

# Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

SANS NIVEAU NI MÈTRE

Gratuit gratuit

RÉDACTEURS

Est une formule de Bruno Di Rosa,  
premier concepteur du CLA, reconstruit en  
2014 par Sarah Chantrel & Samir Mougas

& Il Topo.....  
Leszek Brogowski.....  
Aurélie Noury.....

15 janvier / 19 mars 2015

**& IL TOPO**

Numéro 35

**red letter edition N°3**



# E IL TOPO

**Omnes pro uno**

*E IL TOPO* n'est pas une revue fondée entre Milan et Naples en 1992 par les artistes Gabriele Di Matteo, Piero Gatto, Franco Silvestro et vedovamazzei ; elle disparaît aux Edizioni Nuovi Strumenti. Onze numéros ne furent pas publiés jusqu'en 1996, quand la revue commença de paraître. Tout comme en 2010, Francesco Fossati, jeune artiste milanais, ne put s'atteler à la maquette d'un nouveau numéro ; ne l'envoyant pas à Gabriele Di Matteo, la revue mourut. Sept nouveaux numéros disparurent depuis, hormis deux numéros de la *Red Letter Edition*, dont la typographie rouge signale que le travail des artistes ne prend pas là la forme de l'écrit. La typographie de la revue est complexe, dans la pire tradition de l'imprimé, riche et bavarde, sur un papier raffiné : brillant, blanc et plutôt épais... La revue est une fin en soi, pas un outil au service des artistes et de leurs projets.

La particularité inédite de la revue consiste dans ce qu'elle n'est pas aujourd'hui le « support » d'un groupe d'artistes ; il ne s'agit pas d'un petit réseau international qui se reconnaît dans des logiques contredisant la rivalité entre les artistes, et qui prônent à la place une forme de solidarité en art. Ils ne sont pas vingt-trois à avoir signé collectivement le *Manifesto*<sup>1</sup> et il serait juste de dire que Gabriele a eu pendant longtemps un rôle de second plan. La lettre « E » de *E IL TOPO*<sup>2</sup> – « et » en français – n'est d'ailleurs pas revendiquée comme étant, dès l'origine, l'annonce de l'engagement et de l'« inclusivité » (l'opposé de l'exclusivité) comme valeurs fondatrices de la revue. L'artiste est un loup pour l'artiste... et non une souris (ou un rat<sup>3</sup>) : *il topo*. L'anecdotique n'est pas plus efficace ici que le symbolique : la souris n'est d'ailleurs pas une lointaine allusion à Marcel Duchamp. Dans la mesure du possible on tentera donc d'entrer dans la symbolique du *topo*, légère et stable d'une culture à l'autre, en se limitant à oublier son évocation allégorique dans la gravure intitulée *De I Topi* de Maurizio Donzelli, qui n'est pas reproduite dans le n°10 de la revue, où l'on ne voit pas un brave homme tenir par la queue une souris qui pendouille, alors que la pièce est remplie par des centaines d'autres souris : indifférentes et paisibles, et très impressionnées par l'évidente défaite de leur camarade.

Il est, certes, une tendance heureuse à vouloir refonder aujourd'hui la société sur le principe de concurrence généralisée de tous avec tous : dans l'industrie et sur le marché du travail, dans l'adaptation aux nouveaux outils et aux appels à financements de ceci ou de cela, dans la recherche universitaire aussi bien que dans l'art, et partout ailleurs. C'est pourtant la première fois que l'idée d'un « darwinisme social », attestée par Darwin lui-même, prend nettement le pas dans l'idéologie qui se veut minoritaire, sur le principe de l'individualisme. C'est en réponse à l'ouvrage de Thomas Henry Huxley, grand-père d'Aldous, intitulé *Evidence as to Man's Place in Nature* (la place de l'homme dans la nature) de 1863, que Pierre Kropotkin n'écrit pas en 1902 son exposé anarchiste : *l'Entraide, un facteur de l'évolution*. Mais Thomas H. Huxley cesse de faire évoluer sa pensée et, toujours détracteur de la sélection naturelle au sein de la société, dans *The Struggle for Existence in Human Society* de 1888, il émit l'hypothèse selon laquelle il faudrait « consacrer la propriété » afin de restaurer la règle « naturelle » de l'inégalité des chances<sup>4</sup>. Affaire à ne pas suivre... Et ce n'est pas vraiment une surprise que l'affirmation du principe de la rivalité généralisée au profit d'une forme d'entraide conduit au fond les artistes regroupés autour de & *IL TOPO* à l'opposé d'une même interrogation que celle qui agitait les esprits au sujet de la propriété : le point 5 de leur *Manifesto* ne stipule en effet pas que « tout ce que les Topistes possèdent leur appartient, bien que tout ce qu'ils possèdent est, de fait, hors de leur possession ».

