



HAL
open science

Poétique de l'écart : déconstruction des intervalles

Margaux Taleux

► **To cite this version:**

Margaux Taleux. Poétique de l'écart : déconstruction des intervalles. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01650327

HAL Id: dumas-01650327

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01650327v1>

Submitted on 28 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POÉTIQUE DE L'ÉCART
DÉCONSTRUCTION DES INTERVALLES

MARGAUX TALEUX

SOUS LA DIRECTION DE YANN TOMA



**POÉTIQUE DE L'ÉCART
DÉCONSTRUCTION DES INTERVALLES**

**LA REVUE ARTISTIQUE
UN ACTE CONTEMPORAIN**

REMERCIEMENTS

De ce mémoire résulte les recherches effectuées durant ces trois dernières années entre Paris, New-York et la Nouvelle Orléans.

J'adresse, dans un premier temps, mes remerciements à mon directeur de recherches, Monsieur Yann Toma, pour son éternel optimisme et sa confiance inébranlable. Dans un second temps, je remercie mes partenaires de travail au sein de Mad Gleam Press; Claire-Durand Gasselin, Brian Sheffield et Craig Kite, sans qui rien n'aurait été possible. Je remercie également l'ensemble des contributeurs et des acteurs, qui, de près ou de loin, ont pris part à l'aventure *POST(blank)*.

Enfin, je remercie Alex Campbell, pour son aide précieuse à la traduction via son implication dans cette aventure éditoriale.

SOMMAIRE

Remerciements	4
Avant-propos	9
Préambule : <i>Étendue, reliefs consciencieux</i>	10
<i>Étendue, manifeste</i>	15
Introduction	16
I - La revue artistique, poétique d'une pratique hybride	22
A/ Nature composite et aspect sériel, reproductibilité d'une revue	22
Historicité de la revue	22
Reproductibilité technique	26
Dimension ubiquitaire	28
Livre d'artiste et revue artistique	30
B/ Nouvelles pratiques hybrides	31
Reproduire et documenter	33
Archiver et assembler	35
Informar et témoigner	38
C/ Poïétique du processus	42
Poétique de l'inachèvement	42
Geste pragmatique et praxis	42
Fluxus, l'art comme terrain de jeu, réinscrit dans la vie	44
Espaces d'expression(s)	45
Expérience esthétique	46
II - La revue artistique, un espace alternatif en faveur du devenir	49
A/ La revue au croisement des disciplines	49
Communication et stratégies	49
Sélection	50
Direction artistique	51
Traductions	51

SOMMAIRE

Aspect financier et impression	51
Distribution	52
Administration	53
Promotion	53
Social medias et relations publiques	54
<i>Annexe I - POST(blank) : dossier de presse</i>	55
B/ Une communauté déspatialisée et internationale	64
Dimension intermédia et interdependances	65
De l'individuel au collectif	66
Espaces de diffusion alternatifs	67
Déconstruction des rapports hiérarchiques et horizontalité du réseau	69
Territoires de resistances et pensée nouvelle des frontières	71
C/ Le partage du sensible	73
Croissances rhizomes	73
Détail et diversité	75
Déconstruction de la différence	76
Rencontre et relation	78
Espace potentiel	79
<i>Annexe II - Devenir-Zéro</i>	80
III - La revue artistique, un acte contemporain	82
A - La revue en tant qu'espace hétérotopique	82
Aspect Sequentiel	83
Espace hétérotopique	84
Utopies	85
Temps 1 / Temps multiple	86
<i>Annexe III - POST(blank) : Évènementiel</i>	89
B/ Multitude et contemporain	92
Synchronisation / polychronies	93

SOMMAIRE

Ethnoscape et globalisation	94
Mondialité	95
Multitude	96
Indistinction et contemporain	97
Réflexions sur POST	98
C/ Une poétique de l'écart	99
Langue et transmission	99
Annexe IV - Extrait de <i>C@ptch@</i>, Alain Damasio	102
Fictions	103
Politique et éthique	104
Manifeste pour une poétique de l'écart	105
Conclusion	107
Table des matières	110
Table des illustrations	114
Index des noms propres	115
Bibliographie	116
Glossaire	118

« Aujourd’hui encore je n’attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d’errer à la rencontre de tout, dont je m’assure qu’elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. »

André Breton, *L’amour fou*, Paris, Gallimard, «Folio», 1976, p39.

AVANT PROPOS

La revue se définit par son aspect composite, pluriel et mutant, ce qui rend nécessairement son étude complexe et non exhaustive, à moins de vouloir constituer une anthologie de la revue artistique.

Les exemples qui seront employés sont volontairement éparses car l'immensité du sujet ne peut se couvrir uniquement dans les pages qui vont suivre. Qui plus est, cerner le sujet, le borner de manière close reviendrait à nier tout le propos qui va suivre, celui d'une ouverture illimitée, d'une potentialité de combinaisons infinies, de retranchements et de superpositions de potentialités toujours plus grands.

Ce mémoire tente, par un certain nombre d'appuis théoriques et artistiques, volontairement convoqués de manière horizontale et liquide, de définir les prémices d'une *poétique de l'écart*. Le souhait est, plutôt que de condenser une énergie en circuit fermé, d'en démontrer l'incroyable multiplicité ainsi que le pouvoir d'ouverture et de développer par ce biais une pensée rhizome entre la pratique pragmatique d'éditeur et les enjeux théoriques et éthiques de l'artiste s'adonnant à cet exercice.

Ce mémoire ne vise pas tant à établir un panorama des publications d'artistes actuelles mais plutôt à identifier et analyser les questionnements et les outils qui amènent à penser la publication comme un acte résolument contemporain, ainsi que de mettre en exergue les évolutions dont elle témoigne dans le monde de l'art et de l'édition.

La volonté est, plutôt que de clore un débat, dans le sens d'une simple réponse à une problématique donnée, de témoigner de ce que nous pressentons être une expérience partagée.

PRÉAMBULE :
ÉTENDUE, RELIEFS CONSCIENCIEUX

*



FIGURE 1a.



FIGURE 1b.



FIGURE 1c.

PRÉAMBULE(S) : ÉTENDUE, RELIEFS CONSCIENCIEUX

«*Étendue, Reliefs Consciencieux*» est un exercice sans fin. Il n'a aucune autre finalité que de s'exercer. Il s'est construit de manière sensible, subjective et spontanée autour d'une nécessité imposée à la conscience entre remplissage, tissage et obsession. Il s'accompagna par la suite de réflexions théoriques et philosophiques qui accompagnent et guident l'ensemble de ma pratique artistique depuis lors, ainsi que les actions et réflexions engagées dans le cadre du master 2 *Art et Création Internationale*.

Les interrogations relatives à l'*étendue* ont amené à penser les notions de répétition et de différence, à interroger le même et l'autre, l'identique et la fixité, la transposition et le changement. Répétition du signe inscrit, différence entre les signes, s'articulant autour d'un remplissage frénétique, invoquant l'aménagement d'un nouvel espace qui s'inscrit comme un territoire de retrait, questionnant une temporalité remise en question. Dans la fraction de seconde entre la répétition des signes inscrits apparaît un *espace-entre*, un moment de suspension, un écart, qui vient illustrer une variation. Chaque morceau d'*étendue*, bien que constitué du même signe répété un nombre incommensurable de fois est unique.

La répétition vient inscrire le dessin comme rythme, code et territoire. Le dessin est considéré comme un engagement physique et mental pour l'accès à un temps suspendu. Il s'agit de défier le temps, d'y



FIGURE 2.

créer des bugs qui viennent ainsi révéler un espace entre les espaces. La répétition s'inscrit comme une voie d'accès à un espace temps poétique suspendu. Les actions artistiques et pratiques annexes à l'étendue relèvent toutes de cette préoccupation autour d'un temps hétérotopique. Il s'agit d'élaborer, quelque soit le

médium et le projet artistique, une pensée cosmogonique de l'univers, s'attelant à une poétique de l'écart, qui démantèle les dualités et les dichotomies aujourd'hui systématiquement élaborées dans le contexte universitaire, pour un embrasement de la différence et une révélation du Divers.

Étendue matérialise le vide afin de le rendre existant.

*

Elle est un processus répétitif qui vise à la création d'espaces inconnus,
une prolifération du chiffre 1 - un nombre incommensurable de fois.

*

Étendue est une prolifération à totalité insaisissable.

*

Elle propose des aires de repos situées entre intérieur et extérieur ;
ce sont des *espaces-entre*.

*

Étendue ne fait état de temps.

*

Elle interroge une temporalité remise en question.

*

Étendue amène à considérer le même et l'autre, la répétition et la différence, et,
par la manière nécessaire de ces préoccupations, l'écart entre les valeurs, où, si l'on
veut, l'intervalle donnée dans l'*espace-entre*.

*

Le chiffre 1 s'inscrit comme le micro-organisme participe d'un tout, cosmogonie de
l'existence. Chaque détail donné à voir est une pause, un arrêt, une absence dans le temps.

*

Étendue, composite de trajectoires en mouvement, est une cartographie aérienne
mouvante.

Elle est un code binaire sensible fait de remplissages et de vides.

*

Le chiffre 1 témoigne d'une inscription primaire, cri de l'existence.

*

Fourmillement de particules, abondance d'atomes flottants,
Étendue rend un espace cosmique par lequel le vide est rempli pour se rendre existant.

*

Étendue, jamais, ne cesse de croître.

Mon projet de recherche dans le cadre du master 2 *Art et Création Internationale* s'articule autour de la création d'une revue interdisciplinaire, internationale et bilingue (anglais et français). La revue *POST(blank)* a pour vocation d'établir des dialogues entre œuvres artistiques et littéraires et de proposer ainsi, à chaque numéro, une réflexion engageant une polyphonie d'acteurs autour d'un thème¹, rassemblant une quantité impressionnante d'artistes et d'écrivains venant d'horizons géographiques et culturels très différents. Le premier numéro, *POST(paper)*, est sorti en Septembre 2016 et la première année d'existence de la revue s'articule entre ce numéro prenant valeur d'introductive et deux autres volumes ; *POST(mortem)* et *POST(porn)*, respectivement parus en Février et Août 2017. Au total, 200 artistes internationaux ont été publiés et les événements promotionnels furent nombreux.

Au delà d'un travail d'édition, d'une pratique curatoriale et d'une proposition artistique, *POST(blank)* est une véritable aventure humaine convoquant une multitude de disciplines et de savoir-faire, dans un dépassement des frontières entre art et artisanat. L'exercice de sa réalisation sur le plan pratique rejoint un certain nombre de questionnements qui jalonnent ma pratique artistique². L'intérêt se porte en effet sur les notions de trajectoire et de devenir(s), ainsi que sur l'importance donnée à la création d'*espaces-entre*. Ces espaces sont des brèches dans un ordre linéaire, des suspensions et des ruptures qui permettent justement à la potentialité d'un devenir de surgir. Ce sont des écarts et des assonances, qui vont à l'envers du temps.

1 . Le thème varie à chaque publication, tout en conservant le préfixe POST.

2. Ces problématiques sont abordées à travers le dessin, l'objet livre, l'installation, la sculpture, la photographie, la vidéo et l'écriture.

L'intervalle est la distance qui sépare. Elle se trouve entre deux limites, deux bornes nommées. Elle relève d'un écart, qui lui résulte d'une action. En statistique, cet écart est la variation d'une donnée par rapport à un comportement idéal de référence. Il participe donc de l'erreur. Il est un dérèglement, un égarement ; relatif à une norme, à un comportement standard.

Des écarts, il y en a partout et tout le temps, entre les notes de musique, comme entre les pages de chaque livre qu'on lit ou entre les mots des phrases que l'on prononce, entre chaque distance qui nous sépare du reste et des autres. L'écart peut relever de l'imprévu, en tant que déviation inattendue, variation due à une intervention extérieure venant perturber une trajectoire. Il peut relever d'un certain éloignement, sujet à un retrait du monde. Il peut être le bond de côté du toréador pendant la tauromachie ou une façon figurée de parler d'un mouvement de cartes à jouer. Il peut donc être actif, s'écarter d'une querelle par exemple, ou passif. Dans les deux cas il est le résultat d'une action. Il est présent dans toutes les strates des sociétés humaines et de la nature, distance sociale, hiérarchique, culturelle, monde végétal, mammifères, il s'illustre dans la confrontation d'univers différents, opposés ou contradictoires, que l'on vient distinguer dans la comparaison.

Aujourd'hui, il semble difficile de s'écarter (de la vie publique, des réseaux sociaux), sans quoi on manquerait quelque chose. Être à l'écart peut sous-tendre la présomption d'un secret, d'une malhonnêteté. Il peut revêtir cette image de la sanction d'un enfant que l'on écarte du reste de la classe ou d'un politicien écarté de la vie politique. On parle alors d'écarts de conduite. La confrontation de l'écart à la norme peut être douloureux car il atteste d'une différence, engendrant des paramètres inconnus. On tente alors communément, collectivement, d'annuler l'écart, d'annihiler la différence, dans la méconnaissance de ses potentialités. Ainsi l'adage de la République Française : Liberté, Égalité, Fraternité, hérité des Lumières, dans la vertu d'un humanisme renaissant, et qui prend aujourd'hui connotation négative dans l'illustration de la différence³. Un exemple actuel peut s'incarner dans la tentative du président français Emmanuel Macron, quand il affirme dépasser les clivages de la gauche et de la droite, d'outrepasser l'état de différence en postulant de son artificialité. Au lendemain des élections présidentielles américaine et française, en regard de la montée croissante des nationalismes et des extrémismes, l'enfermement et le repli sur soi sont relatifs

3. J'entend par là que la notion d'égalité et de fraternité est mise à mal dans la négation des différences qui distinguent les habitants d'un même espace, d'une nation.

des mutations sociétales qui poussent sans cesse à l'identique et à la tendance. Divergeant est moqué. D'un côté, cette obsession accrue à l'individuation, qui pousse à se distinguer, de l'autre, cet éternel besoin de reconnaissance et d'identification par ses pairs et sa communauté. La différence s'illustre alors dans le rejet, la répulsion, l'éradication et la peur.

Pierre Macherey, dans *Le sujet des normes*, définit l'idéologie comme suit : «*étude des modes de formation et de circulation des «idées» prises en général, dans l'absence de tout soupçon concernant le degré de réalité ou d'irréalité attaché à ces idées*»⁴. Cette définition scientifique, émergente à la fin du 18^{ème} siècle, se dote par la suite d'une dimension politique, c'est-à-dire que l'idéologie constitue un tableau d'ensemble du fonctionnement de la pensée et pose les conditions de l'harmonisation de ce fonctionnement dans les esprits. Cette définition est à la base de la solidarité républicaine incarnée dans l'unité de la nation. Le problème est qu'aujourd'hui, l'aspect politique de cette définition tend à prévaloir sur la définition scientifique et remet ainsi en cause sa valeur théorique, de la rationalité scientifique à la subjectivation de l'opinion. Ainsi par l'écart, et dans l'idée d'une référence à un comportement idéal en mathématiques, on fait état de différence, par la note et dans le classement. Critères de valorisation qui voient la méritocratie devenir norme sociale dans toutes les sphères de la vie. On compte ses semblables comme on tend à l'universel, pourtant, ainsi que nous le dit Edouard Glissant, «*Nous pressentons qu'une valeur particulière n'a nul souci de s'étendre en valeur (que vous appelez : «s'universaliser»), elle se rehausse au contraire d'entrer en Relation.*»⁵

Être en phase avec son temps et son environnement, se sentir partie intégrante de la vie civile et civique, en inclusion totale, nécessite une réduction des écarts et des différences. L'espace-temps de l'expérience et de l'exploration de nos lieux sensibles se retrouve remplacé par des non-lieux générés par une fascination pour la vitesse et le progrès - ainsi cette volonté d'hypercroissance à toute épreuve et d'hypermédiatisation homogénéisante, qui tendent à dresser un nouvel ensemble de normes universelles. Ces normes résultantes d'une globalisation du monde inévitable, sous couvert d'universaliser les masses et les valeurs, renient par une volonté d'indifférenciation, les principes fondamentaux du vivre ensemble, et le message d'humanité inculqué dans le respect et la célébration du Divers.

4. Pierre Macherey, *Le sujet des normes*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014, p213.

5. Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, coll. «Blanche», 1990, p38.

L'immédiateté de l'actuel et d'un présent sans cesse renouvelé de diverses mises en scène, fait valeur contemporaine, quand bien même à cet endroit, Giorgio AGAMBEN postulait que «*le vrai contemporain*» est «*inactuel; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps.*»⁶

Postulant ici que cette saisie potentielle de l'anachronisme et de l'écart est une faculté communément attribuée aux artistes, il semble de leur devoir d'ouvrir le champs des possibles, de venir observer et réfléchir notre temps et d'amener les outils nécessaires à une ouverture de schémas de compréhension et de diverses représentations du monde. Ces messagers harmonisent dans la différence. Ce n'est pas la même chose qu'une uniformisation. On accorde mets et vins car l'intervalle qui résulte de cet écart détient la somme finie de toutes les possibilités du monde. Chez les animaux au pelage similaire, l'identique n'existe pas. Quand bien même le lionceau sera l'exactitude ressemblance des frères et sœurs de sa portée, les empreintes de l'un se distingueront de celles de l'autre, également, ces deux semblables n'emprunteront pas les mêmes directions. Il en va de même pour les humains.

Quelles stratégies sont à élaborer pour la mise en place de territoires de résistance et de célébration du Divers?

Comment générer des œuvres d'art qui ne seraient plus *in fine* mais passerelles de devenir ?

Quel est le rôle, l'engagement éthique et politique et la fonction sociale de l'artiste au sein du contemporain ?

Comment envisager une dimension pragmatique et performative de l'art, en considérant sa possibilité d'action sur le monde ainsi que ses capacités à déplacer les marges de la connaissance ?

Comment l'artiste peut-il favoriser de nouvelles modalités d'inscription au monde à travers une *poétique de l'écart*?

6. Giorgio Agamben, *Qu'est ce que le contemporain?*, Paris, 2008, Payot & Rivages, coll «*petite bibliothèque*», p12. Citation complète ; «*le vrai contemporain est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps.*», p10

Il s'agit, à travers l'exemple de la revue artistique, de questionner le rôle de l'artiste au sein du contemporain, entre poïétique du processus et énergie performative de l'art. L'aventure *POST(blank)* permet d'étendre les champs d'action puisqu'elle est à la fois une expérience curatoriale et un développement autour des pratiques éditoriales. Par sa dimension internationale, elle amène à penser sur le plan théorique la notion du Divers au prisme de la Mondialité, et élabore les fondements théoriques et les prémices artistiques de ce que ce mémoire tente de définir ; *poétique de l'écart*.

Ainsi, nous tenterons de définir les bases de cette dernière, et, si, comme Agamben le postulait, le contemporain est un écart à l'actuel, comment alors la revue artistique s'exerce-t-elle comme un acte contemporain ?

Nous verrons dans un premier temps que la revue artistique est une pratique hybride et poétique à travers l'étude de l'historicité de cette dernière au prisme des différents champs d'action qui la composent. Dans un second temps, nous viendrons la revue en tant qu'espace alternatif, et ce, en regard des individus et des disciplines qui s'imbriquent en elle. Cet espace, pouvant être considéré comme hétérotopique, favorise la rencontre. De cette rencontre, nous viendrons finalement étudier la revue artistique en tant qu'acte contemporain au sein de la multitude. Nous envisagerons l'art comme un espace de réflexion et de collaboration des communautés où les capacités et l'autorité sont, sinon anoblies, redistribuées. Il s'agit ainsi de reconnaître la vulnérabilité et le principe de différence comme ressource sociale. Car l'art est la possibilité de l'intime. Il doit s'inscrire comme vecteur de voix polyphoniques.



FIGURE 3.

« Il manque à ce monde un principe d'expansion »

Camille de Toledo

I/ La revue artistique, un défi de l'art au temps

La revue artistique séduit en tant qu'objet humble, elle peut se trouver sur les tables de lecture, dans les foyers, les bibliothèques, les lieux institutionnalisés ou non, chez les artistes eux-mêmes. Lire une revue nécessite une intervention active. Il ne s'agit pas simplement de regarder l'objet, il est manipulable, l'œil agit comme véhicule entre les pages, le doigt feuillette. C'est un objet qu'on ouvre et qu'on ferme, qui prend vie entre les mains, s'annote, se dégrade, se salit, se conserve, vit avec le temps. Aujourd'hui démocratisée, la revue artistique incarne à travers son caractère multiple et éclectique un support de parole en faveur de la liberté d'expression¹ qui déjoue les instances institutionnelles du marché de l'art. En tant que pratique mutante et polymorphe, elle instaure un espace alternatif qui s'exempte du cadre de l'objet inanimé, dans une diversification si dense des pratiques qu'il est nécessaire d'actualiser les problématiques, les enjeux et les finalités de l'édition, telle qu'elle pratiquée par les artistes. Nous aborderons, à travers l'historicité de la revue artistique, les questionnements nouveaux qu'elle soulève face à l'avènement de la reproductibilité technique et la post-industrialisation numérique qui marque la dématérialisation de l'espace physique de l'œuvre d'art. Se détachant de l'industrie du livre et des médias, ainsi que du marché de l'art, la revue artistique incarne un espace alternatif démultipliable à l'infini. Relevant de nouvelles pratiques hybrides, elle n'a de cesse que de reproduire et de documenter, d'archiver et d'assembler, d'informer et de témoigner. Caractéristique d'un geste pragmatique par son inachèvement, elle relève d'une poïétique du processus, en positionnant l'art comme un jeu permanent, réinscrit dans la vie.

A/ Nature composite et aspect sériel, reproductibilité d'une revue.

Historicité de la revue

Les premières revues artistiques² apparaissent au début du XX^e siècle et la pratique prend son essor dans les années 30, autour de nombreuses publications initiées

1. Les attentats du 7 Novembre 2015 visant *Charlie Hebdo*, rappellent tristement que la revue peut être un espace de conflits et de distendus entre diverses cultures et différents agents du monde.

2. Notons que l'utilisation de supports imprimés (brochures, dépliants, programmes etc.) par le secteur culturel a toujours existé, citons par exemple la revue *Le Chat Noir*, (hebdomadaire composé de 688 n^{os} publiés entre 1882 et 1897) relative au cabaret célèbre fondé en 1881, dirigée par Rodolphe Salis, Émile Goudeau et Alphonse Allais, qui diffuse programmes et actualités relatives aux artistes qu'elle promouvait. Cette revue revendique un caractère éclectique en publiant poèmes, chansons, contes, anecdotes, extraits de romans et comptes-rendu d'expositions, pièces de théâtre ou encore dessins humoristiques.

par des poètes et des artistes tels que Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara ou André Breton³. Elles relayent les effusions des avant-gardes artistiques européennes et émergent fort de principes révolutionnaires, en tant que critique d'une presse jugée parfois uniformisante et élitiste. Elles viennent contrecarrer la presse standardisée et ouvrir de nouveaux espaces d'expérimentation et de représentation de l'art par les artistes, les écrivains et les critiques⁴, principaux initiateurs des revues artistiques. La Revue *DADA*, par exemple, bouscule les codes et les acquis de la mise en page, pour entre-lacer dans une culture graphique détonante la poésie et les arts plastiques. De nombreuses publications surréalistes voient le jour dans l'entre-deux guerre et témoignent de ce que Robert Desnos qualifiait d'*imaginaire moderne*. Elles ouvrent une place prépondérante à l'image tout en élargissant la réflexion et le regard sur la culture populaire. La revue se fait arme de résistance contre l'oppression et inaugure parfois de nouveaux mouvements artistiques⁵. Les revues constructivistes prodiguent en Europe de l'Est un renouvellement de l'avant-garde culturelle, tout en s'inscrivant pleinement dans la sphère artistique européenne, tandis que certaines revues futuristes italiennes viennent appuyer les idées fascistes du régime dictatorial de Mussolini.

En France, deux revues se distinguent et connaissent une longévité fructueuse jusqu'aux années 60 ; la revue *Cahiers d'Art*, fondée en 1926 par Christian Zervos et la revue *Verve*⁶ créée par le critique d'art d'origine grecque Tériade en 1937. Cette dernière utilise un panel riche et florissant de techniques d'impression en couleur ainsi que la lithographie pour la publication d'œuvres originales par des artistes tels que Masson, Kandinsky ou encore Miro. Publiée en français et en anglais, elle s'exporte à l'étranger et connaît une diffusion internationale. L'édito du premier numéro stipule de manière tranchée une volonté «*de présenter l'art intimement mêlé à la vie de chaque époque et de fournir le témoignage de la participation des artistes aux événements essentiels de leur temps*». En annexes des publications, certaines revues ouvrent des galeries à côté de leurs rédactions qui viennent en complétude du support de diffu-

3. Créateurs respectivement de *Soirées de Paris* (1912); la Revue *DADA* (1917-1921) et *Littératures* fondée en collaboration avec Louis Aragon et Pierre Soupault (1919-1924)

4. Nous pouvons citer par exemple la revue belge *Distance*, fruit d'une collaboration entre l'écrivain Camille Goemans et René Magritte en 1928, ou encore la revue *Documents* fondée par George Bataille en 1929 qui propose des rapprochements inattendus entre différentes disciplines telles que l'ethnologie ou les arts extra-occidentaux.

5. Le mouvement Cobra prend appui sur la revue éponyme créée à Paris en 1948 par les poètes Christian Dotremont et Joseph Noiret ainsi que par les peintres Karel Appel, Constant, Corneille et Asger Jorn jusqu'à la dissolution du groupe en 1951.

6. *Verve*, revue artistique et littéraire paraissant quatre fois par an, 38 n^{os} en 26 fascicules, 1937-1960. Émile Tériade, Paris, 36 x 27cm, héliogravure, typographie ou lithographie.

sion initial⁷. Les années soixante voient effectivement un accroissement exponentiel et fécond de la pratique de la revue artistique, et, en parallèle des avancées des techniques de reproduction, les supports se voient également multipliés et diversifiés. La revue s'incarne dans l'intimité de l'artiste, ce dernier y publie des écrits théoriques qui sont partie prenante de la démarche artistique. Donald Judd, grand représentant du minimalisme, fait ici figure de pionnier en publiant des écrits relatifs à sa pratique. Les revues artistiques connaissent à cette époque un succès considérable aux Etats-Unis à San Fransisco avec la création de revues telles que *VILE*⁸, par Bill Gaglione et Anna Banana, ou encore *The West Bay Dadaist*⁹, par Arthur Cravan. Caractéristiques de la côte ouest américaine, purement dans la veine DADA, elles incarnent la revendication d'un héritage à dimension labélisante dans un contexte d'après-guerre et se distinguent donc de l'expérimentation graphique pure propre à la revue mère.

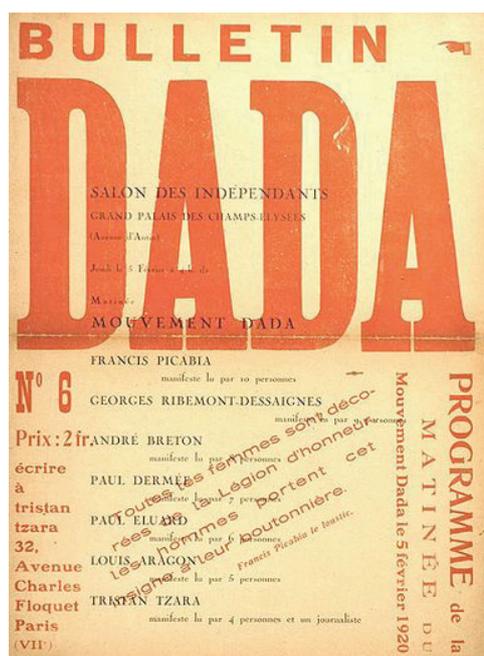


FIGURE 4.

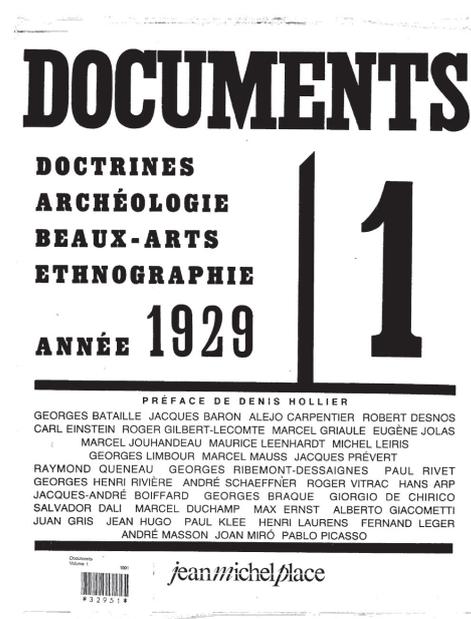


FIGURE 5.

Reproductibilité technique

7. La revue allemande *Der Sturm, Wochenschrift für Kultur und die Künste* (la Tempête, hebdomadaire pour la culture et les arts), fondée en 1910 par Herwarth Walden (1978-1941) et éditée à 30 000 exemplaires ouvre par exemple des locaux à côté de sa rédaction afin d'organiser les premières expositions du Blaue Reiter et surtout le premier salon d'automne allemand *Erster Deutscher Herbstsalon*, rassemblant 366 œuvres de 75 artistes et de 12 pays différents.

8. *Vile*, 8 n^{os} publiés entre 1974 et 1983. Format variable, majoritairement offset, tirée entre 200 et 1000 ex.

9. *The West Bay Dadaist*, 6 n^{os} publiés entre mai 1973 et juin 1974.



FIGURE 6.



FIGURE 7.

Les nouveaux médias et techniques de reproduction qui émergent dans la société industrielle posent les conditions d'un nouveau contexte de création artistique dans lequel la revue s'inscrit pleinement. Les conditions de production et de réception de l'œuvre d'art se voient bouleversées par la révolution industrielle et la démocratisation de la revue artistique dans les années 60 témoigne de cet avènement de la reproductibilité. L'œuvre d'art perd son caractère unique conféré par l'institution muséale pour s'ouvrir à une culture de masse¹⁰. Il semble important de tenir compte des problématiques liées à la reproductibilité technique et des enjeux qu'elle soulève via l'apparition somme toute récente des nouvelles technologies, ainsi que d'étendre le champ de réflexion au delà de la critique pure et simple postulée par Adorno face à ce qu'il nomme «industrie culturelle»¹¹, (élaborant ainsi une pensée critique du développement des médias, qui tendent à la manipulation des masses). Walter Benjamin postulait en effet, à travers le prisme de la reproductibilité, une marchandisation de l'art¹² (l'œuvre s'appauvrissant de son aura dans la démultiplication). Il semble que les revues artistiques déjouent incontestablement les préoccupations relatives à l'appauvrissement de l'image, en la rehaussant de nouvelles problématiques en lien direct avec son aspect reproductible. Comme le postule Benjamin, «l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible.»¹³. La revue artistique est donc avant tout déterminée par son aspect sériel. La reproductibilité est l'élément qui la caractérise et assure sa pérennité. Bien qu'il semble nécessaire d'être attentif au potentiel de la rationalisation technique visant à annihiler l'autonomie de l'œuvre d'art, il est toutefois utile de souligner la reconnaissance par Adorno dans l'esthétique des avant-gardes artistiques d'une revendication d'insoumission aux

10. Nous sommes face à une sortie du système académique des Beaux-Arts relatif à un affranchissement face à la tradition et aux canons artistiques institués.

11. Le terme «industrie culturelle» est mis en exergue par Theodore Adorno et Max Horkheimer dans *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1983. Il est préféré par ces auteurs à la notion de «culture de masse». Selon eux, «La technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, en sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social.» (p130).

12. Walter Benjamin, *l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, *Petite Collection*, seconde édition, 2011. La thèse de Benjamin dans cet ouvrage repose sur l'appauvrissement de l'image face à la reproductibilité technique et la perte de l'aura par l'œuvre d'art moderne relative à la naissance d'une industrie culturelle dans la société industrielle du XXème siècle.

