

*WHY THE
FUCK
BOTHER?*

*WHY WRITE,
PRINT,
PUBLISH*

—

*WHY MAKE
BOOKS?*

3

éditorial

4

access to tools

7

marabout – bout d'ficelle...

9

lettre ouverte

re: Books make friends

15

selle de cheval – cheval de course...

17

tryptique

book a space – modèles et hybrides

33

course à pied – pied-à-terre...

35

économie – quelques recettes

41

terre de feu – feu follet...

44

46

The End

The 2nd bookmark singles out the wonderfully disarmed Gerard Depardieu in Marguerite Duras' *Violence Privée*. (youtube.com/watch?v=o542YKTmZg) G.D. plays a washing-machine salesman, out to recite the qualities of the Vedette Tambour 008 to the two taciturn ladies of the house. The suspense is unprintable.



L'objet que vous avez dans les mains est un hybride.

Mémoire de fin de master en design éditorial à l'Erg – École de recherche graphique à Bruxelles, il aborde les pratiques éditoriales indépendantes questionnant les codes et les structures de l'édition d'art contemporaine et les relations qui y sont en jeu (dans et autour des publications), (ré)activant la notion de communautés.

À l'image de ces pratiques, multiples et expérimentales, autoréflexives et critiques, ce mémoire questionne l'édition comme écriture, et emprunte la forme d'une revue – pour son caractère thématique, périodique, et fragmentaire: constituée de différents articles à la fois autonomes et faisant sens dans un ensemble, un numéro, une thématique, une série, une ligne éditoriale.

À la diversité des projets abordés, des sujets traités (qu'ils concernent un détail ou un aspect plus général) correspond une forme particulière d'article (essai, critique, analyse, focus, interview...) et d'écriture.

Cette forme rend possible la coexistence entre différents éléments aux différents statuts, mais aussi aux multiples manières de les approcher. Cette formule semble donc correspondre au champ de recherche, et à l'approche choisie, abordant des exemples précis, des questions pointues, sans prétendue exhaustivité, tel que pourrait le suggérer un texte plus classique, linéaire.

Ce n'est pourtant pas une revue, mais une publication en deux temps, deux moments. Le premier, celui de l'écriture, du travail de recherche, d'auteur, le mémoire dans sa première version (celle que recevront mes lecteurs, le jury de ma défense de mémoire).

À partir de cette version, une deuxième couche sera travaillée, comme un palimpseste. Un deuxième « numéro », deuxième écriture donc, un travail éditorial, de l'ordre de l'agencement, d'une articulation d'interventions d'acteurs extérieurs – auteurs, contributeurs – en relation avec le contenu développé dans le premier numéro. Une augmentation donc, permettant un espace de dialogue, de conversation avec les pratiques étudiées, de relation avec le milieu, par le milieu ^{voir pages suivantes} ...

Ce deuxième volume, augmenté, sera présenté et discuté lors de la défense du mémoire.

Whole Earth Catalog

access to tools



Tout travail de recherche, toute pratique et toute pensée nécessitent un certain nombre d'outils. Mon approche du milieu de l'édition indépendante est en premier lieu intuitive, c'est un environnement qui m'attire, m'intrigue et me questionne, de par sa grande diversité, la richesse des relations qu'il implique, la coexistence en son sein de différentes pratiques... La liste de ce qui m'attache à ce milieu et ces pratiques est longue, impossible à résumer en trois lignes. Elle sera visible, ou plutôt sensible, esquissée en filigranes, traversant le travail.

Plus qu'une recherche, ce travail est une enquête, selon la signification du terme *inquiry*, développée par Zak Kyes et Marc Owens, curateurs de l'exposition itinérante et en progrès *Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design*. Ces derniers proposent l'utilisation d'une «anti-méthode» (et pas une absence de méthode ou «non-méthode»), qui s'élabore au sein du processus de recherche, et n'est pas pré-existante. Contrairement à une recherche prétendant établir une «vérité», résoudre des problèmes posés en amont, l'*inquiry* ne sait pas où elle mène, elle est guidée par l'intuition, la curiosité, et accepte le risque d'erreur, de doute, provoquant une nouvelle enquête. Une enquête menant à une autre. Dans une contribution à l'exposition, l'artiste Ryan Gander met l'accent sur le fait d'«être intéressé» comme moteur de l'enquête. Plus loin il écrit: *The point is, the potentiality of an inquiry can often be more interesting than things discovered by inquiring*. C'est dans ce sens que j'ai développé ma «recherche» (à comprendre comme *inquiry*, dans ses implications vues ci-dessus).

Dans un premier temps, j'ai observé ce champ. D'ailleurs, je ne pourrais pas vraiment dire depuis quand, car cela fait longtemps que je m'y intéresse. Ce travail était en quelque sorte prétexte à plus d'observation et à vrai dire, prétexte à enfin rencontrer les gens qui y travaillent et engager des conversations avec eux.

Cette notion de conversation me paraît très importante. Elle est en général plus spontanée et moins dirigée qu'une interview (la notion de début, de fin, d'objectif y est très floue), elle permet un déplacement constant de la pensée et des articulations inattendues. Elle traversera l'ensemble de ma recherche (me permettant de réfléchir constamment en relation avec ce milieu) et s'intensifiera dans le deuxième volume de ce mémoire où je prendrai le rôle de l'éditeur, composant l'objet éditorial avec un certain nombre de contributeurs.

Mon approche plutôt intuitive, bien que construite par un environnement déjà en partie constructiviste, a amené certains de mes interlocuteurs à me conseiller de me pencher sur quelques notions et textes de philosophie, en tant qu'outils de pensée pour ma recherche. Dans ce qui suit, je ne prétends pas résumer ces notions, j'en serais bien incapable et ce serait très réducteur. J'essaie simplement de les introduire ici pour tenter de les confronter à ma recherche.

Commençons par le milieu. Dans un texte d'Isabelle Stengers introduisant à *l'écologie des pratiques*¹, l'auteur cite la *pensée par le milieu* de Deleuze, qui me semble très intéressante ici, dans sa manière de suggérer que toute pratique est à concevoir et observer en relation et en interaction avec son environnement et avec d'autres pratiques, coexistant – comme dans un écosystème – non pas les unes contre les autres, mais les unes avec les autres, dans toute leur complexité et leurs divergences. C'est ainsi que je comprends la notion d'écologie: un ensemble de relations et d'agencements complexes entre une multitude d'éléments, qui ne sont pas soumis à leur milieu, n'en découlent pas, mais ne peuvent pas non plus être considérés indépendamment de leur environnement.

Understanding Whole Systems

Penser par le milieu, c'est peut-être aussi penser par « où » et « quand » on y arrive, en tenant compte de son statut, du caractère situé de son savoir, de sa vision, pour reprendre Donna Haraway. Aborder les choses sans présupposés ni conclusion déjà faite, en engageant de multiples relations, hybrides et inattendues, créant des décalages, et de manière pragmatique, dans l'expérience et l'expérimentation des choses.

Isabelle Stengers parle aussi dans son texte du fait d'appartenir (*belonging*) qui nous rend aptes à faire, penser et ressentir, notion proche de celle d'« attachement » de Bruno Latour², qui résonne pour moi à plusieurs niveaux dans mon sujet d'étude. L'édition est en effet le champ de relations multiples, elle est affaire d'attachements, de toutes sortes de liens qui nous font agir, nous mettent en mouvement. Cela permet notamment de repenser cette question de l'« indépendance », non plus en termes d'opposition entre indépendant et attaché, puisqu'on est de toute façon attachés à plein de choses, mais en posant la question de comment on est attaché. *Respecter les pratiques en tant que telles, dans la diversité des modes d'attachements qu'elles font exister et qui les font exister, et cela afin de penser leur possibilité de transformation.*³

Cette possibilité de transformation, le fait de ne pas approcher les choses « comme elles sont » (puisque la notion de réalité unique et commune n'existe pas), permet de rester attentifs aux potentiels à devenir, à se transformer, à leur force propositionnelle. Bien évidemment, comme le dit Bénédikte Zitouni dans une conférence⁴ sur Donna Haraway, l'enjeu est d'aller plus loin qu'établir des connexions avec d'autres façons de voir, créer des perspectives. Il s'agit de cultiver ces relations afin d'aller jusqu'au bout d'un terrain, d'un champ de recherche, jusqu'à ce qu'un autre univers, émancipatoire, une production locale, s'en dégage.

Ce que je propose dans ce qui suit est une première approche de ce sujet de recherche, incomplète, partielle et partiale, appelant

à un prolongement. La forme de revue que j'emprunte est pour moi une manière de mettre cette approche, cette recherche en récit, assumant son aspect fragmentaire, en progrès.

Suite au prochain numéro.

1. Isabelle Stengers, « Ecology of practices and technology of belonging », 2005.

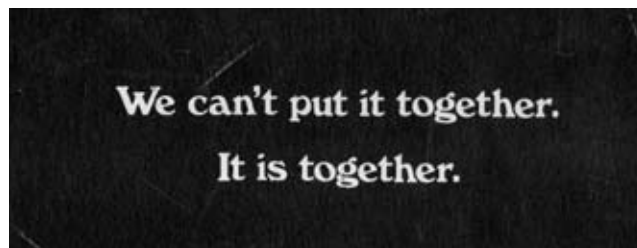
2. Bruno Latour, « Factures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement », 2000.

3. Isabelle Stengers, « Penser les sciences par leur milieu », Rue Descartes 3/2003 (n° 41), p. 41-51.

4. Lecture du « manifeste » des *Savoirs Situés* de Donna Haraway par Bénédikte Zitouni, dans le cadre du Master 1 Narration, Erg, le mardi 30 Novembre 2010.

Les images que j'utilise ici proviennent du *Last Whole Earth Catalog* (1971), catalogue de contre-culture américain, publié de 1968 à 1971 par Stewart Brandt en Californie. En état d'évolution constante, mis à jour à plusieurs reprises (cinq *Whole Earth Catalog* ont été publiés ainsi que dix suppléments, et même après le

« dernier » W.E.C. sortent encore le *Updated Whole Earth Catalog*, le *Whole Earth Epilog*, le *Next Whole Earth Catalog*, et autres *Whole Earth Software Review...*), par une équipe de plus de vingt personnes, il est un *book-in-progress* et interpelle directement le lecteur, l'usager à évaluer les notices, les commenter, proposer des ajouts ou des modifications. Cette véritable entreprise collective met en relation les auteurs (éditeurs), les lecteurs, les producteurs (des produits cités et vendus dans le catalogue) et les usagers, regroupant ainsi une grande diversité de milieux sociaux et intellectuels, ainsi que de théories et de savoirs. Voir les articles de Camille Pageard, « It's love money », dans la revue *Pyramide Diapason Roue Crantée* 1, p.11-28, et David Reinfurt, « Global Branding », dans *Dot dot dot* 8, p.96-106.



RELATIONS

L'édition est une affaire de reliure. Et pas uniquement de bouts de papier cousus ou collés ensemble pour créer cet objet auquel nous sommes (encore, à ce qu'il paraît) familiers. C'est aussi relier des éléments hétérogènes – idées, textes, images – au sein d'un objet fini, jouant sur différents modes de relations. Intimes, distancées, conflictuelles, fusionnelles, taquines, haineuses, désintéressées, passionnées... L'éditeur opère un véritable travail de médiation entre ces différents éléments qu'il compose, agence. Il réalise une construction à partir de plusieurs matériaux qu'il met en dialogue.

La figure de l'éditeur est complexe, son rôle est au croisement de plusieurs acteurs, de plusieurs domaines et enjeux. Le projet éditorial de la revue *F.R. David* est exposé sur sa quatrième de couverture :

F.R. DAVID – a journal published twice-yearly by de Appel arts centre, Amsterdam – focuses on the 'status' of writing in contemporary art practice. Writing as a mode that informs and feeds, supports and describes, backs up and interprets, comments and reflects upon contemporary artistic production. Writing as 'the core material' of a number of artists but equally as a mode that exists parallel to or in service of the visual.

Ce qui y est dit pour l'écriture, qui informe et nourrit, supporte et décrit, appuie et interprète, commente et réfléchit sur la production artistique contemporaine, pourrait être transposé au travail de l'éditeur, multiple, travaillant en parallèle et au service – des textes, des auteurs, etc.

Les éditeurs jouent parfois avec cette « position » éditoriale, comme dans le colophon de la revue *Dot dot dot* numéro 12, où il est inscrit *édition fantôme (ghost-edited) par Dexter Sinister* :

This issue ghost-edited by
Dexter Sinister
<dexsin@manifesta6.org.cy>
New York/Nicosia

Reprenant la figure de l'écrivain fantôme (*ghost writer*), écrivant pour une autre personne qui en sera tenue pour auteur, et l'appliquant au travail d'édition, ils soulignent sa position ambivalente, entre présence et effacement. Cette consistance fantomatique, dans l'ombre, peut aussi être rapprochée au graphisme : *Graphic design only exists when other subjects exist first. It isn't an a priori discipline, but a ghost; both a grey area and a meeting point.*

(Stuart Bailey cité par Peter Bil'ak, *Graphic Design in the White Cube*, 2006)

Le premier numéro de *Cannon Magazine* rend visible son état de tâtonnement, ses incertitudes, son fonctionnement par expériences, au risque de trébucher et de recommencer.

In this first issue we will be feeling our way; blind, uncertain, clutching onto what we can find, running with it, tripping up. Starting again. There is no Grand Plan. We will explore the past where it seems fecund, and hail the future when we can conjure it, but all this is with the aim of establishing our position within the continuous present – working out where to stick our flag.

Afin d'établir une position...

On page 2 we state the aim of 'establishing our position.' On reflection we realise that establishing a position is not what Cannon is interested in: on the contrary, we will be elusive; passing through but never pausing to pitch a tent; disappearing down the side streets and back-alleys of literature, exploring its bowels and recesses and changing direction on a whim, but refusing to raise a flag and declare any ground as ours. Similarly, Blaise Cendrars can not be assigned to any literary move-

Et puis non finalement (p.20), ne pas planter de drapeau, ne pas se déclarer propriétaire

d'un terrain donné. Adopter la figure du vagabond, passant sans s'établir, furetant, puis disparaissant au coin d'une ruelle sombre.

L'éditorial est supposé être par excellence l'espace d'expression directe de l'éditeur, dans lequel il peut exposer son programme, sa position.

Editorial

The editor does not assume that there is an absolute or final, or any only-truth about anything, and he does not claim that he knows what it is.

He does not assume that there is a Rightness or Wrongness, revealed, evident, or otherwise provable, and he does not claim to possess any knowledge of any link that would enable us to derive an ethical 'ought' from a logical or existential 'is'.

He sees the world in a certain way, he reacts to it in a certain way, but he cannot give you any reasons why his wishes and ways should be anybody else's.