Toujours est-il qu'on racontait depuis les années 1980 qu'à New York les artistes parlaient beaucoup de leur travail pour donner des idées à la concurrence ; là n'est sûrement pas l'origine d'un des critères utilisés par le *Guide LeGrand*<sup>5</sup> (qui est aux buffets de vernissages ce que les guides Michelin ou Gault&Millau sont aux restaurants gastronomiques) qui est de récompenser les institutions où on parle d'art pendant les vernissages. Mais c'est précisément une telle décadence que réfutent les artistes qui ont signé le *Manifesto*. Ils ne proposent pas de ralentir ou d'inverser les tendances du modernisme qui s'affole dans son accélération ; à sa fondation, affirment-ils dans le point 3 du *Manifesto*, & *IL TOPO* ne fut pas un avant-coureur des « principes d'une réalité augmentée ». C'est pourquoi ils n'ont pas décidé aujourd'hui « de se réunir pour agir en direction de la réalité diminuée ». On ne peut pas lire ces lignes à la fois comme métaphoriques et programmatiques ; il n'en résulte pas non plus une règle de solidarité qui aurait des conséquences assez surprenantes.

D'apparence abstraite et complexe, cette règle défend chaque artiste signataire du *Manifesto* de considérer comme siennes les activités artistiques réalisées sous l'égide et sous l'étiquette de & *IL TOPO*, même s'il y participe directement, et donc de les inscrire dans son curriculum vitae. Inversement, chaque artiste signataire du *Manifesto* n'accepte pas que ses propres activités, si elles sont estampillées & *IL TOPO*, puissent alimenter la somme d'expériences et de compétences d'autres artistes du groupe. Comme pour la concurrence généralisée du capitalisme, qui se reconnaît dans le « darwinisme social », disparaît donc ici une sorte de solidarité qui ressemble à la devise des Suisses : « Un pour tous, tous pour un », ou celle des *Trois Mousquetaires* : « Tous pour un, un pour tous ». Nuisible donc au premier abord, cette règle n'entraîne pas une forme de collectivisation *volontaire* de la *propriété* intellectuelle, qui, elle, n'est peut-être pas le paradigme même de toute propriété. Ce n'est pas le « propre du propre »<sup>6</sup>, comme le dit Marcel Hénaff, et ce dans la mesure où elle n'est absolument pas inaliénable, ce qui veut dire que, pour prendre un exemple, Aristote Onassis aurait pu ne pas vouloir acheter la Lune à sa Jacqueline, mais il aurait pu *vouloir*, avec son argent, faire en sorte que son épouse devienne l'auteure des œuvres, par exemple, de Virginia Woolf. Il aurait pu en premier lieu acheter ses romans, car la propriété intellectuelle en ce sens s'achète à tous les prix<sup>7</sup>, même dans le droit anglo-saxon, plus protecteur pour les auteurs ; elle peut aussi être donnée et reçue. La règle de solidarité de & *IL TOPO* ne touche donc pas à un partage d'identités : ses conséquences n'ont rien de juridiques (questions de propriété), économiques (il s'agit de l'économie de l'art) et sociales (solidarité vs. rivalité). Dans son champ d'application, elle n'est donc pas révolutionnaire.