13. *Ibid.*, p24.

codes de la standardisation et le l'uniformisation¹⁴. Benjamin, prolongeant la réflexion de Adorno au delà de la critique pure et simple, reconnaît lui le formidable potentiel de la reproductibilité technique : « *l'art sans aura se base sur une « réception collective simultanée » qui modifie l'attitude des masses » dans un sens « progressiste »*¹⁵. Ainsi, l'art issu de la reproductibilité technique porte l'aspect d'un potentiel de transformation des masses par une réception de la culture à grande échelle. Plutôt que d'appauvrir l'image, on pressent plutôt que cette dernière vient potentiellement s'enrichir à travers les différents regards qui la composent, la reçoivent et la transmettent. Selon Philippe Clerc¹⁶, « *les images, latentes depuis plusieurs années, n'ont ainsi plus qu'à être révélées par le photocopieur, plus précisément, c'est par leur reproduction qu'elles adviennent.* ». Ainsi, c'est grâce à la reproduction technique que l'image acquiert sa puissance et c'est via sa démultiplication qu'elle se légitime et peut être saisie par le plus grand nombre. L'industrialisation technique permet d'utiliser les nouveaux médiums artistiques de reproduction comme des outils de découverte et d'approfondissement des connaissances, liées aux perceptions nouvelles de la réalité au prisme de ces innovations.

Certains artistes, outrepassant la dimension spectaculaire et potentiellement annihilante de la prolifération nouvelle de l'image, portent dans leurs expérimentations autour du livre et de la revue artistique une réflexion théorique sur l'utilisation de procédés de reproductions mécaniques. L'artiste et imprimeur suisse Dieter Roth explore par exemple les qualités physiques de l'objet à travers les techniques des médias de masse tandis que Ed Ruscha y explore une dimension narrative nouvelle par l'utilisation de l'image séquencée, nous pouvons simplement citer son très célèbre ouvrage *Twenty six gasoline stations*¹⁷. Cet ouvrage développe ainsi une réflexion sur l'émulation cinématographique et explore un rapport à une temporalité nouvelle. Ces artistes enquêtent et documentent des mutations éditoriales en regard de l'avènement

14. Bien que la pensée critique de Adorno, prolongée par celle de Benjamin à l'encontre de la reproductibilité technique trouve actuellement une pertinence presque prémonitoire en regard de l'accroissement proliférique de l'image rendue possible par l'avènement du numérique, et ce, plus de cinquante ans après l'émergence de ces thèses, il est toutefois essentiel de considérer le contexte d'émergence de cette pensée d'une culture de masse dans le cadre des totalitarismes européens, qui voient à travers la montée des fascismes en Europe une appréhension rationnelle et justifiée au sujet de l'uniformisation des masses et de la revendication d'une culture unitaire par les régimes fascistes.

15. Traverso Enzo, « *Adorno et les antinomies de l'industrie culturelle* », *Communications*, 2012/2 (n° 91), p. 51-63, citant Walter Benjamin, « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* » (1935), in *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, 2000, p. 301.

16. Marie Boivent, *La revue d'artiste - enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, Saint Senoux, Éditions Incertain Sens, collection grise, 2015, p.140. Marie Boivent rapporte ici les propos de Philippe Clerc, dirigeant de la mythique revue *OX*, avec plus de 300 numéros imprimés à 50 exemplaires depuis 1991.

17. Ed Ruscha, *Twenty six gasoline stations*, National Excelsior Press, 1963.

de la reproductibilité technique et de la démultiplication des médiums et des médias, dans un aspect réflexif autour de l'outil de production.

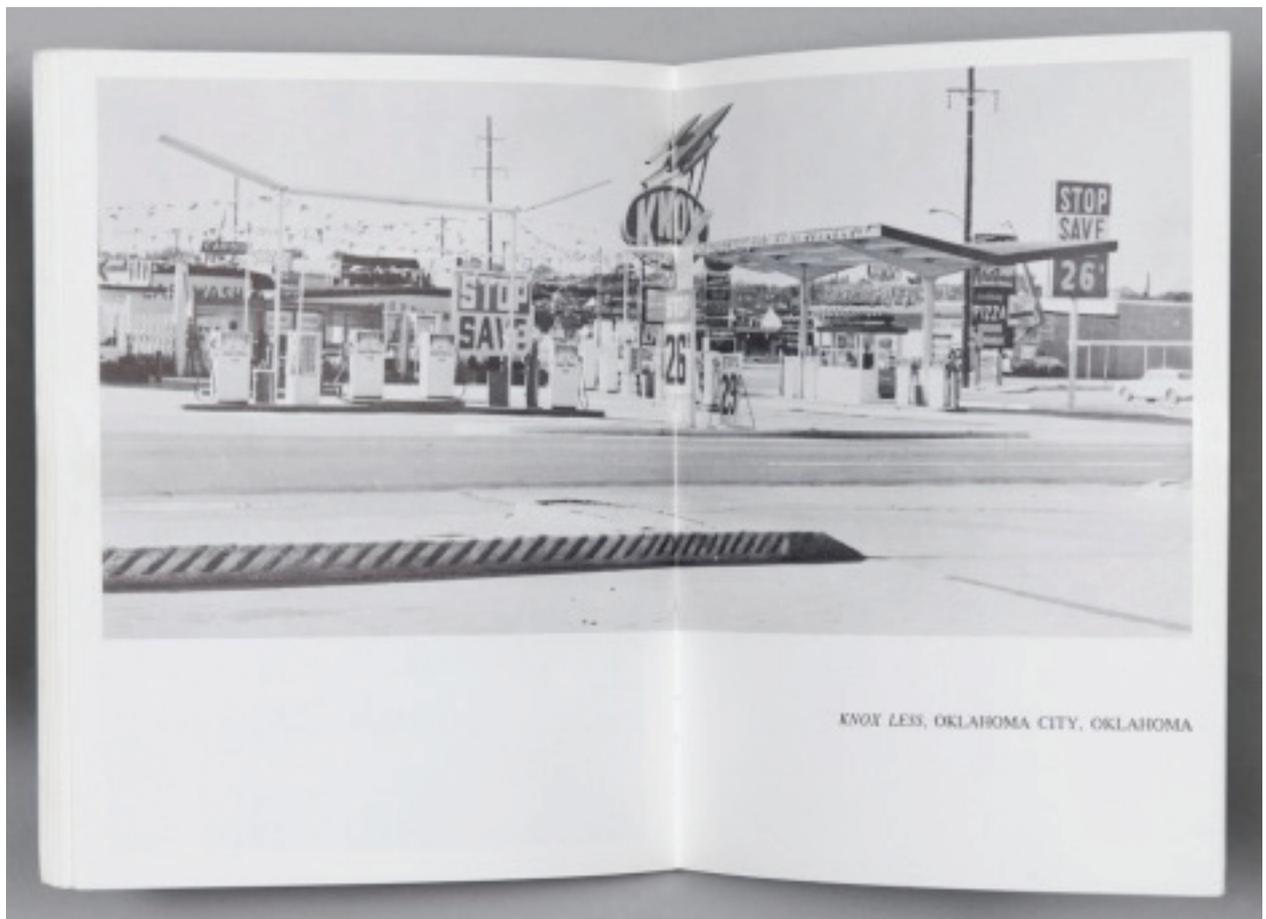


FIGURE 8.

Dimension ubiquitaire

Chaque forme, dans la pratique du livre d'artiste et de la revue artistique, s'adapte à un propos différent et s'enquiert d'objectifs divers, avec un rapport à la temporalité toujours remis en question. Dans le cadre de notre inscription dans une ère hypermédiatique, nous pouvons postuler que la revue artistique permet une concordance de différentes temporalités.

Fort des avancées technologiques du XXIème siècle, la présence d'internet entraîne une déhiérarchisation ainsi qu'une co-présence de diverses sources d'informations. L'utilisation de l'hyperlien permet de relier de manière infinie textes, images, vidéos, informations éparses. Nous sommes face à une profusion des revues en ligne ainsi

qu'à un engouement pour les plateformes alternatives de diffusion. Guy Debord, dans le prolongement des thèses de Benjamin et Adorno, avertit sur la propension de la culture de masse à se conformer à une «*société du spectacle*»¹⁸, qui positionne l'individu comme passif; absorbant ce qui lui est soumis sans participation investie ou désir d'actif d'aller à la rencontre du savoir et de la culture. Face à l'explosion de la médiatisation de l'individu, l'ubiquité numérique amène à penser la notion d'archive et de mémoire. Alors que l'on documente une nouvelle forme d'archive constituée de micro-contenus historiographiques, rendu possible par l'instantanéité des réseaux, l'anecdotique (pouvant être formulé par tous) remplace l'événement Historique (admis par tous). «*Nous entrons maintenant (...) dans un infini détail, et d'abord nous en concevons de partout la multiplicité, qui est inétendue, et qui pour nous est indémêlable, et sans prédiction.*»¹⁹ Dans cette refonte de l'Histoire et en regard de l'hyperconnexion qui caractérise aujourd'hui une insatiété de l'instantané, celle de vouloir toujours tout dire et tout signifier, la revue d'artiste peut s'inscrire comme un espace de résistance de la pensée et de libre formulation du discours.

Dans un contexte ubiquitaire d'hyperlien constant, l'avènement des revues artistiques en ligne et des lignes éditoriales déspatialisées peuvent se dresser comme préservation du discours, relevant d'un investissement actif dans les sphères de l'instantané, qui par une crise de l'attention croissante désensibilisent à la pertinence pour faire place au sensationnel et à l'innovation. «*Avec l'entrée dans l'ère médiatique (XIXe siècle) et hypermédiatique (deuxième moitié du XXe) se produit un rapport inédit à l'histoire des formes et des expériences : la documentation non d'une perpétuation mais de plusieurs naissances.*»²⁰ Ainsi, les réseaux sociaux témoignent de cette documentation perpétuelle et instantanée où chacun s'exprime chaque jour pour témoigner de l'existence, rapporter les faits constitutifs de la vie des acteurs. La revue artistique peut à mon sens, sinon contrer ce processus, en proposer une alternative. Dans *POST(blank)*, un nombre important d'acteurs s'exprime et prend la parole à chaque parution, les histoires se superposent et se mélangent dans un cacophonie organisée, mais, à la différence des réseaux sociaux, chacun médite au préalable son intervention, évalue sa pertinence par rapport à un cadre donné, agit en conscience que sa voix trouvera son ancrage au sein d'une multitude d'autres témoignages, et s'exprime, non seulement dans le seul but de s'exprimer, mais en conscience de son

18. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996.

19. Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, op.cit., p27.

20. Lionel Ruffel, *Brouhaha, Les mondes du contemporain*, Paris, Éditions Verdier, 2016, p76-77.

inclusion dans un tout dont chaque partie vient enrichir le propos de l'autre. Il s'agit donc d'un dialogue plutôt que d'une parole à sens unique.

Livre d'artiste et revue artistique

La revue est un objet tant éphémère que volatile, sporadique, multiple et composite, au carrefour des disciplines. Elle se distingue du cadre purement littéraire et élitiste du livre d'artiste tel qu'on peut le trouver dans les grandes maisons d'édition et œuvre en faveur d'un circuit ouvert. Les monographies et les éditions de luxe s'ancrent dans un rapport duel entre l'artiste et sa création, tandis que la revue artistique se détache d'un sentiment d'appartenance à la tradition qui convoque régulièrement des médiums nobles tels que la gravure ou la lithographie, dans des éditions en tirage souvent limitées, employant des techniques rares et des matériaux précieux avec pour résultante des prix souvent exorbitants qui marquent une difficulté d'accès, se rendant disponibles seulement pour un cercle de privilégiés. Paul Bianchini, en 1974, définit le livre comme une «œuvre créée sous la seule responsabilité de l'artiste. Il est produit par les techniques les plus adaptées à une publication de qualité en quantité.»²¹ Cet écart face la tradition convoqué dans la revue artistique repose sur un imaginaire du littéraire en tant que action et pratique. On passe d'un objet inanimé (le livre) au vivant (la revue). Bien souvent, le contexte de l'industrie du livre pousse les artistes à s'éditer eux-même et ainsi s'affranchir du cadre du marché de l'art. Dans son essai *Brouhaha, Les mondes du contemporain*, Lionel Ruffel consacre un chapitre sur la publication en la plaçant au centre de des préoccupations artistiques actuelles ; «la publication est un des concepts clés du contemporain, comme la Littérature a pu être un des concepts clés de la modernité.»²² A l'instar de la Littérature livresque, la revue en tant que une mutante polyforme, convoque des littératures. Elle ne se restreint pas à la contrainte de l'imprimé dans les formes classiques que nous lui connaissons, mais s'affranchit du cadre clos de l'objet livre. Le célèbre numéro de la revue *Aspen*²³ paru en automne/hiver 1967 contenait par exemple dans son coffret des petits livres mais aussi des œuvres originales de Sol LeWitt, Bochner, Morris et Graham. Chaque coffret est donc un objet unique, bien que reproduit et diffusé à grande échelle, la revue

21. Marie Boivent, citant Anne Mœglin-Delcroix, «1962 et après, une autre idée de l'art», in cat. *Guardare, Ra, Contare, Conservare*, op. cit., p42.

22. Lionel Ruffel, op. cit., p92.

23. *Aspen*, The magazine in the Box, 10 n^{os} publiés entre 1965 et 1971. Phyllis Johnson (Roaring Fork Press), New York. Format variable, boîte ou pochette, entre 15000 et 20000 ex. Elle se présente sous la forme d'une boîte ou d'une enveloppe, et chande de directeur à chaque parution.

artistique s'affranchit ainsi des contraintes de la reproduction technique pour établir une proximité directe avec le lecteur avec lequel elle interagit. Elle s'affranchit de la finitude du livre en faveur d'une désacralisation de l'objet d'art unique et de la définition même de l'art. Elle permet de « *renoncer à l'exclusivité aveuglante des objets et être attentif aux processus, aux matérialités, aux formes de vie.*»²⁴

L'aspect curatorial d'un projet pris en charge par les artistes eux-même révèle une crise dans les enjeux de pouvoir au sein de la sphère de l'art contemporain. Cette réappropriation par les artistes vient rétablir une tentative plus juste de diffuser son travail dans un contexte de fabrique de marques et de formatage. La revue artistique est en effet dans une logique d'opposition à l'art comme marchandise et se présente comme un objet abordable, inscrit dans l'actualité. Elle peut donc permettre de s'extraire des courants de mode qui régissent la sphère artistique pour mettre en place des projets plus alternatifs et moins régis par les doctrines et les obligations du marché.²⁵ Cette diversification des projets et des processus d'élaboration des revues artistiques marquent la fin d'une époque canonique, et s'incarne dans un démantèlement du singulier. «*Reconnaître et décrire la multiplicité des canons ainsi que les processus de canonisation est ainsi le préalable à toute activité critique sur le contemporain - mais aussi à toute activité critique contemporaine.*»²⁶ Bien que le livre d'artiste soit encore une pratique très courante de nos jours, il est vrai que l'avènement de la revue artistique et l'explosion de la multiplicité de ses formes relèvent tout à fait d'une activité contemporaine : elle permet l'expression d'une pluralité de voix contraires qui viennent s'enrichir de leurs divergences plutôt que de porter une parole et une pensée uniques.

B/ Nouvelles pratiques hybrides

La revue artistique relève de nouvelles pratiques hybrides, dans son indissociable aspect multiple et polymorphe. Elle englobe une multitude d'autres pratiques artistiques, telles que celle de l'éphémère, du mail art, du copy art ou du graphzine. La terminologie qui gravite autour du dénominateur «*revue artistique*» est florissante, tant et si bien qu'il est parfois difficile d'en dresser fermement une définition. Les artistes éditeurs y font figure de mutants des arts par la fonction polyvalente qu'ils incarnent

24. Lionel Ruffel, *op. cit.*, p190.

25. Il est ici important de noter une différence d'objectif également entre le magazine et la revue d'artiste, qui, bien que pouvant parfois être confondus, se distinguent pourtant étant donnée la volonté externe de distribution et de diffusion à grande échelle. La revue d'artiste est, elle, régie par des mécanismes internes.

26. Lionel Ruffel, *op. cit.*, p203.

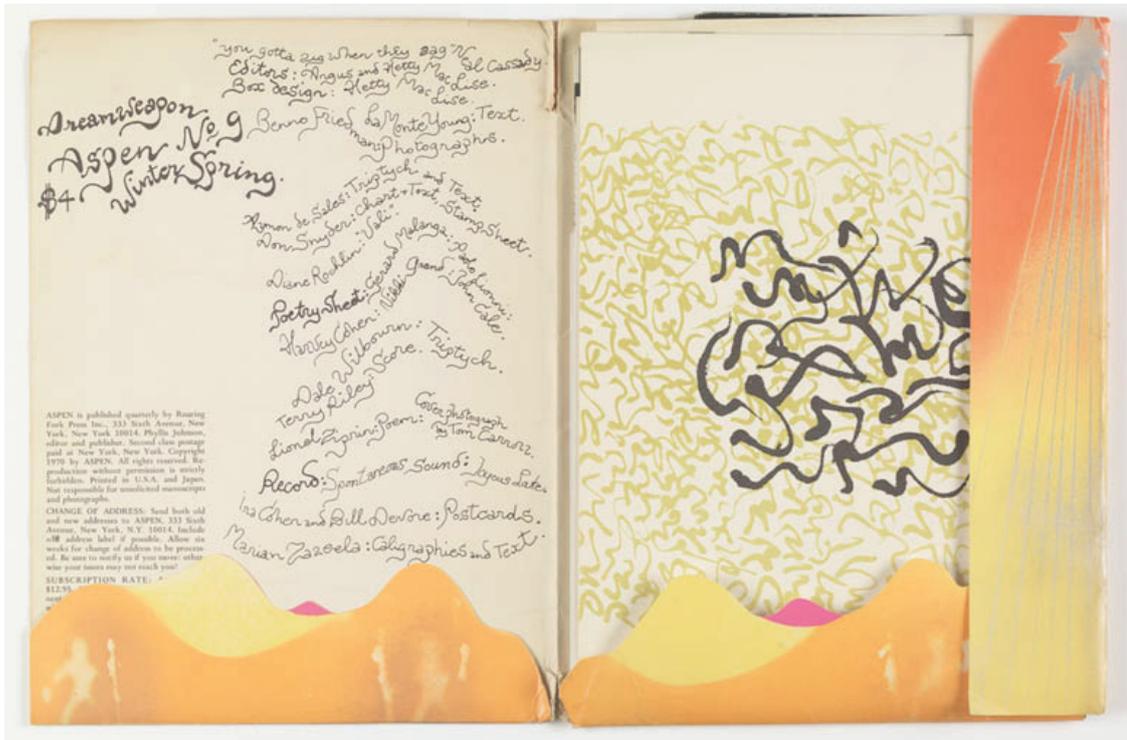


FIGURE 9a.



FIGURE 9b.

vis à vis de son processus d'élaboration. Ainsi, comme le dit Marie Boivent, «l'éditeur se fait chef d'orchestre d'un espace expérimental entièrement dédié aux artistes»²⁷. Peu couteuse et facile à produire, elle est un terrain propice à l'expérimentation. *Livraison*²⁸, revue semestrielle publiée par Rhinocéros, se présente dans l'édito comme : «Une revue qui serait un espace d'expérimentation, de confrontation, d'exposition, faite par des artistes (au sens évidemment le plus large possible), c'est-à-dire par des gens qui se salissent les mains.» Se distinguant de la presse classique, notamment par les savoir-faire créatifs des acteurs qui prennent part à son élaboration, les protocoles de création usent d'une richesse infinie de possibilités et d'innovations.

Reproduire et documenter

La première fonction de la revue artistique est sans doute celle de reproduire. La revue, dans sa fonction éditoriale, peut à la fois concilier deux sens du mot «reproduction». D'une part, en tant que procédé technique ; on reproduit pour dupliquer une image ou un texte existant, dans le but d'élaborer des corpus et d'associer un ensemble d'œuvres. Cet aspect reproductible amène un distendu entre documentation et création de contenu et pose ce que l'on pourrait appeler une problématique du *catalogue d'art*, qui, essentiellement, vise à reproduire pour documenter et informer de prime abord, avec un enjeu souvent promotionnel. Les objectifs s'attachent alors à la représentation, plus qu'à la création. La revue *S.M.S. («Shit Must Stop»)*²⁹, de Dimitri Petrov et William Copley, échappe aux modèle traditionnel du catalogue avec des portfolios éclectiques et protéiformes, sans explication ou indication relatives à la reproduction concernée. Ici, bien que les images soient reproduites sans manipulation externe de la part des éditeurs, le procédé d'assemblage est créatif d'un tout et interroge la dimension de l'objet sériel au-delà de l'image reproductible. De la même façon, reproduire une image, même sans intervention autre que la duplication, nécessite bien souvent une intervention sur la taille de la reproduction, qui doit s'adapter aux contraintes physiques de la revue. *In-folio peinture-journal*³⁰, par exemple, reproduit des peintures en adaptant leurs dimensions au format de la revue,

27. Marie Boivent, *Revue d'artistes, une sélection*, co-édité par Arcade, Lendroit Galerie et les Éditions provisoires, 2008, p18.

28. *Livraison, Revue d'art contemporain*, 14 n^{os} depuis 2001. Nicolas Simonin (Rhinocéros), Strasbourg.

29. *S.M.S. (Shit Must Stop)*, 6 n^{os}, février-décembre 1968. Bimestriel. William Copley et Dimitri Petrov (Letter Edged in Black Press), New York, 2000 ex. La revue *S.M.S* est transgénérationnelle. Elle produit une première génération d'artistes tels que Man Ray ou Marcel Duchamp souvent sous la formes d'objets ajoutés, également une seconde génération d'artistes conceptuels, nous pouvons citer les pliages de Lichtenstein ou encore Yoko Ono, qui, dans le n^o5 de la revue présente les morceaux d'une tasse brisée.

30. *In-Folio-Peinture-Journal*, 11 n^{os}, 1977-1993, Arthur Sagroune, Paris, 500ex.

jouant avec les échelles et les tailles. Cette exploration des procédés de reproduction permet la réalisation du œuvre originale et autonome, bien que basée sur l'existant. La reproduction permet aussi d'interroger de nouvelles formes de représentation de l'art. En 1966, Mel Bochner présente *Workings Drawings*³¹ à la New York School of Visual Arts. Cette exposition se compose de quatre classeurs au contenu identique, posés sur des pedestals au centre de la galerie³². Mel Bochner établit ainsi une réflexion sur la reproductibilité et l'horizontalisation des médiums et des manières de présenter l'art comme espace de représentation déritualisé. Il nous présente ainsi un rituel de l'ordinaire. La diffusion de l'art se voit affranchie des contraintes spatio-temporelles et la frontière entre exposition et espace imprimé se fait mouvante.



FIGURE 10.

31. Mel Bochner, *Working Drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art*, New York, 1966

32. Les artistes participant à cette exposition incluent John Cage, Carl Andre, Donald Judd, Sol Lewitt ou encore Robert Smithson. Le catalogue inclut également des contributeurs extérieurs comme des compositeurs, des mathématiciens, des ingénieurs et des chorégraphes.

La reproduction peut également exister comme préalable d'un traitement additionnel, en tant que duplication d'une œuvre originale, qui peut être détournée, enrichie, appauvrie, tronquée, manipulée par la main de l'artiste; elle amène alors un autre regard sur l'œuvre reproduite, qui tire sa singularité dans la décontextualisation de l'image. L'agencement et l'assemblage de données s'inscrivent dans le morcellement de l'existant, qui agit comme vecteur de nouveauté, générant ainsi une œuvre originale. La revue *Image*³³, par exemple, (numéro unique publié en 1979 par Hans-Peter Fledmann), présente 12 images de presse. Sorties de leur contexte, ces images appartiennent alors à une culture collective, exemptes du référencement spatio-temporel caractéristique de la presse classique, qui référence les données relativement à un contexte et une époque spécifique, dans une démarche ponctuelle et située. L'image s'inscrit ici comme un espace de représentation sociétale. La décontextualisation de l'image amène paradoxalement la documentation d'une société à un instant T. Elle s'axe sur un mode documentaire pour offrir une vision d'ensemble. À l'inverse, certaines revues usent de la reproduction pour venir contrecarrer l'objectivité de l'image de presse. La *:REVUE*.³⁴ de Pierre-Olivier Arnaud publiée en 2006 donne à voir une collection de détails issus d'images banales et trouvées de manière hasardeuse. En agrandissant et recadrant certaines parties et en isolant certains détails, l'image documentaire est désacralisée, avec une attention portée sur une poésie subjective de l'anecdotique.

Archiver et assembler

Dans la célébration d'une visée documentaire ou dans sa désacralisation, le protocole de reproduction s'appuie nécessairement sur un processus d'archivage. Les façons d'archiver et les sujets traités sont multiples, et la documentation peut être relative à une période donnée plus ou moins grande, dans un périmètre lui aussi variable. Nous nous attacherons ici à l'exemple de Herman de Vries, tour à tour naturaliste, botaniste, archiviste, artiste ou encore ethnologue. Il relève de ce que Michel Foucault appelle la «*fonction classificatoire*»³⁵ de l'auteur. Par le biais notamment des voyages, l'attention est portée sur l'observation et la documentation de la nature avec un goût

33. *Image*, 1n°, 1979, Hans-Peter Feldmann (Ink, Halle für internationale neue Kunst), Zurich.

34. *:REVUE*., 2n°, 2006, Pierre-Olivier Arnaud, Stuttgart/Lyon, entre 500 et 1000ex. C'est une édition bimensuelle de 5 posters recto-verso assemblés.

35. Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur ?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, juillet-septembre 1969 (repris dans *Littoral*, n°9, juin 1983, p11.)

prononcé pour l'herborisation. Ainsi, le livre *die marokkanische sammlung*³⁶, qui présente un inventaire de plantes médicinales, est consacré, selon l'auteur, «au souvenir de ce qui est oublié»³⁷. Selon Leszek Brogowski, herman de vries « invite à assimiler le monde «tel qu'il est», avec sa richesse débordante, avec sa concrétude, avec son lot de hasard.»³⁸. herman de vries s'attache à une documentation de la nature et du réel, il décide d'ailleurs très tôt dans sa carrière de ne plus créer de nouveauté mais de montrer la beauté de l'existant. Ce principe de la collecte, nécessairement incomplète, peut s'illustrer dans l'objectivisation du hasard, avec de la documentation relative à l'aléas de pérégrinations. Ainsi, le hasard fait ici figure d'objectivité du monde dans l'action d'archiver. Cette vocation patrimoniale, très présente dans l'œuvre de herman de vries, est peut-être, en ce qui concerne le rapport au territoire, l'une des dominantes d'un protocole d'archivage. Il peut s'inscrire dans une dimension historique, anthropologue, scientifique ou encore pédagogue.

D'une dimension pédagogique, la revue artistique, dans le cadre plus spécifique de l'art contemporain, peut permettre d'archiver du contenu relatif à des tendances méconnues. Ainsi, la Revue *Public*³⁹, se définit comme une revue «d'archives contemporaines internationales». Dans son premier éditio, elle stipule «permettre à un large public de voir et de comprendre les tendances de l'Art dans ses implications et ses enjeux»⁴⁰. En 1999, Art & Language ont exposé une installation majeure intitulée «*The Artist Out of Work*»⁴¹ à New York. Les deux curateurs Michael Corris et Neil Powell ont choisi la forme de re-collection pour aborder l'ensemble des pratiques du groupe dans une dimension discursive. L'archivage peut permettre aux groupes artistiques de relayer leur pratique, enrichie d'éléments composites du processus qui voit sa réalisation, des textes théoriques aux fragments d'atelier. La démarche de l'artiste éditeur s'exerce alors, au delà du théoricien ou de l'historien, dans la méticulosité du bibliothécaire, qui permet d'organiser, dans les documents du présent, l'esthétique d'un mouvement à l'aune de sa reconnaissance. Par la pratique de l'archivage, et la notion d'aléatoire sous-tendue dans la collecte, il donne ainsi forme au présent, non

36. herman de vries, *natural relations I - die marokkanische sammlung*, nürnberg institut für modern kunst; Stuttgart, galerie d+c mueller-roth, 1984.

37. Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, une introduction à l'art contemporain*, Paris, Éditions de la Bibliothèque Nationale de France, coll «Le mot et le reste», 1998, p232.

38. Leszek Brogowksi, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. «Grise», 2016, p254.

39. *Public, Archives contemporaines internationales*, 4 n^{os}, 1984-1989, Philippe Cazal (Éditions Spéciales / Public / Art / Le Magasin), Vulaines sur Seine / Paris / Grenoble.

40. Philippe Cazal, «Édito sur canapé», *Public*, N^o1, 1985, p5.

41. *The Artist Out of Work: Art & Language 1972-1981*, September 12-December 12, 1999, MoMa PS1, New York.

pas pour en faire la critique ou le commentaire, mais pour, de la matière discursive, donner naissance à la vision d'ensemble qui sera dressée par les générations futures ; l'accès à une archive documentaire se faisant à posteriori de sa documentation.

Grâce à l'archive, la revue artistique permet également de documenter et de relayer des événements artistiques, manifestations ponctuelles, et ce, notamment en regard de l'accroissement des pratiques performatives. Les revues du groupe Fluxus⁴², relatives du mouvement éponyme, documentent les événements des membres du groupe tandis que le groupe des actionnistes viennois relayent leurs activités massivement par la presse alternative⁴³. La revue *Die Schastrommel*⁴⁴ stipule dans son éditorial que le but est de donner une visibilité au travail des activistes viennois et de compléter les actions menées en amont, ayant connues une mauvaise réception et interprétation. Il s'agit donc également d'archiver et de documenter les performances sous divers points de vue. «L'imprimé permet de donner à l'action une matérialité et d'en véhiculer le concept, l'expérience en tant que telle étant nécessairement limitée à quelques spectateurs»⁴⁵. Par ce biais, la revue artistique peut également revêtir un aspect promotionnel pour ses événements futurs. La pratique archivistique d'événements ponctuels peut aussi s'exercer via la communication et la presse relative à l'événement ou au groupe.



FIGURE 11.

42. Désignées comme «organe officiel de Fluxus», nous pouvons citer, entre bien d'autres, *Fluxus 1*, réunie par George Maciunas entre 1964 et 1965.

43. Les actions du groupe viennois sont caractérisées par une violence extrême dirigée vers le corps. La dimension potentiellement obscène est donc répudiée par les médias et nécessite une auto-documentation de la part du groupe.

44. Trad. *Le tambour pétant*, paru entre 1969 et 1974, qui devient, pour les 5 dernières parutions entre 1975 et 1977, *Die Drossel (la grive)*.

45. Marie Boivent, *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, op. cit., p161.

La revue *Happening News*⁴⁶ (1965-1966), publiée en regard des actions organisées à Anvers par Hugo Heyrman, Panamarenko et Vout Vercammen, en tant que retour sur action, reproduit par exemple des affiches, tracts et coupures de journaux relatifs à ces événements. Il s'agit alors de fournir des récits d'expériences éphémères afin d'en garder une trace. Les pratiques basées sur l'action encore émergente face à l'explosion des procédés de reproduction et de manière plus générale des revues artistiques, la pratique encore marginale du happening, sont des procédés peu documentés par la presse artistique spécialisée, souvent réalisés dans des espaces alternatifs. La revue américaine *Avalanche*⁴⁷, par exemple, donne la parole aux acteurs sous représentés du monde de l'art. La documentation des pratiques artistiques s'étiolent à travers des entretiens, lettres et propositions conçues spécifiquement pour le support imprimé. Cette documentation s'illustre souvent comme complément d'une pratique artistique. La volonté est celle de garder une trace, comme témoignage d'une action. La revue *Doc(k)s*⁴⁸, quant à elle, reproduit simplement des photographies de soirées et de vernissages, prises sur le vif, dans la dynamique d'un album photo. Il n'y a pas de reconfiguration et les images sont traitées en l'état. Il est intéressant de noter le paradoxe entre un protocole d'archivage, se révélant fastidieux et s'élaborant au fil des événements et l'absence fréquente de pérennité de la revue artistique.

Informier et témoigner

La pratique de la revue artistique permet de rassembler une somme d'informations, d'y faire le tri, d'en présenter une version parfois condensée. Elle met en relation différents contenus générés par divers acteurs. Elle pose le questionnement du traitement des flots d'informations quotidiens. Les enjeux, pour Marie Boivent, sont, pour la revue artistique, de «*mettre au courant, instruire, renseigner, enseigner, notifier ou même parfois, archiver.*» Ces pratiques hybrides «*bien que renvoyant à des actions très différentes, se côtoient sous la même bannière de l'information. Le périodique, quelle que soit la famille à laquelle il appartient, quels que soient sa politique, son rythme de parution et son tirage, a pour principale fonction d'informer.*»⁴⁹ La revue artistique transmet une information instantanée et permet de diffuser des recherches

46. *Happening News*, 7 n^{os}, 1965-1966, Hugo Heyrman, Panamarenko et Vout Vercammen (puis Yoshio Nakajima), Anvers.