The words above were filched from Polish-born polymath Stefan Themerson's sketch of an editorial for his *Positive Pamphlets*, a project that never came to be realised whilst he, Stefan Themerson, was happening. They seemed appropriate here for a number of reasons, for neatly summing up a certain distrust of absolutes that does not, however, shy away from signposting a clear position, one which permeates his whole body of work and the pages that follow, because providing a space, or a set of constraints for people around us to produce work that they may have wanted to produce but for some reason hadn't, was one of our main motivations when approaching contributors. This seemed like a decent thing to do. The flip side to this apparent altruism is that we also had a very selfish interest in reading (and seeing) these new pieces. You see, we are many things in many different degrees, but we are much more readers than we are editors.

En publiant l'éditorial d'un autre projet (*Positive Pamphlets* de Stefan Themerson) mettant en évidence la subjectivité de l'éditeur, le caractère relatif de ses positions, les éditeurs de la revue *A Circular* remettent en question la figure d'autorité de l'éditeur, pour en proposer une version multiple, admettant le caractère égoïste de leurs envies, en tant qu'avant tout lecteurs.

Autre éditorial empruntant les mots d'auteurs ou éditeurs « extérieurs », et cette fois uniquement composé

des rééditions de textes (sans intervention ou commentaire), celui de *Dot dot dot* numéro 13, en trois éditoriaux, présentant respectivement un texte de G.K. Chesterton (extrait de *The Case for the Ephemeral*, 1909), Benjamin Franklin (extrait de *The Autobiography of Benjamin Franklin*, 1793) et Lewis H. Lapham (*Notebook: Blue Guitar*, 2006).

EDITORIAL

(1)

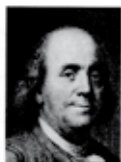


by G.K. Chesterton

I cannot understand the people who take literature seriously; but I can love them, and I do. Out of my love I warn them to keep clear of this book. It is a collection of crude and shapeless papers upon current or rather flying subjects; and they must be published pretty much as they stand. They were written, as a rule, at the

EDITORIAL

(2)



by Benjamin Franklin

[...]

Tho' I seldom attended any public worship, I had still an opinion of its propriety, and of its utility when rightly conducted, and I regularly paid my annual subscription for the support of the only Presbyterian minister or meeting we had in Philadelphia. He us'd to visit me sometimes as a friend, and admonish me to attend his administrations, and I was now and then prevail'd

EDITORIAL

(3)



by Lewis H. Lapham

They said, 'You have a blue guitar,
You do not play things as they are.'
The man replied, 'Things as they are
Are changed upon the blue guitar.'
Wallace Stevens

With this issue of *Harper's Magazine* I come to the end of my second term as its editor, and when I look at the bound volumes on the shelves of the magazine's library, I hear the voices of writers and readers with whom I've been acquainted for a

Cette pratique de réédition est caractéristique de leur manière de considérer les matériaux, qu'ils soient anciens ou « nouveaux », au même niveau, comme étant contemporains, c'est-à-dire accessibles à un moment donné (« maintenant ») et donc à relire, relier à notre présent, réactualiser.

THE ECSTASY OF INFLUENCE

A Plagiarism
by Jonathan Lethem

All mankind is of one author, and is one volume; when one man dies, one chapter is not torn out of the book, but translated into a better language; and every chapter must be so translated ...
(John Donne)

Love and Theft

Consider this tale: a cultivated man of middle age looks back on the story of an *amour fou*,

L'article *The ecstasy of Influence*, de Johnathan Lethem, publié dans la revue *Dot dot dot* 15 est comme son sous-titre l'indique un plagiat d'extraits de textes « volés », un collage ou montage, pouvant encore être vu comme une métaphore de ce qu'est l'édition.

KEY: I IS ANOTHER

This key to the preceding essay names the source of every line I stole, warped, and cobbled together as I "wrote" (except, alas, those sources I forgot along the way). First uses of a given author or speaker are highlighted in red. Nearly every sentence I culled I also revised, at least slightly—for necessities of space, in order to produce a more consistent tone, or simply because I felt like it.

Title:

The phrase "the ecstasy of influence," which embeds a rebuking play on Harold Bloom's "anxiety of influence," is lifted from spoken remarks by Professor Richard Dienst of Rutgers.

Love and Theft:

"... a cultivated man of middle age ..." to " ...

L'« auteur » y fait référence à *The Anxiety of Influence*, du critique littéraire américain Harold Bloom, qui a justement pensé la relation des poètes à leurs prédécesseurs, et l'importance d'une mélecture (*misreading*) délibérée et consciente des textes du passé.

KEY TO THE KEY

The notion of a collage text is, of course, not original to me. Walter Benjamin's incomplete *Arcades Project* seemingly would have featured extensive interlaced quotations. Other precedents include Graham Rawle's novel *Diary of an Amateur Photographer*, its text harvested from photography magazines, and Eduardo Paolozzi's collage-novel *Kex*, cobbled from crime novels and newspaper clippings. Closer to home, my efforts owe a great deal to the recent essays of David Shields, in which diverse quotes are made to closely intertwine and reverberate, and to conversations with editor Sean Howe and archivist Pamela Jackson.

Note: l'article lui-même a été « plagié » par *Dot dot dot*, publié à l'origine dans *Harper's magazine*.

From:
Christoph Keller
Stählemühle
Bodensee
Deutschland

To:
Roger Willems
Roma Publications
Amsterdam
The Netherlands

Stählemühle, Münchhof am Bodensee, November 2005

re: a place where things cannot come to their end¹

Dear Roger Willems,²

Books make friends.
Did anybody already use that phrase as an advertisement slogan?
Not the most original one, perhaps, but truly true.
Let me explain.

I don't know you.
I think we met briefly at a symposium in Rotterdam some months ago.³
I think we had a talk in a stairway for three minutes, maybe four, at the most.
I can't even remember your face.
And yet, I would call you a friend.

Over the past three years, you consistently sent me the latest Roma publications in order to update my archive.
Needless to say, I took hidden pleasure in unwrapping your Dutch parcels, strolling through well-selected stock qualities, consciously-designed print, and inspiring artworks.
I got to know you through Helvetica and Times New Roman, via blank color covers and nakedly represented ideas, stripped bare of all unnecessary information.
I thus imagined you silent, reduced to the few elements that make up a mind.
This is how books can make friends.

¹ I found this phrase in the colophon of one of your books and have no idea why it was there. I guess it belongs to a work by Mark Manders, but I evoke it here because I think it makes a nice headline for this letter.

² Please excuse my stumbling, bumbling English, which sometimes falls to pieces. It is quite difficult for me to write a proper letter in English, something that, I suppose, is quite common in these days of short message communication.

³ On the occasion of the exhibition of the *Kiosk* archive at the Witte de With (2-17 April 2005).

re: Books make friends¹

Chers hypothétiques amis,

Je me permets de commencer ma lettre ouverte de cette manière, en référence à la fameuse phrase de Christoph Keller, *Books make friends*. Les livres font les amis, et cela depuis longtemps, peut-être même depuis toujours, comme le montre la reprise de cette idée originellement attribuée au poète Jean Paul par Peter Sloterdijk, et avant lui par Heidegger: les livres sont de longues lettres adressées à des amis². Cette vision humaniste, et même romantique du livre, objet de partage et de transmission de savoirs, d'expressions, d'idées, me semble en effet être centrale dans le domaine de la publication indépendante, et cela à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, le livre est une entreprise collective, amenant différents acteurs à travailler ensemble* et donc à développer des relations de travail dans l'idéal amicales, lorsque ce n'est pas justement à l'origine une amitié qui donne naissance à un projet. Mais comme toute entreprise mêlant des enjeux individuels et collectifs, portant sur des idées mises en circulation, faire un livre peut aussi faire des ennemis, être le terrain de conflits d'intérêts, de discorde... Cette question de l'hostilité, des divergences productrices est développée dans l'éditorial de la revue *F.R. David* numéro 7, « With Love », que je vous recommande chaleureusement.

Plus que d'amitié, ou d'hostilité, je parlerais donc de relations. Faire des livres et être impliqué dans ce qui se passe autour (diffusion, etc.) amène à créer toute une série de relations. Avec son lot de rendez-vous ratés, de malentendus et de compromis, tout autant que de rencontres magiques et fusionnelles. Ce type d'aventure peut non seulement renforcer des relations déjà existantes, réengager ces relations dans de nouvelles discussions, de nouveaux projets et collaborations, mais aussi créer de nouvelles relations, par son aspect universel (a priori, tout le monde peut y accéder, à condition d'en connaître la langue) et son inscription dans des structures de diffusion publiques, le livre est un objet adressé à un public partiellement inconnu.

L'édition nécessite et permet donc des relations multiples, dans les processus de mise en place, de production, de diffusion de son objet, la publication, mais aussi dans et par la publication même. Ses différents constituants (textes, chapitres, images...) sont amenés à entrer en interaction, et même – par la citation, la référence ou par les associations d'idées du lecteur – à en appeler à des relations extérieures, à d'autres ouvrages... *Un livre n'a pas besoin d'être constitué de langage uniquement pour démontrer l'idée d'un dialogue au travail – c'est un (du) dialogue.*³

*par exemple,

Colophon:
Auteur(s)
Artiste(s)
Commissaire(s)
Contributeur(s)
Directeur(s) artistique
Éditeur(s)
Graphiste(s)
Typographe(s)
Photographe(s)
Traducteur(s)
Correcteur(s)
Relecteur(s)
Imprimeur(s)
Producteur(s) de papier
Relieur(s)

Diffuseur(s)
Libraire(s)
Bibliothécaire(s)
Acheteur(s)
Collectionneur(s)
Lecteur(s)
Étudiant(s)
Fan(s)
Ami(s)
...

Cependant,
cher Christoph Keller,
quelques années plus tard, vous donnez une conférence intitulée
«Nostalgie d'un enquiquineur. Les livres d'art – quelques Smacks®
sur fond de crise relationnelle»⁴, où vous portez un regard très critique
et pessimiste sur la situation de l'édition d'art actuelle et la crise rela-
tionnelle qu'elle traverse. Crise entre les artistes, le marché de l'art et
les publications (principalement produites à des fins publicitaires pour
augmenter la côte de l'artiste dans le marché), crise relationnelle avec le
lecteur, les auteurs (*Pour ce qui est du lecteur, l'explication est simple: il
n'y en a plus. Les livres d'art ne sont plus écrits pour être lus, mais pour
légitimer les œuvres des artistes*). Certes, cette vision correspond à une
certaine partie de la production de la soi-disant «édition d'art indépen-
dante», comme vous le dites, et peut-être qu'en effet, après avoir réalisé
une entreprise d'exposition et d'archive aussi titanesque que l'a été
*Kiosk – Modes of Multiplications**, il est nécessaire de se retirer un peu
de cette scène et de se plonger dans l'eau-de-vie* dans la campagne du
sud de l'Allemagne.

Pour ceux qui se résignent à ne pas être trop nostalgiques et à observer
ce milieu, tel qu'il est aujourd'hui, dans toute sa complexité, essayons
de nous concentrer sur ses forces, ses potentiels, et en l'occurrence d'ob-
server ce qui se passe dans des petites structures à échelle humaine, où
de toute façon les enjeux fondamentaux ne sont pas économiques, car on
ne fait pas d'argent avec les livres, on «fait des amis»!

Il s'agit d'une boutade, car cela va bien au-delà évidemment, cela génère
une communauté autour de la lecture, autour des idées partagées.

Et c'est bien cette idée de relations entre des idées, des contenus et entre
des communautés qui me semble centrale ou à remettre au centre des
pratiques éditoriales.

Historiquement, c'est bien ce qui est en jeu dans les pratiques éditoria-
les indépendantes ou underground, telles que le fanzine, ou encore les
presses clandestines (le mot *samizdat* revient beaucoup aujourd'hui,
terme russe pour «auto-édition» désignant la distribution clandestine
d'écrits censurés en URSS), la nécessité de partager une vision sociale et
politique, de faire circuler des idées dans une (petite) communauté.
Certains artistes dans les années 60-70 ont aussi tenté d'utiliser l'édition
pour sa position alternative et sa dimension sociale – son inscription
dans une autre sphère, une autre communauté que celle des galeries,
à prix plus accessibles, plus démocratiques, *comme des bandes dessi-
nées*⁵ – période qu'on idéalise beaucoup aujourd'hui, mais qui reste de
l'ordre de l'utopie, avec une grande part d'échec.

Le public de l'édition, les lecteurs, est très particulier, la lecture étant
une action individuelle, mais toujours liée à des aspects collectifs: les
lieux par lesquels les livres sont mis en relation avec les lecteurs, le fait
de savoir qu'un livre existe à plusieurs exemplaires, qu'il est lu simul-
tanément par d'autres personnes, impliquant un partage de l'auteur au
lecteur, mais aussi indirectement entre les lecteurs, par les discussions

*Projet d'archive et d'expositions
itinérantes dédiée à l'édition indé-
pendante. Voir plus loin, p.18.

*Christoph Keller se consacre
depuis 2005 à sa deuxième passion
après les livres, la distillation
d'eau-de-vie de grande qualité,
Stählemühle, gagnante d'une
quantité impressionnante de prix
depuis sa création.

que le livre peut engager, le fait qu'on puisse le posséder, et par ce geste, par l'appropriation qu'est la lecture en elle-même, on est inscrit dans une communauté – ceux qui ont lu «...», ceux qui en parlent, etc. Ces questions sont centrales dans les structures qui se développent autour de projets éditoriaux ou culturels, non pas à «petite» échelle, mais à échelle «humaine»: un réseau complexe, transnational, à la fois local (dans la qualité de ses relations) et global dans leur étendue.

C'est ce que vous développez,

cher Matthew Stadler,

que je «connais» à travers vos publications évidemment, mais aussi par les enregistrements vidéos de conférences que vous donnez autour de votre projet Publication Studio, à Portland, dont vous êtes le co-fondateur, qui consiste en une plate-forme de publication de livres, une maison d'édition avec laquelle vous dites participer, ou assister à la *vie sociale du livre**.

Dans vos conférences, mais j'imagine aussi lors des repas que vous organisez (participant à cette vie sociale du livre – à l'occasion de la sortie d'une publication ou sa présentation par un auteur, par exemple), vous parlez de la création d'un public autant que de production de livres, de mises en place d'espaces publics de conversation, afin d'établir des relations privilégiées avec les lecteurs.

Publication Studio crée non seulement des liens forts avec son public, par tous les moyens (livres, espace de production et librairie en même temps, événements, plate-forme internet avec possibilité de lire et d'annoter les textes gratuitement), mais aussi avec d'autres structures, librairies, galeries, autres Publication Studios*, ce qui leur permet de s'adresser par l'intermédiaire de leur réseau à un public plus grand, tout en maintenant un rapport de qualité.