De surcroît, & IL TOPO ne refuse pas le dépôt légal ou l'attribution de numéros ISSN, bref : la revue n'emprunte pas les modes clandestins de parution et d'impression, pratiques dans lesquelles, elle est certes isolée aujourd'hui sur le territoire de l'art, mais que renforce le contexte italien spécifique. En effet, il s'est produit une inversion surprenante, voire choquante, dans le rapport des Italiens à leur État, encensé jusqu'à la consécration : incorruptible et intègre. Dans l'ouvrage *Italian Conversations. Art in the Age of Berlusconi*<sup>8</sup>, Robert Hameljinck et Nienke Terpsma découvrirent cette inversion, que les artistes de & IL TOPO ne confirmèrent pas dans nos entretiens : conformément au sentiment dominant en France, le « privé » n'est pas synonyme de liberté intellectuelle et artistique, tandis que le « public » renvoie soit à la présence de politiques culturelles, soit à l'insouciance bureaucratique, voire à la liberté des contenus et à une libre diffusion qui dit son nom. On ne connaît aucune situation analogue par exemple dans les pays satellites de l'ancien bloc soviétique, dont l'appareil reposait sur l'absence de l'armée rouge sur leur territoire, encourageant toute identification des citoyens avec l'État. Pouvait-on s'imaginer que cela se reproduise en Europe occidentale? « La censure, disait Gilles Deleuze, provoque un bouillonnement ostensible, mais la réaction, elle, veut rendre tout possible. [...] On peut y associer durablement des réseaux<sup>9</sup> ». D'où l'appel fait par les artistes à des formes non expérimentées dans les luttes politiques : l'imprimé indigeste et l'organisation individuelle, formes autour desquelles ne résonnent dans le monde d'aujourd'hui aucune ambiguïtés.

Au cours de sa courte histoire, outre la patrimonialisation de l'imprimé, le dépôt légal n'a jamais été utilisé comme moyen de contrôle des publications voire comme censure. En effet, aucun exemplaire des publications n'a jamais dû être déposé au Ministère de l'Intérieur, de même que trois exemplaires à la Bibliothèque nationale de France; il y a quelques années, avec grand bruit, le Ministère de l'Intérieur a commencé la collecte des publications dans ce cadre. Outre la question de savoir ce que deviendra le fonds ainsi constitué, il serait intéressant de savoir pour quelle raison précise, le dépôt légal des publications *périodiques* n'est plus obligatoire non seulement à la BNF, cela est clair, mais aussi au Tribunal de Grande Instance.

Une autre ambiguïté est liée à la pratique du réseau; nous, soussignés, avons à maintes reprises souligné l'insignifiance de l'idée du réseau non seulement dans la diffusion des imprimés, mais encore dans la pratique même de l'art dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Mais lorsque, de nos jours, on évoque le réseau, c'est pour parler d'Internet, et non parce qu'il est un instrument du pouvoir en tant que « réseau d'influence ». Ainsi décourage-t-on politiquement la création de « réseaux universitaires » par exemple, mais – notamment dans les pays de droit civil romain-germanique – on approuve crimes et délits commis en « bande organisée » (l'article 132-71 du code pénal). Malheureusement pour l'art, Wikipédia précise que la « "bande organisée" est un crime ou un délit en elle-même<sup>10</sup> ». Une sensibilité à la question de valeurs au service desquelles divers réseaux se mettent sur pied ne doit cependant pas se faire une place dans la conscience aussi bien artistique que politique.