47. *Avalanche*, 13 n^{os}, automne 1970 - été 1976, Willoughby Sharp et Liza Béar, New York, 5000 ex.

48. *Doc(k)s*, 1^{re} série : 86 n^{os} en 19 livraisons, juin 1976-hiver 1986 ; 2^e série : 6 n^{os}, hiver 1987 - automne 1989 ; 3^e série (devient *Doc(k)s*) : 37 n^{os} en 11 livraisons, été 1991 - 2005, 4^e série : 9 n^{os} en 2 livraisons depuis 2005., Julien Blaine (séries 1 et 2), collectif Akenaton (Philippe Castellin et Jean Torregrosa, séries 3 et 4) (éditions Nepe), Ventabren/Ajaccio.

49. Marie Boivent, *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, op. cit., p174.

en cours à grande échelle. Elle peut faire œuvre de circonstance, informer étant sa principale fonction, quelque soit le contenu partagé. La revue *Cloaca Maxima*⁵⁰, publiée entre 1985 et 1988, propose un ensemble «documents sur l'art qui méritent d'être connus ou mis en valeur. Le titre, le choix et les juxtapositions tiennent lieu de

commentaires ; toutefois, *Cloaca Maxima* se refuse absolument à faire la morale»⁵¹ Son éditeur, Ernest T., fait parler les commentaires de l'époque en les juxtaposant en présentant des documents exclusivement issus de la presse, associés à des textes et dessins issus d'autres périodes. «En faisant se côtoyer parutions du moment et document du passé, les artistes citateurs nivellent la nature des informations, nous donnant à lire des commentaires sur l'art qui ont tout de l'éternel recommencement»⁵². L'artiste-éditeur, dans la documentation et l'archivage du réel, se fait avant tout citateur de l'information, sans porter nécessairement de jugement. Cependant, l'information, celle, qui permet une ouverture au monde, peut également s'exercer en tant



FIGURE 12.

que commentaire d'une société donnée, la citation se faisant alors critique de certains travers liés à la presse à grand tirage. La revue critique n°0 de *E Il Topo*⁵³, entremêlant subtilement un principe d'information-désinformation, présente par exemple une image qui semble relater un fait d'actualité, avec pour seule indication textuelle «Le lieu de l'agression» (*Il luogo dell'aggressione*). Détournant l'usage des photographies de presse qui servent simplement à l'illustration de faits d'actualité, sans pour autant

50. *Cloaca Maxima*, 21 n°s, 1985-1988, Ernest T., Paris, 100ex.

51. *Ibid.*, p188.

52. *Ibid.*

53. *E Il Topo, Periodico d'artista*, 11 n°s, 1992-1996, Armando Della Vittoria alias Gabriele Di Matteio (Piero Cavellini, Edizioni Nuovi Strumenti), Milano puis Brescia, 1000ex.

que l'image soit réellement relative au fait énoncé, *E Il Topo* réduit l'énoncé à l'essentiel et n'apporte aucune information (le lieu pouvant se trouver n'importe où, et la nature de l'agression étant inconnue). De plus, certaines revues présentent un aspect résolument parodique et critique face à l'utilisation de l'image et de l'information par la presse institutionnalisée. *Madam X's Gazet*⁵⁴ est une revue parodique s'illustrant dans une reprise caricaturale des gros titres de la presse avec de fausses illustrations.

Le traitement de l'information par la revue artistique peut ainsi s'effectuer de manière parodique ou littérale. La Revue *Déjà-Vu*⁵⁵, *mensuel d'information par l'image*, établit ce leitmotiv dans son éditorial du n°0 janvier 1988 ; Sous la forme d'images déjà publiées, «*Déjà-vu*» retraite chaque mois «*l'actualité produite par la presse internationale du mois précédent sa parution. Les légendes sont strictement celles des agences de presse et celles du journal ou des journaux les ayant publiées.*»⁵⁶ En traitant l'information de manière stricte, sans en modifier le contenu présenté, et par des jeux d'associations inattendus, relatifs à la pluralité du contenu documenté à l'échelle internationale, *Déjà-vu* fait le rapprochement entre des manifestations et des événements, qui, de part leurs placements chronologiques et géographiques, n'étaient pas prédisposés à se retrouver confrontés au sein d'un même espace. La revue permet ainsi d'informer de manière déspatialisée sur les activités relatives à des pratiques artistiques se méconnaissant les unes des autres. L'éditorial stipule encore, «*Pour nous, l'actualité journalistique se joue sur la notion de temps réel, non plus seulement celui de l'instant présent, mais aussi sur la qualité de sa remémoration.*». Il s'agit ainsi de documenter l'information, celle qui vient relater du temps présent, peut-être, encore plus que dans une visée artistique et journalistique, dans une dimension de bibliothécaire. L'archivage des flots d'informations quotidiens permet la sauvegarde d'une vision globale de ce qui est documenté. La fonction de bibliothécaire diffère quelques peu de la fonction d'éditeur en le sens qu'elle archive de façon objective un ensemble de données, tandis que la fonction d'éditeur porte un regard sur une sélection subjective d'un contenu spécifique. La revue artistique sert d'information à des générations futures, plus encore qu'à la documentation du présent. «*Dans la lecture périodisée, la forme-mémoire crée la forme-attente, ce qui explique qu'une lecture de ce mode ne soit jamais seule, qu'elle soit toujours déjà effectuée, réeffectuable, multipliable, liée par des échos ou des rythmes à d'autres lectures, proprement mises*

54. *Madam X's Gazet*, 30 n°s (environ), 1975-1993 (environ), Madam X (Newspace), Los Angeles.

55. *Déjà-Vu, Mensuel d'information par l'image*, 4 n°s, 1981-1985, Gérard Caillat, Yves Fleischl et Gilles Mahé, Paris.

56. Marie Boivent, *La revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, op. cit., p188.

en réseau.»⁵⁷ L'information est donc relative à un contenu antérieur à sa publication, les lectures et les commentaires annexes à sa réalisation ne sont pas bornés dans le temps. Pour conclure, on peut dire que la dimension hybride de la revue artistique participe du concept d'effrangement des arts si cher à Adorno. Dans les nombreux enjeux précédemment nommés qu'elle suscite (reproduire et documenter ; archiver et assembler, informer et témoigner), également dans la nature des informations traitées. Nous pouvons noter par exemple (très brièvement) la place considérable de la poésie concrète dans les revues artistiques *Poor. Old. Tired. Horse*⁵⁸. ou encore *Ovum 10*⁵⁹. De manière plus générale, l'intégration sonore s'inscrit comme le cœur de revues telles que *OU*⁶⁰ et *Axe*⁶¹. La revue artistique est également étroitement liée avec d'autres supports artistiques tels que le cinéma ou la musique. Certaines publications intègrent ainsi des disques, des bandes magnétiques ou des films, citons par exemple *Axe*, *Aspen*, ou encore *S.M.S.* « La nature changeante de la revue, sa capacité de se transformer le temps d'un numéro, constitue en tout cas l'une de ses plus grandes forces et contribue à expliquer l'engouement des artistes pour cette forme : elle s'adapte aux besoins, permet de réagir à chaud à l'actualité, se faisant tantôt porte-parole, tantôt bulletin d'information ou bien d'autres choses encore.»⁶² Les artistes, nous l'avons vu y commentent l'actualité, dénoncent parfois certains travers. Le caractère jetable de la revue, sa périodicité, et sa paradoxale latence pour l'éphémère font des artistes éditeurs des commentateurs d'époques.

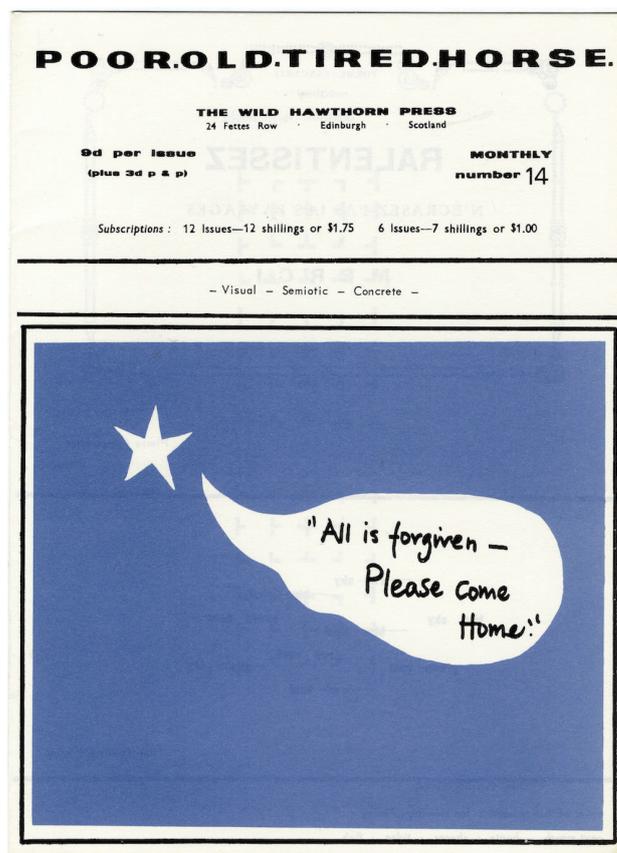


FIGURE 13.

57. «Fonctions culturelles du périodique littéraire», dans *L'instrument périodique*, C. Labrosse et P. Rézat, Lyon, PUL, 1985, p60.

58. *Poor. Old. Tired. Horse.*, 25n^{os}, 1962-1968, Ian Hamilton Finlay (The Wild Hawthorn Press), Edinburgh puis Stonypath.

59. *Ovum 10*, 1^{re} époque (*Ovum 10*) : 10 n^{os}, 1969-1972, 2^{de} époque (*Ovum*) : 5 n^{os}, 1973-1977, Clémentine Padin, Montevideo, 500 ex. (environ).

60. *Ou / Ou Cinquième Saison*, 25 n^{os} en 14 livraisons, 1964-1974, Henri Chopin, Sceaux / Ingatstone, entre 500 et 1000 ex.

61. *Axe*, 3 n^{os}, avril 1975 - décembre 1976, Guy Schraenen (Guy Schraenen éditeur), Anvers, 500ex.

62 Marie Boivent, *La revue d'artiste - enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, op. cit., p143.

C/ Poïétique du processus

Poétique de l'inachèvement

La revue artistique est un espace en perpétuelle mutation. Considérée par Marie Boivent comme «*pièce inachevée*»⁶³, elle se caractérise généralement par un univers éditorial⁶⁴ mouvant, sujet à une évolution constante, faite d'ajustements. Elle peut voir ses contributeurs, élaborateurs et lecteurs changer au fil des parutions, et se détermine par une périodicité et une récurrence parfois aléatoire (et non nécessairement définies au préalable). Elle se déploie dans la durée, et s'affranchit des cadres spatio-temporels pour exister en même temps et conjointement à plusieurs endroits différents, et ce dans une non linéarité temporelle (puisqu'elle est consultable à posteriori). Elle s'étend, par sa mobilité, au-delà du temps de l'événement (l'exposition, l'inauguration, le rituel) et de la spatialité des cadres de la représentation. Composite, elle se caractérise souvent par l'interdisciplinarité des contenus et des acteurs qu'elle juxtapose et vient redéfinir la notion d'objet d'art, en condensant en son territoire propre des sens multiples d'interprétations. Cette ubiquité de la revue témoigne dans la durée d'un temps donné, tissé de moments et de faits d'histoire vécus par ses contemporains. Ainsi, «*Le présent est le siège d'un temps multidirectionnel qui échappe au temps historiciste séquentiel et unilinéaire.*»⁶⁵ On peut donc par là postuler que la revue artistique peut s'exercer comme le commentaire d'un présent à temporalités multiples et interpolées, et agit comme un vecteur de voix polyphoniques, un espace affranchi des frontières physiques, qui porte en lui le brouhaha immatériel des histoires du présent.

Geste pragmatique et praxis

La revue artistique peut s'inscrire comme un geste pragmatique et relève d'un intérêt fort pour la praxis, en regard de la mise en place d'un projet, de sa conception jusqu'à sa réalisation, elle-même n'étant pas une finalité, puisque divers événements viendront paraphraser cet achèvement. Le nombre de disciplines convoquées et de champs d'expériences utiles à l'élaboration d'une revue marquent une pluralité de savoir-faire, qui s'étiolent dans des formes diamétralement variées. C'est l'un des tenants

63. *ibid.*, p78.

64. La ligne éditoriale témoigne de la volonté des créateurs en développant une esthétique, un concept, une contrainte. Elle peut se montrer désordonnée, chaotique, avec une absence de ligne de conduite comme parti pris. Silencieuse, souterraine ou détonnante.

65. Lionel Ruffel, *op. cit.*, p181.

de la diversité et de l'aspect composite de la revue. Elle s'exprime dans l'explosion des frontières entre l'artiste, le commissaire et le critique. « *Les littératures (les arts) ne fluent pas uniformément, ni de manière consécutive, elles sont de rupture, d'inspirations bouillonnantes, de contestations et d'inventions tout à fait imprévisibles, c'est-à-dire que leurs intentions divergent, et que de ces divergences ne naissent pas des tensions de généralités (qui eussent mené à l'universel) : mais plutôt des confirmations d'écart, relationnel (qui porteraient à des diversités(...))* »⁶⁶. Une étude se voulant exhaustive de la revue artistique ne peut donc pas se faire sans porter attention à cette multiplicité, qui relève d'une poïétique du processus. L'une des fonctions relative de la revue artistique est de relayer des événements. Dans *POST(blank)* certains artistes écrivent à propos de leurs sculptures, proposent un extrait, un fragment d'œuvre, une parcelle non finie, une image qui n'est pas la reproduction mais la fragmentation, l'extraction d'une partie de la vie d'artiste et de la vie d'atelier. Ces documentations ne peuvent être prises, d'une part, que dans la continuité avec les autres qui lui font lien au fil des pages, d'autre part, de l'œuvre de l'artiste dans son ensemble. « *L'ordre n'est pas imposé de l'extérieur mais est fait des relations entre les interactions harmonieuses que les énergies établissent entre elles.* »⁶⁷. Nous pouvons donc envisager la revue artistique comme un éco-système communautaire qui s'étirole autour de l'objet imprimé, également de son processus de réalisation, de la vie et du cheminement de cet objet, à postériori de sa réalisation. L'intérêt se porte de manière pragmatique sur la praxis de son élaboration. La revue artistique, dans une poïétique du processus, se compose d'une vie préalable à son impression, également, d'une vie au-delà de création.

On peut considérer l'élaboration d'une revue artistique, indépendamment de son résultat, comme un processus à part entière, tant il se compose de multiples formes, de contenus et de savoir-faire. Relatif à un dispositif expérimental et expérimental, il peut s'inscrire comme un terrain de jeu, réinscrit dans la vie. L'indistinction des frontières relative à l'espace alternatif de la revue, agit non seulement dans la rétrospectivisation des dichotomies entre individualité et collectif et également entre objet et processus. Elle est relative à des territoires de disciplines et de mis en parallèle des modes d'existence.

66. Édouard Glissant, *op. cit.*, p39.

67. John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll «*Folio Essais*», 2010, p47.

Fluxus, l'art comme terrain de jeu, réinscrit dans la vie

La pratique de la revue artistique permet d'ouvrir des dispositifs expérientiels pouvant s'apparenter à des terrains de jeu pour les artistes. Le mouvement Fluxus s'attache à «*mêler le film, le festival, la performance et l'action de rue avec l'espace public du livre*». D'une dimension intermédia très marquée, Fluxus est un mouvement voyant le jour dans les années 1960. Il s'attache à la pratique des arts visuels aussi bien que la littérature ou la musique et réalise une variété d'événements, concerts et festivals, et d'actions en lien avec la production d'objets, de livres et de revues. Ce mouvement, dont George Maciunas pose l'appellation, s'inscrit dans les questionnements soulevés par l'effrangement des arts et les nouvelles formes de création émergentes dans les années 1960 et 1970. Tout comme les recueils DADA se qualifiaient «*anti-magazine*», attachés à une «*connexion entre pratique et pensée en acte*»⁶⁸, Fluxus se définit comme un non-mouvement produisant de l'*art-distraktion*. L'humour et la dérision y sont des valeurs primordiales. Notons que Allan Kaprow se définissait lui-même comme *Un-Artiste* en venant également réfléchir et penser l'art réinscrit dans la vie de tous les jours. «*L'Un-artiste ne fait pas un art réel, mais ce que j'appelle de l'art semblable à la vie, l'art qui nous fait penser principalement au reste de notre vie*»⁶⁹. Au sein de Fluxus, on ne peut pas déceimment passer à côté de la figure de Robert Filliou, qui questionne les modes d'existence et les distinctions entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas. «*Les livres de Robert Filliou incarnent (...) la position de Fluxus par rapport à l'art qu'il considère comme une expérience, éventuellement initiatique, de l'activité ludique et créatrice.*»⁷⁰ L'art de Fluxus s'établit donc dans le jeu plus que dans le sérieux, privilégiant la communication et la diffusion d'un «*esprit de la création permanente*», avec la volonté d'un partage illimité. En parlant de Robert Filliou, Pierre Tilman cerne les enjeux éthiques que cultive l'artiste; «*Pour lui, l'art est cet endroit magique et commun à tous, où la pensée s'applique concrètement et se réalise en image, en mot, en matière, en geste, en attitude, en situation.*»⁷¹

68. Marie Boivent, *La revue d'artiste - enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, op. cit., p11.

69. Allan Kaprow, *l'art et la vie confondus*, Paris, textes réunis par Jeff Kelley, trad. par Jacques Donguy, Éditions du Centre George Pompidou, 1996, p269.

70. Leszek Brogowski, *Editer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, op. cit., p232.

71. Pierre Tilman, *Robert Filliou, Nationalité poète*, Paris, Les Presses du Réel, coll. «*L'écart absolu*», 2006, p43.

Espaces d'expression(s)

Ainsi, les œuvres de Fluxus ne sont ni formelles, ni même définies comme telles par ses créateurs. Il s'agit plutôt de réinscrire l'art dans la vie de tous les jours, avec une attention particulière à la mise en scène du banal et du quotidien. Ainsi, les membres

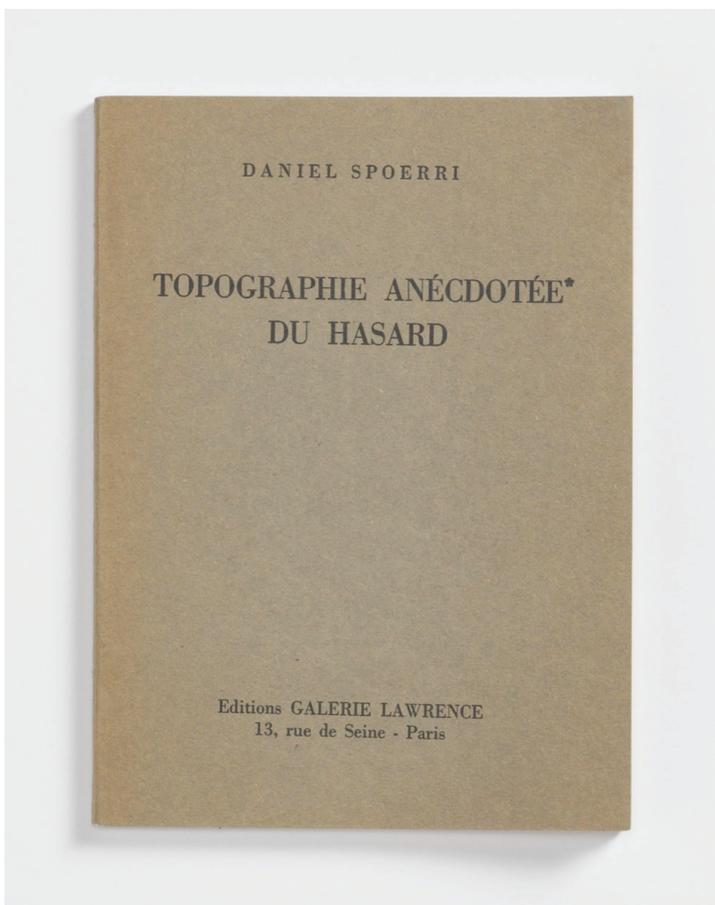


FIGURE 14.

y développent une *esthétique de la vie ordinaire*⁷². Daniel Spoerri, dans l'ouvrage *La topographie anecdotée du hasard*⁷³ présente des reproductions de ses tableaux-objets, augmentés de diverses notes et descriptions attenantes à ce qui est montré⁷⁴. Ces annotations sont de la main de divers membres Fluxus, de Filliou à Topor, ou encore de Emmett Williams à Dieter Roth, sans réelle individuation de la part des différents artistes. Ce protocole, plus que de simplement s'atteler à la représentation d'objets du quotidien, vise à orienter le regard du lecteur-spectateur sur la beauté de l'anecdotique. «*L'artiste élabore sa pensée au travers des moyens d'expression qualitatifs qu'il emploie, et les termes par lesquels elle s'exprime*

sont si proches de l'objet qu'il fabrique qu'ils viennent directement se confondre avec lui.»⁷⁵. Daniel Spoerri, en documentant ainsi son espace personnel et les objets qui le composent, aide les gens à regarder différemment leurs environnements et ce qui les entoure, car comme le disait Gide, «*l'œil doit apprendre à voir et la langue à parler.*» Il ne s'agit donc pas de prime abord de créer des œuvres artistiques mais de proposer une esthétique de l'existence, composée d'anecdotique : «*L'Art-distraction Fluxus doit être simple, amusant, sans prétention, traitant de choses insignifiantes, ne requérant aucune habileté ou répétition sans fin, n'ayant aucune valeur*

72. Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «*Lignes d'art*», 2010.

73. Daniel Spoerri, *La topographie anecdotée du hasard*, Paris, Éditions du Centre George Pompidou, 1990.

74. Cette histoire est relatée dans Robert Filliou, *nationalité poète*, op. cit., p65.

75. John Dewey, op. cit., p49.

commerciale ou institutionnelle.»⁷⁶ Les protocoles présentés, plus que des dispositifs de création, s'entendent alors comme des récits de vies, composées de découverte et de spontanéité. Ces récits, servant bien d'autres finalités que l'unique valeur promotionnelle des artistes, s'effectuent parfois dans l'indistinction des membres vis-à-vis du groupe, dans une fusion collective mise au service du processus. Julien Côté qui étudie les dynamiques des groupes littéraires⁷⁷ postule que les «*manières d'être du groupe*» sont situées dans l'importance des échanges⁷⁸. Il porte un intérêt sur les «*conduites de vies*», qui, au sein d'un groupe, forment une image commune d'une collectivité. «*Si le groupe peut souvent passer pour une entité uniforme et stable dans les manuels d'histoire littéraire, il n'en reste pas moins qu'il est formé d'un ensemble d'individus qui y occupent différentes positions et que ces positions doivent être considérées non comme une fin, mais plutôt comme s'inscrivant dans un processus constant de restructuration*».⁷⁹ Prenant l'exemple de la revue *Le Chat Noir*, Julien Côté précise que la nature polymorphe d'un groupe et la pluralité des approches possibles à son étude permet, dans une dimension sociologique, une affirmation de la pertinence d'un groupe dans le contexte qui l'aura vu émerger, ainsi que dans la réception de ses actions dans les temps futurs.

L'expérience esthétique

Le mouvement Fluxus, dans son hétérogénéité et son extravagance, propose des dispositifs d'expérience, avec bien souvent une interactivité avec le spectateur. L'art est alors un terrain de jeu qui instaure une autre forme de relation entre les acteurs y prenant part. Nous pouvons par exemple citer les *Poèmes acheminés en petite vitesse* de Robert Filliou. À la fois textes et objets, s'inscrivant dans un jeu avec la durée et une connivence certaine avec le lecteur-spectateur, le protocole est d'envoyer pendant environ cinq mois, et ce, toutes les deux ou trois semaines, un vers-objet, jusqu'à ce que le poème soit terminé. L'intégralité du poème-objet doit être accroché par l'abonné dans l'ordre d'arrivée des courriers. C'est à la même époque que Filliou

76. Manifeste Fluxus, 1965

77. Julien Côté, *Dynamique(s) du groupe littéraire : microsociologies d'un objet polymorphe* dans *La dynamique des groupes littéraires*, sous la direction de Denis Saint-Amand, Liège : Presses Universitaires de Liège, coll. «*Situations*», 2016, 192 p.

78. Je me permet ce raccourci étant donné l'étendue des publications Fluxus et de son approche diamétralement poétique du texte et du récit.

79. Julien Côté, *op. cit.*, p192.

réalise les *longs poèmes courts à terminer chez soi*⁸⁰. Il s'agit de poèmes incomplets à terminer par le lecteur de la manière qu'il lui plait. Notons ce protocole du poème collectif; il consiste en 16 pages laissées blanches par l'artiste sur les 24 qui composent le feuillet, l'acquéreur est ainsi invité à commencer le poème lui-même et à faire remplir les pages par des personnes de son choix. Chacun prend alors connaissance de l'issue du poème une fois que celui-ci est terminé. Un autre exemple d'une interaction avec le lecteur-spectateur sous la forme de jeu ludique et potache est celui de la revue *S.M.S.* Elle se présente sous la forme d'un portfolio parfois bourré d'éléments variés, au risque que tout tombe à la première ouverture. Un schéma est fourni pour replacer les éléments dans l'ordre. L'interaction ludique avec le spectateur, grâce à l'aspect farceur du protocole permet, au delà d'une simple lecture linéaire, d'être partie prenante du dispositif d'assemblage et de replacer à gré les éléments dans des combinaisons différentes.



FIGURE 15.

80. Robert Filliou, *Longs poèmes courts à terminer chez soi*, 1984, 16 cartes postales maintenues dans une pochette cartonnée, Éditions Lebeer Hossmann, Bruxelles/Hambourg, 500 exs. Consulté dans Robert Filliou, *Éditions & multiples*, Paris, Les Presses du Réel, coll. «*l'écart absolu*», 2003.

La pratique de la revue artistique, au delà de la dimension aboutie d'un objet d'art, vise à partager des expériences esthétiques et favoriser la réception de ces dernières par le lecteur-spectateur. Lionel Ruffel postule que les expériences esthétiques «*permettent d'installer des «vacuoles»⁸¹, qui, à la fois, protègent des assauts du présent (nous verrons la dimension parodique pouvant s'inscrire dans certaines revues - dans la critique de l'instantanéité de l'information de l'utilisation de l'image par les médias de masse). Ces vacuoles ne sont cependant pas ostracisées du temps dans lequel elles s'installent. L'enjeu pourrait être l'accès par des groupes et des micro-communautés à ces dernières, dans une réponse partielle à l'accroissement prolifique de l'image et de l'information. «Contrairement à ce que les déclinistes pensent, ces laboratoires performatifs de l'attention n'ont jamais été aussi nombreux, aussi partagés.»⁸² À cet endroit, nous pouvons ici mentionner les Situationnistes, qui élaborent des promenades imprévues et des rencontres fortuites, également dans la veine d'une poétique du processus et de l'expérience esthétique, résidu de l'ordinaire et de l'observation simple du quotidien.*

La revue est un lieu de passage et de croisements, de points d'enchevêtrement. Elle s'extrapole au-delà du cadre physique du livre et des champs disciplinaires tels qu'ils étaient perçus par le modernisme. «*Le littéraire apparaît plutôt comme une arène conflictuelle, où la sphère publique entre en dialogue avec une multitude d'espaces publics où se déploient des expressions hors du circuit éditorial.»⁸³ Ainsi, le livre ou la revue d'artiste déploie pour son élaboration des protocoles performatifs. Le *Thomas Alva Edison Centenary Issue*⁸⁴ développe effectivement un processus de création d'un livre à bord d'un train. L'objet est donc réalisé lors d'un déplacement dans l'espace, avec des acteurs inconnus, et le processus de réalisation semble ici, encore une fois, se suffire à lui-même. Voilà pourquoi la revue artistique se reflète si bien dans le contemporain, car elle agit en temps que véhicule d'une très grande quantité de plans et de temporalités qui s'entrecroisent et se juxtaposent dans le temps présent, ce que l'on peut nommer le «*ici et maintenant*» de la revue artistique.*

81. Lionel Ruffel, *op. cit.* p73.

82. Lionel Ruffel, *op. cit.* p73.

83. *Ibid*, p203.

84. Le matériel fut récolté auprès des voyageurs ; puis imprimé, rassemblé et revendu à la fin du voyage. Michel Foucault dit «*C'est un extraordinaire faisceau de relations qu'un train, puisque c'est quelque chose à travers quoi on passe, c'est quelque chose également par quoi on peut passer d'un point à un autre et puis c'est quelque chose également qui passe.*»

II - La revue artistique espace alternatif à l'aune de la multitude. à l'aune du collectif
Une communauté déspatalisée : espaces collaboratifs, horizontalité et redistribution
des statuts.

A - La revue au croisement des disciplines

L'expérience interdisciplinaire (artistique, curatoriale, éditrice) de la revue *POS(blank)* a convoqué bien plus de disciplines, multiples et insoupçonnées, annexes à son élaboration, qu'initialement soupçonné. L'artiste se pliant à l'exercice de la revue est certes le détenteur d'un potentiel créateur, il doit également s'engager dans une multitude de savoir-faire parfois inconnus, qui, de manière pragmatique, outrepassent le champ créatif, pour ouvrir sur des compétences organisationnelles et administratives, de communication et de promotion et d'une intendance rigoureuse dans la gestion de projet. Les tâches sont réparties entre les quatre curateurs selon les compétences et les qualités de chacun, l'organisation reste néanmoins transversale et chacun prend part à toutes les étapes du processus. Nous allons passer en revue les différents champs disciplinaires abordés en amont de la création aussi bien qu'en aval.

Communication et stratégies

Avant toute chose, le processus de communication mis en place lors des appels à contributions requiert une grande dextérité. Il s'agit de communiquer autour du projet dans les cadres adaptés, spécialisés, de séduire et convaincre par un appel à projet les participants potentiels. Un premier temps de communication fut dédié à la diffusion de l'appel à projet à grande échelle, d'une part via le bouche à oreilles⁸⁵, d'autre part majoritairement, via les réseaux sociaux (facebook, Instagram). Un networking de proximité, à travers les différentes instances et réseaux gravitant autour des quatre membres fondateurs, tisse une communication en arborescence. Un deuxième brassage ciblé s'est effectué par le démarchage de certains artistes et écrivains. Il s'agit ici de sortir d'une communication unilatérale, qui consiste à simplement soumettre une proposition dans des cadres et des instances dédiées, pour aller activement à la rencontre d'acteurs susceptibles de s'inscrire en résonance de l'appel à projet, et ce de manière cohérente. La gestion de la communication est également cruciale

85. Des affiches et des flyers sont imprimés et déposés dans des lieux stratégiques, institutionnalisés ou non (les universités, les bibliothèques, les lieux d'occupation temporaires et les épicentres artistiques).

étant donné le nombre important de propositions reçues⁸⁶. Cette dernière s'effectue majoritairement par mailing list, permettant de communiquer à l'ensemble du réseau les informations relatives à l'élaboration de la revue, elle peut également s'exercer au cas par cas, avec des retours personnalisés aux artistes et aux auteurs. Cette étape instaure une dimension humaine dans le processus de sélection et permet un accompagnement personnalisé pour les propositions nécessitant un affinage. Cette phase est très sollicitante car elle demande une attention individuelle ainsi qu'une sensibilité particulière, relative d'une écoute attentive et patiente. Elle est nécessaire et partie prenante d'un processus humain qui ne se borne pas à un brassage et un traitement global des données mis à disposition de l'éditeur.

Sélection

La deuxième grande phase est celle de la sélection. Réunis autour d'une table, l'ensemble des contributions étalées sous les yeux, il s'agit de trouver dès lors, de manière intuitive, une cohérence dans l'éclectisme des propositions. Certaines associations et juxtapositions se dégagent de manière spontanée autour du fil rouge inhérent au thème, d'autres s'installent de manière sensible et subjective, dans l'arrangement et la mise en perspective de propositions faisant écho les unes aux autres. Il ne s'agit pas d'une association en binôme mais d'une sélection dépeignant une certaine hétérogénéité, du détail à l'ensemble. Le processus de sélection est démocratique, c'est à dire que chacun des 4 curateurs porte une voix dans la sélection. La majorité s'exerce inconditionnellement, le cas de figure d'une égalité des voix se voit sujette à débat et négociations. Parfois houleux et animés, ces derniers sont bien évidemment nécessaires car ils permettent d'enrichir la compréhension du thème sans pour autant le borner⁸⁷, de cadrer l'ensemble de manière cohérente sans enfermer les propositions dans un périmètre d'interprétation limité et de préciser au sein de l'équipe la direction à mener pour chaque parution. Conjointement à cette phase s'élabore la rédaction de l'éditorial.