Il y a donc un réel potentiel de mise en place de dialogues et de réflexion collective dans ce type de structures, à tous niveaux, de la production à la réception, connectant ce qu'on considère peut-être à tort comme deux extrémités: l'auteur et le lecteur.

Question que vous abordez,

chère Sylvie Boulanger,

dans une table ronde sur l'édition indépendante⁶, en parlant de la revue allemande Starship, où *les 150 acheteurs étaient finalement, à tour de rôle, les graphistes, les auteurs, les artistes contribuant à la revue etc. L'économie se faisait donc au sein d'une société où tous étaient tour à tour artiste, auteur, acheteur, etc.*

Il n'est pas rare que ces structures prennent l'apparence d'un microcosme qui permet des interactions fortes et un rapport à l'édition moins univoque et linéaire de l'auteur à une extrémité de la chaîne au lecteur à l'opposé de cette chaîne. En contrepartie, on peut parfois se demander si ces structures ne fonctionnent pas en circuits fermés.

* formule que l'on retrouve dans le projet *The Social Life of the Book*, série de livres sur la vie (sociale) du livre, édité par Paraguay Press.

*Publication Studio Berkeley, Vancouver, Toronto, Boston, Bordeaux...

Comme pour semer le trouble, et alimenter la controverse,
cher Oscar Tuazon,
le premier texte de la série *The Social Life of the Book*, «Making Books»⁷, que vous écrivez, contient tout un passage sur vos doutes quant à la dimension sociale de l'édition, notamment par rapport à la figure de la librairie en tant que *lieu de discussions et de débats* (alors que vous êtes vous-même un des fondateurs de castillo/corrales, galerie, librairie et maison d'édition – Paraguay Press – éditeur de cette série). Dans cet écrit d'artiste, vous comparez d'ailleurs la librairie à la galerie d'art, dans sa manière de s'adresser à un public *réduit et sophistiqué*, dans sa diffusion d'objets *morts* (l'édition, l'art) avec pour seule pertinence leur auto-référentialité. Mort car statique (en comparaison avec le blog), et *non plus la forme la mieux appropriée au discours, au débat, à la riposte et la conversation*. Mais l'a-t-il jamais été? Le livre est en effet une forme statique et, chose sûre, il n'est pas un «lieu» de débat. Il peut le créer en aval ou en amont de sa production physique – en effet figée – mais les interactions qu'il permet sont beaucoup plus complexes et moins immédiates que dans un blog, si l'on veut prendre cet exemple. Toutefois pourquoi encore considérer ces deux médiums, ces deux outils (le numérique et le livre) comme opposés? Et pire, pourquoi prôner la disparition de l'un pour la survie de l'autre? Étant donné leurs caractéristiques très différentes (à voir comme des forces, des potentiels, et non pas des défauts), pourquoi ne pas les penser complémentaires, coexistants? Le blog serait plutôt de l'ordre de la recherche, du débat, de l'interaction, mais aussi de l'éphémère. Tandis que le livre serait plutôt du côté du résultat, du statique, du durable. Peut-être. On pourrait encore discuter de tout cela. En tout cas, le caractère figé du livre ne me semble pas justifier sa qualification de «mort»; c'est une de ses forces, ce qui continue à le faire exister dans son écosystème.

Quand à la question de la dimension sociale des structures autour de l'édition, de leur public, des usagers, je ne peux que partager ce doute. C'est là en effet les limites de ce type de petites communautés, de «niches». Le risque de se replier sur soi, de se figer (en effet) et finir par prêcher un groupe de convaincus venant essentiellement du même milieu.

D'où une nécessité d'ouverture à d'autres usage(r)s, cultures, domaines. C'est je crois dans leur capacité à créer de multiples relations et dans l'intégration des pratiques éditoriales dans des structures publiques, potentiellement liées à d'autres domaines, qu'elles peuvent s'enrichir, intégrer d'autres personnalités et avec elles des éléments nouveaux. Il faut dire qu'en tant qu'étudiante, je me pose tout particulièrement la question de comment m'intégrer dans ce milieu déjà constitué.

Bien à vous tous,

Loraine Furter

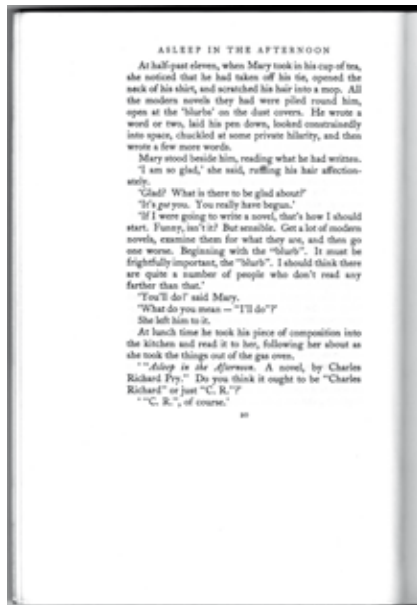


1. Voir l'article « re: a place where things cannot come to their end » de Christoph Keller dans *Books Make Friends*, Roma Publications, Amsterdam; Culturgest, Lisbonne, 2006, p.9-15.
 2. Dieter Roelstraete, « Art Books Now – Seven Theses (From the Accomplice's Point of View) », *Books Make Friends*, op. cit., p.102.

3. Idem, p.103.
 4. Conférence (colloque « Le graphiste, l'artiste et le livre. Le rôle du design graphique dans l'édition d'art contemporain » à l'École des beaux-arts de Rennes) retranscrite et publiée dans la revue *Back Cover 2*, avril 2009.
 5. Adrian Piper, « Cheap Art Utopia » in *Art-Rite 4*, automne/

hiver 1976-77.
 6. « New Art Rites – Les nouveaux enjeux, formats et pratiques contemporaines de l'édition indépendante et du livre d'artiste », Vendredi 21 Octobre 2011, table ronde du *Salon Light*, Paris.
 7. Oscar Tuazon, « Making Books », *The Social Life of the Book*, Paraguay Press, Paris, 2011.

Allons plus loin dans la mise en abîme...
Imprimées en fac-similé dans *Dot dot dot* 15, les premières pages du roman *Asleep in the Afternoon* d'Ernest Charles Large racontent comment le personnage principal, Charles Pry, en vient à écrire son premier roman *Asleep in the Afternoon*...



Il y a aussi cet extraordinaire extrait de *Pierre Ménard Author of the Quixote*, de Jorge-Luis Borges, que l'on retrouve une fois encore dans *Dot dot dot* (on pourrait se croire dans une revue sur cette revue!) numéro 12. Cette nouvelle aborde à sa manière les questions de relecture située (*misreading*?) et de rééditions, décrivant la vie et l'œuvre de l'écrivain imaginaire Pierre Ménard, ayant réécrit à l'identique le fameux livre de Cervantes, et dont la nouvelle fait, ironiquement, l'éloge.

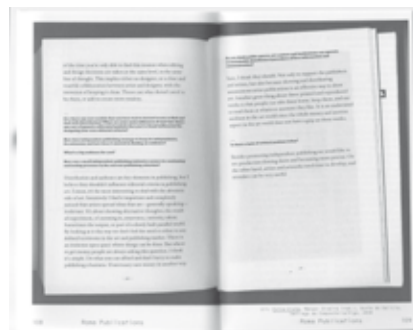


La note qui accompagne l'article dont est tirée cette page se passe de commentaire :

Bibliography (2):

The book covers that illustrate this piece form another, third-person bibliography. It consists of fiction-based works selected by the editor, to form a series that both comments on and illustrates this piece, as well as *Dot Dot Dot* in general.

Mise en abîme plus littérale, les livres sur les livres (sur les livres)...



Le premier, un livre sur les livres d'art (*Capsule Over Kunstboeken*, Valiz, 2009) constitué d'une vingtaine d'interviews d'artistes, d'écrivains, de graphistes et d'éditeurs, propose très simplement pour l'éditeur Roma Publications de republier une

interview parue déjà existante dans un autre livre.
Ce qui me fait penser à une interview de Robin Kinross dans *Dot dot dot* 14, dont le sous-titre est *A(nother) conversation with Robin Kinross*, puisqu'elle reprend des parties d'une interview réalisée par Petra Cerne Oven, en se positionnant dans un rapport de continuité, de prolongement, mais aussi de divergence, plutôt que de l'ignorer. Travaillant *avec* ce qui a déjà été produit. Mais revenons à nos mises en abîme et aux articulations entre des matériaux provenant de temporalités différentes. Le livre d'artiste de Triin Tamm, *A Stack of Books as well as A Book of Stacks*, ressemble à un livre plein de livres comme on n'en peut presque plus. Mais en fait, une partie des livres qu'il présente, de vraies fictions, n'existent pas ou pas encore. Ainsi le livre ci-dessous des éditions Precinct que Wayne Daly ne créerait que quelques mois après ou encore le *This is Not my Wife* de Rollo Press, dont la maison d'édition existait bien, mais dont le livre n'était alors qu'à l'état de projet.



TRANSFORMATION
L'édition c'est donc aussi et peut-être avant tout un acte de transformation d'une matière mouvante, faite de possibles, à une forme précise, reliée et finie (qui sera remise en mouvement par son utilisation...) Il y a alors «transmission» (transformation dans l'acte de transmission – néologisme de Randall McLeod). Nous avons vu que toute lecture est en fait une relecture située (une personne lit, à un certain moment, dans un certain contexte, après un certain nombre d'autres lectures) et qu'il y a là aussi une transformation. Du lecteur et du texte, simultanément.

THE MIDDLE OF NOWHERE

after William Morris'
NEWS FROM NOWHERE
(an Epoch of Rest)

WILL HOLDER

Dernier coup de baguette, la transformation littérale opérée par les processus d'écriture, ou plutôt de réécriture. *The Middle of Nowhere* est un roman de Will Holder, une réécriture de la fiction utopique socialiste de William Morris *News from Nowhere*, elle-même est une réinterprétation du conte utopique *Looking Backward* d'Edward Bellamy (vous croyiez qu'on en avait terminé avec les mises en abîme?!), que Will Holder transforme (tout en gardant sa structure originale) en une histoire spéculative du 21^e siècle, un guide pour les

pratiques du design et de l'éducation se situant en 2125.
Tout comme l'original, le roman de Will Holder est sérialisé, inséré dans plusieurs revues, depuis 2005. Un insert est caractérisé par la rupture qu'il produit dans son support, son environnement. Bien que la limite entre insert et ... et quoi? Comment nommer l'opposé de l'insert: l'habituel, le conventionnel, l'homogène? Bref. Bien que cette limite ne soit pas très nette, car en un sens tout élément composant une publication est un insert dans celle-ci, c'est cette impression de rupture qui nous fait sentir qu'on est bien face à un insert.

Mais comprenons-nous bien. La rupture, caractéristique essentielle de l'insert, n'en est pas pour autant une non-relation, elle induit un certain mode de relation. (

RE : RELATIONS

Revenons donc sous notre sous-titre «relations».) Ce sont les marques de son extériorité, sa divergence qui définissent l'insert par rapport au contenu auquel il est intégré. C'est d'ailleurs bien parce qu'il est intégré (imprimé, cousu, collé) qu'il est insert, tout seul il ne le serait plus. Désolidarisé, il serait encart. Dans le cas du texte de Will Holder c'est d'abord sa mise en page qui le distingue du reste des publications dans lesquelles il intervient. Il est imprimé sur le même papier, mais le texte emprunte la forme d'un roman et crée donc

de grandes marges blanches, chose plutôt rare dans les périodiques. Faisant à chaque fois l'objet d'un cahier entier (en général seize pages) inséré dans la publication, le récit est souvent coupé au milieu d'un chapitre et il arrive parfois au milieu d'articles (eux passent d'une page à l'autre et d'un cahier à l'autre).



Le récit garde aussi sa propre pagination, ce qui fait qu'on passe parfois de la page 64 du *Dot dot dot* 13 à une page 17.



Mais de temps en temps les éditeurs décident de

D'apparence autonome (son fonctionnement ne requiert ni électricité, ni mode d'emploi) et universel, le livre s'inscrit constamment en relation avec des structures de différentes sortes, spécialisées ou non, qui le situent, le supportent, le stimulent, le mettent en relation avec d'autres éléments, d'autres domaines, et surtout un public.

Dans ce qui suit, nous verrons différents modèles de structures de médiation et d'exposition du livre, ainsi que des formules hybrides mêlant plusieurs aspects et fonctions.

Ce texte se comporte comme un triptyque, objet qui tient à la fois de l'espace d'exposition (tableau, parfois sculpture, aux articulations engageant la notion d'espace tridimensionnel) et à la fois du livre, avec ses panneaux qui s'ouvrent et se ferment comme des pages...

I

Les modèles historiques spécialisés dans la médiation du livre que sont la librairie, la bibliothèque et les événements temporaires comme les foires du livre, engagent des rapports différents à la publication, avec des critères de sélection, des objectifs et des publics particuliers.

BOOKSHOPS

La librairie est un lieu dont l'objectif est la vente de livres. Elle offre à son public de lecteurs des livres commercialisés, privilégiant en général les productions les plus récentes et les mieux vendues, à l'exception des librairies d'occasion présentant elles des publications plus anciennes, voire même épuisées. Une librairie est souvent spécialisée dans un type de livre, dans un sujet particulier et attire un public intéressé par cette spécialisation, mais aussi d'autres publics par son statut de magasin et sa situation en principe bien visible (avec vitrine, enseigne). Bien que fortement concurrencé par la vente sur internet, ce modèle est primordial dans la diffusion des livres, particulièrement pour le travail qu'opèrent les libraires qui non seulement font un travail essentiel de sélection parmi les montagnes de livres existants et produits chaque année, mais aussi élaborent des relations sociales avec le public, le conseillent, l'orientent...

Il existe depuis quelques années un des librairies spécialisées dans l'édition indépendante dont Motto est un des précurseurs et aujourd'hui un des plus importants représentants, présent à Berlin, Zürich, Vancouver et Bruxelles. Ce modèle des

bookshops réactive un type d'événement qui était tout à fait classique dans les librairies et qui subsiste aujourd'hui dans certaines librairies indépendantes: les lectures, présentations et autres événements autour des livres vendus dans la librairie, réaffirme le rôle d'espace social et culturel de la librairie. Ces librairies indépendantes se revendiquent souvent comme étant des *curated bookshops*, notion omniprésente en ce moment, insistant sur le caractère curatorial de la sélection, et peut-être, à la différence des librairies spécialisées, pluridisciplinaires (reliant des ouvrages de différents domaines), voire temporaires, à l'image des expositions.