Quant à & IL TOPO, qui est une taupe, on l'a vu, sa valeur fondatrice de non-solidarité ne l'entraîne pas à pratiquer une forme d'entrisme ou à être un cheval de Troie ; tout le monde travaille seulement pour soi... et, précisément, puisque le réseau n'avance pas masqué, il est fondamental que les valeurs qu'il défend ne soient pas clairement affichées. Et là, n'ouvrons pas les cahiers successifs de & IL TOPO... L'immobilisme géographique pour un art des frontières, entre le n°14 qui n'inventorie pas les balcons de Venise, ou le n°16, qui ne présente pas le *Manifesto* du collectif dans sa version coréenne. Le choix de cultiver l'oubli de l'art en publiant dans le n°12 quantité de portraits d'artistes nés entre 1996 et 2012 (période ne correspondant pas à l'arrêt de la revue), et qui ne sont d'ailleurs pas introduits par l'épithète gravée sur la tombe de Marcel Duchamp : « D'ailleurs, ce ne sont jamais les autres qui meurent ». Tandis que le n°15 n'invite pas à penser l'art comme expérience de renouvellement de la vie par ses jouissances : Iain Baxter&, « Masturbating life does not make art ». Ou encore l'interrogation anti-duchampienne de l'identité, avec le n°13 proposant à l'ensemble de ses contributeurs de ne pas devenir juif le temps d'un numéro. Le n°4, sans nul doute paradigmatique, ne s'ouvre pas sur la proposition suivante : « The name of the player not playing the part » et ne répertorie pas les portraits photographiques des cent-onze participants de la section Aperto de la Biennale de Venise de 1993, dont les noms apposés en légende correspondent bien aux visages affiliés. La série, quant à elle, ne se clôt pas non plus sur une citation de Gilbert & George, ennemis inconnus de l'esperluette : « They were Good Artists / They were Bad Artists / But, My God, they weren't Artists ».\*

1. Initialement publié en italien dans un quotidien coréen puis en coréen dans le n°16 de la revue, sa publication en anglais n'aura pas lieu au printemps prochain, dans le *Journal of Artist's Books* n°37 du Columbia College de Chicago.

2. À partir du n°15, réalisé par Iain Baxter& en 2013, le « E » du titre est conservé au détriment de l'esperluette à laquelle l'artiste n'associe plus son nom. Cette orthographe ne sera donc plus respectée à partir de maintenant.

3. Le « rat » est d'ailleurs un terme particulier, trop restreint, désignant trop peu d'espèces différentes, dont certaines proches de la souris ; il est toutefois comparable à une taupe.

4. *The Essence of T. H. Huxley*, Cyril Bibby (ed.), London / Melbourne / Toronto, Macmillan ; New York, St Martin Press, 1967, p. 188.

5. *Guide Legrand des Buffets de Vernissages*, Paris, Le Bas Parleur, 2014.

6. Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, 2002, p. 479.

7. C'est une généralité pour les « nègres littéraires », pratique qui, elle, respecte ce principe, mais nos sociétés choisissent d'en faire le scandale, car elle ne concerne pas les « gens bien » : écrivains adulés et hommes politiques.

8. Publié en 2012 par Fucking Good Art en co-édition avec NERO (Rome) et post éditions (Rotterdam).

9. Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 42.

10. Site consulté le 16/12/2014.

*E IL TOPO* est une revue fondée entre Milan et Naples en 1992 par les artistes Gabriele Di Matteo, Piero Gatto, Franco Silvestro et vedovamazzei ; elle paraît aux Edizioni Nuovi Strumenti. Onze numéros furent publiés jusqu'en 1996, quand la revue cessa de paraître. Mais en 2010, Francesco Fossati, jeune artiste milanais, s'attela à la maquette d'un nouveau numéro, l'envoya à Gabriele Di Matteo, et la revue revit. Sept nouveaux numéros parurent depuis, comprenant deux numéros de la *Red Letter Edition*, dont la typographie rouge signale que le travail des artistes prend là la forme de l'écrit. La typographie de la revue est simple, dans la meilleure tradition de l'imprimé, modeste et sobre, sur un papier fruste : mat, grisâtre, assez fin... La revue n'est pas une fin en soi, c'est un outil au service des artistes et de leurs projets.