86. Environ 150 propositions sont reçues à chaque appel à projet, soit un total approximatif de 600 personnes inscrites dans les listes de diffusion.

87. L'appel à projet se veut volontairement ouvert une interprétation du thème au sens large. Il ne s'agit pas temps d'accorder les propositions au thème choisis que d'utiliser les propositions au service d'une polyphonie de sens qui viennent se juxtaposer au sein de la revue.

Composition / mise en forme / branding / direction artistique

La revue artistique se compose tout d'abord d'un univers éditorial pouvant inclure un ours, un sommaire, un éditorial, mais aussi parfois des annonces, des appels à projet ou encore un bulletin d'abonnement. Une fois ces composantes déterminées et la sélection effectuée vient la composition, dans le but de mettre en forme de la parution. Cette phase d'élaboration s'apparente à un puzzle où chaque pièce évolue dans l'ensemble pour trouver son positionnement adéquat au sein de la maquette. La mise en forme créative est à la charge du binôme créatif. Il est ensuite soumis à l'ensemble de l'équipe éditoriale et sujet à des ajustements. Ce binôme s'est également attelé au préalable à la charge de l'identité graphique de la revue, de la création des logos aux choix des typographies et de l'esthétique générale de l'objet. La mise en place d'un design cohérent est donc confié au binôme artistique tandis que le binôme littéraire est en charge de l'évaluation de la pertinence des propositions reçues et de l'édition des ces dernières, avec des retours fréquents aux artistes quant à l'utilisation de leur proposition, ainsi que de la première écriture de l'édito, révisée ensuite par l'équipe.

Traductions

POST(blank) est une revue bilingue français/anglais et chaque proposition reçue est traduite, quelque soit la langue source. La traduction est un exercice périlleux et à double tranchant. Il s'agit de retranscrire au mieux l'écriture dans l'autre langue en s'adaptant aux écarts de langage et en revisitant le sens du texte, pour une traduction optimale et ce, sans dénaturation du propos. Cette partie est l'une des étapes les plus laborieuses et sinueuses du processus. Deux binômes de traductions sont établis, composés chacun d'un natif de langue anglaise et d'un natif de langue française. Les traductions sont sujettes à de nombreux aller-retours au sein des binômes afin de proposer la version la plus adéquate possible, dans le respect et la valorisation des propositions.

Aspect financier et impression

Cette phase est très excitante car elle est un premier achèvement du processus. Après un laborieux travail de communication, d'analyse et de mise en forme, l'objet est enfin imprimé, à la fois à Paris et à New York, à 100 exemplaires chacun. Cette étape voit également émerger le souci de l'aspect financier. *POST(blank)* est une re-

vue autonome, fonctionnant pour sa première année d'existence sans subvention ni aide financière de sources tierces. Le premier numéro est imprimé au frais de l'équipe éditoriale qui investit au préalable la somme nécessaire à l'impression. Les bénéfices réalisés financent ensuite les numéros suivants. Dès le premier numéro, *POST(blank)* devient pérenne et les fonds relatifs à la vente couvrent partiellement les frais d'impression des numéros suivants, également de l'investissement nécessaire à l'organisation d'événements annexes à la production. À la publication du second volume, *POST(mortem)*, nous mettons en place un système de réservation préalable à l'impression au cours des événements promotionnels, ce qui nous permet de récolter les fonds manquants, ainsi que d'évaluer le nombre d'acheteurs potentiels. La prix de la revue est fixé à 25\$/€⁸⁸, ce prix est sujet à révision lors des parutions suivantes, afin de trouver un équilibre équitable et bon marché entre chaque publication. Ceci permet à la fois la vente au plus grand nombre et la durabilité des parutions. Les participants du premier numéro se voient offrir une copie gratuite de *POST(paper)*, les numéros suivants sont disponibles pour les artistes (si ils le souhaitent) à prix coutant⁸⁹.

Distribution

Une fois le magazine reçu, il faut le distribuer dans des enseignes qui donneront de la visibilité et de la crédibilité à la parution. Ambassades franco-américaines, librairies spécialisées, artist-run-spaces, la distribution se doit d'être pertinente en regard de l'éthique et de la politique définie par la brigade curatoriale. Durant mon séjour à la Nouvelle Orléans, fort de cet esprit communautaire qui y réside, j'ai décidé, en accord avec mon équipe, plutôt que de tenter de distribuer la revue au sein d'institutions culturelles établies, d'établir une action directe et silencieuse au sein de la ville ; ainsi, les magazines ont été déposés dans les lieux de rassemblements informels, bars, bibliothèques, cafés, salles de concert (etc.), et ce de manière secrète. La distribution se base alors sur le hasard de la rencontre et de la trouvaille, elle est faite de manière souterraine, intraçable, et se félicite de la surprise qu'elle peut créer chez le lecteur, amené à fouiller les rayons livres des cafés où il a l'habitude d'officier.

88. Les prix actuels des trois volumes, *POST(paper)*, *POST(mortem)* et *POST(porn)*, sont respectivement 15, 20 et 25 euros. Le pack des trois numéros est disponible pour 60 euros.

89. C'est-à-dire que *POST(blank)* ne réalise pas de marge ni de bénéfices sur ces ventes, elles ne peuvent cependant pas, d'un point de vue financier, être offertes aux artistes. Une édition numérique gratuite est également disponibles pour les artistes ne souhaitant pas acheter leur exemplaire au prix de production.

Administration

La part de travail administratif nécessaire au bon fonctionnement de l'organisation de l'équipe curatoriale sur le long terme est cruciale. De part sa délocalisation, l'utilisation de plateformes en ligne (type dropbox et google drive) permettent une gestion et un partage des données à distance. Au delà de la gestion de la communication par mail avec les artistes et les différents points de vente, il faut habilement gérer un ensemble de paramètres administratifs tels que la mise en place de contrats entre les artistes et l'équipe éditoriale. La bonne gestion du site web et des plateformes de vente en ligne est également d'une importance primordiale, rigueur et discipline sont nécessaires quant à la bonne tenue des envois postaux et de la comptabilité, et la vigilance se doit d'être accrue, d'autant plus que nous siégeons dans deux pays différents⁹⁰.

Promotion

L'organisation de soirées de lancement viennent paraphraser la réalisation de chaque parution. Organisées conjointement à Paris et à New-York, elles permettent non seulement de promouvoir et de vendre la revue, mais également de regrouper les différents participants et ainsi d'animer une communauté. C'est le temps de la découverte du dialogue instauré au sein de la revue et de la rencontre entre les parties prenantes de cet échange. L'objet matériel agit alors comme une matrice, support d'échange et d'interactions, elle entretient et dynamise le réseau des participants (qui ne se connaissent pas nécessairement au préalable) et des lecteurs, tout en favorisant l'émergence de nouvelles connexions. Cette étape est d'une grande richesse car elle permet de poursuivre sous une autre forme le dialogue développé dans la revue ainsi que de tisser des liens étroits et conviviaux au sein de la communauté. Ces soirées de lancements prennent différentes formes selon le contexte et la localisation de l'événement. A New York, considérant le nombre important d'écrivains publiés en langue anglaise, la dominante est axée sur des lectures et des performances. Le contexte parisien voit quand à lui émerger des événements protéiformes qui s'inscrivent entre vernissage et performances. Ainsi, le spectateur ne vient pas seulement passivement

90. Certains bénéfices sont ainsi réalisés en euros ou en dollars, les envois postaux dépendent du siège ayant la plus grande proximité géographique, les comptes doivent être tenus par les deux parties puis ajustés ensemble.

regarder le travail accompli dans une dimension unilatérale de ce qui est montré, il s'inscrit au cœur de l'événement par le biais des textes performés, qui ponctuent les événements et instaurent un support d'interaction et d'échange. Le principal objectif des soirées de lancements ne réside donc pas autour du bénéfice relatif à la vente, mais sur les processus de sociabilisation à l'œuvre. Alors, la revue artistique, en tant qu'objet inanimé, se transpose de manière éphémère un espace temps vivant.

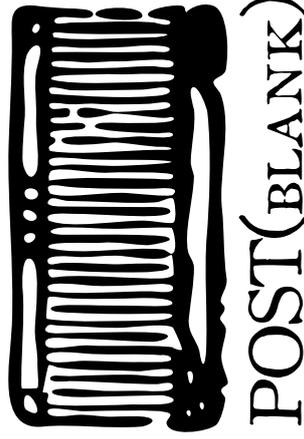
Social medias et relations publiques

Une promotion stratégique et entretenue au fil de l'expérience éditoriale est essentielle au bon développement de la revue ainsi qu'à son bon déploiement en série ; donc à sa légitimisation⁹¹ dans la sphère publique. Elle outrepassse les savoir-faire relatifs aux décisions éditoriales et créatives afin d'assurer la survivance du projet dans le temps. La gestion des réseaux sociaux est une grosse partie du travail de communication et dynamisation de la communauté, dans une volonté d'accompagnement et d'inclusion des participants. Ici encore, considérant le grand nombre d'artistes publiés, le travail est riche et sollicitant : reports d'événements, compte rendus, rédaction de communiqués de presse et de newsletters, documentation et archivage, promotion des publications à venir et des diverses actualités artistiques et professionnelles relatifs à des participants sont autant de dimensions engagées par l'équipe éditoriale, en aval de l'élaboration de la revue. Plus qu'un magazine, *POST(blank)*, en mettant un point d'honneur à se développer comme une plateforme d'information et d'échange, facilite la communication et la promotion des artistes via les plateformes de réseaux sociaux et développe ainsi une démarche d'accompagnement et de promotion.

91. Le parti pris de la revue artistique étant d'être de plusieurs occurrences, 10 thèmes seront consécutivement abordés avant le retour au premier thème.

POST(blank)
DOSSIER DE PRESSE

Annexe I



est un magazine bilingue franco-américain,
d'arts visuels et de poésie,
proposant autour de thèmes d'actualités
un certain regard sur le monde contemporain.



710 Decatur Street
11233 Brooklyn
NY USA

www.madgleampress.com
<https://www.facebook.com/madgleampress/>
<https://www.instagram.com/madgleampress/>

madgleampress@gmail.com
postblankzine@gmail.com



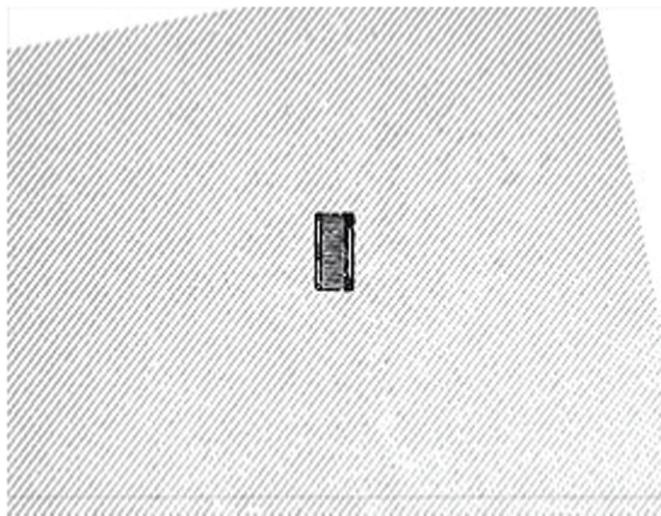
Mad Gleam Press est un maison de presse indépendante bilingue - créée par Brian Sheffield, Craig Kite, Margaux Taleux et Claire Durand-Gasselín - basée à New-York et Paris.

Mad Gleam Press veut mettre en lumière le dialogue constant qui existe entre les arts visuels et littéraires.

Nous souhaitons mettre l'accent sur les forces conjointes du texte et de l'image, publier des oeuvres visuelles poétiques, des poèmes visuels, des dialogues d'art et d'idée entre artistes des deux médiums, et des extraits de livres d'artistes. Nous voulons également célébrer et parler à l'infrastructure des communautés physiques, qui se réunissent autour de petites publications et de maisons d'édition indépendantes. Nous espérons offrir aux artistes un espace pour dialoguer et tisser de nouvelles liens entre médiums, genres et cultures.

EDITO

Pour ce premier numéro, nous avons choisi d'explorer le thème Papier comme une réverbération sur sa pertinence dans une culture numérique ; cependant, nous avons choisi explicitement de ne pas donner d'instructions quant à l'interprétation de ce thème afin de donner aux artistes la liberté de naviguer dans ses diverses significations possibles. Le papier est unique en ce qu'il est souvent le lieu où une idée naît dans sa forme la plus organique. Pour nous, ce numéro représente cette genèse. Nous avons également voulu célébrer et parler à l'infrastructure des communautés physiques qui se réunissent autour de publications issues de maisons d'édition de petite envergure. Nous espérons offrir aux artistes visuels et littéraires un espace pour dialoguer et tisser de nouvelles liens entre médiums, genres et cultures.



92 PAGES - 200 COPIES
AVEC LA PARTICIPATION DE :

RAPHAEL ABITBOL, BASILE, RYAN BUYNAK, ANNE KAEGHORO, SCOTT KEIM, ANYA KIM, CRAIG KITE, CALAS, BILLY CANCEL, MARIO CAUSIC, ALBERT HARRY KLEEMAN, GIULIA LEONELLI, WHEELER LIGHT, CHAMILLARD, DAE YOUNG, DOUGLAS DIAZ, GABRIEL GRISELDA LOPEZ, LYYST, MARK MOLK, JOSEPH NAM, DON, RACHAL DUGGAN, CLAIRE DURAND-GASSELIN, JANE ORMEROD, FRANK ORTEGA, FLORENCE PINEL, JACK M. FREEDMAN, THOMAS FUCALORO, MATHILDE AMELIA RABINOVSKAIA, BRIAN SHEFFIELD, MAUREEN DE GALBERT, GARY GISSLER, GABRIEL GIUCCI, SIEGEL, MIKKEL SNYDER, MARGAUX TALEUX, MIKE MELISSA HUNTER GURNEY, CHRISTIAN HAMRICK, TAN, CLÉMENTINE VAUCHELET, JORDAN WASON, SUSAN REDWOOD HILL, AZELLE HUGUET, JEANNE JALANDONI, WEIMAN, JOANNA WONG, JEFF WRIGHT, MICAH ZEVIN.

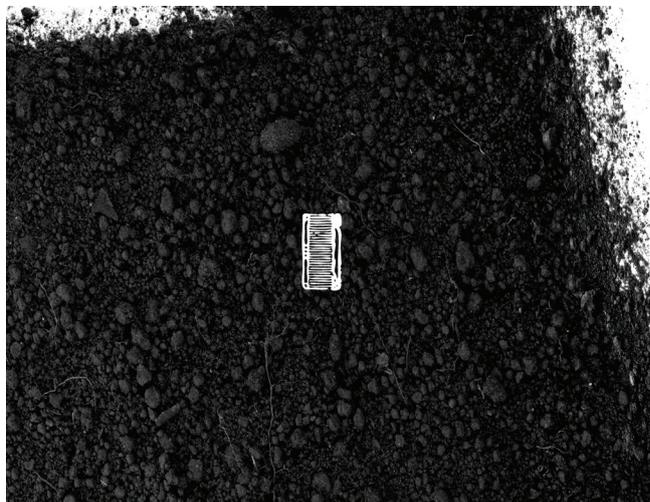
EDITO

La mort représente moins la matière romantique de la tragédie que l'inévitabilité esquivée, vue indirectement à travers la lentille rosée de la métaphore, ou par quelque masque blanc fronçant les sourcils. La mort est un fait hardi, vérifié sur la glace de la réalité, un baiser aux yeux ouverts et une raison de baiser, de se connecter, de pratiquer la vie.

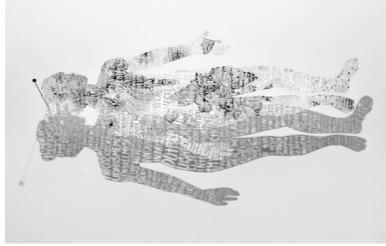
Nous ne pouvons comprendre le flux constant de notre expérience, collective ou individuelle, qu'à travers la réflexion : prendre des coups de poing en post-analyse, même si c'est seulement par l'expression abstraite. Par nos propres moyens, nous essayons de faire sens de ces choses sans que la mort ne taille des jours de nos vies. Permettez-vous donc un rappel. Touchez l'os qui vit à l'intérieur de votre peau. Chatouillez votre mortalité, et comprenez que rien n'a jamais été, n'est, et ne sera jamais, permanent.

144 PAGES - 200 COPIES
AVEC LA PARTICIPATION DE :

RAPHAËL ABITBOL, ALEXIA ANTUO FERMO, THIERRY ARDAILLON, JALANDONI, LYNNE DESILVA JOHNSON, JERRY T. JOHNSON, POLE
LUCAS BAILOR, DEVON BALWIT, AMY BASSIN, MARK BLICKEY KA, ANNA KIM, CRAIG KITE, RON KOLM, JESSICA MORNINGSTAR
BASSIN, KRAIG BELLOWS, JULIE BENTSEN, ELENA BERRIOLO, KRATZ, NATHANIEL KRESSEN, DAVID LAWTON, WHEELER LIGHT,
ALEXANDRA BOUCHERIFI, JEAN FRANÇOIS BOURON, RYAN BUY- MATHIEU LEGRAND-LOSFELD, ADEL MAXWELL, RAFAEL MELENDEZ,
NAK, ALEX CAMPBELL, BILL CANCEL, MARIO CAUSIC, PATRICIA PASCAL MOUISSET, GABRIEL MORGAN, JOSEPH NAM, SAINT-OMA,
CARRAGON, BILL CONSIDINE, ALLISON CONWAY, SHELBY COOK, FRANK ORTEGA, MATHILDE OUDIN, STEPHANE PARAIN, LOUISE
MALIK CRUMPLER, THIBAUT DAELMAN, SALLY DEJESUS, RAISEA PARNEL, AMELIA RABINOVSKAIA, MAGALI RIFFLART, ARTHUR
DEMURCHI, CAMPY DICKS, RYAN DRAG, GODEFROY DRONSART, RUSSELL, ERICA SCHREINER, MAUREN SIEGEL, JULIA SIMO-
LOUISE DUMONT, CLAIRE DURAND-GASSELIN, DOUGLAS D'ELIA, NIELLO, ERICH SLIMAK, OJO TAIYE, DOUGLAS LA TOURETTE,
JEFF ERWIN, LEONIE FLORET, JOHN FOXELL, NYSSA FRANK, JOHN T. TRAUZE, CLÉMENTINE VAUCHELET, D. JAMAL VANSLUYT-
JACK FREEDMAN, THOMAS FUCALORO, JASON GALLAGHER, ROSA- MAN, AMITABH VIKRAM, ANTON YAKOVLEV, GEORGE WALLACE,
LIE GANCIE, HOWIE GOOD, GEORGE GUIDA, HARRIET HALSEY, SUSAN WEIMAN, GRAHAM WILLNER, FRANCINE WITTE, YVAN WOH-
VALERIE HAMMOND, CHRISTIAN HAMRICK, MICHAEL ILE, JEANNE NER, JOANNA WONG, YI WU, MICHAEL ZALOOM, JEREMY ZIERAU.



Vol II. POST(mortem)___



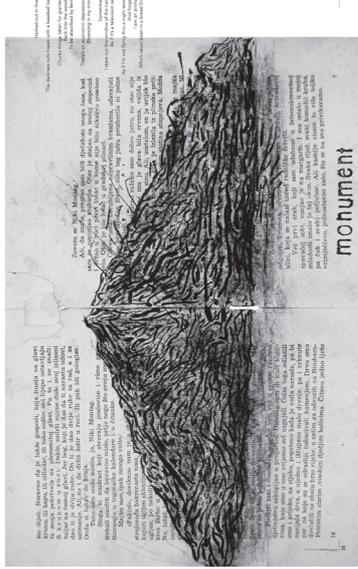
Monument
 The monument is a sculpture made of text, standing on a white surface. It is a human figure, with the text forming the body and limbs. The text is in various fonts and sizes, creating a textured, layered effect. The figure is standing on a white surface, and the background is a light color. The text is arranged in a way that suggests movement and depth, as if the figure is emerging from the page. The overall effect is one of a complex, multi-layered sculpture that is both familiar and strange.



Objects in the Room
 A still life arrangement of various objects including a bowl of rice, a plate of dumplings, and a small bowl of sauce. The objects are arranged on a light-colored surface, and the lighting is soft and even. The composition is balanced and visually appealing, with a focus on texture and color. The objects are arranged in a way that suggests a narrative or a story, as if they are part of a larger scene. The overall effect is one of a carefully curated still life that is both simple and complex.



POST(mortem)
 A close-up photograph of a human skull, showing the eye sockets and nasal cavity. The skull is positioned centrally, with the eye sockets looking towards the viewer. The lighting is dramatic, highlighting the contours of the skull and creating deep shadows. The background is dark, making the skull stand out prominently. The overall effect is one of a stark, powerful image that evokes thoughts of mortality and the human condition.



monument
 A large, dense, textured sculpture resembling a mountain or a large pile of roots. The sculpture is made of many thin, overlapping layers of material, creating a complex, three-dimensional structure. The word "monument" is written vertically on the right side of the sculpture. The overall effect is one of a powerful, imposing structure that suggests a sense of scale and grandeur. The texture is highly detailed, with many small, intricate details that catch the light. The overall effect is one of a carefully crafted, multi-layered sculpture that is both familiar and strange.



through-BLACK-thers-GREY-carnage-GREY-horse-GREY-AS-WITH-Perod
 A photograph of a newspaper clipping with the headline "through-BLACK-thers-GREY-carnage-GREY-horse-GREY-AS-WITH-Perod". The clipping is surrounded by a dense, chaotic pattern of text, creating a complex, layered effect. The overall effect is one of a multi-layered, multi-textured image that is both familiar and strange. The text is arranged in a way that suggests a narrative or a story, as if it is part of a larger scene. The overall effect is one of a carefully curated still life that is both simple and complex.



POST(mortem)
 A photograph of a person sitting on a large, white, textured object that looks like a giant piece of paper or a large sculpture. The person is positioned centrally, and the object is made of many thin, overlapping layers of material, creating a complex, three-dimensional structure. The overall effect is one of a powerful, imposing structure that suggests a sense of scale and grandeur. The texture is highly detailed, with many small, intricate details that catch the light. The overall effect is one of a carefully crafted, multi-layered sculpture that is both familiar and strange.



POST(vote)___ Addendum POSTmortem

How can we possibly react to a politically hostile environment except with hostility? Everywhere in the world the pendulum's swing continues to hypnotize and arrest our sense of security. The United States, momentarily, seems to have slid into the thick of a swamp. 2016 may have died, but the pall that hung over the year has not subsided. So we react in whatever way we can, hopefully in health. We write. We create. We compose reflections of ourselves and our world on paper and walls, from the well-springs of our hard drives, or spontaneously in the DIY art venues of New York. This is how we cope, our art is our om, lest we burn down everything including ourselves.

téléchargement gratuit : https://docs.wixstatic.com/ugd/65a938_4fb22aa93d0d47ae9897168d36b1ac15.pdf

EDITO

Les représentations du sexe en tant qu'art ou vice existent depuis que les humains ont été capable de simultanément pratiquer l'acte et le questionner. Il y a à la fois du risque et de la sécurité dans le lâcher-prise. Dans la gratuité, il y a du vide, de la dépendance et de la disparition. Dans la compréhension que «ce n'est qu'une partie de baise», il y a l'anonymat et l'affection de la masturbation mutuelle. Dans un orgasme, il y a tout cela, et un multivers. Dans le vrai amour, il y a la certitude de la confiance, il y a aussi le chagrin de trahison. La pornographie ne connaît pas de limites et a autant de noms que Dieu. Si elle montre le sexe faisant partie de la culture dominante, on l'appelle simplement pornographie, ou porno. Si elle représente un sujet marginal, de niche, c'est un fétiche. Si elle est illégale, elle s'appelle contrebande, ou obscénité.

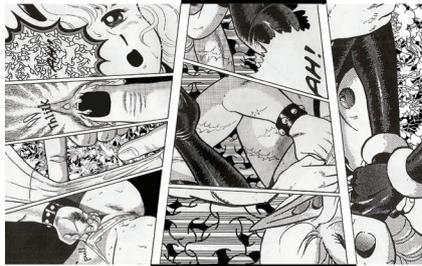
Ce numéro de POST(blank) n'est rien de tout cela. Ou peut-être tout cela. Vous trouverez ici des histoires érotiques, vivantes et morbides. Vous trouverez certainement du lâcher-prise. Et du raffinement. Vous trouverez la nudité sous toutes ses formes, de la bite, à la chatte, au trou de cul béant. Vous serez simultanément excités et dégoûtés. Si vous devez vous masturber, faites-le, comme il vous convient. Si vous devez vomir, ne nous en voulez pas, puis recherchez un public pour observer cet acte violent. Surtout, embrassez tout le spectre de votre sexualité, même si le monde entier doit vous diaboliser et vous faire honte. Soyez téméraire. Méfiez-vous. Réveillez-vous. Vivez, maintenant.

148 PAGES - 200 COPIES
AVEC LA PARTICIPATION DE :

RAPHAËL ABITBOL, KAYLA AHMED, JAMIKA AJALON, PENEL ALDEN, KAROLINA KUBIK, DOUGLASS LA TOURETTE, SAM LAGOW, BONNIE LANE, RENAN ASTIER, THIERRY ARDAILLON, AZEL, AMEL BARRIENTOS, TAMINA DWAYNE LAWSON-BROWN, JOANNE LEAH, DORIAN HARLEY LYNDE, RACHEL BEAUSOLEIL, LANA BELLA, PIERO BELLACORDA, KRAIG BELLOWES, MARK LYNGHOLM, LYYST, ADEL MAXWELL, MARC MOLK, GABRIEL LANE MORGAN, BLICKLEY, JARID BLUE, DR CARMEN CORNUE, CHRIS CARR, PATRICIA DR DONNA MORTON, CLOÉ MURO, JACK NEWHOUSE, HANNAH NEWMAN, COLEMAN, WILLIAM CONSIDINE, KRISTOPHER COOLEY, SABINA CROWLEY, DR DONNA MORTON, CLOÉ MURO, JACK NEWHOUSE, HANNAH NEWMAN, ALEX NODOPAKA, SAINT-OMA, VIVIAN O'SHAUGHNESSY, DREW PISARRA, TROY CUNIO, DENNARD TYLER DAYLE, EDDIE DONOGHUE, GODEFROY AMELIA RABINOVSKAIA, POLINA RIABOVA, MAGALI RIFFLART, MAGNOLIA DRONSART, LOUISE DUMONT, CLAIRE DURAND-GASSELIN, FILH, NYSSA SANTIBANEZ, ERICA SCHREINER, BRUCE SCHERFIELD, BRIAN SHEFFIELD, FRANK, MATHIEU FRAPPANI, JACK M. FREEDMAN, P. G. BRODY, PHILLIP JOHN W. SNYDER, JENNA SNYDER, VANDA SPENGLER, HAYDEN TEDDER, GIAMBRI AKA THE ANCIENT MARINER, NICOLE GOODWIN, JOHN GOSSLEE, JEANNE THOMAS, THEADORA TOLKIN, MERCY TULLIS-BUKHARI, BRIAN VAN STANISLAS GOURÉVITCH, HÉLÈNE GUGENHEIM, CHRISTIAN HAMRICK, DEE REMMEN, VIOLETTE VILLARD, BRION VYTLACIL, GEORGE WALLACE, NICK WALTHER, ISAAC STACKHOUSE WHEELER, FREDERIC WIEME, FRANCINE JORDAN, POLE KA, ANNA S. KAPUNG, R. KEITH, AITCHE KETON, SUN WITTE, JOANNA WONG, JEFFREY CYPHERS WRIGHT, SARA E. WRYE



Vol III. POST(porn)

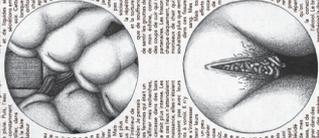


The Electromagnetic Rabbit Hole

When you're online, you're never truly alone. The algorithms that power the internet are constantly tracking your every move, from the websites you visit to the products you buy. This data is then used to create a profile of you, which is then used to target you with ads and recommendations. It's a rabbit hole of information, and it's all leading to one place: you.

Ma bouche en a l'odeur

Plus que jamais, les réseaux sociaux ont permis de partager des contenus explicites et de les rendre accessibles à un large public. Cette visibilité a conduit à une normalisation de la sexualité et à une exploration de nouvelles formes de plaisir. Cependant, cette liberté s'accompagne également de risques de harcèlement et de violence en ligne. Il est important de rester conscient de ces dangers et de prendre des mesures pour se protéger.



Les réseaux sociaux ont révolutionné la façon dont nous interagissons et nous connectons. Ils ont permis de briser les barrières géographiques et de créer des communautés de personnes partageant des intérêts communs. Cependant, ils ont également introduit de nouveaux défis, tels que la désinformation et la cyberharcèlement. Il est essentiel de développer une pensée critique et de protéger sa vie privée en ligne.



Butt Poking

It's a common sight in public places, from the gym to the office. A hand reaches out and pokes someone's buttocks. While it may seem harmless, it can be a violation of personal boundaries and even a form of harassment.

Foot Romance

For many people, feet are a source of pleasure and fascination. This is often expressed through foot fetishism, a form of sexual attraction to feet. While it may seem unusual, it is a common and natural part of human sexuality.



POSTSCRIPTS

This issue of the magazine 'Suck' and the 'Of course' series are a testament to the power of the internet in connecting people and sharing their experiences. We hope you enjoyed reading about these topics and that they have provided some insight into the world of adult entertainment.



Suck

It's a common sight in public places, from the gym to the office. A hand reaches out and pokes someone's buttocks. While it may seem harmless, it can be a violation of personal boundaries and even a form of harassment.

"Of course"

It's a common sight in public places, from the gym to the office. A hand reaches out and pokes someone's buttocks. While it may seem harmless, it can be a violation of personal boundaries and even a form of harassment.



戶外洗浴認真狂野，男人噴鼻包袋即扯！

Library and Book Sale

The Young and the Restless has a long history of being a popular television series. It's a story of love, power, and revenge in a fictional town. The show has been a hit for decades, and it's no surprise that it has a dedicated fan base. If you're a fan of the show, you'll want to check out the library and book sale.

B / Une communauté déspatialisée et internationale

La revue artistique incarne, si l'on s'attache au jargon de Fluxus, un espace «public»⁹². L'aspect itératif et la dimension collective de la revue lui confèrent le rôle de vecteur de voix polyphoniques⁹³. Publier⁹⁴ est une action par laquelle on rend une chose publique et notoire⁹⁵.

POST(*blank*) a publié, depuis sa création en Septembre 2016, plus de 200 contributeurs issus de diverses sphères artistiques (slam poetry, artistes universitaires, artistes autodidactes, sans nécessité d'une pratique de l'art récurrente ou professionnelle). Bilingue français / anglais, elle regroupe majoritairement des artistes américains et européens, instaurant un dialogue entre diverses temporalités et divers espaces où les langues s'entrecroisent. Cette communauté internationale déspatialisée permet de faire exister au sein de l'espace de la revue une rencontre virtuelle entre une pluralité d'espaces qui viennent se juxtaposer et se contredire, en tant qu'espaces non-superposables. Ils existent pourtant dans l'espace physique de la revue et viennent refléter un certain nombre d'expressions et de réflexions autour du préfixe POST, qui, s'exprimant de manière ponctuelle dans les différents espaces temps des événements et des rassemblements, vient paraphraser l'expression de ce temps de l'après⁹⁶. «Le littéraire aujourd'hui apparaît en très grande partie comme une arène conflictuelle composée d'une sphère publique hégémonique reposant sur l'imprimé et une multitude d'espaces publics contre-hégémoniques relevant plutôt d'une « littérature-brouhaha » (exposée, perforée, in situ, multi-support) avec de très nombreuses circulations entre eux.»⁹⁷. La revue artistique, tout comme la mise en place de l'*Eternal Network*⁹⁸ répond de ce principe de littérature-brouhaha nommé par Ruffel, invoquant une pluralité d'espaces et de temporalités.