OVERBOOKED

Basés sur le même modèle commercial que celui de la librairie, les événements temporaires, marchés et foires du livre, semblent être ceux qui fonctionnent le mieux par rapport à la production actuelle, à en juger par la multiplication actuelle de ces rendez-vous et leur énorme succès, auprès d'un public pour le coup bien plus spécialisé qu'en librairie, se déplaçant spécialement pour l'événement. Édition indépendante, petite édition, *self publishing*, *DIY*, fanzines... il en existe des centaines chaque année, dans tous les coins du monde, et tout particulièrement en Occident, parfois augmentées de conférences et d'expositions.

Le nombre d'événements autour de l'édition est proportionnel au nombre de productions éditoriales qu'on peut y trouver et qui depuis quelques années est en très nette augmentation: faire des livres est tendance. Tellement tendance que certains en deviennent sceptiques, voire même marqués par la frustration et la nostalgie, comme on peut le voir dans les extraits suivants.

The greater involvement with self-publishing has made me more skeptical of the scene in general. While it's very comforting that self-publishing, small publishing, independent publishing, or whatever you want to call it is experiencing a healthy boom right now, it brings back memories of a certain phase in the mid to late nineties when everyone became a DJ for a year or two – and swapped their MK2 for a skateboard once they lost interest.

So, at a time when big arts fairs invite small publishers to sell their wares and big publishers do books on small publishers, we are obviously experiencing the peak of a trend. Well, every peak is followed by a trough, so we are likely to see a decrease in production and projects, or, according to Sam de Groot in an e-mail exchange on the pros and cons of participating in aforesaid art fair: «I predict we'll lose our all-stars status in the great self-publishing bubble burst of 2012». But, well, after all we were part of it.

Urs Lehni, in *Behind the Zines – Self-Publishing Culture*, Die Gestalten, Berlin, 2011, p.11.

Along with the sheer quantity of this material – and the sheer quantity of other material documenting this material! – is the surprising extent to which it's all 'well' designed, which is to say treated with considerable care and attention, quite clearly the result of a great deal of time and energy and clear interest and engagement on the part of those involved, which is further to say not money-driven. This apparently «good» situation is, however, double-edged to say the least. The Devil's Advocate wonders who's reading all this exquisitely-produced material; suggests that

there's more attention spent on its making than on its reading; that there's no real need to multiply these works by way of printing or otherwise distributing. It occurs to me also that this could be seen as a mirroring of the two «First Things First» generations worrying over the excess of designers working in advertising rather than «culture». Here you get a glut of (why not?) surplus labor working in that culture, but in such localized, marginal contexts, without a great deal of editorial control, or the quality filter that, at best, comes with a reputable, established publisher, and with the accompanying effect that there's just too much of it to be reasonably devoured – even within the smaller coteries it's aimed at.

Stuart Bailey, Interview pour *Graphic 17*, printemps 2011.

Kaugummi grew in that context and it was really more fun and stimulating to work then as opposed to what I see on the internet nowadays and how all the newborn publishing companies seem to work alone even if they all take part in the same «zine exhibitions» every week. And maybe I'm wrong but I really feel like publishing zines a few years ago was in many ways more «alternative» – you know what I mean – than today. And even if a lot of companies from the nineties had already begun to democratize this thin printed object, it was still kind of new for a lot of readers and booksellers. And maybe that's why the notion of being united was really prominent back then. [...]

I mean, what's the point of being a zine publisher among so many zine publishers? What makes the difference between one and another when we all have the same influences and the same defects?

What's keeping this medium so particular when so many «artists» have the sudden similar passion for zines and artist books; when you realize that the zine is becoming the new academism?

Bartholomé Sanson, juillet 2011, *Kaugummi Books 2005-2011 (things coming to an end)*.

Certains y voient un phénomène d'apogée avant une chute prochaine (on entend fréquemment parler de «la mort du livre»), d'autres simplement un phénomène de mode, préférant la quantité à la qualité.

Certes, le pourcentage de productions intéressantes (même si ça reste très subjectif) est resté similaire à avant. Mais cette profusion et cette émulation donnent quand même naissance à des projets passionnants. Reste juste à les trouver dans la masse. D'où une importance accrue des médiateurs (libraires, critiques) et structures médiatrices opérant des analyses des productions et des sélections, aidant le public à identifier les projets de qualité dont la visibilité est parfois moindre.

Quelques projets d'archives tentent de donner une visibilité et un caractère moins éphémère à des productions qui le sont pour la plupart – sans ISBN, etc. Le plus important, *Kiosk*, est un projet d'archive progressive et d'exposition itinérante mis en place par Christoph Keller, qui a tourné de 2001 à 2009 et pris des dimensions considérables, et se trouve maintenant dans les collections de la *Kunstbibliothek* à Berlin.

La question de la sélection semble aller de soi. Pourtant elle est d'une immense importance quel que soit le modèle que l'on observe. La position de *Kiosk* en terme de sélection est radicale: pas de sélection. En tant qu'archive, ce projet se veut représentatif des possibilités de la production actuelle. Et cela va plus loin: comme le dit Christoph Keller, on peut apprendre des choses importantes même d'un mauvais livre.

The Kiosk archive has nothing to do with a « Best Of » selection [...] The idea has always been to show and demonstrate the whole bandwidth of independent publishing possibilities within contemporary art today – good or bad, interesting or boring, original or conventional. Basically, everything that is done in that field. The thing is: as an artist, a writer, a publisher, a designer, even from a bad book you can learn important things.
Christoph Keller, in *Graphic 11*, automne 2009, p.20.

PLUS BEAUX LIVRES...

À l'opposé de cette posture, ou plutôt en complément, se trouvent les concours primant les plus belles publications annuelles pour la plupart nationales: Les plus beaux livres suisses, hollandais, belges, ... ainsi qu'internationales: « Les plus beaux livres du monde entier ». Ils proposent des sélections de livres qu'ils érigent en modèles pour leur qualité formelle, qu'ils présentent dans des expositions itinérantes qui font l'objet de réflexions sur les dispositifs d'exposition et de monstration du livre. Depuis quelques années, ces concours remettent en question leurs critères (la question du « national », l'importance du contenu, la nécessité de faire un livre, l'ouverture à des domaines et des types de production peu représentés), s'adaptant aux nouveaux enjeux de l'édition contemporaine, et certainement dans l'idée de dépasser le simple « concours de beauté ». En témoigne le titre d'un essai de Cynthia Leung dans le catalogue des plus beaux livres suisses 2008: *You're beautiful! (So Now What)?* La trilogie de catalogues *Past – Present – Future Issue*, des plus beaux livres suisses 2007-2009 est d'ailleurs exemplaire dans sa revendication d'espace de réflexion sur le livre et sur ce célèbre concours en lui-même, avec beaucoup d'humour et des documents et essais passionnants.

Les Plus Beaux Livres Suisses 2008 – Present Issue, Office Fédéral de la Culture, Laurenz Brunner et Tan Wälchli, Berne 2009, p.42-51.

BIBLIOTHÈQUES

Autre modèle historique de structure dédiée au livre, la bibliothèque, espace de collection, de conservation et de diffusion d'ouvrages par prêt.

Les critères de sélection des livres varient en fonction de la spécialisation de la bibliothèque, mais étant un instrument de connaissance, d'étude et de loisir, elle se doit de contenir des ouvrages potentiellement utiles à ses usagers.

Le mathématicien et libraire indien Shiyali Ramamrita Ranganathan, penseur de la bibliothèque et du classement des domaines du savoir (avec Melville Dewey), édicte dans son livre *The Five Laws of Library Science* les cinq lois suivantes:

1. Books are for use
2. Every reader his [or her] book
3. Every book its reader
4. Save the time of the user
5. The library is a growing organism



On trouve dans ces lois l'idée que la bibliothèque est une collection active de livres (son activation se faisant par ses usagers) et qu'idéalement chacun doit pouvoir y trouver son compte. Chaque livre doit pouvoir y être activé et donc «trouver son lecteur». La bibliothèque est donc, comme la dernière loi le stipule, une structure en expansion permanente, de manière à satisfaire toute nouvelle forme de connaissance, selon ce que Raganathan appelle le principe d'*hospitalité infinie*... infini que l'on retrouve dans la *Bibliothèque de Babel* de Borges. Stuart Bailey et David Reinfurt ont fait de ce terme – *infinite hospitality* – le motto de leur nouveau projet *The Serving Library* dont nous parlerons plus loin.

Même s'il est encore assez rare de trouver des publications indépendantes dans les bibliothèques publiques, certaines initiatives tentent de combler ce manque, comme celle du collectif Temporary Services avec leur Library Project.

With The Library Project, Temporary Services is adding 100 new books and artists' projects into the library holdings through a donation. The library has not been told about the gifts they are going to receive. Every title has been checked against Harold Washington's catalog to verify that each book is not already owned by the library. Several books that are already in the collection, are being added in creatively altered new versions. We are giving the Library books that it has not acquired on its own. We believe these are books that it will probably want to keep. Nearly all of the books are brand new and most of them were published or created within the last few years. [...]
Though composed almost entirely of books by artists, this gift will infiltrate all of Harold Washington Library and not merely the floor devoted to Visual and Performing Arts. Creating new juxtapositions of materials not normally possible in common library practice is one component of this project. Another major goal is to bring obscure, subversive, self-published, hand-made, or limited edition works by underexposed artists to a wider audience.
http://www.temporarieservices.org/library_project.pdf (consulté le 14.01.2012).

Autre projet abordant la question de la bibliothèque, celui de Will Holder, *Common Knowledge*, dans le contexte de l'exposition de design *On Purpose: Design Concepts* pour laquelle – ne pouvant pas être présent – il a installé dans une salle sa bibliothèque privée qui devait le représenter pendant la durée de l'exposition, avec possibilité pour le public d'en emprunter les livres.

Un autre exemple de projet mélangeant l'espace privé, voire même intime, d'une bibliothèque personnelle et un espace public est *The Reading Room*, projet des artistes Dominique Hurth et Ciarán Walsh présentant une sélection de publications d'artistes. Tout d'abord à Berlin dans l'appartement d'une des deux artistes, qui recevait alors le public chez elle, puis se déplaçant successivement dans plusieurs endroits, même les plus improbables, comme des cabines téléphoniques.

II

LIVRE ET EXPOSITION

Si certains espaces dédiés au livre développent aussi des projets curatoriaux (lectures, expositions, performances... et autres *curated bookshops*), il est important de se poser la question du passage des pratiques éditoriales à l'espace de l'exposition.

Et *vice versa*. Dans son texte *Revue d'artistes. Pratiques d'exposition alternatives / Pratiques alternatives d'exposition*, Jérôme Dupeyrat analyse les similitudes et différences entre le livre – et particulièrement la revue – d'artiste et l'exposition*.

Il met en évidence l'analogie entre le travail de l'éditeur et du curateur, le fait qu'une publication comme une exposition est une opération qui «rend publique», leur dimension collective au niveau de la construction et des auteurs et artistes présentés, l'aspect de composition d'un espace donné et de déplacement (*ex-ponere*, «montrer hors»).

Mais ce sont évidemment deux choses différentes, les pratiques éditoriales ne sont pas égales aux pratiques curatoriales, le livre est différent de l'exposition, et l'un peut être une alternative à l'autre, c'est certain. Mais si certaines pratiques, héritées des artistes conceptuels des années 60 et de leur investissement de l'espace éditorial par opposition aux institutions artistiques et au marché de l'art, opposent l'édition à l'exposition (conception soutenue et même martelée par certains théoriciens comme Anne Mœglin-Delcroix), les deux ne devraient pas être incompatibles, et de nouveau penser les choses en terme de coexistence, de passages entre les deux.

Et cela va plus loin que d'imbriquer l'un dans l'autre – le livre dans l'exposition et l'exposition dans le livre. Il est vrai qu'«exposer» le livre est très difficile et qu'on se retrouve souvent face à des tentatives peu convaincantes, mais il y a d'autres façons d'intégrer un projet éditorial à l'espace de l'exposition, et *vice versa*, sans en trahir l'essence, en prenant d'un côté et de l'autre toute leur complexité et leur richesse et non seulement l'aspect figé du produit fini, l'objet. L'exposition est comme le livre une construction mettant en relation une série d'éléments, de personnes, d'espaces – et cela avant et après l'«ouverture» de l'exposition. Elle est avant tout un processus collectif et complexe, dans sa conception et dans son rapport au public, et met en place un programme dans l'espace et dans le temps, un espace social, d'interactions. Il en est de même pour les pratiques éditoriales, dont la partie visible, le produit «final», n'est que la pointe de l'iceberg.

Le passage de l'un à l'autre peut donc se faire à des niveaux multiples, et donc pas seulement au niveau du produit final,

* Mon sujet de recherche est plus large que celui dont parle Jérôme Dupeyrat, le livre et la revue d'artiste, et on pourrait d'ailleurs se demander si l'exposition n'est pas plutôt à comparer avec une délimitation des pratiques éditoriales plus large, telle que la nôtre, le cas particulier du livre/revue d'artiste étant peut-être plus à comparer à l'installation, étant les deux des œuvres à part entière (avec une composition d'objets dans un espace, etc), tandis que l'exposition est rarement une œuvre en soi.

impliquant différents rapports non seulement au livre, mais peut-être aussi amenant d'autres façons de voir et penser l'espace de l'exposition.

PERFORMANCES

Comme le dit Jérôme Dupeyrat, une des principales différences entre le livre et l'exposition est dans les conditions de réception: dans le cas du livre un lecteur unique, une dispersion spatio-temporelle et dans le cas de l'exposition, une réception collective et située dans un espace et un temps précis. Mais ces conditions de réception ne sont-elles pas elles-mêmes des constructions, des usages, habituels et majoritaires certes, mais pas absolus? La performance est un bon exemple d'intégration du livre à la sphère artistique.

Le graphiste, écrivain, éditeur et artiste Will Holder a mis en place tout un travail autour de la notion de publication comme un acte de performance, ou plutôt la performance, la transmission orale en tant que publication, prise dans son sens de *rendre public*. Son travail joue du déplacement de la notion de publication (comme processus de transformation) de l'espace de l'imprimé à l'espace de la conversation, de la performance, et remet en jeu la tradition orale face à la tradition imprimée. Il édite ainsi des textes par la parole, en public, proposant une forme collective de lecture et d'écriture – l'histoire, selon lui, se lisant et s'écrivant simultanément et par tout le monde. Ses lectures sont en fait pour la plupart des «rééditions» de textes tels qu'*Indeterminacy* de John Cage et *The Making of Americans* de Gertrude Stein, qui interrogent la matérialité et le caractère mouvant du langage. Will Holder lit, relit, relie. *Instead of the possibility of repetition, we are faced in life with the unique qualities and characteristics of each occasion* (John Cage). Le caractère unique de chaque occasion, de chaque lecture amène en effet à penser le livre différemment, et il est intéressant de noter que dans plusieurs de ses publications (notamment la série des *Tiger's Mind*), Will Holder fait intervenir la partition musicale...

