche de reprise, de détournement, voire de retournement ?

Car cette démarche de fragmentation des textes engendre le risque de la récupération, d'une transformation qui peut être plus fatale que bénéfique. Elle fait de *Tiquun* un logo, un emblème, l'ambassadeur sur papier des formes immensément variées de la contestation contemporaine.

L'objet livre de poche à prix abordable se déplace, se multiplie, se malmène, se découpe, se copie et se photographie. Il s'échange de main en main. Il prend tous les risques. Son contenu comme son contenant sont en danger, danger potentiellement salvateur, car porteur de renouvellement. Emblème de leur époque et d'individus. *Sua Quique Persona*, emblème qui se refuse à l'être vraiment. Jouer le jeu pour subvertir de l'intérieur. Pervertir les rouages au risque de n'en devenir qu'un de plus.



La boucle est bouclée.