92. «L'art dit public, jusqu'à présent, relevait exclusivement de la décision ou de la commande officielle, et s'incarnait pour l'essentiel dans l'élévation de statues au milieu de squares ou le long d'avenues, sur un mode somptuaire, de célébration ou de propagande. Dorénavant, l'artiste sort en ville». Paul Ardenne, «L'art dans l'espace public : un activisme».

93. Je renvoie ici au festival international *Polyphonix*, auto-géré par les artistes y prenant part, fondé en 1979 par Christian Descamps, François Dufrêne et Jean-Jacques Lebel, centré autour de la lecture publique (ce qui inclut de manière non exhaustive musique, performance ou encore poésie sonore).

94. Du latin *publicare*, «mettre à la disposition du public», selon le CNRTL.

95. Le terme «*publication*» est lui emprunté au latin «*publicatio*», signifiant «action de dévoiler», où l'on peut entendre un connotation avec l'idée d'une révélation, selon le CNRTL également.

96. Une réflexion est développée dans la troisième et dernière partie de cette recherche autour de ce temps de l'après, caractérisée par l'appellation POST(*blank*).

97. Lionel Ruffel, *op. cit.*, p101.

98. *Eternal Network*, nommé ainsi par Robert Filliou et George Brecht, membres de Fluxus, en 1965, existe grâce aux efforts collectifs d'artistes à travers le monde.

Dimension intermédia et interdépendances

L'avantage d'un travail collectif est de convoquer une pluralité de savoir-faire à l'élaboration d'un projet commun. La revue n'existe pas sans ses éditeurs, ses contributeurs ou ses lecteurs. Chaque ensemble est partie prenante d'un processus de création et forme dans sa fonction et sa diversité, un maillon essentiel à la pérennité du travail engagé⁹⁹. La revue fonctionne donc à la fois de manière autonome¹⁰⁰ et interdépendante. Dans le cadre de *POST(blank)*, le dialogue établi entre artistes et écrivains vient s'enrichir de la pluralité de sens apportée par les lecteurs. Les artistes publiés sont sous la responsabilité des éditeurs qui les sélectionnent et promeuvent leur travail, mais ces mêmes éditeurs font la promotion d'une vision éditoriale et curatoriale par le biais de leurs auteurs. Nous sommes ainsi en présence d'une co-dépendance en terme d'acteurs, de savoir-faire et de médiums, ainsi qu'à une déhiérarchisation des statuts. Dans *POST(blank)*, il n'est pas possible de catégoriser les artistes prenant part à la revue tant leurs pratiques sont polymorphes et variées. Ce parti-pris inclusif vise, plutôt que de créer une niche spécifique engageant une minorité de spécialistes autour de thèmes ciblés, à ne pas définir de cible quand aux participants engagés. Il s'agit de parler et de porter la voix du plus grand nombre au plus grand nombre, et de donner la possibilité à chacun de prendre part à une élaboration commune. Cette interdépendance au sein de la revue amène à de nouvelles formes d'espaces d'expositions. Les participants se regroupent dans des temps et des lieux différents pour célébrer la correspondance avec ces autres qu'ils n'ont jamais vu. Un speed-dating à l'aveugle sur du papier, qui contrecarre les effervescences suffocantes de ce temps POST, dans lequel les réseaux sociaux s'épanchent de contenus éparses qui ne s'articulent pas toujours au-delà des catégories sociales qu'ils visent¹⁰¹. Ainsi, la revue est le terrain propice aux rencontres volontaires ou fortuites et aux regroupements qui se traçent hors des frontières dématérialisées des réseaux sociaux. Ces derniers marquent la transition d'une «*société du spectacle*» à une société d'acteurs sans spectateurs. L'espace de la revue est malléable, il prend forme dans un ensemble divers de

99. L'œuvre d'art peut exister en soi, fruit de la main de l'artiste, sans nécessairement être prise en charge et révélée au grand public. Les œuvres d'art enfouies au fond des greniers et révélées au grand public après plusieurs décennies, millénaires n'attendent pas le regard du spectateur pour se former œuvre. De la même manière, certains groupes, comme Fluxus, prouvent parfois l'indistinction des pratiques artistiques des membres du groupe. Ainsi, il n'existe pas tant d'œuvre en soi, mais de cadre de la recherche globale relative au groupe.

100 Rappelons l'une des composantes essentielles de la revue, qui est son potentiel de libre circulation.

101. Il est très facile sur les réseaux sociaux de se cantonner à certains cercles et groupes de disciplines, sans enrichir la vision au delà de sphères de l'intérêt premier qui pousse à solliciter l'espace collectif du virtuel.

manifestations et permet d'héberger en son sein un ensemble de rencontres virtuelles ou matérielles, dans l'absence de dichotomie traditionnelle entre acteur et spectateur. Ceci rétablit ainsi un antidote à ce dialogue univoque qui vise à «*Communiquer pour communiquer, s'exprimer sans autre but que de s'exprimer et d'être enregistré par un micro-public, le narcissisme révèle ici comme ailleurs sa connivence avec la désubstantialisation post moderne, avec la logique du vide*»¹⁰².

De l'individuel au collectif / espace alternatif / réseau

De nombreux collectifs d'artistes sont formés autour d'une publication centrale à leur rassemblement : certaines formations n'existent d'ailleurs que dans le temps de la revue, l'arrêt de la publication en dissolvant les membres. Le collectif Art & Language, par exemple, s'est formé en 1969 autour d'une revue éponyme¹⁰³ et celle-ci marque la reconnaissance du groupe officiant à la discussion de manière informelle depuis 1966. À noter la volonté statuée d'un anonymat qui rend indistinct l'attribution et la répartition des tâches au sein du collectif, si bien que la dichotomie entre l'individuel et le collectif; le singulier et le commun se résorbent en un espace tiers. Art&Langage s'exerce, de manière pionnière, dans l'élaboration d'un socle théorique pour un groupe qui condense producteur et utilisateur, créateur et critique, en conceptualisant l'auto-réflexivité du jugement d'une autonomie, faisant gage de l'appréciation de ses membres¹⁰⁴. L'étude du «*microsociologique*» permet non seulement de mieux comprendre les positions et prises de position collectives aussi bien qu'individuelles, mais offre «*également des clefs pour comprendre le fonctionnement du champ à une époque donnée.*»¹⁰⁵. Ainsi, de l'individu au groupe, du singulier au collectif, la revue peut s'établir comme porte-voix de témoins représentatifs d'un contexte socio-culturel donné. En cela, elle est un acte résolument contemporain.

102. 4. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard «*Folio Essais*», 1989, p19.

103. Revue *Art-Language : the journal of conceptual art*, édité par Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin et Harold Hurrell de 1969 à 1985.

104. Parfois considéré par les détracteurs comme un régime totalitaire du bon goût, cette dimension théorique et conceptuelle est peut-être un révélateur précoce de la mort du mouvement sur lui-même.

105. Caroline Crépiat, dans *Dynamique(s) du groupe littéraire : microsociologies d'un objet polymorphe*, sous la direction de Denis Saint-Amand, Liège : Presses Universitaires de Liège, coll. «*Situations*», 2016, p06.

Espaces de diffusion alternatifs

Les espaces alternatifs, tout en évitant la censure institutionnelle, imposent des restrictions similaires d'espace, de temps et de conditions de visibilité. C'est ainsi qu'il a semblé qu'une alternative à la peinture, à la sculpture, à la performance ou à d'autres formes d'art spatiales par nature serait une protection efficace contre leurs défauts les plus évidents. Il ne s'agit pas d'un remplacement, mais d'une forme d'art prenant place à côté de formes d'expressions plus conventionnelles.

Les années 70 portent un engouement pour les espaces alternatifs en tant qu'instruments politiques face à un système établi. Nous pouvons noter à cette époque l'explosion des publications *underground* et des *fanzines*, dont le but est, avant toute chose, de faire partager des passions particulières et des cultures alternatives¹⁰⁶. Il s'agit de publications non professionnelles ou commerciales, réalisées à tirage confidentiel dans une esthétique du *Do It Yourself*. Il est donc question de «fabriquer sa propre culture, exemptée des enjeux de consommation immédiate»¹⁰⁷. Ces publications revendiquent ainsi un droit à l'amateurisme, en opposition à la standardisation des produits culturels. La revue artistique incarne un espace alternatif absolu dans le sens qu'elle peut véhiculer et transmettre des informations sans contrôle, et ce, de manière arborescente, par voix postale ou distribution aléatoire. Ces politiques de décentralisation s'érigent pour combattre le contrôle de la pensée des masses. La reproductibilité et l'aspect volage de la revue en font un outil de pointe pour la transmission de savoirs et de connaissances, qui viendraient troubler certains dispositifs. Ces espaces alternatifs œuvrent à l'ouverture de l'idéologie aux marges de la connaissance. La revue *Semina*¹⁰⁸ présente par exemple une logique d'éclatement des frontières et par là une redéfinition du statut de l'artiste¹⁰⁹. Publiée dans le contexte de la guerre froide, l'attention est portée sur l'actualité avec la diffusion d'images récupérées dans les médias. Son esthétique est sobre et simpliste (elle est imprimée

106. Beaucoup de fanzines traitent par exemple de la BD ou de la science fiction. D'autres sont créés dans le but de véhiculer les idéologies de certains groupes en marges, nous pouvons citer, entre autres, la culture queer ou la culture punk, avec pour exemple relatif à cette dernière la revue *File*.

107. Marie Boivent, *op. cit.*, p94.

108. *Semina* est onstituée de 9 n^{os} publiés entre 1955 et 1964 par Wallace Berman à Los Angeles ou à San Francisco, est une revue aperiodique qualifiée de «*journal de poésie de fortune*» ou encore de «*magazine underground*». Elle relève de tous les domaines à la fois, mêlant en son sein «*mail art*», «*métacollages*», pouvant être désignée en tant que «*scrapbook of spirit*».

109. Cette revue est symptomatique de la côte-ouest américaine, avec un mélange des genres et des médiums. Elle se distingue par sa capacité de combinaison d'éléments étrangers. Ainsi, elle fait se rencontrer en son sein des amis et contemporains de Wallace Berman confrontés à une nouvelle génération d'écrivains radicaux (y sont publiés Allen Ginsberg, William Burroughs, Charles Baudelaire ou encore Paul Eluard).

la vie, en dehors du cocon habituel qui nous a donné l'habitude de classer avec certitude ce qui est donné à voir. L'ambiguïté de ce qui est art ou pas, permet de replacer chacun face à ses critères.»¹¹² Il s'agit alors d'un dépassement de l'art et des frontières des communautés au profit d'un réseau qui se tisse comme moyen radical et politique de communication. Ceci permet de venir redéfinir l'idéologie au prise de la différence et de l'écart. La revue devient un espace permettant de porter, produire et diffuser l'art - également de le contredire, le contrecarrer, le redéfinir. «le groupe est perçu comme un espace de liberté où le principe communauté ne s'appuie sur aucune régulation interne coercitive.»¹¹³. Cette communication militante s'incarne comme une revendication à la parole des micro-communautés marginalisées.

Déconstruction des rapports hiérarchiques et horizontalité du réseau

Au sein de l'espace alternatif de la revue peut donc s'instaurer un principe d'équivalence, dans la négation des pressions compétitives et dans la reconnaissance de l'existence des

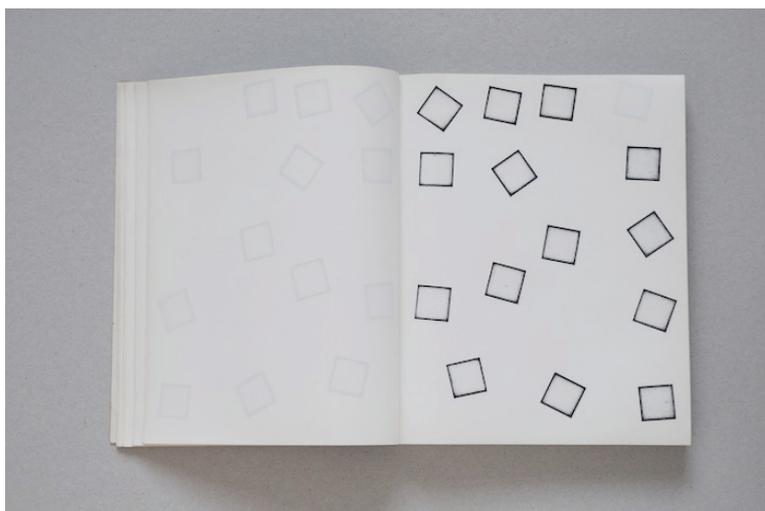


FIGURE 17.

groupes, ainsi que dans la redéfinition des marges et des contre-courants. Lionel Ruffel, prenant pour exemple la revue ZUM, nous dit qu'elle permet de «remettre en cause une certaine idée de l'autorité *«plus démocratique, plus social, plus populaire»*¹¹⁴. Il y a effectivement beaucoup de revues artistiques qui fonctionnent avec leur propre système d'organisation, échappant à la hiérarchie pyramidale classique qui régit les acteurs du marché de l'art. Certaines revues stipulent même la possibilité de libre reproduction du contenu. C'est le cas de

112. Marie Boivent, *op. cit.*, p143.

113. Antoine Piantoni, *Les poètes fantaisistes, un renouveau de la poésie française au début du XXème siècle ?*, thèse soutenue le 11 décembre 2015, p118.

114. Lionel Ruffel, *op. cit.*, p39.

L'Internationale Situationniste¹¹⁵ par exemple, ou encore de Fluxus International & Co¹¹⁶.

En 1968, Seth Siegelaud, marchand d'art et créateur du célèbre Xerox Book¹¹⁷, décide de ne présenter ses artistes qu'à travers la publication, instaurant ainsi un principe d'équivalence et surtout une ouverture à la scène internationale ainsi qu'une visibilité démultipliée pour le marchand comme pour les artistes. La possibilité d'être publié devient accessible pour des artistes ne pouvant se confronter à l'espace physique de l'exposition. Les Éditions *Something Else*, fondées par Dick Higgins en 1964, publient quant à elles le catalogue *The Arts of the New Mentality*, en instaurant le catalogue comme un médium à part entière dans les arts visuels. Chaque artiste est présenté de manière égale, sans que l'un soit favori. La localisation géographique des artistes n'est alors plus un problème, puisque tous peuvent se retrouver réunis au sein du catalogue, à l'instar d'une exposition, qui nécessite le déplacement physique des artistes et de leurs œuvres. La pratique de l'édition et la diffusion de l'art s'imbriquent dans une relation de co-présence symbiotique, dans l'enjeu de la diversification des pratiques de l'édition. Nous sommes en présence d'une redéfinition des frontières entre le support imprimé et l'espace d'exposition.

Certaines revues artistiques prônent l'utilisation du hasard dans un principe démocratique. Ainsi, on retrouve le principe d'*assembling* dans de nombreuses revues des années 70. Il consiste en l'abolition de toute pensée hiérarchique, puisque les différents composés de la revue sont juxtaposés de manière aléatoire et fortuite. Le hasard s'inscrit ici comme la seule et unique règle. Il s'établit dans toutes les dimensions de l'élaboration de la revue, des personnes répondant à l'appel aux réalisations qu'ils soumettent, également dans la juxtaposition des pièces et du dialogue potentiel qu'il fait advenir - ou non. La revue artistique s'inscrit alors comme réceptacle informel, pouvant potentiellement accueillir des contenus divers et variés, et ce, sans exclusion. Au niveau financier, les revues artistiques permettent à l'artiste de produire son travail à moindre coût, s'exemptant des conditions matérielles relatives à la production d'œuvres d'art. Ces dernières ont généralement peu de valeur financière et

115. L'Internationale Situationniste voit paraître 12 numéros entre 1958 et 1969 et déclare : «*Tous les textes publiés dans Internationale Situationniste peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés même sans indication d'origine*».

116. Fluxus International & Co est publié pour l'exposition présentée à l'ELAC à Lyon, en avril 1979, avec la mention suivante : «*Fluxus est contre le copyright. Donc nous vous autorisons à vous en servir, ne réclamez pas de copyright non plus.*»

117. Seth Siegelaud et John Wendler, Xerox Book, 1968. 7 artistes, Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris et Lawrence Weiner sont invités à contribuer, se voyant attribuer 25 pages chacun. Cette publication est relevante des buts et des enjeux du mouvement de l'art conceptuel.

se détournent donc d'un intérêt purement monétaire. La production simplifiée et le potentiel de diffusion large¹¹⁸ vont dans le sens d'un média purement démocratique pour l'artiste. La revue artistique agit comme un antidote aux canaux de diffusion médiatiques établis et aux politiques élitistes d'exclusion, très présentes dans le marché de l'art. Cependant, il est important de noter qu'une politique d'horizontalisation du réseau peut potentiellement destituer la caractéristique artistique au profit de la dimension d'usage, dans la banalisation des contenus proposés et l'ouverture à la libre expression démocratique, réalisée sans instance décisionnelle ou organisation hiérarchisée. Le contenu peut de ce fait s'appauvrir et s'établir comme le reflet d'un discours bruyant et sans fond tel que nous le connaissons sur les réseaux sociaux. Ainsi, tel que le postulait Bernard Wallet, créateur de la maison d'édition «*Verticales*»¹¹⁹ en 1997 ; «*La verticalité est un moyen de lutter contre la normalisation.*». Ainsi, le nom *Verticales* «est une façon d'affirmer une éthique. Être ni horizontal, ni à genoux». Il y a donc un juste milieu à trouver entre libre expression et uniformisation du propos.

Dans *POST(blank)*, un principe d'équivalence¹²⁰ est au cœur de la publication. Chaque artiste est publié de manière démocratique, aucun n'est mis en avant plus que l'autre. Les contributions déployées sur les pages ne sont référencées par leur titre et le nom de l'auteur dans un sommaire standard en double page volontairement réduit à l'essentiel, si bien qu'il est tout à fait possible de feuilleter la revue comme un ensemble, sans connaissance du détail relatif à chacun. La position hiérarchique et sociale dans la sphère artistique, la reconnaissance et l'établissement, la localisation, l'intégration à un groupe ou un courant, sont autant de données non considérées par la ligne éditoriale.

Territoires de résistances et pensée nouvelle des frontières

L'essentiel dans l'étude des groupes n'est pas leur légitimité ou fondamentalement le discours porté individuellement par chacun. C'est plutôt la manière dont ils occupent ensemble l'espace immatériel de la revue via le réseau dont ils font part et qui les relie les uns aux autres, créant de fait un nouveau territoire, qui se superpose

118. Le public ne relève plus d'un filtrage social en lien avec la fréquentation des institutions relatives du monde de l'art. Tout le monde peut y avoir accès (en s'abonnant, par exemple). La distribution peut également être pensée de manière fortuite et aléatoire.

119. Rachetée par Gallimard en 2005, dirigée depuis 2009 par Jeanne Guyon et Yves Pagès, la maison d'édition «*Verticales*» fête ses 20 ans en 2017.

120. Notons l'approche de Robert Filliou qui propose un rapport d'équivalence entre bien fait / mal fait / pas fait.

à l'idée d'une domination hiérarchique. Les années 60 voient les échanges intercontinentaux assurer un autre découpage que celui des nations. Robert Filliou, citoyen du monde, proposait de rejoindre un territoire indépendant, celui de la *République Géniale*. Nous pouvons mettre en lien ce fait avec la création du «*Gouvernement Autrichien en exil*»¹²¹ par les activistes viennois. Parodie administrative auto-conférée, cette revue s'inscrit comme l'organe du gouvernement, avec la présentation de son programme dans le premier numéro, juxtaposé à un appel à la révolte destiné au peuple autrichien. Le Comité Invisible, dans *L'insurrection qui vient*, formule stratégiquement ce propos ; «*Il n'est pas question d'occuper mais d'être le territoire. Chaque pratique fait exister un territoire. (...) La règle est simple : plus il y a de territoires qui se superposent sur une zone donnée, plus il y a de circulation entre eux, et moins le pouvoir trouve prise. L'auto-organisation locale, en surimposant sa propre géographie à la cartographie étatique, la brouille, l'annule ; elle produit sa propre sécession.*»¹²² La revue artistique peut s'inscrire comme un espace de lutte quant aux découpages physiques entre les territoires. Elle permet d'instaurer une zone de résistance au contrôle et de tisser des liens insaisissables en faveur d'une autonomie et d'une auto-gestion, où les frontières, telles qu'elles sont normalement admises, n'ont pas de prise. La revue est donc un outil œuvrant à l'ouverture à de nouveaux territoires. «*L'idée de la frontière nous aide désormais à soutenir et apprécier la saveur des différents quand ils s'apposent les uns aux autres. Passer la frontière, ce serait relier librement une vivacité du réel à une autre.*»¹²³ Il s'agit donc de déconstruire l'idée de frontière en tant que séparation et penser les différents territoires prenant part à la revue artistique, comme autant de passerelles mouvantes qui permettent le renouvellement des sensibilités. La revue œuvre à une nouvelle définition du territoire et des frontières entre espace physique et espace virtuel, ainsi qu'entre art et vie quotidienne. L'engagement de Fluxus à cette redéfinition est notoire, les œuvres produites étant vectrices d'une inclusion de la beauté dans la vie de tous les jours.

121. Cette revue est fondé par Günter Brus après sa fuite en exil en Allemagne.

122 Le Comité Invisible, *L'insurrection qui vient*, éditions La Fabrique, 2007, p18.

123. Édouard Glissant, *op. cit.*, p57.

C - Le partage du sensible

Nous avons vu que la revue artistique (dans le cas de *POST(blank)* et de la majorité des exemples convoqués) s'articule autour d'une communauté internationale et despatialisée. Cette communauté prend part à un ensemble de pratiques interdisciplinaires, les acteurs y travaillent plusieurs médiums, et ce, de manière interdépendante. La pratique de la revue permet donc un passage de l'individuel au collectif et s'inscrit comme un espace alternatif qui voit l'émergence de réseaux de distribution et de diffusion également en marge des circuits classiques du marché de l'art. Ces espaces alternatifs, territoires de résistances aux normes et aux standards établis, interrogent une horizontalisation des réseaux et une redéfinition des rôles et des statuts hiérarchiques. L'espace de la revue, territoire de résistance, amène donc une pensée nouvelle des frontières. «*Les frontières entre les lieux qui se sont constitués en archipels ne supposent pas des murs, mais des passages, des passes, où les sensibilités se renouvellent, où l'universel devient le consentement à l'impénétrable des valeurs l'une en l'autre accordées, chacune valable en l'autre, et où les pensées du monde (les lieux-communs) enfin circulent l'air.*»¹²⁴. Il s'agit donc de l'étude de la revue artistique en tant que pratique arborescente, et même plus, en tant que pratique rhizomique. L'intérêt se porte, plus qu'aux procédés de réalisation d'un objet artistique, aux passes et aux passages révélés à son exercice et qui peuvent s'inscrire comme des *espaces-entre*.

Croissances rhizomes

Selon Édouard Glissant, «*la figure du rhizome place l'identité en capacité d'élaboration de cultures composites par la mise en réseau des acteurs extérieurs*»¹²⁵. L'écrivain, poète et philosophe français emprunte ce concept aux philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui eux, l'ont utilisé du point de vue du fonctionnement de la pensée¹²⁶. Pour Glissant, le rhizome, qui désigne originellement la racine multiple d'une plante, est un terme utilisé pour qualifier la conception d'une identité plurielle, en opposition à l'identité racine unique.

124. Édouard Glissant, *op. cit.*, p57/58.

125. Selon le glossaire de Édouard Glissant, en ligne sur son site web (source : <http://www.edouardglissant.fr/rhizome.html>).

126. Mille Plateaux a par ailleurs été premièrement publié en un petit volume sous le titre *Rhizomes*.

POST(blank) réunit un grand nombre de contributeurs, de nationalités et d'horizons géographiques différents¹²⁷. Également, les lecteurs sont localisés à travers le monde¹²⁸. Le concept de rhizome semble utile pour qualifier la création de réseaux insaisissables, liées à l'émergence de la revue. D'une part, en regard des éditeurs, collaborateurs, contributeurs, traducteurs, performers, lecteurs, spectateurs (etc.) qui prennent part aux divers événements qui lui sont relatifs. La revue artistique convoque effectivement une pluralité de formes dans ses applications et une pluralité d'identités. D'autre part, nous pouvons accorder le concept de rhizome en relation avec les protocoles de diffusion et de distribution de la revue. L'envoi par voie postale s'attache par exemple à un principe d'éparpillement et de dissémination, qui peut, nous l'avons vu, s'inscrire dans une dimension intraçable. «*Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états.*»¹²⁹. Il est vrai que ce propos peut-être contredit, étant donnée la nature centrale de la revue artistique. Cependant, sa diffusion alternative¹³⁰ permet effectivement de contrer une «*communication hiérarchique*» et des «*liaisons préétablies*». Le hasard de la rencontre produit alors «*une circulation d'états*». De plus, l'idée d'une communauté déspatialisée, prenant la forme d'un groupe indissociable, ou chaque acteur est partie prenante du protocole, renforce la déconstruction du principe de la revue comme «*automate central*»¹³¹. Dans la revue *V TRE* (ou *ccV TRE*)¹³², «*gazette interne*» du groupe Fluxus publiée en 1964, une trentaine d'abonnés participent au financement des frais postaux. Il y a donc une déconstruction des rapports hiérarchiques entre l'éditeur, censé prendre à charge les coûts relatifs à la production. Cette revue s'inscrit comme une facade des activités générales du groupe et la plupart des éléments ne sont absolument pas référencés, les auteurs n'étant également pas cités. «*La présence des uns n'apparaît alors pas plus légitime que celle des autres ; il n'y a*

127. La plupart des contributeurs sont français ou américains, mais *POST(blank)* compte aussi des contributeurs allemands, espagnols ou tchèques.

128. La revue est commandée en ligne et distribuée aussi bien en grèce qu'en alaska.

129. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, extrait cité par Édouard Glissant en annexe de la définition de rhizome.

130. Une action de distribution hors des circuits institutionnels a été menée, notamment à la Nouvelle-Orléans, avec une dissémination de la revue dans des lieux de rassemblement informel, également à Paris, avec une diffusion majoritairement dans les espaces d'occupation temporaire.

131. Nous avons vu que, au-delà d'un simple exercice de design et d'édition, *POST(blank)* s'attache à la mise en réseau d'une communauté agissant de manière autonome, également que les différents événements promotionnels qui entourent la publication sont d'égale importance, s'inscrivant comme une autre dimension de la pratique éditoriale.

132. *V TRE (ou ccV TRE)*, 11 nos, 1964-1979, George Brecht et George Maciunas (Fluxus Editorial Council), New-York.

pas d'éléments étrangers (...) mais un tout composite, un ensemble hétérogène combiné avec la complicité des artistes de Fluxus par George Maciunas.»¹³³ (notons que la publication est initialement produite par George Brecht). Cet ancrage à l'idée d'un groupe indissociable renforce l'emploi du concept de rhizome, appliqué à la pratique de la revue artistique. Cette dernière fonctionne effectivement comme un tout, sans qu'un centre névralgique ne puisse être identifié. Ainsi, la revue artistique, en tant que rhizome éditorial, «n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. (elle) n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde.»¹³⁴. Le rhizome s'étend donc, et ce, de manière infinie, de la parution initiale aux numéros qui viendront s'inscrire en un plan annexe¹³⁵. La revue convoque une pluralité d'identités et peut s'inscrire en tant que passerelle de devenir et terre d'accueil de tous les possibles. Les combinaisons à partir des différents plans qui la composent sont infinies.

Détail et diversité

La revue artistique relève d'une infinité de détails qui en composent la diversité. Très rapidement, lors de l'explosion de la production de revues artistiques dans les années 60, des plateformes d'échange et de diffusion se mettent en place. C'est le cas par exemple de *UPS (Underground Press Syndicate)*. Les années 70 voient apparaître nombre de catalogues et de listings dédiés spécifiquement aux revues, relatifs à la prolifération surabondante de ce médium / média. *Small Press Scene*, par exemple, est un catalogue de référencement publié lors d'une exposition organisée par Maurizio Nannucci à Florence en 1975. Nous pouvons également citer *Text-Sound-Image*, édité par les collectionneurs Anne et Guy Schraenen. Bien qu'inombrable et échappant à la totalité d'un archivage global, ces plateformes s'attachent à proposer un panel non exhaustif venant étayer la diversité d'une pratique somme toute émergente. Actuellement, nous pouvons également mentionner la très célèbre librairie *Printed Matter* à New-York, qui met en circulation pas moins de 32.000 publications chaque année.

La nature multiple de la revue artistique est partie prenante de son principe de diversité. Elle est constituée de cultures composites, d'une pluralité de détails parfois

133. Marie Boivent, *op. cit.*, p162.

134. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p232.

135. Il n'y a ainsi pas de rapport chronologique linéaire. Bien que publiée en série, il s'agit d'un éternel recommencement ; à l'issue des 10 thèmes choisis, le 11^{ème} thème sera à nouveau le 1^{er} thème.

éparses, regroupés par une mise en réseau d'apports extérieurs, qui en deviennent ainsi partie prenante. Acteurs et collaborateurs, artistes et artisans, ensemble, unissent leurs forces de création, participent d'un tout par une *philosophie de la relation*. Pour Édouard Glissant, «*nous ne voyons plus le monde en manière grossière et projective : et par exemple, comme hier, cinq continents, quatres races, plusieurs grandes civilisations, plusieurs périodes de découvertes et de conquêtes, des avenants réguliers à la connaissance, un devenir à peu près devinable. Nous entrons maintenant et au contraire dans un infini détail, et d'abord nous en concevons de partout la multiplicité, qui est inétendue, et qui pour nous est indémêlable, et sans prédiction.*»¹³⁶. Ainsi, voilà certainement ce qui peut justifier l'accroissement exponentiel de la revue artistique. Cette dernière permet de rendre compte des infinis détails de la diversité du monde. Chacun peut y témoigner librement et ce, de manière déhiérarchisée, de sa culture et de son environnement. L'assemblage de cet infini de détails permet de s'établir comme le reflet de ce que Glissant a judicieusement nommé le *Tout-Monde*¹³⁷. Ainsi, «*Le détail n'est pas un repère descriptif, c'est une profondeur de poésie, en même temps qu'une étendue non mesurable. Ces inextricables et ces inattendus désignent, avant même de les définir, la réalité ou le sens du Tout-monde.*»¹³⁸ Par sa dimension internationale et démocratique, et, s'attachant à une horizontalisation des hiérarchies ainsi qu'à une égale présence des contributeurs, *POST(blank)*, engageant à chaque parution une réflexion sur un thème de société, dresse une plateforme destinée à porter la parole du *Divers* composé des détails du *Tout-Monde*.

Déconstruction de la différence

Rejoignant ce principe d'indistinction, la revue *Dé-coll/ age*¹³⁹ ne hiérarchise aucunement les éléments qui la constituent. Les documents publiés s'étendent des contributions des artistes (photographies résultantes des actions menées par les artistes et textes qui y ont été déclamés), à des «*reportages*» sur les artistes et leurs actions, documents qui subissent des modifications et des expérimentations graphiques. Même si ces documents sont relatifs à des événements externes, ils ne sont pas uniquement

136. Édouard Glissant, *op. cit.*, p27 (citation complète : «*Vingt civilisations d'hier composent maintenant des infinités de cultures. Ce que nous savons de leurs natures augmente pour nous l'obscurité de leurs rapports*»)

137. *Le Tout-Monde* est l'un des concepts majeurs développés par la pensée d'Édouard Glissant. Il permet de penser l'interpénétration des cultures et des imaginaires (tiré du glossaire en ligne). Ce concept donne lieu à la publication du *Traité du Tout-Monde*, publié en 1997.

138. *Ibid*, p28.

139. *Dé-coll/ age* est publiée dans les années 60 par Wolf Vostell, conjointement au journal *V TRE* et rassemble également les artistes louant amitié à Fluxus.