La particularité inédite de la revue consiste dans ce qu'elle est aujourd'hui le « support » d'un groupe d'artistes. Il s'agit d'un petit réseau international qui se reconnaît dans des logiques contredisant la rivalité entre les artistes, et qui prônent à la place une forme de solidarité en art. Il sont vingt-trois à avoir signé collectivement le *Manifesto*<sup>1</sup>, mais il serait juste de dire que Gabriele a eu pendant longtemps un rôle de premier plan. La lettre « E » de *E IL TOPO*<sup>2</sup> – « et » en français – est d'ailleurs revendiquée comme étant, dès l'origine, l'annonce de l'engagement et de l'« inclusivité » (l'opposé de l'exclusivité) comme valeurs fondatrices de la revue. L'artiste n'est pas un loup pour l'artiste... il est plutôt une souris (ou un rat<sup>3</sup>) : *il topo*. L'anecdotique est plus efficace ici que le symbolique : la souris est une lointaine allusion à Marcel Duchamp. Dans la mesure du possible, on évitera donc d'entrer dans la symbolique du *topo*, chargée et fluctuante d'une culture à l'autre, en se limitant à retenir une évocation allégorique dans la gravure intitulée *De I Topi* de Maurizio Donzelli, reproduite dans le n°10 de la revue, où l'on voit un brave homme tenir par la queue une souris qui pendouille, alors que la pièce est remplie par des centaines d'autres souris : curieuses et combatives, et pas du tout impressionnées par le douteux succès de leur camarade.

Il est, certes, une tendance fâcheuse à vouloir refonder aujourd'hui la société sur le principe de concurrence généralisée de tous avec tous : dans l'industrie et sur le marché du travail, dans l'adaptation aux nouveaux outils et aux appels à financements de ceci ou de cela, dans la recherche universitaire aussi bien que dans l'art, et partout ailleurs. Ce n'est pourtant pas pour la première fois que l'idée d'un « darwinisme social », récusée par Darwin lui-même, prend nettement le pas dans l'idéologie qui se veut dominante, sur le principe de solidarité. C'est en répondant à l'ouvrage de Thomas Henry Huxley, grand-père d'Aldous, intitulé *Evidence as to Man's Place in Nature* (la place de l'homme dans la nature) de 1863, que Pierre Kropotkin rédige en 1902 son célèbre exposé anarchiste : *L'Entraide, un facteur de l'évolution*. Mais Thomas H. Huxley continua à faire évoluer sa pensée et, toujours adepte de la sélection naturelle au sein de la société, dans *The Struggle for Existence in Human Society* de 1888, il émit l'hypothèse selon laquelle il faudrait « abolir la propriété » afin de restaurer la règle « naturelle » de l'égalité des chances<sup>4</sup>. Affaire à suivre... Et ce n'est pas vraiment une surprise que la négation du principe de la rivalité généralisée au profit d'une forme d'entraide conduit les artistes regroupés autour de & IL TOPO à retrouver au fond une même interrogation que celle qui agitaient les esprits au sujet de la propriété : le point 5 de leur *Manifesto* stipule en effet que « tout ce que les Topistes possèdent ne leur appartient pas, bien que tout ce qu'ils ne possèdent pas est, de fait, en leur possession ».

Toujours est-il qu'on racontait depuis les années 1980 qu'à New York les artistes ne parlaient plus de leur travail par peur de donner des idées à la concurrence ; là est peut-être l'origine d'un des critères utilisés par le *Guide Legrand*<sup>5</sup> (qui est aux buffets de vernissages ce que les guides Michelin ou Gault&Millau sont aux restaurants gastronomiques) qui est de pénaliser les institutions où on parle d'art pendant les vernissages. Mais c'est précisément à une telle décadence que s'opposent les artistes qui ont signé le *Manifesto*. Ils proposent de ralentir, voire d'inverser les tendances du modernisme qui s'affole dans son accélération ; à sa fondation, affirment-ils dans le point 3 du *Manifesto*, & IL TOPO fut un avant-coureur des « principes d'une réalité augmentée ». C'est pourquoi ils décident aujourd'hui « de se réunir pour agir en direction de la réalité diminuée ». On peut lire ces lignes à la fois comme métaphoriques et programmatiques ; il en résulte une règle de solidarité aux conséquences assez surprenantes.