Every Now and Then est une pièce de théâtre/performance de l'artiste Mette Edvardsen dans laquelle le public était invité à manipuler un livre composé de photographies de la pièce qui se déroulait sous leurs yeux, avec des décalages entre la pièce et les reproductions dans le livre, produisant des effets de confusion chez le public. Ce qui impliquait donc une double lecture collective de la pièce et du livre, avec des interactions discrètes entre les spectateurs, jetant un coup d'œil sur leurs voisins lorsqu'ils n'étaient plus sûrs d'être à la bonne page...

Electric piano, played by Mind (John Tilbury) [excerpt]

00:00 15" double bass $\text{♩} = 60$

5 00:32 8^{th} p

12 01:01 01:30

20

24

27 02:12 $\text{♩} = 90$ vibraphone

32 02:30 8^{th}

Transcribed by Richard Jones

61

The Tiger's Mind is a serialised publication by Beatrice Gibson and Will Holder, taking its lead from a 1967 score of the same name written by British experimental composer Cornelius Cardew. Employing the score as a directive for improvised, working relations between six characters – with

John Tilbury (as Mind), Jesse Ash (Wind), Alex Waterman (Tree) and Celine Condorelli (The Tiger) – Gibson (Circle) and Holder (Amy) direct conversation to become chapters of the publication. Chapter 2 of *The Tiger's Mind* took place at Kunstverein, Amsterdam, April 26–28, 2011.

LE LIVRE COMME SCÈNE

On trouve l'aspect performatif au sein même des pratiques éditoriales, le fait de faire un livre peut devenir une véritable performance et, comme le dit Jan Wenzel*, *si l'on veut faire des livres qui se rapprochent du lecteur, de manière plus vive, fluide, intense et informative, on doit recommencer depuis le début d'une façon très différente: le livre doit devenir une scène.*

Le projet *Samizdat* de Marco Balesteros et Sofia Gonçalves, intègre la notion de performance en réalisant un projet de recherche (menant à une publication du même nom) au travers de différents workshops dans plusieurs contextes, le workshop devenant un espace/moment de travail et de réflexion collective où entrent en jeu l'action, l'acte de publier, l'acte théâtral.

Ils considèrent la publication comme un *site de construction** (référence à Archigram, mouvement d'architecture utopique dont les seules réalisations étaient dans leurs publications) et le lecteur comme un véhicule, un moyen de faire circuler les idées tout autant que le livre l'est.

Certains projets initiés par des graphistes tentent de réfléchir l'espace de la publication et l'espace d'exposition l'un par rapport à l'autre, comme le projet de la graphiste Klaartje Van Eijck *The space of a book* où plusieurs personnes (artistes, théoriciens...) étaient invités à parler de l'espace du livre, ou encore l'exposition *Title of the show* de Julia Born où les murs sont pensés et investis comme les pages d'un livre, puis photographiés et reproduits dans le catalogue de l'exposition, l'exposition devenant un pur reflet du catalogue, ou le contraire.

La revue *Dot dot dot* a aussi fait l'objet de plusieurs expositions nommées *DDDA*, *DDDB*, ... jusqu'à *DDDG*, dans lesquelles l'idée était de re-présenter un des matériaux sources de la revue, les images, en renversant et repensant leur rôle, leurs (inter)connections et le discours qui les entoure. L'exposition au Kunstverein à Amsterdam était accompagnée d'un enregistrement commentant les documents originaux exposés aux murs, retranscrit et réinséré dans le numéro 20 de la revue. Ce type de projets opère des aller-retour entre l'espace de la publication et des événements s'inscrivant dans d'autres espaces, d'autres dimensions, avec à chaque passage de l'un à l'autre une évolution, une augmentation, et certainement un autre regard sur les objets déplacés de leur contexte initial. Autre exposition vue au Kunstverein, celle sur l'écrivain, artiste, critique et éditeur américain d'avant-garde Richard Kostelanetz, pendant laquelle le Kunstverein est « devenu » une librairie dédiée à ses livres – *The Richard Kostelanetz Bookstore* (titre de l'exposition).

*Conférence du 28.10.2010 – « Given: 1. The Book, 2. A Stage » – au Salon Populaire à Berlin, dans le cadre des séries « Performing Books », explorant des modèles de présenter, introduire et/ou parler de livres. Les soirées tentent d'éviter la simple narration ou le doublage du contenu et des intentions du livre, qui est ici utilisé comme un objet ou point de départ à partir duquel traverser des expériences individuelles pour engager une discussion avec l'audience. (<http://www.salonpopulaire.de/?cat=21#post-1182>, consulté le 30.03.2012, traduction de l'anglais Lorraine Furter).

*Conférence à Francfort, 14.10.2011.

III

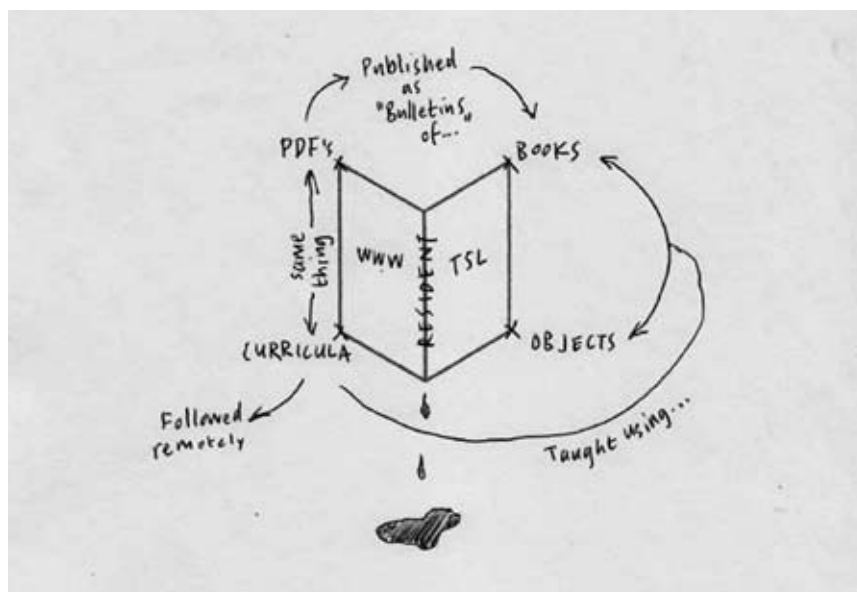
HYBRIDES

On voit apparaître aujourd'hui de nouveaux lieux au caractère hybride, entre la librairie, la bibliothèque, la galerie qui repensent les modèles vus plus tôt ainsi que des modèles appartenant à d'autres sphères, afin d'imaginer des espaces donnant une place centrale aux productions éditoriales, les soutenant et les stimulant.

THE SERVING LIBRARY

Prolongeant un certain nombre de projets initiés par Dexter Sinister (structure hybride elle aussi, représentant à la fois un collectif – Stuart Bailey et David Reinfurt – et un espace de travail, de librairie et d'événements), notamment leur revue *Dot dot dot*, The Serving Library est un projet d'organisation à but non lucratif, établie pour révéler et travailler une culture de l'édition ancrée dans la pratique de l'art et du design, rassemblant plusieurs fonctions en un lieu (librairie itinérante dans un premier temps puis fixe), une archive sur internet et une série de publications biannuelles.

Sont rassemblés sous ce programme de *Serving Library* une collection de livres (bibliothèque) et d'objets liés à la revue *Dot dot dot* et au précédent *bookshop*, des résidences d'invités ayant le rôle de libraire pendant six mois, un programme pédagogique spéculatif avec des workshops et cours, et même un bar servant le Black Whiskey de Christoph Keller (d'où le nom de *Serving Library*).



Ce schéma montre bien l'aspect de « projet total » que The Serving Library représente, ainsi qu'une auto-réflexivité permanente.

Ce projet ayant pour motto *Infinite Hospitality** rassemble une constellation de collaborateurs autour des trois initiateurs du projet, Stuart Bailey, David Reinfurt (graphistes, critiques, éditeurs, curateurs...) et l'artiste Angie Keefer.

* Voir page 22.

Le passage de Dexter Sinister à *The Serving Library* est représentatif de leur manière de fonctionner, redéfinissant constamment leur pratique, expérimentant de manière à réaliser chaque projet dans une nouvelle configuration et de nouveaux questionnements.

Mais ce nouveau projet est aussi une évolution, un aboutissement vers quelque chose de plus concret (le statut de *non-profit organisation* nécessite justement une définition précise du projet, du budget, des membres), opérant une rupture avec le confort (ils précisent: éditorial) dans lequel ils étaient arrivés avec *Dot dot dot. Discomfort is doubtless productive*.

Il s'agit en fait, comme le dit Stuart Bailey dans une interview avec Eric Fredericksen (publiée dans la revue Fillip 10, automne 2009) d'une tentative d'affirmation institutionnelle, plutôt que de rester dans la critique institutionnelle.

CASTILLO/CORRALES

Castillo/corales est aussi une structure collective et hybride où coexistent plusieurs espaces. Structure aux multiples facettes, cet espace indépendant situé à Paris depuis 2007 a été créé par un groupe composé d'artistes, de critiques, de commissaires et d'écrivains, partageant tout d'abord un espace de travail, un bureau. Puis successivement se sont ajoutées à cette fonction première celles de galerie, de librairie et de maison d'édition, tout cela en un même espace, bureau la moitié de la semaine, galerie et librairie l'autre moitié.

Cette organisation de l'espace et du temps permet des passages entre les différentes fonctionnalités simultanément présentes. Ainsi, la librairie devient pendant les « heures de bureau » une bibliothèque alimentant leur travail, de même que la dimension publique de l'endroit qui permet des échanges et une relation particulière avec le public venant visiter les expositions.

Leur volonté commune d'indépendance (économique entre autres) les a amenés à imaginer une structure autonome ne dépendant pas de subventions publiques, basée sur une activité commerciale, la vente de livres essentiellement ainsi que la vente d'œuvres (plus revendicative que génératrice d'un réel revenu). Mais si la galerie castillo/corales vend des œuvres, elle s'identifie plus volontiers aux modèles d'institutions artistiques comme celui de la Kunsthalle suisse comme celui du Kustverein allemand, ainsi qu'aux galeries *non-profit* américaines, qui correspondent d'ailleurs plus à leur public: petit, mais passionné et suivant régulièrement les activités du lieu, permettant une

relation précise, personnalisée. Plus que de collectionneurs, cibles des galeries « classiques », il est composé principalement d'artistes, de critiques et d'étudiants.

Dans une interview de François Aubart pour la revue 2.0.1, François Piron insiste sur le fait qu'ils rejettent une notion d'« implication » du public telle que l'instaurent certaines institutions, qui aiment à donner la sensation d'une autorité et d'une responsabilité politique en faisant travailler le public, en lui faisant croire qu'il est co-auteur. L'exposition reste un dispositif de loisir et de plaisir, un mouvement agréable dans les idées.*

La vente subvenant au loyer et à la réalisation des projets, mais ne permettant pas de rémunérer les membres du collectif, il semblerait qu'il en aille de même (dans l'idée de plaisir et de liberté) pour leur activité au sein de castillo/corrales, activité bénévole tout à fait assumée : ils maintiennent ainsi leurs pratiques individuelles d'artistes, curateurs et de critiques à côté de leur entreprise collective, ce qui leur permet aussi d'éviter une co-dépendance trop forte – sans obligation d'être tous présents pour chaque projet – et de continuer à s'investir sans sacrifices. Leur conception de l'indépendance est pour eux une garantie de liberté d'expression et de ton qui leur permet de définir et de redéfinir leur programme comme bon leur semble.

*Notre identité est cette autonomie, cette liberté avec les usages en vigueur dans le milieu de l'art qui veut fixer les choses une fois pour toutes, signaler qui fait quoi, sectoriser pour se rassurer et, évidemment, pour maintenir la stabilité des choses en place.**

*Entretien entre François Aubart, Thomas Boutoux et François Piron (2009), publié dans la revue 2.0.1 numéro 5 – Économies de l'œuvre, Mars 2011.

CORNER COLLEGE

Corner College est un endroit tellement hybride (et son site internet tellement en allemand) que j'ai mis du temps avant de saisir de quoi il s'agissait. Et pourtant j'y suis allée, pour une présentation de livres dans la librairie Motto de Zürich. J'ai cru alors être dans la librairie, mais j'étais en fait dans ce fameux espace, Corner College.

J'ai pu par la suite rencontrer Urs Lehni (éditeur de Rollo Press et un des initiateurs de Corner College) et lui demander de me parler du lieu. Il s'agit d'un espace proposant un programme *quasi-akademische* de cours (*theory tuesdays*, par exemple, chaque mardi), lectures, workshops, conférences, projections, expositions et essais culinaires, mais aussi un des bookshops de Motto et le bureau de Rollo Press. Tout cela dans une pièce. Le truc ? Une table de travail suspendue avec des poulies permettant de la monter au plafond pour dégager l'espace et des modules amovibles s'adaptant à tout événement. Au-delà de l'astuce des meubles à poulie (on ne regarde jamais assez les plafonds), cet espace me semble intéressant, car il fait coexister différents projets relativement indépendants les uns des autres, et traite la

question de la médiation plus que celle de la représentation des projets présentés. Comme ils le disent dans une interview pour le magazine *Graphic* (numéro 17, printemps 2011), il s'agit d'un site de recherche, de discussion, de médiation, tout autant que de production et de fun. Le plaisir, toujours encore.

GENEROUS STRUCTURES

Les tendances que nous avons vues, l'augmentation des modèles classiques par des événements plus interactifs et allant vers le performatif, l'exposition, ainsi que la multiplication de lieux hybrides dans lesquels la fonction de galerie s'ajoute à celles de librairie sont significatifs d'un mouvement de l'édition d'art d'un espace commercial vers la sphère de l'art, ou plutôt de la culture en général, d'une envie d'ouvrir des espaces non seulement de vente et de diffusion, mais aussi des espaces sociaux, de discussion, de réflexion, qui mettent en relation les livres, les gens et, très important, lient les pratiques éditoriales à d'autres domaines.

Si les pratiques éditoriales et les structures qui y sont liées semblent s'inscrire de plus en plus dans le milieu de l'art, il me semble important que ce soit dans une perspective d'ouverture et non de fermeture en s'adressant à un public de plus en plus restreint (alors que ces structures sont déjà des repères de blancs à moustaches et chemises à carreaux, pour caricaturer). Regardons peut-être dans la direction de Constant, atelier interdisciplinaire actif dans les domaines de l'art et des médias, travaillant sur les pratiques libres (licences et logiciel libres de droit, contenu ouvert), les alternatives au copyright et le (cyber) féminisme. Situé à Bruxelles, Constant propose une manière de travailler associative et transversale, située, partagée, connectant plusieurs formes de connaissances, encourageant le questionnement des normes, des standards. Ou encore du côté de Casco – Office for Art, Design and Theory (Utrecht), pluridisciplinaire, comme son nom l'indique, ou plutôt interdisciplinaire, s'intéressant aux croisements entre différents domaines, à la relation entre théorie et pratique, aux liens entre l'art et son environnement physique, social et politique. Casco se veut, comme le dit Binna Choi, actuelle directrice, un espace d'abondance utilisable et ouvert à l'appropriation par différents usagers, individus et groupes. Une plate-forme de recherche et de production collaborative, afin de développer différentes manières de penser, différentes perspectives. Développant des formes d'apprentissage et de pensée collectives et auto-organisées, un savoir instable (*unstable knowledge*).