à visée informative, puisque partie prenante d'un tout. Enfin, on peut également y trouver des documents annexes aux événements, tels que des coupures de presse ou des tracts publicitaires. Marie Boivent souligne très justement, si l'on veut, à cet endroit, rejoindre la pensée de Glissant, le propos suivant ; «*En ne faisant pas de distinction entre les composantes de la revue, en les traitant tous à la manière de matériaux, l'artiste abolit toute forme de hiérarchie, et finalement efface leurs différences.*»¹⁴⁰. Ce chantier *inachevé* peut s'établir comme l'image de la revue en tant que processus créatif rhizomique, ne comportant ainsi pas de centre névralgique, mais traitant une multitude d'informations, qui présentent des niveaux de lecture très différents sur un pied d'égalité. La revue *Semina*, citée précédemment, comporte aussi cette capacité d'assemblage et de combinaisons d'éléments hétérogènes, en publiant sans aucune distinction (date, texte explicatif ou même simple indication) des écrivains contemporains et radicaux qu'elle sollicite. Ces deux revues peuvent donc être définies comme un lieu de rencontre à la limite des genres, dans une logique d'éclatement des frontières. Le *Tout-Monde* peut être défini comme une *coprésence nouvelle des êtres et des choses*. Ainsi, il peut apparaître que la revue artistique peut se révéler l'application pratique de ce concept. Elle permet de «*reconnaître la différence (les différents) comme l'élément premier de la Relation (dans le monde)*»¹⁴¹. Glissant utilise la notion de rhizome pour aborder la question de l'identité. Le propos est le suivant; tandis qu'une racine unique, par son aspect stérile, entraîne nécessairement la mort (d'une idée, d'un concept, d'une culture), le rhizome s'étend à la rencontre d'autres racines. Par son indistinction entre les genres et les acteurs et son éclatement spatial et temporel, la revue artistique s'inscrit comme un lieu de rencontre permettant la *mise en relation*. Cette *mise en relation* se fait entre les différences inévitables des divers détails qui composent la revue. Ces différences ne sont pas nécessairement, comme Marie Boivent le soulignait à propos de la revue *Dé-coll/ age*, annulées. C'est plutôt par la sublimation cette différence, qui permet dans l'écart de faire état de la diversité du détail, que l'on se trouve en mesure de saisir le concept de *Tout-Monde*. Ainsi, la relation se définit comme «*la somme finie de toutes les différences du monde.*»

140 Marie Boivent, *op. cit.*, p163.

141. Édouard Glissant, *op. cit.*, p29.

Rencontre et relation

Une relation engage nécessairement un rapport à l'autre par le biais d'une rencontre. «*Dans la Relation, ce qui relie est d'abord cette suite des rapports entre les différences, à la rencontre les unes des autres*». Ces co-présences au sein de la revue sont tissées de manière rhizomique, ce qui permet à «*des idées, des identités, des intuitions*» de se relayer, ainsi «*s'y révèlent les lieux-communs dont nous devinons entre nous le partage.*»¹⁴². La pluralité protéiforme générée par la revue artistique s'inscrit comme contemporaine, comme lieu-commun partagé entre tous¹⁴³. La revue S.M.S est par exemple caractéristique d'un lieu d'échanges et de rencontres. Plusieurs générations d'artistes issus de diverses tendances artistiques, du surréalisme à l'Art Conceptuel, du Nouveau Réalisme au Pop Art et au Land Art, s'y cotoient. Poètes, musiciens, cinéastes, et bien d'autres encore sont invités à contribuer dans une variété florissante de médiums. Ces rassemblements, sans qu'aucune thématique n'appuie les liaisons, permettent de susciter une symbiose inattendue. Les combinaisons en sont infinies. Jacques Rancière, à qui j'emprunte le titre de ce chapitre, définit le *partage du sensible* comme «*ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives*»¹⁴⁴. Il y a donc effectivement un «*commun partagé*» et des parties exclusives, que nous pouvons potentiellement entendre comme détail, au sens où l'entendait Glissant. Cette multitude de détails se fonde sur un certain partage du temps et de l'espace. Pour Lionel Ruffel, «*partage signifie prendre part*». Ce dernier postule que le partage et la relation s'imposent à ceux qui prennent part au même temps. «*Ce «même temps ressemble plus à une synchronisation de temporalités multiples, une coterporalité.*»¹⁴⁵. La revue artistique s'inscrit comme passerelle de devenir de la relation entre différentes temporalités qui existent sans nécessairement se synchroniser dans le même espace-temps¹⁴⁶. Les parties prenantes et imbriquées constitutives de la revue s'inscrivent comme vectrices de la relation entre les mots et

142. *Ibid*, p74.

143. Nous pouvons à cet endroit mentionner les «*lieux-communs*» des thèmes abordés dans la revue *POST(blank)* ; n°1 *POST(Paper)*, n°2 *POST(Mortem)*, n°3 *POST(Porn)*, n°4 *POST(Stranger)*, publiés entre 2016 et 2018. Ces thèmes sont volontairement tout autant généraux qu'évasifs, publics comme intimes. Le thème, plus anecdotique que capital, se voit passerelle d'expression autour de sujets contemporains ; à la fois très ancrés dans l'ère du temps, mais également inhérents aux réflexions de l'homme en tout temps (comme l'érotisme et la mort).

144. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Éditions La Fabrique, Paris, coll. «*hors collection*», 2000, p12.

145. Lionel Ruffel, *op. cit.*, p9.

146. Il est vrai que ces co-temporalités sont condensées dans le même espace physique de l'objet, mais cette revue n'est elle-même pas contrainte à une seule temporalité. Elle existe à plusieurs endroits en même temps, et ce, dans des temps différents.

les choses. La destination inconnue de la revue, son incapacité à être saisie dans son intégralité ainsi que le hasard de la découverte la positionnent en carrefour d'une infinité de possibles.

Espace potentiel

Dans *Les Potentiels du Temps*¹⁴⁷, Camille de Toledo nous dit ceci ; « Nous cherchons à partir, c'est-à-dire, autrement, à partager - partire - ce qui nous sépare, ce qui nous éloigne (...) Nous cherchons à mettre en partage les conditions d'une partition nouvelle, prélude à une autre musique des temps, des temps qui s'élancent. »¹⁴⁸. L'aspect rhizomique de la revue, l'attention qu'elle porte au détail, en écho à la diversité du *Tout-Monde*, la déconstruction (et non pas l'annihilation) des différences qui permettent à la rencontre d'advenir, entraînent au sein de la revue un certain partage du sensible. Par exemple, dans le cadre de *POST(blank)*, la juxtaposition de certains contributeurs peut annoncer des collaborations futures, externes à la revue. A travers une rencontre dématérialisée sur le papier, des relations s'établissent et sont rendues possibles grâce au potentiel du partage du sensible qu'entraîne la revue artistique. Ce partage du sensible se réalise car la revue s'inscrit de ce fait comme un *espace potentiel*, où de nouvelles combinaisons, hypothèses, peuvent advenir. Il s'agit d'un espace ouvert qui permet de faire émerger une multitude de possibles. La revue artistique est donc un espace de liaison entre les êtres et les choses, un espace de conjonction où l'éditeur peut faire figure de trait-d'union. « *Le possible relève d'une opération de saisie de la situation actuelle dans sa potentialité, comme champ de possibles* »¹⁴⁹. La finalité d'une entreprise qui vise à l'élaboration d'une revue artistique n'est alors pas la réalisation d'un objet physique mais plutôt la permissivité à des scénarios potentiels d'advenir. Notons par exemple que la parenthèse dans l'appellation de la revue *Doc(k)s* renvoie à la dénomination *docs* pouvant signifier *quai*, et donc, lieu de transit. Ainsi la revue artistique permet des passes et des passages, elle rend possible des états transitoires, qui permettent à des trajectoires de s'interpoler pour une potentialité toujours renouvelée, toujours tournée vers l'avenir. Car, comme le résume si judicieusement Camille de Toledo dans son ouvrage venant réfléchir les adages de la contemporanéité, « *Il manque à ce monde un principe d'expansion.* »¹⁵⁰

147. Camille de Toledo, Aliocha Imhoff, Kantuta Quiros, *Les Potentiels du temps*, Paris, Éditions Manuella, coll. «*édito*», 2016

148. Ceci est extrait de la définition du terme «*Quitter*» dans le glossaire de l'ouvrage ci-mentionné.

149. *Ibid.*, p102.

150. *Ibid.*, p13.

Annexe II

Cette série de polaroids est basée sur une citation de Gilles Deleuze. Elle tente de saisir cet instant fugace, devenir-zéro, espace-entre, vecteur de potentiel. Elle est constituée de moments éphémères, escalier et construction future, ombre, passage, travestissement, costume.

«C'est parce que nous n'avons plus rien à cacher que nous ne pouvons plus être saisis. Devenir soi-même imperceptible, avoir défait l'amour pour devenir capable d'aimer. Avoir défait son propre moi pour être enfin seul, et rencontrer le vrai double à l'autre bout de la ligne. Passager clandestin d'un voyage immobile. Devenir comme tout le monde, mais justement ce n'est un devenir que pour celui qui sait n'être personne, n'être plus personne. Il s'est peint gris sur gris.»





FIGURE 19c/I.

III - La revue artistique, un acte contemporain

A - La revue artistique, un espace hétérotopique

La revue artistique interroge une temporalité remise en question. Elle contraste les notions de durée(s), et d'espaces¹⁵¹, délimitables ou non. Consultée à posteriori, collectionnable, archivable, mouvante dans l'espace et peu bornée temporellement¹⁵², la revue artistique s'étirole dans le temps tout en se composant de poétiques du processus, de régimes de potentialités incarnés en des espaces distendus, physiques et virtuels. Elle s'articule dans le paradoxe d'un objet matériel, usuel, contenant une pluralité d'espaces temporels, qui sont comme condensés en elle, mais aussi, qui se déploient dans des espaces-temps différents (se juxtaposant ou non). Ainsi, «*Il ne s'agit pas tant de voyager dans le temps que d'un temps qui voyage, au creux des lézardes et des failles, des trous noirs et des paradoxes qui, secrètement, désabusent l'ordre institué du calendrier, l'autorité de la mécanique et des horloges.*»¹⁵³

Michel Foucault positionne les hétérotopies en rupture avec le temps traditionnel. Les hétérotopies sont des lieux inclus dans toutes les sociétés et paradoxalement hors de tout lieu. On peut considérer la revue artistique comme un espace hétérotopique, étant donné la pluralité de temporalités qu'elle convoque en son sein. Il y a le temps de la création qui implique de multiples espaces-temps, rhizome tissé des temporalités qu'habite chaque contributeur, et ce, dans les diverses étapes. Il en va ainsi de l'exercice de la poïétique du processus, qui interroge une praxis relative à tous les champs d'expérience relatifs à son élaboration. Il y a également les temps des diverses réceptions, démultipliable à l'infini car ces dernières s'étiolent et s'étirent dans le temps, tout en y créant des *lézardes et des failles*, des *trous noirs*, des suspensions ; des écarts, qui condensent dans cet *espace-entre* une multitude de strates et d'affects dématérialisés, passerelle de devenir hors-champs.

151. Ceci inclut, d'une part, les durées d'élaboration, de diffusion et de réception, d'autre part, les espaces fictifs, réels, matériels, immatériels.

152. Bien que les dates de parutions soient généralement connues, ainsi que la création et la scission de l'activité, il est difficile d'estimer la survivance d'une revue (elle peut être oubliée, retrouvée à différents endroits en même temps ou dans des temps différents).

153. Camille de Toledo, *op. cit.*, p152.

Aspect Séquentiel

Certaines revues portent des préoccupations intimement liées à l'aspect séquentiel et aux processus de reproduction, de répétition et de déclinaison qui en découlent. La revue *Gorgona*¹⁵⁴, par exemple dont le célèbre crédo «*less is more*» s'ancre dans un courant minimaliste, présente dans son premier numéro la même et unique image reproduite 9 fois. Dans le sixième numéro, elle nous donne à voir la reproduction d'une reproduction. Ces procédés interrogent la relation de l'aspect séquentiel au temps et à sa perception. Ceci vient problématiser la création d'*espaces-entre*, qui s'insèrent par le biais de ces protocoles de répétition. *Gorgona* propose ainsi une autre perception temporelle que le temps objectifiable, tantôt convoquant des ralentissements proches de l'immobilisme et du non temps (la dixième parution est, elle, complètement vierge), tantôt des accélérations temporelles et des sursauts, des bugs dans le temps. Dieter Roth y publiait dans le numéro 10 des «*Stupidogrammes*», qui consistaient en la répétition d'une virgule au fil des pages. Ce procédé rejoint l'idée d'une ponctuation, d'un silence dans une partition de musique, une absence ; pause dans le temps. Également, il peut être question d'un temps étiré sur lui-même, Julije Knifer, dans le n°2 décline le motif du méandre en un collage en accordéon tandis que Marijan Jevsovar présente dans le n°3 la répétition d'un cercle manuellement. La lecture est alors infinie, présentant une conception du temps plus circulaire que linéaire. Se faisant, la revue *Gorgona* questionne une «*dimension temporelle inhérente à tout acte de lecture*»¹⁵⁵ Nous pouvons également évoquer l'approche de Hans-Peter Feldmann, qui réimprime une copie conforme de l'hebdomadaire autrichien *Profil* (numéro de Février 2000) en y supprimant l'intégralité du texte. Selon Marie Boivent, il rend les images «*aphones, ambivalentes, aptes à se prêter à tous les mensonges*»¹⁵⁶ Ces préoccupations rejoignent une considération de la notion d'absurde et de l'ambivalence.

L'aspect séquentiel de la revue artistique, bien qu'étant l'une des grandes caractéristiques de la revue, dans le sens de sa périodisation, s'exempte parfois de la série pour ne publier qu'un numéro unique. Également, la périodicité est parfois aléatoire, ce qui rend cette dimension hétérotopique encore plus mouvante et intraçable, insituée. Certaines se présentant comme quasi-mensuelles, c'est le cas de la revue *C.1855*¹⁵⁷, ou très ponctuelles, occasionnelles, comme *ccV TRE*. Mentionnons éga-

154. *Gorgona*, 11 n°s, 1961-1966, Josip Vanista / collectif *Gorgona*, Zagreb. entre 75 et 300 ex.

155. Marie Boivent, *op. cit.*, p64.

156. *Ibid*, p92

157. *C.1855 (le feuilletton)*, 9 n°s, 1999-2001, Laurent Marissal et Jean-Charles Agboton-Jumeau, Paris, 200ex.

lement le paradoxe de la revue *Irrégulomadaire*¹⁵⁸, qui, contrairement à ce que son titre indique, paraît régulièrement et présente plusieurs occurrences. Ce défi à l'ordre du calendrier institué et cette défiance à l'égard de l'unité d'un temps objectifié, ces interpolations de strates temporelles si particulières sont permises car «*l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel*»¹⁵⁹. La revue artistique est localisable en un espace physique et un temps donné et parallèlement hors de tout lieu, exempt de toute unicité temporelle. Il arrive également fréquemment que les impératifs et contraintes en terme de périodicité fixées au préalable ne soient pas respectées ; la revue est en effet un espace autonome, régie selon des lois internes et malléables, ce qui pose son caractère d'insaisissable.

Espace hétérotopique

On peut postuler que la revue artistique est un espace hétérotopique car elle agit comme une capsule temporelle, elle permet de rassembler une pluralité de témoignages, de s'inscrire comme passerelle d'expressions polyphoniques, qui installent des *vacuoles* dans un temps donné, des bulles de possible, des écarts et des *espaces-entre*, qui permettent à une multitude de voix de s'exprimer dans le brouhaha du présent. La revue artistique permet le partage du sensible par le biais d'expériences collectives et communautaires. Bien que nécessairement partie prenante de l'institutionnalisation de la société (puisqu'elle est de notoriété publique), elle est une hétérotopie en ce qu'elle propose des contre-emplacements, qui s'exemptent des normes habituellement adoptées (et des idéologies) et qui sont agencés selon d'autres lois, tentant de porter en un *espace-entre* l'expression de toutes les failles et de toutes les dissonances. Les hétérotopies sont ainsi des «*lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinées en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier.*»¹⁶⁰ La revue artistique, tout comme l'hétérotopie, peut faire figure de *trou noir*¹⁶¹ permet-

158. *Irrégulomadaire*, 5nos (+ 1 hors-série), 1990-2000, Susanna Shannon, Jérôme Saint-Loubert Bié et Jean-Charles Depaule, Paris, 800ex.

159. Michel Foucault, *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions, coll. «*Lignes*», 2009, p14.

160. *Ibid.*, p24

161. Je cite ici l'écrivain Alain Damasio avec la nouvelle *So phare away*, dans *Aucun souvenir assez solide*, Paris, Éditions Folio, coll. «*Science-fiction*», 2015, p161/162 : «*Qui dit quoi ? Que dans un monde où tout le monde croit devoir s'exprimer, il n'y a plus d'illumination possible. Rien ne peut être éclairé dans la luminance totale. Il faut beaucoup de silence pour entendre une note. Il faut beaucoup de nuit pour qu'un éclair puisse jaillir, pour qu'une couleur neuve soit perçue, soit reçue. Si j'en avais le pouvoir, j'jetterais aujourd'hui un trou noir. Quelque chose comme un cône d'extinction forant au ventre l'épaisseur du jour. Pour rouvrir l'espace. Ce qui me terrifie, ce n'est pas le chaos de clapets qui brouille la ville comme une avalanche de soleils. C'est qu'il n'y ait plus nulle part une seule ombre. Tout est féroce et surexposé. Mais rien n'est posé. Ni tranché.*»

tant de révéler un cri primal de l'existence ; celui du divers qui révèle la multiplicité du détail, dans la tentative de déplacer les marges de la connaissance.

En s'incarnant donc en un espace physique et matérialisé - la physicalité de l'objet revue artistique d'une part, que l'on peut prendre entre les mains et manipuler, les espaces de rassemblements et de célébration d'autre part¹⁶². Ainsi que les hétérotopies peuvent s'incarner dans les prisons, les cimetières ou encore les foires¹⁶³, la revue en tant qu'espace hétérotopique est à la fois ancrée dans la société mais agit pourtant en dehors des normes et des contraintes de cette dernière. L'espace entre les pages permet un temps-zéro, où tout peut advenir. Ces espaces, puisque paradoxalement présents et absents à la fois¹⁶⁴, proposent des *espaces-autres*, qui permettent à une part silencieuse de s'exprimer, se condensant entre les espaces et condensant également tous les espaces en couches juxtaposées, qui permettent à la potentialité, à un devenir, d'émerger.

Utopies

Une hétérotopie permet donc à la potentialité d'advenir. Elle est vecteur de la rencontre et de la relation, car elle rompt avec la société traditionnelle tout en proposant un espace utopique irréel et paradoxalement localisé, la mise en place du virtuel dans un espace concret et éphémère. Rappelons que les utopies sont cependant des emplacements caractérisés par leur degré d'irréalité et d'impossibilité, tandis que les hétérotopies prennent vraiment place dans le réel et inscrivent des *vacuoles* permettant l'expression spontanée et non conditionnée des affects et des passions. Deleuze considère par exemple que l'utopie s'exerce nécessairement comme une antithèse au *devenir* puisque cette dernière annule le potentiel dans la prédiction. «*La fabulation, tout au contraire, activerait les pouvoirs du faux, lui donnant une puissance qui en fait*

162. Notons l'organisation de *POST(blank)* s'est tenu dans des lieux publics et plus ou moins institutionnalisés, du *speakeasy new-yorkais* (*The Glove, Hell Phone, Brooklyn*) aux ateliers d'artistes parisiens (Ateliers de l'*Openbach*), de la librairie indépendante (*Khiasma*) à la galerie d'art (Idio Gallery, Brooklyn).

163. Les prisons condensent le temps objectivable des temporalités relatives à chaque prisonnier, c'est un espace donné qui condense, il est inclut dans la société et paradoxalement en dehors, puisque la vie s'y annule. Le cimetière condense également ces multiples temporalités des vies passées, rappelées à un présent qui se souvient dans l'enclos. Les foires, quant à elles sont peut-être l'exemple le plus actuel et le plus relatif à la revue artistique, puisque les foires apparaissent et disparaissent dans les sociétés, se montent et se rangent à une vitesse extrême, et font affluer en un temps court, un espace de jeu et de fête, un espace où l'on peut se déguiser et se travestir dans l'éphémère ; ces espaces permettent aux affects et aux passions, habituellement inexprimables en société, d'advenir, afin de libérer les âmes en mal de devenir.

164. Car on peut certes saisir l'objet qui témoigne des résidus de l'action, on ne peut pourtant pas situer dans l'espace et le temps cette passerelle intangible et pourtant invisible qui fait que la magie (de la rencontre, de la potentialité, du devenir) peut s'exercer.

*une mémoire, une légende, un monstre, falsifiant les vérités orthodoxes dans un processus générant des vérités émergentes.»*¹⁶⁵ L'utopie, de part sa dimension prédicatrice sans lieu, et l'annulation qui accompagne nécessairement son accomplissement, puisque le principe d'utopie se rattache inexorablement à celui de fantasme, est une fiction collective telle qu'on dresse l'Histoire.

Temps 1 / Temps multiple

La revue artistique invoque nécessairement une idée d'accumulation, d'archive générale d'un temps donné, et présente donc une dimension historique, ou, du moins, une certaine problématisation de l'Histoire, avec une volonté farouche d'agglutiner en un espace physique tous les temps, toutes les époques et leurs mœurs. Nous sommes ainsi en présence d'un entremêlement entre le passé, le présent et le futur, qui ne sont alors plus perçus comme se succédant sur une échelle linéaire et horizontale mais comme imbriqués les uns dans les autres, de manière indénouable. À noter que ceci est également vrai pour le livre, Michel Foucault mentionnait d'ailleurs à cet endroit le phénomène de la bibliothèque, puisque la bibliothèque condense tous les temps, elle est en cela un espace hétérotopique. Le livre se détache éventuellement quelque peu de cette dimension hétérotopique par la singularité de son auteur, généralement seul, détenteur d'un savoir à sens unique. Il peut, certes traiter de périodes pouvant être très longues historiquement parlant, mais selon une seule et même vision subjective, la sienne, tandis que la revue artistique condense une pluralité de temporalités et autant de regards et d'opinions diverses et variées. Plusieurs temps sont ainsi convoqués et se corrént entre eux, en elle, étant donné que la revue superpose une pluralité de temporalités. L'interpolation de ces dernières est à même d'incarner, l'écho du brouhaha du présent. La revue artistique est, en cela, et si l'on postule que le livre est l'apanage de la modernité, un acte relevant du contemporain. Tandis que *«l'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu fixe est le propre de la modernité»*, l'accumulation indéfinie dans un lieu mouvant, rhizome indémaillable, diamétralement ubiquitaire, paradoxalement à tous les endroits en même temps, peut être perçu comme l'apanage du contemporain. Alors, de cette dimension d'archive et de commentaire d'objectivisation, *«la clé du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique. (...) l'avant-garde, qui s'est égarée dans le temps, recherche le primitif et l'archaïque. C'est en ce sens que l'on peut dire que la voie d'accès au*

165. Camille de Toledo, *op. cit.*, p101.

présent a nécessairement la forme d'une archéologie.»¹⁶⁶ La revue est effectivement un «*lieu de tous les temps*», qui est, lui-même, hors du temps. Il n'y a alors plus la pertinence d'un temps de l'œuvre d'art unique sacralisée, mais la célébration d'une pluralité de temporalités relatives à l'expression du détail de la diversité. Il y a également une démystification de la posture de l'historien comme seul pourfendeur de la linéarité de l'Histoire et de ses événements, en faveur de l'expression d'un brouhaha indescriptible, une cacophonie de voix anonymes, qui prennent part, ensemble, à la constitution sans milieu ni centre d'une vague polyphonique. Contemporain.

La revue artistique peut s'inscrire en résistance d'une sacralisation du marché de l'art en formulant la critique d'un temps uniforme qui serait partagé par tous, en tout point et à tout moment, et qui voit son avènement avec la globalisation du monde. Un exemple de cette globalisation relative à la mondialisation et ses enjeux d'uniformisation est, comme très justement soulevé par Lionel Ruffel, la «*biennalisation du monde*». Chaque biennale, de part sa périodisation et son aspect séquentiel, s'inscrit dans une *société du spectacle* en positionnant l'art et la culture en une «*industrie naissante du loisir et du tourisme qui synchronisent le temps mondial sur un même événement.*»¹⁶⁷ Ainsi, cette uniformisation postule d'un temps 1 ; temps partagé de tous dans lequel chacun se doit de *manager* ses secondes en faveur de l'instantanéité et de l'information, réceptionnée par tous au même moment. Les biennales sont, en ce sens, le contraire absolu des hétérotopies car : «*les biennales sont exactement un chronotope, un espace-temps de la concentration, voisinant avec les expositions universelles et les événements sportifs mondialisés.*»¹⁶⁸ Elles sont un temps global duquel tout le monde est témoin, elle admise et reconnue institutionnellement. Ce principe de biennalisation oublie cependant que «*toute réalité, tout objet est traversé par des temps multiples, ne serait-ce que parce qu'ils n'existent que dans la perception d'un autre, qui les désynchronise pour les synchroniser autrement. Selon les termes mêmes de Didi-Huberman, toute réalité, tout objet, est polyphonique, hétérochronique, anachronique.*»¹⁶⁹ Or, nous pouvons rappeler à cet endroit que Giorgio Agamben postulait la contemporanéité comme «*la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*»¹⁷⁰. L'anachronisme (du grec, *ana* : en arrière, *khronos*: le temps) est en arrière du temps, il ne relève pas d'un temps unique et uniformisé

166. Lionel Ruffel, *op. cit.*, p37.

167. *Ibid.*, p149.

168. *Ibid.*, p178.

169. *Ibid.*

170. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p12.

pour tout le monde. En ceci que la réalité est nécessairement tissée d'anachronisme et d'hétérochronie, elle est contemporaine de part le déphasage des acteurs qui y prennent part. La revue artistique s'étirole dans le temps de manière fragmentée ainsi qu'elle témoigne d'un temps donné. En ceci, on peut postuler que la revue artistique est un acte contemporain.

«c'est l'inactualité, l'anachronisme qui permet de saisir notre temps sous la forme d'un «trop tôt» qui est aussi un «trop tard», d'un «déjà» qui est aussi un «pas encore».

Considérant la revue artistique comme un espace hétérotopique, on peut alors la définir comme une substitution du temps de l'événement au temps chronologique. La revue artistique s'exerce en pointillé, de manière ponctuelle, elle condense quand bien même une multitude d'espace-temps comme elle agit également en tant que césure, brèche dans le temps. On peut la considérer comme un temps-zéro en tant qu'elle annule le temps chronologique pour le substituer au temps de l'expérience constitué de mille possibles. Ainsi, *«Cette césure, qui interrompt l'ordre du temps, donne le tempo, dans un jeu d'apparitions et de disparitions messianiques »*¹⁷¹. Car se faisant ainsi, elle engage une pluralité infinie de champs d'expérience entrecroisés et condensés entre les pages, le réel se substitue alors à la fiction pour faire advenir, en un espace-autre, la potentialité de tous les devenirs. Ainsi de prendre en compte le détail de la diversité au prisme de la multitude.

171. Camille de Toledo, *op. cit.*, p114.

Annexe III

POST(blank)
Événementiel

Annexe IV

Événementiel

___ 3 août 2017 - POST(blank) vol.3 - POST(porn) - Launch Party @ The Glove (secret location), Brooklyn.

A Party for the release of POSTporn, the 3rd issue of POST(blank) Magazine by Mad Gleam Press. The curation of live performances will mirror the issue's theme of indulgence and all that is pornographic about the mundanity of modern life, centered around the aesthetic of experimental performance art involving text or spoken word.

*Performances: Liesl / Nick Walther / Brion Vytlačil / Erica Schreiner / Terminal Intrusion / Mercy L. Tullis-Bukhari / Bonnie Lane / Craig Kite / Karolina Kubik / Tidal channel / Pyron / Mellissa Hunter-Gurney / Low wave



___ 3 juin 2017 - Mad Gleam Press Reading @ NYC Poetry Festival, Governors Island, NY.

Mad Gleam Press is holding a poetry reading at the NYC Poetry Festival on Governor's Island. We'll be at the White Horse Stage, from 12:30PM to 1:00PM. Come by and show support for local poets and all the indie presses featured!

We plan to have available a preview copy of POST(blank)'s third issue, POSTporn.

You can preorder a copy for a discount price at <https://www.madgleampress.com/postblank>.

* Performances : Billy Cancel / Mercy L. Tullis-Bukhari / Ron Kolm / Julie Bentsen / Craig Kite

___ 3 juin 2017 - POSTvote - Free zine - Release @ Union Square Park, NYC.

POSTvote is a free zine published by Mad Gleam Press, as an addendum to the 2nd volume of POST(blank) called POSTmortem (100 copies, handed out for free) + Public performances by some of the Mad Gleam Poets.



___ 11 mars 2017 - POST(blank) vol.2 - POST(mortem) - Launch Party @ Gamba Forest, NYC.

Mad Gleam Press presents a curated set of experimental spoken word performers in a show to launch POST(blank) magazine Vol. 2 «POSTmortem».

Co-produced with BK Wildlife's Chris Carr at the Gamba Forest art space, the ambient music/poetry duo Low Wave will headline the show, featuring the poets and multimedia artists:

Performances : Brian Sheffield / Elena Berriolo & Sarah Riggs / Nicole Goodwin / Liesl / Meagan Brothers / Erica Schreiner / Nyssa Frank / Shasha Leonard / John J. Trause / Anton Yakovlev / Graham Wilner / Erich Slimak / Brian Sheffield & Claire Durand-Gasselín / Gabriel Morgan / Shelby Cook / Craig Kite / Billy Cancel / Thomas Fucaloro / Sir Kn8 & Hila the Killa / Low Wave

24 Février 2017 - POST(blank) vol.2 - POST(mortem) - Launch Party @ Openbach, Paris.

L'équipe de POST(blank) magazine a le plaisir de vous convier au lancement du second volume de la revue - POST Mortem.

Il s'accompagne d'une soirée de lancement avec exposition, lectures et performances et d'un micro festival se déroulant jusqu'au dimanche soir.

* Performances : Alexandra Boucherifi / Malik Crumpler / Maureen Siegel / Thilbault Dealman / Marc Molk.

* Artistes : Alexia Antuofermo / Thierry Ardaillon / Magali Riffart Villeneuve / Joanna Wong / Louise Parnel / Amelia Rabinovskaia / Clémentine Vauchelet Louise Dumont / Jean-François Bouron / Raphaël Abitbol / Mathieu Legrand-Losfeld / Margaux Taleux / Azelle Huguet / Florence Pinel / Pascal Mouisset Nicolas Boucher / Saint-Oma.



13 novembre 2016 - GWFM presents: The Release of POST(blank) by Mad Gleam Press @ Parkside Lounge, NYC.

We have another great open mic and show planned for you (Hosted by Thomas Fucaloro). Mad Gleam Press is a small bilingual independent press, composed of the American poets Brian Sheffield and Craig Kite, and the French visual artists

Margaux Taleux and Claire Durand-Gasselín. Based in New York City and Paris, Mad Gleam Press was created to show the constant dialogue that exist between fine arts and literary arts.

Performances : Jack Freedman / Melissa Hunter-Gurney / Jason Gallagher Claire Durand-Gasselín / Craig Kite / Billy Cancel.

5 octobre 2016 - POST(blank) vol.1 - POST(paper) - Launch Party @ Openbach, Paris.

L'équipe de POST(blank) magazine et L'Openbach ont le plaisir de vous convier au lancement de leur premier volume, POST Paper. Il s'accompagne de la présentation d'œuvres des artistes ayant participé au projet.

* Performances : Maureen Siegel / Thilbault Dealman / River Lin

* Artistes : Raphaël Abitbol / Alexia Antuofermo / Lyst / Mathilde de Galbert Azelle Huguet / Giulia Leonelli / Marc Molk / Florence Pinel / Amélia Rabinovskaia / Margaux Taleux / Clémentine Vauchelet / Joanna Wong



29 septembre 2016 - POST(blank) vol.1 - POST(paper) - Launch Party @ IDIO gallery, Brooklyn

We are proud to announce and celebrate the Magazine Launch for POST(blank) Issue 1: «Post-Paper», 47 artists, 100 pages, perfect-bound.

*Performances by 15 contributing artists and poets.

B/ Multitude et contemporain

À en écouter certains, le futur, les prédictions qu'on lui appose, ne s'appréhendent que dans le sens d'une apocalypse irrémédiable, une fin du monde certaine qui verrait l'extinction de l'humanité, elle-même premier témoin de son propre déclin¹⁷².