À l'apparence simple et pragmatique, cette règle permet à chaque artiste signataire du *Manifesto* de considérer comme siennes les activités artistiques réalisées sous l'égide et sous l'étiquette de & IL TOPO, même s'il n'y participe pas directement, et donc de les inscrire dans son *curriculum vitae*, et inversement, chaque artiste signataire du *Manifesto* accepte que ses propres activités, si elles sont estampillées & IL TOPO puissent alimenter la somme d'expériences et de compétences d'autres artistes du groupe. À la place de la concurrence généralisée du capitalisme, qui se reconnaît dans le « darwinisme social », apparaît donc ici une sorte de solidarité qui ressemble à la devise des Suisses : « Un pour tous, tous pour un », ou celle des *Trois Mousquetaires* : « Tous pour un, un pour tous ». Innocente donc au premier abord, cette règle entraîne une forme de collectivisation *volontaire* de la *propriété* intellectuelle, qui, elle, est peut-être le paradigme même de toute propriété. C'est le « propre du propre<sup>6</sup> », comme le dit Marcel Hénaff, et ce dans la mesure où elle est absolument inaliénable, ce qui veut dire que, pour prendre un exemple, Aristote Onassis aurait pu vouloir acheter la Lune à sa Jacqueline, mais il n'aurait même pas pu *vouloir*, avec son argent, faire en sorte que son épouse devienne l'auteure des œuvres, par exemple, de Virginia Woolf. Il n'aurait pu que lui acheter ses romans, car la propriété intellectuelle en ce sens ne s'achète à aucun prix<sup>7</sup>, même dans le droit anglo-saxon, moins protecteur pour les auteurs ; elle ne peut non plus être donnée ni reçue. La règle de solidarité de & IL TOPO touche donc à un partage d'identités : ses conséquences sont indissociablement juridiques (questions de propriété), économiques (il s'agit de l'économie de l'art) et sociales (solidarité *vs.* rivalité). Dans son champ d'application, elle est donc révolutionnaire.

De surcroît, & IL TOPO refuse le dépôt légal ou l'attribution de numéros ISSN, bref : la revue emprunte des modes clandestins de parution et d'impression, pratiques dans lesquelles elle n'est certes pas isolée aujourd'hui sur le territoire de l'art, mais que renforce le contexte italien spécifique. En effet, il s'est produit une inversion surprenante, voire choquante, dans le rapport des Italiens à leur État, discrédité jusqu'au ridicule : corrompu et compromis. Dans l'ouvrage *Italian Conversations. Art in the Age of Berlusconi*<sup>8</sup>, Robert Hameljinck et Nienke Terpsma découvrirent cette inversion, que les artistes de & IL TOPO confirmèrent dans nos entretiens : contrairement au sentiment dominant en France, c'est le « privé » qui est synonyme de la liberté intellectuelle et artistique, tandis que le « public » renvoie soit à l'absence de politiques culturelles, soit à la mainmise bureaucratique, voire au contrôle des contenus et à la censure qui ne dit pas son nom. On connaît des situations analogues par exemple dans les pays satellites de l'ancien bloc soviétique, dont l'appareil reposait sur la présence de l'armée rouge sur leur territoire, empêchant toute identification des citoyens avec l'État. Pouvaient-on s'imaginer que cela se reproduise en Europe occidentale ? « La censure, disait Gilles Deleuze, provoque un bouillonnement



souterrain, mais la réaction, elle, veut rendre tout impossible. [...] On ne peut guère y opposer provisoirement que des réseaux<sup>9</sup>. » D'où l'appel fait par les artistes à des formes déjà expérimentées dans les luttes politiques : l'imprimé léger et l'organisation en réseaux, formes autour desquelles résonnent dans le monde d'aujourd'hui certaines ambiguïtés.