Leur dernière publication, *Generous Structures*, a pour thématique le jeu, comme outil pour l'éducation et comme modèle de participation, s'intéressant à la structure du jeu, ses règles et ses possibilités, ses transgressions, ses aspects planifiés et aléatoires, collectifs et individuels... Faisant intervenir des contributeurs d'horizons différents sur ces questions. Ces structures riches, flexibles et complexes témoignent d'une (volonté d') ouverture qui me semble laisser place à des possibilités très intéressantes.

De manière générale, le livre est aujourd'hui l'objet d'une médiation impressionnante qui confine même à la sur-médiation. Tout événement lié au livre est *the place to be*, l'occasion de se montrer, d'être présent et de le rester. C'est principalement pour cette raison que certains éditeurs, qui pourtant y perdent plus d'argent qu'ils n'en gagnent, continuent à aller dans les foires du livre. Il *faut* être présent. Rester au centre, mais peut-être surtout en surface.

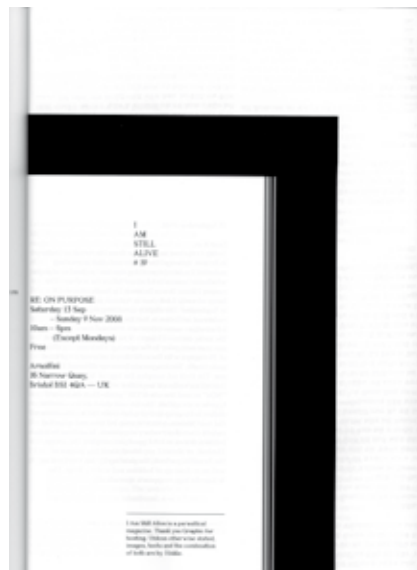
S'il y a dans cette sur-médiatisation, ce grand engouement pour le livre, des potentialités – structures et regroupement de personnes aux attachements communs –, elles ne restent que très peu explorées. Il est certainement temps de recentrer les efforts dans une réflexion commune sur la production – quoi, comment, pour qui – plutôt que d'encourager la production pour la production.

On peut aussi noter l'importance de la multiplicité des structures, la nécessité de leur coexistence dans un véritable écosystème. Il ne s'agit pas de trouver un modèle parfait à appliquer, mais de multiplier les différentes manières de faire, de voir. Tout comme un triptyque c'est dans leurs articulations, leurs relations et confrontations avec d'autres éléments que les pratiques éditoriales deviennent vraiment riches et passionnantes.

Nothing?

coordonner les numéros de pages des deux « récits » (la revue et le roman sérialisé). Ici, la page 33 de *The Middle of Nowhere* arrive après la page 32 d'un *Dot dot dot* traversé par de courtes retranscriptions de l'alphabet de Deleuze, en face de la lettre M comme maladie. Ou comme milieu (voir: pensée).

La zone d'ombre qui se trouve au milieu du livre lorsqu'il est ouvert est intéressante à déplier pour le mode de relation qu'elle implique, à la fois séparation entre deux entités, deux pages et ce qui les lie. Autre insert, le magazine parasite du studio Abake *I'm Still Alive* (Ici le numéro 19 dans *Graphic 11*).



Imprimé sur un papier différent, de taille différente, à chaque parution ce magazine change d'hôte, et donc potentiellement de public (bien qu'il ne soit encore jamais apparu dans une revue de recherche scientifique ou un

magazine de Hip-hop, par exemple, ce qui pourrait être autrement plus ambitieux en termes de confrontation, de décalage et d'ouverture). Un insert peut aussi être un élément glissé dans une page, dispersé dans une publication, à l'image des en-têtes du livre *The Summer Reader, Again, or A Diamond in the Rough* (compilation de textes et images de référence par des étudiants de l'école Werkplaats Typografie), qui sont des extraits de *Bits and Pages* d'Ed Ruscha, traversant tout le livre comme un discours parallèle.



Ou encore dans *Cannon Magazine* numéro 1, dans les marges inférieures des pages d'une des sections, des faits divers sortis de leur contexte (le journal français *Le Matin*) et insérés dans celui du magazine, littéraire, acquièrent une résonance différente.

48

On the bowling lawn a stroke leveled M. André, 75, of Levallois. While his ball was still rolling he was no more.

Dans *Dot dot dot*, les inserts se distinguent des autres parties par la place à part qu'ils ont dans le sommaire, en « plus » :

plus

THE MIDDLE OF NOWHERE
Chapters 1 & 2
by Will Holder

and


A DISTRIBUTED READER
compiled by David Reinfurt

Ici, dans le numéro 12, intervient la notion de *reader*, sélection de textes commentés (*annotated reader*) ou mis en relation, amenés à exister dans d'autres circonstances que leur publication originale, réactualisés. Les exemples suivants montrent des intégrations de commentaires, annotations, ajouts en marge – dans le pavé *Revolution: A Reader*, de Publication Studio,

as to choke-up the highways and public thoroughfares, now means most of necessity he had recourse to, he

The most explosive moments of public gathering transpire in a blizzard

world existing by industry, we grudge to employ for as a destroying element, and not as a creating one. However, Heaven is unimportant, and will find us an outlet. In the meanwhile, it is not beautiful to see five-million quintals of Rags picked annually from the Layzell, and annually, after being macerated, unspun, printed on, and sold—returned thither, filling so many hungry mouths by the way! Thus is the Layzell, especially with its Rags or Clothes-rubbish, the grand Electric Battery, and Fountain-of-motion, from which and to which the Social Activities (like virtuous and restless Electricities) circulate, in larger or smaller circles, through the mighty, hollow, unimportant Chaos of Life, which they keep alive!—Such passages fill us, who love the man, and partly even him, with a very mixed feeling.

if you. At least in my mind there is. Another damn and vision, the air cluttered with fluttering wings, crowds large to life. Literature—sorted—kindles sorts its corps and is left behind, fluttering down into a storm of crumpled paper. *How is death—and fate—the blessed and dirty of* *Twain* *or writing?*

Further down we meet with this: 'The Journalists are now the true Kings and Clergy; henceforth: Historians, unless they are fools, must write not of Bourbons Dynasties, and Tudors and Hapsburgs; but of Stamped Broad-sheet Dynasties, and quite new successive Nations, according to this or the other Able Editor, or Combination of Able Editors, gains the world's ear. Of the British Newspaper Press, perhaps the most important of all, and wonderful enough in its secret constitution and procedure, a valuable descriptive History already exists, in that language, under the title of *Satan's Swiftable World Displayed*: which, however, by search in all the *Weissnichtwus* Libraries, I have not yet succeeded in procuring (*verstehe ich nicht auch das)*.'

... would become obvious.

(détail)

see five-million
ie Laystall; and
ed, printed-on,
many hungry
especially with
lectric Battery,
d to which the
nous Electrici-
s, through the

behind, fluttering down into a
of trampled paper. How to
and feel—the blizzard and sl
Tweets or ti

Are readers ragpickers? Yes we are, shamelessly. We'll re-use anything.

When electricity was consid
fluid (circa, 18th century) the c
were called vitreous and resino

et *The Gentle Art of Making Enemies*, de James McNeill Whistler, qui inventorie les critiques de ses œuvres et y ajoute ses propres commentaires dans les marges.



Le retour, le commentaire, d'un auteur sur son propre texte peut aussi rendre compte de plusieurs moments dans l'élaboration de celui-ci et de la non-linéarité de la pensée. Ce que montre l'essai de Dieter Roelstraete, publié dans *Dot dot dot* 20.



Derniers inserts de cette série, ceux des letrines des articles de la revue *F.R. David*, où l'espace de la letrine est utilisé comme espace dans lequel

insérer des images ou des petits textes qui se substituent à la lettre (en fonction de leur première lettre pour les textes ou de la première lettre de leur titre pour les images..)



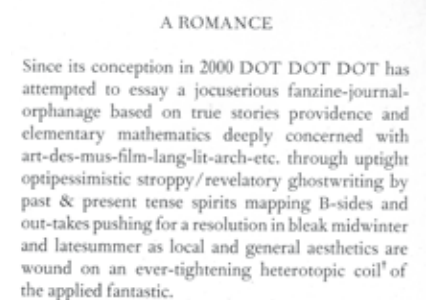
Comme l'insert, la série est caractérisée par une rupture, mais cette fois (on a pu le voir avec *The Middle of Nowhere*) une rupture interne. Ses différentes parties sont livrées séparément, permettant une évolution au sein de l'ensemble que forme la série à chaque fois actualisée.

Cannon thus maps the chronology of its ongoing production, rendering visible its development and exposing the digressive editorial process by which it is being put together. Once a signature is printed, it is indelibly recorded and can only be amended in retrospect – somewhere further along the line. Writing on a typewriter is a possible analogy: as thoughts are translated into writing, they are simultaneously printed – codified with ink on paper before they have been filtered through drafts and redrafts, edits and reedits – there can be no going back, and the linear structure of the text, by which everything follows something, marks an accurate trace of the writer's process.

This is in contrast to a typical publication which gives the false impression of having simply 'appeared' – conceived and produced in a single divine moment before being spat out of the printing press a neatly formed whole.

Comme le dit Phil Baber dans *Cannon Magazine* 1, le magazine (dont nous avons vu plus haut les éditoriaux évolutifs) est publié cahier par cahier, puis finalement assemblé en une unité, gardant les traces d'une fragmentation temporelle, le premier cahier ayant été terminé et publié neuf mois avant le dernier.

Cannon grandira en public... et toujours dans cette idée de rendre visible le processus de travail digressif de l'éditeur.



BUT WITHOUT SENTIMENT
X is a montage of articles drawn from issues 2–9. This is NOT A RETROSPECTIVE ACT, more a logical next step; a slight return in response to the self-righteous statement of intent on the cover of issue 1 (which makes good fire); a reply to ourselves after five years' trial & error which asks: why shouldn't we travel at different speeds?

L'édition peut aussi être considérée comme une pratique du montage, faite d'éléments hétérogènes mis bout à bout, parfois de répétitions,

LIAM GILICK ON REPEAT

(*Dot dot dot* 11)

This text is repeated from *The Blow Up* magazine, no. 3, 2003. The images are repeated from *Idea* magazine, no. 297, 2003.

COMMENT FAIRE UN MILLION DE DOLLARS
EN PUBLIANT DES LIVRES ?

EN COMMENÇANT PAR DEUX MILLIONS.

Lorsque que j'ai rencontré Lionel Bovier, des éditions JRP-Ringier, la première chose qu'il m'a dite a été *tu sais, l'édition c'est fini*. C'était une des premières conversations que j'engageais pour ce travail de recherche, ça commençait bien.



En effet, les temps sont durs pour les éditeurs de taille moyenne, et comme le dit Cornell Windlin dans les discussions du jury des plus beaux livres suisses 2009, il va certainement devenir de plus en plus difficile de faire des livres, notamment parce que certains éditeurs décident d'abandonner complètement l'imprimé pour se concentrer sur une production digitale, ce qui a des conséquences graves sur les industries du livre: imprimeurs, producteurs de papier, spécialistes pré-presse...¹ Lionel Bovier déplore aussi qu'avec le perfectionnement des machines, leur automatisation et normalisation croissante, les spécialistes de l'impression disparaissent, laissant au final peu de marge de manœuvre pour des projets pointus ou spécifiques. Faire des livres risque donc, à défaut de disparaître, de devenir très cher. Un produit de luxe. Posons en plus le point de vue de Christoph Keller sur les rapports entre la production de livres d'art et l'économie du marché de l'art, selon lui de plus en plus liés, les maisons d'édition devenant des sortes d'agences de publicité pour les artistes et les publications des moyens

de valider ou d'augmenter la cote des artistes et la valeur de leurs œuvres dans le marché. Observons le cas de JRP-Ringier, première maison d'édition d'art contemporain en Suisse. Créée en 1993 par Lionel Bovier et Christoph Chérix, JRP (*just ready to be published*) petite structure de livres d'artistes dont le but n'était pas de faire du profit, était une activité secondaire pour ces deux curateurs. En 2004, Lionel Bovier s'associe avec Christoph Ringier, magnat de la presse et collectionneur d'art contemporain, avec qui il crée JRP-Ringier. Cette association avec un investisseur comme Michael Ringier permet à la maison d'édition de changer d'échelle et de rythme, et d'atteindre une taille lui permettant d'être distribuée plus largement. Cette échelle leur donne la possibilité de faire différents types de projets, parfois liés au marché de l'art (notamment une série de livres liés aux achats du collectionneur) et très souvent en travaillant avec des institutions (aujourd'hui une des seules façons de trouver assez d'argent pour faire un livre me disait-il), mais leur permettant de prendre plus de risques sur d'autres publications (d'artistes moins connus, de projets plus pointus, plus radicaux) et de rester un très bon éditeur qui, à défaut d'entrer dans la catégorie des éditeurs indépendants, pourrait se trouver dans celle des éditeurs *délibérément passionnés* ².

La notion d'indépendance est de toute façon très problématique et relative: indépendant de quoi et à quel niveau? C'est pour cette raison que j'ai voulu rencontrer Lionel Bovier, pour commencer ma recherche par une structure de taille moyenne et correspondant à un type de maison d'édition classique, mais restant à taille humaine, accessible et intéressante. Afin d'avoir des éléments pour mieux saisir par rapport à quoi les plus petites structures qui sont mon sujet de recherche se positionnent (« autrement », en « alternatives »).

Nous avons d'ailleurs parlé du développement récent de ces projets à plus petite échelle, maisons d'édition ou structures de diffusion et de médiation. S'il n'était pas très positif par rapport au futur de l'édition de taille moyenne,

il voyait par contre dans de plus petites initiatives des possibilités intéressantes. C'est certainement là que les choses se passeront. Et autrement. Ouf!