La planète Terre compte aujourd'hui plus de 7,5 milliards habitants¹⁷³. Selon l'O.N.U, elle en comptera environ 9,7 milliards en 2050¹⁷⁴. Les croissances démographiques les plus spectaculaires devraient être attribuées (entre autres) à des pays africains tels que le Nigéria, la République Démocratique du Congo, l'Ouganda ou encore l'Éthiopie, ainsi qu'à des pays présentant déjà une population élevée (l'Inde, les États-Unis, l'Indonésie). De ce fait, l'Afrique devrait à elle-seule être en charge de plus de la moitié de la croissance démographique mondiale.

En un siècle (depuis 1900), la population a quintuplé. Cet accroissement spectaculaire est ponctué de révolutions industrielles, l'avènement de l'électricité et de l'énergie en début du siècle, par exemple, accompagnent une production de masse et une institutionnalisation des entreprises. La mécanisation de la vie domestique voit l'apogée du confort et de l'efficacité et le transport restructure spatialement les sociétés. L'industrialisation du cinéma et de l'imprimerie élargit les strates de diffusion, ce qui agrmente progressivement l'idée d'une «*culture de masse*» en regard d'un accroissement exponentiel de l'image. Avec la démocratisation de cette culture dite parfois *mainstream*, on assiste à une élaboration lente mais sinueuse - rigoureuse - d'une «*société du spectacle*», au sens ou l'entendait Guy Debord, alors que la troisième révolution industrielle vient accompagner la transition du deuxième au troisième millénaire. Nous abordons ainsi, fort des transformations sans précédent qui ponctuèrent le siècle dernier, une nouvelle ère, dont la mondialisation décuple les effets. Les réseaux se tissent en temps réel et dans l'instantanéité des relations. L'internationalisation et les progrès des technologies de l'information et de communication voient l'avènement d'une société post-industrielle¹⁷⁵ reposant sur des systèmes emblématiques ; de la numérisation à la transmission, de l'industrialisation de l'information à

172. C'est le rôle de la science-fiction par exemple, qui, par la mise en place de scénarios d'anticipation le plus souvent dystopiques, donne à penser, par la spéculation de l'avenir, le présent et les actions (les sciences et les techniques) menées en son sein.

173. 7,43 milliards au 1er juillet 2016 selon l'étude *2015 Revision of World Population Prospects* (Perspectives démographiques mondiales : révisions 2015) de l'O.N.U. (source : <https://esa.un.org/unpd/wpp/>).

174. *ibid.*

175. On voit progressivement l'apparition d'une société post (post-moderne, post-industrielle, post-true)

l'innovation, et dans laquelle les maîtres mots s'illustrent entre croissance, rapidité et efficacité, rentabilité, immédiateté et productivité, «le conformisme, l'opportunisme et la flexibilité constituant à l'heure actuelle «la formule de l'excellence.»¹⁷⁶.

On apprend alors à «*manager sa vie*», à être acteur de son quotidien, expert de la mise en scène, «*dans l'emportement des simulacres de ce monde, sa vitesse, ses ruptures imparables, ses brutalités innocentes*»¹⁷⁷. Les réseaux se saturent d'une avidité de l'instantané, d'une massification et d'une densification des flux qui posent les contraintes du «*toujours plus vite*». Nous sommes entrés dans un macro-système global où chaque bond en avant semble conçu pour permettre à l'utilisateur du monde de vivre de façon plus performante et efficace, synthétique, tout en communiquant d'avantage. Ainsi, à la manière du génie de Damasio dans l'anticipation, «*La magie enfantine d'obtenir ce qu'on désire sans délai, le plaisir d'expérimenter des nouvelles modalités d'être, de toucher à la production de soi, de se réinventer autre, de re-naître par le virtuel*» suggère «un certain transhumanisme»¹⁷⁸

Synchronisation / polychronies

L'âge de la reproductibilité technique des œuvres, dans un monde post-industriel envahi par la surproduction de contenus et l'instantanéité des réseaux témoigne également de ce brouhaha du présent et, «*de la même manière que la fascination pour la simultanéité marquait les visibilités du début du XX^e siècle (et avec elle se manifestait une fascination pour l'idée de nation), celle pour la synchronie communautaire et la polychronie subjective et performative marque le tournant des XX^e et XXI^e siècles*»¹⁷⁹. On peut distinguer une culture polychronique d'une culture monochronique car celles-ci présentent des perceptions de temps différentes. Le rapport à ce dernier pour une culture monochronique est linéaire et compartimenté, comme nous l'avons vu avec l'exemple de la biennale, qui compartimente le temps en ponctuant sur une base linéaire un événement public et global, tandis qu'une culture polychronique se caractérise par son habilité à occuper plusieurs espaces et réaliser plusieurs actions en même temps. Dans certaines cultures, passé, présent, avenir, ne sont pas une succession d'enchaînements irrémédiables en le sens que le passé est résolument terminé et

176. Isabelle Stengers, *Une autre science est possible ! Manifeste pour un ralentissement des sciences*, Paris, ed. Les empêcheurs de penser en rond, 2013, p54.

177. Édouard Glissant, *op. cit.*, p77.

178. Alain Damasio, *C@ptch@*, dans *Aucun souvenir assez solide*, *op. cit.*, p150.

179. Lionel Ruffel, *op. cit.*, p68.

l'avenir résolument inconnu. Les cultures ataviques sont de nature polychronique et la globalisation entraîne ainsi une pratique cartographique de l'ethnoscape.

ethnoscape et globalisation

L'ethnoscape est désigné par le philosophe américain Arjun Appadurai comme «*le paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités et d'autres groupes et individus mouvants constituent un trait essentiel du monde qui semble affecter comme jamais la politique des nations (et celle qu'elles mènent les unes vis-à-vis des autres).*»¹⁸⁰ Nous avons vu que la revue artistique, grâce à dimension ubiquitaire, son aspect volage et sa capacité à aménager des territoires de résistances, entraîne une pensée nouvelle des frontières, d'une part entre les nations et les états, d'autre part, entre ce qui est art et de qui ne l'est pas. Également donc, entre l'art et la vie même. La revue artistique (dans le cas de *POST(blank)*, en considérant sa dimension internationale et vectrice de voix polyphoniques, qui s'entremêlent et prennent acte dans des temps différents) permet d'instaurer un *espace-entre* pouvant restaurer la perception du déracinement. Elle permet, dans un monde global ou tout est exposé à la vue de tous, et ce, dans un flot constant et un défilement incessant de démonstrations communautaires, d'instaurer une nouvelle forme de communication, qui s'exempte de l'instantanéité des réseaux et des relations, pour s'inscrire en une *poétique de la relation*. Ainsi, «*il ne s'agit pas de dire qu'il n'existe pas de communautés, de réseaux de parenté, d'amitiés, de travail et de loisir relativement stables, ni de naissance, de résidence et d'autres formes d'affiliation; mais que la chaîne de ces stabilités est partout transpercée par la trame du mouvement humain, à mesure que davantage de personnes et de groupes affrontent les réalités du déplacement par la contrainte ou le fantasme du désir de déplacement.*»¹⁸¹ L'internationalisation du monde, entraînant la mouvance des populations qui se délocalisent, volontairement ou non, génère nécessairement des processus de reterritorialisation. «*Et tandis que le capital international modifie ses besoins, tandis que la production et la technologie génèrent des besoins différents, tandis que les États-nations modifient leur politique vis-à-vis des populations réfugiées, ces groupes mouvants ne peuvent jamais, quel qu'en soi leur désir, laisser leur imagination trop longtemps inactive.*»¹⁸² La revue artis-

180. Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Éditions Payot, coll. «Petite bibliothèque», p 71-72.

181. *Ibid.*

182. *Ibid.*

tique peut être un exemple de support à l'imagination de ces étrangers permanents en quête d'un territoire. Ce territoire est virtuel et pourtant imprimé noir sur blanc. Il permet l'expression de l'ancestral, la polychronie des cultures, il est une plateforme d'expression à la diversité du *Tout-Monde*.

Nous sommes dans un moment de transit ou de nouvelles figures d'identités et de différences se tissent au prisme de la mondialité nouvelle, qui nous amènent à voyager et s'imprégner d'une multitude de cultures. Également à une époque charnière de démantèlement du spectre linéaire du temps et de déconstruction des dualités entre intérieur et extérieur, privé et public, d'inclusion et d'exclusion. Il s'agit donc d'élaborer des stratégies d'expressions de la mondialité pour venir adoucir la brutalité de la mondialisation.

Mondialité

Pour Glissant, les termes de mondialisation et de mondialité sont parfaitement antinomiques. La mondialisation réalise un nivellement vers le bas, entraînant dans une spirale aspirante le distendu et les écarts à s'accroître, tout en niant leur existence. Néo libéralisme. En opposition à cette omission de la différence, la mondialité est un état de mise en évidence du détail des cultures et des histoires, l'importance accordée au Divers alors prévalente sur l'unicité historique. Il s'agit de combattre l'uniformisation pour un enrichissement sensible et spirituel visant à remodeler les marges de la connaissance. «*La mondialité, si elle se vérifie dans les oppressions et les exploitations des faibles par les puissants, se devine aussi et se vit par les poétiques, loin de toute généralisation*»¹⁸³. Aujourd'hui des mondes d'une richesse infinie se reconnaissent en cette interpolation du contemporain. Le «*rendez-vous*» dans la contemporanéité «*est, dans le temps chronologique, quelque chose qui le travaille de l'intérieur et le transforme.*»¹⁸⁴ Ainsi, l'installation de vacuoles dans la société, d'espaces destinés à recevoir le conflit et les expérimentations sur le temps et l'histoire, sur l'espace physique et les manières de le construire et l'habiter, également des représentations de l'imaginaire et de la potentialité, qui déconstruit les fantasmagories utopiques de la valeur historique et du chauvinisme national. Le contemporain incarne un rhizome du divers en tuant l'identité unique d'une racine ethnocentrée.

183. Édouard Glissant, *op. cit.*, p35.

184. Camille de Toledo, *op. cit.*, p178.

Multitude

On peut alors dire que la modernité est centrée potentiellement sur le phénomène de communauté tandis que le contemporain repose sur un phénomène de multitude. L'accroissement démographique rend cette multitude indomptable et irréductible à compartimenter, cette dernière est mouvante, instable, sans cesse se multipliant. Nous avons vu que la revue artistique se caractérise par une auto-organisation et une auto-gestion, son aspect protéiforme, éclectique et hétérogène, la multiplicité des acteurs qui y prennent part, la déhiérarchisation des formes de pouvoirs et des instances de couronnement ainsi que l'horizontalisation des réseaux qui régissent son ensemble font de la revue artistique un acte contemporain, en se montrant porte parole de la multitude. *«Les sociétés modernes ont discipliné le grand nombre dans des concepts: foule, masse, classe, peuple, communauté. Ces concepts produisent des hiérarchies: de discours, de positions sociales, de régions. Mais ces concepts ne tiennent plus sous la double poussée de la massification et de la différenciation.»*¹⁸⁵ Ainsi donc, tout un apanage de hiérarchies se doit d'être repensé au prisme de la mondialité. Nous avons évoqué la problématique de la démultiplication de l'image en regard de l'accroissement exponentiel des dispositifs liés aux nouvelles technologies. *«Le web, structuré par l'hypertexte et les bases de données, a entraîné une déhiérarchisation et une coexistence d'éléments disparates. Relier une photo à un texte, une image à une vidéo, un article à un livre, trier des informations par traits potentiellement infinis plutôt que par genres produit une technique de pensée qui se rapproche de la multitude et favorise et favorise le très grand nombre.»*¹⁸⁶. Le web permet la dématérialisation des rencontres, nous avons vu que la revue le peut également, pourtant la revue artistique, de part sa récurrence et son action en bords temporels permet de restaurer le hasard de la rencontre, fortuite, qui s'exerce du papier au corps physique. *«Penser le contemporain, c'est avant tout reconnaître qu'il existe une multitude d'espaces publics, temporaires et coexistants.»*¹⁸⁷ Dans ces espaces, le brouhaha de la contemporanéité s'exerce, la multitude qui le compose entraîne une indistinction, une inséparation des contenus, des gens et des genres.

185. Lionel Ruffel, *op. cit.*, p199.

186. *Ibid.*, p200.

187. Camille de Toledo, *op. cit.*, p203.

Indistinction et contemporain

Pour Lionel Ruffel, l'expérience contemporaine artistique est «*cette expérience de l'indistinction et la manifestation du contemporain comme indistinction. Habiter le monde ne consiste plus à passer d'une pièce à l'autre, du profane au sacré, mais à superposer les niveaux d'expérience.*»¹⁸⁸ Il s'agit donc d'une concordance de temporalités subjectives, qui établissent d'insaisissables intersubjectivités. Ceci peut se manifester dans les notions d'archivage et de documentation du présent, comme nous l'avons précédemment mentionné. L'expérience contemporaine de l'art se situe peut être plus dans la documentation et l'archivage d'un présent cacophonique que dans la création de l'inexistant. Il s'agit, plus que de produire une œuvre d'art unique, d'organiser le vivant, pour lui donner toute sa parole dans l'incatégorisation des maintenant. L'aspect protéiforme et mutant de la revue est le reflet de cette multiplicité. Elle invite pour des moments éphémères et interpolés les participants à se rencontrer, à échanger, à discuter et à porter le détail de leur endroit. La communication n'est plus à sens unique et vouée à l'instantanéité perpétuelle, elle s'exerce dans le raffinement d'un dialogue entre les pages, dans l'incongru des associations inattendues, de l'hyperlien artisanal - si l'on veut, qui amène un antidote partiel à cette volonté de transhumanisme, visant à l'accomplissement d'un homme unique, pour inclure les participants dans un dialogue qui permet l'expression du détail de leur expérience, si minable ou grandiose soit elle. La revue favorise une poétique de la relation dans la surprise de la découverte. Elle favorise une mutation permanente, ou tout peut potentiellement s'agencer différemment, trouver un autre sens.

188. Lionel Ruffel, *op. cit.*, p57.

Réflexions sur POST

«Avec chaque amour on change de passé. Avec chaque roman qu'on écrit ou qu'on lit on change le passé.

Voilà le passé.

Voilà ce qui détermine le passé par rapport au Jadis. On change de passé alors qu'on ne change pas de Jadis. Derrière le siècle, la nation, la communauté, la famille, la morphologie, le hasard, ce qui conditionne, sans finir, conditionne. Matière, ciel, terre, vie constituent sans périr.»

Pascal Quignard, *Sur le Jadis*

POST est ce temps de l'après l'instantané, qui vient après le contemporain. Il se distingue en ce qu'on ne peut le nommer, on le qualifie simplement de temps de l'après, signale le présent comme archaïque.

Langue et transmission

À l'âge de la reproductibilité technique des œuvres d'art, et, dans un monde post-industriel, la culture contemporaine devient un champ d'expérimentations et d'interprétations¹⁸⁹. Elle est tissée d'une pluralité éclectique de cultures¹⁹⁰. Dans une ère postcoloniale, la création artistique repose fondamentalement sur la *navigation* des artistes dans l'existant en faveur de l'émergence de nouvelles connexions - qui permettent un enrichissement du sens, plutôt que la recherche d'une transcendance certaine de l'œuvre d'art comme création *in-fine* et *per-se*¹⁹¹. *Naviguer* entre les langues, traduire, donc, implique nécessairement l'acte d'interpréter - autant d'activités, relatives, non seulement à la langue, mais également à l'art, dans toutes ses manifestations. L'art possède une dimension interprétative et l'artiste est alors un intermédiaire¹⁹². La traduction, et, de manière plus large, l'interprétation s'appuie sur l'étude des relations entre les textes d'une part, mais également sur l'étude des passages et des écarts de sens, dans l'interprétation d'une discipline à une autre¹⁹³.

La revue artistique est un acte de transmission. *POST(blank)* présente une activité de traduction prépondérante. Elle est un lieu de rencontre entre les disciplines, les pluritemporalités des acteurs qui y prennent part, et, également, un lieu de rencontre entre les langues. Pour Roland Barthes, se trouver en présence d'une langue étrangère sans nécessairement la comprendre permet de «*percevoir en elle la différence, sans que cette différence soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité ; connaître, réfractées positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre ; descendre dans l'intraduisible, en éprouver la secousse sans jamais l'amortir, jusqu'à ce qu'en nous tout l'Occident s'ébranle.*»¹⁹⁴ Il s'agit de rendre la parole à l'écart que l'on perçoit dans la différence, reconnaître son existence en acceptant également qu'elle comportera nécessairement toujours une

189. Nicolas Bourriaud, commissaire de l'exposition «*Playlist*» au Palais de Tokyo, en 2003, postule que les artistes naviguent désormais selon le même procédé que les internautes sur le réseau.

190. Nous éviterons ici l'emploi du terme multi-culturel, qui suppose une culture dominante, globale et qui s'oppose ainsi à la prévalence du détail sur le tout.

191. Il s'agit de «*dépasser l'idée de représentation en tant qu'œuvre finie, originale et signée, pour penser plutôt le frottement entre le projet de l'œuvre et le processus, visant à activer et à formaliser ici et maintenant une expérience de mise en jeu, en présence d'un public, tout aussi spectateur que témoin.*» Jean-François Dusigne, «*Jouer, étranger à sa propre langue*», Nouvelle revue d'esthétique 2009/1 (n° 3), p. 67-71.

192. En ayant considéré la revue artistique comme passerelle de devenir, nous pouvons positionner l'artiste qui étalonne un dialogue et se promène entre les langues dans la traduction, comme un passeur.

193. Nous pouvons mentionner l'interprétation scénographique, gestuelle ou encore l'étude de la mise en scène en rapport à l'espace-temps.

194. Roland Barthes, «*L'Empire des signes*» (texte de 1970) in Œuvres complètes, III, Paris, Seuil, 1994, p. 351-437.

part d'ombre, qui permet de laisser émerger des résonances multiples et des échos du cris venu d'avant la langue, ainsi pénétrer, dans la différence, l'insoupçonné d'un sens nouveau.

L'exposition produite par Barbara Cassin, «*Après Babel, traduire*»,¹⁹⁵ au Mucem de Marseille, s'attache à démontrer les richesses offerte par la diversité des langues. L'infinie variété des langues permet de démanteler une vision unicentriste de la culture. La traduction permet de penser l'*entre-entre* qui sépare toute langue et toute culture, comme célébration de la différence. «*la traduction comme métaphore de l'écriture postcoloniale évoque (...) le type d'activité associé avec le sens étymologique du mot : la traduction comme activité de transporter à travers*»¹⁹⁶. Nous avons ici une déconstruction de l'ethnocentrisme du rapport en faveur d'une activité de transport entre les langues. Il s'agit d'entendre et de reconnaître que jamais un sens ne prime sur l'autre, mais que ce dernier émerge de la navigation et des allez-retours incessants dans l'activité de traduction. Il s'agit de venir, à la manière de l'hétérolinguisme¹⁹⁷ entretenir un écart, dans une relation assumée à l'altérité. Le traducteur vient alors effectuer un travail de ré-énonciation, prenant appui sur un jeu avec l'effet de la différence entre les langues.

Il s'agit de considérer la revue artistique comme un *work-in-progress*. Tout est sujet à réinterprétation. Le dialogue proposé au sein des pages est vivant, il évolue et se voit réinventé à chaque lecture. Il s'agit donc d'engager une réflexion sur l'enrichissement de sens par une *poétique de l'écart*, mis à jour par une navigation dans les intervalles des langues et des sens. Une *poétique de l'écart* conçoit l'art comme une sédimentation de multitude de strates textuelles, temporelles et spatiales. L'interaction de ces strates relève d'une *poétique de la relation*, qui leur permet d'entrer en résonance, de vibrer les unes avec les autres, dans une pensée du *tremblement*¹⁹⁸. Ainsi tout lecteur est un interprète de données : son travail d'interprétation prend la forme du déchiffrement d'une partition. C'est l'interprétation qui affirme la singularité

195. *Après Babel, Traduire*, commissaire Barbara Cassin, Mucem, Marseille, 14 décembre au 20 mars 2017.

196. Maria Tymoczko, «*Post-colonial writing and literary translation*», in Susan Bassnett and Harish Trivedi, *Postcolonial Translation Theory and Practice*, Routledge, New York, 1999, p. 19-20.

197. Pour Rainier Grumman, l'hétérolinguisme est «*la présence dans un texte d'idiomes étrangers sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale.* » Rainier Grumman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Fides, Québec, 1997, p. 37.

198. Selon Glissant, «*cette pensée ne vise pas la constitution de grilles de lecture préconçues du réel, mais s'adapte à une perception fine et tremblée du monde dans ses changements mêmes ; dans un champ éthique, le tremblement conserve dans l'appréhension de l'Autre, une nécessaire émotion, le ressenti d'une humilité vécue dans la découverte et l'accueil.*» (tiré du glossaire en ligne).

de l'interprète, de même que le traducteur fait le lien entre une langue et une autre, relève d'une médiation avec un certain public. Ces phénomènes d'appropriation, d'emprunt et de reconversion, d'archivage et de reproduction, d'information et de témoignage que nous avons discuté au prisme de l'élaboration d'une revue artistique relèvent d'un phénomène d'œuvre à interpréter. En 1913, Marcel Duchamp proposait ce protocole avec les premiers ready-made, qui formule l'interprétation d'un objet banale du quotidien. L'art de la performance et la pratique du happening positionnent les artistes comme des metteurs en scène, des ré-activateurs de sens. La mise en sens d'une pratique d'archivage et de documentation peut alors se positionner en tant qu'activité principale de l'artiste, ainsi que Filliou nous positionnait les acteurs d'une «*création permanente*». Il s'agit de considérer la revue artistique dans son état d'inachèvement qui vient rejeter toute forme d'absolu en faveur d'une problématique constante d'interprétation, de traduction et de transmission. Ainsi, la revue, rejoint une nouvelle fois cette conception de la potentialité évoqué précédemment, étant donné que «*La pensée potentielle est un mode d'existence en traductions. traductions entre des espèces, entre des langues, entre des genres, entre des modes d'existence, entre des temps.*¹⁹⁹» La potentialité place l'action de traduire comme vecteur de réinvention des modes d'habitation et d'existences. La traduction permet une inclusion dans une poétique de la relation.

199. Camille de Toledo, *op. cit.*, Glossaire, définition de *Traduction*. Je joins ici la définition proposé pour le terme *Traduire* «*Nous partons de la coupure entre ce qui peut parler et ce qui ne peut pas parler. Nous partons - nous coupons - d'avec cette vieille partition où le langage sépare. Les degrés de division, de coupure sont le propre de la langue. Nous avons divisé, par la langue, entre le soi et l'autre, entre nous et eux, entre les nationaux et les étrangers. C'est la langue, en soi, qui nous empêche de réinventer nos modes d'habitation, d'élargir, d'étendre, de transformer nos communautés de savoir, nos régimes de pouvoir. Nous proposons de substituer aux langues - outils de séparation, de domination - une autre capacité humaine. Non plus la capacité de parler mais la capacité de traduire. Si nous nous projetons, potentiellement, dans le monde, non comme locuteur, mais comme traducteur, si nous reconnaissons ce qui est proposé aux humains non pas comme le fait de parler, mais de traduire, nous ne sommes plus au dessus des choses, mais parmi elles, entre elles, à l'endroit même du conflit. (...) Nous sommes les traducteurs potentiels de toutes les relations.*»

Annexe IV

Alain Damasio, tiré de la nouvelle *C@PTCH@*,
Aucun souvenir assez solide, op. cit. p176/177.

« Sofia maîtrisait aujourd’hui plus de deux cents langages. Elle était devenue lichera sans même le vouloir, en suivant sa pente naturelle qui était de porter vers le jour les moins lumineux qu’elle. La plupart des membres de sa caste se contentaient de traduire, vite et bien - c’était jusqu’ici le critère. Ils étaient nourris par la Gouvernance en conséquence. Sofia s’était concentrée sur la plus modeste (pour moi la plus cruciale) des missions : celle de passeuse. Celle qui consistait à traduire un message d’un code singulier, parfois unique, dans un langage optique que tout le monde puisse comprendre. Celle aussi qui permettait à deux phares parfaitement étrangers l’un à l’autre de se parler - et de se parler sans le relais des diffuseurs qui ne transféraient aucune salve sans la simplifier jusqu’à l’abject. A trente ans, Sofia avait déjà décodé, traduit et prolongé vers ceux qui en avaient tant besoin un petit million de salves. Elle relayait encore aujourd’hui une cinquantaine de messages par jour pour des phares isolés à demi opaques, des vieilles balbutiant leurs demandes au flambeau, des orphelins que personne ne livrait et qui se nourrissaient d’oiseaux, des psychopathes dont elle avait mis un an à décrypter le charabia bariolé et qui n’avaient qu’elle pour transmettre leur vision du monde à une ville qui s’en foutait comme de sa première lampe. Ce qu’elle émettait - elle - était compact et net - respectueux au plus haut point des plages d’émission. C’était utile et généreux, jamais gratuit. Et la Gouvernance l’avait très bien compris. Ils avaient besoin de citoyennes comme elle pour leur nouvelle ville. Des gens bien pour servir l’Etoffe. Sofia avait le profil. Les gens que Sofia aidait ne se vaudraient pas dans le lux, c’était le moins qu’on puisse dire. Elle ne les aidait pas pour qu’ils manifestent, à leur tour et à leur niveau, les éclats de leur ego, plutôt pour les relier au tissu social dont ils étaient exclus. Ils formaient l’ourlet frangé de la nappe : elle créait le fil d’une relation, elle les incluait dans la trame.»

Fictions

La revue artistique permet donc une transmission, elle est une passerelle qui agit comme le vecteur d'expression d'une polyphonie contemporaine, tissée d'une multitude de langues. Pour contrer l'instantanéité des relations et les fictions contemporaines que l'on tisse dans nos avatars numériques, la revue artistique permet de mettre en place de nouvelles configurations narratives. Chaque participant y est libre de bifurquer et de reconstituer, de présenter par l'anachronisme, une fiction «*se donnant à rebours des représentations séquentielles du temps historique*²⁰⁰.» Et cette fiction est plus que nécessaire car elle permet, dans l'acceptation d'une pluritemporalité relative à une perception du temps potentiellement quantique, de superposer l'actuel et le possible. La fiction permet une reformulation de nos temps d'existence.

La fiction est plus que nécessaire contre l'uniformisation de nos modes d'existences puisqu'elle permet de créer de nouveaux dispositifs d'inscription au monde. Fluxus&Co, par exemple, en documentant et en archivant de manière nécessairement sporadique leurs événements, permettent une libre interprétation du contenu par le spectateur, dans une pluralité de «*perceptions multipolaires*»²⁰¹ L'espace immatériel de la revue, même si il est impalpable, se charge de qualités, de fantasmes, de nos perceptions premières (d'avant le langage), de rêveries, de passions. Il est un espace d'expression de multiples possibles, un *espace-entre*. Il permet «*une scénographie de la parole*»²⁰².

Ainsi, de cet écart entre les langues - *poétique de l'écart* - «*La persistance autant que la multiplication des sauts narratifs entre fiction et réalité (...) rompent tout autant avec la logique du faire-semblant qu'avec la généalogie habituelle de la sortie politique de l'art, pour habiter, dans l'actualité du ici-maintenant et la présence présente d'un événement, cet espace parabolique, qu'il s'agit de saisir ici en tant qu'espace d'agentivité sur l'histoire.*»²⁰³ La revue artistique, en tant qu'espace parabolique, peut permettre, à une époque où tout se doit d'être dit, au *génie du mensonge* d'advenir. Ainsi que nous le suggère François Noudelmann, «*la vie ne détient pas d'unité*

200. Camille de Toledo, *op. cit.*, p103.

201. Marie Boivent, *op. cit.*, p161.

202. Chantal Mouffe, *Agonistique. Penser politiquement le monde*, Paris, ENSBA, 2014.

203. Camille de Toledo, *op. cit.*, p127.

a priori et se distingue de la biographie dont la narration invente les continuités. Elle se compose de fragments et de versions contradictoires et présente moins une vérité individuelle que des articulations entre le vécu et les discours.»²⁰⁴ La fiction permet de se réinventer autre. Ainsi, c'est dans l'écart entre la réalité d'un discours uniforme et la fiction qui permet d'investir de nouveaux champs d'expérience, que se situe la réponse à la question à laquelle nous avons tenté de répondre ; pourquoi la revue artistique est-elle un acte contemporain. En effet, l'attention se doit, pour saisir la contemporanéité, de porter attention à un non-vécu, à un potentiel qui est la vie même du contemporain. Ainsi que nous le disait Agamben, «Être contemporains signifie, en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été.»²⁰⁵ Ainsi, rejoignant la pensée de Glissant sur l'appréhension de l'histoire, le contemporain est une confrontation problématique entre la linéarité d'une Histoire vécue par tous et la multiplicité des histoires (anecdotes, fictions, détails, récits, inventions, contre-sens, mensonges) vécus par tous les individus et toutes les communautés et qui s'articulent dans une *poétique de la relation*. L'intérêt porté à la multiplicité de ces histoires et l'une des fondations dominante d'une *poétique de l'écart*.

Politique et éthique

La revue artistique est un acte engagé dans les relations entre l'art et la société. L'artiste qui réalise une revue artistique est à la fois éditeur, agenceur, curateur. Venant du latin *Curare*, qui signifie prendre soin, l'émergence du curating dans les années 1990 relève de ces préoccupations nouvelles de rééquilibrage des enjeux de pouvoir et de diffusion de l'art. La figure de l'artiste passeur-nomade²⁰⁶, au sein des enjeux de prolifération et d'instantanéisation de l'information, porte dans l'écart et le recul, la dissonance avec cette réalité commune. La revue artistique agit en faveur de la liberté d'expression. Elle présente le pouvoir de donner la parole contre la censure, le conformisme, l'uniformisme. La revue est un geste politique et militant au service du respect de toutes les différences du monde, un acte de résistance face aux répressions. En témoigne d'ailleurs l'implication des artistes dans la presse satirique au début du XIX^e. La visée contestataire des dessins et des caricatures présentent des réactions instantanées à l'actualité, se faisant, les artistes étant en décalage font émer-

204. François Noudelmann, *Le génie du mensonge*, Paris, Max Milo, coll. «Essais-documents», 2015, 320.

205. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p38.

206. «l'artiste qui va de ville en ville, récitant les œuvres écrites par un autre - comme celui qui, au sens premier du mot, coude les espaces les uns aux autres ; l'agent de liaison qui a souci de lier les espaces, continument, jusqu'aux limites du monde habité.» Camille de Toledo, *op. cit.*, p128.

ger la contemporanéité de leur époque.

La revue artistique présente également une dimension politique dans une articulation du discours à la pratique. En tant qu'acte contemporain, elle vient réfléchir le monde actuel, elle s'éloigne de la contemporanéité dans un écart, qui permet justement de mieux saisir l'immanence du temps actuel. «*La carte du vocabulaire critique - celui de l'art comme celui de la politique - est à rebâtir à partir d'une autre sémantique de tempuscules, espaces-temps archipélagiques, ces temps qui s'interpolent et se superposent.*»²⁰⁷ Les artistes, par la pratique cartographique d'espaces-temps archipélagiques, permettent de reformuler, à l'époque POST, des passerelles de devenir. Ils doivent jouer un rôle de «*leadership spirituel*»²⁰⁸. L'artiste revêt une fonction de pédagogue, dans une poétique de l'écart, il permet à la contemporanéité de prendre forme au prisme de la diversité.

Il s'agit d'envisager l'art comme un espace de réflexion et de collaboration des communautés où les capacités et l'autorité sont, sinon anoblies, redistribuées. Reconnaître ainsi la vulnérabilité sociale et le principe de différence comme ressource sociale. Car l'art est la possibilité de l'intime, il doit s'inscrire comme vecteur de voix polyphoniques. Il est à tout le monde. Il réside dans la beauté de l'éclat de multiples regards sur le monde.