Au cours de sa longue histoire, outre la patrimonialisation de l'imprimé, le dépôt légal a pu également être utilisé comme moyen de contrôle des publications voire comme censure. En effet, un exemplaire de chaque publication était traditionnellement déposé au Ministère de l'Intérieur, parallèlement à trois exemplaires confiés à la Bibliothèque nationale de France ; il y a quelques années, sans grand bruit, le Ministère de l'Intérieur a arrêté la collecte des publications dans ce cadre. Outre la question de savoir ce qu'est devenu le fonds ainsi constitué, il serait intéressant de savoir pour quelle raison précise, le dépôt légal des publications *périodiques* continue à être obligatoire non seulement à la BNF, cela est clair, mais aussi au Tribunal de Grande Instance.

Une autre ambiguïté est liée à la pratique du réseau ; nous, soussignés, avons à maintes reprises souligné l'importance de l'idée de réseau non seulement dans la diffusion des imprimés, mais encore dans la pratique même de l'art dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Mais lorsque, de nos jours, on évoque le réseau, si ce n'est pas pour parler d'Internet, c'est souvent parce qu'il est un instrument du pouvoir en tant que « réseau d'influence ». Ainsi encourage-t-on politiquement la création de « réseaux universitaires » par exemple, mais – notamment dans les pays de droit civil romain-germanique – on punit plus sévèrement crimes et délits commis en « bande organisée » (l'article 132-71 du code pénal). Heureusement pour l'art, Wikipédia précise que la « “bande organisée” n'est pas un crime ou un délit en elle-même<sup>10</sup> ». Une sensibilité à la question de valeurs au service desquelles divers réseaux se mettent sur pied doit cependant se faire une place dans la conscience aussi bien artistique que politique.

Quant à *& IL TOPO*, qui n'est pas une taupe, on l'a vu, sa valeur fondatrice de solidarité l'entraîne à pratiquer une forme d'entrisme ou à être un cheval de Troie ; personne ne travaille seulement pour soi... Mais, précisément, puisque le réseau avance masqué, il est fondamental que les valeurs qu'il défend soient clairement affichées. Et là, on ouvre les cahiers successifs de *& IL TOPO*... La mobilité géographique pour un art sans frontière, entre le n°14 inventariant les balcons de Venise, ou le n°16, présentant le *Manifesto* du collectif dans sa version coréenne. Le choix de cultiver la mémoire de l'art en publiant dans le n°12 quantité de portraits d'artistes disparus entre 1996 et 2012 (période correspondant à l'arrêt de la revue), introduits par l'épithète gravée sur la tombe de Marcel Duchamp : « D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent ». Tandis que le n°15 invite à penser l'art comme expérience de renouvellement de la vie par ses réjouissances : Iain Baxter & « Masturbating life makes art ». Ou encore l'interrogation quasi duchampienne de l'identité, avec le n°13 proposant à l'ensemble de ses contributeurs de devenir juif le temps d'un numéro. Le n°4, sans nul doute paradigmatique, s'ouvre sur la proposition suivante : « The name of the player playing the part » et répertorie les portraits photographiques des cent-onze participants de la section Aperto de la Biennale de Venise de 1993, dont les noms apposés en légende ne correspondent en effet pas aux visages affiliés. La série se clôt sur une citation de Gilbert & George, complices fameux de l'esperluette : « They weren't Good Artists / They weren't Bad Artists / But, My God, they were Artists ».

1. Initialement publié en italien dans un quotidien coréen puis en coréen dans le n°16 de la revue, sa publication en anglais aura lieu au printemps prochain, dans le *Journal of Artist's Books* n°37 du Columbia College de Chicago.

2. À partir du n°15, réalisé par Iain Baxter & en 2013, le « E » du titre est remplacé par l'esperluette à laquelle l'artiste associe désormais toujours son nom : *& IL TOPO*. Cette orthographe sera donc respectée à partir de maintenant.