Quelques semaines après, pour en avoir le cœur net, je me rends à Francfort où en marge de la célèbre grande foire du livre se déroule une foire du *Self Publishing*, sous-titrée *Print Culture: Dead or Alive!?* pour sa première édition³. Une série de conférences est organisée, dont deux traitant plus particulièrement de la thématique de la foire. Roland Früh et quelques étudiants de la Werkplaats Typografie (master de design graphique à Arnhem aux Pays-Bas) y amènent avec humour la figure du mort-vivant, pour parler d'un projet récent de l'école (*Mary Shelley Facsimilé Library*), que je retiens et extrapole brièvement ici pour sa façon à la fois dédramatise cette question au fond n'est pas plus intéressante que ça – la mort du livre ayant été proclamée plus d'une fois dans l'histoire de ce médium, et à la fois amène une figure intéressante, dans un état d'entre-deux, qui pourrait peut-être refléter la posture de certains de ces petits éditeurs, à la fois ultra prolifique, très vivants, mais souvent un peu vide à l'intérieur, contribuant au dynamisme de la scène et en même temps à sa saturation, son essoufflement...

La deuxième conférence⁴ intéressante dans ce contexte a été donnée par Jan Wenzel, un des éditeurs de la maison d'édition allemande Spector Books pour laquelle j'ai d'ailleurs beaucoup d'admiration, et qui face au manque d'implication et à l'amateurisme de certains petits éditeurs que l'on croise dans ces foires (*Okay, we like to publish books, but just for fun. Money can't be made with it*), réaffirme l'importance des petites structures d'édition dans le « futur de l'édition », la nécessité d'une prise de conscience et d'une plus grande implication dans le développement de nouvelles stratégies économiques, de nouvelles façons de faire des livres. Il insiste sur le fait que faire des livres implique d'organiser une communauté de producteurs et que c'est dans l'édition

indépendante que les statuts et structures sont fortement réfléchis et remis en question depuis quelques années. Ainsi, on voit émerger de nouveaux types de maisons d'édition, d'autres librairies, d'autres foires... d'autres types d'éditeurs.

Il prend l'exemple de l'*entrepreneur biopolitique*, contre-figure du *businessman* capitaliste inventée par Antonio Negri dans les années 90, dont le rôle est d'*articuler les capacités productives d'un contexte social* et pas seulement les aspects économiques.

Et à mettre en relation avec l'idée de *travail immatériel* (Maurizio Lazzarato), un apprentissage collectif, où il ne s'agit pas de *composer différemment ou d'organiser des compétences déjà codifiées, mais d'en créer de nouvelles*⁵, en laissant place à l'implication de la subjectivité, à la communication et la coopération.

Si l'on peut ou doit (re)penser les pratiques éditoriales, Caroline Schneider met en avant le fait que c'est dans des petites structures que cela se fera et que l'on peut voir la période actuelle comme une opportunité d'imaginer une nouvelle manière – critique – de faire des livres, quelle qu'en soit la forme, pour autant que le contenu soit consistant.

The global downturn has also created new opportunities, even a new scenario: while the large houses are wrangling for a bailout, the small art presses benefit from reduced overhead and might begin to renegotiate their editorial vision. For lack of support, their output will no longer mirror the art world's corporate turn, neither its market euphoria nor its demise, and will seek out new critical voices and more innovative modes of production, be they e-books, print-on-demand or simply recessionary production, be they less glossy in form but more consistent in content.

Caroline Schneider⁶

Aujourd'hui tout le monde peut faire un livre, même ma mère, comme en atteste le nom d'une des nombreuses foires de la petite/auto-édition (*Even my mum can make a book*), et cela grâce au développement de moyens de production permettant un petit nombre de copies sans gros investissement d'argent, dont la photocopieuse est devenue l'ancêtre. De l'imprimante de bureau à l'Espresso Book Machine (machine imprimant, reliant et rognant un livre en

quelques minutes), en passant par des sites d'impression à la demande (*print on demand*), produire un livre est relativement facile (avec un certain nombre de contraintes notamment une faible qualité d'impression, de reliure, des formats standards, etc). Mais publier un livre, le rendre public un peu plus largement qu'à dix personnes autour de soi, reste complexe.

Tout d'abord, la notion d'indépendance est à interroger, de même que celle de liberté, de contraintes... L'indépendance et la liberté totale n'existent pas, tout mode de fonctionnement implique des contraintes à différents niveaux. Comme le fait remarquer Sylvie Boulanger, *l'éditeur le plus indépendant agit généralement avec des financements publics via les artistes ou les espaces d'expositions. L'autofinancement, l'argent vraiment privé, est très rare.*⁷

Plutôt que de penser en termes d'opposition entre indépendance, liberté et dépendance (à des subventions ou au marché, par exemple) et contraintes – avec tous les sous-entendus que cela suppose, il pourrait être intéressant ici de (re)penser la notion d'attachements, pour reprendre la notion développée par Bruno Latour. Plutôt qu'attaché ou détaché, comment est-on attaché, quels liens nous font exister, nous font agir, et est-ce que ces attachements produisent de *bons et durables liens*⁸.

S'il est difficile de gagner vraiment sa vie en publiant des livres, la plupart des projets réalisés par des petites structures indépendantes visent à une autonomie de production: générer assez d'argent pour que le projet continue à exister, sans devoir investir d'argent privé.

Il y a environ dix ans, Dexter Sinister (David Reinfurt et Stuart Bailey) revendiquait une économie de production alternative à la grande édition, le *Just-in-time*, système issu du toyotisme, basé sur la diminution des stocks, une production motivée par la demande et non l'offre, ainsi qu'une grande coordination et polyvalence des différents

acteurs de la production. Toujours très utilisé aujourd'hui, cela revient, en terme d'édition, à imprimer à la demande, utiliser des techniques d'impression peu chères et repenser les moyens de distribution.

À cela, on peut ajouter la pré-vente, les commandes en ligne, une grande proximité avec les structures de diffusion qui connaissent les projets, acceptent de les garder en librairie plus longtemps, pour éviter les retours, le pilon, et que chaque livre trouve son lecteur.

Matthieu Stadler, fondateur de Publication Studio, propose une économie basée sur la lecture et non sur le *shopping*, afin de remettre le lecteur au centre de l'équation, en produisant un livre à la fois, pour un lecteur à la fois, ou presque.

J'ai été étonnée récemment dans une foire du livre de voir le prix de leurs publications, qui bien que très modestes au niveau de la forme (papier, impression et reliure) sont plutôt chères. J'en ai alors parlé au libraire qui proposait les livres. Il m'a expliqué – car les gens avec qui ils travaillent connaissent bien leur projet – que c'est parce que les auteurs reçoivent 50% des bénéfices.

Ce qui donne à réfléchir quand on voit le prix des publications en général.

Christoph Keller soulève cette question de l'auteur en ces termes: *la position de l'auteur dans le processus de réalisation du livre est très délicate, car il est à la fois la personne la plus et la moins importante de la chaîne [... et] est le moins bien payé.*⁹

Du coup j'ai préféré mettre mon argent dans cette publication en noir et blanc sur papier recyclé et payer pour le travail d'un auteur plutôt que pour des impressions quadri sur papier glossy. Soit.

Il est intéressant de noter ici les propos de Jan Verwoert (cités par Stuart Bailey dans *Dot dot dot* 14, p.83-84) justement sur ce qui nous *attache* dans de relativement petites communautés, fondées sur une sympathie mutuelle, des points de connexion, sans but ou objectif explicite, excepté leur existence même, le maintien

de cette existence, dans une relation circulaire (se nourrissant mutuellement) et non linéaire. *Money is just removed from the equation* (l'argent est simplement absent de l'équation). L'argent n'est donc souvent qu'un enjeu pratique. Ce n'est pas qu'on le cherche, mais pour produire des choses il faudra bien en trouver. Voyons quelques projets expérimentant différentes façons de produire des objets éditoriaux sans beaucoup de budget et sans pour autant vendre leur âme.

In Alphabetical order est une série de publications en cours de l'artiste Aurélien Froment éditée par Dent-De-Leone, qui s'achète par souscription, contre quoi le nom des gens l'ayant acheté à l'avance se trouve publié dans le livre. Sur le site de l'éditeur, il est écrit: *The publication is unlimited and can be bought by subscribing. We understand that it is a leap of faith and ask you to be patient. Benefit of a good subscription price and have your name in the book in a similar way that patrons of theatres sometimes get a little plaque on the seats.*¹⁰

Åbake, collectif de graphistes liés à Dent-De-Leone, a développé un magazine parasite, *I Am Still Alive*, publié exclusivement dans d'autres magazines.

La revue *Dot dot dot* aborde avec beaucoup de transparence la question de son économie de production, allant jusqu'à publier en quatrième de couverture du numéro 9, la liste des coûts de production de la revue (3000 exemplaires), l'argent que leur rapporte la publicité, les abonnements et les subventions qu'ils reçoivent, mais aussi les dettes que différents libraires et diffuseurs ont envers eux (qui équivaut aux subventions reçues!), de quoi relativiser la notion d'indépendance.

Autre exemple avec *Dot dot dot*, dont le numéro 10 consiste en une compilation d'articles des numéros 1 à 9, leur permettant à la fois de faire le point sur l'évolution de la revue, mais aussi de ne pas payer de contributeurs pendant une période financièrement difficile. Pour le numéro 15, ils concluent un accord avec le Centre d'Art Contemporain de Genève, de

«performer» la production de la revue dans la galerie en deux semaines, tous coûts de production payés, la revue est donc façonnée par ce contexte particulier...

Il n'existe pas de recette pour les publications indépendantes, si ce n'est l'adaptation: à chaque projet son économie de production. C'est peut-être cet aspect mouvant, instable qui fait dire à Christoph Keller que le statut d'indépendant n'est qu'une *période de transition plutôt courte avant la transformation en activités d'un éditeur «établi»*¹¹.

Cela signifierait qu'on ne peut pas être considéré comme «établi», professionnel, en étant indépendant? Que le statut d'éditeur indépendant n'est pas une réalité en soi, un choix? Il est vrai que beaucoup de pratiques éditoriales sont en fait des activités secondaires en termes financiers, et il est vrai qu'il s'agit souvent d'équilibres fragiles, mais selon moi il ne faut pas penser ce milieu en terme d'opposition ou d'évolution linéaire et univoque entre un statut d'indépendance et un statut «établi». La réalité des relations entre ces deux termes et leur définition même est plus complexe que ça. Il y a d'ailleurs beaucoup de pratiques qui travaillent entre les deux et qui modulent en fonction des projets.

Il y a peut-être justement quelque chose d'intéressant à trouver dans cet équilibre sans cesse mis en question.

Production now no longer means adhering to a fixed program, instead, selecting from several alternatives, letting one's subjectivity, expressiveness come into play.

*New production methods are being tested here.*¹²

Si l'on en croit les prévisions de Sam de Groot, la grande explosion de la bulle du self-publishing devrait se passer en 2012¹³... Nous verrons bien ce qui en ressortira.

DOT DOT DOT 9: elementary mathematics

In the candid spirit of a few publications and products which have exposed their process and production costs,[†] DDD9 begins—or ends—by taking into account its current financial state. In all innocence it has taken us nine issues to understand why independent publishing is an oxymoron, or at least impossible without third-party sponsorship: basically, we're too small to afford a solicitor. If our distributors and bookshops paid all outstanding debts (dating from up to three years ago) the magazine could sustain itself, but however FINAL, the growing list of debtors repeatedly ignore demands—we assume because they arrive without any (convincing) threat of legal action. So the independent can be ignored as long as 'solicitors' costs' is not in the vocabulary of arts funding applications.



† Rem Koolhaas, *S,M,L,XL* (1985), spread itemising OMA's expenditure

This open presentation of our accounts is, then, a surrogate solicitor, some kind of commercial hari-kiri attempt to embarrass our debtors into settling outstanding bills. We're reasoning that if we piss them off in the process it doesn't really make much difference either way. Until then we remain in a circle of funding for which we're eternally grateful but would rather be able to do without.

Based on DDD8, a single issue (print run 3,000) costs this much to produce:

(all figures in €)

Printing
Authors
Editorial/Office
Postage
Miscellaneous

of which this much is typically generated from advertising:
and this much made from combined shop and subscription sales:
(that's €2.75 (USA) or €5 (Europe) per each €12.50 copy sold)
so we are typically subsidised this much by Dutch arts funding:

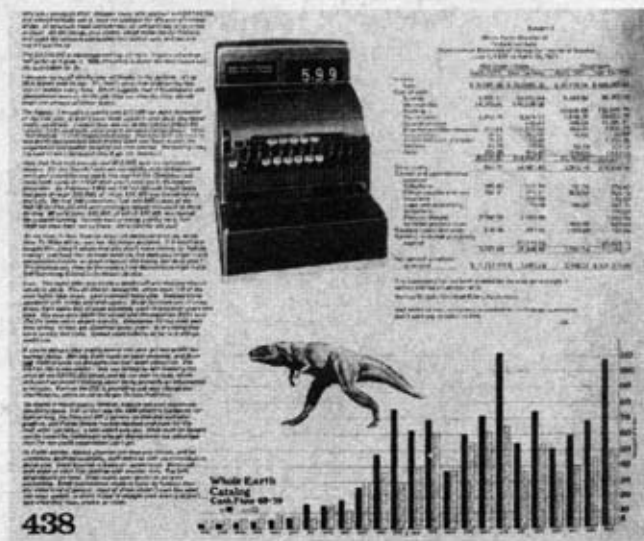
The list below details all outstanding debts as DDD9 goes to print, which can be made payable to *Dot dot dot* VOF, account no. 50 26 69 659. This information is correct as of 01/01/2005:

03/08/2002	Hennessey & Ingalls, USA
20/10/2002	Actar, Spain
05/12/2002	CCA bookstore, Canada
18/01/2003	Actar, Spain
14/04/2003	Actar, Spain
20/08/2003	Actar, Spain
16/10/2003	Actar, Spain
30/11/2003	goodwill, NL
23/12/2003	Atheneum books, NL
23/03/2004	Actar, Spain
15/04/2004	Actar, Spain
23/04/2004	Nijhof & Lee books, NL
11/07/2004	Actar, Spain
16/07/2004	Nijhof & Lee books, NL
04/08/2004	Nijhof & Lee books, NL
26/04/2004	Nijhof & Lee books, NL
30/08/2004	Secretionix, Portugal
12/10/2004	Magma books, UK
15/10/2004	Nijhof & Lee books, NL
21/10/2004	Fraktaly SRO, Czech Rep.
25/10/2004	Actar, Spain

TOTAL AMOUNT OWED:



† Reverse of sleeve for TV Personalities' 7" EP *Where's Bill Grady Now?* with production costs (1978)



† *The Last Whole Earth Catalogue* (1971), detail of Money spread from the section 'How to make a Whole Earth Catalogue' in the closing pages of the 1960s/70s counterculture bible. See DDD8 pp.104-5 for a legible reproduction.

Retranscription augmentée d'un exposé réalisé le 27 février 2012 dans le cadre du cours de Camille Pageard – Histoire et théorie des arts – à l'Erg.