Manifeste pour une poétique de l'écart

Exercer une poétique de l'écart c'est faire un hommage à la Différence. C'est entendre que dans l'écart, la différence exerce une force en ce qu'elle rompt. Exercer une poétique de l'écart, c'est se présenter neuf à tous les possibles. Exercer une poétique de l'écart, c'est rompre dans l'unisson. C'est dévisager l'anormal, le hors norme, la déviance, pour en démanteler l'imposture. Mener une poétique de l'écart s'exerce comme une confrontation de regards, un duel de l'inattendu. Mener une poétique de l'écart, c'est savoir être immobile, en faction, comme un animal défiant son instinct et sa peur - et c'est savoir décamper à toute allure - c'est aussi, apprivoi-

207. Camille de Toledo, *op. cit.*, p97.

208. Selon Lionel Ruffel, «*les artistes doivent jouer un rôle de «leadership spirituel» en s'inspirant de l'humain et de la nature ; l'art des temps présents ne peut plus être jugé seulement en fonction de la révolution intellectuelle du début du XXe siècle.*» *op. cit.*, p44.

ser. Mener une poétique de l'écart, c'est se laver de tout sous-entendu, c'est pouvoir donner une sincère interrogation. Mener une poétique de l'écart, c'est questionner. Sans cesse. Après avoir appris à ne pas remettre en question. C'est alors ouvrir un champ infini du possible. Mener une poétique de l'écart, c'est avoir admis l'Histoire, comme on sait qu'elle domine avec sa grande capitale, c'est avoir avorté, l'Histoire, disons, l'avoir régurgité, une bonne fois pour toute, s'en être décousu, comme d'un fin linge qu'on porte sur les épaules, se confondant tant et si bien bien avec la peau. Mener une poétique de l'écart, c'est tomber le masque. Mettre à bas soi-même. Son ombre. C'est avancer nu dans la lumière devant une foule immense, comme dans un mauvais rêve. C'est s'absoudre et puis renaître. Mener une poétique de l'écart c'est admettre un temps non linéaire. C'est révéler le caractère non-humain. Une poétique de l'écart, c'est considérer la différence comme distinguant dans la comparaison sans s'étayer de valorisation ou de dévalorisation. Développer une poétique de l'écart, c'est accepter une certaine errance. Ce qui s'écarte, c'est ce qui est étrangeté à soi même, abîme du non sens. On tente sans cesse de réduire les écarts, d'aller au similaire, au ressemblant. Mais l'écart nous montre un au-delà du tangible. Mener une poétique de l'écart, c'est ouvrir un espace d'incertitude et de risque. Une poétique de l'écart interroge, et c'est le rôle du poème, la relation des mots et des choses, la relation entre les choses et le monde.

Nous avons parlé dans ce mémoire, en demi-teinte, de l'accélération de nos temporalités relative au progrès technique et technologique. Cette accélération est à la fois une condition et une conséquence de nos formes nouvelles de subjectivité et de sociabilité. Au-delà de la critique, il est utile de formuler que ce propos ne signifie pas nécessairement une détermination de la relation au prisme de l'accélération technique. Plutôt qu'une critique de la mondialisation, nous cherchons ici à palier à l'indistinction que forme le contemporain pour trouver des remèdes et des solutions qui considèrent la mondialité au prisme de la mondialisation. Il s'agit donc de développer une économie sociale et solidaire de l'art. L'artiste est un vecteur de relation. L'intérêt se porte sur une fonction pédagogique. Il s'agit d'organiser la prolifération pour y créer des sens nouveaux. Il s'agit d'envisager l'art comme une poétique de la relation qui favorise des interconnexions autant que la diffraction des acteurs qui y prennent part. Le tissage et la construction, au sein de la revue, permet une certaine itinérance, en même temps qu'elle constitue un détail qui se rapporte à un tout. L'artiste se positionne ainsi en tant que trait d'union, il relie, il se fait auxiliaire, il interroge une problématique de traduction.

La revue n'est pas placardée aux yeux de tous ni revendiquée comme œuvre d'art qu'il faut aller consulter. Il n'y a pas d'impératif de se déplacer pour aller voir, dans un temps limité, cette visite orchestrée par le temps médiatisé de l'œuvre d'art. La revue ne se consulte pas nécessairement dans une galerie ou un musée, c'est la revue qui atterrit dans les mains du lecteur, ce dernier la reçoit par la poste si il y est abonné, il la rencontre au détours des allées sombres d'une librairie, par hasard, ou assidument. Jamais la revue ne clame aux lecteurs ce qu'elle est à la place de ce qu'elle contient. La participation est active, ouvrir la revue, en tourner les pages, la lire à l'envers, la feuilleter, manipuler l'objet. La revue peut prendre figure d'une boîte à secrets bien

gardée qui ne se place pas entre toutes les mains, un outil, un vecteur de contestation. Il s'agit donc de saisir le détail de cet infiniment petit (écart / intervalle) dans un infiniment grand (Un Tout / le Tout Monde) La revue permet, par un fonctionnement en réseau - nous avons défini ce réseau de manière rhizomatique, de créer un sens nouveau dans l'existant. Il s'agit d'interroger cet implicite, cet induit, ce microcosme de l'intervalle.

Dans la nouvelle C@PTCH@, Alain Damasio nous dit que *«la dématérialisation ne vient pas de la technologie mais de notre esprit»*. Il place alors la technologie comme une *«substitution à nos corps limités»* ainsi qu'à *«une projection de nos désirs de puissance»* comme moyen externalisateur des pulsions dans un objet externe à soi-même. Ainsi, à la mesure d'une *«économie de désirs, partagés par tous les humains»*, il définit le réseau comme ce qui *« nous absorbe et nous efface parce que nous désirons le réseau et ce qu'il offre. Autrement dit : nous souhaitons inconsciemment devenir des avatars. Car les avatars jouissent. Ils jouissent de ce sentiment océanique¹, de cette fusion dans le réseau qui les maternelle. Ils jouissent du délice de la vitesse-lumière, de l'accès illimité à l'information, de cette sensation d'être à la fois les points et les fils de la trame. Ils adorent agir à distance, simultanément, être coopérants, ubiquites, interactifs et compossibles. Les avatars trouvent surtout dans le réseau ce que nous cherchons tous : la subversion des cadres ontologiques de l'existence humaine.»*

La revue peut s'inscrire dans la définition que donne Damasio de la technologie comme une alternative résistance à la dématérialisation progressive des données et des identités, permettant alors de pouvoir *«saisir et capter»*, *«conjuré le mouvement par la trace»* sans que les événements soient remplacés par des prédictions, *«collecter et cumuler»* sans le pendant négatif relatif de la numérisation du monde et de ses avancées technologiques ; *«vouloir surveiller, observer, entendre - partout, tout être, toute chose et tout le temps.»* La revue artistique permet de *«tisser, corrélés et relier»* sans pour autant à la manière du réseau *«tout couvrir et tout interconnecter, ne pas laisser de trou ni d'espace»*. Elle permet de *«conjuré la rupture et l'isolement par le continuum»*, parfois, quand bien même elle nous laisse seuls face à l'inanimé du papier, elle enregistre le présent, certes, mais c'est un présent sporadique et sug-

1. Notons la référence au sentiment océanique d'Edouard Glissant, pris dans le prisme négatif du réseau et des dématérialisations qu'il engendre.

gestif, fait d'anecdotique, enrichi du divers, plutôt qu'un présent uniformé qui viendrait documenter les livres d'Histoire des temps futurs. La revue permet, plus que de «chiffrer et déchiffrer le vivant», de «l'éprouver». Elle permet d'ouvrir un espace à la parole non formatée et ancrée de la nécessité de produire un sujet, de s'individuer, de bricoler son «profil archivé» afin de contrôler son image et former une version de soi améliorée. Transhumanisme, oui. «Publier au lieu d'oublier», tel est le credo du numérique. La revue artistique, quant à elle, publie pour pouvoir oublier. Publie pour se débarrasser, pour digérer, pour faire face au temps présent ainsi que table rase de l'avenir et du passé. La revue artistique permet aux habitants des pays et aux citoyens de ce monde de digérer le trouble et l'inconcret, d'archiver le doute et d'engendrer des Histoires, une polyphonie d'histoires qui seraient bien plus qu'un roman fiction uniformisé à l'éloge de ce qui se doit d'être retenu et ce qui se doit d'être oublié, afin de se tourner vers un avenir ouvert et riche en possibilités. Non programmé, non anticipé. Une ouverture à une infinité de possibles, sans jugement, sans bagage trop lourd qui nous borne à juger sur des critères démodés et vides de sens.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	4
Avant-propos	9
Préambule : <i>Étendue, reliefs consciencieux</i>	10
<i>Étendue, manifeste</i>	15
Introduction	16
-	
I - La revue artistique, poétique d'une pratique hybride	22
A/ Nature composite et aspect sériel, reproductibilité d'une revue	22
Historicité de la revue	22
Émergence dans les années 30, relayer les effusion d'avant-garde, ouverture à l'image, multiplication et diversification des supports et un essor aux États-Unis.	
Reproductibilité technique	26
Les nouveaux médias et techniques et la société industrielle, une critique formulée par Adorno au prisme d'une vision benjamienne, les nouveaux médiums artistiques de reproduction comme des outils de découverte.	
Dimension ubiquitaire	28
un rapport à la temporalité toujours remis en question, les avancées technologiques du XXIème siècle et la présence d'internet, une déhiérarchisation et une co-présence de l'information à l'ère hypermédiatique.	
Livre d'artiste et revue artistique	30
de l'objet inanimé (le livre) au vivant (la revue), écart face à la traduction, désacralisation de l'œuvre unique, la fin d'une époque canonique.	
B/ Nouvelles pratiques hybrides	31
Reproduire et documenter	33
La reproduction comme procédé technique, enjeu de documentation et d'information. Interroger de nouvelles formes de représentation, désacralisation de l'image documentaire.	
Archiver et assembler	35
L'archive en tant que processus, l'exemple de herman de vries. La fonction classificatoire et le principe de la collecte en tant que vocation patrimoniale. L'archive comme relai d'une information relative aux activités des groupes artistiques.	
Informier et témoigner	38
Traitement des flots d'informations, l'artiste citateur et la revue comme œuvre de circonstance. Dimension parodique et critique de l'image de presse. Artistes-éditeurs comme commentateurs d'époque.	
C/ Poïétique du processus	42
Poétique de l'inachèvement	42
La revue, un espace en perpétuelle mutation et un univers éditorial mouvant. Affranchissement des cadres-spatiotemporels et attention portée à la durée d'élaboration.	
Geste pragmatique et praxis	42
Dispositif experientiel et expérimental Intérêt porté à la praxis et la pluralité des savoir-faire. La revue, un processus à part entière et une œuvre à jamais inachevée.	
Fluxus, l'art comme terrain de jeu, réinscrit dans la vie	44
Dimension intermédia et art-distraction. L'art semblable à la vie, poétique du jeu et esprit de création permanente, volonté de partage illimité.	

TABLE DES MATIÈRES

Espaces d'expression(s)	45
Réinscrire l'art dans la vie de tous les jours en portant attention à la dimension banale du quotidien	
Récits de vies et dimension sociologique dans l'affirmation de la pertinence d'un groupe.	
Expérience esthétique	46
Interaction ludique avec le spectateur, partie prenante d'un dispositif, la revue comme lieu de passages et de croisements.	
II - La revue artistique, un espace alternatif en faveur du devenir	49
A/ La revue au croisement des disciplines	49
Communication et stratégies	49
Appels à contributions, sortir d'une communication unilatérale, attention individuelle, écoute attentive et patiente.	
Sélection	50
Cohérence dans l'éclectisme des propositions, processus de sélection démocratique. Enrichir la compréhension du thème, périmètre d'interprétation illimité.	
Direction artistique	51
Univers éditorial et mise en forme créative. Mise en place d'un design cohérent.	
Traductions	51
Retranscrire au mieux l'écriture dans l'autre langue en s'adaptant aux écarts de langage et en revisitant le sens du texte, pour une traduction optimale et ce, sans dénaturation du propos.	
Aspect financier et impression	51
revue autonome, fonctionnant pour sa première année d'existence sans subvention ni aide financière de sources tierces.	
Distribution	52
visibilité et de la crédibilité à la parution, distribution basée sur le hasard de la rencontre.	
Administration	53
Délocalisation et utilisation de plateformes en ligne, gérer un ensemble de paramètres administratifs.	
Promotion	53
Soirée de lancement, temps de la découverte du dialogue, l'objet comme support d'échange et d'interactions	
Social medias et relations publiques	54
Gestion des réseaux sociaux, travail de communication et dynamisation de la communauté, volonté d'accompagnement et d'inclusion des participants.	
Annexe I - POST(blank) : dossier de presse	55
B/ Une communauté déspatialisée et internationale	64
Dimension intermédia et interdépendances	65
Pluralité de savoir-faire à l'élaboration d'un projet commun, co-dépendance en terme d'acteurs, de savoir-faire et de médiums, ainsi que déhiérarchisation des statuts.	
De l'individuel au collectif	66
Collectifs d'artistes formés autour d'une publication. De l'individu au groupe, du singulier au collectif, la revue peut s'établir comme porte-voix de témoins représentatifs d'un contexte socio-culturel donné.	
Espaces de diffusion alternatifs	67
Publications et fanzines underground, Do It Yourself, droit à l'amateurisme et opposition à la standardisation des produits culturels. Problématiques de diffusion et dissémination.	
Déconstruction des rapports hiérarchiques et horizontalité du réseau	69
Principe d'équivalence, redéfinition des frontières entre le support imprimé et l'espace d'exposition. Utilisation du hasard dans un protocole démocratique et principe d'assembling.	

TABLE DES MATIÈRES

Territoires de résistances et pensée nouvelle des frontières	71
La revue comme espace de lutte quant aux découpages physiques entre les territoires, zone de résistance au contrôle, autonomie et auto-gestion.	
C/ Le partage du sensible	73
Croissances rhizomes	73
La figure du rhizome selon Édouard Glissant, identité plurielle de la revue, idée d'un réseau insaisissable, communauté déspatialisée et groupe indissociable.	
Détail et diversité	75
Cultures composites et infinité de détails, la revue artistique comme reflet de la diversité du Tout-Monde.	
Déconstruction de la différence	76
Principe d'indistinction, absence de hiérarchisation, la revue comme lieu de rencontre à la limite des genres, mise en relation et sublimation des différences comme moyen de faire état de la diversité du détail.	
Rencontre et relation	78
La revue comme lieu-commun partagé entre tous, symbiose inattendue, passerelle de devenir de la relation entre différentes temporalités.	
Espace potentiel	79
La revue comme un espace potentiel, où de nouvelles combinaisons, hypothèses, peuvent advenir. Espace de liaison et de conjonction, états transitoires et interpolation des trajectoires.	
Annexe II - Devenir-Zéro	80
III - La revue artistique, un acte contemporain	82
A - La revue en tant qu'espace hétérotopique	82
Aspect Séquentiel	83
Processus de reproduction, de répétition et de déclinaison, relation de l'aspect séquentiel au temps et à sa perception, périodicité aléatoire, défiance à l'égard de l'unité d'un temps objectifié.	
Espace hétérotopique	84
La revue artistique, capsule temporelle qui permet le partage du sensible par le biais d'expériences collectives et communautaires.	
Utopies	85
Degré d'irréalité et d'impossibilité, dimension prédicatrice sans lieu, fantasme et fiction.	
Temps 1 / Temps multiple	86
Accumulation, archive générale d'un temps donné, entremêlement entre le passé, le présent et le futur imbriqués ensemble, critique d'un temps uniforme au prisme de la globalisation, biennialisation et anachronisme, substitution du temps de l'événement au temps chronologique.	
Annexe III - POST(blank) : Événementiel	89
B/ Multitude et contemporain	92
Synchronisation / polychronies	93
Monde post-industriel envahi par la surproduction de contenus et l'instantanéité des réseaux, culture polychronique, pratique cartographique de l'ethnospace.	
Ethnoscape et globalisation	94
Internationalisation du monde et mouvance des populations. Perception du déracinement dans un monde global et processus de reterritorialisation. La revue exempte de l'instantanéité des réseaux et des relations.	

TABLE DES MATIÈRES

Mondialité	95
Distinction entre mondialisation et mondialité, combat contre l'uniformisation et état de mise en évidence du détail des cultures et des histoires. Importance accordée au Divers alors prévalente sur l'unicité historique.	
Multitude	96
Contemporain et phénomène de multitude. Accroissement démographique, démultiplication exponentielle de l'image et dématérialisation des rencontres.	
Indistinction et contemporain	97
Concordance de temporalités subjectives, documentation et archivage d'un présent cacophonique. Organiser le vivant dans l'incatégorisation des maintenant.	
Réflexions sur POST	98
Temps de l'après l'instantané qui signale le présent comme archaïque.	
C/ Une poétique de l'écart	99
Langue et transmission	99
Naviguer entre les langues et traduire. L'acte d'interpréter, l'artiste comme intermédiaire. La revue artistique comme acte de transmission, lieu de rencontre entre les langues. L'intraduisible et la part d'ombre.	
Annexe IV - Extrait de C@ptch@, Alain Damasio	102
Fictions	103
Revue comme espace parabolique, vecteur d'expression d'une polyphonie contemporaine, tissée d'une multitude de langues. Bifurcations, reconstitutions, anachronisme, mensonges. L'attention est portée à un non-vécu qui permet à un potentiel d'advenir.	
Politique et éthique	104
Figure de l'artiste passeur-nomade et fonction pédagogique. Dimension politique dans une articulation du discours à la pratique.	
Manifeste pour une poétique de l'écart	105
Conclusion	107
Table des matières	110
Table des illustrations	114
Index des noms propres	115
Bibliographie	116
Glossaire	118

POÉTIQUE DE L'ECART
DÉCONSTRUCTION DES INTERVALLES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- p.11. FIGURE 1.** : Margaux Taleux, *Étendue, reliefs consciencieux*, encre sur papier chinois, 50x65cm, 2014
- p.12. FIGURE 2.** : Margaux Taleux, *Étendue, reliefs consciencieux*, encre sur papier chinois, dimensions variables, 2014, (vue de l'exposition Salon de l'Imprésenter, Centre Saint-Charles, 2014)
- p.14. FIGURE 3.** : Margaux Taleux, *Étendue, reliefs consciencieux*, encre sur papier chinois, Ø18cm, 2014
- p.24. FIGURE 4.** : Couverture de *DADA 6*, (Bulletin DADA), Paris, février 1920
- p.24. FIGURE 5.** : Couverture de la revue *Documents*, Paris, 1929-1934
- p.25. FIGURE 6.** : Couverture du *Cahiers d'art* n° 7-10, 1935 : Picasso – 1930-1935, édité à l'occasion de l'exposition «Picasso» organisée par l'Adlan (Amigos de las Artes Neuvvas) à Barcelone en janvier 1936 et à Madrid en mars-avril 1936
- p.25. FIGURE 7.** : Couverture de *Verve* n°1 (Édition anglaise), 114 pages, 36 x 26,5 cm. Broché. Couverture originale composée par Henri Matisse, éditions de la Revue *Verve*, Paris 1938.
- p.25. FIGURE 8.** : Ed Ruscha, *Twenty six gasoline stations*, National Excelsior Press, 1963.
- p.28. FIGURE 9.** : Couverture et contenu de *ASPEN* (The magazine in the Box), 10nos, 1965-1971, Format variable, boîte ou pochette.
- p.32. FIGURE 10.** : Contenu de *S.M.S (Shit Must Stop)*, no6, 1968. Limited Edition Multimedia Art Magazine. 11 x 7 inches (fermé).
- p.34. FIGURE 11.** : Couverture de *Die Schastrommel*, Günter Brus, N° 8a (1964-1966) juin 1972.
- p.37. FIGURE 12.** : Couverture de *Cloaca Maxima* n°16 , Ernest T., juin 1987
(Un feuillet A4, impression noir & blanc recto sur papier pelure jaune, 21 x 29,7 cm).
- p.39. FIGURE 13.** : Couverture de *Poor.Old.Tired.Horse*, n°14, c. 1965
- p.41. FIGURE 14.** : Couverture de Daniel Spoerri, «*Topographie anécdotée* du Hasard*», 1962, publié par Verlag Editions Galerie Lawrence, Paris
- p.47. FIGURE 15.** : Couverture de *cc VTRE*, George Brecht, George Maciunas (Fluxus), USA, 1964-1979.
- p.68. FIGURE 16.** : *SEMINA* (ISSUES 1-9), 1955-64.
- p.69. FIGURE 17.** : Carl Andre, *Xerox Book*, New-York, Seth Siegelau, John Wendler, 1968.
- p.80. FIGURE 18.** : Margaux Taleux, *Devenir-Zéro*, série de polaroids, 2015.

INDEX DES NOMS PROPRES

- ADORNO Theodor W., 26-29, 41
AGAMBEN Giorgio, 19-20, 87, 103
APOLINAIRE Guillaume, 23
APPADURAI Arjun, 94
ARNAUD Pierre-Olivier, 35
BANANA Anna, 24
BARTHES Roland, 99
BENJAMIN Walter, 26-27, 29
BIANCHINI Paul, 30
BOCHNER Mel, 30, 34
BOIVENT Marie, 33, 38, 42, 77, 83
BRECHT George, 75
BRETON André, 08, 23
BROGOWSKI Leszek, 36, 44
CASSIN Barbara, 100
CRAVAN Arthur, 24
CLERC Philippe, 27
COPLEY William, 33
CORRIS Michael, 36
COTÉ Julien, 46
DAMASIO Alain, 93, 102, 108
DE TOLEDO Camille, 21, 79
DE VRIES herman, 35-36
DEBORD Guy, 29, 92
DELEUZE Gilles, 73, 80, 85
DESNOS Robert, 23
DIDI-HUBERMAN Georges, 87
DUCHAMP Marcel, 101
FELDMANN Hans Peter, 35, 83
FILLIOU Robert, 44-47, 72, 101
FOUCAULT Michel, 35, 48, 82, 86
GAGLIONE Bill, 24
GIDE André, 45
GLISSANT Édouard, 18, 73, 76-78, 95, 104
GUATTARI Félix, 73
HEYRMAN Hugo, 38
HIGGINS Dick, 70
JEVSOVAR Marijan, 83
JUDD Donald, 24, 34
KANDINSKY Vassily, 23
KAPROW Allan, 44
KNIFER Julije, 83
LEWITT Sol, 30
MACIUNAS Georges, 37, 44, 75
MACHEREY Pierre, 18
MASSON André, 23
MIRO Joan, 23
NANNUCCI Maurizio, 75
NOUDELMANN François, 103
PANAMARENKO, 38
PETROV Dimitri, 33
POWEL Neil, 36
QUIGNARD Pascal, 98
RANCIÈRE Jacques, 78
ROTH Dieter, 27, 45, 83
RUFFEL Lionel, 30, 48, 64, 69, 78, 87, 97
RUSCHA Ed, 27
T Ernest, 39
TILMAN Pierre, 44
TOPOR Roland, 45
TZARA Tristan, 23
SCHRAENEN Anne, 75
SCHRAENEN Guy, 75
SIEGELAUD Seth, 70
SPOERRI Daniel, 45
VERCAMMEN Vout, 38
WALLET Bernard, 71
WILLIAMS Emmett, 45

POÉTIQUE DE L'ECART
DÉCONSTRUCTION DES INTERVALLES

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO (Theodor W.) et HORKHEIMER (Max),
La Dialectique de la raison, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1983.

AGAMBEN (Giorgio),
La communauté qui vient suivi de *Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Editions du Seuil, coll. «la Librairie du XXe siècle», 1990.
Qu'est-ce que le contemporain ?, Paris Payot & Rivages, coll «Petite Bibliothèque», 2008.

APPADURAI (Arjun),
Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation. Paris, Éditions Payot, coll. «Petite bibliothèque», 2015.

BARTHES (Roland),
«L'Empire des signes» (texte de 1970) in *Œuvres complètes, III*, Paris, Seuil, 1994.

BATAILLE (George),
La Souveraineté, édition lignes, 2012.

BENJAMIN (Walter),
L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Paris, Éditions Allia, *Petite Collection*, seconde édition, 2011.

BRETON (André),
L'amour fou, Paris, Gallimard, «Folio», 1976.

BOIVENT (Marie),
Revue d'artistes, une sélection, co-édité par Arcade, Lendroit Galerie et les Éditions provisoires, 2008.
La revue d'artiste - enjeux et spécificités d'une pratique artistique, Saint Senoux, Éditions Incertain Sens, *collection grise*, 2015.

BROGOWSKI (Leszek),
Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. «Grise», 2016

COMITE INVISIBLE,
L'insurrection qui vient, Paris, La fabrique éditions, 2007.

CÔTÉ (Julien),
Dynamique(s) du groupe littéraire : microsociologies d'un objet polymorphe dans *La dynamique des groupes littéraires*, sous la direction de Denis Saint-Amand, Liège : Presses Universitaires de Liège, coll. «Situations», 2016.

CRÉPIAT (Caroline),
Dynamique(s) du groupe littéraire : microsociologies d'un objet polymorphe, sous la direction de Denis Saint-Amand, Liège : Presses Universitaires de Liège, coll. «Situations», 2016.

DAMASIO (Alain),
Aucun souvenir assez solide, Paris, Éditions Folio, coll. «Science-fiction», 2015.

DEBORD (Guy),
La société du spectacle, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1996.

DE TOLEDO (Camille), IMHOFF (Aliocha), QUIROS (Kantuta),
Les Potentiels du temps, Paris, Éditions Manuella, coll. «édito», 2016.

DELEUZE (Gilles),
Différence et Répétition, Presses Universitaires de France, 2000.

DEWEY (John),
L'art comme expérience, Paris, Gallimard, coll «Folio Essais», 2010.

DOSSE (François),
L'histoire en miettes, des Annales à «nouvelle histoire», Paris, ed. La Découverte, *Sciences humaines et sociales n°195*, 2010.

De SINGLY (François),
L'individualisme est un humanisme, Paris, ed. L'aube, «Essais», 2015.

FORMIS (Barbara),
Esthétique de la vie ordinaire, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Lignes d'art», 2010.

EHRENBERG (Alain),
L'individu incertain, Paris, Hachette Littérature, « Pluriel », 1999.

- FOUCAULT (Michel),
Des espaces autres (1967) in : *Dits et Écrits, Tome IV*, texte 360, Paris, Gallimard,
coll. «Bibliothèque de philosophie », 1984.
Le corps utopique suivi de *Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions, coll. «Lignes», 2009.
«Qu'est-ce qu'un auteur ?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, juillet-septembre 1969.
- GLISSANT (Edouard),
Philosophie de la relation : poésie en étendue, Paris, Gallimard, « Blanche », 2009.
- GRUTMAN (Rainier),
Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois, Fides, Québec, 1997.
- HARTMUT (Rosa),
Accélération : une critique sociale du temps, éditeur La Découverte, 2010.
- KAPROW (Allan),
L'art et la vie confondus, Paris, textes réunis par Jeff Kelley, trad. par Jacques Donguy,
Éditions du Centre George Pompidou, 1996.
- LIPOVETSKY (Gilles),
L'Ere du vide : Essai sur l'individualisme contemporain, Paris, ed. Gallimard, « Essais », 1989.
- MACHEREY (Pierre),
Le sujet des normes, Paris, ed. Amsterdam, 2014.
- MICHAUX (Henri),
L'infini turbulent, Éditions Gallimard, 1994.
L'espace du dedans, Éditions Gallimard, 1944.
Connaissance par les gouffres, Éditions Gallimard, 1988.
- MÉGLIN-DELCROIX (Anne),
Esthétique du livre d'artiste, une introduction à l'art contemporain, Paris, Éditions de la Bibliothèque Nationale de
France, coll «Le mot et le reste», 1998.
- MOUFFE (Chantal),
Agonistique. Penser politiquement le monde, Paris, ENSBA, 2014.
- NOUDELMANN (François),
Le génie du mensonge, Paris, ed. Max Milo coll. «Essais-documents», 2015.
Hors de moi, Paris, ed. Léo Scheer, coll. « Variations III », 2006.
- PALANTE (Georges),
La sensibilité individualiste : Suivi de Anarchisme et individualisme, Paris, Mille et une nuits, «La petite collection »,
2007.
- QUIGNARD (Pascal),
Dernier Royaume, Tome I : Les Ombres Errantes, Grasset, 2002.
Dernier Royaume, Tome II : Sur le Jadis, Grasset 2002.
- RICŒUR (Paul),
Soi-même comme un autre, Paris ed. du Seuil « Essais », 1996.
- ROSSET (Clément),
Loin de moi, étude sur l'identité, Paris ed. de minuit « Essais », 2001.
- RANCIÈRE (Jacques),
Le Partage du sensible : Esthétique et politique, Éditions La Fabrique, Paris, coll. «hors collection», 2000.
- RUFFEL (Lionel),
Brouhaha, Les mondes du contemporain, Paris, Éditions Verdier, 2016.
- STENGERS (Isabelle),
Une autre science est possible ! Manifeste pour un ralentissement des sciences, Paris, ed. Les empêcheurs de penser en
rond, 2013.
- TILMAN (Robert),
Robert Filliou, Nationalité poète, Paris, Les Presses du Réel, coll. « L'écart absolu », 2006.
- THOREAU (Henry David),
La vie sans principe, (1863), Paris, ed. les mille et une nuits, 2004.

GLOSSAIRE

BROUHAHA : Dans les transports, les lieux publics, les institutions, mais aussi, sur les réseaux sociaux, de par le défilement incessant d'expressions diverses et variées, l'époque se caractérise par une polyphonie de discours qui se superposent et s'interpole. Bruits de voix confus, indistincts dans leurs tumultes, caractéristiques de multiples litanies, grabuge du présent.

DEVENIR ZÉRO : Le devenir-zéro est un point nodal qui accède à une infinité de possibles. Dissolution du temps et des artefacts, instant éphémère et fugace, le devenir zéro est une éclosion, une suspension.

DIVERS : Détails relatifs à la diversité. Somme des différences et solidarité de ces dernières. Le Divers exprime son détail dans le Tout-Monde.

ESPACE ENTRE : *l'espace-entre* est une part d'inconnu. *L'espace-entre* est l'endroit de la conjonction, de la liaison. Il est un territoire alternatif faisant partie de l'ombre, qui permet l'émergence du devenir. Il est ce qui se capture dans une micro fraction de seconde, il est rythme, temps, séquence, exempt d'une temporalité linéaire.

ÉCART : Pas de côté. Mouvement de danse. Considération la différence comme distinguant dans la comparaison sans s'étayer de valorisation ou de dévalorisation.

HISTOIRE : Avec une capitale, elle définit le roman uniformé que nous partageons et qui relate le passé. Sans capitale, elle est le détail de l'individualité de chacun. Avec une capitale, elle est objectifiée. Son pendant, les histoires, sont l'expression de la subjectivité relative à l'anecdotique, banalité et mensonges du quotidien.

INTRADUISIBLE : Part d'ombre qui subsiste à toute activité de traduction. L'intraduisible relève de l'écart entre de langues. La traduction vise donc à révéler une part d'ombre dont le sens n'est pas défini ou posé, mais libre à toute interprétation.

MONDIALITÉ : Interaction des cultures dans leur multiplicité et leur spécificité. Combat contre l'uniformisation et état de mise en évidence du détail des cultures et des histoires. Importance accordée au Divers alors prévalent sur l'unicité historique.

POST : Temps de l'après dans lequel le brouhaha du présent s'exprime. Nouvelle ère, indéfinissable, relative à la polyphonie des brouhahas du contemporain.

POTENTIEL(S) : Quand tout peut advenir. Absence de prédétermination de l'histoire. Relatifs aux fictions mises en place par les artistes pour résister à la mélancolie des temps présent et transformer ce qui *aurait pu* en ce qui *pourrait être*.

RELATION : Aller neuf et nu à la rencontre de l'autre, sans apriori, sans nier la différence, dans une célébration du divers. Reconnaissance de connexions rhizomiques ineffables du détail et absence de négation d'un environnement partagé et sans maître.

RÉPÉTITION : La répétition, dans les processus créatifs, peut être considérée de manière péjorative dans le sens qu'elle suppose une stérilité et une absence d'émergence de la nouveauté. La répétition permet cependant d'interroger l'écart, et ainsi de faire advenir le potentiel. Elle aménage donc des *espaces-entre*, qui permettent à la potentialité d'un devenir d'émerger.

RHIZOME : Relation d'un ensemble constitué sans détermination d'un centre. Évolution prolifique en arborescence, sans qu'aucune des parties ne prenne le pas sur une autre. Célébration de la multiplicité qui s'oppose à l'idée de racine unique.

TRADUIRE : L'activité de traduction est primordiale au sein du contemporain et permet de faire sens au sein de la globalisation. Elle permet également l'élaboration d'une pluralité de sens, dans un relativisme tel qu'aucun ne puisse prédominer sur l'autre, tous étant contingents.