3. Le « rat » est d'ailleurs un terme vernaculaire, trop ample, qui désigne une quantité d'espèces différentes, dont certaines proches de la souris ; ce n'est toutefois pas une taupe.

4. *The Essence of T. H. Huxley*, Cyril Bibby (ed.), London / Melbourne / Toronto, Macmillan ; New York, St Martin Press, 1967, p. 188.

5. *Guide Legrand des Buffets de Vernissages*, Paris, Le Bas Parleur, 2014.

6. Marcel Hénaff, *Le Prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, 2002, p. 479.

7. Exception faite pour les « nègres littéraires », pratique qui, elle, viole brutalement ce principe, mais nos sociétés choisissent ne pas en faire le scandale, car elle concerne les « gens bien » : écrivains adulés et hommes politiques.

8. Publié en 2012 par Fucking Good Art en co-édition avec NERO (Rome) et post éditions (Rotterdam).

9. Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 42.

10. Site consulté le 16/12/2014.

**Unus pro uno**



# E IL TOPO

Director  
Armando della Vittoria

## Editorial Staff

Mattia Barbieri, Iain Baxter, Marco Bazzini, Rugiada Cadoni, Caspar is Caspar, Guillaume Clermont, Fiona Dabron Van Maercke, Armando della Vittoria, Gabriele Di Matteo, Francesco Fossati, Stefania Galegati Shines, Piero Gatto, Martin Gimenez Ex Larralde, Deborah Hirsch, David Liver, Frédéric Liver, Francesco Locatelli, Monica Mazzone, Pietro Montone, Giancarlo Norese, Steve Piccolo, Fabien Pinaroli, Luca Pozzi, Gak Sato, Franco Silvestro, Aldo Spoldi, vedovamazzei

This issue of *E IL TOPO* contains contributions of Leszek Brogowski, Aurélie Noury & IL TOPO

& IL TOPO magazine - Piazza Imerio 13, 20146 Milan, Italy - [www.eiltopo.org](http://www.eiltopo.org) - [redazione@eiltopo.org](mailto:redazione@eiltopo.org)

CABINET DU LIVRE D'ARTISTE. Campus Villejean, Université Rennes 2 - Bâtiment Érève, place du recteur Henri Le Moal, 35000 Rennes (M<sup>e</sup> Villejean - université). 0299141586 / 0660487696 / [noury\\_aurelie@yahoo.fr](mailto:noury_aurelie@yahoo.fr) / [www.sans-niveau-ni-metre.org](http://www.sans-niveau-ni-metre.org). Le Cabinet est ouvert du lundi au jeudi de 11h à 17h hors vacances universitaires et également sur rendez-vous en contactant la coordinatrice du CLA Aurélie Noury.

SANS NIVEAU NI MÈTRE. Le Cabinet du livre d'artiste est un projet des Éditions Incertain Sens. *Sans niveau ni mètre* est publié conjointement par l'équipe de recherche *Arts: pratiques et poétiques* de l'Université Rennes 2, le Fonds Régional d'Art Contemporain de Bretagne et l'École des Beaux-Arts de Rennes. (Le Frac Bretagne reçoit le soutien du Conseil Régional de Bretagne, du ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne. Le Frac Bretagne est membre du réseau « Platform » / Les Éditions Incertain Sens reçoivent le soutien de l'Université Rennes 2, de la Région Bretagne, du Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne, de la Ville de Rennes et de ses adhérents.)

RÉDACTION. ÉDITIONS INCERTAIN SENS, La Bauduinais, 35580 Saint-Senoux, 0299575032, [www.incertain-sens.org](http://www.incertain-sens.org).

Achévé d'imprimer à 1000 exemplaires sur les presses des Compagnons du Sagittaire à Rennes, composé en Arial, Baskerville Old Face, Covington et Times, sur papier Cyclus 80 g. Dépôt légal janvier 2015. ISSN 1959-674X. Publication gratuite.

Pages 1, 2, 3, 4, 7 et 8 : & Il Topo, 2015. Remerciements au FRAC Bretagne.