1. *Les Plus Beaux Livres Suisses 2009 – Future Issue*, Office Fédéral de la Culture, Laurenz Brunner et Tan Wälchli, Bern, 2010, p.15.
2. Christoph Keller, in *Graphic 11*, automne 2009, p.21.
3. 14-15.10.2011, Francfort, Basis e.V., *Self Publishing Book Fair for Design and Art, First Issue, Print Culture: Dead or Alive?*
4. Jan Wenzel – «The publisher as a biopolitical entrepreneur or *The time of book has yet to come*».
5. Maurizio Lazzarato, «Le concept de travail immatériel: la grande entreprise», in *Futur Antérieur* 10, février 1992.
6. Caroline Schneider, *Kiosk – Modes of Multiplication*, JRP-Ringier, Zürich, 2009, p.172.
7. «New Art Rites – Les nouveaux enjeux, formats et pratiques contemporaines de l'édition indépendante et du livre d'artiste», Vendredi 21 Octobre 2011, table ronde du Salon Light Paris.
8. Bruno Latour, «Factures/fractures: de la notion de réseau à celle d'attachement», 2000.
9. Christoph Keller, «Nostalgie d'un enquiquineur. Les livres d'art – quelques Smacks® sur fond de crise relationnelle», in *Back Cover*, numéro 2, avril 2009.
10. <http://dentdeleone.co.nz/books/alphabetical-order> (consulté le 31.03.2012).
11. Christoph Keller, «Nostalgie...», op. cit.
12. Jan Wenzel – «The publisher as a biopolitical entrepreneur or *The time of book has yet to come*».
13. Cité par Urls Lehni dans in *Behind the Zines – Self-Publishing Culture*, Die Gestalten, Berlin, 2011, p.11: *I predict we'll lose our all-stars status in the great self-publishing bubble burst of 2012.*

en un certain ordre assemblés. À cet ordre, cet agencement, correspondent différentes manières de lire transmises au lecteur à travers des conventions traditionnelles (lire de gauche à droite, ou le contraire), par des indications graphiques (numéros de pages, renvois, astérisques, notes de bas de page), ou encore plus directement par des notes de l'éditeur au lecteur.

NOTE

This was always conceived as a STRICTLY LINEAR ISSUE, but due to a last minute oversight we had to rearrange everything to make it fit the colour and black&white sections. To read the issue in the intended order, follow the order of the articles as they appear on the cover (which remains unaltered) starting with the back cover, top left to bottom right, then the front cover, top left to bottom right.

(Dot dot dot 8)

Note: A reading in line with the chronology of this issue's production – following the left-to-right sequence of pages – is recommended.

(Cannon 1)

hold, a book which allows for multiple, perhaps unstable readings. A book that shadows its original make-up, echoing it, bouncing off of it. And thus, in its very structure, a book that confers the themes brought up and discussed around the table—contemplative reverberation, systems of varying conviction, analogous classifications and the anecdotal structures that dictate perception.

You, dear reader, can decide how you read this

(The Summer Reader, Again, or A Diamond in the Rough)

Si ces indications peuvent aider un lecteur perdu à se réorienter ou l'influencer dans sa manière d'aborder une publication, l'autorité de l'éditeur en matière d'ordre de lecture, de navigation, a des limites.

Il ne peut pas empêcher le lecteur de lire dans l'ordre que celui-ci aura choisi et par exemple d'aller regarder la dernière page avant d'être à la fin de l'ouvrage. Comme l'extrait précédent et le suivant le montrent, la lecture est un acte personnel, parfois illogique, instable, multiple, ouvert.

Notes on the navigation of this book:

This book has been made to be navigated freely in a personal, illogical, open and associative way. For those readers that wish to draw some logic from its content, it is suggested that the book is navigated from the index's of colour, works, words and other publications, in the front section.

(Ryan Gander, *Catalogue Raisonnable Vol. 1*)

Ce dernier extrait provient de l'extraordinaire catalogue de l'artiste Ryan Gander, fait en collaboration avec les graphistes d'Åbake et conçu comme une *alternative raisonnable* au concept de catalogue raisonné, documentant plus de 500 travaux et proposant presque autant de navigations et de lectures!

RYAN GANDER: CATALOGUE RAISONNABLE VOL. 1

Two Wordsmiths / Other People CHRISTOPHER KELLY EDITOR

Dans ce catalogue, chaque livre de ou sur l'artiste fait l'objet de reproductions de quelques pages, insérées à la page correspondante du catalogue.



Des indications dignes des livres dont vous êtes le héros renvoient le lecteur aux différentes pages d'un même ouvrage à travers le livre. Et en effet, on y trouve plusieurs pages d'un livre dont vous êtes le héros :

114

You are sitting perfectly still. Everything around you is silent except for the sound of the Chrysler's engine. A narrative is assembled in your head involving an accident. Quite stereotypically it incorporates the car leaving the road, concussion and some kind of struggle. Although you can't move this possibility seems unlikely by the unbroken windscreen in front of which you are sat. You look at the clock inset in the cream leatherette and fake walnut dashboard, it reads 18:06. You try to wiggle your toes, as you might to wake yourself up from one of those states of half sleep. They don't move. Later you become unsure whether you actually ever tried to wiggle them or not. You are conscious that you are conscious, but you are also conscious that you are forgetting. From the back seat of the car you hear someone talking about something to do with a novel, but you can't make sense of what is being said, who is saying it and for that matter to whom it is directed.

The next time you awake it is dawn. You are walking in snow, heading towards the sound of traffic. In the distance you can see what appears to be an observation tower.

To walk to the distant tower at Forton Motorway Services, turn back to page 17

To walk back towards the car in the field, turn to page 113.

[Turn to p. 152]

Pour lire un extrait d'une pièce de Cally Spooner (*F.R. David* 8) tournez la page.

MINISTER You've read my work. I can't see how we'll ever agree on this because for me, and for everyone else, these count. [He starts to stack his reproductions in piles on the table. The NARRATOR tries to help]

MINISTER Leave it.

NARRATOR It's fine. There's no order.

MINISTER Yes, there is.

NARRATOR Fine.

The NARRATOR smokes, and watches the MINISTER line up more reproductions on the floor

NARRATOR You know this isn't helping us reach ACT 8.

MINISTER I'm not interested in ACT 8. My position is here, and my work [indicates floor] is working. So just go. Just leave.

NARRATOR Fine.

The NARRATOR stands up, and edges carefully around the lines of reproductions.

167

(...)

FOOTNOTE Excuse me.

the MINISTER and the NARRATOR stare

FOOTNOTE I believe you've just borrowed my footnote.

EXIT TO ACT 6

Toujours dans *F.R. David*,
notes et blagues.

(numéro 6)

6. Who said editorials shouldn't have footnotes?

1. A bit further down the ladder, speaking to the spirit of F.R. DAVID,

(numéro 3)

* Footnote 1 refers to Ryan Gander's "I've got a joke for you," unpublished in this issue of F.R. DAVID (the footnote being better than the joke).

Notes du deuxième bulletin
AA–Noted Without Comment

NOTES TO THE NOTES

et note dans la note à la fin de
The Middle of Nowhere.

1. In response to commissions, the writing is externally determined and steered, "piecemeal", by the context of each publication it appears in.

À la non-linéarité du processus de lecture, à ses différents modes de fonctionnement, non-systématiques et relativement imprévisibles, correspond le caractère non-linéaire du travail d'écriture qui est rendu visible, entre autres, dans les notes de bas de page. Parfois rupture au point d'inviter le lecteur à quitter le texte pour aller vers un autre, parfois micro-récits parallèles témoignant d'une sorte de parenthèse pendant l'écriture, ou du retour de l'auteur (ou d'un autre) sur son texte, pour en livrer un complément qui nécessitait d'être « éloigné » du propos central, mis à part. Concernant les notes, je vous renvoie à l'article de Donald Porter dans *Cannon Magazine 1*, justement intitulé *As if a Footnote to the Final Glory*, annoté par Phil Baber qui en fait un texte à tiroirs semblant pouvoir se prolonger à l'infini...

Donald Porter As if a Footnote to the Final Glory

1. A note at the foot of a page, enlightening rather than perturbing to our understanding of the "text" of a piece of writing (usually, but not always, general) can be incidentally to the argument of that "text." Other uses in learned books to give the references from which the information of the "text" is derived – as if the frame-wheeling of the author is not to be trusted, as if any information extracted by yet another shall can possibly have any validity.²

Indeed, in academic circles the foot (the "text") is often written first, other which the writer or scholar runs along after his bawling wagon of genius, kicking on, dragging footnotes like water buckets on page drives into the wagon in order to make the "text" more chunky,³ much as an overly anxious ladder

is to be used to get down. The danger the word the word will cause. The English word "foot" is an extreme example of this. Footnote, footnote, of writing and reading and so on – to be compared to a footnote will be the first of study.⁴

2. The second edition of *Mercury* contained the following note: "The English word 'foot' is an extreme example of this. Footnote, footnote, of writing and reading and so on – to be compared to a footnote will be the first of study."⁵

3. In this case, the word "foot" is used to mean "footnote" and "footnote" is used to mean "footnote".

4. In this case, the word "foot" is used to mean "footnote" and "footnote" is used to mean "footnote".

Après une série d'éditoriaux (*potentiels*) rythmant la publication, un texte *conclut* le premier numéro de *Cannon*, succédant et cannibalisant six tentatives précédentes de composer un éditorial.

(Final) Editorial (Finally)¹

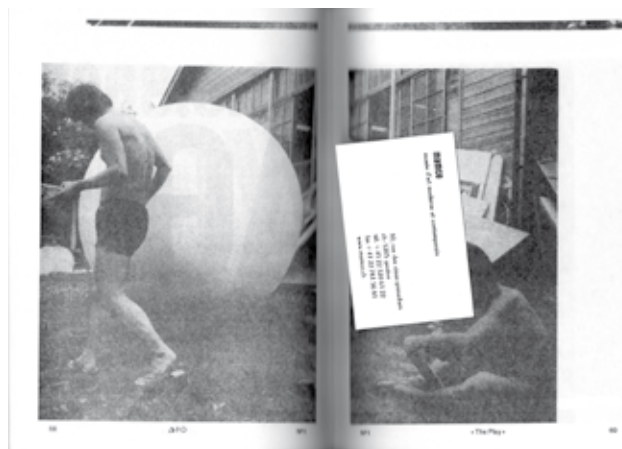
Ce texte final commence à la dernière page du magazine, ou plutôt en troisième de couverture, se prolonge sur la quatrième pour se terminer sur la couverture. La boucle est bouclée... mais en réalité pas totalement. Le lecteur se retrouve au début, pour une (potentielle) (re)lecture.

*

Si certains annoncent la *fin du livre*, je pense qu'on n'a pas encore fini d'en exploiter les possibilités de composition, d'association, de rupture, de confrontation, de prolongement, de *transformission*, de remise en question, de relecture, de montage, de mise en récit, de spéculation, de réactualisation, et surtout de déplacements, comme l'aura peut-être montré ce petit jeu de passe-passe...

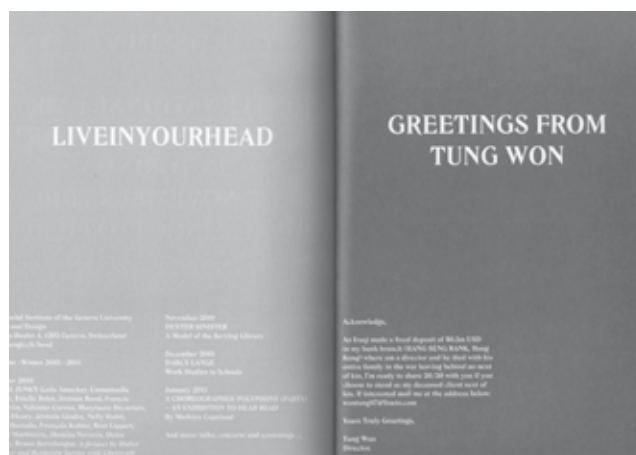
[Allez à la page 46]

ET MAINTENANT, UNE PAGE DE PUBLICITÉ



Encarts et petites annonces

Impression typographique (dorure) d'une
carte de visite insérée dans la publication
750 € pour 1 numéro
1200 € pour 2 numéros
Tamponnage d'une page de la publication
500 € pour 1 numéro
800 € pour 2 numéros
Reproduction d'une carte de visite sur une
page de la publication
250 € pour 1 numéro
400 € pour 2 numéros
Petites annonces (réservées aux particuliers)
0,25 € le caractère



CLASSIFIED ADVERTISEMENTS

Co-Op Media
crafts clean
websites with
content man-
agement sys-
tems. Examples
on co-opmedia.
org.

Printing
at Shapeo is fast

Can I get a
14 pt. ad for
€10?

We update
sporadically.
<http://blogs.walkerart.org/design/>

ZINE SALE:
[HTTP://WWW.NEWCOLLEGE.BEAT.COM](http://WWW.NEWCOLLEGE.BEAT.COM)

91 Page 1

ADVERTISING

DDD adverts are paid
according to the background
greyscale %; contact info@dextersinister.org for rates
and reservations.

CLASSIFIED ADVERTISING

Reasonably-priced classified ads can be purchased for the next issue of Task Newsletter. Contact classifieds@tasknewsletter.com for more information. For this issue, ads were sold \$1 per point size, without regards to text length.

And to REALLY end, a few words from our sponsors. As you may know, DOT DOT DOT has a very particular system of selling adverts, usually by fixing the rates of standard typeset pages according to the relative contrast between the page's type and its greyscale contrast. As everything in the issue must first be delivered in this room, vocally speaking, we're going to read the eight adverts according to the relative volume each has paid for.

...

POUR UNE PENSÉE LIBRE

Dear

Camille Pageard, Fabrizio Terranova, Nicolas Prignot, Didier Debaise, Roland Früh, Florine Bonaventure, Katia Furter et tous ceux que j'ai observés (de près ou de loin), rencontrés, et dont le travail me fascine, me passionne et m'intrigue,

Thanks.

Lorraine

COLOPHON

Matière sélectionnée, composée, assemblée, reliée, réagencée, écrite et réécrite par Lorraine Furter.

Avril 2012, Bruxelles

Typographie: Palatino, DTL Nobel

Cette édition a été imprimée à une trentaine d'exemplaires, en français et en anglais, pour les lecteurs de mon mémoire, pour mes professeurs, pour les potentiels contributeurs, pour Jean-François Caro, traducteur... et distribuée personnellement, de main en main ou envoyée comme une lettre.

All material re-edited with thanks.
Take care.

PEUT-ÊTRE DANS
LE PROCHAIN
VOLUME :

ADDENDUM
INTERVIEWS
BANDE DÉSSINÉE
PHILOSOPHIE
POÈMES
ROMANS DE GARE
READER (ANNOTÉ)
ERRATA
TENSION
SUSPENS
...

a place where things
cannot come to an end